

Door liefde verstandig of door lust verteerd?

*Relaties tussen tekst en beeld in voorstellingen
van Cimon en Efigenia*

ERIC JAN SLUIJTER EN NICÔLE SPAANS

Uitbeelding en tekst

De voorstelling van de slapende Efigenia die door Cimon wordt aanschouwd, ontleend aan de eenenveertigste novelle van Boccaccio's *Decamerone*, is een van de weinige onderwerpen uit de post-klassieke literatuur die in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst regelmatig werd uitgebeeld.¹ Doordat het verhaal is gesitueerd in de antieke wereld, sluit het echter naadloos aan bij de mythologische liefdesparen die in deze tijd zo geliefd waren.² Tevens blijkt dit onderwerp, nadat het in de eerste jaren van de zeventiende eeuw als nieuw thema in de Nederlandse beeldende kunst verschijnt, een specifiek Nederlandse voorliefde te zijn geweest.³ Het betreft een voorstelling die bij uitstek gaat over het aanschouwen van vrouwelijke schoonheid: een jongeman bekijkt op zijn gemak een slapende (meestal naakte of vrijwel naakte) jonge vrouw en de beschouwer van de voorstelling herhaalt deze handeling. Ook zijn blik wordt in de eerste plaats getrokken door de mooie slaapster, maar tevens ziet hij de voyeur in het beeld, de kijkende jongeman.

Hoewel het dus een uitgesproken visuele thematiek betreft, werden uitbeeldingen van dit onderwerp relatief veelvuldig en op uiteenlopende manieren met teksten verbonden. Om die reden biedt dit onderwerp de gelegenheid vrijwel alle in die tijd gangbare combinaties van tekst en beeld – en de steeds wisselende samenhang daartussen – te bestuderen. De eerste ons bekende Nederlandse uitbeelding van dit onderwerp, betreft een gravure die gecombineerd is met een onderschrift bestaande uit een tweeregelig vers in het Latijn; daarna werd de voorstelling tot tweemaal toe gebruikt als *pictura* van een embleem met *motto* en *subscriptio*; vervolgens komt het voor als titelprent bij een toneelstuk dat naar Boccaccio's novelle werd geschreven, en tenslotte kennen wij twee gedichten op een van de vele schilderijen die in de loop van de zeventiende eeuw van dit thema zijn vervaardigd, een werk van Jacob Backer (1608-1657).

Ondanks het feit dat het vanzelfsprekend lijkt dat beeld en tekst op verschillende wijze betekenis communiceren, wordt dat fundamentele onderscheid in de kunstgeschiedenis dikwijls teveel veronachtzaamd en 'verklaart' men maar al te vaak 'de betekenis' van een uitbeelding probleemloos met een tekst die ermee in verband kan worden gebracht. Maar zelfs wanneer tekst en beeld in een directe re-

latie tot elkaar staan, zoals in de hier gekozen voorbeelden, moet steeds de aard van deze relatie per geval worden bestudeerd. In het volgende zal blijken hoezeer voor de maker van het beeld de tradities van het uitbeelden het meest voor de hand liggende referentiekader vormden, terwijl de literaire tradities dat waren voor de auteur van een tekst. Dit heeft tot gevolg dat de gedachten en associaties die het beeld, respectievelijk de tekst, bij de aanschouwer/lezer opriepen, zeer verschillend konden zijn.

Boccaccio, Coornhert en Schonaeus: schoonheid, liefde en moraal

Het verhaal over Cimon en Efigenia is in de *Decamerone* het eerste verhaal dat op de vijfde dag wordt verteld. De zoon van een rijke Cyprische edelman overtrof in schoonheid en gestalte alle andere jongemannen, maar bleek zo dom dat hij niets kon leren; hij was daardoor in kennis en welgemanierdheid een volstrekt hopeloos geval. Zijn naam was eigenlijk Galeso, maar hij werd Cimon genoemd, wat in het Cyprisch ‘beest’ betekende.⁴ Zijn radeloze vader stuurde hem naar het platteland, waar hij tevreden het boerenbedrijf uitoefende. Op een goede dag stuitte hij echter bij een bron in het bos op de slapende Efigenia; hij bleef als door de bliksem getroffen staan. De beeldschone Efigenia was gehuld in een kleding dat zo dun was dat haar lichaam er nauwelijks door werd verhuld en tot haar middel lag een dunne, sneeuw witte deken. Aan haar voeten bevonden zich drie bedienden, twee vrouwen en een man, eveneens in diepe slaap. Zoiets moois had Cimon nog nooit gezien en op zijn staf geleund bekeek hij uitvoerig Efigenia’s lichaam: haar lokken, mond, hals, armen, en vooral haar nauwelijks ontloken boezem. Op slag werd hij van een grove boerenkinkel, een minnaar van het schone.

Cimon bleef naar haar kijken tot zij wakker werd. Efigenia wist – door Cimon’s faam als een soort dorpsgek én zoon van een rijke edelman – wie hij was en vroeg hem wat hij daar deed; de nog steeds naar haar sturende Cimon was echter sprakeloos en niet in staat tot het geven van een antwoord. De wat angstig geworden Efigenia maakte gauw haar begeleiders wakker en keerde, gevolgd door Cimon, huiswaarts. Daarna ging Cimon naar zijn vader terug en gedreven door zijn liefde ontpoppte hij zich als scherpzinnig denker, uitstekend zanger en muzikant, bedreven ruiter en krijgsman. Na allerlei verwickelingen, zoals schaking, gevangenneming, ontvluchting, het doden van een rivaal en ballingschap (Efigenia was reeds uitgehuwelijkt), komt alles uiteindelijk goed en leven ze nog lang en gelukkig.

In 1564 verscheen van de hand van Dirck Volckertszoon Coornhert (1522-1590) in Haarlem een vertaling van vijftig van de honderd novellen uit de *Decamerone* onder de titel: *50 lustige historien ofte nyewwicheden Joannis Bocatij*.⁵ Coornhert blijkt de vijftig minst erotische verhalen te hebben geselecteerd voor dit ‘lustich maar ooc [...] eerlyck en leerlyck Boeck’,⁶ waaronder het Cimon en Efigenia-verhaal, dat immers een deugdzaame moraal heeft.⁷ Wat dus de eenenveertigste novelle bij Boccaccio was, werd nu de negentiende ‘lustighe historie’. Coornherts ver-



3.1. Jacob Matham, Cimon aanschouwt Efigenia.

taling zou bijna een eeuw lang diverse malen worden herdrukt en moet voor een Nederlands publiek van kunstenaars en geleterde burgers de belangrijkste bron zijn geweest waaruit men dit verhaal leerde kennen.⁸

Coornhert nam de inleidende samenvatting van de vertelling over die begint met de zin ‘Door verlief te zijn werdt Chymon verstandich’, waarmee de moraal van het verhaal direct is vastgelegd.⁹ Coornhert herhaalt deze nog eens in een kopregel die niet in de oorspronkelijke tekst voorkomt: ‘Waerinne verclaert werdt dat liefde den mensch dickmael verstandich ende vroom maect’. Dat Coornhert een Franse *Decamerone*-vertaling gebruikte wordt duidelijk wanneer hij het aanzien van de in het gras liggende Efigenia beschrijft:

Ghecleedt zijnde met sulckdanighen ontbonden gewade, datter op nae niet met allen van die blancke vleeschachticheyt onder verborghen en scheen te wesen: ende en was beneden den gordel af niet ghecleedt dan met een gestickte cuersse wit als sneeu ende ontbonden.

Het tot twee keer toe herhaalde ‘ontbonden’ zijn van haar kleding (losgemaakt, open gevallen) komt niet in de oorspronkelijke tekst voor en is een verkeerde ver-

taling van het Franse ‘délié’ dat zowel losgemaakt als het hier bedoelde ‘ragfijn’ kan betekenen (en waarmee in dit geval het Italiaanse ‘sottile’ was vertaald); bij de tweede keer is bovendien de deken een ‘keurs’ (een rok) geworden.¹⁰ Coornhert vervolgt dat Cimon ‘al lenende op sijnen stock haer alsoo neerstelijcken (sonder een woordt te spreken) met soodaniger verwonderinge [begon] te aenschouwen, als oft hem noyt zijn daghen eenich vrouwen beelt voor ooghen ghecomen en ware gheweest’; hij bestudeerde een voor een al haar ledematen en ‘boven alle dingen haren schoot die alleenlijc began te prickelen: sulcx dat hy van een grof lantman schielijcken veranderde in een oordeelder van schoonheyt.’ Ook hier heeft hij echter de Franse tekst – ‘son sein qui commencoit seulement à poindre’ niet correct vertaald. Van ‘sein’ maakte Coornhert schoot in plaats van borst, en van ‘poindre’ het letterlijke ‘prickelen’ in plaats van het figuurlijke ‘ontluiken’. Vermoedelijk onbedoeld, gaf Coornhert de tekst een veel sterkere erotische lading door te suggereren dat het vooral de aanschouwing van haar schoot was, zichtbaar door de opengevallen kleding, die hem stimuleerde in zijn transformatie van boer tot ‘oordeelder van schoonheyt’.

Voor Cornelius Schonaeus (1541-1611), die de twee in het Latijn gestelde regels schreef als onderschrift bij de vroegst bekende Nederlandse uitbeelding van dit onderwerp, de gravure van Jacob Matham (1571-1631) naar eigen inventie (afb. 1), blijkt Coornherts tekst duidelijk het uitgangspunt te zijn geweest. Links van deze regels staat namelijk het nummer dat dit verhaal in Coornherts vertaling heeft (en niet in Boccaccio’s tekst): ‘Histor. 19 I. Bocatij’. In deze versregels verenigde Schonaeus twee literaire conventies die wij in zulke onderschriften steeds terugzien: zij bevatten zowel een parafrasering van een bestaande tekst als de stichtende moraal die uit het verhaal te destilleren valt:

Cum multos amor efficiat fatuos et ineptos,
Huic mentem reddit, stultitiamque levat

(hoewel de liefde velen onnozelen en dwaas maakt, hem [= Cimon] geeft zij verstand en doet de domheid verdwijnen).

In de tweede regel herhaalt Schonaeus dus de positieve moraal die direct in het begin van Boccaccio’s verhaal wordt aangekondigd. Deze gedachte valt in vele teksten uit de klassieke oudheid aan te treffen en past goed, zoals wij nog zullen zien, in een poëtisch-petrarkistisch discours over de liefde, maar is in feite tegengesteld aan de christelijk-didactische moraal die wij in de zestiende eeuw en vroege zeventiende eeuw nog veelvuldig tegenkomen en die in talloze exemplen, in teksten en beelden, werd uitgewerkt: dat liefde slechts verdwazing, redeloosheid en geestelijke blindheid tot gevolg heeft (waarvan vrouwelijke verleidelijkheid de oorzaak is).¹¹ Die gedachte verwerkte Schonaeus in de eerste regel, zodat de montere, positieve moraal die Boccaccio verwoordde en waar hij waarschijnlijk toch wat moeite mee had, niet tot de regel maar tot de uitzondering wordt gemaakt.¹²

Aangezien deze versregels spreken over zaken die niet te zien zijn op de uitbeelding – daar kan men niet aan aflezen dat de voyeur vanaf dit moment be-

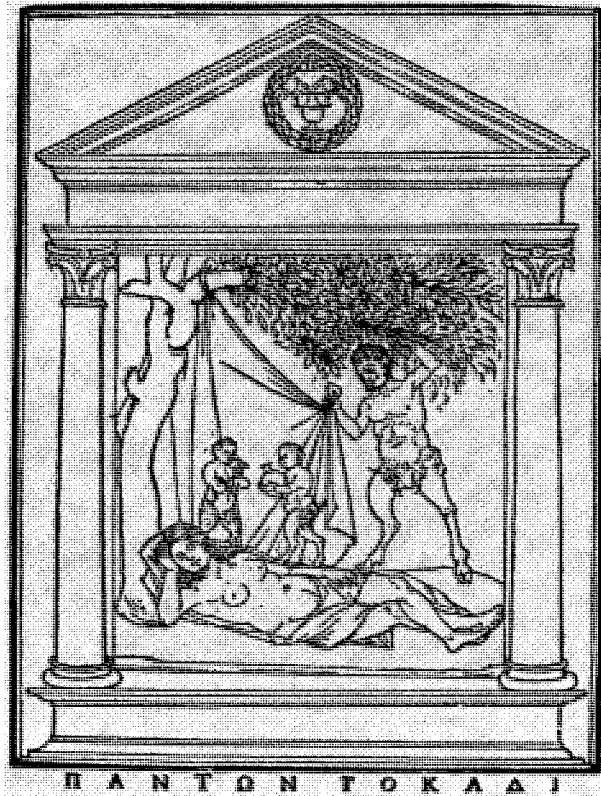


3.2. Anoniem, Cimon aanschouwt Efigenia, 1545.

schaafd en intelligent wordt door de liefde – rijst nu de vraag wat de relatie is tussen deze tekst en datgene wat er is uitgebeeld. Kan de uitbeelding zulke gedachten oproepen en deze betekenis overdragen? Vormt het verbeelden van deze moraal de aanleiding tot het maken van zo’n voorstelling? Hoe functioneren uitbeelding en onderschrift tezamen? Om dat te bepalen moeten wij eerst de voorstelling nader bekijken.

Jacob Matham en de traditie van het bespiede vrouwelijk naakt

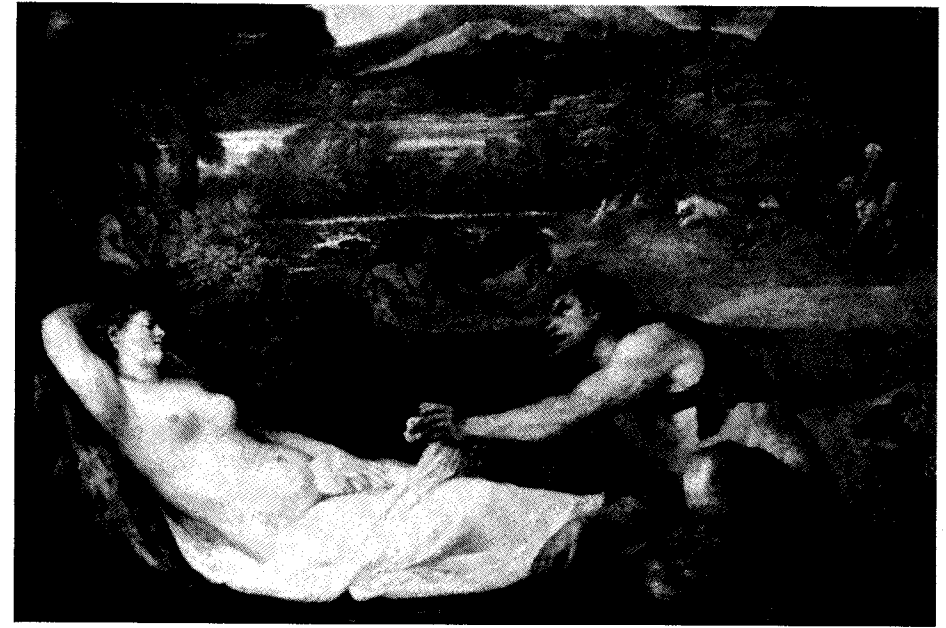
Voor de wijze waarop Matham de scène in beeld heeft gebracht, blijkt kennis van boekillustraties in Italiaanse of Franse edities van de *Decamerone* nauwelijks of geen rol te hebben gespeeld; hoogstens heeft het zien van zo’n illustratie, waarin wel het cruciale moment van de aanschouwing van de slapende Efigenia steeds op de voorgrond werd weergegeven, hem mede gestimuleerd het onderwerp op te nemen. Significante overeenkomsten tussen Mathams compositie en de in deze illustraties ontwikkelde conventies doen zich echter niet voor (afb. 2).¹³ Voorzover na te gaan, schiep Matham met deze prent, die tussen 1597 en 1602 moet zijn ontstaan,¹⁴ onafhankelijk een nieuwe picturale vorm voor deze episode uit dit ver-



3.3. *Anoniem*, Sater benadert slapende naiade, 1499.

haal. De ongeïllustreerde vertaling van Coornhert zal bij het uitdenken van deze inventie een belangrijk uitgangspunt zijn geweest.

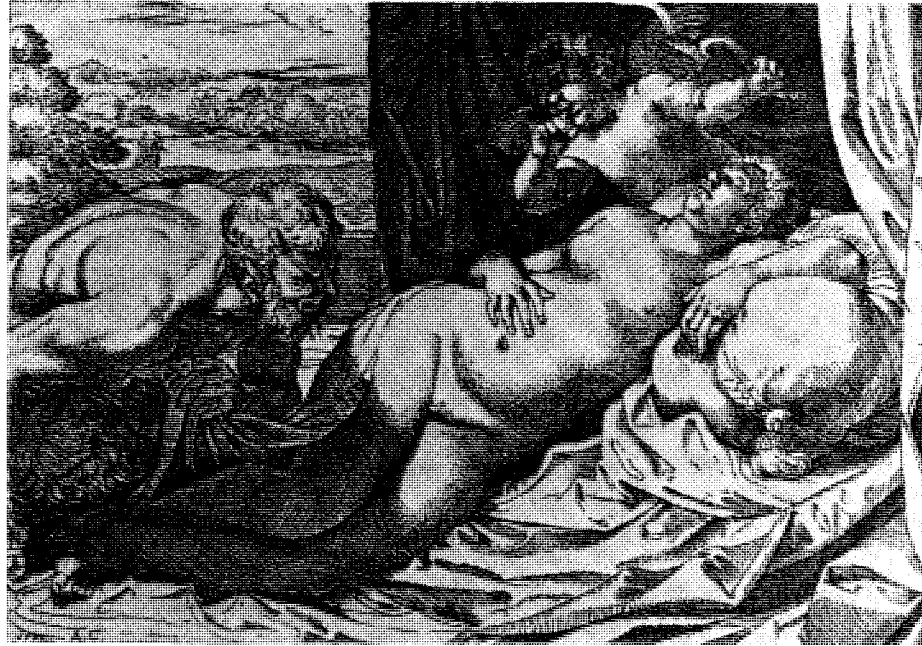
Coornherts nadruk op Efigenia's 'ontbonden' kleding, en het feit dat het zien van haar schoot Cimon prikkelde (de blik van Mathams Cimon lijkt dan ook op haar buik gericht), vormde waarschijnlijk de rechtvaardiging om Efigenia naakt weer te geven; in de boekillustraties was zij tot dan toe altijd gekleed. Matham greep zo de mogelijkheid aan om een nieuw onderwerp te introduceren binnen een thematiek die al een lange, respectabele traditie had: die van een mooie vrouw in een kwetsbare positie (ontkleed en meestal badend of slapend), aanschouwd door een man. Deze picturale thematiek leidde een krachtig leven in zowel Venetië, waar Matham zojuist geweest was, als in Haarlem, waar hij bij zijn stiefvader Goltzius had geleerd en na zijn reis naar Italië weer was teruggekeerd (waarschijnlijk in 1597). Men denke aan in die tijd geliefde 'voyeuristische' onderwerpen als de badende Diana die door Actaeon in haar naaktheid wordt gezien; Venus, Juno en Minerva die hun kleren hebben afgelegd en door Paris worden bekeken; de badende Suzanna door de ouderlingen bespied; de ontklede Bathseba die door David wordt aanschouwd; of, als voorstelling nog dichterbij, de door sa-



3.4. *Titiaan*, 'Pardo Venus' (detail), 1540.

ters bespiede slapende Venus, en de slapende Antiope die door Jupiter in de gedaante van een sater wordt benaderd.

Matham werd vooral geïnspireerd door de rijke bron van Venetiaanse variaties op het thema van de slapende Venus; daarbij lijkt het voor hem van minder belang te zijn geweest of deze thematiek geheel spoorde met de verhalende tekst over Cimon en Efigenia. Zijn geheel naakte Efigenia ligt in een vertrouwde 'Venetiaanse' slaaphouding die teruggaat op klassieke voorbeelden, zoals een in die tijd beroemd Romeins beeld van de slummerende Ariadne.¹⁵ Vanaf het moment dat dit motief werd opgenomen in een van de houtsneden in de befaamde, in 1499 in Venetië gedrukte *Hypnerotomachia Poliphili* van Francesco Colonna (afb. 3), waar een slapende naiade wordt benaderd door een sater, zou het thema van het slapende naakt een van de meest geliefde onderwerpen in de Venetiaanse kunst worden.¹⁶ In Venetië zijn globaal twee groepen te onderscheiden, ten eerste die van het slapende naakt alleen, en dan betreft het meestal Venus: de befaamdsten, en zeer veel navolging genererende uitbeelding daarvan was ongetwijfeld de *Slapende Venus* van Giorgione die door Titiaan voltooid werd (ca. 1510, nu in Dresden). Het tweede type was dat van het slapende naakt benaderd door één of meer saters. Daarvan is Titiaans zogenaamde *Pardo Venus* (*Jupiter en Antiope*?) van ca. 1535-1540 het beroemdste voorbeeld (afb. 4).¹⁷ In het laatstgenoemde werk werd het reeds in de houtsnede uit de *Hypnerotomachia* aanwezige motief van de haar bespiedende sater die een draperie opzij schuift, uitgewerkt.¹⁸



3.5. *Annibale Carracci, Jupiter en Antiope, 1592.*

De door Giorgione (1477-1510) en Titiaan (1490-1576) ontwikkelde houding, met de binnenste arm onder het hoofd en de buitenarm langs het lichaam, waarbij de hand het schaamdeel bedekt (en benadrukt),¹⁹ zien wij ook bij Matham terug, evenals het motief van de bij het naakt geknielde voyeur die een doek oplicht. Een directe stimulans heeft wellicht de ets van Annibale Carracci (1560-1609) geboden – nog maar kort tevoren, in 1592 vervaardigd – waar Jupiter in de gedaante van een sater een over Antiope gedrapeerde doek opzij schuift en geconcentreerd naar haar onderbuik kijkt (afb. 5).²⁰ Van de populariteit van deze thematiek in Mathams directe omgeving getuigt ook Van Manders beschrijving van een schilderij van Jacques de Gheyn II (1565-1629) dat rond dezelfde tijd moet zijn ontstaan: '[...] de slapende Venus [...] soo groot als t'leven, waer by light eenen slapenden Cupido: aan haer voeten comen twee Satyren, waer van den eenen al schroemende bestaet op te lichten een dunne doeck, dat haren schoot oft schaemte bedeckt'.²¹ Hoe wij ons deze compositie ongeveer voor moeten stellen valt te zien in een ets van Werner van den Valckert (ca. 1580-na 1627) uit 1612, die grotendeels overeenkomt met deze beschrijving (afb. 6). Verwant is ook het schilderij dat Mathams stiefvader Hendrick Goltzius (1558-1617) in 1612 vervaardigde van de slapende Antiope wier naakte onderbuik door een grijnzende sater, alias Jupiter, wordt bekeken (afb. 7).

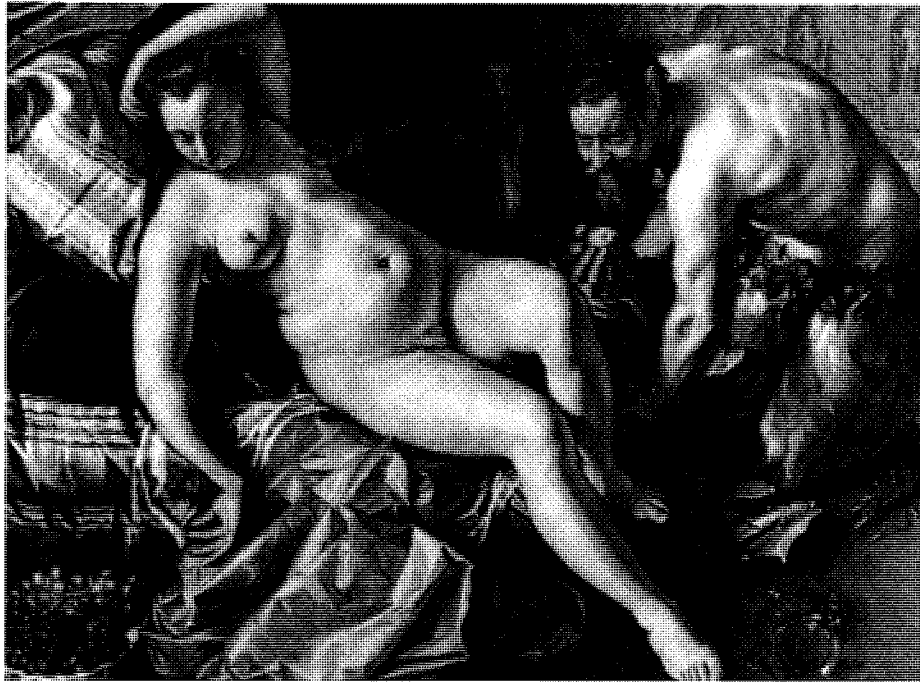
Mathams nadruk op een zeer nabij geknielde figuur die een draperie wegtrekt,



3.6. *Werner van den Valckert, Venus door saters bespied, 1612.*

heeft niets met Boccaccio's of Coornherts tekst te maken, maar verbindt de uitbeelding met een voor schilders en graveurs prestigieuze – en uiterst erotische geladen – picturale traditie waarin het aanschouwen van naakt centraal staat. Matham liet de bedienden weg; daar had hij geen emplooi voor en bovendien zouden zij de associatie met de bespiede Venus of Antiope maar bederven. Wel in overeenstemming met de tekst is de fontein die Matham aan de zijkant van het beeld toevoegde; Coornhert beschreef de omgeving als een 'beemdiken dat rontsomme met seer lustighe boomen bewassen was: in welcks eene hoeke een claere ende coele fonteyne stond'. Op de fontein plaatste Matham als toepasselijke motieven het liefdesgodje Cupido dat een water spuitende dolfijn vasthoudt. De rol van de Cupido is duidelijk, terwijl de dolfijn in deze context als een attribuut van de uit zee geboren Venus kan worden gezien en als symbool van de snel ontvlammende liefde. Fontein met dolfijnen, met of zonder Cupido, kunnen wij dan ook in de directe omgeving van Matham dikwijls aantreffen in voorstellingen van Suzanna die de toekomstige ouderlingen in liefde doet ontvlammen, bijvoorbeeld in een inventie van Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638) die in 1599 door Matham zelf werd gegraveerd (afb. 8).²²

De vorm die Matham gaf aan de uitbeelding van dit nieuwe literaire onderwerp

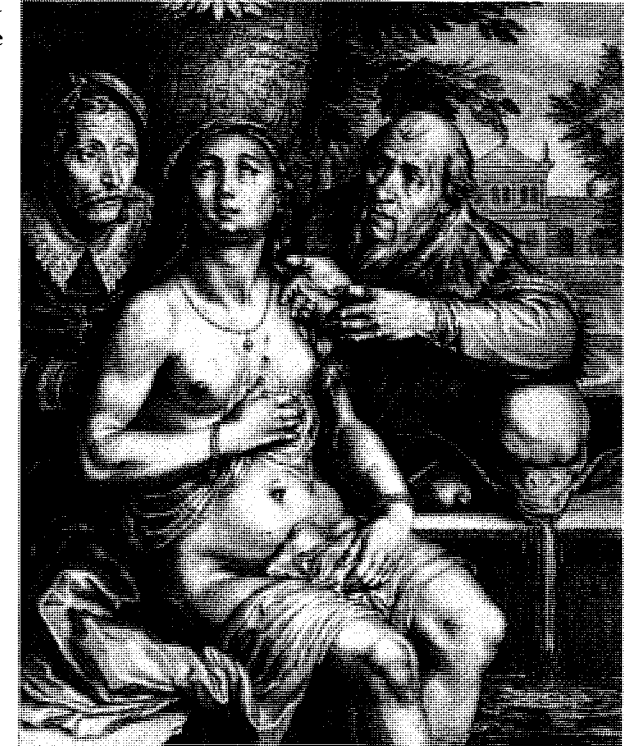


3.7. Hendrick Goltzius, Jupiter als sater bij Antiope, 1612.

past dus in een vertrouwd beeldschema dat vele resonanties heeft die niét naar het Cimon en Efigenia-verhaal verwijzen. Het enige element in deze voorstelling dat wèl specifiek voor dit verhaal is, betreft het feit dat de toekomstige man er als een boer uitziet. Matham karakteriseerde Cimon als zodanig door middel van de hooivork die hij op de schouder heeft, de hoed met harige rand en het korte mes dat aan zijn middel hangt: het zijn attributen van de landman die wij in vele boerenvoorstellingen van tijdgenoten kunnen aantreffen.

In alle voorstellingen waarin naakte vrouwen worden bekeken – of het nu de saters bij Venus, Jupiter bij Antiope, Actaeon bij Diana, Paris met de drie godinnen, de ouderlingen bij Suzanna, of David met Bathseba betreft – gaat het over de opwekking van zinnelijke liefde door het zien van vrouwelijk naakt; het (meestal niet uitgebeelde) vervolg van het verhaal betreft de schade en schande die deze mannelijke voyeurs ten deel valt.²³ Men blijkt in deze periode hevig gepreoccupeerd door deze thematiek: in alle toonaarden kon men vernemen dat het zien niet alleen als het hoogste, maar ook als gevaarlijkste zintuig werd beschouwd, juist doordat de seksuele begeerte vooral via de ogen heette te worden opgewekt.²⁴ Diverse exempelen konden daarbij worden aangehaald: zelfs het bijbelse toonbeeld van vroomheid en standvastigheid, koning David, bleek daar bijvoorbeeld niet tegen bestand te zijn geweest.

3.8. Jacob Matham naar Cornelis Cornelisz., Suzanna en de ouderlingen, 1599.



Hoewel in het geval van Cimon en Efigenia de vertelling een andere wending neemt, bevestigt Mathams uitbeelding volledig de gangbare verwachting die men bij zo'n tafereel zal hebben gehad. De voyeur is immers gekarakteriseerd als een boer: hét stereotype van platvloerse zinnelijkheid en wellust. Hierdoor zullen voor de eigentijdse toeschouwer die deze voorstelling bekijkt, gedachten over de opwekking van lage lusten alleen maar zijn versterkt. Dit wordt bovendien nog eens onderstreept door de wel zeer significante positie van Cimons mes, terwijl ook de Cupido met de dolfijn, gezien de andere scènes waarin deze motieven steeds werden gebruikt, vooral associaties met het ontvlammen van wellustigheid moet hebben opgeroepen.²⁵

Via picturale motieven die voor de liefhebber bekende conventies zullen zijn geweest, draagt het beeld dus een geheel andere betekenis over op de toeschouwer dan de moraal van het betreffende verhaal. Alleen als deze op de hoogte werd gebracht van de strekking van Boccaccio's novelle (en het is onwaarschijnlijk dat zelfs de meest geleterde liefhebber op dit moment zou hebben herkend om welk verhaal het gaat – slechts door met behulp van de literatuurverwijzing onder de prent de negentiende novelle in Coornherts vertaling op te zoeken kon hij erachter komen), of wanneer hij het Latijn van deze versregels kon lezen, zal hij zich hebben gerealiseerd dat er schijnbaar tegenstrijdige gedachten door het beeld en

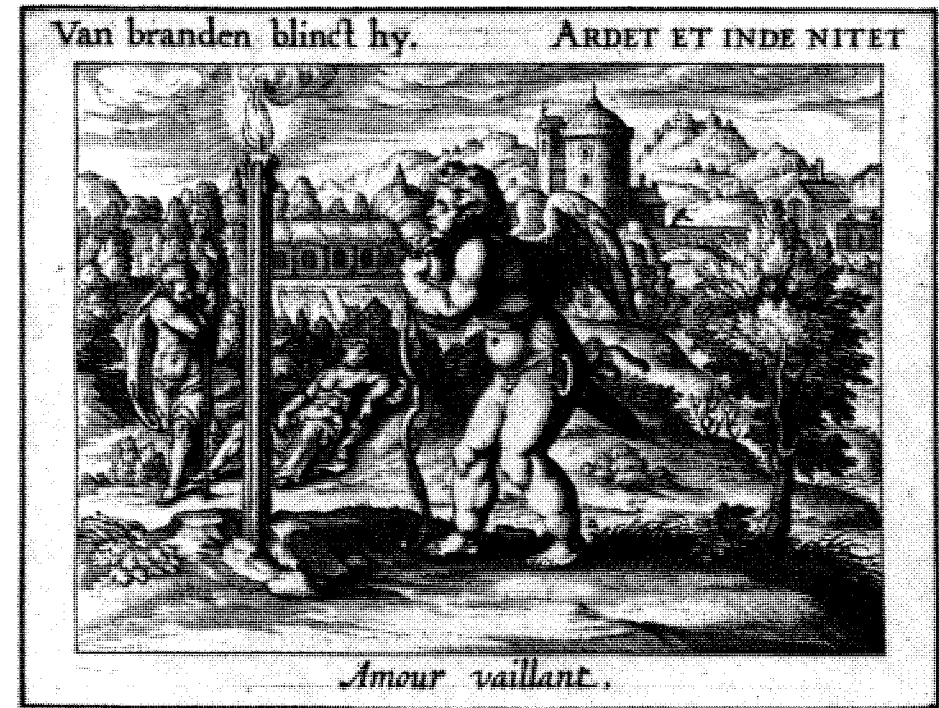
het woord worden opgeroepen. Daaruit kon hij dan – ongetwijfeld als kluchtig gepercipieerde – conclusies trekken, die tevens de zwaar erotische sfeer van de voorstelling een wat luchtiger wending gaven.

Net als in taferelen van Jupiter en Antiope – waar inderdaad een verkrachting door de wellustige sater, alias Jupiter, volgt – liggen verkrachttingsfantasieën ongetwijfeld aan de oppervlakte bij een beeld waarin een boer, het prototype van de mens die wordt beheerst door ongebreidelde lusten, een slapende, en dus weerloze, naakte vrouw benadert. Goltzius verlichtte de hevige erotiek van zijn *Jupiter en Antiope* enigszins door het kluchtige aanzien van de grijnzende sater (die verdacht veel op Goltzius zelf lijkt) en het jeugdige satertje dat de toeschouwer tot stilte maant en in de tepel van Antiope knijpt. In het geval van de in vele opzichten vergelijkbare voorstelling op Mathams prent wordt, zoals wij zagen, de strekking volledig op zijn kop gezet wanneer men in staat is de tekst te lezen. Ongetwijfeld verwachtte de lezer van het onderschrift de traditionele waarschuwing tegen de gevaren van liefde en lust (waaraan de Latijnse versregels, zoals wij zagen, tevens refereerden), of over de gevaren van het zien. Hij wordt daarentegen gerustgesteld met de mededeling dat in dít geval de gevolgen positief zijn: déze boer wordt beschaafd en verfijnd van geest en manieren. Vermoedelijk werd deze gedachte – die in combinatie met dit beeld de eigentijdse toeschouwer volslagen onwaarschijnlijk zal zijn voorgekomen – onweerstaanbaar grappig gevonden. De tekst zal dus hebben gefunctioneerd als een geestige toevoeging, als een speels commentaar van de literator.

De emblematiek: tegenstrijdigheden in beeld en tekst

De volgende toepassing van het onderwerp vinden wij op de achtergrond van een van de *picturae* in de *Emblemata Amatoria* uit 1611 (afb. 9) van Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647). Deze bundel met liefdesemblemata, een typisch Nederlands genre dat gedurende een betrekkelijk korte periode een grote bloei beleefde, is een van de mooist uitgevoerde embleemboeken uit die tijd. De mogelijkheid bestaat dat de uitgever over een al bestaande reeks tekeningen beschikte waarbij Hooft zijn teksten maakte. Gezien de complexiteit en literaire eruditie die ook in de *picturae* is verwerkt, lijkt het echter waarschijnlijk dat Hooft direct bij het ontwerp van de voorstellingen betrokken is geweest en er een nauwe samenwerking heeft bestaan tussen hem en de ons onbekende maker daarvan.²⁶

Op de voorgrond van de prentjes verricht Cupido steeds een betekenisvolle handeling, terwijl op de achtergrond een scène te zien valt die daar op een of andere wijze aan is gerelateerd. In embleem nr. IV kijkt een op zijn boog leunende Cupido op naar een brandende fakkel, terwijl op de achtergrond Cimon de slapende Efigenia bekijkt. Het Nederlandse motto, een *conchetto* dat mooi past in het petrarkistische discours dat door Hooft lijkt te zijn uitgezet,²⁷ luidt: ‘Van branden blinckt hy.’ Het uiterst bondige, tweeregelige Nederlandse vers van Hooft gaat als volgt:



3.9. Anonim, naar Jan Pynas (?), ‘Van branden blinct hy’, 1611.

Van Minnaers daden claer ’t gerucht volmondich spreeckt,
Wanneer der Minnen vlam een edel hart ontsteeckt.

Zoals Porteman toonde, zijn deze regels en de daaraan gerelateerde verzen in het Latijn (van C.G. Plemp) en Frans (door Richard de Nerée), waarvan de kerngedachte een uitwerking vormt van een op antieke epigrammen gebaseerd *conchetto*, waarschijnlijk direct geïnspireerd door een embleem in *Le theatre des bons engins* (1539) van Guillaume de La Perrière.²⁷ Daar toont de *pictura* Cupido die een ezel laat dansen; in het begeleidende vers (hier geciteerd in de Nederlandse vertaling van 1554 door Frans Fraet), dat begint met de regel ‘Liefde den ezel rustich dansen leert’, wordt verwezen naar Boccaccio’s novelle:

Ghelijck voortijts Symon, seer bequame
Als Bocasius scrijft groot van fame.

Zelfs de ontwerper van Hoofts *picturae* heeft Boccaccio’s tekst echter niet nader in beschouwing genomen. Als beeldend kunstenaar ongetwijfeld gestuurd door kennis van de prent van Matham, heeft ook hij Efigenia als een naakte slapende Venus of Antiope weergegeven – zij het in een tot dan toe ongewoon ongegeneer-

de, wijdbeense houding – en de haar begeleidend bedienden heeft hij evenmin ingevoegd. Er is zelfs een nieuw element in doorgedrongen dat niets met het verhaal te maken heeft: Cimon is nu niet meer herkenbaar als ruwe boer, maar is een elegante herder *all'antica* geworden. Hij is gekleed zoals dat gebruikelijk is bij mythologische jongemannen als Adonis of Actaeon – naakt met slechts een losse draperie omgeslagen – en leunt niet op een ruwe stok of hooivork, maar op een herdersstaf.²⁹ De nieuwe mode van de pastorale, die juist op dit moment in Holland zowel in teksten als in beelden begon door te dringen, doet zich hier gelden.³⁰ Zo'n arcadische herder past natuurlijk veel beter bij de verfijnde, amoureuze sfeer van Hoofts emblemen. Een boer zou een uit de toon vallende verschijning zijn in dit smaakvol verzorgde embleemboek: in de taferelen op de achtergrond van de *picturae* zien wij meestal elegante eigentijdse jonge mannen en vrouwen, óf een enkele maal mythologische figuren.³¹ Steeds zien we dat mythologische en pastorale verwijzingen een prestigieus en beschaafd kader boden voor amoureuze, en soms erotisch getint, amusement.

De voorstelling heeft dus een nieuwe transformatie ondergaan, die de uitbeelding nog verder doet afwijken van het verhaal en de voorstelling nog moeilijker herkenbaar maakt, wanneer men deze slechts vanuit kennis van het verhaal zou beschouwen. Ook in dit geval is er een duidelijke incongruentie tussen uitbeelding en tekst. De lezer van dit embleemboek die nadenkt over het raadsel dat hem door de combinatie van beeld en tekst wordt voorgezet, zal bij bestudering van het prentje en lezing van het motto, zonder veel moeite het beeld begrijpen van de naar de liefde verwijzende vlam die verlicht. De achtergrond moet hem echter voor problemen hebben gesteld. Weliswaar zal hij direct concluderen dat door het aanschouwen van deze naakte schoonheid een brandende liefde ontstaat, maar ook hier zal de beeldvorm in de eerste plaats gedachten aan de opwekking van zinnelijke begeerte oproepen; de wijdbeense houding van Efigenia, waarmee op nogal expliciet erotische wijze de aandacht wordt gericht op de onderbuik (benadrukt door de in haar schoot liggende hand), kan dat alleen maar versterken. De afgewende houding van Cimon, die zelfs lijkt te suggereren dat hij nauwelijks durft te kijken, sluit daarbij aan.

Slechts als de beschouwer weet om welk verhaal het gaat en de uitkomst daarvan kent, kan hij de onverwachte verbinding tot stand brengen tussen het voorgestelde en de hooggestemde teksten. Het zal echter uitzonderlijk zijn geweest dat iemand het verhaal kende; op dit moment had zich immers nog geen traditie in het gebruik van het verhaal in beelden of teksten ontwikkeld. Voor zover bekend, vinden wij alleen bij Hooft zelf, in een lied voor Anna Roemers, en in een gedicht van Anna's vader, een verwijzing naar Cimon's transformatie.³² En als deze lezer bekend was met het verhaal, wordt, zoals wij zagen, ook nog het herkennen ervan (en door de begeleidend teksten werd hij daarbij dus evenmin geholpen) erg moeilijk gemaakt. Wat dat betreft onderscheidt het zich sterk van de mythologische taferelen die in enkele andere prentjes op de achtergrond als exemplarische toepassing van het *conchetto* functioneren.³³ Deze scènes moeten vrij eenvoudig

3.10. Anoniem naar Adriaen van de Venne, 'Amor docet musicam', 1632.



herkenbaar zijn geweest voor het beoogde publiek van welgestelde, geletterde jongelieden, zowel door de populaire illustraties in de vele uitgaven van vertalingen of parafrazeringen van Ovidius' *Metamorfosen*, als door de op zulke illustraties geënte prenten en schilderijen.³⁴ Men kan zich dus afvragen hoeveel lezers dit raadsel hebben kunnen oplossen. Het zal echter ongetwijfeld veel stof tot amuzante en gevatte conversatie hebben geboden!

Ruim twintig jaar later, in 1632, zou de voorstelling opnieuw in een embleem verschijnen, en wel in een buitengewoon populair werk van Jacob Cats (1577-1660): *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd* (afb. 10). Het betreffende embleem, dat de spreuk *Amor docet musicam* als vertrekpunt heeft, staat in het eerste boek, dat een verzameling vermanende emblemen bevat die op kindertijd en jeugd betrekking hebben: het is het eerste van een reeksje emblemen dat over de 'Eerlijcke Vryagie' gaat. Op de door Adriaen van de Venne (1589-1662) ontworpen *pictura*, met een gemêleerd musicerend gezelschap dat door Cupido wordt gedirigeerd, treffen wij Cimon en Efigenia weer aan als minuscule figuurtjes op de achtergrond. De figuren op de voorgrond zijn in fantasiekledij gestoken, wat binnen deze bundel uitzonderlijk is en waarschijnlijk het gevolg van het feit dat de tekst nadrukkelijk begint met te stellen dat de spreuk van het motto uit het oude Griekenland komt:

Daer is een spreuck van langer handt
Gekomen uit het Griecken-landt,
Die seyt, dat Liefde singen leert,
En plompen sinnen omme-keert.

Het gezelschap bestaat uit een boer, een herderin, een courtisane,³⁵ en een uitbundig gecostumeerd koppel dat waarschijnlijk als een stel losgeslagen aristocratische jongeren moet worden gezien.

Het gedicht van Cats vertelt hoe in de school van Cupido als vanzelf 'plomparers' worden geslepen, hoe 'de groene jonckheyt rijpt', en hoe een 'rauwe gast' leert zich een houding te geven, zich elegant te bewegen, te kleden, verstandig te spreken, enzovoort. Hierna volgt een opsomming van 24 spreuken en gezegdes: een enkele betreft een Frans of Italiaans spreekwoord en verder zijn het vrijwel allemaal citaten van klassieke auteurs.³⁶ Nederlandse spreekwoorden, bij andere emblemen veelvuldig aanwezig, kan Cats hier kennelijk niet aanhalen (in de volgende categorie over lichtzinnige vrijsters en de gevaren van hoeren, vinden wij des te meer Nederlandse aanhalingen). Waarschijnlijk was ook dit een reden om de illustratie niet in de eigentijdse wereld te plaatsen. Merkwaardiger is echter dat de zo ijverig verzamelende Cats geen verwijzing geeft naar Boccaccio (wel wordt een citaat van Dante aangehaald), terwijl diens 'amando divien savio' volmaakt op zijn plaats zou zijn geweest, evenals Coornherts 'dat liefde den mensch dickmael verstandich ende vroom maect'.³⁷

Desondanks heeft Van de Venne dit tafereel op de achtergrond weergegeven. Dat is des te opmerkelijker, omdat een als *exemplum* ingevoegde achtergrondscène die op een literaire bron berust binnen de *picturae* van de *Spiegel*, op één uitzondering na, verder niet voorkomt. Die ene uitzondering is echter veelzeggend. Daar betreft het Danaë die door Jupiter in de vorm van een gouden regen wordt bevrucht (als schilderij op de achtergrond verbeeld), bij spreekwoorden die alle gaan over de macht van geld en goud waaraan iedereen zich onderwerpt.³⁸ De connectie tussen deze gedachte en het verhaal van Danaë is van Horatius afkomstig en werd door Otto van Veen (ca. 1556-1629) in zijn *Q. Horatii Flacci Emblemata* (Antwerpen, 1607) uitgebeeld.³⁹ Bij Cats ontbreekt echter ook in dit geval bij de talloze spreuken en gezegden die hij aanhaalt een verwijzing naar Horatius. Het heeft er dus alle schijn van dat het Adriaen van de Venne was die vanuit zijn gedegen kennis van beelden – zowel van schilderijen, losse prenten, als van *picturae* in bestaande embleemboeken (beide onderwerpen waren inmiddels in Nederland ook diverse malen in schilderijen uitgebeeld),⁴⁰ zich bij deze twee emblemen de toepasselijkheid van de betreffende voorstellingen heeft gerealiseerd. Net zoals uit de prent met Danaë duidelijk blijkt dat de *pictura* van Vaenius de directe inspiratiebron was, heeft hier de achtergrond van de illustratie uit Hoofts *Emblemata Amatoria* model gestaan.⁴¹ Hoewel Efigenia in dit geval kleding blijkt te hebben aangekregen, is haar rok tot ver boven de knieën opgeschort en is de blik van Cimon juist daarop gericht. De toevoeging van een fontein met een Cupido-figuur lijkt er op te wijzen dat ook Mathams prent Van de Venne door het hoofd moet hebben gespeeld.

3.11. *Kopie naar gravure naar Adriaen van de Venne, 'Amor docet musicam', 1633.*

U R Y E R.
Amor docet Musicam.



Liefde leert singhen/
Oock sonder dwingen.

Het is dus niet waarschijnlijk dat dit idee van Cats afkomstig was, temeer daar deze juist vele malen waarschuwde tegen de gevaren van de ogen:

Siet! wat het oog vermogh; het oog heeft vreemde krachten,
En over ons bedrijf, en over ons ghedachten,
O! Sooje tucht bemint, en schouwt den vuylen brant,
Hout doch het dertel oog gedurigh in den bant.⁴²

In *Houwelyck* laat hij er geen twijfel over bestaan wat er allemaal voor vreselijks kan gebeuren als jongemannen naakte vrouwelijke ledematen zien; de exempelen van David en Bathseba, Diana en Actaeon worden ons dan in niet mis te verstane bewoordingen voorgehouden.⁴³ Het is dus vermakelijk dat juist in een *pictura* van een embleem van Cats het aanschouwen van naakte ledematen is ingevoegd, en dan ook nog als positief exemplum! Men vraagt zich af of Cats dit wel gemerkt heeft. Liet hij wellicht de illustraties geheel aan Van de Venne over? In ieder geval strookt ook hier het beeld zelf, zonder kennis van Boccaccio's verhaal (en de citaten en verwijzingen van Cats bieden dus geen hulp), zeker gezien vanuit Catsiaanse didaktiek, geenszins met de strekking van het embleem. Geestig is dat in een eenvoudiger tweede editie van de *Spiegel* die in 1633 in Dordrecht werd uitgegeven met iets gesimplificeerde kopieën naar Van de Vennes prenten, de kopiïst kennelijk de kleine achtergrondvoorstelling niet begreep (of niet gepast vond?), en Efigenia in een liggend schaapje veranderde (afb. 11)!⁴⁴

**Een schilder en een toneelschrijver:
contaminaties, amusement en moraal**

Vanaf de jaren dertig treffen wij de voorstelling van Cimon en Efigenia ineens veelvuldig in schilderijen aan, te beginnen bij een reeks werken van Bartholomeus Breenbergh (1598-1657) en Cornelis van Poelenburch (1594/95-1667). De vroegste Breenbergh is 1633 gedateerd, het vroegste werk van Van Poelenburch met dit thema zal omstreeks dezelfde tijd ontstaan zijn (afb. 12) en zij werden daarin direct gevolgd door schilders uit de 'Poelenburch-school', zoals Abraham van Cuylenburch (vóór 1621-1662), Dirck van der Lisse (?-1669), François Verwilt (ca. 1620-1691) en Daniel Vertangen (ca. 1598-1681/84).⁴⁵ Cimon en Efigenia zijn in deze werken gesitueerd in italianiserende landschappen met antieke ruïnes. Zowel Van Poelenburch als Breenbergh gaven Efigenia naakt weer, maar voegen nu ook – eveneens ontklede – bedienden toe: twee of drie vrouwen. De door Boccaccio vermelde man ontbreekt uiteraard. Wederom is Cimon een herder *all'antica*, die leunend op zijn staf naar een groep naakte vrouwen kijkt.

In het vroegste werk van Van Poelenburch, dat in twee versies bestaat, benadrukt een vrolijk wijzende *amorino* die de met gefronste wenkbrauwen kijkende Cimon aan zijn oor trekt, dat deze vooralsnog een domoor is; maar daar zal dit amortje nu verandering in brengen. Doordat een aantal rustende naakte vrouwen is uitgebeeld, wordt men vooral herinnerd aan composities met de slapende Diana en haar nimfen die door saters worden bespied van Rubens en Cornelis Corneliszoon van Haarlem.⁴⁶ Overigens behoorden Diana en haar nimfen, al of niet met Actaeon of Callisto, al tot de meest geliefde thema's van Van Poelenburch. De associatie met de kuise jachtgodin en haar maagdelijke gezellinnen wordt versterkt doordat Van Poelenburch – en wij zien dat ook bij Breenbergh en vele anderen – een koker met pijlen, boog, jachthond en jachtbuit bij de slapende vrouwen plaatste. Dit heeft uiteraard niets met het Cimon en Efigenia-verhaal te maken, maar accentueert dat de voyeur in het beeld en de aanschouwer van het beeld naar kuise, maagdelijke vrouwen kijken. Gedachten aan Actaeon die op deze maagdelijke schoonheden stuit, liggen dan voor de hand. Hierdoor wordt de toeschouwer er speels op gewezen dat hij iets 'ongeoorloofds' doet: Diana zou hem daarvoor immers onverbiddelijk hebben gestraft, zoals dat Actaeon overkwam:

Om dat hy was gevelt, en niet meer sien en mag,
Die met een dertel oog haar naackte leden sag.⁴⁷

Op deze wijze wordt dus tegelijkertijd een strenge moraal aangeduid, die het tegendeel is van die van het Cimon en Efigenia-verhaal. In Cats' woorden:

Actaeon wort een Hart, en vraegje naer de reden?
Hy sag de jagt-goddin en hare bloote leden
Een helt, een dapper man, een Prins van hoogen geest,
Siet maer een naeckte vrou, en is terstont een beest;



3.12. Cornelis van Poelenburch, Cimon en Efigenia.

Een beest vol geyle sugt, gelijk het wort beschreven,
Een beest door hittig bloet tot lusten aengedreven.⁴⁸

Bij Actaeon-voorstellingen kon deze moralisatie fungeren als een soort veiligheidsriem, een verbale verantwoording bij deze prikkelende taferele. Schilders van zulke voorstellingen lijken dan dikwijls op speelse wijze om te gaan met het gegeven dat de toeschouwer in feite in dezelfde situatie verkeert en hetzelfde aanschouwt als Actaeon.⁴⁹ Wij kunnen ons afvragen of Van Poelenburch deze naar Diana en haar nimfen verwijzende elementen uit onnadenkendheid invoegde – omdat pijlenkokers en jachtbuit als vanzelfsprekend hoorden bij een groep in de vrije natuur verkerende 'naakte vrouwtjes' – of dat hij dat bewust deed: opdat de welgestelde bezitter en zijn gasten naar aanleiding van zo'n (zeer kostbaar) schilderijtje een geanimeerde conversatie zouden kunnen voeren.⁵⁰

Opmerkelijkwijls wordt in een toneelstuk waarin Jan van Arp (ca. 1610-na 1640) de novelle van Boccaccio in 1639 voor het theater bewerkte en dat in hetzelfde jaar in de Amsterdamse Schouwburg werd opgevoerd,⁵¹ expliciet gemaakt wat bij de bovengenoemde Cimon en Efigenia-voorstellingen impliciet bleef. In



3.13. Anoniem, Cimon aanschouwt Efigenia, 1632.

dit 'Treur-Bly-Eyndent-Spel', waarin Van Arp tamelijk getrouw het oorspronkelijke verhaal volgde, zegt Efigenia (Luciana geheten in Van Arps stuk) bij het wakker worden:

'Wat doet ghy Chimon hier? Spreekt op, wat komt ghy zoeken?
(Chimon): 'O schoonheit onghemeen.' (Luciana): 'Vertreckt, of ick vervloeke
U als de lacht-Goddin, den Iager Acteon.'

Of Van Arp hiertoe geïnspireerd werd door schilderijen, of dat hij onafhankelijk hetzelfde verband legde als Van Poelenburch kunnen wij slechts gissen. Men zou kunnen veronderstellen dat de aanleiding van deze toneelbewerking eerder gezocht moet worden in het feit dat het verhaal inmiddels via de beeldende kunst bekendheid had gekregen, dan wel dat het verhaal zelf zo boeiend was. In de zeventiende-eeuwse toneelliteratuur werd stof uit Boccaccio's novellen voornamelijk voor kluchten gebruikt; in de meest succesvolle daarvan, Jelis Noozemans' *Hans van Tongen* (Amsterdam, 1644), gebaseerd op de vijfde novelle van de negende dag, was juist het veel populairdere motief van de verdwazende macht van de liefde, het centrale thema.⁵²

Op het titelblad van de uitgave van Van Arps toneelstuk is, zoals te verwachten, de vertrouwde episode afgebeeld (afb. 13). Het picturale schema, compleet met fontein, Cupido en dolfinen, gaat geheel terug op eerdere uitbeeldingen en wijst vooral op bekendheid met de achtergrond van de prent bij Cats' embleem.⁵³ Hoewel Efigenia/ Luciana niet met naakte borsten op het schouwburgtoneel zal heb-

ben gelegen, lijkt de wijze waarop op het prentje alleen haar boezem is ontbloot, wel degelijk geïnspireerd op de tekst van het stuk:

[...] wat leden wel besneden,
En hairen fijn van gout, wat lieflijcker mont;
Twee bergjes wit als sneeu, en poeselachtig ront
En 't gheen haer kleet bedeckt, wat vreught, of oock haer oogen
Soo schoon zijn als de rest? ick weckse, neen medoogen.

Dat Cimon op een herderstaf leunt, correspondeert met het gegeven dat een pastorale nevenintrige is ingevoegd over een herderin die smoorverliefd op hem is en Cimon ook als 'herder' aanspreekt.⁵⁴ Niet in overeenstemming met het toneelstuk zijn de twee vrouwelijke bedienden van Efigenia/ Luciana die dit keer onopvallend aan weerszijden van Efigenia zijn toegevoegd; in de toneeltekst wordt slechts over één gezellin gesproken.

Boven de prent staat de moraal van het stuk vermeld: 'Op de Reeghel: Door Liefde verstandigh' De beschouwer van deze titelpagina zal zich ongetwijfeld hebben afgevraagd hoe dit prikkelende voyeuristische tafereel daarmee te rijmen valt: het zal hem nieuwsgierig hebben gemaakt naar de inhoud van het stuk. De functie als titelprent wordt door deze voorstelling dus uitstekend vervuld.

Een schilder en twee dichters: erotisch vermaak

Van de vele schilderijen met dit onderwerp die sinds de jaren dertig in de Noordelijke Nederlanden werden vervaardigd,⁵⁵ is een werk van Jacob Backer in deze context van bijzonder belang (afb. 14), omdat het aanleiding gaf tot twee gedichten van respectievelijk Jan Vos (ca. 1610-1667) en Ludolph Smids (1649-1720). Backers ambitieuze schilderij, dat omstreeks 1640 moet zijn vervaardigd, was waarschijnlijk in de Noordelijke Nederlanden de vroegste *Cimon en Efigenia* op levensgroot formaat.⁵⁶ Het ontstond in een tijd dat enkele ambitieuze Amsterdamse schilders zich in onderlinge wedijver gingen toeleggen op het schilderen van grootschalige naakten.

Backer lijkt het verhaal zelf erop te hebben nageslagen: hij is een van de weinigen die wél de mannelijke bediende weergeeft. Voor het overige sluit hij zich geheel aan bij de picturale traditie die inmiddels was ontstaan. Zijn directe bron van inspiratie moet de prent van Matham zijn geweest, zoals uit het beeldschema en de houding van Efigenia blijkt, maar ook de eerder genoemde ets van *Jupiter en Antiope* door Carracci klinkt erin door. Ook Backer beeldde Efigenia uit als een slapende Venus of Antiope, maar tegelijkertijd zien wij wederom de contaminatie met de slapende Diana: naast Efigenia ligt rechts op de voorgrond een grote koker met pijlen.

Dit keer heeft Cimon echter geen ruwe stok, noch een herdersstaf. Hij lijkt meer op een zeventiende-eeuwse minnaar die de schoonheid van deze naakte vrouw contempleert. Cimon's gezicht herinnert zelfs aan dat van Backer zelf.⁵⁷ Men kan zich afvragen of Backer hiermee bewust – en geestig – verwijst naar het beeld van de kunste-



3.14. *Jacob Adriaensz Backer, Cimon anschouwt Efigenia.*

naar die wordt geïnspireerd door de liefde, een uit de oudheid afkomstig topos dat aanleiding gaf tot vele anecdotes over schilders die door het aanschouwen en weergeven van een beminde tot grote prestaties kwamen en dat fraai strookt met de moraal van dit verhaal.⁵⁸ Het is mogelijk dat deze gedachte hier door Backer wordt geïmpliceerd, maar dan betreft het een specifieke betekenis die door de kunstenaar in de uitbeelding werd geprojecteerd en waarvoor de toeschouwer, naast kennis van het verhaal, over bijzondere informatie moest beschikken – bekendheid met het gegeven dat de schilder zelf de gedaante van Cimon had aangenomen en bekendheid met de bovengenoemde kunstenaarstopos – om het beeld op deze wijze te kunnen interpreteren.

De twee dichters die een gedicht vervaardigden op dit schilderij haakten hier in ieder geval niet op in. In 1662 verscheen een gedicht van Jan Vos, in 1685 gevolgd door het gedicht van Ludolph Smids, in beide gevallen dus ruim na de dood van de in 1651 overleden Backer. Beide gedichten werden in 1718-21 nog eens goedkeurend door Houbraken aangehaald in zijn biografie over Backer.⁵⁹ Zowel Vos als Smids waren in de eerste plaats geïnteresseerd in het aantrekkelijkste en meest voor de hand liggende effect van dit schilderij: de lustopwekking van de toeschouwer. Vos gaf zijn gedicht het opschrift: 'Op een slaapende Harderin, die van Chimon gezien wordt, in de groote zaal van Abraham van Bassen door Bakker geschildert':

Van Bassen, hou toch standt; de Nimf die gy ziet slapen,
Is niet door 't groot penseel, maar door Natuur geschapen.
Laat Chimon toch bezien, wie hem de borst doet braân.
Men kan de lust, by wijl, door d'oogen ook verzaân;
Dies zyt een weinig stil; hier moet geen voetzool kraken.
Gy zult, zoo gy u rept, de veldnimf wakker maken.
Zy brandt ons nu zy slaapt; indien zy wakker ward,
Zo maaktz' ons heel tot asch: want 't oog ontsteekt het hart.

In zo'n gedicht treffen wij diverse motieven aan die tot de conventies van zulke beeldgedichten behoren; de lof op de kwaliteiten van het schilderij – en daarmee op de capaciteiten van de maker en het onderscheidingsvermogen van de bezitter – vormt meestal het belangrijkste bestanddeel van dit genre.⁶⁰ Bijna altijd wordt in zo'n gedicht gewezen op de bijzondere levensechtheid en waarachtigheid van het voorgestelde, en het effect dat hierdoor bij de toeschouwer wordt teweeggebracht: het voorgestelde lijkt het leven zelf en de toeschouwer wordt daardoor bedrogen, denkend dat wat hij ziet echt is. De nadruk op de erotische uitwerking in het geval van naakten, kan worden gezien als een speels-gewaagde lof waarmee de 'net-echtheid' die de schilder vermocht te bereiken, wordt onderstreept.⁶¹

Daarbij speelt de dikwijls herhaalde gedachte dat wat via de ogen het gemoed binnendringt, ons het heftigst beroert (in het bijzonder waar het liefde en lust betreft), natuurlijk een cruciale rol; maar in dit geval is ook de gedachte in stelling gebracht (die als een fysiologische realiteit werd gezien), dat de ogen van de beminde stralen uitzenden die, nadat ze via de ogen van de minnaar zijn binnengedrongen, diens hart verteren.⁶² Het gedicht waarschuwt ons dat wij ons stil moeten houden, want indien deze slapende schone, die zó reeds een hevige begeerte doet ontbranden, de ogen zou openen, dan zijn de gevolgen helemaal niet meer te overzien. De toeschouwer wordt dus verondersteld hevige erotische prikkels te ondergaan en hij wordt, tezamen met Cimon en Van Bassen, gemaand zijn lust alleen door kijken te bevredigen. Noch het verhaal van Cimon en Efigenia, noch een verwijzing naar de moraal ervan komt in het gedicht van Vos aan de orde. Vos beperkt zich geheel tot een kunstige verwerking van literaire topoi die, ongeacht het betreffende verhaal, behoren bij de voorstelling van een verleidelijk vrouwelijk naakt.

Het gedicht van Ludolph Smids vertolkt min of meer dezelfde gedachten. Om wat anders te doen dan Vos,⁶³ en om te benadrukken dat Efigenia eruit ziet als Venus, het toonbeeld van de schoonheid zelve, compliceert hij de zaak enigszins door Mars op te voeren, die Efigenia voor Venus aanziet: Mars begint haar borst te strelen, neemt zijn helm af om haar te kunnen kussen en wil haar wakker maken in de hoop met haar te kunnen vrijen, maar realiseert zich dan zijn vergissing:

Vrouw Venus! sprak hy: (doch, het was een Herderinne,
Dien Cimon vind in 't bosch) hier is den oorlogsgod!
Waak op: gun hem de vrucht eens van uw' wedermine!

Met week hy, schamende sich het gewaand genot;
Hy meende Venus lagh hier voor syn dartel' ooggen:
Maar was, door Bakkers konst, en verf, en doek, bedroogen.

Mars schaamt zich dus voor het genot waar hij zich al op had verheugd, doordat zijn wellustige ogen waren bedrogen door Backers kunst, die uiteindelijk niets dan verf en doek is. De implicatie dat deze schoonheid de liefde van de toeschouwer opwekt, wordt door de invlechting van het Mars en Venus-motief aangevuld met de gedachte dat dit eigenlijk een soort (geestelijk) overspel is. Iets dergelijks vinden wij in Vondels gedicht op een schilderij van Suzanna: Suzanna is zo mooi dat de toeschouwer zou worden verleid 'de stenigende wet' te overtreden.⁶⁴

Ook bij Smids speelt het verhaal van Cimon en Efigenia in het geheel geen rol. Beide gedichten geven slechts Cimons naam om aan te geven om welk verhaal het gaat. De naam van Efigenia blijft zelfs geheel onvermeld. Ook vonden zowel Vos als Smids het passender om een in de natuur slapend naakt als herderin te benoemen.⁶⁵ De kerngedachte in deze gedichten staat in een lange literaire traditie van teksten die in allerlei variaties voortborduren op het erotische effect van een schijnbaar echte uitbeelding van vrouwelijk naakt dat door de toeschouwer in de geest 'tot leven' wordt gebracht. De bekendste voorbeelden uit de oudheid zijn het verhaal van Plinius over de jongeman die een standbeeld van de Venus van Knidos bevlekt, en Terentius' passage in de *Eunuch* over een schilderij van Danaë dat een jongeman aanspoort zich aan een meisje te vergrijpen.⁶⁶ Dat uitspraken over de lust opwekkende werking gemeenplaatsen werden in de literatuur van de zestiende en zeventiende eeuw, wil echter niet zeggen dat men er daarom minder waarde aan moet hechten. Zo'n topos had zich ontwikkeld in samenhang met een beeldende kunst die naar een zo groot mogelijk effect van 'schijn zonder zijn' streefde in de weergaven van de menselijke figuur: eerst in de oudheid en wederom in deze tijd, de zestiende en zeventiende eeuw, toen schilders meer dan ooit probeerden het naakt uit te beelden alsof het een levende, ademende huid heeft. Dat gebeurde in Venetië, in de kunst van Titiaan in het bijzonder – en mannen als Aretino en Dolce reageerden daar direct op – en vervolgens ook in Nederland, waar dichters als Vos en Vondel deze topoi hanteerden in diverse gedichten op voorstellingen van Venus, Danaë, Suzanna – en Cimon en Efigenia. Dat verwijzingen naar het erotisch effect van deze werken steeds weer met groot genoegen werden herhaald en gevarieerd, betekent juist dat zulke gedachten zowel in het bewustzijn van de kunstenaar als van de geïnformeerde toeschouwer een wezenlijk aspect vormden van het vervaardigen en aanschouwen ervan. De eerste anticipeerde daarop wanneer hij een dergelijk naakt schilderde, voor de tweede bepaalden deze mede zijn verwachtingen en zijn respons.

Voorstellingen van Cimon en Efigenia hoorden voor deze dichters, en waarschijnlijk voor alle kenners, tot de categorie schilderijen die enerzijds functioneerden als erotisch vermaak, maar die tegelijkertijd pasten in de prestigieuze, uit de klassieke oudheid stammende traditie van de uitbeelding van naakte vrouwelijke schoonheid, een traditie die sinds Apelles voor alle ambitieuze schilders paradig-

matisch moet zijn geweest voor het hoogst bereikbare in de schilderkunst.⁶⁷ Voor veel schilders en kenners zal dat een voldoende verantwoording voor zo'n onderwerp hebben betekend.

Door liefde verstandig of door lust verteerd? Wanneer Boccaccio's verhaal over Cimon en Efigenia in teksten werd aangehaald, vernemen we steeds het eerste, maar de uitbeeldingen zullen vooral gedachten aan het tweede hebben opgeroepen. De confrontatie van de uit het verhaal te destilleren moraal met de uitbeelding van een situatie die op sterk erotisch geladen beeldconventies berustte, zal vooral als geestig zijn ervaren. Bij de zonder tekst functionerende schilderijen met dit onderwerp zal het woord geen rol van betekenis hebben gespeeld. Een genot voor de liefhebber, een gruwel voor de moralist:

Maer (och!) wat uytleg en wat lof kan veylig staen,
By toonsels die 't gemoed uyt eygen aert beschaen?⁶⁸

Noten

* Dit artikel werd geschreven in het kader van het door NWO gefinancierde onderzoeksprogramma 'Beeldtradities en betekenis in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlandse kunst'.

1 Een overzicht van de ontwikkelingen in de schilderijen, tekeningen en prenten met dit onderwerp werd gegeven door Nicôle C. Spaans in haar in 1991 voltooide doctoraalscriptie: *Door de liefde verstandig: Een onderzoek naar de picturale ontwikkeling van het thema Cimon en Efigenia en een aanzet tot de interpretatie van voorstellingen met dit onderwerp (1370-1700)*, Rijksuniversiteit Leiden 1991, 245 pp. + 117 afbeeldingen. Materiaal daaruit publiceerde zij in verband met schilderijen van Jacob van Loo en Cornelis van Poelenburch, in: P. van den Brink (red.), *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle, Utrecht 1993, p. 211-215 en p. 248-251.

2 Tot die schaarse onderwerpen uit de post-klassieke literatuur die in de zestiende en zeventiende eeuw enige populariteit verwierven – en deze gaan alle over liefdesparen – behoren verder voornamelijk thema's uit de pastorale literatuur: enkele uit *Il Pastor Fido* (vooral de kuswedstrijd tussen Amaryllis en Mirtillo, en Silvio met de gewonde Dorinda), voorts Granida en Daifilo uit Hoofts *Granida*, en tenslotte Rinaldo en Armida uit Ariosto's *Orlando Furioso* (en een enkele maal een onderwerp uit Tasso's *Gerusalemme Liberata*). Andere onderwerpen uit de *Decamerone* komen voorover ons bekend, buiten de boekillustraties, in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilder- en prentkunst niet voor. Voor de narratieve profane historieschilderkunst werd vrijwel uitsluitend geput uit mythologische thematiek, voornamelijk uit Ovidius' *Metamorfosen*, en uit de klassieke geschiedenis. Zie voor een overzicht van onderwerpen A. Pigler, *Barockthemen*, 2 dln, Boedapest 1974, dl 2 'Profane Darstellungen'.

3 In totaal zijn ons 54 schilderijen, tekeningen en prenten met dit onderwerp uit afbeeldingen nog bekend, wat voor een literair onderwerp in de Nederlandse zeventiende eeuw (meer dan 85 % is Noord-Nederlands) uitzonderlijk veel is en slechts door enkele van de meest populaire mythologische onderwerpen wordt geëvenaard. Het thema komt opmerkelijkwijs in de Italiaanse en Franse schilderkunst voorover bekend vrijwel niet voor, zie ook: Pigler, *Barockthemen* (n. 2), p. 453-454. Tot de sporadische uitzonderingen – en dat betreft ook het enige ons bekende werk dat vroeger is dan de Nederlandse uitbeeldingen (miniaturen in handschriften en boekillustraties niet meegerekend) – is een schilderij uit de Venetiaanse school dat wordt toegeschreven aan Domenico Mancini (ca. 1550; Londen, National Gallery). Zie verder Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), passim.

- 4 In het onderhavige artikel is, wat betreft de namen van de twee hoofdfiguren, voor de spelling Cimon en Efigenia gekozen (zoals in moderne Italiaanse uitgaven van de *Decamerone*). In de oorspronkelijke Italiaanse tekst van Boccaccio is dat Cimone en Ephigenia, terwijl Coornhert in zijn Nederlandse vertaling (zie hieronder noot 5), er Chymon en Éphigene van maakt. Moderne Nederlandse vertalingen hanteren ook wel de spelling Kimoon en Ifigenia (en in kunsthistorische teksten kan men tenslotte tevens Cimon en Iphigeneia aantreffen).
- 5 *50 lustighe historien ofte Nyeuwigheden Joannis Bocatij*, Van nieuus overgeset in Nederduytsche sprake duer Dirick Coornhert, secretaris der stede van Haerlem. Gheprint tot Haerlem, by Jan van Zuren, 1564 (de in dit artikel geciteerde editie: Amsterdam 1607).
- 6 Zo karakteriseerde Coornhert zijn vertaling in een brief. Zie E. Kretzers, 'Tradizioni in Neerlandese del Decamerone', in: C. Ballerini (red.), *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio*, Bologna 1976, p. 215-235, spec. p. 216.
- 7 Dat het verhaal ook reeds door Erasmus in zijn *Adagia* werd aangehaald, maakte het voor Coornhert waarschijnlijk ook een vanzelfsprekende keuze (zie Porteman in P.C. Hooft, *Emblemata Amatoria*, ed. K. Porteman, Leiden 1983, p. 150, noot 4).
- 8 Het boek blijkt lange tijd succesvol, want in 1583 (Antwerpen), 1597 (Amsterdam), 1607 (Amsterdam), 1612 (Amsterdam), 1632 (Amsterdam) en ca. 1640 (Amsterdam), verschijnen herdrukken. Zie I. Hijmans-Tromp (red.), *Boccaccio in Nederland*, Leiden 1975, p. 25-26. De andere vijftig werden in 1605 in een vertaling van Hendrik van Breughel gepubliceerd. Pas in 1732 verscheen de eerste volledige *Decamerone*-vertaling, nu ook met illustraties naar Romein de Hooghe (reeds vervaardigd in 1697).
- 9 Coornhert (editie 1607) (n. 5), fol. 54^r. Boccaccio begint deze korte inhoud met de zin: 'Cimone amando divien savio' (geraadpleegde editie: G. Boccaccio, *Il Decamerone*, si come lo diedero alle stampe gli ssri Giunti l'Anno 1527, Amsterdam 1645, p. 341).
- 10 Coornhert gebruikte ongetwijfeld de Franse vertaling van Antoine Le Macon, voor het eerst uitgegeven in 1545: *Le Decameron de messire Jehan Bocace*, [...] traduit par maistre Anthoine le Macon [...], Parijs 1545, p. 117-123. Het Italiaanse 'sottile' zowel gebruikt als bijvoeglijk naamwoord bij het kledingstuk als bij de witte deken, wordt in de Franse versie beide malen met 'delié' vertaald: 'vestue d'ung tant deslié acoutrement' en 'd'une cotte picquée, très blanche & desliée'. Overigens is Coornherts vertaling begrijpelijk, temeer daar ook Le Macon de deken ('coperta') al had vervangen door een rok ('cotte').
- 11 Zie hierover bijvoorbeeld Y. Bleyerveld, 'Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn'. *Vrouwenlisten in de beeldende kunst van de veertiende eeuw tot ca. 1650, met de nadruk op de Nederlanden*, Amsterdam 1999, spec. hoofdstuk 3.
- 12 In feite verwijst ook Boccaccio in negatieve zin naar zulke gedachten in een inleidende alinea, als de verteller, Panfilo, begint met te zeggen dat hij een verhaal met gelukkige afloop zal vertellen waaruit de verdienste blijkt van de krachten van Amor, die velen, die niet weten wat zij zeggen, zo dwaas zijn af te keuren en te verketteren ('le forze d'amore, lequali molti senza saper che si dicano, dannano, & vituperano a gran torto'). Deze passage werd echter in de Franse vertaling van Le Macon overgeslagen en komt dus ook niet bij Coornhert voor.
- 13 De vroegste gedrukte illustratie is de houtsnede in de Venetiaanse uitgave van 1492 (zie voor een afbeelding: F. Demissen, *Giovanni Boccaccio: Decamerone*, Antwerpen, Amsterdam 1981, p. 4) waar drie vrouwen geheel gekleed keurig op een rijtje liggen en Efigenia een deken tot aan haar middel heeft, terwijl Cimon op zijn stok geleund daarnaar kijkt (bijna onzichtbaar zit bij de linkerrand ook de jongeman te slapen); rechts zien we het schip waarmee hij Efigenia ontvoert. Deze vorm is bepalend voor de meeste boekillustraties van deze scène, bijvoorbeeld de mooie, hier afgebeelde, houtsnede uit een in 1545 in Parijs gedrukte uitgave, waar zelfs vier, in wat lossere kleding gehulde, dames te zien zijn. Wie Efigenia is, is in deze illustraties niet altijd duidelijk. De hieronder te bespreken 'slaaphouding' met een arm om het hoofd geslagen, zien we alleen in een illustratie uit een Italiaanse *Decamerone* die in 1555 in Lyon werd gedrukt, waar de drie vrouwen in deze houding liggen – zij het ook weer keurig naast elkaar en geheel plat op de grond uitge-

- strekt; daar is ook een mannelijke bediende, de enige die niet in deze houding ligt, toegevoegd. Zie voor een overzicht van de boekillustraties (en ook de daaraan voorafgaande handschriftminiaturen): Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), p. 18-41.
- 14 De prent moet zijn gemaakt nadat Matham, waarschijnlijk in 1597, uit Italië was teruggekeerd (zie L. Widerkehr, 'Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius', in: R. Falkenburg, J.P. Filedt Kok en H. Leeftang (red.), *Goltzius-Studies. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43, Zwolle 1993, p. 219-251, spec. p. 227). De periode van ontstaan kan verder vernauwd worden tot na 1600 (het jaar dat hij als zelfstandig meester lid van het Haarlemse gilde is geworden), omdat hij waarschijnlijk pas vanaf die tijd ook naar eigen inventie graveerde. Voorts moet de gravure vóór 1602 zijn ontstaan omdat de vervaardiger van het Latijnse onderschrift, Cornelis Schonaeus (rector van de Latijnse school in Haarlem), dat werk tot 1602 deed, wat blijkt uit de vele gedateerde, door Matham of Jan Saenredam gegraveerde prenten met zijn onderschriften. In 1602 nam Theodoor Schrevelius deze taak van hem over: vanaf dat moment verschijnt de naam van de laatste steeds als auteur van zulke teksten onder de prenten van deze graveurs (sinds 1597 was Schrevelius corrector van de Latijnse school geworden om de taken van de ouder wordende Schonaeus te verlichten).
- 15 Zie P.P. Bober en R. Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, Londen 1986, p. 113-114 (de beroemdste in het Vaticaan; in 1512 door Julius II verworven en door vele kunstenaars getekend, onder andere door Hendrick Goltzius, Haarlem, Teylers Museum). Zie ook: M. Meiss, 'Sleep in Venice: ancient myths and renaissance proclivities', in: M. Meiss, *The painter's choice. Problems in the interpretation of renaissance art*, New York, Hagerstown, San Francisco 1976, p. 212-239, spec. p. 214-215. Meiss vermeldt dat Marcantonio Michiel een antiek beeld van een slapende nimf, ongetwijfeld een variant, beschreef die zich in de verzameling van Gabriel Vendramin in Venetië bevond.
- 16 Zie Meiss, 'Sleep in Venice' (n. 15), passim. In de houtsnede in de *Hypnerotomachia Poliphili* werden voor het eerst de motieven van de slapende naiade/Ariadne en de bespiedende sater samengevoegd. Het laatste lijkt als beeldmotief geïnspireerd door Plinius' vermelding van een schilderij van Nicomachus: 'nobiles Bacchas obreptantibus Satyris' ('een mooi schilderij van Bacchanten en saters die ze ongemerkt benaderen') (*Naturalis Historia*, XXV, 109).
- 17 H. Wethey, *The paintings of Titian. Complete edition*, dl 3, *The mythological and historical paintings*, Londen 1975, cat. nr. 21, als *Jupiter en Antiope*, zie ook idem, p. 53-56 over de raadselachtige iconografie van dit schilderij (met literatuurverwijzingen), waarvoor nooit een bevredigende oplossing is gegeven. De identificatie met Jupiter en Antiope is bijvoorbeeld door Panofsky bestreden; hij interpreteert het naakt als Venus, en de jager als Adonis (E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, Londen 1969, p. 190-193).
- 18 Zie hierover uitvoerig Meiss, 'Sleep in Venice' (n. 15), passim.
- 19 Dit erotische gebaar, dat juist de nadruk legt op het schaamdeel, kan als een gewaagde variant van de klassieke 'pudica-houding' worden gezien en werd door Giorgione voor het eerst in zijn slapende Venus toegepast, zie: (Meiss, 'Sleep in Venice' (n.15), p. 216.
- 20 D. DeGrazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington 1979, p. 450-451, nr. 17, als *Venus and satyr*.
- 21 K. van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. From the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, ed. H. Miedema, Doornspijk 1994, fol. 294^r. Van Mander vermeldt dat het schilderij in 'dit Jaer 1604' is gemaakt.
- 22 Zie, behalve de hier gereproduceerde gravure van Jacob Matham naar Cornelis Corneliszoon van Haarlem uit 1599 (B. 36), bijvoorbeeld ook een gravure van *Suzanna* door J. Saenredam naar Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1602, B.92; hier zit Cupido op een zwaan, eveneens attribueert van Venus, terwijl de fontein wordt ondersteund door dolfinen); voorts een *Suzanna* door Christijn de Passe naar Maarten de Vos (Cupido gezeten op een dolfin; Hollstein XV, 133, nr. 51); het schilderij van *Suzanna* van Hendrick Goltzius (1607; Douai, Musée de la Chartreuse; een grote dolfin met een schelp op de rug); en tenslotte een wat later voorbeeld: Pieter Lastman,

Bathseba (1619, St. Petersburg, Hermitage), waar een op een grote dolfin gezeten Cupido precies in het midden van de zichtlijn zit die David en Bathseba verbindt.

23 Zie: E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst van de Gouden Eeuw*, Leiden 2000, p. 103-112 (Diana en Actaeon) en p. 125-132 (Het oordeel van Paris), E.J. Sluijter, 'Rembrandt's early paintings of the female nude: *Andromeda* and *Susana*', in: G. Cavalli Björkman (red.), *Rembrandt and his pupils*, Stockholm 1993, p. 31-54, en E.J. Sluijter, 'Rembrandt's Bathsheba and the conventions of a seductive theme', in: A. Jensen Adams (red.), *Rembrandt's Bathsheba reading King David's letter*, Cambridge, New York 1998, p. 27-99.

24 Zie hierover vooral: Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), p. 157-162, E.J. Sluijter, 'Venus, Visus en Pictura', in: R. Falkenburg, J.P. Filedt Kok en H. Leeftang (red.), *Goltzius-Studies* (n. 14), p. 337-396, spec. p. 355-362 en Sluijter, 'Rembrandt's Bathsheba' (n. 23), p. 76-81.

25 Er bestaat tevens een tekening door Jacob Matham van hetzelfde onderwerp (New York, J. Pierpont Morgan Collection), die hij iets later moet hebben gemaakt (gezien de overeenkomst met enkele motieven in Goltzius' *Danaë* uit 1603, Los Angeles, Los Angeles County Museum, in ieder geval na 1603). Deze tekening heeft eenzelfde basiscompositie, maar is rijker gestoffeerd: hier schiet een vliegende Cupido een pijl af op Cimon, en zit als fonteinfiguur een Cupido op een arend (bedoeld als symbool van het Gezicht?). Opmerkelijk is vooral de toiletgarnituur op de voorgrond die suggereert dat Efigenia een bad heeft genomen, wat de associatie versterkt met de bespiede baadsters Bathseba en Suzanna, bij wie wij dikwijls op de rand van de fontein waar zij baden hetzelfde soort artikelen zien (een fles met reukwater of olie, een spons, een schaar, een doek). Interessant is voorts een schilderij dat een in vele opzichten aan de werken van Matham verwante compositie toont, en dat wellicht aan Frans Badens kan worden toegeschreven (Bazel, Öffentliche Kunstsammlungen). Zie over deze werken Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), p. 51-63.

26 Zie over de onstaansgeschiedenis en de onoplosbare vraag omtrent de prioriteit van beeld of tekst: Hooft, *Emblemata amatoria* (n. 7), p. 31-36 en Portemans conclusie op p. 68. Als makers van de *picturae* zijn genoemd: Pieter Serwouters, Michel of Christoffel Le Blon en Jan Pynas; zie voor de argumenten betreffende de problematische identiteit van de tekenaar, Hooft, *Emblemata amatoria* (n. 7), p. 50-53. Overigens bestaat juist van dit prentje nog de tekening (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum).

27 Zie Hooft, *Emblemata amatoria* (n. 7), p. 65; in het algemeen over de liefdesgang volgens de petrarkistische mode in deze bundels met liefdesemblem: p. 17, 22-24.

28 Hooft, *Emblemata amatoria* (n. 7), p. 150 ('*Tpalays der gheleerder ingienen*, Antwerpen 1554, nr. LXII). In een verwant embleem van Otto van Veen voorziet Cupido een ezel van vleugels:

Niemant en is soo plompen ezel van naturen,
De Liefd' hem maken kan vernuftigh, wijs, beleeft
(*Amorum Emblemata*, nr. 114).

29 In feite zien wij in deze tijd alleen figuren die in mythologische verhalen als herders optreden op deze wijze gekleed (zoals bijvoorbeeld Apollo met de kudde van Admetus, of Mercurius en Argus). De 'pastorale herders' hebben vooralsnog een wat boersere kleding. Zie over kleding en attributen van de arcadische herder: E.J. Sluijter, 'De entree van de amoureuze herdersidylle in de Noord-Nederlandse prent- en schilderkunst', in: P. van den Brink (red.), *Het gedroomde land* (n. 1), p. 33-57, spec. p. 34-40.

30 Zie over de pastorale mode in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst: A. Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the golden age*, Montclair (N.J.) 1983 en P. van den Brink (red.), *Het gedroomde land* (n. 1), in het bijzonder hierin de artikelen van H. Luijten en M. Smits-Veldt, 'Nederlandse poëzie in de 17de eeuw: de verliefde en wijze herders' en E.J. Sluijter, 'De entree van de amoureuze herdersidylle in de Noord-Nederlandse prent- en schilderkunst'.

31 Als mythologische scènes vinden wij op de achtergronden van de *picturae* in Hooft's *Emblemata Amatoria*: Hero en Leander (7), Atalante en Hippomenes (19), Pan en Syrinx (23) en Venus en Adonis (28). Vooral in de mooie *Thronus Cupidinis* werden veel mythologische scènes gebruikt (hier wordt verwezen naar de *Editio Tertia*, Amsterdam 1620): Hippomenes en Atalante

(15), het oordeel van Paris (17), Venus en Adonis (18), Hero en Leander (21), Pyramus en Thisbe (22), Bacchus en Ariadne (23), Andromeda en Perseus (24), Dido's dood (25), Neptunus en Amphitrite (26), Salmacis en Hermaphroditus (27), Orpheus (28), Diana en Actaeon (30), Narcissus (31), Apollo en Hyacinthus (33). Hoewel in amoureuze liedjes dikwijls mythologische liefdesparen worden aangehaald, vinden wij ze niet in de illustraties van de liedboeken terug, daar zijn het 'moderne', en af en toe pastorale, liefdesparen die de dienst uitmaken.

32 Zie F.A. Stoett, *Gedichten van P.C. Hooft*, 2 dln, Amsterdam 1899, dl p. 67-68: 'Sang: Voochdesse der gemoede'. Op p. 68:

Die Chimons grove sinnen,
Van boersheit raeuw, kan wenden tot hoveren,
Door flonckervlam van minnen,
Hoe nauw soud die een edel hart regeren?

en N. van der Laan, *Uit Roemer Visscher's Brabbeling*, 2 dln, Utrecht 1923, dl 2, p. 55-61 in het gedicht 'T Lof van de Mutse', op p. 60:

De Mutse heeft Chymons verstant verweckt,
Die te voren als een plompaert worde begeckt,
Soo haest hy Ifigene had sien slapen int groen:
Dies hy veel wysheys leerde in corte tijt,
Hanterende Boecken, wapene, en 't Hof met vlijt:
Want lust maeckt arbeyt licht, en doet wel spoen.

33 Zie hierboven noot 31.

34 Zie Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), passim.

35 Hetzelfde curieuze hoofddeksel draagt de nadrukkelijk als zedeloze schoonheid gekarakteriseerde vrouw in dl 1, embl. XLVII ('Al heeft een hoer een schoon gesicht/ Is een lantaarn sonder licht'). De rest van haar kleding correspondeert met het kostuum van de vrouw links achter de tafel. Vergelijk ook de 'slet' in het volgende embleem, XLVIII ('Als geyle vrouwen schoone zijn/ Hiet dat juweelen by een swijn'), die eveneens fantasiekledij draagt.

36 Cats haalt hier diverse citaten aan die hij ook reeds in zijn *Sinne- en Minnebeelden* had gebruikt bij embleem LII 'Amor elegantiae pater', zoals Plato, Philippus Beroaldus en het Franse citaat van een 'autor quidam Gallus'. Zie H. Luijten, *Jacob Cats. Sinne- en minnebeelden*, 3 dln, Den Haag 1996, dl 2, p. 758-759.

37 Zoals wij zagen had alleen La Perrière – waarschijnlijk de inspiratiebron voor Hooft en Cats – bij een verwant concetto (maar zonder de Cimon en Efigenia voorstelling) naar Boccaccio's novelle verwezen (zie hierboven, noot 28).

38 J. Cats, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*, Den Haag 1632, p. 93 (II, nr. XXI).

39 O. Vaenius, *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Antwerpen 1607, p. 126-127. Zie E.J. Sluijter, 'Emulating sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt', in: *Simiolus* 27 (1999), p. 4-45, spec. p. 15-16 en 30.

40 Niemand minder dan Rubens schilderde ca. 1616-1617 een groot schilderij met dit thema (doek 208 x 282 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum). Ook Van Dyck en Cornelis Corneliszoon van Haarlem moeten ons nu niet meer bekende schilderijen met dit onderwerp hebben gemaakt. Het lijkt waarschijnlijk dat ook Bloemaert in deze tijd het onderwerp uitbeeldde: er zijn enkele latere werken van zijn hand van omstreeks 1650, zowel getekend als geschilderd, en er is een aan hem toegeschreven tekening die omstreeks 1620 lijkt te zijn gemaakt (Florence, Uffizi). Zie hierover uitvoerig: Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), p. 67-85.

41 Bij de Danaë-voorstelling werd de gehele compositie van de op het bed liggende Danaë en haar dienstster rechtstreeks overgenomen, zie: Sluijter, 'Emulating sensual beauty' (n.39), afb. 28; in het geval van Cimon en Efigenia wijst vooral de houding van Efigenia en de positie van de op een staf leunende Cimon op bekendheid met de prent in Hooft's *Emblemata Amatoria*.

42 J. Cats, *Alle de Wercken* (ed. 1712), I, p. 21, bij embleem X uit *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden* (1627).

- 43 Het heftigst doet hij dit wanneer hij vrouwen aanraadt in afzondering te zogen:
[...] hoe menigh dertel quant
Ontfangt uyt dit gesicht een ongetoomden brant?
Ten is met geen en mont ten vollen uyt te drucken,
Waer toe het los gesicht de siele weet te rucken;
Hoe verre dat het vyer door al de leden schiet,
Wanneer de losse jeugt een naeckten boesem siet.
- Hierna volgen de exempelen van Paris, Strato, Caracalla, wier hitsigheid en brandende begeerte door het zien van naaktheid werden veroorzaakt, en dan volgen David en Bathseba en Actaeon en Diana, zie: J. Cats, *Houwelyck* (1625), in: *Alle de Wercken* (ed. 1712), dl 1, p. 393. Zie over de Actaeon-passage hieronder n. 47. Zie hierover verder Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), p. 157-162, Cats aangehaald op p. 158 (over het zien van schilderijen met naakt) en p. 161.
- 44 J. Cats, *Spiegel van den ouden ende Nieuwen Tijd* (Tweeden Druck), Dordrecht 1633 (bij H. van Esch), p. 60. In deze druk is voor het eerst de Griekse tekst onder de prent verdwenen, en volgt nu eerst het Nederlandstalige motto:
Liefde leert singhen
Oock sonder dwingen,
wat in alle volgende drukken zo zou blijven.
- 45 Zie Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), p. 85-113 en Spaans in: *Het gedroomde land* (n. 1), p. 249-251. Zie voor de werken van Van Poelenburch: N.C. Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593-1667)*, Leiden 1984 (diss.), p. 97-98, en nrs. 35-39, voor de werken van Breenbergh: M. Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh. The Paintings*, New York 1981, nrs. 147, 148, 186, 191, 198, 209, 210, 223, 224, 225.
- 46 Het schilderij van Cornelis Corneliszoon is 1625 gedateerd en werd het laatst geveild in Londen (Christie's), 9-7-1993, nr. 57 (in 1994/95 bij kunsthandel Heide Hübner, Würzburg; zie P.J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562-1638*, Doornspijk 1999, cat. nr. 125). De compositie van Rubens is bekend uit een ets van Jacob Louys naar deze schilder (Hollstein, XI, 106, nr. 4).
- 47 In J. Cats, *Proefsteen van den Trouwring* (1637), in: *Alle de Wercken* (ed. 1712), dl 2, p. 204-205. Het betreft twee regels uit een passage in het verhaal 'Beschryvinge van de op-komste van Rhodopis', wanneer een koning met bewondering een door Rhodope geborduurd schoentje aanschouwt waarop de voorstelling van Diana en Actaeon is uitgebeeld; deze koning geniet bij het zien van Diana en haar naakte nimfen, maar dan ineens:
Hy siet 'er, en hy schrickt, uyt vreesse van gevaer,
En voelt hem even soo, of hy Actaeon waer.
- Zie Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), p. 103-109 voor het literaire gebruik van de Actaeon-fabel; dit citaat op p. 108.
- 48 Deze passage komt uit *Houwelyck* (1625), het gedeelte *Vrouwwe*, en volgt op de waarschuwingen dat jongelieden geen naakte ledematen mogen zien, zie noot 43 hierboven (Cats [ed. 1712], *Houwelyck* [n. 43], dl 1, p. 393). Zie Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), p. 103-109 over het literaire gebruik van de Actaeon-fabel; dit citaat op p. 105.
- 49 Zie voor de interpretatie van Actaeon-voorstellingen, Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), p. 109-112.
- 50 In sommige gevallen ging de schilder zelfs zover Cimon als jager met jachtbuit te typeren, en hem een verschrikt gebaar te laten maken, zodat de gelijkenis met Actaeon nog groter werd. Zie Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), p. 97-98.
- 51 I. van Arp, *Chimon*. Op de Reeghel: Door Liefde verstandigh. Treur-bly-eyndent-spel. Ghespeelt in de Schouw-Burgh op Kerremis, 1639, Amsterdam 1639. Het stuk beleefde in 1639 negen opvoeringen (E. Oey-de Vita en M. Geesink, *Academie en Schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam 1983, p. 159).
- 52 Zie R. van Stipriaan, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de*

- Nederlandse renaissance*, Amsterdam 1996, hoofdstukken 4-7 voor het gebruik van de *Decamerone* in de Nederlandse toneelliteratuur (hoofdstuk 7 behandelt het stuk van Noozeman). Over het motief van de verdwazende macht van de liefde, p. 150-155.
- 53 De op een dolfin gezeten Cupido doet sterk denken aan Lastmans schilderij met *David en Bathseba* (zie hierboven noot 22).
- 54 Deze herderin, Astrea genaamd, blijkt tot alles bereid wanneer zij Cimon, die niets van haar moet weten, met haar hevige liefde achtervolgt: 'Mijn Maeghdom offer ick u Harder' roept zij zelf wanhopig uit (Van Arp, *Chimon* [n. 51], ongepagineerd).
- 55 Zie Spaans, *Door de liefde verstandig* (n. 1), p. 85-139.
- 56 In de Zuidelijke Nederlanden was Rubens hem al voorgegaan in een doek van 208 x 282 cm (ca. 1616-17; Wenen, Kunsthistorisches Museum). Zie hierboven noot 40.
- 57 Vergelijk vooral een getekend zelfportret, gedateerd 1638, zwart krijt, 15,5 x 15,5 cm. Wenen, Albertina, waarop Backer in de 'melancholie'-houding het hoofd op de hand steunt. Vergelijk ook het zelfportret van Backer als herder, Leeuwarden, Fries Museum (W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 dln, Landau-Pfalz 1983, dl 1, nr. 33).
- 58 Zie hierover Sluijter, 'Venus, Visus en Pictura' (n. 24), p. 368-371.
- 59 J. Vos, *Dichtkunst*, Amsterdam 1658, p. 302; L. Smids, *Gallerye: ofte proef van syne dichtoefeningen*, Amsterdam 1685, p. 28; A. Houbraken, *De Grootte schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*, 3 dln, Den Haag 1718-1721, dl 1, p. 336-37.
- 60 Zie hierover K. Porteman, 'Vondels gedicht *Op een Italiaensche Schildery van Susanne*', in: G. van Eemeren en F. Willaert (red.), *'t Onderzoek leert. Studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. I. Rens*, Leuven, Amersfoort 1986, p. 301-318, spec. p. 303-308 met verdere literatuurverwijzingen.
- 61 Zie *Ibidem*, p. 310-318, met diverse voorbeelden van Vos en Vondel. Zie ook Sluijter, *De 'heydensche fabulen'* (n. 23), p. 159 en G.-J.M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bildes. Jan Vos und sein 'Zeuge der Schilderkunst' von 1654*, Hildesheim, Zürich, New York 1991, p. 212-215.
- 62 Zie Hooft, *Emblemata amatoria* (n. 7), p. 166-168 voor het commentaar bij embleem XIV van Hooft en met verwijzing naar o.a. een embleem van Otto van Veen (p. 167, afb. 17) en een tekst van Ripa, waarin Marsilio Ficino wordt aangehaald.
- 63 Uit een door Smids toegevoegde voetnoot blijkt dat hij zich terdege van het gedicht van Vos bewust was: 'J. Vos dicht ook op dit van Bakker: doch deese Cyprische Juffer is van verscheyden fraaje Meesters op paneel en doeck gebracht.' (Smids, *Gallerye* [n. 59], p. 28).
- 64 Zie Porteman, 'Vondels gedicht *Op een Italiaensche Schildery van Susanne*' (n. 60), p. 301, 307. Men vergelijk ook Vondels gedicht *Op Iupyn en Leda*, dat eindigt met de woorden: 'De kunst geeft stof tot overspel' (J.F.M. Sterck e.a. [red.], *De werken van Vondel*, 10 dln, Amsterdam 1927-1940, dl 4, p. 598).
- 65 Vermoedelijk had Vos niet meer dan een globale kennis van Boccaccio's novelle. Smids kende het verhaal wel, want hij voegde een noot toe (overgenomen door Houbraken): 'T'Verhaal heeft Bokkatus in 't 19 Cap. syner Vertellingen en bestaat daar in; dat Cimon, een bot en plomp kerel, van ansienlyken huuse, door het gesicht van deese schoonheyd, verkeert wierde in een heusch en verstandig minnaar'. De vermelding 'in 't 19 Cap.' wijst erop dat nog steeds Coornherts vertaling de bron was!
- 66 Zie over het feit dat het beeld als 'levend' wordt gepercipieerd wanneer het aanleiding geeft tot seksuele prikkels: D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago, Londen 1989, hfdst. 12: 'Arousal by image'. Zie ook Sluijter, 'Venus, Visus en Pictura' (n. 24), p. 357-358 en Sluijter, 'Emulating sensual beauty' (n. 39), p. 4-45, spec. p. 14-15, 18-19, 21-24.
- 67 Zie Sluijter, 'Venus, Visus en Pictura' (n. 24), p. 369-370 en Sluijter, 'Emulating sensual beauty' (n. 39), p. 14.
- 68 Deze regels zijn uit het gedicht 'Tegen 't Geestigdom der Schilderkunst' van de jegens de schilderkunst extreem vijandige Dirk Rafaelszoon Camphuyzen, *Stichtelycke Ryemen*, Amster-

dam 1642, p. 224 (voor het eerst opgenomen in deze editie); het betreft een berijmde vertaling van het in het Latijn geschreven *Idolelenchus* door zijn vriend Johannes Evertszoon Geesteranus (ca. 1620).

Summary

An analysis of 'Cimone beholding the sleeping Efigenia', an episode from Boccaccio's *Decamerone*, offers a rich opportunity to discuss almost every way in which image and text articulate and communicate meaning in Dutch seventeenth-century culture. The authors' starting-point is the relation between the portrayal of this subject and its narrative source (in particular the Dutch translation by Dirck Volkertsz. Coornhert). Then a discussion follows of the engraving by Matham with Latin verse underneath by Cornelis Schonaeus, of two emblems (anonymous – Pieter Cornelisz. Hooft and Adriaen van der Venne – Jacob Cats), of a title-print and the text of a comedy based on Boccaccio's novella (anonymous – Johan van Arp), and finally of a painting and two poems inspired by that painting (Jacob Backer – Jan Vos and Ludolph Smids). The theme of Cimone and Iphigenia was first used in Dutch painting and prints around 1600 and became, almost exclusively in the Netherlands, a real favourite during the following decades. This new pictorial subject fitted perfectly in the very popular thematic group of erotically-charged scenes of the female nude being spied upon, scenes in which the viewer of the image is placed in the 'same' position as the male voyeur *in* the image who beholds a nude woman while she is sleeping (Antiope, Venus) or bathing (Diana, Susanna, Bathsheba). Depending on the various combinations and functions of image and text, the persuasiveness of the image and the eloquence of the text interact, and often convey contradictory meanings. The artists drew upon traditions and conventions of the pictorial medium different to the literary traditions the authors adhered to. For the episode depicted in the prints and paintings, conventional motifs were used that could be justified by a long and prestigious tradition, but which, functioning primarily in a context of erotic entertainment, would have been understood as representing the arousal of lust. In a text accompanying such an image the informed viewer would have expected the traditional warnings against the dangers of the sense of sight in arousing lust, but in the present case the texts point to the moral of Boccaccio's story: love edifies. Only the laudatory poems on the painting by Backer refer to another tradition, praising the lifelikeness of the nude and playfully commenting on the arousing effect this has on the male viewer.