

SAMENVLOEIING VAN MYTHOLOGIE EN ALLEGORIE IN HET OEUVRE VAN ANTHONY VAN DYCK

Aantal woorden: 31 811

Rebecca Gheysens

Studentennummer: 01709317

Promotor: Prof. dr. Koenraad Jonckheere

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 - 2021

Verklaring in verband met auteursrecht

De auteur en de promotor geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Voorwoord

Deze masterproef kwam tot stand tijdens mijn opleiding 'Master in de Kunstwetenschappen' aan de faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Universiteit Gent. In september 2019 werd ik gestimuleerd door mijn promotor Prof. Dr. Koenraad Jonckheere om verder te bouwen op de materie van mijn bachelorproef en de thematiek van mythologie en allegorie verder te onderzoeken. Graag zou ik hem bedanken om mij deze leerrijke thematiek te laten bestuderen en zijn begeleiding en advies hierbij. Daarnaast wil ik benadrukken hoezeer ik zijn begrip en geduld apprecieer opdat ik dit traject mooi kon afronden.

Toen ik in september 2019 aan mijn masterjaar begon had ik nooit gedacht pas in mei 2021 mijn masterproef in te dienen. Ik heb gedurende mijn laatste twee academiejaren verscheidene obstakels moeten doorlopen waaronder de kanker diagnose van mijn beide ouders in 2019. Mijn houvast in deze situatie werd dat wat ik eerst als grootste last zag: deze masterproef. Het werd de ideale afleiding voor de familiale zorgen en onzekerheden evenals de ontdekking van mijn passie voor onderzoek.

Het mooiste wat mijn ouders mij ooit gegeven hebben zijn mijn zussen en broer en tijdens dit onderzoek leerde ik opnieuw hoe belangrijk familie is. Mijn familie is niet bepaald kunstzinnig, maar allen deden ze op hun manier moeite om interesse te tonen en hulp te bieden. In het bijzonder wil ik mijn zus Esther bedanken. Niet enkel omwille van haar kennis en advies als doctorandus, maar eveneens voor haar mentale steun en de urenlange telefoongesprekken in quarantaine tijden.

Mijn ouders wil ik graag bedanken voor het vertrouwen dat ze me gaven om dit onderzoek op mijn tempo af te ronden. Alsook voor de ettelijke naleesbeurten op typ- of schrijffouten van mijn moeke. Als laatste familielid vernoem ik graag nog mijn oma waarvan we in april 2020 afscheid moesten nemen. Ik weet dat je sowieso al trots was op mij, maar ik hoop dat je ziet dat ik iets gevonden heb waar ik gelukkig van word.

Ik mag mezelf gelukkig prijzen om zo een warme en steunende vriendengroep te hebben. Ondanks het feit dat ik vele vrienden amper gezien heb, waren ook zij behulpzaam bij de verwezenlijking van dit onderzoek. Zij zorgden niet alleen voor een uitlaatklep maar eveneens voor onuitputtelijke motivatie. Hun vertrouwen in mij gaf mij het zelfvertrouwen dat ik nodig had.

Specifiek voor mijn literatuurstudie wil ik graag enkele mensen en instanties bedanken. In eerste instantie Prof. Dr. Nadia Sels voor haar advies omtrent literatuur van klassieke mythologie. Daarnaast ben ik dankbaar voor de collecties en werknemers van de Koninklijke bibliotheek van België (KBR), de Universiteitsbibliotheek van UGent, de erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in Antwerpen en het Rubenianum te Antwerpen. Vooral deze laatste drie zijn het vernoemen waard omwille van hun beschikbaarheid en hulp gedurende tijden van quarantaine.

Het samenvloeien van mythologie en allegorie is een complexe thematiek zeker in combinatie met het oeuvre van Anthony Van Dyck. Ik heb het dynamisch karakter van dit thema zo goed mogelijk proberen weer te geven opdat er een beeld kan gevormd worden over de manier van denken of allegorie van enkele mythologische werken van Van Dyck. Hopelijk raakt u, als lezer, eveneens zoals ik, geïntegreerd door dit onderwerp.

Rebecca Gheysens

Lijst van Afbeeldingen

Afbeelding 1: Anthony Van Dyck en Jan Roos I, <i>Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan</i> , ca. 1622-1627, olieverf op doek, 144 x 163cm, Museo del Prado, inv.nr.POO1492.....	87
Afbeelding 2: Anthony Van Dyck, <i>Diana en Endymion</i> , ca. 1629, tekening op blauw papier in pen en bruine inkt met witte waterverf, 190 x 228 mm, The Morgan library & museum NY, nr.I240.....	88
Afbeelding 3: Anthony Van Dyck, <i>Venus en Adonis</i> , ca. 1620-21, olieverf op doek, 224 x 164 cm, Privécollectie. ©RKD.....	88
Afbeelding 4: Annibale Carracci, <i>Pan en Diana</i> , ca. 1597-1602, fresco, Galleria Farnese Palazzo Farnese Rome.....	89
Afbeelding 5: <i>De slapende Ariadne</i> , ca. 2e eeuw v.Chr., sculptuur, Vaticaan museum Rome, cat.548.....	89
Afbeelding 6: Jacopo Tintoretto, <i>Venus en Mars verrast door Vulcanus</i> , ca. 1555, olieverf op doek, 135 x 198 cm, Alte Pinakothek München, Inv. nr.9257.....	90
Afbeelding 7: Titiaan, <i>Diana en Callisto</i> , ca. 1556-59, olieverf op doek, 187 x 204,5 cm, The National Gallery of Scotland, inv.nr.NG6616.....	90
Afbeelding 8: Peter Paul Rubens en Jan Brueghel I, <i>Slapende Diana met saters en honden</i> , olieverf op paneel, 66 x 109 cm, Alte Pinakothek München, Acc.nr.344.....	91
Afbeelding 9: Peter Paul Rubens en Frans Snijders, <i>Diana en haar nimfen bespied door saters</i> , ca. 1616, olieverf op doek, 203 x 309, 6cm, Royal Collection Trust, Hampton Court Palace, nr.405553.....	91
Afbeelding 10: Peter Paul Rubens, <i>Cimon en Efigenia</i> , ca. 1617, olieverf op doek, 208 x 282 cm, Kunsthistorische Museum Wenen, Inv.532.....	92
Afbeelding 11: Titiaan, <i>Pardo Venus of Jupiter en Antiope</i> , ca.1551, olieverf op doek, 196 x 385 cm, Louvre museum, inv.752. ©RCT.....	92
Afbeelding 12: Hendrick Goltzius, <i>Jupiter en Antiope</i> , ca.1612, olieverf op doek, 122 x 178 cm, The National Gallery, L1098.....	93
Afbeelding 13: Peter Paul Rubens, <i>Torso Belvedere</i> , ca. 1600-09, tekening op grijs papier in zwart krijt, 375 x 270 mm, Rubenshuis Antwerpen, inv.nr.109.....	93
Afbeelding 14: Anthony Van Dyck, <i>Samson en Delilah</i> , ca. 1618-20, olieverf op doek, 152, 3 x 232 cm, Dulwich Picture Gallery Londen, Acc.nr.DPG127.....	94
Afbeelding 15: Peter Paul Rubens, <i>Diana en haar nimfen bespied door saters</i> , ca. 1639-40, olieverf op doek, 129,5 x 315,2 cm, Prado museum Madrid, kamer 029.....	94
Afbeelding 16: Anthony Van Dyck, <i>De dronken Silenus</i> , ca. 1620, olieverf op doek, 107 x 91, 5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.....	95
Afbeelding 17: Anthony Van Dyck, <i>De dronken Silenus</i> , ca. 1621, olieverf op doek, 133,5 x 109,5 cm, KMSK Brussel, inv.217.....	96
Afbeelding 18: Peter Paul Rubens en atelier, <i>De dronken Silenus</i> , ca. 1618-25, olieverf op doek, 212 x 214,5 cm, Alte Pinakothek München, inv.nr.319.....	97
Afbeelding 19: Peter Paul Rubens, <i>Dronken Silenus naar het antieke</i> , tekening op papier met zwart krijt, 410 x 256 mm, The British Museum, nr.T12.58.....	97
Afbeelding 20: Anthony Van Dyck, <i>De boetvaardige Maria Magdalena</i> , ca; 1620, olieverf op doek, 169,5 x 149,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, nr.SK-A-103.....	98

Afbeelding 21: Anthony Van Dyck, <i>De apostel Simon</i> , ca. 1618-20, olieverf op paneel, 63 x 47,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, nr.1020.....	98
Afbeelding 22: Anthony Van Dyck, <i>De afdaling van de H. Geest</i> , ca. 1618-20, olieverf op doek, 265 x 220,5 cm, Potsdam museum, GR 10623.....	99
Afbeelding 23: Peter Paul Rubens en Jan Brueghel I, <i>De natuur versiert de drie Gratiën</i> , ca. 1615, olieverf op paneel, 107 x 72 cm, Glasgow city museum, Kelvingrove art gallery and museum, ID nr.609.	99
Afbeelding 24: Peter Paul Rubens, <i>Vier studies van het hoofd van een Moor</i> , ca. 1615, olieverf op doek, 51 x 66 cm, KMSK Brussel, inv.3176.....	100
Afbeelding 25: Atelier van Peter Paul Rubens, <i>Vier studies van het hoofd van een man</i> , ca. 1617-20, olieverf op paneel, 25,4 x 67,9 cm, The Paul Getty museum LA, nr.71.PB 39.....	100

Inhoudstafel

Inleiding	1
Voorstelling en afbakening onderwerp	1
Status Questionis	3
Hoofdstuk 1 Mythologie	7
1.1 Herkomst	10
1.2 Overlevering	12
Hoofdstuk 2 Allegorie	19
2.1 Retorica	19
2.2 Herkomst	23
2.3 Overlevering	28
Hoofdstuk 3 Relatie tussen mythologie en allegorie	35
3.1 Overlevering van de klassieke oudheid naar de barok	37
3.1.1 Oorsprong in de klassieke oudheid	37
3.1.2 Overlevering in de middeleeuwen	40
3.1.3 Overlevering in de renaissance	43
3.1.4 Overlevering in de barok	47
3.2 Essentie samenvloeiing	53
Hoofdstuk 4 Mythologische allegorieën in het oeuvre van Anthony Van Dyck	59
4.1 Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan (Afb. 1)	61
4.2 De dronken Silenus (Afb. 16 en 17)	64
Conclusie	77
Bibliografie	81
Afbeeldingen	87
Illustratieverantwoording	101

Inleiding

Voorstelling en afbakening onderwerp

We leven in een beeldende cultuur die voortdurend evolueert en verandert. Mythologie en allegorie maken sinds de klassieke oudheid deel uit van deze wereld. Deze masterproef gaat over de verhouding tussen mythologie en allegorie en hoe deze verhouding evolueert vanaf de klassieke oudheid tot de barok. Een belangrijk uitgangspunt is de vraag waarom dit onderzoek van belang is? Wat is de meerwaarde? De voornaamste reden om dit onderzoek te voeren is de huidige onwetendheid over dit onderwerp. Mythologische onderwerpen hadden een hoog aanzien in de barok, maar deze heidense narratieven moesten aanvaardbaar gemaakt worden in de maatschappij. Een allegorische betekenislaag bood hier een oplossing. Allegorieën blijven echter in de beeldende kunst tot op de dag van vandaag een mysterie zeker in combinatie met mythologie. Dit onderzoek heeft als doel de materie rond mythologie en allegorie te verduidelijken en een antwoord te bieden op de vraag of er een samenvloeiing van deze elementen is in de barok van de Zuidelijke Nederlanden.

Centraal in deze masterproef staat niet het onderzoek naar hoe mythes hun algemene betekenis produceren, noch de zoektocht naar wat een bepaalde mythe of tekst betekent. Centraal staat het gebruik van mythes en allegorieën in de barokke schilderkunst.

De vraagstellingen voor deze masterproef zijn: Wat is het raakvlak tussen mythologie en allegorie? Zijn deze twee met elkaar verbonden en zo ja, in welke mate? Hoe werd de heidense mythologie van de klassieke oudheid verwelkomd in de christelijke cultuur? Om dan over te gaan naar hoe dit gebruikt werd binnen de beeldende kunsten van de barok. Specifiek in de schilderkunst van Anthony Van Dyck.

Dat er in de renaissance en barok een enorme interesse was voor de klassieke mythologie valt niet te betwijfelen, de literatuur en beeldende kunst bewijzen dit. Deze interesse zorgde voor een nieuwe ontdekking in de 16^{de} eeuw van theoretische verhandelingen omtrent de omschrijving en interpretatie van de klassieke mythen. Dit onderzoek gaat daarop in en achterhaalt hoe men in de barok omging met deze nieuwe interpretatie en hoe ze dit zelf gebruikten.¹

¹ Karl Enenkel, "The development of 16th century mythography: Georgius Pictorius's *Theologia mythologica apotheosis* (...) decorum and Julien De Havrech's *De cognominibus deorum gentilium*," in *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*, red. Carl Van de Velde. (Leuven: Peeters, 2008), 211-54.

Om te beginnen wordt het ontstaan van de twee centrale begrippen individueel besproken. Hun etymologische herkomst, geschiedenis en benaderingswijze zowel in het algemeen als met betrekking tot de beeldende kunst. Vervolgens wordt er dieper gekeken naar hun onderlinge verhouding, doorheen verschillende eeuwen, stromingen en gebeurtenissen. Dit om hun positie tegenover de beeldende kunsten te achterhalen zodat de gedachtegang in de barok kan blootgelegd worden. Op deze manier kan er een beter beeld gevormd worden van hoe kunstenaars deze materie begrepen waarvan ze visuele voorstellingen creëerden. Vervolgens wordt dit toegepast op het oeuvre van Van Dyck, zodat zijn denkwijze aan het licht gebracht wordt, met als focus de mythologie van Bacchanalia.

De klassieke mythologie rond de cultus van de god Bacchus is veelzijdig en kan verbonden worden met de creatieve inspiratie. Aspecten die deze thematiek voor kunstenaars in de barok aantrekkelijk maakten. Als god van de wijn, roes, extase, vruchtbaarheid en het genot werd hij gekoppeld aan een bepaalde cultus. Een cultus die in eerste instantie vrouwelijk gezelschap, maenaden of bacchanten, aantrok maar daarnaast vaak met mannelijke wezens, zoals saters, Silenus en de god Pan, geassocieerd werd. Te herkennen aan hun typerende attributen zoals drinkbekers, cimbalen, druiventrossen en -kransen.^{2,3} Het is deze laatste groep mannelijke figuren die aan bod komt in de schilderijen van dit onderzoek.

Tot slot wordt alles samengebracht in een analyse op basis van mythologische kunstwerken. Dit onderzoek is theoretisch en gericht op literatuurstudies. Dit wordt gecombineerd met een beeldend onderzoek aangezien al de verworven kennis grondlagen vormen voor de beeldende kunst. Het theoretisch deel wordt daarom op verschillende gebieden ondersteund door Van Dycks leven en zijn mythologische voorstelling van de godin Diana. Vervolgens wordt er overgegaan naar een meer praktisch deel op basis van twee case studies.

Bij dit deel van het onderzoek zal er enerzijds een conclusie gevormd worden rond de gedachtegang van Van Dyck bij het kunstwerk van Diana en komt de focus te liggen op de analyse van twee kunstwerken betreffende Silenus. Hier zullen de elementen van de kunstwerken naast principes uit de literatuurstudie gelegd worden. Dit om de praktische aanpak van de kunstenaar uit te diepen en zijn manier van denken te onthullen. Zo kan zijn allegorisch gebruik in mythologische voorstellingen vergeleken worden met zijn contemporaine collega Peter Paul Rubens. Diens oeuvre werd reeds onderzocht omtrent deze materie door het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard.

De centrale onderzoeksvraag van deze masterproef bestaat erin te weten te komen of er een samenvloeiing van mythologie en allegorie is in de beeldende kunst van Anthony Van Dyck. Deze literatuurstudie en analyse, ondersteund door beeldonderzoek, streeft deze vraag te beantwoorden in dit werk.

² Een maenad of bacchante is een wilde vrouw die mee gaat in de processie van de cultus van Bacchus, tevens gekend als Bacchanalia. James Hall en Kenneth Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art* (New York: Harper and Row, 1974), 197.

³ Svetlana Alpers, *The making of Rubens* (New Haven: Yale University Press, 1995), 101-6. ; Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 37-8.

Status Questionis

Mythologie overleeft in onze cultuur in verschillende domeinen van de maatschappij. Dit wordt aangetoond in talrijke literaire bronnen. De voornaamste bronnen binnen het theoretische deel van het onderzoek zijn; de studie van Michael Herren *'The anatomy of myth: the art of interpretation from the presocratics to the church fathers.'* (2017) en Richard Martins *'Classical mythology.'* (2016). Zij geven een alomvattend beeld van de cultuur en maatschappij van de klassieke oudheid alsook hoe deze ontvangen werd in de daaropvolgende eeuwen. Ondanks het feit dat er verschillende visies zijn over hoe mythologie binnen onze maatschappij wist te overleven volgt dit onderzoek de allegorische benadering. Deze benadering wordt hier ondersteund via literatuur van onder andere Luc Brisson en Catherine Tihanyi *'How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology.'* (2004) en de verzamelbundel van Carl Van de Velde *'Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque.'* (2008). Deze eerste diept het gebruik van allegorie tot mythologie uit en de laatste richt zich specifiek tot mythologie in de beeldende kunsten.

Niet enkel mythologie, maar evenzeer allegorie wist in verschillende aspecten van onze cultuur te overleven. Zoals het traktaat van Rita Copeland en Peter Struck *'The Cambridge companion to allegory.'* (2010) samen met dat van Gerhard Kurz *'Metapher, allegorie, symbol.'* (1997) en *'Metaphor, allegory, and the classical tradition: ancient thought and modern revisions.'* (2003) van G.R. Boys-Stones heeft aangetoond. Alhoewel al deze verhandelingen van belang waren om een beeld te vormen van de allegorische beeldtaal, werd de gedachtegang van de barok het best benaderd bij Nils Büttner. Ondanks het feit dat men in het verleden allegorie op heel uiteenlopende manieren benaderde, tonen deze bronnen aan dat al deze visies een onderdeel zijn van het begrip. Allegorie is dus een zeer gelaagd begrip en dit zorgt voor een chaotisch concept zowel in de barok als later. Bijgevolg stond het onderzoek van Büttner, *'Rubens: allegories and subjects from literature.'* uit het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 12* (2018), centraal om dit alles binnen de beeldende cultuur van de barok aan te halen.

Op basis van deze literatuur brengt dit onderzoek verscheidene ideeën uit traktaten samen tot een duidelijk overzicht. Via een supra disciplinaire benadering die de gehele historische context in acht neemt tracht men inzicht te krijgen in het gebruik van mythologie en allegorie. Om zo het samenvloeien van de heidense iconografie uit de mythologie van de klassieke oudheid met de christelijke cultuur van de barok in de Zuidelijke Nederlanden te onderzoeken. Dit zodat er een beeld kan gevormd worden van de gedachtegang van Van Dyck.

Het gebruik van allegorieën in de beeldende kunst is doorheen de jaren reeds besproken aan de hand van verschillende iconologische studies. Dit gebeurde vooral door bepaalde soorten allegorieën of specifieke kunstenaars die vaak geassocieerd werden met allegorieën. Iets dat duidelijk waarneembaar is in het onderzoek van het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard omtrent Rubens, specifiek door Elizabeth McGrath en Marjon van der Meulen, en onderzoek van Lisa Rosenthal.

Hetzelfde geldt echter niet voor de mythologische taferelen binnen het oeuvre van Van Dyck. Bijgevolg wordt hij, net omdat hij geen prominent figuur is van het genre, als vertrekpunt gekozen voor de analyse van mythologische allegorische voorstellingen in de barok. Alhoewel zijn capaciteiten voor mythologische voorstellingen en kennis van de klassieke oudheid vaak in twijfel getrokken werden, werpt dit onderzoek een nieuw licht op deze materie. Dit door Van Dyck niet te vergelijken met contemporaine kunstenaars maar door vanuit hemzelf te vertrekken.

Dit onderzoek is zich bewust van de semiotische en semantische discussies in de kunst. De literatuurwetenschappers Mieke Bal en Norman Bryson stellen dat *the period eye* nooit volledig achterhaald kan worden. Daarom wordt er gekeken naar de cultuur waarin het karakter van de kunstenaar gevormd wordt in plaats van elk detail te interpreteren. Zo probeert dit onderzoek, zoals de Britse kunsthistoricus Michael Baxandall, *the period eye* tegemoet te komen en Van Dycks manier van denken te achterhalen.⁴

De schilderijen die centraal staan in dit onderzoek werden geselecteerd uit 'Van Dyck – A complete catalogue of the paintings.' (2004) van Susan J. Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar en Horst Vey. Dit boek werd gebruikt als basis voor het leven van Van Dyck alsook voor het bepalen van zijn oeuvre, authenticiteit en dateringen. Dit onderzoek is zich bewust van de discussies omtrent deze materie, maar omwille van eenduidigheid zal de catalogus gevolgd worden.⁵

Naast bovenvermelde personen en artikels van het Rubenianum zijn de bronnen van Susan J. Barnes, Adam Eaker en Katlijne Van der Stighelen van belang om de specifiekere aspecten in dit onderzoek te verwezenlijken. Roger de Piles en Giovanni Pietro Bellori zijn primaire bronnen voor de overlevering van gegevens van de kunstenaar. Voor de basiselementen van de mythes, mythologische figuren en elementen werd een beroep gedaan op James Halls 'Dictionary of subject and symbols in art.' (1974) alsook op enkele klassieke geschriften van de dichters Ovidius en Vergilius.

Het theoretische deel zal ondersteund worden door de voorstelling 'Diana na de jacht, bespot door Pan' of 'Diana en een nimf, verrast door een satyr' uit het Prado Museum. Eerder werd dit taferel benoemd als 'Diana en Endymion', maar in de 20^{ste} eeuw werd dat idee vervangen door de eerdergenoemde interpretaties. Binnen dit onderzoek wordt de iconografie gevolgd zoals benoemd door Elizabeth McGrath en Leticia Ruiz Gómez. Met de nuance dat dit onderzoek zich niet volledig aansluit bij het thema bepaald door McGrath maar zich op dit gebied eerder aansluit bij het onderzoek van de Spaanse academici Gómez en Matías Díaz Padrón. Het laatste deel omvat een case study met twee schilderijen van *De dronken Silenus*. Deze analyse volgt volledig de informatie uit bovenvermelde catalogus.

⁴ De betreffende bron gaat dieper in op deze visies. Mieke Bal en Norman Bryson, "Semiotics and art history," *The Art Bulletin* 73, nr. 2 (1991): 203-7.

⁵ Dit in het bijzonder met betrekking tot het kunstwerk van *Diana en een nimf, verrast door een satyr of Pan* (Afb. 1). Het onderzoek volgt de catalogus en toeschrijving aan Anthony Van Dyck maar is zich bewust van de twijfels van onder andere Alicia Suárez Blanco, "Circle of Anthony van Dyck. Diana and a nymph surprised by a satyr," in *Splendor, myth, and vision: nudes from the Prado* (Clark Art Institute; Museo Nacional del Prado, 2016), 142-5.

De aanleiding van deze masterproef is de bachelorproef ‘*Samenvloeiing van mythologie in allegorieën uit de renaissance en de barok: Apollo en Dionysos.*’ (2019) In navolging van dit werk werd het artikel ‘*Aertsen, Rubens and the questye in early modern painting.*’ (2019) van Prof. Dr. Jonckheere, promotor van dit onderzoek, aangeboden dat het vertrekpunt werd van deze masterproef.

Dit artikel haalde nieuwe ideeën en invalshoeken aan en bijgevolg startte de literatuurstudie met het raadplegen van de verschillende bronnen gebruikt in dit artikel. Via verschillende databanken, waaronder Google Scholar, UniCat en de wereldwijde versie ervan WorldCat, werden de auteurs van de gebruikte bronnen geraadpleegd. Zo werden enkele interessante auteurs opgemerkt voor dit onderzoek, zoals George Alexander Kennedy en Caroline Van Eck voor de retorische traditie en David Freedberg en Aby Warburg voor hun iconologische visies. Vervolgens werden aan de hand van verschillende zoektermen de databanken geraadpleegd. Dit zorgde voor een omvangrijke verzameling literaire bronnen die dankzij verscheidene bibliotheken konden geraadpleegd worden. De kunstwetenschappelijke en filosofische boeken vormen samen met wetenschappelijke artikels de basis voor de literatuurstudie rond mythologie en allegorie. Ze halen de verschillende filosofische, religieuze en (kunst)historische theorieën aan die de basis vormen om de relatie tussen mythologie en allegorie in kaart te brengen.

Daarnaast werd een analytisch beeldonderzoek gevoerd aan de hand van drie werken van Van Dyck. In eerste instantie waren de bronnen van McGrath en Rosenthal een grote bijdrage om nieuwe inzichten te verschaffen bij de methodologie en analyse. Hetzelfde geldt voor artikels van Svetlana Alpers, Julius S. Held en Nils Büttner. Al deze bronnen behandelen een gelijkaardig onderzoek en werden als methodologisch uitgangspunt gebruikt voor Van Dyck.

In het kader van de case studies waren de bronnen van Matías Díaz Padrón en Alicia Suárez Blanco relevant met betrekking tot het tafereel van Diana en Margaret Roland, Sara Benninga en Lucy Jane Davis voor het onderzoek rond Silenus. In tegenstelling tot verscheidene van deze bronnen tracht dit onderzoek de allegorische betekenislaag aan het licht te brengen. Een begrip dat amper vernoemd wordt met betrekking tot Van Dyck zijn mythologisch oeuvre.

Naast literaire bronnen werden enkele websites geraadpleegd zoals van het RKD (Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie) en enkele museumwebsites voor de afbeeldingen. Zo zijn de websites van het Prado (Nationaal Museum del Prado Madrid), KMSKB (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België) en het SKD (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) gebruikt voor de drie centrale schilderijen. Met betrekking tot de andere kunstwerken werden eveneens websites van musea geraadpleegd, waarvoor verwezen wordt naar de illustratieverantwoording.

Hoofdstuk 1 Mythologie

“The Greeks’ most important legacy is not, as we would like to think, democracy; it is their mythology.”⁶ Met deze zin begon Mary Lefkowitz haar boek *Women in Greek Myth* (2007) en gaat dit onderzoek van start. Mythologie is iets dat tot de dag van vandaag frequent aanwezig is in de samenleving. Zo is onze taal een uitstekend voorbeeld van de eindeloze invloed van de klassieke mythes, denk bijvoorbeeld aan onze planeten en maanden of verschillende uitdrukkingen. Door haar plastische eigenschap kan het veranderen in verscheidene vormen zoals beeldhouwwerken, schilderijen op vazen, gedichten,... en verder leven in onze maatschappij.⁷ Een eigenschap die vruchten afwerpt.

Anthony Van Dyck (ca. 1599-1641) mag dan wel de belangrijkste portretschilder zijn van de 17^{de} eeuw, op quasi alle andere vlakken bevindt hij zich in de schaduw van zijn tijdsgenoot Peter Paul Rubens (ca. 1577-1640). Zeker wanneer het gaat over historieschilderkunst en mythologische voorstellingen wordt hij vaak vergeten. Ondanks het feit dat hij geen prominent figuur is binnen het genre zou hij toch enkele waardige mythologische voorstellingen maken.

Waaronder het werk uit circa 1622-27 van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* (Afb. 1) uit het Prado dat centraal staat in het theoretisch luik van dit onderzoek.⁸ Vanaf circa oktober 1621 tot omstreeks december 1627 onderneemt Van Dyck zijn Italiëreis, waarbij hij zich voornamelijk in Genua en Palermo gaat vestigen.⁹ Dit kunstwerk wordt gedateerd op het einde van deze periode, omwille van de samenwerking met de Zuid-Nederlandse schilder Jan Roos I. Deze kunstenaar had zich gevestigd in Genua en is verantwoordelijk voor het stilleven rechts onderaan en de slapende jachthond links van dit tafereel.^{10,11} Alhoewel de Spaanse academicus Matías Díaz

⁶ Mary R. Lefkowitz, *Women in Greek myth* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007), 9.

⁷ Michael Wayne Herren, *The anatomy of myth: the art of interpretation from the presocratics to the Church Fathers* (New York: Oxford University Press, 2017), 1-9.

⁸ Susan J. Barnes, “Van Dyck in Italy,” In *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings* (New Haven: Yale University Press, 2004), 167-8. ; Leticia Ruiz Gómez, “Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión: a propósito del tema y título de una obra de Anton van Dyck en el Museo del Prado,” *Boletín Del Museo Del Prado* 20, nr. 38 (2002): 85.

⁹ Susan J Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar en Horst Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings* (New Haven: Yale University Press, 2004), 1-4.

¹⁰ Jan Roos I (ca. 1591-1638) was een Antwerpse schilder die een opleiding genoten had bij Frans Snijders. Hij is de enige gekende medewerker van Van Dyck in Genua. Susan J. Barnes, “Van Dyck a Genova,” in *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo* (Milaan: Electra, 1997), 64-75.

¹¹ Barnes, “Van Dyck in Italy,” 167-8. ; Barnes, “Van Dyck a Genova,” 64-75.

Padrón de realisatie van de pijlenkoker evenzeer aan Roos toeschrijft wordt dit niet wetenschappelijk ondersteund en volgt dit onderzoek hem daarin niet.¹²

Mythologische onderwerpen waren een zeer geliefd thema bij de kunstenaars uit de Nederlanden van de 16^{de} en vooral 17^{de} eeuw. Enerzijds omdat ze hun verfijning en kennis van de klassieke oudheid en kunst van Italië konden tonen. Anderzijds omdat mythes vele mogelijkheden boden om naakten weer te geven. Naarmate men overging naar de barok werd het haast als vanzelfsprekend gezien dat schilders wat vertrouwd waren met de mythes uit de klassieke oudheid. Alleen stelt men zich hierbij dan de vraag hoe ze juist hun kennis van deze thematiek verkregen?

In de barok hadden kunstenaars verschillende middelen ter beschikking om mythologische thema's weer te geven. Eén van de meest invloedrijke werken voor mythologie in de Europese schilderkunst is de *Metamorfosen* van Ovidius. Een traktaat waarvan men kan aannemen dat het vaak tot het bezit van Antwerpse schilders behoorde en dat, zoals gebruikelijk, frequent uitgeleend werd aan elkaar. De *Metamorfosen* van de Romeinse dichter Publius Ovidius Naso (ca. 43 v.Chr.-18 n.Chr.) is een dichtbundel, geschreven circa tweede eeuw n.Chr., van overwegend Griekse mythologische taferelen met verscheidene referenties naar het allegorische gebruik.¹³ Niet ieder traktaat, maar onder andere de *Metamorfosen* van Ovidius, werden veelvuldig vertaald en kwamen vanaf midden 16^{de} eeuw talrijk voor in geïllustreerde edities met kopieën en prints van kunstenaars. De geïllustreerde traktaten kunnen gezien worden als compendia voorzien van prenten met een beknopte begeleidende tekst.¹⁴ Hierdoor had men in de 17^{de} eeuw een verzameling thema's van klassieke mythes waaruit de kunstenaar kon kiezen en waarbij de geïllustreerde versies als vertrekpunt, inspiratiebron en ondersteuning dienden. Het doel van de kunstenaars was om de verhalen van Ovidius visueel aantrekkelijk en psychologisch overtuigend weer te geven. Omwille van hun expressieve en picturale kwaliteiten konden enkele kunstenaars, net als dichters, hun verbeelding gebruiken bij de klassieke mythe. Waardoor ze vrijelijk nieuwe elementen konden verzinnen, eigen picturale uitvindingen doen en als meerwaarde hun werken *poesie* of *poeteryen* genoemd werden.¹⁵

Rubens wordt door de Franse criticus Roger de Piles (ca. 1635-1709) naar voor geschoven niet enkel omwille van zijn kennis van de klassieke oudheid of inventieve picturale kwaliteiten, maar eveneens omwille van zijn allegorische verwerking.¹⁶ Uiteraard is het mogelijk dat Van Dyck een vergelijkbaar niveau of genoeg kennis en picturale kwaliteiten bezat om zelfstandig tot dergelijke voorstellingen te komen. Dat de Piles hem deze waarde niet toekent betekent niet dat hij deze niet bezat. De Piles erkent in Van Dyck niet de genialiteit van Rubens, maar

¹² Alhoewel Matías Díaz Padrón een toonaangevend figuur is voor onderzoek rond kunstenaars uit de Nederlanden in Spanje sluit deze toeschrijving niet aan bij zijn betreffende bronnen en wordt dit door geen enkele andere geraadpleegde bron vermeld. Dit onderzoek erkent enkel de toeschrijving van het jachtstilven en de jachthond aan Jan Roos I. Matías Díaz Padrón, *Van Dyck en España* (Prensa Ibérica, Madrid, 2012), 440.

¹³ Elizabeth McGrath, "Artists, their books, and subjects from mythology," in *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*, red. Carl Van de Velde. (Leuven: Peeters, 2008), 301-13. ; Richard Tarrant, "Ovid and ancient literary history," in *The Cambridge companion to Ovid*, red. Philip Hardie. (Cambridge: Cambridge university press, 2002), 13-8.

¹⁴ Elizabeth McGrath, "Artists and mythographic handbooks some evidence of use and ownership," in *Images of the pagan gods: papers of a conference in memory of Jean Seznec*, red. Rembrandt Duits. (Turijn: Aragno, 2009), 391-2.

¹⁵ McGrath, "Artists, their books, and subjects from mythology," 308-20.

¹⁶ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (Amsterdam en Leipzig: Arkstée & Merkus, 1767), 346-9.

erkent wel een ander talent waarin hij zijn leermeester overtreft. Namelijk zijn talent van de fijnere elementen in de kunst, iets wat nog meermaals zal worden aangehaald.¹⁷

Van Dyck bezat niet enkel talent, hij had het geluk om uit een welgestelde familie te komen waardoor hij met allerlei talen en culturen in contact kwam. Hij kreeg een goede opleiding en circa oktober 1609 ging hij in de leer bij de Zuid-Nederlandse kunstenaar Hendrik van Balen die hem opleidde tot een onafhankelijke volleerde schilder.¹⁸ Tijdens deze opleiding komt hij in contact met Jan Brueghel de Jonge, kleinzoon van Pieter Brueghel de Oudere, met wie hij altijd goed bevriend zal blijven.¹⁹ Later zou hij gaan werken in de studio van Rubens, waar hij door verscheidene bronnen beschreven werd als diens meest getalenteerde protegé.²⁰

¹⁷ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Amsterdam en Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766), 275-6.

¹⁸ Hendrik van Balen (ca. 1575-1632) was destijds het hoofd van de Sint-Lukas gilde. Katijne Van der Stighelen, *Van Dyck* (Tielt: Lannoo, 1998), 10-3.

¹⁹ Barnes, De Poorter, Millar en Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 1-2. ; Van der Stighelen, *Van Dyck*, 10-3.

²⁰ Adam Eaker, "Van Dyck between master and model," *The Art Bulletin* 97, nr. 2 (2015): 173-82.

1.1 Herkomst

Ondanks het feit dat de Grieken uit de klassieke oudheid enorm gedreven waren om de oorsprong en betekenis te ontdekken, werd er nooit stilgestaan bij het feit wat een mythe nu net is. Samenvattend was mythologie volledig ingebed in ieder aspect van de Griekse klassieke oudheid en interpreteerden ze de mythes eerder dan ze in vraag te stellen. De Grieken hadden geen specifieke term voor mythes en er is geen exacte definitie uit de oudheid overgeleverd.²¹

De term die wij gebruiken werd ontleend van het Griekse *muthos* of 'spreken, woord, verhaal' en Latijnse *mythos*.²² Volgens de klassieke oudheid kan het zowel op onuitgesproken gedachten slaan als op een verhaal of geruchten en dient men het eerder te zien als een weergave van een ervaring. Een erg uiteenlopend concept dat vanaf de vijfde eeuw gedefinieerd werd als het tegengestelde van het superieure *logos*.²³ Laatstgenoemde werd gelinkt aan het rationele argument en het contrasterende *muthos* eerder aan fantasie. Wat niet uitsluit dat beiden als waarheden kunnen beschouwd of geïnterpreteerd worden. Zo is het dat de klassieke critici het als een methode zagen om de waarheid te vertellen op een figuurlijke manier. Het verschil tussen de twee bevindt zich eerder in de manier waarop een realiteit gepresenteerd of waargenomen wordt. Bijgevolg is *muthologia* of mythologie een samenstelling van de Griekse woorden *muthos* en *logos*.²⁴

Een exacte definitie werd nooit verwoord en in de eeuwen nadien kende het begrip verscheidene betekenisevoluties en benaderingswijzen.²⁵ Moderne denkers hebben frequent de betekenis van het begrip uitgediept maar een poging tot het formuleren van een exacte definitie zal echter altijd op één of andere manier te kort schieten.²⁶

Wat wij nu als mythologie zien was voor de Grieken, tot en met de generatie van de antieke dichters, de vroege geschiedenis van hun voorvaders.²⁷ De archaische Griekse samenleving was voornamelijk gebaseerd op een orale cultuur en bijgevolg is het niet vreemd dat het begin van een kritische kijk ten opzichte van mythes ongeveer samenvalt met de oudste geschreven teksten. Uit circa zesde eeuw v.Chr. dateren de oudste overgeleverde teksten, van de antieke dichters Homeros en Hesiodos, alsook de eerste mythe kritieken, van dichters zoals Xenophanes van Kolophon en Pythagoras van Samos.²⁸ Op hetzelfde moment dat de status van mythes betwist werd, ontstond de tot op vandaag moeilijk te definiëren, benaming 'mythe'.

²¹ Herren, *The anatomy of myth*, 1-9.

²² Het Griekse *muthos* wordt in het Latijn vertaald als *fabula* en staat voor een mythisch verhaal of droomverhaal dat kan geïnterpreteerd worden als een filosofische waarheid. Jeremy Tambling, *Allegory* (New York: Routledge, 2010), 23. ; Rita Copeland en Peter T. Struck, *The Cambridge companion to allegory* (New York: Cambridge University Press, 2010), 1-6.

²³ Logos betekent letterlijk 'woord' maar duidt eveneens op 'rede, argumentatie, verstand'. George Alexander Kennedy, *A new history of classical rhetoric* (Princeton: Princeton university press, 1994), 11-3.

²⁴ Lawrence Coupe, *Myth* (London: Routledge, 1997), 1-13. ; Roger P. Hinks, *Myth and allegory in ancient art* (Nendeln: Kraus, 1968), 1-9.

²⁵ Roger D. Woodard, "Introduction: muthoi in continuity and variation," in *The Cambridge companion to Greek mythology*, red. Roger D. Woodard. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 4-13.

²⁶ Prof. Dr. Nadia Sels, "Klassieke mythologie," (syllabus, mondelinge raadpleging, Universiteit Gent, 2020), inleidend college.

²⁷ H.A. Shapiro, *Myth into art: poet and painter in classical Greece* (Londen: Routledge, 1994), 1-10.

²⁸ Homeros en Hesiodos leefden circa achtste eeuw v.Chr. Xenophanes en Pythagoras worden eerder circa zesde en vijfde eeuw v.Chr. gesitueerd. Herren, *The anatomy of myth*, 8-10.

Om die positie in de wereld te behouden ging men enerzijds via tragedies met nieuwe idealen oude versies van mythes herinterpreteren en anderzijds via allegorie een diepere waarheid onder het oppervlak naar boven brengen.²⁹

Als gevolg van deze kritische noot ontstaan er verschillende benaderings- en interpretatiewijzen ten opzichte van mythes die sterk tijdsgebonden zijn. Het zou ons iets te ver afleiden om hier uitgebreid op in te gaan, maar volgens de traditie zijn er drie belangrijke benaderingswijzen van mythologie die hier kort aangehaald worden.

In zijn *De Natura deorum* verwijst de Romeinse filosoof Marcus Tullius Cicero (ca. 106 v.Chr.-43 v.Chr.) naar deze houdingen. De eerste is de historische benadering waarbij men de verhalen van de goden ziet als gewone avonturen verheven tot de onsterfelijke status. Deze staat ook bekend als euhemerisme naar de Griekse mythograaf Euhemerus uit circa de vierde eeuw v.Chr.. Het tweede fysieke systeem ziet de goden als kosmische symbolen en de derde benaderingswijze is de allegorische waarbij mythes morele en filosofische boodschappen overbrengen. Vanaf de 17^{de} eeuw wordt het euhemerisme, waarbij men mythes gaat rationaliseren, steeds meer gewaardeerd en in de 19^{de} eeuw zal ze een dominante positie innemen. Een positie die voordien uitsluitend tot de allegorische interpretatie behoorde. De allegorische interpretatie van mythen zal wel een aanhoudende methode blijven tot op vandaag. Onder andere omdat de allegorische interpretatie het gebruik van mythen rechtvaardigt, iets wat uit dit onderzoek duidelijk zal blijken. Allegorie is een interpretatiemethode om een verborgen waarheid te achterhalen en deze benadering werd een belangrijk onderdeel van de geschiedenis van mythologie.³⁰

Vooraleer we overgaan naar de overlevering van mythologie is het belangrijk te vermelden dat de heidense wereld van zichzelf vervreemde tegen het einde van de klassieke oudheid. Vanwege allerlei nieuwe invloeden en ontwikkelingen raakte het publiek zelf verwijderd van de goden. Men ging zich wenden tot leergedichten, encyclopedieën, romans,... over mythologie en commentaren op de klassieke dichters. Deze bronnen bleven voortbestaan en werden een soort mythografische voorlichting voor de middeleeuwse artiesten.³¹ De laat-Romeinse Noord-Afrikaanse schrijver Martianus Capella (ca. 360-428 n.Chr.) schreef zo de laatste volwaardige allegorische verhandeling van de klassieke oudheid. *De Nuptiss Philologiae et Mercurii* of letterlijk vertaald 'over de bruiloft van Filologia en Mercurius', een allegorisch geschrift dat voornamelijk een encyclopedie van de vrije kunsten omvat. In een mengelmoes omschrijft Capella de goden, waarden en normen van de klassieke oudheid zeer symbolisch zodat men het werk kon interpreteren als één grote allegorie.³²

²⁹ Luc Brisson en Catherine Tihanyi, *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology* (Chicago: University of Chicago press, 2004), 29-40.

³⁰ Wouter Bracke, "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie," in *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*, red. Carl Van de Velde. (Leuven: Peeters, 2008), 385-94. ; Richard Martin, *Classical mythology* (Londen: Taylor & Francis Ltd, 2016), 116-20. ; Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-54.

³¹ Erwin Panofsky, *Iconologische studies: thema's uit de oudheid in de kunst van de renaissance*, Ver. Casper de Jong. (Nijmegen: SUN, 1984), 20-9.

³² Herren, *The anatomy of myth*, 140-5. ; Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 7.

1.2 Overlevering

Reeds in de late bronstijd, toen de mythes gevormd werden, waren kunstenaars van fresco's en vaasschilderijen erg populair. Helaas zijn de meeste artefacten en de kunstvorm gesneuveld bij de ondergang van de Myceense beschaving in de twaalfde eeuw v.Chr. Pas rond de achtste eeuw v.Chr. zou er opnieuw gedecoreerd aardewerk, zoals wij dat kennen, gemaakt worden. Dat in de klassieke oudheid de beeldende kunst talrijk mythes behandelde is zeer aannemelijk en logisch. Dit is echter niet vergelijkbaar met hoe de christelijke iconografie werd weergegeven. De Grieken konden vrij een onderwerp en voorstellingswijze kiezen aangezien er nooit een religieus dogma rond de mythologische beeldtaal bestond. Er was geen behoefte om zich te omringen met mythologie en bijgevolg deed men dit voornamelijk omwille van esthetische, niet religieuze, redenen.³³

Het einde van de mythologische cultuur van de klassieke oudheid betekent niet het einde van de klassieke mythologie in de kunst. Ze bleef duidelijk aanwezig in de kunst en literatuur van de daaropvolgende eeuwen, en voornamelijk in de renaissance en barok waren figuren uit de klassieke mythologie in overvloed aanwezig in de beeldende kunst. Zeker wanneer men ze allegorisch of moraliserend kon gebruiken. Via mythe ging men boodschappen overbrengen naar de toeschouwers en door ze allegorisch te gebruiken trachtte men bepaalde levensnormen of waarden over te brengen.³⁴

Zo kennen we de Romeinse godin Diana, of haar Griekse equivalent Artemis, als de maagdelijke godin van de jacht die staat voor kuisheid en de wilde natuur. Daarnaast wordt ze vaak gezien als maangodin en is ze te herkennen aan een sikkelvormig maanjuweel op haar voorhoofd. Het is een veelzijdige godin die meestal in het gezelschap is van haar nimfen en te herkennen is aan haar boog en pijlenkoker, honden, herten en schild.³⁵

De iconografie van het Prado schilderij *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* (Afb. 1), werd vaak in twijfel getrokken. In het verleden werd het schilderij vaak geïdentificeerd met de thematiek van Diana en Endymion.³⁶ Op basis van de verschillende mythologische elementen, waaronder de parelketting, ging men dit in de 20^{ste} eeuw herbekijken en kwam men tot de conclusie dat niet Endymion maar een nimf naast Diana lag.³⁷ Van Dyck zou dit tafereel enkele jaren later wel uitwerken in een tekening, maar volgens onze huidige kennis werd hier geen schilderij van gemaakt. De tekening van *Diana en Endymion* (Afb. 2) bevindt zich momenteel in Pierpont Morgan Library New York.³⁸

³³ Shapiro, *Myth into art*, 1-10.

³⁴ Bracke, "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie," 385-94.

³⁵ Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 101-2.

³⁶ Het mythologisch verhaal gaat over Diana die verliefd wordt op de aantrekkelijk jongeling Endymion. Hij belandt in een eeuwigdurende slaap waardoor hij het symbool werd voor eeuwige schoonheid. Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 103.

³⁷ Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 440-2.

³⁸ Christopher Brown, Eugène Dabekausen en Hans Devisscher, *Van Dyck: tekeningen* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1991), 184-5.

Deze elementen zijn in de eerste plaats van belang voor de analyse van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan*, maar omwille van alles wat de godin voorstelt zijn deze elementen in het algemeen van belang voor de kern van dit onderzoek. Het is bijvoorbeeld in deze details dat Van Dyck onder andere zijn talent van de fijnere elementen laat uitkomen. De pijlenkoker en boog van Diana zijn zeer nauwkeurig en met een scherpe toets uitgewerkt, net zoals het sikkelvormige hoofdjewel van Diana, de parelketting van de nimf en de gezichten van de figuren.³⁹ Deze attributen zijn niet enkel belangrijk voor de identificatie van de godin, maar spelen een centrale rol in de allegorische betekenis van het schilderij alsook in het aantonen van de bekwaamheid van de kunstenaar.

In de klassieke oudheid waren dichters hooggewaardeerd en werden mythologie en poëzie met elkaar geassocieerd. Poëzie is oorspronkelijk, en zeker dan de mondelinge vorm, één van de voornaamste manieren om mythologie over te dragen.⁴⁰ In de middeleeuwen nam de interesse in mythologische thema's alsook de reputatie van poëzie echter af. Niettemin bestaat de klassieke mythologie niet uitsluitend uit poëzie, en vindt men het dikwijls in wetenschappelijke of technische teksten in zijn gebruikelijke allegorische vorm.⁴¹ Men neemt vaak aan dat de cultuur van de klassieke oudheid verloren gegaan was tijdens de middeleeuwen en pas terug nieuw leven ingeroepen werd met de komst van de renaissance. Niets blijkt minder waar, ondanks het feit dat het Christendom in de vierde eeuw de heidense religie volledig uitroeit, blijft ze, net zoals een allegorie, onder het oppervlak aanwezig. De antieke denkbeelden bleven voortbestaan in de letterkunde, filosofie, wetenschap en kunst. Dit is mede te zien in het feit dat ze de seculiere onderwijssystemen bleven gebruiken.

De klassieke geschriften waren gedurende de middeleeuwen vast onderdeel van het curriculum en bleven courant aanwezig in de maatschappij. Zo was de hellenistische Joodse filosoof Philo van Alexandrië (ca. 20 v.Chr.-50 n.Chr.) bekend met onder andere Homeros zijn geschriften en is het zelfs zo dat de theologie van het Christendom de Griekse filosofie als bouwsteen gebruikt. Hoewel kunstenaars aangemoedigd werden christelijke thema's weer te geven was er geen verbod op het uitbeelden van de heidense mythologie, zolang men het maar niet vereerde.⁴²

Het is wel zo dat de algemene houding ten opzichte van de klassieke oudheid vanaf de renaissance veranderde. De klassieke oudheid is voor de middeleeuwse mens te ver verwijderd en tegelijk te sterk aanwezig om het als een historisch fenomeen te zien. Zoals aangetoond kan worden via het traktaat van Capella dat gedurende de middeleeuwen meermaals herwerkt en becommentarieerd werd waardoor men de klassieke godheden doorgedreven moraliseerde. Om de klassieke mythologie uiteindelijk te benaderen als een fictieve sprookjeswereld, waarvan men dingen overnam maar die niet archeologisch kon benaderd worden vanwege een gebrek aan historisch besef en totaal verschillend gevoelsleven.⁴³ Bijgevolg werd enkel de inhoud van het beeld van de goden overgedragen. De klassieke vorm van de goden werd geleidelijk aan door al de middeleeuwse interventies verworpen tot ze volledig verdween.⁴⁴

³⁹ Oliver Millar, "Van Dyck in England," in *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings* (New Haven: Yale University Press, 2004), 422.

⁴⁰ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 15-7.

⁴¹ Bracke, "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie," 385-94.

⁴² Herren, *The anatomy of myth*, 147-53 en 165-70.

⁴³ Panofsky, *Iconologische studies*, 20-9.

⁴⁴ Jean Seznec en Barbara F Sessions, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art* (New York: Pantheon books, 1953), 149.

De renaissance mag dan wel geassocieerd worden met de heropleving van de klassieke oudheid, hun inspiratie was niet geheel gebaseerd op originele bronnen. Ze maakten gebruik van alle mogelijke toegankelijke bronnen, voornamelijk verbasterde overleveringen uit de middeleeuwse mythologische traditie, zoals handboeken, woordenboeken en eigentijdse werken. *Genealogia deorum gentilium* van de Florentijnse dichter, schrijver en humanist Giovanni Boccaccio (ca. 1313-1375) kan gezien worden als de voornaamste koppeling tussen de mythologie van de middeleeuwen en renaissance. Een gedetailleerde mythologische encyclopedie en stamboom van heidense goden uit circa 1373. Dit werk is het begin van een scherpzinnige, wetenschappelijk benadering van de klassieke oudheid. Men kan het zien als de voorloper van de op zuivere bronnenstudie gecreëerde werken in de renaissance. Hoewel het traktaat vooral geworteld zit in het middeleeuwse verleden bleef het tot de tweede helft van de 16^{de} eeuw, wanneer men in Italië een hernieuwing van de authentieke mythologische traditie vaststelde, de centrale basis over de kennis van de goden voor de geleerden.⁴⁵

Hetzelfde geldt voor Ovidius' *Metamorfosen*. Ondanks Europa sinds het begin van de 16^{de} eeuw overspoeld werd door gemoraliseerde edities van de *Metamorfosen* en ten gevolge van talrijke opgravingen muntstukken, reliëfs en (gereproduceerde) standbeelden de collecties domineerden zal men pas naar de barok toe de bronnen herbekijken.⁴⁶

Vanaf de 15^{de} eeuw, met Leon Battista Alberti (ca. 1404-1472) als valabel geleerde figuur, werd men als waardig schilder beschouwd indien men het verleden hanteerde. Onderwerpen van de klassieke schrijvers en uit de Bijbel waren onvermijdelijk en essentieel voor een goede *inventio* of 'vinding' en bijgevolg was een goede kennis van de dichters en historici enkel een meerwaarde.⁴⁷ Beginnend in de renaissance maar voornamelijk in de barok zal men vanwege een betere kennis en grotere bewondering een ander standpunt innemen tegenover het klassieke verleden. Zowel katholieken als protestanten hadden hun bedenkingen bij het gebruik van mythologie, maar toch verwierp geen van beide het volledig. Al sinds de middeleeuwen, maar pas in grote mate in de renaissance en barok, gingen kunstenaars mythologie benaderen vanuit een exclusief allegorisch standpunt. Ondanks deze benadering aangehouden werd, evolueerde de manier waarop, sterk door de eeuwen heen.

Terwijl men in Italië in de renaissance eerder uit regionale literatuur inspiratie haalde, ging men zich in de barok van de Zuidelijke Nederlanden eerder baseren op encyclopedische kennis van mythologische leerboeken. Jammer genoeg reduceren deze bronnen de klassieke literatuur en mythologische traditie tot een groot stijfiguur met een vaste structuur. De *pictor doctus* van de Zuidelijke Nederlanden in de barok, Rubens, ging de mythologische traditie origineel benaderen. Hij wist zichzelf te bevrijden van deze regels door mythes persoonlijk te onderzoeken, maar niet velen deden hem dit na.⁴⁸

Een obstakel was dat vele kunstenaars geen Latijn begrepen, al waren er uiteraard uitzonderingen. Echter zelfs in dat geval bezat niet iedereen een enorme meertalige bibliotheek van allerhande boeken zoals Hendrik van Balen. Of was niet iedereen zoals Rubens familiair met de klassieke lessen en in het bezit van een omvangrijke collectie Griekse en Latijnse literatuur evenals vele andere boeken.⁴⁹

⁴⁵ Jon Whitman, *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period* (Leiden: Brill, 2000), 269-70 en 349. ; Panofsky, *Iconologische studies*, 24-5.

⁴⁶ Sez nec en Sessions, *The survival of the pagan gods*, 91-3 en 226-43.

⁴⁷ Rensselaer Wright Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," *The Art Bulletin* 22, nr.4 (1940): 210-3.

⁴⁸ Bracke, "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie," 385-94.

⁴⁹ McGrath, "Artists, their books, and subjects from mythology," 301-32.

Wanneer het gaat over de literaire bronnen, die beschikbaar waren voor Van Dyck, komt men uit op een groot vraagteken. Uit verschillende briefwisselingen blijkt dat hij meertalig was, naast zijn moedertaal zou hij kennis gehad hebben van het Italiaans, Spaans, Frans en Engels. Hoe hij deze kennis opgedaan heeft, is onzeker maar zoals vermeld kwam hij via zijn familie met verschillende talen en culturen in contact. Bovendien werd zijn talenkennis vermoedelijk gestimuleerd gedurende zijn verblijven in het buitenland.⁵⁰ Daarnaast blijkt hij, opnieuw uit een briefwisseling, ook het Latijns te beheersen.⁵¹ Dus kon taal, tot zover deze veronderstellingen, geen probleem vormen om zich tot literatuur te wenden. Het grote mysterie van Van Dyck is, en zal vermoedelijk altijd, de inhoud van zijn bibliotheek blijven. Bijgevolg kan hier niet verder op ingaan worden. Later in dit onderzoek zullen enkele veronderstelde geraadpleegde werken aangehaald worden, maar het is belangrijk te vernoemen dat hier geen zekerheid rond is.⁵²

Aangezien het gebruikelijk was om boeken uit te lenen en Van Dyck een opleiding had genoten bij van Balen, die zoals hierboven vermeld in het bezit was van een meertalige bibliotheek, lijkt het haast onwaarschijnlijk dat hij hiermee nooit in contact kwam tijdens zijn opleiding. Hetzelfde geldt bij Rubens waar hij van circa 1617 voor werkte. Men kan aannemen dat hij zowel tijdens als na deze periode hun boeken kon raadplegen.⁵³

Het belang van boeken is iets wat niet onderschat mag worden voor het inventieve en praktische proces van kunstenaars, zeker omtrent de materiële cultuur van de klassieke oudheid en het allegorisch denkbeeld. Rubens' bibliotheek is een afspiegeling van zijn belangstelling voor symboliek en de klassieke oudheid. Kennis van de cultuur van de klassieke oudheid was fundamenteel voor de allegorische beeldtaal van de barok en bijgevolg stond het centraal in het leven van Rubens net zoals allegorie.⁵⁴

Sommige kunstenaars wisten zich te bevrijden van de vaste structuur in de encyclopedische handboeken, anderen niet. Echter gingen beide gevallen in zekere mate de compendia volgen die voor een bepaalde onafhankelijkheid zorgde. De selectie mythologische onderwerpen weergegeven in boekillustraties met een beknopte begeleidende tekst was niet enkel handig voor de kunstenaars maar zat geworteld in de hoofden van de geleerde burgers. De verscheidene *Metamorfosen* illustraties boden de mogelijkheid een aantrekkelijk motief of verscheidene allegorische inhouden van een beeld uit te beelden. Het beeld toont niet specifiek de onderliggende betekenis maar kan makkelijk gelezen worden, of de betekenis nu mythologisch verankerd is of aan een bepaalde context gekoppeld wordt.⁵⁵

De kunstcriticus de Piles wijst kunstenaars op het probleem van de encyclopedische indirecte bronnen en raadt aan om originele bronnen te raadplegen. Men dient zich tot authentieke visuele bronnen te wenden om ideeën te verwerven uit de originele teksten en klassieke beelden. Vervolgens kan men zich tot compendia richten als hulpmiddel om details uit te werken. Deze werkwijze waarin verscheidene bronnen geraadpleegd worden, werd door onder andere Rubens gehanteerd maar is zeker niet typerend voor iedere kunstenaar.⁵⁶

⁵⁰ Barnes, De Poorter, Millar en Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 2-12. ; Van der Stighelen, *Van Dyck*, 10-3.

⁵¹ Michel Peeters, "Antoon Van Dyck," *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen* 37, nr. 2 (1999): 31.

⁵² Christopher Brown, "Allegory and symbol in the work of Anthony van Dyck," *Wort und bild in der Niederländischen kunst und literatur des 16 und 17 jahrhunderts* (1984): 131-2.

⁵³ Elizabeth McGrath en Arnout Balis, *Rubens subjects from history, Volume I* (Londen: Harvey Miller Publishers, 1997), 57-8.

⁵⁴ Nils Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 12* (Londen: Harvey Miller Publishers, 2018), 22-32.

⁵⁵ Eric Jan Sluijter, "Rembrandt, Rubens and classical mythology: the case of Andromeda," in *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*, red. Carl Van de Velde. (Leuven: Peeters, 2008), 25-38.

⁵⁶ McGrath, "Artists and mythographic handbooks some evidence of use and ownership," 400-5.

De Britse kunsthistorica Elizabeth McGrath stelt dat Rubens zijn interesses deelde met zijn geschoolde tijdgenoten, in het bijzonder de literatuur en kunst van de klassieke oudheid. Bijgevolg kan er aangenomen worden dat Van Dyck, zeker tijdens zijn tijd bij Rubens, hier bij hoorde.⁵⁷ Ondanks het feit dat er geen informatie bestaat over de kennis die Van Dyck bezat omtrent de klassieke oudheid lijkt het onwaarschijnlijk dat hij zijn mythologische taferelen kon verwezenlijken zonder een direct voorbeeld of enige bekendheid met de klassieke mythologie.

Het oeuvre van Van Dyck is heel wat beperkter dan dat van Rubens en er zijn slechts een gering aantal mythologische taferelen die vandaag aan hem toegeschreven worden. Wanneer Van Dyck inspiratie haalt uit visuele bronnen is Rubens vanzelfsprekend één van de voornaamste, maar daarnaast zijn Albrecht Dürer (ca. 1471-1528) en de Venetiaanse schilders waaronder voornamelijk Tiziano 'Titiaan' Vecelli (ca. 1490-1576) de personen op wie hij een beroep doet.⁵⁸ Alhoewel Van Dyck reeds van bij het begin in Antwerpen, voornamelijk door kopieën, een waardering had voor Titiaan was dit niet ongewoon. In de jaren '20 en '30 van de 17^{de} eeuw werden zijn schilderijen wijdverspreid en onder andere de contemporaine kunstenaars Rubens, Nicolas Poussin en Diego Valázquez delen dit met hem.⁵⁹

We zien echter dat Van Dyck bij zijn tafereel van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* dat niet op een directe manier doet. Hij gaat niet stereotiep een tafereel overnemen, maar gebruikt zijn verbeelding om composities van andere thema's te vermengen met zijn mythologisch tafereel. Dit doet hij bij zijn *Venus en Adonis* (Afb. 3) dat zich nu in een privécollectie bevindt, zoals de bron aangeeft, evenals bij verscheidene andere historische werken.⁶⁰

Aangezien het werk van Diana vervaardigd is in de periode dat hij in Italië verbleef, is het aannemelijk dat hij inspiratie zou hebben opgedaan uit de werken die hij zag gedurende zijn Italiëreis.

McGrath, die hier het thema van Diana en Pan voor ogen zag, haalt aan dat hij dit onderwerp mogelijk zag in het werk van de Italiaanse kunstenaar Annibale Carracci (ca. 1560-1609). Carracci maakte, rond de eeuwwisseling, een visuele voorstelling van dit thema in de Farnese Galerij te Rome *Pan en Diana* (Afb. 4).⁶¹ Aangezien Van Dyck verscheidene keren in Rome was kon hij het daar gezien hebben.⁶² Zijn visuele voorstelling van Diana verschilt echter sterk en er zijn geen directe gelijkenissen waarneembaar. Binnen dit thema is er, volgens de huidige kennis en mits de theorieën verder in dit onderzoek, voor dit tafereel geen bewijs van een mogelijke directe visuele inspiratiebron die Van Dyck kon gebruiken bij het tafereel van Diana.⁶³

⁵⁷ McGrath en Balis, *Rubens subjects from history, Volume I*, 57-8.

⁵⁸ Zijn bijzondere affectie voor Titiaan is onder andere waar te nemen in zijn Sketchbook van zijn verblijf in Italië, aangezien meer dan een kwart van de tekeningen naar composities van de Venetiaanse kunstenaar zijn. David Jaffé, "New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook," *The Burlington Magazine* 143, nr. 1183 (2001): 614 en 624.

⁵⁹ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146-8.

⁶⁰ Michael Jaffé, "Van Dyck's 'Venus and Adonis'," *The Burlington Magazine* 132, nr. 1051 (1990): 700.

⁶¹ Barnes, De Poorter, Millar en Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 2-4 en 167.

⁶² Van Dyck was voor het eerst in Rome in de zomer van 1622 en vermoedelijk nogmaals in het daaropvolgende jaar. David Freedberg, "Van Dyck and Virginio Cesarini: a contribution to the study of Van Dyck's roman sojourns," in *Van Dyck 350*, red. Susan J. Barnes en Arthur K. Wheelock. (Columbia University 1994), 153.

⁶³ Barnes, "Van Dyck in Italy," 167-8.

Anderzijds haalt de Spaanse kunsthistorica Leticia Ruiz Gómez, die dit werk identificeert met Diana en een nimf verrast door een sater, in haar onderzoek enkele compositorische gelijkenissen aan. In het bijzonder gelijkenissen met het beeld uit de klassieke iconografie van Ariadne in slaap ontdekt door Pan. Dit beeld was wijdverspreid op sarcofagen, muurschilderingen en sculpturen zoals het sculptuur van *De slapende Ariadne* (Afb. 5) in het Vaticaan. Het werd onder andere door Van Dycks favoriete Venetiaanse inspiratiebronnen, Titiaan en Jacopo 'Tintoretto' Robusti (ca. 1518-1594), overgenomen.⁶⁴ Tintoretto neemt deze compositie bijvoorbeeld over voor zijn schilderij van *Venus en Mars verrast door Vulcanus* (Afb. 6) nu te vinden in München. Mogelijks zag Van Dyck dit werk en deze compositie, te veronderstellen omwille van de overeenkomsten, maar zij waren zeker niet de enige twee kunstenaars die zich door deze iconografie lieten inspireren.⁶⁵ Deze compositie werd namelijk vaak gebruikt in verschillende voorstellingen in de renaissance en barok. Daarnaast is het aspect van Diana die haar nimf omarmt en op haar rust te zien bij Titiaans voorstelling van *Diana en Callisto* (Afb. 7) dat momenteel in de National Gallery van Scotland bewaard wordt.

Zowel de compositie uit de klassieke iconografie als deze laatste van Diana en haar nimf waren mogelijke inspiratiebronnen die hij zag via (kopieën van) werken van de Venetiaanse schilders.⁶⁶ Dit wijst niet enkel op zijn appreciatie voor de Venetiaanse schilderkunst, maar op zijn vermogen om deze aspecten samen te brengen in een voorstelling. Een visuele intelligentie die zijn oeuvre kenmerkt en tot zijn voornaamste talenten behoort.⁶⁷

Tot slot is het mogelijk dat hij de voorgaande inspiratie combineerde met dingen die hij zag in de studio bij zijn leermeester Rubens voor de vervaardiging van deze mythologische voorstelling. Binnen deze context komen twee schilderwerken aan bod, namelijk de *Slapende Diana met maters en honden* (Afb. 8) van Rubens en Jan Brueghel de Oude nu te München. De data ervan zijn echter onbekend en dus kan er hier moeilijk verder op ingegaan worden. Als tweede komt het tafereel van *Diana en haar nimfen bespied door saters* (Afb. 9) aan bod. Een samenwerking tussen Rubens en Frans Snijders uit circa 1616, momenteel in het bezit van de Royal Collection Trust.⁶⁸ Deze voorstelling werd noch door McGrath of Ruiz Gómez aangehaald met betrekking tot de versie van Van Dyck.

De literatuur van Matías Díaz Padrón maakt voor het eerst een connectie als mogelijke referentie tussen deze werken.⁶⁹ Het is mogelijk dat Van Dyck deze voorstelling gezien heeft gedurende zijn tijd bij Rubens of althans voorstudies of kopieën hiervan. Dit is slechts een veronderstelling aangezien het onzeker is wanneer Van Dyck juist bij Rubens in dienst is gegaan.⁷⁰ Toch is het mogelijk dat hij dit tafereel in zijn achterhoofd had bij de verwezenlijking van zijn versie van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan*. Deze hypothese is

⁶⁴ Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 86-7. ; Udo Kultermann, "Woman asleep and the artist," *Artibus et Historiae* 11, nr. 22 (1990): 133.

⁶⁵ Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 440.

⁶⁶ Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 86-7.

⁶⁷ Christopher Brown, "Anthony Van Dyck at work: 'The taking of Christ' and 'Samson and Delilah,'" *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994): 43.

⁶⁸ Frans Snijders (ca.1579-1657) is een Antwerpse schilder gespecialiseerd in stillevens van fruit, groenten en dieren die collaboreerde met Rubens. McGrath en Balis, *Rubens subjects from history, Volume I*, 67. ; McGrath en Balis, *Rubens subjects from history, Volume II*, 48-50.

⁶⁹ Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 442.

⁷⁰ Nora De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London: the first Antwerp period," in *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*. (New Haven: Yale University Press, 2004), 15.

voornamelijk op basis van thematische gelijkenissen alsook nog twee andere gelijkenissen. Namelijk de pose van Diana, wat later nog aan bod zal komen, en het gegeven van de parelketting rond de hals van de nimf.

Al deze ideeën gelden met de veronderstelling dat hij zelf voldoende kennis had van de mythe om deze verschillende composities en inspiratiebronnen samen te brengen. In deze korte toelichting rond mythologie werd reeds het tweede centrale element, allegorie, aangehaald. Hier gaat het volgende hoofdstuk dieper op in.

Hoofdstuk 2 Allegorie

2.1 Retorica

Om het begrip allegorie te bestuderen is het aangewezen eerst te kijken naar een ruimere context waarin het ontstond in de hellenistische periode. Alhoewel dit niet de oudste traditie is waarin allegorie behandeld wordt is het wel een belangrijke. Volgens de retorische traditie wordt een allegorie gezien als een troep of stijfiguur binnen de kunst van de retorica. In de klassieke oudheid van de Grieken had men reeds verscheidene disciplines die later bekend werden onder het canon van de vrije kunsten. De *artes liberales* of 'zeven vrije kunsten', die het educatieve programma van de vrije burger vormen, kunnen gangbaar ingedeeld worden in twee groepen. Namelijk de geesteswetenschappen die de grammatica, retorica en dialectiek omvatten en de natuurwetenschappen met de geometrie, astronomie, rekenkunde en muziek.⁷¹

Retorica is een Grieks begrip overgenomen in het Latijn, *retorice, rhetorica, oratoria*, en duidt op de kunst of techniek van het artifex *rhētōr* of 'orator', zijnde publieke 'spreker of woordvoerder'. Binnen de retorica van de klassieke oudheid zijn er verscheidene definities, de breedst gekende definitie is de Latijnse *ars bene dicendi* of 'de vaardigheid om goed te spreken' met betrekking op de gehele literatuur.⁷² Deze definitie stemt grotendeels overeen met de hedendaagse betekenis volgens Van Dale woordenboek; "de leer van de welsprekendheid."⁷³

Het is echter niet zo simpel en deze definitie kent vele vertakkingen en interpretaties. *Rhētorikē* wordt voor het eerst vermeld door de Griekse filosoof Plato (ca. 427 v.Chr.-347 v.Chr.) in *Gorgias* circa 380 v.Chr.. In deze dialoog tussen de sofist Gorgias en de filosoof Socrates uit circa midden vijfde eeuw v.Chr., beschrijft Gorgias het als 'de overtuigingskracht'. *Peithō* of 'Overtuiging', in de vroege Griekse mythologie gekend als de godin van de overtuigingskracht Peitho, kan gezien worden als een voorloper die gebruikt werd voor zijn latere equivalent retorica. In diezelfde dialoog is de eerste expliciete identificatie te vinden met de godin, bij de definitie van retorica als de *peithous dēmiourgos* of 'de arbeider van Peitho'. Tegelijk wordt het Griekse logos vaak gebruikt met betrekking tot de retorica. Zo spreekt men van de *dēmiourgos logōn* 'arbeider van woorden' en *tekhḗnē logōn* 'kunst der woorden' om de techniek of kunst van het spreken te beschrijven.

⁷¹ De geesteswetenschappen staan sinds de negende eeuw bekend als trivium en de natuurwetenschappen als quadrivium. Heinrich Lausberg et al., *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study* (Leiden: Brill, 1998), 9-10.

⁷² Lausberg et al., *Handbook of literary rhetoric*, 17-9.

⁷³ Van Dale lexicografie, s.v. "retorica".

De Griekse filosoof Aristoteles (ca. 384 v.Chr.-322 v.Chr.) maakt in zijn definitie van retorica bijvoorbeeld gebruik van het concept van logos. In het eerste deel van zijn traktaat *Ars Rhetorica* zegt hij dat de retorica in het kennisveld van alle mensen ligt en bijgevolg geen gespecialiseerde wetenschap is maar een kunst in harmonie met de rede en het gezond verstand. Een kunst met een vaste redevoering die zorgt voor de ontdekking van aparte beschikbare overtuigingsmiddelen.⁷⁴ In het derde hoofdstuk van de *Ars Rhetorica*, haalt de filosoof drie onderdelen van de klassieke retorica aan, namelijk *dianoia/heuresis/inventio* of 'vinding', *taxis/dispositio* of 'ordering' en *lexis/elocutio* of 'verwoording'. Waarbij het laatste betrekking heeft op de stijl, de manier waarop iets gezegd wordt waaronder het gebruik van stijlfiguren zoals metaforen en allegorieën valt.⁷⁵

De klassieke retorica kan verder uitgebreid worden tot vijf stadia waardoor *pathos/memoria* of 'emoties, geheugen' en *actio* of 'handeling' worden toegevoegd.⁷⁶ Deze vijf stadia zijn onder andere terug te vinden bij de Romeinse retoricus Quintilianus (ca. 35-100 n.Chr.). In zijn traktaat *Institutiones oratoriae* vindt de theorie rond retorica zijn meest complete uitdrukking. Aristoteles was één van de eersten die de klassieke retorica theorie zag als een communicatiekunst. Deze visie op de klassieke retorica was een continu evoluerende traditie die voortdurend herzien en uitgebreid werd, maar universeel aanvaard werd en waarvan de essentiële kenmerken tot in de moderne tijd onveranderd bleven.⁷⁷

De Griekse samenleving was gebaseerd op het orale en ze zagen de kunst van het spreken voornamelijk als een inspiratiebron en geschenk van de goden. De vijfde eeuw was een alomvattend hoogtepunt in de Griekse oudheid, en bijgevolg manifesteerde de Griekse kunst zelf zich als retoriek van de glorie van Athene en de samenhangende religieuze tradities, waarvan de vele godenbeelden en tempels het bewijs zijn.⁷⁸

Volgens het klassieke denken kan overtuigingskracht ontstaan op een directe of symbolische manier. Binnen het kader van de artes liberales is dit doorgaans op een symbolische manier voornamelijk via gesproken of geschreven gebruik van tekens en gebaren. De invloed en aanpassingen van de klassieke retorica zijn te traceren via het primaire concept van retorica, zoals gedefinieerd volgens het klassieke Grieks denken en met betrekking tot het orale, en secundaire concept van retorica, dat verwijst naar de retorische technieken met betrekking tot literatuur en kunstvormen. Primaire retorica heeft te maken met de uitspraak in specifieke omstandigheden en werd onder andere in het Romeinse Rijk overgenomen in hun educatie. Secundaire retorica biedt manieren om ideeën te benadrukken of levendig te maken. Het overlopen van deze twee concepten in en door elkaar is een kenmerkend gegeven van de klassieke retorica in bijna elke fase van zijn geschiedenis. Zo is het dat vanaf de renaissance, verhandelingen over muziek, schilderkunst en andere kunsten, de structuur en de categorieën van de klassieke retoriek verleenden.⁷⁹

⁷⁴ Aristoteles en George Alexander Kennedy, *On rhetoric: a theory of civic discourse* (New York: Oxford university press, 2007), 8-15. ; Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, 11-3.

⁷⁵ Kennedy, *On rhetoric*, 192-202.

⁷⁶ Caroline Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 4.

⁷⁷ Aristoteles en Kennedy, *On rhetoric*, 8-10.

⁷⁸ Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, 11-8.

⁷⁹ George Alexander Kennedy, *Classical rhetoric & its Christian & secular tradition from ancient to modern times* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999), 2-4.

Een breed domein met verschillende vertakkingen waar eindeloos over kan doorgedaan worden, maar binnen dit onderzoek gaat het over de rol van retorica binnen de visuele kunsten van vroeg modern Europa. Daarvoor dient men te kijken naar de visuele overtuiging van de klassieke retorica met onder andere de Romeinse redenaar Cicero en later Quintilianus. Beiden geleerd in de uitdrukking van gebaren, dat visuele expressie geeft aan de rede van de spreker en emoties bij de toeschouwer oproept zoals handgebaren, gezichtsuitdrukkingen, verwijzingen,...

In onze huidige samenleving wordt een gebaar of verwijzing gezien als een conventionele culturele constructie, maar in de klassieke oudheid en vroeg modern Europa zag men het als een taal verworven tijdens het opgroeien. Via beeldende kunst definieert Quintilianus het complexe topic van stijlfiguren, waartoe allegorieën horen.⁸⁰ Quintilianus omschrijft tropen als volgt "A trope is an expression transferred from its natural and principle signification to another; for the sake of embellishing speech."⁸¹ Door de Griekse term *tropen* 'om zich af te wenden' te bespelen wordt van het normale gebruik en de betekenis van woorden afgeweken. Hij gaat die vervolgens gebruiken in de beeldende kunst om de aard en rol van de figuratieve rede te belichten.

Zo gaat men alle retorische pogingen definiëren op basis van een systeem van visuele metaforen door met de originele betekenis van het Latijnse *figura*, etymologisch verwant aan het werkwoord *finigo* 'om vorm te geven', te spelen. Op deze manier kan *figura* verwijzen naar 'uitdrukkingen die een nieuw aspect hebben gekregen', of wat we nu onder figuratieve taal verstaan, één van de sterkste overtuigingskrachten die een redenaar tot zijn beschikking heeft. De gedachte en praktijk van de retorica van de overtuigingskracht zijn gericht op het visuele, zowel spraak als beelden of gebouwen zijn agenten van de visuele overtuigingskracht. Hier wordt het standpunt van onder andere Aristoteles en Quintilianus gevolgd, namelijk dat de overtuigingskracht bereikt wordt via figuratie. Door zichtbaar vorm te geven aan emoties, gedachten of herinneringen die een illusie van menselijkheid creëren. Wat gebaren en mimiek omvat maar eveneens het gebruik van figuratieve taal zoals metaforen of het gebruik van *enargeia* 'levendigheid, werkelijkheid'.⁸²

Een opmerking dient gemaakt te worden: ondanks dit klassieke standpunt wordt overgedragen naar vroeg modern Europa ondergaat het toch enkele veranderingen. Zo is er bijvoorbeeld een verschuiving van de functie van gebaren binnen de kunst in de 16^{de} eeuw. Tot de Italiaanse schilder en geleerde Alberti dient het als een conventionele uitdrukking van *pathos* of 'emoties' gezien te worden maar geleidelijk veranderde het gebaar naar een indicator van *ethos* of 'karakter en persoonlijkheid'.⁸³ Dit kan verbonden worden aan Van Dyck want het zijn deze elementen die centraal staan in zijn werk. Ze zijn van belang bij de interpretatie van zijn mythologische figuren en het achterhalen van de allegorische betekenis. Zoals verder in dit proefschrift beschreven, staat hij bekend als een kunstenaar die de focus legt op gebaren en gezichten én in het bijzonder oog heeft voor persoonlijkheid en interactie.⁸⁴ Elementen van de retorisch traditie die onderdeel uitmaken van de allegorieën van de barok én van Van Dyck zijn werkwijze.

⁸⁰ Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 1-10.

⁸¹ G.R. Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition: ancient thought and modern revisions* (New York: Oxford university press, 2003), 1.

⁸² Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 1-10.

⁸³ Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 19.

⁸⁴ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146-7.

Vooraleer we overgaan tot de herkomst van het begrip allegorie wordt, omwille van het volgende citaat, eerst de retorische term metafoor toegelicht. Cicero vermeldt in zijn *Orator* "When there have been more metaphores in a continuous stream, another kind of speech clearly arises: and the Greeks call this kind 'allegory'." ⁸⁵ Ondanks het feit dat het concept reeds oudere roots heeft werd het begrip allegorie pas gebruikt vanaf de eerste eeuw v.Chr. toen het benoemd werd door retorici in de hellenistische periode.

Het begrip metafoor is afkomstig van het Griekse *metaphora* en later Latijnse *translatio* wat 'overdracht of iets van de ene plaats naar de andere dragen' betekent.⁸⁶ Opnieuw kent het verscheidene betekenissen doorheen de tijd. Het wordt voor het eerst vermeld door de Atheense redenaar Isocrates (ca. 436 v.Chr.-338 v.Chr.) in zijn tekst *Evagoras*. Aristoteles vermeldt het meermaals binnen zijn *Poetics* als *epiphora* 'transmissie' en omschrijft het onder andere als de beweging, verplaatsing of vervanging. Het is de basis van een goede stijl, levert kennis op en valt niet aan te leren.⁸⁷ Als retorische term is het dus een kunst en geen wetenschap.

Volgens de bestaande klassieke theorie is de metafoor een uitdrukkingwijze. Het gebruik zorgt niet voor een verandering van de essentiële betekenis als een passage, maar maakt een vergelijking van twee gelijksoortige zaken via het vervangen van termen. Als we dit bekijken tegenover de meer moderne theorie van het woord, waar taal en denken onlosmakelijk verbonden worden beschouwd, veroorzaakt het gebruik van een metafoor een interactie en betekenisverandering in de gebruikte termen.⁸⁸ Het extreem gelaagd begrip kent bijgevolg een opmerkenwaardige geschiedenis die hier slechts kort en beknopt aangehaald wordt maar waarover de geraadpleegde bronnen de verschillende invalshoeken goed aankaarten.

⁸⁵ Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition*, 1-3.

⁸⁶ Lausberg et al., *Handbook of literary rhetoric*, 250-6.

⁸⁷ Aristoteles en Kennedy, *On rhetoric*, 199.

⁸⁸ Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition*, 8.

2.2 Herkomst

Het gebruik van allegorie is gedurende de klassieke oudheid eerder zeldzaam, en hetzelfde geldt voor het gebruik van het begrip tot en met de barok. Toch is dit Grieks overgeleverd begrip erg populair geworden in de verschillende domeinen van de kunst en wordt het (indirect) courant gebruikt.⁸⁹ Allegorie heeft een hele geschiedenis en is door de eeuwen heen gebonden aan ontwikkelingen in literatuur, kunst, mythologie, religie, retorica,... De essentie van het begrip vastleggen is bijgevolg geen gemakkelijke taak en iets waar verschillende geleerden uiteenlopende meningen over hebben. Binnen deze paper ligt de focus op mythologie en beeldende kunst, maar door de ingewikkelde positie en culturele overlappings worden andere domeinen onvermijdelijk aangehaald.⁹⁰

In het literaire domein levert de Italiaanse Cesare Ripa (ca. 1555-1622) een extensieve bijdrage met zijn *Iconologia* (1593). Een handboek vol beschrijvingen van beeldtaal evenals voordrachten en theatervoorstellingen die allegorieën visueel vertolken.⁹¹ Zoals onder andere te zien in de drie vereisten voor allegorische uitvindingen volgens Roger de Piles zijn *Cours de Peinture par Principes* (1708) stond het hoog aangeschreven. Daarin stelt de criticus dat naast leesbaarheid en noodzaak, de allegorische taal in overeenstemming met de traditie van de oudheid dient te zijn en dat Ripa's *Iconologia* een goede maatstaf vormt.⁹² Van Dyck heeft deze " [...] key to the painted and sculptured allegories of the seventeenth century," vermoedelijk ook geraadpleegd via de eerste geïllustreerde editie uit Rome 1603 of de editie van Padua uit 1611.⁹³

Ondanks de meerwaarde van al deze bronnen is het belangrijkste de eigen interesse en capaciteiten van de kunstenaar. Zoals eerder vernoemd datgene wat Rubens net zo uniek maakt. De capaciteit om in een allegorische voorstelling mythologische fictie met morele waarheden te combineren op een natuurlijke manier. Mits een vaak verschillende verwoording was het een vast onderdeel van de artistieke cultuur van de barok. Rubens' schilderijen en voornamelijk prenten waren gunstig voor de standaardisering van de allegorische beeldtaal. Echter noch Rubens noch een contemporaine was de uitvinder van deze beeldtaal, bijgevolg kan men hen het best zien als diegene die de beeldtaal optimaal lieten openbloeien. Rubens haalt onder andere zijn inspiratie bij het werk van Dürer, contemporaine schilders in Italië en de omvangrijke bron prenten in Antwerpen sinds de 16^{de} eeuw. Deze laatste is vermoedelijk de belangrijkste inspiratiebron en vormde quasi een onuitputtelijke productie van allegorische- en visuele beelden.⁹⁴

⁸⁹ Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition*, 170-2.

⁹⁰ Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 1-11.

⁹¹ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 18-22.

⁹² Lisa Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens* (Cambridge: Cambridge University Press. 2005), 7-11. ; de Piles, *Cours de peinture par principes*, 56-8.

⁹³ Seznez en Sessions, *The survival of the pagan gods*, 278. ; Jaffé, "Van Dyck's 'Venus and Adonis'," 701. ; Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, xxiii.

⁹⁴ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 18-22.

Vooraleer de term uit te diepen, wordt er een mythologische allegorie van Rubens gegeven als voorbeeld. Circa 1617 maakt hij een visuele voorstelling van het mythologisch verhaal *Cimon en Efigenia* (Afb. 10) in samenwerking met Sniijders en Jan Wildens.⁹⁵ De mythe, zoals verteld door Boccaccio in zijn *Decamerone*, gaat over de knappe maar lompe zoon van een edelman die langs de slapende Efigenia passeert en stapelverliefd wordt. Volgens het mythologisch verhaal heeft de liefde een gunstige invloed op zijn karakter waardoor hij verandert in een welgemanierde en intelligente man die uiteindelijk haar liefde kan veroveren. De centrale morele allegorie binnen deze mythe is bijgevolg de ruwe jongeman die tot innerlijk besef komt.⁹⁶ Het is niet één aspect dat voor deze onderliggende betekenis zorgt maar het gehele beeld via meerdere elementen.

Om ons te kunnen verdiepen in dit allegorisch denken van de barok, en zodoende van Van Dyck, is het van belang de geschiedenis van het begrip aan te halen. Allegorie is een uiterst ingewikkeld concept, dat hopelijk via de volgende paragrafen iets duidelijker wordt. Volgens de retorische traditie zijn allegorieën afgeleid van metaforen. Dit is echter een ontwikkeling van de retorische critici van de late hellenistische periode en slechts een aspect van het begrip. Moderne onderzoekers stellen dat allegorische interpretatie van de klassieke Griekse mythes begon bij de filosofen en niet bij de grammatici. Allegorie is een gelaagd begrip met vele betekenissen sinds de klassieke oudheid. Zo worden beide visies opgenomen vermits ze nodig zijn om het begrip te bepalen in de barok.⁹⁷

Etymologisch is het afgeleid van de Griekse woorden *allos* 'anders, oneigenlijk' en *agoreuein* 'spreken in de agora, openlijk, publiek', zo kwam men uit op het woord *allègoria*. Het allegorische spreken staat dus indirect voor 'op een andere manier spreken' of 'andere dingen bedoelen dan men zegt' of 'in beelden spreken'. Alhoewel de essentie van het begrip daarop neerkomt, zou deze definiëring het begrip allegorie tekortdoen. Niet enkel heeft het reeds verschillende betekenissen in de vroege Griekse traditie maar het draagt een hele culturele geschiedenis met zich mee die bepalend is voor haar gebruik.⁹⁸

De eerste keer dat het woord *allègoria* gebruikt werd was in de eerste eeuw v.Chr. door de Romeinse filosoof Cicero. Hij zag het als een instrument van schrijvers, als een stijffiguur. De retoricus omschreef het, zoals te lezen in bovenstaande citaat, als een uitgebreide metafoor waardoor het aan de retorische traditie gekoppeld werd. Wanneer eerder Plato in *De Republica* verwijst naar allegorie gebruikt hij de Griekse term *hyponoia* of 'onderliggende betekenis'. Een term dat slaat op het filosofisch concept en verwijst naar een gedachte of idee dat onder het oppervlak verborgen zit en tegengesteld is met wat er aan het oppervlak wordt uitgedrukt.⁹⁹

Enkele eeuwen later beschrijft Quintilianus in zijn *Institutio oratoria* dat de Latijnse equivalent voor allegorie *inversio* of 'omkering' is en staat voor een formulering die ofwel anders is, ofwel soms de tegenovergestelde betekenis heeft.¹⁰⁰ Een allegorie zegt, vertegenwoordigt, drukt uit of toont iets expliciet door iets anders op een niet letterlijke manier. Net zoals een metafoor is het een troep en houdt het de overdracht in van een uitdrukking van hun natuurlijke betekenis naar een andere. Daarom vereist een allegorie een stabiele, vooronderstelde,

⁹⁵ De Antwerpse schilder Jan Wildens (ca. 1586-1653) ging na zijn Italiëreis van 1613-16 te werk in de studio van Rubens, waar hij zorgde voor landschapsachtergronden bij historieschilderkunst tot circa 1620. Bij dit schilderij zorgde hij mee voor het stilleven, fruit en landschap. Arnout Balis, *De Vlaamse schilderkunst in het Prado* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1989), 159.

⁹⁶ Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 68.

⁹⁷ Gerhard Kurz, *Metapher, allegorie, symbol* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997), 5.

⁹⁸ Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 1-17.

⁹⁹ Herren, *The anatomy of myth*, 119-29.

¹⁰⁰ Susanna Morton Braund, *Understanding Latin literature* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2017), 175-7.

stilzwijgende kennis die ingebed zit in de cultuur en wijdverspreid is bij een publiek met homogene culturele normen. Bijgevolg is een belangrijk motief dat het gericht is op een specifieke doelgroep en ongewenst publiek uitgesloten wordt, een strategie om bepaalde kennis te beschermen of zich te beschermen tegen macht. Evident aangezien het vaak binnen mythologische of theologische context gebruikt wordt.¹⁰¹ Deze link met kennis en cultuur kan geassocieerd worden met Aristoteles die retorica met logos verbond. Het is een kunst die je meekrijgt bij het opgroeien en in het kennisveld van alle mensen uit een bepaalde cultuur ligt.¹⁰²

Nadat de dichters de allegorische interpretatie compositorisch hadden aangepast, zodat het in teksten kon geïntroduceerd en geproduceerd worden, werd het gedurende een lange tijd gezien als een instrument van de retorica.¹⁰³ Tot enkele eeuwen later, vermoedelijk in het traktaat *De audiendis poetis* van de Griekse filosoof Plutarchus (ca. 46-120 n.Chr.), de term *hyponoia* voor het eerst in verband wordt gebracht met allegoria op vlak van interpretatie. Twee termen met gelijkaardige betekenissen, zo wordt allegoria vanaf dan gezien als een manier van begrijpen. Allegorie krijgt de definitie van 'iets anders te zeggen' dan wat de spreker of schrijver werkelijk bedoelt.

Zelfs nadat men het associeert met *hyponoia*, een filosofisch concept, gaat men allegorie echter nog steeds beschouwen als iets dat tot de retorica behoort. Aangezien men het anders spreken linkt aan een toespraak of dergelijke. Moderne visies leggen frequent de link tussen allegorie en retorica, al wordt dit steeds vaker betwist, maar eigenlijk ligt haar ontstaan niet in de retorica en haar instabiele veelzijdige positie toont dit aan.

In zijn meest voorkomende gebruiksvorm heeft een allegorie, binnen de allegorische theorie en praktijk, twee tradities. Enerzijds de compositorische techniek om een allegorische tekst te maken en anderzijds de interpretatieve techniek om een allegorische betekenis uit een tekst te halen.¹⁰⁴ Op die manier kan een allegorie gezien worden als een essentieel maar variabel kenmerk van een tekst.¹⁰⁵ Bij de eerste traditie ligt de nadruk op 'iets anders zeggen dan men bedoelt', doorgaans opgevat als schrijven met een dubbele betekenis, en is de allegorische gebruiksvorm voornamelijk van grammaticale of retorische aard. Wanneer men langs de andere kant 'iets anders bedoelt dan er gezegd wordt' heeft men het over de filosofische of exegetische materie en gaat het om de tweede traditie van allegorieën ook bekend als *allegoresis*.¹⁰⁶ Deze tweede traditie kan gezien worden als een leesmanier waarbij men zoekt naar kennis en kan dan opnieuw opgesplitst worden in twee interpretatievormen. Namelijk de letterlijke *sensus litteralis, historia, verbum* en de allegorische betekenis *sensus allegoricus, sensus translatus* waar de betreffende bron verder op in gaat.¹⁰⁷

¹⁰¹ Kurz, *Metapher, allegorie, symbol*, 34-9.

¹⁰² Kennedy, *On rhetoric*, 8-15.

¹⁰³ Glenn W. Most, "Hellenistic allegory and early imperial rhetoric," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 26-38.

¹⁰⁴ Herren, *The anatomy of myth*, 119-29 en 73-4.

¹⁰⁵ Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition*, 175.

¹⁰⁶ Jon Whitman, *Allegory: the dynamics of an ancient and medieval technique* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 263-5.

¹⁰⁷ Kurz, *Metapher, allegorie, symbol*, 31-2.

Deze interpretatie methode van het klassieke Griekenland werd massaal overgenomen en is tot vandaag aanwezig in de maatschappij. Onder andere Philo van Alexandrië en vele anderen hebben het overgenomen en toegepast op hun schriften. Uiteraard namen zij een, te verwachten, kritisch standpunt in tegenover de klassieke oudheid en hun mythologie. Net zoals Philo kende de kerkvader en apopleet Origenes (ca. 185-254 n.Chr.) de heidense filosofen en hun werken zeer goed. Als vormer van de vroegchristelijke allegorische exegese was hij volledig vertrouwd met de Griekse mythologie en hun allegoresis of het klassieke Griekse exegese.¹⁰⁸ Enkel ging Origenes dit weerleggen door in zijn *Contra Celsum* een vergelijking te maken tussen de Bijbelse verhalen en heidense mythes.¹⁰⁹ Noch het kritisch standpunt noch de verdediging is hier van belang, wel zal in het volgende onderdeel hun positie tegenover het gebruik van allegoresis uitgediept worden.

Op deze manier waren er naast de kerkvaders eveneens enkele auteurs van de Bijbel niet vreemd van de retorische traditie en de Griekse literatuur. Het Oude Testament bevat zowel elementen van de retorica als stijffiguren en onder andere de evangelist Lucas en apostel Paulus maakten in het Nieuwe Testament gebruik van de instrumenten van de klassieke retorica.¹¹⁰

In de Bijbel komt het woord allegoria slechts één keer voor, namelijk in het Nieuwe Testament in *Galaten* 4:24. Einde vierde eeuw werd deze regel door de kerkvader Hiëronymus in zijn Latijnse Bijbelvertaling het *Vulgaat* vertaald als 'welke dingen worden gezegd door een allegorie'. Circa begin vijfde eeuw zou Sint-Augustinus (ca. 354-430 n.Chr.) op basis van de retorische en exegetische traditie de zin vertalen als 'welke dingen het ene ding betekenen door het andere'.¹¹¹

De Heilige Paulus haalde niet enkel allegorie aan in de Bijbel maar zorgde daarenboven voor inspiratie voor de christelijke schrijvers. Zijn tweede brief aan de Korintiërs werkte als een inspiratiebron voor christelijke schrijvers om allegorisch te schrijven en interpreteren.¹¹² Deze brief veronderstelde dat men het Oude Testament zowel letterlijk als spiritueel kon lezen en zorgde voor een onderling verband tussen het Oude en Nieuwe Testament. Via deze ontdekking kwam men tot het besluit om de corresponderende tekst allegorisch te interpreteren waardoor de letterlijke betekenis van de Bijbel gauw achterwegen gelaten werd.¹¹³ De methode waarbij men het Nieuwe Testament gaat zien als een allegorie van het Oude werd bekend als typologie in de theologische zin.¹¹⁴

Allegorie en typologie kunnen hier als gelijkaardig beschouwd worden, iets waar de christenen van de Antiocheense school niet mee akkoord waren. Vanwege hun afkeer van allegorie, als oorspronkelijk heidens mythisch begrip, en voorkeur voor de letterlijke interpretatie gingen ze in de vierde eeuw een nieuwe term gebruiken voor deze Bijbelexegese. Typologie zorgde voor een continuïteit in de Bijbel en staat voor passages uit het Oude Testament die retorisch geïnterpreteerd worden als prefiguraties voor het Nieuwe. De introductie van dit nieuw

¹⁰⁸ Volgens de Griekse traditie staat exegese voor het vertellen of uitleggen van een proces in een nawerking. Volgens de katholieke kerk wordt het gedefinieerd als het uitleggen van een tekst, met inbegrip van vertalingen, parafrase of commentaar op de betekenis ervan. Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition*, 177.

¹⁰⁹ Herren, *The anatomy of myth*, 147-56.

¹¹⁰ Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, 257-69.

¹¹¹ Whitman, *Allegory*, 266-8.

¹¹² 2 Kor. 3:6: "Hij is het die ons bekwaam heeft gemaakt om dienaren te zijn van een nieuw verbond, niet van de letter maar van de Geest. Want de letter doodt, maar de Geest maakt levend." *De Bijbel. Willibrordvertaling* ('s-Hertogenbosch: Katholieke Bijbelstichting, 1995), 155.

¹¹³ Tambling, *Allegory*, 19-30.

¹¹⁴ Denys Turner, "Allegory in christian late antiquity," In *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck (New York: Cambridge University Press, 2010), 71-8. ; Peter Crisp, "Allegory: conceptual metaphor in history," *Language and Literature* 10, nr. 1 (2001): 7-8.

begrip zorgde voor een onderscheid tussen allegorie en typologie, maar het verschil ligt niet in de methode maar de inhoud. Later werden door de kerkvaders verschillende interpretatieniveaus gebruikt die in het volgende onderdeel toegelicht worden.¹¹⁵

De ultieme essentie van allegoresis is de zoektocht naar verborgen waarheden, de verdoken betekenis die uiteindelijk interpreteerbaar is. Zowel in West-Europa als daarbuiten zijn tot en met de Contrareformatie de ideologische ordes van de postklassieke allegorie enerzijds religieus of mystiek en anderzijds filosofisch of ethisch. Deze hiërarchische ordes gaven de allegorie een bepaalde transcendente betekenis, maar vanaf de Contrareformatie begon dit langzaam af te brokkelen met de opkomst van het empirisme. De literaire en visuele allegorie blijft bestaan, maar de spirituele invloed ervan verminderde aanzienlijk.¹¹⁶

Dankzij de gelaagdheid van het begrip slaat allegorie niet enkel op allegorische lectuur of doelbewuste verborgen bedoelingen in poëzie, maar omvat het omvangrijke personificaties van abstracties in de kunst. Verbale allegorieën hebben de eigenschap om gemakkelijk visueel omgezet te worden en deze eigenschap is geen latere toevoeging. In de klassieke oudheid circa vijfde eeuw v.Chr. waren bekende allegorieën bijvoorbeeld de kruik van Zeus in de *Ilias* van Homeros of in Hesiodos' *Werken en Dagen* de havik en nachtegaal. Ondanks het feit dat er geen poging ondernomen werd om een theorie rond de allegorische interpretatie van kunstwerken te produceren, werden deze erkend als iets met een verborgen betekenis dat vanzelf op een niet letterlijke manier gelezen werd.

Het werk van de presocratische filosoof Democritus van Abdera (ca. 460 v.Chr.-370 v.Chr.) ondersteunt deze theorie. Hij verbindt de literaire wereld met elementen in het universum. Bijgevolg kan je het gebruik van allegorieën binnen de literatuur zien als een inspiratiebron voor andere kunstvormen. Een opmerking hierbij is dat niet enkel teksten een verborgen mening met zich meedroegen in de klassieke oudheid, het was eerder iets dat ingebed zat in hun cultuur en samenleving. Zo zijn de handelingen van cultuspraktijken ook mystiek en op verschillende niveaus voor interpretatie vatbaar.¹¹⁷ Ondanks het feit dat bronnen zich voornamelijk focussen op allegorie in literaire en poëtische zin heeft het een veel grotere invloed in de samenleving.

¹¹⁵ Boys-Stones, *Metaphor, allegory, and the classical tradition*, 235-40. ; Turner, "Allegory in Christian late antiquity," 71-8.

¹¹⁶ Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 1-11.

¹¹⁷ Dirk Obbink, "Early Greek allegory," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 15-25.

2.3 Overlevering

De kerkvader Origenes was diegene die het woord allegorie voor de eerste keer expliciet gebruikt met betrekking tot een afbeelding. In feite was het pas in de tweede helft van de 17^{de} eeuw dat men het begrip allegorie in de beeldende kunst toepaste en zou het nog langer duren vooraleer het gangbaar gebruikt werd.¹¹⁸

Voor de overlevering van het begrip allegorie naar de barok behandeld wordt is het handig eerst de visie van het christendom op dit begrip te bekijken. Zowel Philo als Origenes waren bereid principes en methodes van de heidense Grieken over te dragen op de interpretatie van de Schrift. Zoals Plutarchus het als zijn taak zag om mythes met logos te zuiveren, zag Origenes het als zijn taak om de moeilijkheden in verscheidene passages van de Schrift aan te pakken zodat het aanvaardbaar werd voor rationele mensen. In zijn werk wordt de overgang van allegorie weergegeven van een heidense praktijk die moeilijke passages van de stamvaders wilden interpreteren naar een basisaspect van de Bijbelse hermeneutiek.¹¹⁹ Zijn belangrijkste werk voor de studie van exegese is *De Principiis*, waarin de christelijke theologie voor het eerst systematisch toegelicht wordt en waarvan het vierde boek volledig gewijd is aan interpretatieprincipes. De kerkvader benadrukt het potentieel van de mogelijkheid van meervoudige interpretaties bij een passage en dit zal zijn meest duurzame inbreng zijn voor de Bijbelexegese.

Na de Latijnse vertaling spraken exegeten in het Westen over een drievoudige betekenis van de Schrift, een systeem met veel navolging. Circa 397 n.Chr. was Augustinus grotendeels klaar met zijn *De doctrina christiana*, een handleiding om Bijbelse studies te benaderen en begrijpen. Dankzij een brede culturele opleiding geloofde hij in het belang van nuttigheden opnemen uit een seculiere cultuur en toepassen op de christelijke. Alhoewel hij een symbolische interpretatie verkoos boven een plaatsvervangende allegorie, erkende hij het systeem van meervoudige interpretatie.

Er moet vermeld worden dat de christenen ook hun eigen nieuwe methoden ontwikkelden, maar in het proces daartoe dienden ze eerst alle technieken van de heidense Grieken te beheersen en aldus overnemen. De verschillende manieren waarop men de Bijbel ging lezen waren als het ware een weerspiegeling van hoe de Grieken in de klassieke oudheid de teksten van de stamvaders konden lezen en interpreteren. Bijgevolg verdienen ze erkenning voor het uitvinden van substitutie-allegorie, rationele geschiedschrijving, morele interpretatie en de symbolische modus. Allemaal producten van de Griekse exegeten die via de Joodse platonisten doorgegeven werden aan de kerkvaders van het Christendom. Iedere methode kan gecombineerd worden met een andere, alhoewel de christenen hier iets soepeler te werk gingen dan de klassieke Grieken.¹²⁰

¹¹⁸ Ulrich Heinen, *Allegorie als beeldtaal in de laatrenaissance en de barok. Beelddenken: vijf eeuwen beeld in Antwerpen* (Schoten, 2011), 184-6.

¹¹⁹ Daniel Boyarin, "Origen as theorist of allegory: Alexandrian contexts," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 39-54.

¹²⁰ Herren, *The anatomy of myth*, 147-70.

De drievoudige betekenis van de Schrift evolueerde tijdens de middeleeuwen tot een systeem dat nog steeds actueel is, de viervoudige schriftzin van de Bijbelexegese. De meervoudige interpretatie is onderverdeeld in twee interpretatieniveaus, het historische en spirituele. De eerste interpretatie omvat het letterlijke narratieve historische verhaal en de tweede interpretatie omvat het geestelijke verhaal. Een onderscheid dat Origenes reeds maakte in de vroege vierde eeuw.

Johannes Cassianus (ca. 360-435 n.Chr.) was, voor zover we weten, de eerste kerkvader die de volledige viervoudige Schriftzin toepaste.¹²¹ Daardoor wordt de spirituele of geestelijke interpretatie, *sensus mysticus of sensus figuratus*, verder opgedeeld in drie uitgangspunten: het allegorische, tropologische en anagogische.¹²² Waarbij het allegorische uitgangspunt vanzelfsprekend de spirituele, symbolische betekenis van een letterlijke gebeurtenis omvat. Het tropologische of morele uitgangspunt kijkt naar het effect dat dit teweegbrengt bij de lezer. Als laatste kijkt men bij het anagogische of mystieke uitgangspunt naar hoe de dingen worden vastgelegd, de goddelijke geheimen gekoppeld aan de eindeloze heerlijkheid van de christenen.¹²³

Over het gebruik van allegorie binnen de christelijke samenleving kan lang doorgegaan worden. We kunnen met zekerheid zeggen dat het begrip door de christenen overgenomen werd vooral vanuit de laat-klassieke Griekse bronnen. Daar werd allegorie gelinkt aan een verborgen goddelijke of kosmische betekenis, vergelijkbaar met een symbolische waarde. Echter was het binnen de christelijke theologische context eveneens vatbaar voor de Latijnse retorische traditie. In welke mate men welk betekenisniveau moet gebruiken werd doorheen de eeuwen vaak bekritiseerd. De Franciscaanse bijbelgeleerde Nicholas van Lyra (ca. 1270-1349) beschreef onder andere de viervoudige Schriftzin in zijn commentaar op de Bijbel en haalde aan dat zijn tijdsgenoten in te grote mate onbepert allegoriseren en de letterlijke betekenis van de Schrift uit het oog verliezen.¹²⁴

Vanzelfsprekend werd dit eveneens bekritiseerd vanuit de protestantse kringen. Een centrale figuur om hun standpunt te bespreken is de Duitse theoloog Maarten Luther (ca. 1483-1546). Zijn standpunt kan samengevat worden als *solus sensus literalis*, waarmee hij pleit voor de letterlijke interpretatie van de Schrift, en werd overgenomen door protestantse volgers tot in de 17^{de} eeuw. Men zou echter te kort door de bocht gaan, zoals vele commentaren deden, wanneer men hierdoor zijn totale afkeer voor allegorie concludeert.

Het is van belang om deze figuur in zijn 16^{de} -eeuwse context te bekijken en niet vanuit een modern perspectief. Er valt niet te ontkennen dat Luther een anti-allegorisch sentiment bezat, maar dit is gebaseerd op de Bijbelse allegoresis in scholastieke zin en om voornamelijk humanistische redenen. Daarnaast valt het niet te ontkennen dat hij zelf gebruik maakte van allegorieën in zijn eigen Bijbelexegese. Enkel maakt Luther een onderscheid in zijn gebruik dat later door het protestantisme overgenomen werd. Hij beweert dat de katholieken de allegorie extrinsiek toepassen en dat Luther, en de protestanten, ze enkel intrinsiek gebruiken. De katholieke methode zou via allegorieën een betekenis naar zijn hand zetten, terwijl de protestanten allegorieën enkel gebruiken wanneer de Schrift zelf die betekenis bedoelt waardoor het een uitbreiding van de letterlijke betekenis wordt. Dit gebruik is echter achterhaald als een manier om tegenstrijdigheden in zijn theologie te laten verdwijnen. Aangezien hij hier via het allegoriseren van het Oude Testament betekenis wil geven aan het Nieuwe.

¹²¹ Turner, "Allegory in Christian late antiquity," 71-6.

¹²² Kurz, *Metapher, allegorie, symbol*, 44-8.

¹²³ Tambling, *Allegory*, 20-30.

¹²⁴ Turner, "Allegory in Christian late antiquity," 71-9.

Dit is slechts één van de vele contradicties die Luther maakt bij zijn standpunt en gebruik van allegorie. Consequent laat hij de retorische traditie buiten beschouwing en zoals reeds aangehaald dient een allegorie bekeken te worden in zijn gehele geschiedenis.¹²⁵

Een belanghebbend figuur voor zijn visie was de Nederlandse theoloog en filosoof Desiderius Erasmus (ca. 1465-1536). In 1512 publiceerde hij een retorische verhandeling *De copia rerum ac verborum commentarii duo* waarin hij een allegorie voornamelijk als een eenvoudige retorische figuur behandelt, gelijkaardig aan een metafoor.¹²⁶ Ondanks zijn beperkte definitie haalt hij de herkomst van allegorie in de klassieke oudheid aan met voorbeelden uit de *Odysee* en *Metamorfosen*.

In de Bijbelse context gaat ook Erasmus verder dan de letterlijke interpretatie en is hij, vooral in zijn vroege werk, resoluut retorisches en niet anti-allegorisch.¹²⁷ Hij raadt aan om de Bijbel filologisch te bestuderen, want als men God wil begrijpen zijn woord en taalkunde van cruciaal belang. Enkel zo kan men allegorieën en gewoontes interpreteren en tot de oorspronkelijke glorie van het woord van God komen.¹²⁸ Wanneer hij allegorie toelicht zegt hij in zijn traktaat: "For things should not be written in such a way that everyone understands everything, but so that they are forced to investigate things, and learn."¹²⁹ Bijgevolg was hij tegen een zuiver academische theologie en pleitte hij voor een theologie gericht op de taal en retorica.¹³⁰

Erasmus' visie tegenover het gebruik van allegorieën bij Bijbelexegese wordt echter kritischer en hij wijst op het gebruik ervan. Iets wat navolging krijgt in de protestantse kringen alhoewel hij ruimdenkender was dan de protestantse methode die Luther vooropstelt. Hij zag een allegorie als een stijfiguur uit de retorische traditie en niet zomaar een figuurlijke verklaring als onderdeel van de letterlijke betekenis.¹³¹ Erasmus zijn houding tegenover allegorie kan het best omschreven worden als voorzichtig. Men kan het gebruiken om passages in de Bijbel te verklaren, maar men mag niet zomaar mythologie omzetten in christelijke allegorieën. Deze denkwijze plaatst hem tussen de christelijke en protestantse positie. Iets wat aanvankelijk overgenomen werd door Britse hervormers maar later zou vervagen door het wantrouwen van de niet letterlijke betekenissen.¹³²

Luthers visie wordt toonaangevend voor vele protestantse kringen zoals in de Engelse Reformatie. Daar werd de protestantse opvatting van allegorie volledig verwoord einde 16^{de} eeuw door de Engelse puriteinse prediker William Perkins. In *The arte of prophesying*, een publicatie waarin de kunst van de theologie en retoriek verenigd worden. Hij haalt de katholieke procedure van de viervoudige Schriftzin aan maar ziet de spirituele interpretatie als toegepaste vorm van de letterlijke. Zo wordt de letterlijke betekenis verruimd en zien ze het allegorisch lezen als een onmisbare functie van het letterlijke. Bijgevolg kan er geconcludeerd worden dat *solus sensus literalis*, helemaal niet zo letterlijk genomen wordt als men laat uitschijnen. Hun standpunt tegenover allegorie nam een te

¹²⁵ Brian Cummings, "Protestant allegory," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 177-84.

¹²⁶ "For allegory is nothing but a continuous metaphor (...)" Desiderius Erasmus, Donald B. King en H. David Rix, *On copia of words and ideas. De utraque verborem ac rerum copia* (Milwaukee: Marquette University press, 1963), 30.

¹²⁷ Cummings, "Protestant allegory," 177-84.

¹²⁸ Erika Rummel, "The theology of Erasmus," in *The Cambridge companion to reformation theology*, red. Bagchi, David en David C. Steinmetz. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 32-4.

¹²⁹ Erasmus, King en Rix, *On copia of words and ideas*, 30.

¹³⁰ Rummel, "The theology of Erasmus," 32-5.

¹³¹ Cummings, "Protestant allegory," 177-84.

¹³² Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-61.

complexe vorm aan die ver verwijderd ligt van zijn klassieke aspecten, waardoor ze zowel geïrriteerd als aangetrokken worden door allegorie.¹³³

Ondanks een verschuiving in voorkeur is het viervoudige systeem, dat ontstond in de late oudheid, tot vandaag nog steeds actueel voor diverse teksten.¹³⁴ Echter toont deze religieuze toelichting aan waarom het gebruik van allegorie eerder omarmd werd in de Zuidelijke dan de Noordelijke Nederlanden. Een onderscheid dat nog beter waarneembaar is in de beeldende kunsten. Dit volstaat hier als conclusie voor het katholieke en protestantse gebruik van het oorspronkelijk heidense begrip.

In de 16^{de} en 17^{de} eeuw zag men allegorie als het moraliserend lezen van een tekst of de middeleeuwse denk- en interpretatiewijze van woorden en beelden die men *allegoresis* noemde. Ondanks het feit dat dit reeds snel toegepast werd op het werk van Rubens, wordt de term allegorie nergens vermeld in zijn aantekeningen of documenten en is er geen bewijs dat de kunstenaar zelf het ooit gebruikte voor zijn werk. Dit geldt niet enkel voor Rubens, bij de kunstenaars rondom hem wordt allegorie niet gebruikt noch vermeld. Niet vreemd aangezien het amper vermeld werd in kunsttheoretische geschriften en als we weten dat het verschil tussen symbool en allegorie nog niet bepaald was. De term allegorie zou pas een precieze invulling krijgen in de 19^{de} eeuw en bijgevolg is het efficiënter te kijken naar de beschrijving en vermelding van werken dan de term te gaan zoeken in vroegere bronnen.¹³⁵ Want mits quasi nooit letterlijk benoemd, werd het gebruik van allegorie in de barok door verschillende kunstenaars verkozen boven het gebruik van eender welke andere stijfiguur zowel in de Nederlanden als de rest van het Europese continent.¹³⁶

De Nederlandse schilder en theoreticus Karel van Mander (ca. 1548-1606) verwijst in zijn alom bekende *Schilder-boeck* (1604) naar drie interpretatiemanieren. Ondanks het feit dat hij hierbij een didactisch en moraliserend type aanhaalt, gebruikt hij nergens de term allegorie.¹³⁷ Toch zijn er unieke gevallen die de term wel gebruiken zoals de eerder vernoemde kunstkriticus de Piles met betrekking tot het werk van Rubens of de Italiaanse kunsttheoreticus Giovanni Pietro Bellori (ca. 1613-1696) die enkele mythologische schilderijen met een ingewikkeld onderwerp van Annibale Carracci wel beschreef als allegorie.¹³⁸ Bellori vermeldt in zijn *Le Vite de' Pittori Scultori e Architetti Moderni* (1672) dat de allegorie de mythe, het genot, nuttig maakt en schilderkunst laat samenkomen met poëzie. Enkel is het opmerkelijk dat hij dit zo ziet bij het werk van Carracci en noch bij Rubens of Van Dyck vermeldt.¹³⁹

¹³³ Cummings, "Protestant Allegory," 185-90.

¹³⁴ Turner, "Allegory in Christian late antiquity," 71-9.

¹³⁵ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 15-8.

¹³⁶ Bracke, "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie," 385-94.

¹³⁷ Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*, 6-7.

¹³⁸ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 18.

¹³⁹ Giovanni Pietro Bellori en Hellmut Wohl, *The lives of the modern painters, sculptors and architects* (New York: Cambridge University Press, 2010), 92.

Een eerste blik op *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* (Afb. 1) en een allegorische interpretatie is quasi onvermijdelijk. Van Dyck staat niet meteen bekend als de kunstenaar die gebruik maakt van allegorische elementen. Echter is deze constatacie er gekomen voornamelijk op basis van zijn portretten. In zijn ruim oeuvre portretten werden slechts enkele gevonden met religieuze, mythologische en symbolische of allegorische elementen.¹⁴⁰

Historieschilderkunst in de barok bevat vrijwel altijd een allegorische dimensie. Zo staat de barok erom bekend om mythologische onderwerpen op een haast onbegrijpelijke manier uit te werken.¹⁴¹ Een gecompliceerdheid die niet als een belemmering gezien werd maar een gewoonte was. Er werd reeds aangehaald dat mythologie gekoppeld wordt aan een bepaalde kennis van een cultuur en dat een allegorie een stilzwijgende kennis veronderstelt die ingebed zit bij een bepaald publiek met een homogene cultuur. Bijgevolg is het vanzelfsprekend dat het resultaat complex is en niet altijd door iedereen kan begrepen worden.¹⁴² Dit maakt deze mythologische taferelen tot op vandaag mysterieus en een interessant onderzoek domein. Wat specifiek Van Dyck interessant maakt is, zoals later aan bod komt, dat zijn allegorische aanpak zich op een ander niveau bevindt dan Rubens wat de onterechte vaststelling bevorderde.

Afgezien van de discussies rondom de intellectuele capaciteiten van Van Dyck en zijn mogelijke inspiratiebronnen zien we een mythologische voorstelling met een achterliggende betekenis in het tafereel van Diana. Waarom is deze achterliggende betekenis zeker? Bovenal is Van Dyck een barokkunstenaar uit de Zuidelijke Nederlanden en afkomstig uit een zeer katholieke familie.¹⁴³

Bijgevolg zit een beladen gedachtegang ingebed in de cultuur en maatschappij waarin hij opgegroeid is en zal hij het gebruik van allegorie zeker niet verwerpen. Eén van de drijfveren om mythologische taferelen te produceren is het idee dat onder de oppervlakte schuilt. Specifiek als er gekeken wordt naar Diana als mythologische figuur is haar maagdelijkheid en kuisheid vaak aanleiding geweest voor allegorische tweestrijden. Volgens de seculaire allegorie wordt kuisheid weergegeven via de godin Diana en zijn saters en Pan de allegorische voorstelling van lust. Kuisheid versus lust wordt hier gerepresenteerd en is een frequent gevisualiseerde allegorie.¹⁴⁴

In deze context komt zodoende eerder de vraag naar boven, waarom het kunstwerk geen achterliggende betekenis zou bevatten?

¹⁴⁰ Brown, "Allegory and symbol in the work of Anthony van Dyck," 123.

¹⁴¹ Joost Vander Auwera, "Historieschilders rondom Rubens," *In de schaduw van Rubens* 56, nr. 317 (2007): 221-2.

¹⁴² Kurz, *Metapher, allegorie, symbol*, 34-9. ; Ilja M. Veldman, "Van allegorie naar genre in de Nederlandse prentkunst," *De Boekenwereld* 11, nr.2 (1994): 56.

¹⁴³ Barnes, De Poorter, Millar en Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 1-4.

¹⁴⁴ Svetlana Alpers, "Manner and meaning in some Rubens mythologies," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes / E. H. Gombrich* (1967): 279-80. ; Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 101-2 en 232 en 273.

lets dat mee aan de basis lag van het indirect gebruik van allegorieën is de verhouding tussen symbool en allegorie. Het Griekse *symbolon* of Latijnse *symbolum* 'symbool' is afgeleid van het Griekse werkwoord *symbollein* wat 'samenbrengen of verenigen' betekent. Symbolon stond voor een voorteken of 'de gesegmenteerde code', het was de gecodeerde uitdrukking van een mystieke of filosofische waarheid en kreeg reeds vroeg een metaforische dimensie. Oorspronkelijk werd er geen onderscheid gemaakt tussen symbool en allegorie en was het moeilijk vast te stellen of men de termen als tegengestelde ofwel synoniemen gebruikte.¹⁴⁵

De Duitse kunsttheoreticus Johann Joachim Winckelmann ziet, net zoals zijn Europeaanse contemporaine, de twee begrippen als synoniemen. De 18^{de}-eeuwse kunsttheoreticus definieert allegory in 1766 als "[...] an essentially arbitrary sign saying 'something different from that which one wants to signify', and doing this by way of 'images and sign'."¹⁴⁶ Deze visie geldt tot het einde van de eeuw wanneer de Duitse wetenschapper Johann Wolfgang van Goethe via kritiek op Winckelmann een onderscheid maakt waardoor men ze plots als fundamentele tegenstellingen beschouwt. Deze radicale omkering gaat gepaard met het zoeken naar een precieze invulling van de begrippen, dat nog twee decennia aansleept, en de ondergang van allegorie.¹⁴⁷ Door de Verlichting komt er veel kritiek op allegorie en zal het in de vergetelheid geraken tot in de 20^{ste} eeuw.¹⁴⁸

Iemand die hier heel wat onderzoek heeft rond gedaan is de Duitse kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929). Volgens hem werd de renaissancecultuur gekenmerkt door een dialectisch karakter dat zich de klassieke oudheid toe-eigende. Een kenmerk van deze dialectiek van de renaissance is dat ze tussen twee culturen schommelt, de heropleving van de Griekse cultuur en de zelfzekere hoogmoed van de barokke allegoralisering. Volgens Warburg is de renaissance een overgangsfase tussen representatiewijzen, van het primitieve symbool naar de allegorie van de moderniteit. Deze transformatie brengt een groei van de esthetische creativiteit met zich mee, dat zijn hoogtepunt kent in de barok.¹⁴⁹

Voordat een allegorie in de retorische traditie, net zoals een metafoor, gezien werd als een troep of voordat het als een aparte literaire procedure voor het vormen van personificaties werd gezien was het eerst de benaming voor wat achter en voorbij de taal ligt. Ondanks verschillende benamingen en tradities heeft een allegorie steeds de functie van een verborgen of andere betekenis te ontdekken. De vroege allegorie creëert enerzijds commentaar en anderzijds mythe, waarbij dit tweede verwondering teweegbrengt dat het literaire overstijgt. De allegorie is sinds haar ontstaan in de vroege oudheid enorm getransformeerd, zeker vanaf de postmoderne tijd ondergaat ze een grote metamorfose. Eender waar we haar tegenkomen, steeds draagt ze haar gehele omvangrijke culturele geschiedenis met zich mee. Zo blijft het tot op vandaag een zeer gelaagd en mysterieus begrip.¹⁵⁰ Het is op deze manier dat het dient bekeken te worden wanneer we de mythologische werken van Van Dyck benaderen en analyseren.

¹⁴⁵ Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 1-11. ; Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 96-108.

¹⁴⁶ Christiane Hertel, "The ends of allegory: Winckelmann, rococo and Volcanic Displacement," in *Early modern visual allegory: embodying meaning*, red. Cristelle Baskins en Lisa Rosenthal. (Ildershot : Ashgate, 2007), 35.

¹⁴⁷ Peter Crisp, "Allegory and symbol - a fundamental opposition?" *Language and Literature* 14, nr.4 (2005): 323-7.

¹⁴⁸ Virginie Bar, *La peinture allégorique au grand siècle* (Dijon: Faton, 2003), 384-6.

¹⁴⁹ Matthew Rampley, "From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art," *Art Bulletin* 79, 1 (1997): 41-55.

¹⁵⁰ Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 1-17.

Hoofdstuk 3 Relatie tussen mythologie en allegorie

De tot nu aangereikte informatie komt erg algemeen over, het is echter essentieel dat de verschillende aspecten aangekaart worden opdat er een goed beeld kan gevormd worden. De kracht van een allegorie ligt in haar verleden, zo kan er bijvoorbeeld geen duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen een allegorie in de middeleeuwen en vroeg modern Europa. Haar verleden is de basis voor haar gebruik in een nieuwe periode.¹⁵¹ De Duits-Amerikaanse kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) zag dit in wanneer hij stelt dat als men een allegorie wil begrijpen men dient terug te keren naar de klassieke oudheid om vervolgens de weg te volgen naar zijn gebruik in de barok.¹⁵² Enkel op deze manier kan men *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* en de voorstellingen van *De dronken Silenus* in de gepaste context bekijken.

De eerste paragrafen van dit onderdeel ogen in eerste instantie gelijkaardig, maar langzaam komt via de analyse van Diana alles samen in een geheel.

Het begin van het interpreteren van mythes valt samen met het moment dat er nieuwe versies van de antieke mythes geproduceerd werden. Men kan verscheidene houdingen aannemen tegenover mythologie en een allegorische interpretatie om de verborgen waarheid te achterhalen is daar één van. Voornamelijk geconcentreerd op mythes was allegorie enerzijds een manier om over de werkelijke wereld te spreken. Anderzijds zorgde het ervoor dat mythologische figuren symbolische gezien werden.¹⁵³ Deze manier van mythe interpretatie werd niet door iedereen aanvaard, Plato stond bijvoorbeeld kritisch ten opzichte van het gebruik van allegorieën. Hij was tegen de compositorische techniek om een tekst te zien als een middel om de traditionele mythes te verdedigen. Toch was hij niet geheel tegen allegorie, en ontkende niet de mogelijkheid dat mythes verborgen betekenissen bevatten. Anderzijds lijken mythes niet altijd een verborgen waarheid te bevatten en lijkt er geen interpretatie nodig, zoals het geval is wanneer men werkt via personificaties van een mentale of morele kwaliteit.

Deze mythe houding is *prosopopoeia* of 'het creëren van een personage', bijvoorbeeld wanneer een persoonsnaam zichzelf verklaart. Ondanks het feit dat het op het eerste zicht niet zo lijkt, bevat de hele vertelling toch een allegorie die zorgt voor een correcte interpretatie. Allegorieën en personificaties hebben een groot gemeen raakvlak en gaan vaak gepaard in mythologie.¹⁵⁴ Sinds de late oudheid tot en met de late renaissance is de personificatie een centraal onderdeel van een allegorie. Zowel in de middeleeuwen als in vroegmodern Europa

¹⁵¹ Cristelle Louise Baskins en Lisa Rosenthal, *Early modern visual allegory: embodying meaning* (Aldershot, England: Ashgate, 2007), 1-3.

¹⁵² Stephane Bane, "Meaning/interpretation," in *Critical terms for art history*, red. Richard Shiff en Robert S Nelson. (Chicago: University of Chicago press, 1996), 130.

¹⁵³ Martin, *Classical mythology*, 28-38.

¹⁵⁴ Herren, *The anatomy of myth*, 73-7.

speelt de personificatie een belangrijke rol in allegorieën, vaak in de klassieke vorm van gepersonifieerde abstracties maar eveneens in de vorm van mythologische en historische figuren.¹⁵⁵

Het onderscheid tussen allegorie en personificatie wordt, afgezien van enkele verwijzingen, niet behandeld in dit onderzoek. Echter aangezien het meermaals vermeld wordt in dit onderzoek is het nuttig te vermelden dat personificaties wijdverspreid zijn binnen allegorie. Het kan gezien worden als een prototypische allegorische eigenschap die niet strikt noodzakelijk is.¹⁵⁶ De centrale vraag blijft of en hoe mythes en allegorieën samenvloeien in de barok.

¹⁵⁵ Copeland en Struck, *The Cambridge companion to allegory*, 1-11.

¹⁵⁶ Crisp, "Allegory: conceptual metaphor in history," 13-5.

3.1 Overlevering van de klassieke oudheid naar de barok

3.1.1 Oorsprong in de klassieke oudheid

Werden de geschriften van de stamvaders van de Griekse mythologie reeds in de antieke oudheid allegorisch gelezen? Deze vraag is van belang voor het achterhalen van de samenvloeiing van de twee centrale elementen van dit onderzoek. Wanneer we Hesiodos zijn *Theogonie* bekijken valt het niet te ontkennen dat hij gebruik maakt van personificaties om de figuren te beschrijven en allegorieën om de fysieke en psychologische fenomenen te omschrijven. Hetzelfde is van toepassing voor Homeros in zijn *Ilias*. Wanneer men deze verhalen gaat interpreteren gaat dit (on)bewust steeds gepaard met de allegorische traditie. Er kan aangenomen worden dat mythes en allegorische interpretatie reeds bij de antieke dichters verbonden waren met elkaar, ondanks dat het misschien vanuit een heel ander standpunt was dan men vandaag zou denken.¹⁵⁷ Dit onderzoek behandelt enkel het gebruik van allegorieën met betrekking tot mythologie, niet het gebruik in functie van het geloof in mythologie.

De Franse middeleeuwse schrijver Pierre Bersuire (ca. 1290-1362) stelt dat de oorspronkelijke dichters wilden dat men waarheid onder de verbeelding zou ontdekken. Met andere woorden maakten de eerste mythedichters bewust gebruik van een allegorische betekenislaag.¹⁵⁸ Volgens onze huidige kennis was de Italiaanse literatuurcriticus Theagenes van Rhegium uit circa de zesde eeuw v.Chr. de eerste die de allegorische interpretatie van mythes toepaste. Hij doet dit in circa 529-522 v.Chr. bij de interpretatie van de godenstrijd op basis van Homeros zijn *Ilias*.¹⁵⁹ In de vijfde eeuw v.Chr. was de allegorische methode volledig ontwikkeld door de filosofen en dus niet door de retorica als literair instrument. Vermoedelijk lag de oorsprong van het gebruik van allegorieën in het verlangen om enkele mythische tradities aan zichzelf te kunnen toe-eigenen, ter goedkeuring en voor eigen gebruik.¹⁶⁰ Een oorsprong die aanleunt bij het verlangen van kunstenaars uit de barok om mythologische voorstellingen te produceren.

De klassieke oudheid kende verscheidene stromingen die verschillende standpunten innemen. Aanvankelijk lag de focus met betrekking tot de interpretatie van mythes voornamelijk op de kosmologie, natuurwetten en het psychologische. Associaties tussen godheden en dingen in de natuur waren de norm maar met de opkomst van het hellenisme gaat dit verschuiven. Circa vierde eeuw v.Chr. komt de filosofische stroming van de stoïcijnen op. Zij associëren de goden in de mythes eerder aan het goddelijke, bovennatuurlijke kosmische en nemen daarin een erg materieel standpunt in. Ondanks het feit dat dit vanuit een verschillend standpunt gebeurt, is de allegorische interpretatie van mythes opnieuw onderdeel van hun filosofie. De stoïcijnen voegen aan hun fysieke allegorische interpretatie nog een belangrijk kenmerk toe, namelijk de praktijk van etymologie. Momenteel zien we dit als een wetenschap maar toen kwam dit neer op de praktijk om woorden of namen naar hun oorsprong te traceren zodat men de volledige betekenis van een begrip kon krijgen. Dit in functie van hun goden om vervolgens enigszins de mythes te ontcijferen. Belangrijk om op te merken is dat ze zeker niet de uitvinders van deze praktijk waren, maar het was een essentieel onderdeel in hun allegorische interpretaties van mythes.

¹⁵⁷ Herren, *The anatomy of myth*, 75-82.

¹⁵⁸ Don Cameron Allen, *Mysteriously meant: the rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the renaissance* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970), 168-70.

¹⁵⁹ Martin, *Classical mythology*, 28-38.

¹⁶⁰ J. Tate, "Plato and allegorical interpretation," *The Classical Quarterly* 23, nr. 3/4 (1929): 142-54.

In tegenstelling tot Plato en zijn volgers die het waarheidsgehalte van de mythe op zich in vraag stellen deden de stoïcijnen, net zoals Aristoteles, dat niet. Er werd niet gehandeld vanuit mythekritiek, mythes werden opgenomen voor wat ze zijn niet als verzinsels noch als leugens.¹⁶¹ De Griekse retoricus Heraclitus, die leefde circa eerste eeuw v.Chr., behoorde waarschijnlijk tot de stoïcijnen. Ondanks een eerder onbekend figuur te zijn liet hij toch drie belangrijke commentaren op de geschriften van Homeros na, waarvan één de methode van allegorische interpretatie behandelt.

In zijn *Allegoriae Homericae* staat: "‘If Homer was not speaking in allegorical terms,’ says Heraclides, ‘he was guilty of the greatest impieties.’ It therefore follows that Homer must have used allegory."¹⁶² Uiteraard is dit geen doorslaggevend bewijs maar het illustreert wel de gedachtegang die heerste in de stoïcijnse kringen. Het citaat toont dat de criticus gelooft dat de allegorie een intentie van de schrijver is en bijgevolg is de allegorische interpretatie ervan door de lezer vanzelfsprekend. Daar bovenop gelooft men in ‘de leer van de huidige dingen’ of met andere woorden geloven dat wat nu waar is, in het verleden ook waar moet zijn geweest.

Zoals eerder aangehaald was Cicero de eerste die de term allegorie letterlijk hanteerde maar de eerder onbekende retoricus Heraclitus was diegene dat de term voor het eerst op een ondubbelzinnige manier gebruikte. Hij definieerde het als een samenstellingswijze, die hij een figuur noemt, die over iets spreekt zodat het een geheel verschillende tweede betekenis heeft. Of simpelweg een figuur die iets anders betekent dan wat men denkt. Alhoewel Cicero en Heraclitus een allegorie zagen als een wijze van compositie zou dit later veranderen naar een wijze van betekenis door de koppeling van *hyponoia* aan *allegoria* van Plutarchus.¹⁶³

Je kan de vroege stoïcijnen zien als diegene die de allegorische interpretatie van de rand naar het centrum gebracht hebben. De latere stoïcijnen kunnen gezien worden als diegene die de allegorie aan de Westerse cultuur nalieten als een waardige manier om de mythes van dichters en filosofische leer te redden. Ze gebruikten allegorieën in verschillende situaties, soms als middel om de goedkeuring van de oudheid te geven aan hun eigen leer. Hoe de stoïcijnen de dichters allegorisch interpreteerden was niet louter een literaire oefening, maar was samen met de exegeze van beelden, cultuspraktijken en etymologie een manier om een theologisch systeem te herstellen.¹⁶⁴

Niet enkel de allegorische interpretatiemethode werd overgenomen maar ook de heidense klassiekers leefden verder met de komst van het christendom en de overgang naar de middeleeuwen. Oorspronkelijk uit piëta's, maar later in verschillende vormen omdat men aantoonde dat ze de christelijke leer konden ondersteunen en versterken. De kerkvader Hiëronymus citeerde frequent klassieke werken om de ondersteunende link met de Bijbel aan te tonen en Sint-Augustinus had een voorliefde voor de Romeinse dichter Publius Vergilius Maro (ca. 70 v.Chr.-19 v.Chr.). De klassieke oudheid vormde als het ware de basis voor de vrije kunsten en werd later in de negende eeuw v.Chr. nieuw leven ingeblazen door de herontdekking van allegorie.¹⁶⁵

¹⁶¹ Herren, *The anatomy of myth*, 109-19.

¹⁶² Bibliografische gegevens van het oorspronkelijke citaat, zoals vermeld in Sez nec en Sessions, *The survival of the pagan gods*, 84-6.

¹⁶³ Herren, *The anatomy of myth*, 119-29.

¹⁶⁴ Most, "Hellenistic allegory and early imperial rhetoric," 26-38.

¹⁶⁵ Herren, *The anatomy of myth*, 164-70.

Een laatste figuur die het vernoemen waard is vooraleer er wordt overgegaan naar de middeleeuwen is de laat-Romeinse geleerde Ambrosius Theodosius Macrobius uit circa begin de vijfde eeuw. Hij is een sleutelfiguur die de Griekse tradities van allegoresis en goddelijkheid overdraagt naar de middeleeuwen van het westen. Doordat hij de waarde van mythen in vraag stelde, creëerde hij een onderscheid tussen literaire allegorie en het goddelijke. Vermits zijn teksten in de middeleeuwen uitvoerig bestudeerd werden ontstond op diezelfde manier het middeleeuwse idee om aan een poëtische mythe een filosofische waarheid te koppelen. Een erg filosofisch standpunt dat kijkt naar het nut van de mythe in plaats van de narratieve structuur.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Herren, *The anatomy of myth*, 6-8. ; Peter Struck, "Allegory and ascent in neoplatonism," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 63-4.

3.1.2 Overlevering in de middeleeuwen

De mythologie van de Griekse en Romeinse klassieke oudheid wist op verschillende niveaus in de middeleeuwen te overleven, via folklore, kunst en de klassieke cultuur bleef het aanwezig in de middeleeuwse samenleving. De heidense culten en geloofsovertuigingen konden, voornamelijk op het platteland, overleven met de opkomst van het Christendom. Door grote tempels en beelden, alsook klassieke kunstwerken, te transformeren in Christelijke monumenten, verdwenen de klassieke mythologische figuren nooit geheel. Daarnaast ging men klassieke kunst gebruiken om inspiratie uit te halen, waardoor heidense thema's en heilige voorstellingen vermengd werden. Mythologie werd net zoals de klassieke cultuur bewust overgenomen door het Christendom, in de eerste plaats via het onderwijssysteem van de Grieken en Romeinen dat ze adopteerden. Dit via allegorie als ideaal instrument om mythologie naar de hand van de christelijke denkbeelden te zetten. Niet enkel in het westen maar eveneens in het byzantijnse rijk was de cultuur van de klassieke oudheid aanwezig. De fascinatie en het behoud van de klassieke oudheid geldt voor het gehele byzantijnse rijk tot aan zijn ondergang.

Exact doordat men de mythes gaat interpreteren, naar hun context, in plaats van ze te bekritisieren werden ze behouden en doorgegeven. Volgens de Engelse historicus Luc Brisson zou dit wel eens de reden kunnen zijn van het succes van allegorie, een manier die het mogelijk maakt om mythes aanvaardbaar te maken in andere culturele denkbeelden. Door het combineren van de heidense allegorie met een christelijke allegorie konden mythes in de orthodoxe Byzantijnse cultuur overleven. Net zoals de kerkvaders gingen Byzantijnse geleerden op verschillende niveaus interpreteren. Ze waren onderworpen aan zowel stoïcijnse als neoplatonische invloeden en brachten mythe en allegorie met elkaar in verband. Een overgangsfiguur van het byzantijnse rijk naar de renaissance is de neoplatonische filosoof George Gemistus Pletho(n) die als goed voorbeeld geldt voor het toenemende nostalgisch gevoel voor de klassieke oudheid.¹⁶⁷

Terwijl men in het Byzantijnse rijk zowel vanuit een stoïcijnse als neoplatonisch standpunt vertrok was dit in het Westen niet het geval. Gedurende de middeleeuwen had men enkel stoïcijnse invloed, aangezien men zich enkel op Latijnse geschriften baseerde, en zou er pas vanaf de renaissance, wanneer men de Griekse teksten gaat onderzoeken, naar het neoplatonisme gekeken worden. De middeleeuwen houden de mythes in leven via de schriftelijke overlevering van de klassieke cultuur en de schone kunsten.¹⁶⁸

Een belangrijke manier om kennis over te leveren is, zoals eerder aangehaald, de opkomst van encyclopedieën, die in de komende periode talrijk geschreven werden. Aanvankelijk werd voor de encyclopedieën zonder verificatie of systematiek alle beschikbare kennis verzameld, inclusief symbolische betekenissen. Wat zorgde voor een uitgebreide reeks boeken die zowel empirisch als sterk moraliserend kunnen zijn en ongecontroleerd elkaar herhalen. Dit ging gepaard met de erkenning van de meervoudige interpretatie van de Schrift waardoor het belang van de traditionele kennis van de middeleeuwse mens toenam. Wat ons uiteindelijk brengt tot het gegeven dat men niet enkel de Bijbel maar de wereld gaat lezen als een verzameling van symbolen.

¹⁶⁷ George Gemistus Pletho(n) (ca. 1355-1452) was een Byzantijnse geleerde met een onvoorwaardelijke band met Plato, waarnaar hij zichzelf vernoemd. Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 107-28.

¹⁶⁸ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 107-28.

De middeleeuwse wereld was er één van verwijzingen, (hogere) betekenissen en werd gekenmerkt door een symbolische denkwijze gevoed door het christelijk geloof. Zoals voordien worden symbolen en allegorieën in deze periode voornamelijk als synoniemen gezien. Iets waardoor men tot het eeuwige goddelijke komt en waarbij zowel het esthetische als het interpretatieproces voor genot zorgt. Naarmate men naar de dertiende eeuw overgaat neemt de allegorische kijk op de wereld af, door meer rationele visies zoals die van de Italiaanse theoloog Thomas van Aquino (ca. 1225-1274). Behalve in de kunsten, die naast hun didactische functie dienden te behagen, waar het gebruik van allegorieën groeit naar het niveau van de natuur als één grote allegorie van het bovennatuurlijke.¹⁶⁹

Doordat men het onderwijs van de klassieke oudheid overnam, zowel in het Byzantijnse rijk als in het westen, waren de klassieke geschriften vast onderdeel van het onderwijs. Op gelijkaardige manier als allegorieën werden de klassieke mythes overgedragen via encyclopedieën en verhandelingen en uitgebreid onder de loep genomen.¹⁷⁰ Vermits men zich voornamelijk baseerde op indirecte bronnen werd men vaak misleid door de beschikbare informatie. Zo werden de meeste antieke geschriften toegeschreven aan de Romeinse dichter Vergilius, aangezien de Grieken Homeros en Hesiodos nog niet algemeen bekend waren, en was er veel interesse in *Aeneis*. Dit kan men zien aan de talrijke middeleeuwse allegorische commentaren die overgedragen zijn naar de renaissance waar het veelvoudig herdrukt werd.¹⁷¹

Een interessante figuur om dit toe te lichten is een onbekende twaalfde-eeuwse middeleeuwse commentator.¹⁷² In de late oudheid werd geconcludeerd dat er verschillende interpretatiemanieren zijn om iets uit te drukken en verschillende kerkvaders gingen dit toepassen op de Schrift. In de allegorische commentaar wordt dit echter toegepast op een heidense tekst uit de klassieke oudheid in plaats van een Bijbelse tekst. Het gaat om een uitgebreide interpretatie van het gedicht *Aeneis* van Vergilius waarin geen elementen maar het volledige verhaal verduidelijkt wordt via de interpretatie van verschillende betekenislagen. De commentator start hiermee een nieuwe kritische theorie, waarin men literaire taal nuanceert, om mythologie toe te lichten. Via Macrobius en dergelijke commentaren blijft mythologie en allegoresis voortbestaan en wordt het herhaaldelijk geherinterpreteerd.¹⁷³

De *Aeneis* bevat een verwijzing naar een nimf met parelketting, zoals het eerder aangehaalde attribuut van de nimf in zowel *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* van Van Dyck als *Diana en haar nimfen bespied door saters* (Afb. 9) van Rubens en Snijders.¹⁷⁴ Hier wordt het aangehaald als een attribuut van de nimfen maar doorgaans is een parelketting een typisch attribuut van Venus of van de profane liefde.¹⁷⁵ Parels insinueren puurheid en vrouwelijke kuisheid waardoor het niet vreemd is dat Diana's nimfen dit dragen. Zo representeert haar gezelschap eveneens haar eigenschappen.¹⁷⁶

¹⁶⁹ Eco Umberto en Frans Denissen, *Kunst en schoonheid in de middeleeuwen* (Amsterdam: Bakker, 1989), 81-111.

¹⁷⁰ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 107-14.

¹⁷¹ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-44.

¹⁷² Mogelijks de twaalfde-eeuwse platonische filosoof en dichter Bernard Silvestris. Jon Whitman, "Twelfth-century allegory: philosophy and imagination," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 101-2.

¹⁷³ Whitman, "Twelfth-century allegory: philosophy and imagination," 103-15. ; Martin, *Classical mythology*, 103-9.

¹⁷⁴ Publius Vergilius Maro, *The works of Virgil in English verse. The Aeneid. Volume 2*, Vert. Christopher Pitt. (RJ Dodsley, 1763), 69.

¹⁷⁵ Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 238.

¹⁷⁶ Millar, "Van Dyck in England," 424.

Op een gelijkaardige manier komt de slapende hond in beeld. Ondanks dat dit een attribuut is van Diana bezit het eveneens de status van trouwheid. De jachthond is trouw aan de godin maar symboliseert eveneens de vertrouwensband tussen Diana en haar nimfen.¹⁷⁷

In de loop van de eeuw vormen ethische bekommernissen steeds vaker de basis voor klassieke mythologie en worden allegorieën steeds verder ontwikkeld tot een imposant fenomeen met fantasierijke transformaties. Een eerste gedetailleerde poging om Ovidius' *Metamorphoses* te allegoriseren is een commentaar van Arnulf van Orléans circa 1170. Een compositorisch werk dat het sterke moraliseren van Ovidius in de late middeleeuwen naar voor brengt. Om de heidense poëzie aanvaardbaar te maken voor de christenen. De *Metamorphoses* zijn een mooi voorbeeld van hoe men dit op basis van filologische en allegorische bewerkingen deed.¹⁷⁸

Een werk dat niet enkel van belang is op vlak van allegorie, maar tot in de 18^{de} eeuw het voornaamste werk in het Westen voor kennis van Griekse en Romeinse mythen.¹⁷⁹ Daarnaast gaf Ovidius de middeleeuwse mens een kijk op de fictieve wereld van seculiere toevalligheden, emoties, reikwijdte en grenzen van de menselijke kunst. Via de commentaren op deze traktaten ontstond de mogelijkheid voor de christelijke verbeelding om zich de heidense fabels toe te eigenen. Zo konden de fabels, via allegorieën, nuttig zijn voor de belangen van de christelijke gemeenschap.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 105 en 121.

¹⁷⁸ Whitman, "Twelfth-century allegory: philosophy and imagination," 101-15. ; Martin, *Classical mythology*, 103-9.

¹⁷⁹ Fritz Graf, "Myth in Ovid," in *The Cambridge companion to Ovid*, red. Philip Hardie. (Cambridge: Cambridge university press, 2002), 108.

¹⁸⁰ Jeremy Dimmick, "Ovid in the middle ages: authority and poetry," in *The Cambridge companion to Ovid*, red. Philip Hardie. (Cambridge: Cambridge university press, 2002), 266-78.

3.1.3 Overlevering in de renaissance

Alhoewel dit vaak in eerste instantie niet zo oogt, bouwde men in de renaissance voornamelijk verder op de verschillende mythe interpretaties van de middeleeuwen. Met dat verschil dat men daarnaast, via de herontdekking van de Griekse klassieke geschriften en interactie van geleerden, historici, filosofen en kunstenaars, nieuwe dingen ging ontdekken. Men kreeg vanaf de renaissance vakkundige hulp voor het bestuderen van de klassieke Griekse en Romeinse mythologie van mythografen en antiquariaten.¹⁸¹ Mythografen gingen nieuwe compilaties schrijven waarbij de rode draad steeds de fascinatie was om een verborgen betekenis aan het licht te brengen.

Niet enkel de mythologie werd verder ontwikkeld, allegorie ging ook vooruit doordat het zich expliciet buiten het literaire domein en in de visuele kunsten ging manifesteren.¹⁸² Schilderijen met Griekse en Romeinse mythes als onderwerp werden in de 15^{de} en 16^{de} eeuw talrijk door Italiaanse kunstenaars geproduceerd. Deze onderwerpen waren een grote bijdrage voor de Europese seculiere kunst van de volgende generaties, echter ging men niet altijd de onderwerpen zoals in de klassieke oudheid volgen. Omwille van overwegend visuele redenen gingen de humanisten nieuwe allegorieën maken op basis van de klassieke mythes. Met als gevolg dat de mythologische allegorieën van de beeldende kunstenaars vaak creaties waren van contemporaine humanisten waarin de heidense goden als basis overgenomen werden maar hun context niet aansloot bij de klassieke verhalen of gecombineerd werden met personificaties.

Iets wat aansluit bij de middeleeuwse interpretatie van mythologie waar mythes sterk gemoraliseerd werden. Dit is één van de voornaamste kenmerken van deze periode; de manier waarop de mythes benaderd werden. In de middeleeuwen bekeek men mythologie in Italië voornamelijk vanuit de literaire traditie en als een deel van huidige cultuur, terwijl ze het in de renaissance met bewondering zagen als iets uit een voorgaande historische periode.¹⁸³

De verspreiding van de boekdrukkunst over het Europese continent zorgde, zeker met de opkomst van geïllustreerde boeken, voor een grote bijdrage. Hoewel het in eerste instantie voornamelijk over compilaties gaat van werken zoals Boccaccio's *Genealogia deorum*, gaat men langzaam een meerwaarde ontdekken voor de verspreiding van de iconografische traditie. Boccaccio is van belang in dit onderzoek omdat hij zowel voor een koppeling tussen middeleeuwen en renaissance zorgt als een koppeling tussen mythologie en allegorie. Volgens hem hebben mythes verschillende betekenissen en in zijn compilatie vinden we zowel een genealogie van de heidense goden als een verklaring van onderliggende betekenissen in mythes. Het werk werd tussen 1473 en 1532 meermaals gepubliceerd in handboeken en kende een enorm succes alhoewel het niets nieuws en voornamelijk dezelfde informatie als eerdere verhandelingen bevatte.¹⁸⁴

Specifiek met betrekking tot Diana benadrukte hij dat de godin de belichaming was van kuisheid, een centraal element in de analyse van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan*. Alhoewel het niet zeker is of Van Dyck zelf deze compilatie heeft geraadpleegd, was het traktaat wel nog aan de orde.¹⁸⁵

¹⁸¹ Mythografen hielden zich bezig met het verzamelen van mythes en antiquariaten kunnen gezien worden als de voorlopers van de archeologen. Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-61.

¹⁸² Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-61.

¹⁸³ Luba Freedman, *Classical myths in Italian renaissance painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 1-22.

¹⁸⁴ Martin, *Classical mythology*, 103-30.

¹⁸⁵ Elizabeth McGrath, "Pan and the wool," *The Ringling Museum of Art Journal* (1983): 53-6.

Tot diep in de 16^{de} eeuw werd vooral de gemoraliseerde middeleeuwse visie op mythologie verspreid door de middeleeuwse overgeleverde bronnen of van middeleeuwse auteurs. In de tweede helft van de 16^{de} eeuw wordt de verandering van deze visie in motie gezet. De mythologische verhalen worden geïntegreerd in hun beeld van de geschiedenis. Mythes waren een onderdeel van de cultuur van de klassieke oudheid en van hoogstaand belang. Door het toenemende direct contact met de klassieke oudheid van nieuwe ontdekkingen van manuscripten, kunstwerken en archeologische artefacten kon men de heidense godenwereld beter opvatten.¹⁸⁶ Via archeologisch onderzoek, antiquariaten werden pas vanaf dan als discipline aanvaard, en de overlevering van Griekse teksten creëert men in de renaissance langzaam terug het authentieke beeld van de heidense mythen verspreid dankzij de druk van geïllustreerde boeken.

De renaissance bleef gekenmerkt door een moraliserend onderwijzend aspect, maar er was een verandering waarbij sommigen de klassieke dichters vanuit een historisch perspectief gingen bekijken of net in verband gingen brengen met het christelijk geloof waardoor bijvoorbeeld Homeros gezien werd als een christelijke filosoof. Zoals eerder gezegd werd er in deze periode ingezet op de samenwerking van verschillende disciplines waardoor men zowel in teksten als visuele voorstellingen hun interpretaties konden uitwerken. Onafhankelijk van de interpretatievorm ging men mythologie integreren in het christelijk verleden en de christelijke mythologie. Aangezien men gedreven werd door het gevoel van goddelijke mysterie en niet in staat was afstand te nemen van hun werk was de grens tussen vondsten uit de klassieke oudheid en eigen verbeelding troebel.¹⁸⁷

Het doel in de renaissance was om de stijl van in de klassieke oudheid te evenaren zodat hun voorstellingen van klassieke mythes overeenstemden met de klassieke. Aangezien men geen voorbeelden had van schilderijen uit de klassieke oudheid, deze zijn nooit overgedragen, baseerde men zich voornamelijk op informatie uit andere disciplines. De kunstenaars gingen bijgevolg beschrijvingen van mythologische verhalen zien als beschrijvingen van klassieke schilderijen. Iets wat leidde tot het renaissance idee dat zowel schilderijen als sculpturen en dichters de klassieke mythologische verhalen mee hebben uitgewerkt. Daarnaast gingen de schilders zich voornamelijk baseren op het bestuderen van de antieke beelden, die helaas vaak in slechte staat waren.¹⁸⁸

Wanneer men in de renaissance met klassieke mythologie werkte, was dit doorgaans vanuit een allegorisch standpunt. Net als de Bijbel ging men de heidense goden volgens de viervoudige Schriftzin interpreteren en bijgevolg ontstond er één grote samenloop van mythologische en allegorische interpretaties.¹⁸⁹ Daarnaast werd men door de waarschuwingen en censuur van het Concilie van Trente (1545-63) extra aangetrokken tot mythologische taferelen. Vermits deze door middel van een allegorische interpretatie een manier verschaften om losbandige thema's en naakten weer te geven.

¹⁸⁶ Martin, *Classical mythology*, 103-30.

¹⁸⁷ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-61.

¹⁸⁸ Freedman, *Classical myths in Italian renaissance painting*, 1-35.

¹⁸⁹ David H. Brumble, "Let us make gods in our image. Greek myth in medieval and renaissance literature," in *The Cambridge companion to Greek mythology*, red. Roger D. Woodart. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 407-19.

lets dat verdergezet wordt in de barok, zoals te zien in de voorstelling van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* waar naaktheid een centrale rol speelt.¹⁹⁰ De zuiverheid van de maagdelijke Diana komt tegenover het hitsige karakter van de sater of Pan te staan. De toegankelijke en kwetsbare situatie waarin ze zich bevindt tegenover haar goddelijke en gevreesde krachten. Tegenstellingen waar later nog verder op ingegaan zal worden en die visueel benadrukt worden door het contrast tussen de bleke zuivere huid van Diana en de wellustige donkergetinte sater of Pan.¹⁹¹

Kenmerkend voor taferelen rond seksualiteit en naaktheid is de manier hoe de godin is weergegeven, in dit geval op de voorgrond en gericht naar de toeschouwer.¹⁹² Alhoewel de pose van Diana zich, net zoals de *venus pudica pose*, bevindt tussen verbergen en benadrukken en onderworpen is aan de mannelijke blik. Is haar pose net het tegenovergestelde van een *venus pudica pose*, ze gaat haar geslachtsdelen niet afschermen maar geeft zich, mits de rode doek, bijna volledig bloot. Met haar handen en armen weg van haar lichaam lijkt ze zich helemaal niet te willen afschermen of onbewust voor eventuele toeschouwers. Haar onbewuste blik suggereert bijna dat haar vrouwelijke lichaam niet onder druk staat van de lustige mannelijke blik, terwijl haar pose samen met de pose en blik van de sater of Pan dit tegenspreekt.¹⁹³

Ondanks Van Dyck dit mooi samenbrengt in zijn voorstelling van Diana dient dit enigszins genuanceerd te worden. Net zoals Rubens in *Diana en haar nimfen bespied door saters* uit het Royal Collection Trust (Afb. 9) gaat Van Dyck zich voor de pose van Diana baseren op zijn favoriete Venetiaanse kunstenaars.

Eerder werd reeds de pose uit Tintoretto's *Venus en Mars verrast door Vulcanus* uit München (Afb. 6) aangehaald, maar dit is niet de enige mogelijke referentie.¹⁹⁴ Het doet namelijk denken aan Titiaan zijn *Pardo Venus* of *Jupiter en Antiopé* (Afb. 11) uit circa 1540 dat zich momenteel in het Louvre bevindt. Op deze manier is Van Dyck zijn pose van Diana wellicht een samenvoeging van Tintoretto en Titiaan. Waarbij alle poses gebaseerd zijn op de antieke sculptuur van *De slapende Ariadne* (Afb. 5). Matías Díaz Padrón verwijst nog naar de voorstelling van *Jupiter en Antiopé* door Hendrick Goltzius momenteel in Haarlem (Afb. 12).¹⁹⁵ Rekening houdend met het feit dat dit verwezenlijkt is gedurende Van Dycks verblijf in Italië lijken de Venetiaanse inspiratiebronnen aannemelijker.¹⁹⁶

Alvorens de poses van de andere figuren nader bekeken worden dient er gewezen te worden op het feit dat poses en composities ontlenen zeer gebruikelijk was en nog steeds is. Bijgevolg wijst dit bij Van Dyck, net zoals voor Rubens, niet op een gebrek aan capaciteiten.

¹⁹⁰ Seznec en Sessions, *The survival of the pagan gods*, 269-72.

¹⁹¹ Een bleke huid wordt frequent gebruikt om maagdelijkheid weer te geven. Barnes, "Van Dyck a Genova," 78. ; Lisa Rosenthal, "Manhood and statehood: Rubens's construction of heroic virtue," *The Oxford Art Journal* 16, nr.1, (1993): 97.

¹⁹² Suárez Blanco, "Circle of Anthony van Dyck. Diana and a nymph surprised by a satyr," 142.

¹⁹³ Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*, 13.

¹⁹⁴ Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 440-2.

¹⁹⁵ Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 440. ; Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 86-9.

¹⁹⁶ Barnes, "Van Dyck in Italy," 167-8.

De sater of Pan worden in mindere mate besproken in de wetenschappelijke literatuur. Zijn blik en gebaren komen later aan bod maar zijn pose is mogelijks een referentie naar Rubens. Zo zijn er gelijkenissen met het eerder vermelde voorstelling van *Cimon en Efigenia* (Afb. 10) dat nu in Wenen te vinden is. Daarnaast doet het krachtige lichaam van de sater of Pan denken aan Rubens zijn tekening van de *Torso del Belvedere* (Afb. 13) uit het Rubenshuis. Een tekening die Van Dyck gezien had in zijn studio en mogelijks het originele beeld in Rome.¹⁹⁷

Saters of Pan zijn regelmatig terugkerende figuren in het oeuvre van Rubens.¹⁹⁸ Deze figuren behoren tot de Bacchische cultus en staan voor overvloed en natuurlijke vruchtbaarheid, elementen die later nog aan bod komen. Wat echter toepasselijk is voor deze figuren in de renaissance kunst is dat het onderscheid tussen saters en de god Pan zeer vaag is. Ondanks het feit dat in de klassieke oudheid enkel Pan afgebeeld werd met geitenpoten worden beiden op deze manier voorgesteld in de renaissance. Alhoewel er wel degelijk een onderscheid wordt vastgesteld, wordt dit vaak als irrelevant gezien. Een traktaat waarin het onderscheid tussen saters en Pan te vinden is, is bijvoorbeeld de editie uit Venetië 1571 van *Le Imagini de i Dei de gli Antichi* (1556) geschreven door de Italiaanse mythograaf Vincenzo Cartari (ca. 1531-1590). Hij haalt aan dat een dennenkrans, herdersstaf en slakkenhuis specifieke attributen zijn van de god Pan. Deze mythologische figuren waren geliefd door kunstenaars en werden frequent gebruikt in verschillende thema's van de klassieke iconografie.¹⁹⁹

Vooraleer we overgaan naar de barok is het belangrijk om nogmaals Ovidius te vernoemen aangezien hij de invloedrijkste klassieke auteur was in de renaissance. Daarnaast wordt hij bestempeld als de meest gereproduceerde klassieke auteur, volgens de intentie van de auteur. Reeds opkomend in de late middeleeuwen, en toonaangevend in de renaissance en barok, zijn commentaren op de *Metamorfoses* van Ovidius. Deze commentaren blijven voortbestaan tot ver in de 17^{de} eeuw en trachtten de mythes te interpreteren om zo tot een verklaring te komen. Hierbij leek men zich bewust te zijn van de allegorische aard en probeerde men de grote filosofische principes te herontdekken.

Vanaf de renaissance komt echter de nadruk meer te liggen op het retorische deel van Ovidius en het bewustzijn van de auteur voor het overleven van zijn dichtwerk. Wanneer men in de renaissance het traktaat wou laten heropleven ging dit gemakkelijk omwille van de overvloedige metaforen en op deze manier werd de *Metamorfoses* het meest invloedrijke klassieke werk voor schrijvers tot het einde van de 17^{de} eeuw. Iets wat niet enkel zorgde voor reproducties binnen de poëzie maar tot de andere kunsten in de renaissance en barok reikte.²⁰⁰

¹⁹⁷ Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 440-2. ; Marjon van der Meulen, Arnout Balis en Peter Paul Rubens, *Rubens copies after the antique. Volume II* (Londen: Miller, 1994), 58.

¹⁹⁸ Net zoals Silenus voor wie Rubens in hoge mate een affectie zou gehad hebben, zoals te zien aan het feit dat zijn *De dronken Silenus* uit München (Afb. 18) als één van de enigste in zijn eigen bezit bleef tot aan zijn dood. Larry Keith, "The Rubens studio and the "Drunken Silenus supported by satyrs", *National Gallery Technical Bulletin* 20 (1999): 101-2. ; Alpers, *The making of Rubens*, 106-12.

¹⁹⁹ McGrath, "Pan and the wool," 52-9.

²⁰⁰ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-61. ; Colin Burrow, "Re-embodying Ovid: renaissance afterlives," in *The Cambridge companion to Ovid*, red. Philip Hardie. (Cambridge: Cambridge university press, 2002), 301-4.

3.1.4 Overlevering in de barok

Zoals gezien bij de definiëring van het begrip allegorie was het gedurende de barok nog actueel aanwezig in de maatschappij en kende het pas een daling in populariteit na Winckelmann. Alhoewel hij de oorsprong van het begrip niet vond in de cultuur van de Grieken ging men toch het begrip vaak gebruiken bij mythologische taferelen uit de klassieke oudheid.²⁰¹ Op het einde van de barok nam, door de opkomst van wetenschappelijke verklaringen, de waarde van mythes moraliseren als allegorieën af. In de overgang naar de 19^{de} eeuw werd het fabelachtige statuut verdrongen door de aan religie gekoppelde mythe. Een nieuw statuut dat mythe ging herwaarderen als een manier van leven en dat door Duitse geleerden verder uitgewerkt werd. Verscheidene visies zoals die van de psychologen Sigmund Freud en Carl Gustav Jung zouden volgen en mythologie levend houden in de samenleving. Echter valt dit buiten dit onderzoek en zal hier niet verder op ingegaan worden.²⁰²

De kern van dit onderzoek draait rond de barok en in deze periode werd het archeologisch onderzoek van de renaissance verdergezet. Een fenomeen dat een aanzienlijke bijdrage leverde voor de kennis van de klassieke oudheid was de Grand Tour doorheen het Europese continent die sinds de 17^{de} eeuw erg populair werd bij de bevolking.²⁰³ In eerste instantie voor mannen uit een hogere klasse, maar ook vele kunstenaars ondernamen deze reis om zich te onderwerpen aan de cultuur en kunst van de klassieke oudheid en renaissance.

Er werd reeds vermeld dat de tweeëntwintigjarige Anthony Van Dyck een Italiëreis ondernam in 1621, een interessant element hiervan dat nog niet werd aangehaald is zijn belangstelling voor het rondreizen. Hij spendeerde veel tijd aan meerdere uitstappen en bezocht daarbij voornamelijk kerken en private collecties naar aanleiding van zijn fascinatie voor de Venetiaanse schilderijen. Iets dat hij altijd bij zich had op deze uitstappen was zijn *Sketchbook*, een tekenboekje boordevol visuele notities van zijn ruime interesses dat zich momenteel in de collectie van The British Museum bevindt. Enerzijds van motieven en details, maar anderzijds zowel klassieke als contemporaine schilderijen en prenten. Zo ging hij onder andere verschillende poses, gezichtsuitdrukkingen en gebaren onderzoeken in het werk van Titiaan via een uitgebreide studie van zijn schetsboek, tekeningen en schilderijen.²⁰⁴ Bijgevolg was het veel meer dan een *Sketchbook*, en kan het beter gedefinieerd worden als een soort compendium of zakboekje waarin hij allerlei uiteenlopende zaken en kennis verzamelde. Een document dat een glimp weergeeft van de ontwikkeling van zijn visuele denkwijze en het behoud van een buitengewone hoeveelheid visuele informatie.²⁰⁵

Daarnaast ontdekte hij tijdens zijn verblijf in Italië dat hij verschillende interesses deelde met onder andere Antonio da Correggio en Michelangelo Caravaggio, wat opnieuw zijn nieuwsgierigheid voor de Italiaanse kunst en cultuur beantwoordde. Deze persoonlijke interesse en nieuwsgierigheid voor kunst en cultuur wijst enigszins op een vorm van intellectualiteit en belangstelling voor zaken. Naast artistieke capaciteiten zorgde deze reis bijgevolg

²⁰¹ Hertel, "The ends of allegory," 35-8.

²⁰² Martin, *Classical mythology*, 103-16.

²⁰³ Jeremy Black, *The British abroad: the Grand Tour in the eighteenth century* (Stroud: Sutton, 1992), 3-7.

²⁰⁴ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146-7.

²⁰⁵ Jaffé, "New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook," 614-9.

voor een uitgebreid netwerk van kennissen inclusief kunstenaars, toegang tot intellectuele kringen en potentiële klanten.^{206,207}

Aan het einde van de renaissance en begin van de barok wordt het religieuze standpunt in Europa verstoord. Niet enkel door de Beeldenstorm, Reformatie en Contrareformatie maar men gaat via archeologisch onderzoek andere volkeren exploreren. Andere religies dan het christendom worden meer bestudeerd waardoor men aan comparatieve mythologie gaat doen. Het Christendom bleef de voornaamste religie maar alles was niet meer uitsluitend aan het Christendom te koppelen.²⁰⁸

Hetzelfde geldt voor de visuele allegorieën die bijvoorbeeld in de humanistische kringen rijkelijk aan bod kwamen. De allegorische beeldtaal was ondanks afkomstig te zijn uit de klassieke oudheid, voornamelijk ontwikkeld in de visuele en literaire cultuur van de renaissance en in overvloed aanwezig in vroegmodern Europa.²⁰⁹ Naast de kerk en staat wordt het ook gangbaar onder het publiek in allerlei verschillende contexten. Allegorie wordt een ideaal instrument om een bepaalde gedachtegang te verspreiden en dankzij de drukprentkunst gaat dit op een zeer gemakkelijke manier. Vooral visuele allegorieën gaan, door hun zintuigelijke en discursieve aspecten, abstracte ideeën belichamen en betekenissen produceren en verspreiden. Zoals reeds aangehaald functioneren allegorieën enerzijds in een dicht netwerk van culturele codes, maar dragen ze anderzijds de gehele geschiedenis mee. Allegorieën in de barok zijn een samenvoeging van alle vorige ideeën en concepten errond in de vorige eeuwen, wat enerzijds voor een chaotisch beeld zorgt maar anderzijds een hele beeldtaal creëert.²¹⁰

In de 17^{de} eeuw gingen al de toepassingen van allegorie naast elkaar leven waardoor er niet één enkele eenvoudige interpretatiewijze bestond.²¹¹ Bij het uitwerken van allegorieën in de artistieke cultuur van de Zuidelijke Nederlanden maakt men herhaaldelijk gebruik van het proces van toe-eigenen, transformeren en maskeren. Dit proces is fundamenteel voor de werking van de allegorie en zorgt ervoor dat men een betekenis kan interpreteren. Op deze manier gaat men een allegorie niet enkel moraliserend gebruiken, maar ook voor politieke doeleinden om institutionele waarden over te brengen.²¹² Mits de kans om verkeerd begrepen te worden wordt een allegorie in de barok vaak politiek gebruikt.

²⁰⁶ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146-7.

²⁰⁷ Italië en het Verenigd Koninkrijk waren bovendien niet zijn enige buitenlandse reizen, hij bezocht ook Frankrijk en de Noordelijke Nederlanden. Barnes, De Poorter, Millar en Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 5-12.

²⁰⁸ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 137-61.

²⁰⁹ Lisa Rosenthal, "Seizing opportunity: Rubens's occasion and the violence of allegory," *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2000): 186.

²¹⁰ Baskins en Rosenthal, *Early modern visual allegory*, 1-12.

²¹¹ Bar, *La peinture allégorique au grand siècle*, 383-6.

²¹² Lisa Rosenthal, "Venus's milk and the temptations of allegory in Otto Van Veen's *Allegory of temptation*," in *Early modern visual allegory: embodying meaning*, red. Cristelle Baskins en Lisa Rosenthal. (Ildershot: Ashgate, 2007), 222-38.

In het geval van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* is er geen directe politieke link te vinden, niet vreemd aangezien Van Dyck geen bijzondere interesse toonde in deze materie.²¹³ Wel bezit het verscheidene socioculturele motieven zoals kuisheid. Men gebruikte visuele media om de verwachtingen van de retorische traditie, informeren, ontroeren, overtuigen, ontspannen,... , over te brengen. Via compendia leerde men hoe woorden en beelden door tijdsgenoten begrepen werden en wist men dat de toeschouwer de verborgen dubbelzinnige boodschap in een werk zou opnemen.²¹⁴ De bijdrage van de humanistische geleerden is voor de verwezenlijking van deze brede en rijkelijke allegorische taal van belang. Aangezien het niet enkel allesomvattend was, maar bijna elk menselijk domein aanhaalde.²¹⁵

Ondertussen is het reeds duidelijk dat de *Metamorfoses* van Ovidius een belangrijke rol speelde en dit verandert niet meteen in vroeg modern Europa. Het traktaat komt in verscheidene vormen voor; van allegorische commentaren en overnames in mythologische handboeken tot transformaties in de verhalende kunst en onderdeel van het curriculum van de Europese leerlingen.²¹⁶ Dit geldt niet enkel voor de vertellingen van Ovidius, de eerder vernoemde traktaten zoals die van de Romeinse dichter Vergilius en de laat-Romeinse geleerde Macrobius blijven aanwezig in de maatschappij.

Voor de verwezenlijking van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* werd volgens Elizabeth McGrath mogelijks Vergilius zijn gedicht met betrekking tot de landbouw *Georgica* gebruikt (*Georgica* 3:391-393).²¹⁷ Alhoewel dit de bleke huid van de godin in dit tafereel zou verklaren zijn er geen andere overeenkomsten. De meningen of deze voorstelling deze scène weergeeft zijn verdeeld en hetzelfde geldt voor wanneer men dit terugbrengt naar de scène vertelt door Macrobius in zijn *Saturnalia*.

De uitleg van Diana en haar nimfen verrast door een saters, stelt een eenvoudige allegorie voor waarbij kuisheid overwonnen wordt door lust. Alhoewel dit in eerste instantie beter lijkt te passen bij de voorstelling wordt er een scène vol actie en chaos geschreven en straalt dit schilderij dat allesbehalve uit. Hierbij is het mogelijk dat Van Dyck het mythologisch narratief ging aanpassen om de allegorie beter te laten uitkomen en duidelijker weer te geven. Iets wat heel gebruikelijk is in de barok, aangezien de allegorie centraal staat in de voorstelling.²¹⁸

Een derde optie is dat hij de scène weergeeft waarin de godin na de jacht rust, vaak in het gezelschap van haar nimfen en met haar wapens en jachtbuit rondom haar.²¹⁹ Een narratief dat door vele kunstenaars uitgebeeld werd en waar recentere studies zich bij aansluiten.²²⁰ Rubens heeft dit weergegeven in zijn samenwerking met Snijders uit de Royal Collection Trust *Diana en haar nimfen bespied door saters* (Afb. 9) en in zijn versie uit München van de *Slapende Diana met saters en honden* (Afb. 8) in samenwerking met Jan Brueghel de Oudere.

²¹³ Julius S Held, "Van Dyck's relationship to Rubens," in *Van Dyck 350*, red. Susan J. Barnes en Arthur K. Wheelock. (Columbia University 1994), 70.

²¹⁴ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 26-36.

²¹⁵ Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*, 3.

²¹⁶ Burrow, "Re-embodying Ovid," 303-5.

²¹⁷ *Georgica* 3:391-393: munere sic niveo lanae, si credere, dignum est, Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit, in nemora alta vocans; nec tu aspernata vocantem. Publius Vergilius Maro, *Georgica* (Brepols Publishers, 2010), 161. Het gaat over Diana en Pan en behandelt het verhaal hoe Pan via een cadeau de liefde van de maangodin won. De paragraaf vertelt hoe Pan een bundel sneeuw witte wol aan Diana geeft die boven hem zweeft en beschrijft zijn attributen van lust. Alpers, "Manner and meaning in some Rubens mythologies," 275.

²¹⁸ McGrath, "Pan and the wool," 59. ; Alpers, "Manner and meaning in some Rubens mythologies," 275.

²¹⁹ Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 102.

²²⁰ Suárez Blanco, "Circle of Anthony van Dyck. Diana and a nymph surprised by a satyr," 142.

Omdat er nauwelijks iets geweten is over de literaire bronnen die hij geraadpleegd heeft of bezat, is het onzeker of Van Dyck één van deze beschrijvingen zou hebben gelezen. Bijgevolg zal er niet verder op ingegaan worden of dit werkelijk zo was en zullen deze taferelen als centrale basis genomen worden. Deze veronderstellingen gaat ervan uit dat deze bronnen beschikbaar waren in het Antwerpen van de barok en dat Van Dyck deze kon en zou geraadpleegd hebben.²²¹

Aangezien de tweede en derde optie het meest aannemelijk lijken, is de figuur rechtsboven vermoedelijk een sater. Dit standpunt wordt als meest aannemelijk gezien op basis van de verschillende literaire bronnen. Daarnaast wordt deze gedachte ondersteund door de voorgaande kennis dat de grens tussen saters en Pan in de renaissance al zeer onduidelijk is. Net zoals in de renaissance is de identificatie van deze figuur, voor dit onderzoek, niet van belang en gaat dit standpunt niet verder uitgediept worden.

Binnen het artistieke milieu was de allegorische taal van de barok één van de voornaamste uitdrukkingwijze, echter werd ze vaak hiëroglief genoemd en was ze vaak in haar proces erg onbegrijpelijk geworden. De allegorische beeldtaal was een instrument om kennis te bewaren en door te geven en bijgevolg stonden deze visuele voorstellingen bovenaan de hiërarchische ladder. Wanneer men als schilder in hogere kringen wou komen moest men dit citaat naleven " [...] il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés."²²² Alhoewel Ripa's *Iconologia* de Europese kunstenaars tot in de 18^{de} eeuw hierbij hielp waren het voornamelijk de capaciteiten van de kunstenaars die voor de verwezenlijking van de allegorische voorstellingen moesten zorgen.²²³

Dit brengt ons bij het belangrijkste aspect van dit onderzoek, namelijk dat de kennis en capaciteiten van de kunstenaar fundamenteel zijn om dit alles samen te brengen in een visuele allegorische voorstelling. Het is algemeen geweten dat Van Dyck voldoende artistieke capaciteiten had, zoals Roger de Piles zegt was hij erg getalenteerd in de fijnere elementen. Reeds bij het begin van zijn zelfstandige artistieke loopbaan had hij een specifiek gedefinieerde persoonlijkheid die grotendeels gebaseerd is op zijn belangstelling voor mensen. Van Dyck zijn waardering voor individuele mensen, het karakter van hun relaties en bovenal hun emoties en persoonlijkheid zijn de rode draad doorheen zijn oeuvre. Met een bijzondere focus op gebaren en gezichten zorgt hij voor interactie tussen zijn figuren. Hij is een kunstenaar die met slechts enkele figuren en op een naturalistische manier tracht om de individuele spiritualiteit te versterken.

Bijgevolg voelde hij zich reeds vanaf het begin van zijn carrière in Antwerpen aangetrokken tot de kunst van Titiaan. Zijn waardering voor Titiaan is niet vreemd aangezien ze die menselijke tederheid en oog voor interactie met elkaar delen. Gedurende zijn verblijf in Italië zou hij zich hier verder in verdiepen. Iets wat zijn vruchten afwierp aangezien zijn portretten zo hoog aanzien werden dat ze frequent vergeleken werden met het niveau van Titiaan zelf.²²⁴

²²¹ Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 86-7. ; Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 102-3.

²²² Bar, *La peinture allégorique au grand siècle*, 15-6.

²²³ Charles Hope en Elizabeth McGrath, "Artists and humanists," in *The Cambridge companion to renaissance humanism*, red. Jill Kraye. (Cambridge: Cambridge university press, 1998), 173-8.

²²⁴ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146-8. ; Bellori en Wohl, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, 218-20.

Zijn interesse in mensen werd vermoedelijk gestimuleerd door zijn gewoonte om te werken met modellen, zoals vernoemd in het betreffende artikel van Adam Eaker.²²⁵ Daarin wordt aangehaald dat, in tegenstelling tot Rubens, hij de gewoonte heeft om steeds met modellen te werken. Iets waardoor bij zijn historieschilderkunst de focus komt te liggen bij de gezichten van de figuren, wat zowel negatieve als positieve gevolgen heeft. Enerzijds gaat hij dit voorrang geven als voornaamste deel van zijn werk waardoor andere delen mogelijk onvoldoende aandacht krijgen, anderzijds is dit net zijn unieke talent dat voor emoties en interactie zorgt. Naast gezichten zorgt dit voor een preciezere uitwerking van de handen alsook gebaren.²²⁶

Zijn oog voor interactie, gezichten en gebaren kan gekoppeld worden aan de traditie van de klassieke retorica en het standpunt van Aristoteles en Quintilianus. Zij haalden aan, zoals eerder vernoemd, dat overtuigingskracht bereikt wordt via figuratie waarbij sinds de 16^{de} eeuw gebaren het zichtbare ethos of de persoonlijkheid voorstellen.²²⁷

Gebaren die het karakter of de persoonlijkheid weergeven zien we centraal in het tafereel van Diana tot uiting komen. De hand van de sater die niet enkel letterlijk centraal in het werk staat maar ook figuurlijk centraal staat voor de betekenis van het tafereel. Dit hand wijst in eerste instantie naar de maagdelijke godin die zich in een erg kwetsbare en toegankelijke positie bevindt. Enerzijds met betrekking tot haar naaktheid en zuiverheid, anderzijds met betrekking tot haar macht en kracht. Eerder werd haar openlijke pose reeds aangekaart maar er wordt niet enkel gewezen naar de godin, de vinger wijst eveneens haar krachtige en gevreesde attributen aan.²²⁸

Daar bovenop zien we dat de linkerhand van Diana enerzijds haar nauwe band met de nimf, haar trouwe metgezel, toont en anderzijds op de doek ligt die haar kuisheid waarborgt. Alhoewel haar onschuld, en de doek, in een knip kunnen weggenomen worden ligt de godin zorgeloos te rusten in een intieme scène.

Dezelfde denkpatronen worden weerspiegeld in hun gezichten, Diana die op een vredige, onschuldige en kwetsbare manier ligt te slapen en de sater of Pan die met wellust en vol verlangens naar haar vrouwelijke eigenschappen staart.²²⁹ In het hoofdstuk mythologie werd aangehaald dat de beschrijving van een mythologische figuur belangrijke elementen bevat zowel voor het begrijpen van een tafereel als voor dit gehele onderzoek. Bijgevolg zouden de voorbije interpretaties niet kunnen gemaakt zijn zonder die elementen.

Saters, en de god Pan, behoren tot de Bacchische cultus en worden gekenmerkt door hun ontembare seksuele honger en verlangen naar wijn. Ze staan erom bekend om het gezelschap van nimfen op te zoeken en worden afgebeeld als sterk behaarde mannen met geitenpoten, -oren en staart.²³⁰ Wanneer we kijken naar het tafereel van Diana zien we de tong van de sater uit zijn mond hangen als een teken van deze seksuele lust. De weergave, kleurgebruik, gebaren en expressie van deze figuur weerspiegelen niet enkel zijn onderliggende mythologische betekenis, maar evenzeer de morele betekenis van deze visuele voorstelling.

²²⁵ Adam Eaker is de Amerikaanse assistent curator voor de Europese schilderijen van het Metropolitan Museum of Art in New York. Hij was hij eerder gastwetenschapper aan het Rubenianum te Antwerpen en werkte hij mee aan een tentoonstelling Van Dyck: The anatomy of portraiture (2016). "Meet the staff," laatste geraadpleegd op 13 november 2020, <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/european-paintings/staff>.

²²⁶ Eaker, "Van Dyck between master and model," 175-86.

²²⁷ Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 19.

²²⁸ Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 85-7.

²²⁹ Blanco, "Circle of Anthony van Dyck. Diana and a nymph surprised by a satyr," 142.

²³⁰ Rosenthal, "Manhood and statehood: Rubens's construction of heroic virtue," 106.

Dit is bijgevolg exact wat zijn historieschilderkunst gemeenschappelijk heeft met zijn portretschilderkunst en tot ontplooiing kwam gedurende zijn tijd in Italië. Zijn fascinatie voor mensen, mensenkennis en artistieke capaciteiten zorgde ervoor dat hij een nieuwe taal kon creëren en overbrengen naar zijn publiek die zowel groots als natuurlijk was en in beide domeinen tot uiting komen.²³¹

Om de visie op deze materie in de barok af te sluiten, eindigen we met het onderzoek van de 20^{ste} -eeuwse Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin. Hij zorgde niet enkel voor een herwaardering van allegorie in zijn eigen tijd maar ging het begrip onderzoeken tijdens de barok. Zowel in de barok als nu is het moeilijk om allegorie op een simpele manier te verklaren, het is een begrip met een brede betekenis door zijn omvangrijke geschiedenis. Volgens Benjamin heeft het tegelijk filosofische, religieuze, esthetische, politieke en historische implicaties en als we de voorbije geschiedenis lezen kunnen we dit niet tegenspreken.

Allegorieën kunnen in de barok het best gezien worden als een beeldtaal. Twee eigenschappen die zowel het concept van allegorie als taal bezitten zijn expressie en communicatie en visuele allegorieën illustreren dit. Deze eigenschappen hebben als gevolg dat een allegorie de mogelijkheid bezit om verkeerd vertaald te worden, wat het begrip op een filosofisch niveau brengt.^{232,233}

Daarnaast maakt Benjamin de vergelijking tussen allegorieën en gedachten. Een allegorie is iets wat naar de geschiedenis kijkt en bestaat zoals een ruïne van gedachten. Aangezien geen enkele gedachte zichzelf volledig kan kennen en dus een ruïne is, geldt hetzelfde voor de allegorie. Een allegorisch beeld is iets dat iets anders vertegenwoordigt, op deze manier toont het geen enkelvoudige representatie. Op deze chaotische en filosofische manier dienen de mythologische allegorieën gezien te worden; als iets dat bestaat uit ruïnes of herinneringen van zijn geschiedenis.²³⁴ Zo dragen *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* en de versies van *De dronken Silenus* zoals een ruïne meerdere betekenissen.

²³¹ Barnes, "Van Dyck in Italy," 147-8.

²³² Eerder werd aangehaald dat Aristoteles de klassieke retorica zag als een communicatiekunst. Aristoteles en Kennedy, *On rhetoric*, 8-10.

²³³ Howard Caygill, "Walter Benjamin's concept of allegory," in *The Cambridge companion to allegory*, red. Rita Copeland en Peter T. Struck. (New York: Cambridge University Press, 2010), 241-53.

²³⁴ Tambling, *Allegory*, 109-22.

3.2 Essentie samenvloeiing

Uit de vorige hoofdstukken kunnen we besluiten dat mythologie en allegorie twee losstaande begrippen zijn en op zichzelf bestaan. Ondanks het feit dat we vanuit een individueel standpunt vertrekken, lijken deze twee elkaar te vinden en onlosmakelijk verbonden. Of zoals Ursula Blanchebarbe zegt overlappen allegorie en mythologie vaak in hun betekenisstructuur.²³⁵

Allegorie ontstaat in de klassieke oudheid van de Grieken en werd gebruikt in verband met de werken van de stamvaders van de mythologie. Om het eender welk standpunt men inneemt allegorieën spelen steeds een rol. Men zal op zoek gaan naar de betekenis die onder het oppervlak schuilt of *hyponoia*. Zelfs wanneer men de mythes volledig ontleedt of tracht te herleiden naar geschiedenis komt een allegorische interpretatie aan bod. Uiteraard is allegorie niet de enige manier om mythes te interpreteren, maar voor de Grieken en later in het Romeinse rijk was allegorie in de ruime zin van het woord wel de meest gangbare en voornaamste methode.²³⁶

Dit grotendeels omwille van haar plastisch karakter waardoor ze gemakkelijk overal in aangepast kan worden. Via allegorie werden mythes een onderdeel van de geschiedenis en filosofie, mythes konden continu aangepast worden en in verschillende contexten geherinterpreteerd worden. Bijgevolg kan men allegorische interpretatie zien als een instrument van culturele integratie van mythologie. Op die manier creëerde het een manier voor mythes om te overleven en werd allegorie op zijn beurt zelf in verschillende disciplines opgenomen.²³⁷

De overlevering is vooral te danken aan de stoïcijnen die via allegorische interpretatie de traditionele religie in hun geloofsleer opnamen waardoor het gemakkelijk overgenomen werd door het christelijke geloof. Het christendom is, zelfs in grotere mate dan de heidense Griekse of Romeinse religie, een op spraak gebaseerd geloof. Bijgevolg is een link met de retorica en de verschillende stijlfiguren niet ver te zoeken en wordt dit overgenomen uit de klassieke oudheid.²³⁸ De allegorische interpretatie is een belangrijk onderdeel van mythologie, op het einde van de klassieke oudheid worden mythes vanzelf gelinkt aan morele lessen. Zowel het gebruik van allegorieën als de (on)bewuste morele interpretatie wordt tot op vandaag gebruikt bij de interpretatie van mythes.²³⁹

In *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* zien we daarom vandaag nog steeds de tegenstelling kuisheid versus lust, onschuld versus dreiging en macht versus kwetsbaarheid. Als ruïne van gedachten is het onmogelijk om alle aspecten van de allegorie te achterhalen. Bijgevolg wordt voor dit werk slechts nog één aspect dieper onderzocht; de achterliggende betekenis voor het afbeelden van een vrouw in een kwetsbare slapende positie bespied door mannen.

Zoals aangetoond via het wijdverspreide beeld van Ariadne was het motief van een slapende vrouw aanwezig in de beeldende kunst sinds de antieke oudheid en populair in de renaissance en barok. Alhoewel het destijds vaak

²³⁵ Ursula Blanchebarbe, *Götter, nymphen und heroen. Mythologie, allegorie, sage und geschichte im werk des Peter Paul Rubens* (Siegen: Stadt Siegen, 1994), 1.

²³⁶ Herren, *The anatomy of myth*, 123-4.

²³⁷ Brisson en Tihanyi, *How philosophers saved myths*, 1-4 en 159-61.

²³⁸ Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, 257-69.

²³⁹ Martin, *Classical mythology*, 28-38.

geassocieerd werd met de dood lijkt dit hier niet aan de orde. De kwetsbare en toegankelijke positie van de godin werd reeds aangehaald maar wat betekent de slapende godin en haar nimf voor Van Dyck nog meer?²⁴⁰

In het oeuvre van Van Dyck is melancholie een terugkerend element, zeker in het begin van zijn carrière komt dit geregeld voor in gezichtsuitdrukkingen. De figuren hebben geen zelfzekere gezichtsuitdrukking en voornamelijk de nimf haar gefronste blik oogt rusteloos. Alsof de nimf zich bewust is van de sater of Pan, terwijl Diana verzonken is in een diepe slaap. Iedere figuur is als een individu uitgewerkt waardoor er een confrontatie tussen de verschillende karakters van de bezorgde nimf, krachtige godin en wellustige sater of Pan ontstaat. Op een gevoelsmatige manier creëert Van Dyck een psychologische diepgang verbonden aan een zekere melancholie.²⁴¹ Het gaat hier niet over de groteske psychologische diepgang van Rubens, maar een innerlijke psychologische diepgang via visuele expressie.²⁴² Niet enkel de slapende Diana en nimf maar eveneens haar attribuut, de jachthond, sluit hierbij aan. De anders oplettende hond ligt onwetend in een diepe zorgeloze slaap.²⁴³

De Duitse kunsthistoricus Udo Kultermann citeert in zijn tekst "The voyeur of this painting is the painter himself, but he puts between himself and his object the distance of the untouchable. Nevertheless: this kind of sleep gives protection and makes defenceless, hides and uncovers."²⁴⁴ Dit sluit aan bij het narratief van de sater of Pan die door hun lust gedreven worden en hen bespiedt waardoor de ontastbare Diana weerloos en bereikbaar is. Daarbij past het bij Van Dycks standpunt om de godin en vrouw op deze manier te aanzien. Evenals bij zijn werkwijze die de spanning weergeeft en tegelijk ruimte laat voor verbeelding.

Ondertussen is het reeds duidelijk dat de oorsprong niet in de beeldende kunst ligt, bijgevolg is het onmogelijk om vanuit een zuiver beeldende kunst standpunt te vertrekken. Het gezegde van de lierdichter Simonides uit Ceos circa de zesde eeuw v.Chr "painting is mute poetry, poetry a speaking picture" beschrijft een overlapping van disciplines.²⁴⁵ Een overlapping die de nauwe relatie met diepe wortels van de kunstvormen aangeeft. Doorgaans beter gekend als *ut pictura poesis* of 'zoals schilderkunst, zo is poëzie' van de Romeinse dichter Quintus Horatius Flaccus (ca. 85 v.Chr.-8 v.Chr).²⁴⁶ Dit gezegde bleef actueel aanwezig in de maatschappij en toont dat niet enkel de klassieke dichters beeldende kunst als een onderdeel van vrije kunsten zagen. Bijvoorbeeld de Nederlandse auteur Franciscus Junius (ca. 1591-1677), met wie zowel Rubens als Van Dyck in contact stonden, volgt deze gedachtegang en hij was niet alleen zoals later te lezen valt.²⁴⁷

Door de verschillende overlappingen kan deze materie onmogelijk vanuit één standpunt benaderd worden. Zo is het dat dichters en schilders reeds vanaf de klassieke oudheid naar elkaar keken en dingen van elkaar overnamen. Als een soort samenwerking werden verschillende aspecten van literatuur en de visuele kunsten

²⁴⁰ Kultermann, "Woman asleep and the artist," 133-4.

²⁴¹ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 16-8. ; Kultermann, "Woman asleep and the artist," 134-40. ; Van der Stighelen, *Van Dyck*, 26.

²⁴² Alejandro Vergara et al., *The young Van Dyck* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012), 120. ; Vey, "Van Dyck in Antwerp and Brussels," 243.

²⁴³ De hond is eveneens een attribuut van melancholie, één van de vier temperamenten, maar deze link is mogelijks te ver gezocht en een overdreven allegoriseren. Bijgevolg wordt hier niet verder op ingegaan. Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 105.

²⁴⁴ Kultermann, "Woman asleep and the artist," 142-3.

²⁴⁵ Toeschrijving volgens de Griekse filosoof Plutarchus. Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 197.

²⁴⁶ Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 197.

²⁴⁷ Franciscus Junius en Keith Aldrich, *The literature of classical art. The painting of the ancients/De pictura veterum: according to the English translation (1638)* (Berkeley: University of California Press, 1991), 397. ; Held, "Van Dyck's relationship to Rubens," 69.

samen gevoegd in iconologische en mythologische verhandelingen. Met andere woorden werden zowel details van symbolen en motieven behandeld als morele en allegorische interpretaties. Deze samenwerking kan het best gezien worden als disciplines met een gelijkaardige kern die elkaar versterken.²⁴⁸

Horatius, wiens invloed op critici groot was, omschreef het doel van kunst als iets dat zowel dient te instrueren als verrukken. Deze deels moraliserende visie van kunst werd door de meeste critici aanvaard en gevolgd omwille van zijn ethisch oplossend aspect. Op deze manier konden godslasterlijke onderwerpen aanvaard worden via allegorische interpretatie en overleven. Daarnaast heb je nog het feit dat allegorie en symboliek zich in het domein bevinden waar feiten en fantasie met elkaar vermengd worden. Dit aspect, overgenomen door schilders, is grotendeel afkomstig van de klassieke dichters alsook van de Romeinse beeldhouwers die met personificaties te werk gingen. Zo werden allegorische figuren toelaten in de christelijke kunst om theologische deugden een menselijke vorm te geven.²⁴⁹

Je hoeft geen geleerde te zijn om een morele waarde in *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* te zien. In vroeg modern Europa waren gebaren of verwijzingen verworven met de taal. Bijgevolg trekt de centrale wijzend hand snel de aandacht van de toeschouwer.²⁵⁰ De link tussen allegorie en de visuele kunsten wordt in de renaissance aangehaald door de Duitse 16^{de} -eeuwse humanist Georgius Pictorius in zijn *Theologia Mythologica*. Hij legt de nadruk op de allegorische interpretatie en verklaart dat een allegorie, net zoals allegoresis van mythen, een soort intellectuele training van de geest is. Op een gelijkaardige manier werkt hij de visuele en iconografische aspecten van mythologie uit, want visualisaties wekken belangstelling bij de leerling op. Hij toont aan dat de pedagogische waarde van gevisualiseerd mythologische figuren reeds in de klassieke oudheid erkend werd.

In het traktaat *Institutio Oratoria* van Quintilianus vertelt de filosoof dat zijn vermogen als leerling getraind werd, door visuele voorstellingen van goden te interpreteren. Pictorius zijn mythografische methode wordt gekenmerkt door allegorische en morele interpretaties en ondersteund door de visuele kunsten, relevante elementen voor mythologie.²⁵¹

Dit is echter slechts een tipje van de sluier voor de visie van de barok, waar kennis van de klassieke oudheid gezien werd als een essentiële eigenschap van de kunstenaar, zeker wanneer men iets allegorisch wou uitwerken.²⁵² Omgekeerd geldt dat allegorie in combinatie met mythologie beter tot uiting komt. Zo wijst Roger de Piles naast zijn drie vereisten voor allegorieën bijvoorbeeld op het feit dat visuele allegorieën krachtiger zijn als ze gecombineerd worden met narratieve figuren.²⁵³

In de vroegmoderne periode veronderstelde men dat een beeld op zich een betekenisvolle boodschap moest overbrengen en zowel op zichzelf als via woorden diende begrepen te worden. Deze gedachtegang ontstond via twee principes uit de klassieke oudheid die samen gevoegd werden. Namelijk het gezegde van Simonides dat poëzie en beeldende kunst op gelijke hoogte brengt en de retorische traditie van Aristoteles.

We zagen reeds dat Aristoteles retorica met logos verbond waardoor de visuele waarneming aan het denken gekoppeld werd. Op gelijkaardige manier ging men in de vroegmoderne periode het idee ontwikkelen dat visuele

²⁴⁸ John M. Steadman, *Nature into myth: medieval and renaissance moral symbols* (Pittsburgh: Duquesne university press, 1979), 24-6.

²⁴⁹ Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 226-33.

²⁵⁰ Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 1-10.

²⁵¹ Enenkel, "The development of 16th century mythography," 211-54.

²⁵² Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 26-36.

²⁵³ Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*, 7.

voorstellingen onderliggende principes en individuele configuraties reproduceren en dit alles een eenheid vormde. De koppeling tussen het verstand, taal en beelden zorgde voor het idee van een soort taal van beelden. Een beeldtaal die het verbale overstijgt en universeel geldt. Net zoals aangehaald bij Horatius verwacht de retorische theorie dat de beeldende kunst gaat informeren, verrukken, ontspannen, overtuigen,... . De samenvloeiing van het idee van een universele beeldtaal met dit doel krijgt onder andere zijn uiting in allegorische taferelen die een manier van denken vertalen.²⁵⁴

Men kan aannemen dat *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* voldoet aan de verwachtingen om te informeren, verrukken, ontspannen, overtuigen,.. net zoals andere werken met dezelfde thematiek. Enkel gebeurt dit doorgaans via een globaal beeld en een hele andere uitwerking. Van Dyck neemt afstand om meer gedetailleerd de figuren te benaderen. Zoals aangehaald staat hij erom bekend om in te gaan op de figuren, hun persoonlijkheid en relaties. Dankzij zijn werkwijze gaat hij hun gezichten en gebaren verfijnd uitwerken en inzetten op de interactie.²⁵⁵ Iets wat hier goed waarneembaar is door de krachtige maar toegankelijke uitwerking van de slapende Diana en de opgewonden sater.

Een persoonlijker werkwijze van de kunstenaar die voor een persoonlijker weergave zorgt en mogelijk een persoonlijker interpretatie van de toeschouwer? Niet enkel de intellectuele inbreng van Van Dyck is van belang, eveneens de intellectuele inbreng van de toeschouwer die de visuele boodschap leest. Dit sluit aan bij een citaat van Winckelmann "All arts have a double purpose: to delight and instruct.' The artist therefore 'shall leave us more to think about than he has shown our eye, and he will attain this goal if he has learned to use allegory not to conceal his ideas but to clothe them.'"²⁵⁶

De relatie tussen mythologie en allegorie in de barok is zeer ingewikkeld en haast onmogelijk volledig te begrijpen, zoals dit onderzoek reeds heeft aangetoond. Voor schilders was allegorie een beeldtaal die een bepaalde manier van denken vertolkt.²⁵⁷ Dit is bijgevolg het gemene draagvlak van mythologie en allegorie want " [...] we should expect myths not to tell us literal truths [...] ".²⁵⁸ Zo is het niet vreemd om mythe aan iets met een verborgen betekenis, allegorie, te linken.

De belangrijkste bron voor deze samenvloeiing is het, reeds meermaals vernoemde, traktaat voor mythologische onderwerpen in de kunst. Uiteraard gaat het hier over de *Metamorfoses* van Ovidius die door Panofsky beschreven werd als "No other classical author treated so great a variety of mythological subject matter and was so assiduously read, translated, paraphrased, commented upon and illustrated."²⁵⁹ Ovidius was niet de enige bron bij het tot stand komen van mythologische voorstellingen maar was vaak wel een belangrijke iconografische inspiratiebron. Dit niet enkel door de rijkelijke details maar eveneens doordat de vertellingen enerzijds frivool en neutraal weergegeven zijn en anderzijds de mythologie een zekere actualiteit geven.

²⁵⁴ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 26-36. ; Kennedy, *On rhetoric*, 8-15.

²⁵⁵ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146-8.

²⁵⁶ Hertel, "The ends of allegory," 38.

²⁵⁷ Büttner, *Rubens: allegories and subjects from literature*, 26-36.

²⁵⁸ Christopher Rowe, "Plato," in *The Cambridge companion to Greek and Roman philosophy*, red. David Neil Sedley. (Cambridge: Cambridge university press, 2003), 112.

²⁵⁹ Christopher Allen, "Ovid and art," in *The Cambridge companion to Ovid*, red. Philip Hardie. (Cambridge: Cambridge university press, 2002), 336.

Al deze kenmerken zorgen voor een bepaalde deugd die de kunstenaar meer vrijheid geeft. Kunstenaars van de renaissance hadden bijna uitsluitende christelijke verhalen geërfd van de middeleeuwen, rijkelijke onderwerpen met theologische dogma's. Ondanks het feit dat ze geen fantasierijke elementen uitsloten, waren deze verhalen beperkt door hun religie. In de renaissance zou hier verandering in komen onder invloed van de 'wedergeboorte' van de klassieke oudheid. Verschillende aspecten van de klassieke beschaving, waaronder mythologie, beginnen een belangrijke rol te spelen in de cultuur van de geschoolden. De verbeelding en thematiek van de mythologische verhalen was veelzijdiger dan de christelijke en bijgevolg zag men een kans om bijvoorbeeld liefdesverhalen uit te beelden met een onderliggende morele betekenis. Het werd snel populair in het vroeg modern Europa om buitensporige mythologische tafereelen te verbeelden met een verborgen betekenis of wijsheid.

Op deze manier kan je de samenvloeiing van mythologie en allegorie in de barok zien als een manier om als kunstenaar een ambigue houding aan te nemen. Via mythologie fantasievolle en speelse thema's verbeelden maar tegelijk de morele betekenis in beeld brengen. Vermoedelijk was het ambigue karakter essentieel voor de aantrekkelijkheid van deze mythologische voorstellingen voor kunstenaars.²⁶⁰ Alsook voor de toeschouwers, die een grote waardering hadden voor de oncontroleerbare en onstabiele aspecten van allegorie in de visuele voorstellingen.²⁶¹ Op deze manier komt de essentie van dit onderzoek samen, een onderliggende betekenis die overgedragen wordt door een allegorie die via een mythe tot uiting komt in een visuele voorstelling van Van Dyck.

Dit zien we tot uiting komen in *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan*. De mythologische thematiek zorgt voor een speels tafereel van verbeelding en naaktheid, dat dankzij een allegorie tot stand komt. Dit ambigue karakter kan gezien worden als een juxtapositie die voor de verwezenlijking van dit tafereel zorgt. Juxtaposities zijn zeer geliefd door Van Dycks en een frequent terugkerende tool binnen zijn oeuvre.²⁶² Naast de verwezenlijking komen de eerder vernoemde achterliggende ideeën van de figuren en gebaren in deze setting neer op een juxtapositie.

In het bijzondere het naakte vrouwelijke lichaam en de verlangende mannelijke blik, *the male gaze*, waarbij de vrouwelijke seksualiteit onderdanig getoond wordt aan de mannelijke blik.²⁶³ The male gaze staat direct in verband met de allegorie van de slapende vrouw die bekeken wordt door een man. In de derde *Elegie* van de Romeinse dichter Sextus Propertius (ca. 47 v.Chr. -15 v.Chr.) wordt de vrouw, overeenkomstig haar plaats in de maatschappij, hulpeloos en kwetsbaar weergegeven. Gelijkaardig wordt de vrouw in de barok vanuit een mannelijk perspectief voorgesteld als een lustobject. Op deze manier krijgt men een combinatie van de mythische klassieke cultuur en de traditie van de slapende vrouw onderworpen aan de mannelijke dominantie. Van Dyck toont dat zelfs de krachtige godin het doelwit kan zijn van mannelijke manipulatie en het object is van een verlangen.

Zowel de sater of Pan als de toeschouwers van het schilderij verwerven een soort macht door de slapende godin en nimf in deze kwetsbare positie te zien.²⁶⁴

²⁶⁰ Allen, "Ovid and art," 336-40.

²⁶¹ Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*, 237-9.

²⁶² Eaker, "Van Dyck between master and model," 181.

²⁶³ Rosenthal, "Seizing opportunity: Rubens's occasio and the violence of allegory," 190.

²⁶⁴ Kultermann, "Woman asleep and the artist," 133-5.

Lisa Rosenthal stelt dat Rubens tot zijn allegorieën komt door betekenissen te verwerken via iconografische en semantische complexiteit.²⁶⁵ Dit blijkt echter niet enkel van toepassing voor het werk van Rubens. Het is algemene kennis dat Van Dyck niet doorgebroken is dankzij zijn historieschilderkunst. Echter staat dat los van zijn eventuele vermogen om in dit genre te werken of zijn interesse ervoor. Uit zijn waardevolle *Sketchbook*, met een indrukwekkende hoeveelheid aan historische en religieuze composities en narratieve, blijkt dat hij over beide eigenschappen beschikte. Dit schetst samen met zijn mythologisch oeuvre een beeld van zijn potentieel als historieschilder.²⁶⁶

²⁶⁵ Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*, 13.

²⁶⁶ Jaffé, "New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook." 617.

Hoofdstuk 4 Mythologische allegorieën in het oeuvre van Anthony Van Dyck

Het advies dat Rubens zowel zichzelf als zijn mede kunstenaars gaf was om zich te verdiepen in mythologische onderwerpen, want een goed onderwerp zou voor een goed schilderij zorgen. Dit wil zeggen dat men niet zomaar onvoorwaardelijk een geschiedenis diende over te nemen, maar goed diende na te denken bij het samenstellen van het onderwerp. Iets dat kennis en vernuft van de kunstenaar vergt, en een bijzonder vermogen dat niet iedere kunstenaar bezat.²⁶⁷ Verscheidene bronnen en onderzoeken hebben reeds aangetoond dat Rubens een genie was en dit goed kon verwezenlijken, maar geldt hetzelfde voor zijn beste leerling Anthony Van Dyck? Was Van Dyck intellectueel genoeg om evenwaardige taferelen te verwezenlijken? Het lijkt onwaarschijnlijk dat zijn voornaamste leerling dit advies compleet zou negeren en niet zou volgen. Dus hoe ging Van Dyck zich verdiepen om een goed schilderij te produceren?

Hij was afkomstig uit een welgestelde familie van textielhandelaars, had een goede opleiding genoten, had voldoende middelen ter beschikking en verkeerde in de aristocratische kringen.²⁶⁸ Daarnaast blijkt uit de eerdere hoofdstukken dat Van Dyck bijzondere picturale en technische capaciteiten bezat. Als het zo voorgesteld wordt, lijkt hij alle elementen te bezitten om een intellectuele 17^{de} -eeuwse man te zijn, zeker wanneer daar nog eens zijn onbegrensde werklust en veelzijdigheid aan toegevoegd wordt.²⁶⁹

Verscheidene bronnen gaan dit echter betwisten en er kan een interessante notie gemaakt worden daarover via Bellori. Ondanks lovende woorden over de kunstenaar stelt Bellori in zijn biografie van Van Dyck in *Le Vite de' Pittori Scultori e Architetti Moderni* dat Van Dyck niet in staat was uitvindingen te doen en een gebrek aan actie in composities heeft. Echter vermeldt Bellori eerder dat Rubens bewust Van Dyck weghield van narratieve schilderijen. Bijgevolg ligt de fout mogelijks niet in Van Dyck zijn gebrek aan intellect of nieuwsgierigheid, maar aan externe factoren die zijn carrière vormden zoals de relatie met zijn leermeester.²⁷⁰

²⁶⁷ McGrath en Balis, *Rubens subjects from history, Volume I*, 113 en 131.

²⁶⁸ Barnes, De Poorter, Millar en Vey, *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 1-6.

²⁶⁹ Horst Vey, "Van Dyck in Antwerp and Brussels: the second Antwerp period," in *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*. (New Haven: Yale University Press, 2004), 240-1.

²⁷⁰ Bellori en Wohl, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, 216-20.

De Belgische kunsthistoricus Joost Vander Auwera beschrijft Rubens als de geleerde diplomaat, Van Dyck als de verfijnde aristocraat en Jacob Jordaens (ca. 1593-1678) als de historische burgerschilder. Deze derde wordt hier vernoemd omdat, ondanks het feit dat men hem vaak eerder in de genreschilderkunst plaatst, hij eveneens indrukwekkende mythologische allegorieën wist te creëren. Met terzijde de opmerking dat er over Jordaens nog minder intellectueel bewijs is dan over Van Dyck.²⁷¹ Bijgevolg kan er geconstateerd worden dat Van Dyck wel degelijk intellectueel was, vermoedelijk niet tot op het niveau van Rubens, maar dat vergt een volledig apart onderzoek om dat uit te diepen.

Dit hoofdstuk zal de analyse van enkele mythologische voorstellingen uitwerken, om het theoretische onderdeel te weerleggen. In eerste instantie via een korte concluderende toelichting van het tafereel van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan*, dat reeds aan bod kwam in de vorige onderdelen, en vervolgens via de bestudering van twee voorstellingen van *De dronken Silenus*.

²⁷¹ Joost Vander Auwera en Jean Bastiaensen, "Jordaens en de antieken," *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 50, nr. 5 (2012): 8-14.

4.1 Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan (Afb. 1)

In het theoretische deel werd dit betreffende schilderij toegelicht, maar daarmee is dit kunstwerk nog niet volledig geanalyseerd binnen dit onderzoek. In de voorbije hoofdstukken werd aangegeven dat zowel de mythologische basis als de uitwerking van dit tafereel niet voor de hand liggend is.

Als we naar het schilderij van Van Dyck kijken, ziet men een vertrouwd tafereel dat men meteen aan een bepaalde mythologische thematiek kan koppelen. Het moment dat Diana vredig en onbezorgd ligt te slapen behoort tot de standaard thematiek uit de klassieke mythologie. Om het eender welke scène men hier denkt te zien, de eenvoudige scène van Diana die na een productieve jacht rust of baadt wordt vaak afgebeeld. Zeker in combinatie met saters of Pan die toekijken.²⁷² De populariteit van dit thema was niet nieuw, reeds in de klassieke oudheid was het gegeerd en hetzelfde geldt voor de renaissance en barok.²⁷³ Zoals we zagen beeldt Rubens dit tafereel meermaals af, twee voorbeelden werden aangehaald in dit onderzoek (Afb. 8 en 9), en zij waren niet de enige kunstenaars die dit thema behandelden.

Toch is er enigszins verwarring, zoals we gezien hebben als kunsthistorici deze thematiek precies willen definiëren. Ondanks veel elementen te ontlenuen blijkt Van Dyck een persoonlijke uitwerking te verwezenlijken waarvoor een zekere iconografische kennis vereist is. Men kan niet zeggen dat Van Dyck dit tafereel kopieert of overneemt van een andere kunstenaar. Zijn schilderij is het resultaat van een individuele interpretatie van een mythologische thematiek waarin hij zijn unieke capaciteiten als kunstenaar benut. Net zoals Eaker aangeeft met betrekking tot Van Dycks schilderijen reeks van de Heilige Sebastiaan, gaat hij hier op een gelijkaardige manier te werk.²⁷⁴ Het schilderij komt tot stand door Van Dyck die afwijkt van de artistieke conventie en een persoonlijke weergave creëert waarin hij verschillende elementen vermengt met zijn verbeelding. Het is op deze manier dat Van Dyck zijn stijl verwezenlijkt als synthese van verschillende elementen en zijn werk diepgang geeft.²⁷⁵

Daarnaast werd aangegeven dat dit schilderij onderworpen is aan allegorieën en morele interpretaties. Naast de algemene betekenislaag die aan de godin gekoppeld is, ontstaan er verscheidene andere door de combinatie met de sater of Pan. Wat hier nog dient te worden verwezenlijkt is wat Van Dyck zijn denkpatroon was voor deze mythologische voorstelling en waarom hij specifiek voor dit moment en deze uitwerking koos?

In het Diana tafereel zien we zijn visuele intelligentie, talent voor fijne elementen en focus op gebaren en persoonlijkheid tot uiting komen. Zoals aangegeven gebeurt dit voornamelijk via de pose, gezichten en handen van de figuren. Van Dyck bezat als jonge twintiger een uitzonderlijke technische vaardigheid en ervaring. Zijn artistieke persoonlijkheid was reeds voor zijn Italiëreis goed gevormd en centreerde zich rond de mens. Met andere woorden om het eender welke genre hij behandelt, steeds geeft hij een bijzondere aandacht aan de menselijke emoties en relaties alsook de interactie tussen de figuren. Via zijn kwaliteiten gaat hij alle componenten van het schilderij afstemmen op het narratieve en de allegorische betekenis van het werk.²⁷⁶ Zodat de geconstrueerde beeldtaal de allegorische dimensie of manier van denken van de kunstenaar benadrukt.

²⁷² Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 85-6.

²⁷³ McGrath, "Pan and the wool," 52-3.

²⁷⁴ De betreffende bron geeft hier verdere informatie over. Eaker, "Van Dyck between master and model," 173.

²⁷⁵ Jaffé, "Van Dyck's 'Venus and Adonis'," 700. ; Barnes, "Van Dyck a Genova," 77.

²⁷⁶ Barnes, "Van Dyck a Genova," 65-6.

Dit kan men zien als Van Dyck zijn manier van werken, maar waarom specifiek dit moment weergegeven? Ondanks het feit dat Van Dyck reeds in de periode voor zijn Italiëreis zijn eigenheid probeert samen te stellen, waarover meer in de analyse van Silenus, komt dit pas duidelijk tot uiting gedurende zijn verblijf in Italië. Hier gaat hij zich bevrijden van de overheersende invloed van Rubens en inzetten op zelfstandige ontdekkingen in zijn persoonlijke stijl.²⁷⁷

De centrale hand van de sater staat op het punt om een grote misdaad te plegen met zware gevolgen. Nochtans straalt het gehele tafereel, afgezien van dit verontrustend element, een moment van rust uit. Diana, die onbewust en zorgeloos, na de jacht in het gezelschap van haar nimf aan het rusten is. Van Dyck geeft de voorkeur aan intieme momenten met slechts enkele figuren in plaats van scènes vol chaos en acties.²⁷⁸ Hij verkiest een moment vol spanning en gevaar in plaats van de effectieve daad weer te geven.

Dit zagen we reeds in zijn voorstelling van *Samson en Delilah* (Afb. 14) naar Rubens. Waar Rubens koos om het moment weer te geven dat de schaar reeds in de haren zat, koos Van Dyck voor het moment net voordat het haar afgesneden werd. Hij gaat het effect van de actie ondermijnen en het psychologische zwaartepunt verplaatsen om zijn persoonlijke stijl weer te geven. Hetzelfde is waarneembaar voor de sater bij Rubens en Snijders hun *Diana en haar nimfen bespied door saters* (Afb. 9), Vulcanus bij Tintoretto's *Venus en Mars verrast door Vulcanus* (Afb. 6) en Jupiter bij Titiaans *Pardo Venus* (Afb. 11). Al deze figuren hebben het beschermde doek reeds in handen terwijl dit bij Van Dyck nog onaangeraakt is en enkel aangewezen wordt. Op deze manier verwerkt hij niet enkel zijn persoonlijkheid in het schilderij maar gaat hij zich distantiëren van zijn leermeester.²⁷⁹

De centrale hand geeft net het moment weer voordat er diverse dingen kunnen gebeuren. Het gevaar dat hen te wachten staat kan men mogelijks aanschouwen in een ander werk uit het Prado van Rubens *Diana en haar nimfen verrast door saters* (Afb. 15). Een mythologische voorstelling vol avontuur en verwarring dat minstens tien jaar na het tafereel van Van Dyck verwezenlijkt werd.²⁸⁰ Van Dyck kiest niet voor deze turbulente sfeer maar voor een moment dat in eerste instantie rust uitstraalt. Hij creëert dit gevoel niet enkel door een specifiek moment te kiezen en bepaalde poses te gebruiken. De setting ondersteunt eveneens deze sfeer en ondanks het feit dat ze zich in de wilde natuur bevinden is het een intieme open plek in het bos met een klare kijk op de avondlucht weergegeven op een idyllische manier. Vanzelfsprekend zal Diana zich in haar eigen habitat op haar gemak voelen, echter zit de wilde natuur vol verrassingen en loert gevaar.

Hier valt opnieuw een juxtapositie te herkennen tussen een zorgeloze rust en een gevaar met zware gevolgen. Deze geliefde tool, die binnen dit schilderij in meerdere dimensies aan bod komt, kan men bijgevolg toepassen op de gehele allegorische betekenis van dit schilderij. Zodat het gehele werk gezien wordt als één grote juxtapositie.

²⁷⁷ Jaffé, "New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook." 614.

²⁷⁸ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146.

²⁷⁹ Van der Stighelen, *Van Dyck*, 40. ; Barnes, "Van Dyck a Genova," 65-6.

²⁸⁰ Ruiz Gómez, "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión," 87.

Verscheidene elementen werden binnen dit kunstwerk geanalyseerd. Elementen die het resultaat zijn van een manier van denken, allegorie, van de kunstenaar of opdrachtgever. Bijgevolg rest de vraag voor wie werd dit schilderij gemaakt en voor welke doeleinden?

Het antwoord is helaas niet gekend, zowel over de precieze opdracht van deze mythologische allegorie als de opdrachtgever is helemaal niets bekend. De vermoedelijke eerste overgeleverde verwijzing ernaar is in de koninklijke collectie van de Spaanse koning Karel II circa 1668 vermoedelijk in het kasteel te Alcázar, Madrid.²⁸¹ Echter wordt dit in recenter onderzoek betwist. De eerste keer dat we het schilderij met zekerheid kunnen lokaliseren is te Alcázar waar het gered werd na de brand in 1734. Bijgevolg werd het voor deze datum opgenomen in de koninklijke collectie te Alcázar. Het werk wordt geacht ten vroegste rond 1700 tot de collectie te behoren, volgens de argumentatie van Matías Díaz Padrón. Vanaf 1734 is er zekerheid over de locatie van het kunstwerk, echter biedt dit geen nieuwe informatie voor dit onderzoek.²⁸²

Bij gebrek aan een specifieke opdracht(gever), wordt de verantwoordelijkheid voor de verwezenlijking en de totstandkoming van dit tafereel bij Van Dyck zelf geplaatst. Derhalve reflecteert deze mythologische allegorie zijn manier van denken en uitwerking over dit onderwerp. Zo is het narratief, de thematische- en compositorische uitwerking één grote samenvloeiing van mythologie met allegorie in de tijdsgeest van de barok. Deze case study wijst daarbij op het feit dat *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* niet louter een goed uitgewerkt mythologisch tafereel is, maar een goed uitgewerkte allegorie. Waarvan het resultaat niet enkel zijn manier van denken bloot legt, maar daarnaast zijn potentieel en talent als veelzijdige kunstenaar in de barok.

²⁸¹ Karel II was koning van Spanje, inclusief de Zuidelijke Nederlanden, Napels en Sicilië. Barnes, "Van Dyck in Italy," 167.

²⁸² Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 442-4.

4.2 De dronken Silenus (Afb. 16 en 17)

In de visuele voorstelling van het mythologisch tafereel *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* werden quasi alle eigenschappen aangehaald die Van Dyck gebruikt voor een allegorie. Kan deze waarde echter toegekend worden aan een, op het eerste gezicht, simpele voorstelling van een dronken oude man?

Ondanks het feit dat deze voorstelling op het eerste zicht te eenvoudig lijkt om zo zwaar beladen te zijn, wordt er voor de voorstellingen van *De dronken Silenus* een gelijkaardige werkwijze gehanteerd. Van Dyck combineert opnieuw de eigenschappen van mythologie en allegorie in functie van zijn capaciteiten en dit in twee verschillende versies afkomstig uit zijn eerste Antwerpse periode, met andere woorden de zeer productieve periode voor zijn reis naar Italië. Twee schilderijen die daarnaast een glimp tonen van zijn talent om zonder moeite in verschillende stijlen en technieken te werken.²⁸³ Van Dyck was een erg flexibel man, waardoor hij zich als een kosmopoliet gemakkelijk onder te bevolking kon integreren. Anderzijds wist hij dit te doen in zijn werk zowel qua composities en thematiek als techniek en schilderijstijl. De twee versies van *De dronken Silenus* tonen deze flexibiliteit aan in combinatie met zijn oog voor interactie en persoonlijkheid.²⁸⁴ Om het gemakkelijker te maken zal er verwezen worden naar de huidige locatie van de werken om ze te onderscheiden, zo hebben we Van Dycks *De dronken Silenus* die zich momenteel in Dresden bevindt (Afb. 16) en Van Dycks *De dronken Silenus* nu in Brussel (Afb. 17).

Van Dyck had een verschillend denkpatroon dan Rubens wanneer het gaat over de uitwerking van allegorieën in mythologische tafereelen. Een denkpatroon gebaseerd op zijn voornaamste eigenschappen. Om dit te duiden dient men eerst te kijken naar de algemene aspecten, niet enkel van deze thematiek maar van Van Dyck zijn ingesteldheid.

In tegenstelling tot het werk rond Diana haalt Van Dyck voor dit schilderij duidelijk inspiratie bij zijn leermeester Rubens. Circa 1618 maakt Rubens een mythologische voorstelling van *De dronken Silenus* dat in de daaropvolgende jaren, circa 1618-35, zou uitgebreid worden door enkele assistenten en nu te vinden is in München (Afb. 18).²⁸⁵ Er zijn geen voorbereidende tekeningen bewaard gebleven van Van Dycks persoonlijke interpretatie van de mythologische figuur uit de klassieke oudheid. Verder is er geen duidelijke informatie beschikbaar over een eventuele opdracht en opdrachtgever. Zoals dikwijls het geval is bij zijn vroege werken waardoor dit aspect opnieuw niet aan bod kan komen.

In de tweede helft van de 17^{de} eeuw vindt men in verscheidene private collecties schilderijen met deze thematiek die toegeschreven worden aan Van Dyck. Wegens beperkte informatie is het onzeker of het om de originele werken van zijn hand gaat. De herkomst van het schilderij te Dresden kan ten vroegste met zekerheid herleid worden naar

²⁸³ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 15.

²⁸⁴ Van der Stighelen, *Van Dyck*, 19. ; Adam Eaker, "A taste for Van Dyck," in *Van Dyck: the anatomy of portraiture*, red. Stijn Alsteens en Adam Eaker. (New Haven: Yale University Press, 2015), 50.

²⁸⁵ De oorspronkelijke uitwerking van Rubens kon achterhaald worden op basis van werken van leerlingen uit Rubens atelier. Enerzijds een ets van Pieter Claesz Soutman (ca.1580-1657) die circa 1616 in de leer ging bij Rubens; Pieter Claesz Soutman, *Dronken Silenus*, circa 1644-50, ets op papier, 338 x 279 mm, Rijksmuseum Amsterdam RP-P-OB-75.904. Anderzijds een atelier kopie; Atelier van Peter Paul Rubens, *De dronken Silenus*, ca. 1618, olieverf op paneel, 140 x 119,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Kassel GK 94. Het is duidelijk waarneembaar dat het oorspronkelijke schilderij van Rubens de aanzet was voor Van Dyck. Vanzelfsprekend zal de focus hier liggen op het oorspronkelijke door Rubens gerealiseerde compositie en zijn de overige figuren en toevoegingen hier niet van belang. De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 83.

de inventaris van Augustus II, koning van Polen en kiezer van Saksen, te Dresden circa 1722-28.²⁸⁶ De versie uit Brussel duikt voor het eerst op in 1776 waar het verkocht wordt uit de verzameling van de familie Sassenius door de weduwe te Brussel.²⁸⁷

Deze twee schilderijen zijn een goede manier om Rubens' versie en uitwerking naast die van Van Dyck te leggen. Niet zodat de twee kunstenaars vergeleken kunnen worden, maar wel zodat Van Dyck zijn eigen inbreng onthuld kan worden. De werken tonen Van Dyck als een bedenker van gereconstrueerde beeldtaal. Hij beschikt over het creatieve vermogen om composities te ontwikkelen en aan te passen. Hij reflecteert zowel op een subtiele als drastische manier en zowel voor als tijdens zijn werkproces. Kortom dit is de visuele intelligentie van een creatieve kunstenaar die we aan het werk zien in deze voorstellingen.²⁸⁸ Want Van Dyck heeft deze voorstelling niet blindelings overgenomen van zijn leermeester maar via aanpassingen zijn eigen visie geprojecteerd. Een vaststelling die te zien is onder andere uit zijn voorbereidende tekeningen die variaties zijn op Rubens' compositie.

Daarnaast is er het gegeven dat Van Dyck twee versie maakte van dit thema. Beide versies van *De dronken Silenus* werden verwezenlijkt tussen circa 1617-1620, echter bestaat er enige verdeeldheid over de preciezere datering. De versie uit Dresden wordt meestal rond 1620 gedateerd, maar er is geen consensus over de versie uit Brussel. Alhoewel sommigen deze laatste dateren in het begin van de eerste Antwerpse periode sluit dit onderzoek zich aan bij de mening van onder andere Oliver Millar en Ludwig Burchard om dit werk op het einde van de Antwerpse periode te situeren. Met andere woorden zou eerst de Dresden versie verwezenlijkt zijn en nadien de versie uit Brussel.²⁸⁹ Enkele redenen hiervoor worden aangehaald in de loop van dit onderdeel.

Centraal in dit onderzoek staat de boodschap die Van Dyck aan de toeschouwers van deze schilderijen wou meegeven. Alhoewel het onmogelijk is de intentie van de kunstenaar te achterhalen werd aangetoond dat een allegorie, net zoals taal, een instrument is om te communiceren. Aristoteles haalt dit aan in de klassieke oudheid en later bevestigt Benjamin dit. Barokke allegorieën zijn een beeldtaal, met andere woorden betekenen ze steeds iets en is er enkel het gevaar om verkeerd vertaald te worden.²⁹⁰

Om dit gevaar tegen te gaan dient er eerst naar de bredere context gekeken te worden. Mythologie werd in de eerste plaats overgeleverd aan de barok via literaire bronnen. Alhoewel de aanwezigheid van Silenus eerder beperkt is in deze bronnen, werd ze dankzij Vergilius opgewaardeerd binnen de beeldende kunsten. Silenus kwam zodoende in de klassieke oudheid vaker voor in beelden dan teksten.²⁹¹

Het thema wordt doorgaans gekoppeld aan de *Metamorfosen* van Ovidius, meer bepaald de paragraaf waarin Silenus dronken afdwaalt van de processie van Bacchus (*Metamorfosen*, XI, 90).^{292,293} Ondanks de overeenkomsten tussen de visuele voorstellingen en beschreven scène wordt betwist dat deze passage als

²⁸⁶ Vergara et al., *The young Van Dyck*, 118-20. ; De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 18.

²⁸⁷ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 85.

²⁸⁸ Brown, "Anthony Van Dyck at work: 'The taking of Christ' and 'Samson and Delilah'," 43-9.

²⁸⁹ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 83-5. ; Horst Vey, *Die zeichnungen Anton Van Dycks* (Brussel: Arcade, 1962), nr.24.

²⁹⁰ Aristoteles en Kennedy, *On rhetoric*, 8-10. ; Caygill, "Walter Benjamin's concept of allegory," 241-53.

²⁹¹ Vergara et al., *The young Van Dyck*, 120. ; Alpers, *The making of Rubens*, 106-12.

²⁹² *Metamorfosen*, XI, 90: "De god vindt daar zijn trouw gevolg van saters en Bacchanten maar één ontbreekt: Silenus. Waggelend door wijn en jaren was hij door Phygisch boerenfolk gevangen en met slingers omkranst en voorgeleid bij koning Midas." Publius Ovidius Naso, *Metamorfosen*, Vert. Mariette D'Hane-Scheltema. (Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2018), 251-2.

²⁹³ Vergara et al., *The young Van Dyck*, 121. ; De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 83.

kennisbron diende voor de kunstenaars. Onder andere zijn gezelschap zorgt voor verwarring, echter is het onzeker of dit aan een bepaalde interpretatie of compilatie ligt.²⁹⁴ Bij de literaire bronnen gebruikt door Rubens stelt men een link vast met de teksten van Vergilius, specifiek de dichtbundel *Eclogae* of *Bucolica*.²⁹⁵ Rubens haalde vermoedelijk indirect zijn inspiratie via een commentaar van Servius.²⁹⁶ Het gaat hier specifiek over een passage waarin, volgens de versie van Servius, een sater, faun en nimf de slapende Silenus tegenkomen in een dronken toestand. Ze trachten hem, met succes, wakker te maken met kransen en bessensap om hem mythische verhalen te laten zingen. Alhoewel noch het wakker maken noch een zingende toestand duidelijk te herkennen is in de visuele voorstellingen van Rubens wordt het toch in verband gebracht met deze passage.

In feite gaat men ervan uit dat Rubens geen literaire of visuele inspiratiebronnen had voor de verwezenlijking van het tafereel uit München. Alleszins niet op een directe manier, want Rubens kende de thematiek uit voorgenoemde bronnen uitstekend en had hier reeds vele visuele voorstellingen van gezien.²⁹⁷ Zo wist Rubens zich van de vaste structuur uit encyclopedische thema's te bevrijden en voor deze originele uitwerking te zorgen.²⁹⁸ Als gevolg kunnen we concluderen dat Van Dyck eveneens geen literaire bronnen geraadpleegd heeft en wel enige achtergrondkennis had voor zijn versies. Met dat verschil dat Van Dyck een duidelijk visueel voorbeeld van zijn leermeester had als vertrekpunt.

Specifiek voor Van Dycks schilderijen kunnen we zeggen dat de versie uit Dresden het meest aansluit bij de scène zoals verteld door Ovidius. Silenus was een geïsoleerde figuur die eerder op zichzelf gesteld was. Hier is hij omgeven door verschillende figuren, analoog aan het Phygisch boerenvolk dat hem omringt bij zijn gevangenschap in de *Metamorfosen*. In de versie uit Brussel is Silenus slechts in het gezelschap van twee figuren, wat meer aanleunt bij zijn afhankelijkheid van anderen zoals verteld bij Vergilius. Silenus die hulp nodig heeft omwille van zijn beschonken toestand en ondersteund wordt door enkele trouwe metgezellen.²⁹⁹

Als er gekeken wordt naar de versies van Van Dyck en Rubens valt er een verschil op voor het onderlichaam van Silenus. Ondanks een quasi identieke pose zien we bij Rubens duidelijk menselijke benen, zoals in de klassieke sculpturen, maar in de versies van Van Dyck zijn deze behaard en worden geitenbenen gesuggereerd. Details die getuigen van een eigen inbreng en geen blindelinge overname. Het is zelfs zo dat Van Dyck hier de klassieke literatuur beter volgt dan Rubens, met de nuance dat deze laatste dit elders wel doet. Silenus wordt in de beeldende kunsten doorgaans weergegeven als volledig menselijk, maar volgens de klassieke teksten is hij de leider en vader van enkele saters. Net zoals deze mythologische wezens heeft hij het uiterlijk van een half-mens half-dier en geniet

²⁹⁴ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 83.

²⁹⁵ Bucolisch wil zeggen met betrekking op het land- en herdersleven, bijgevolg behandelt deze poëzie die thematiek. De dichtbundel bestaat uit 10 gedichten waarin het land- en herdersleven centraal staat. Eclogie is een benaming voor een herdersdicht en maakt deel uit van de *bucolische poëzie*. Van Dale *lexicografie*, s.v. "Bucolisch".

²⁹⁶ De Latijnse grammaticus en commentator Maurus Servius Honoratus uit circa vierde eeuw werd frequent geraadpleegd door Rubens en schreef een commentaar op de dichtbundel van Vergilius. Rubens zijn interesse in Vergilius wordt op meerdere niveaus aangetoond in Alpers, *The making of Rubens*, 141-3.

²⁹⁷ Alpers, *The making of Rubens*, 106-12.

²⁹⁸ Bracke, "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie," 385-94.

²⁹⁹ Alpers, *The making of Rubens*, 121.

hij van dezelfde plezieren zoals muziek, dans en de vreugde van wijn en seksualiteit. Van Dyck bezat bijgevolg voldoende kennis over deze mythologische figuur om dit visuele kenmerk weer te geven.³⁰⁰

In de klassieke sculpturen wordt Silenus weergegeven als een robuuste, mentor figuur. Dit is niet het geval bij Rubens en Van Dyck waar Silenus voorgesteld wordt als een zwaarlijvige voorovergebogen man. Overeenkomstig Rubens zijn schets *Dronken Silenus naar het antieke* (Afb. 19) uit The British Museum naar een sculptuur te Dresden.³⁰¹ Het derde deel van Karel van Manders *Schilder-boeck, de Uitlegging op de Metamorfosen*, sluit zich grotendeels aan bij de laatste voor zijn de visuele omschrijving van Silenus. Hij omschrijft een figuur die neerkomt op een kale oude, vette man met spitse oren die klein van gestalte is.³⁰²

Een allegorie heeft als eigenschap dat men ze niet steeds op een exegetische manier hoeft te lezen. Waardoor men Silenus simpelweg kan zien als een oude dronken man. Enkel wordt het aangrijpender wanneer men verder gaat dan deze letterlijke betekenislaag. Op deze manier ontdekt men dat hij eveneens verstandig was, de gave van profetie bezat met een mystieke kennis waardoor hij Bacchus zijn leraar werd.³⁰³

Een opvallend verschilpunt tussen Van Dyck zijn *De dronken Silenus'en* en andere voorstellingen is de focus. Er wordt geen stoet van mensen weergegeven noch een overbevolkt moment. Van Dyck legt een grotere focus op het individuele en de spiritualiteit door een beperkt aantal figuren weer te geven in een naturalistische setting. Net zoals bij het schilderij van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* creëert hij een intiem moment. Hij gaat zich losmaken van de theatrale drukke scènes van Rubens en kies voor een intensievere focus op enkele figuren.³⁰⁴ Ondanks het feit dat dit pas volledig tot uiting komt gedurende zijn verblijf in Italië neemt hij reeds langzaam afstand van de overheersende stijl van Rubens in de tweede helft van de eerste Antwerpse periode.³⁰⁵ Dit is bijgevolg niet enkel een eerste onderscheid met Rubens maar evenzeer één tussen zijn twee versies.

Bij de versie uit Dresden zien we dit nog niet helemaal tot uiting komen want dit werd eerder uitgewerkt naar Rubens' versie uit München. Hetzelfde geldt voor de goede compositorische samenhang wat meteen een reden is om het eerder te plaatsen. Concreet zien we Silenus omgeven door vier figuren, evenveel figuren als Rubens, dicht tegen elkaar in detail uitgewerkt.³⁰⁶ Iedere penseelstreek is fijn en met precisie aangebracht net zoals het kleurgebruik. De neutrale grijze ondergrond zorgt samen met het rood en blauw voor een licht kleurgebruik dat typisch is voor Van Dyck in het begin van deze periode.³⁰⁷

In de versie uit Brussel komt deze focus op het individu wel al wat naar boven. In eerste instantie doordat het om een vereenvoudigde versie met slechts drie figuren gaat. Centraal in beeld staat Silenus in een diagonale compositie met achter hem een sater en bacchante. Daarnaast is het uitgevoerd in een meer Italiaanse stijl met

³⁰⁰ Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 238. ; Sara Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," *Notes on early modern art, Zephyrus Scholarly Publications LLC* 4, nr. 2 (2017): 25-6. ; Publius Vergilius Maro en Robert Coleman, *Eclogues* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 179.

³⁰¹ Vergara et al., *The young Van Dyck*, 120.

³⁰² Karel van Mander, *Uitlegging over de Metamorphosis, of herschepping van P. Ovidius Nazo* (Amsterdam: J.J. Schipper, 1645), 334-7.

³⁰³ Angus Fletcher, *Allegory the theory of a symbolic mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1970), 7-8. ; Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 238.

³⁰⁴ Barnes, "Van Dyck in Italy," 146.

³⁰⁵ Jaffé, "New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook," 614.

³⁰⁶ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 83. ; Margaret Roland, "Van Dyck's early workshop, the apostle series, and the drunken Silenus," *The art bulletin* 66, nr. 2 (1984): 220.

³⁰⁷ Roland, "Van Dyck's early workshop, the apostle series, and the drunken Silenus," 220-1.

een eerder Venetiaans kleurenpalet in impasto techniek.³⁰⁸ De extravagante thematiek wordt weerspiegeld in de vrije penseelstreken, tenebrisme en een asymmetrische compositie. De dramatiek wordt onderdrukt door de intieme setting en aandacht voor emotie. Elementen die volgens sommigen wijzen op meer ervaring en eigenheid en aansluit bij de latere datering.³⁰⁹

In het algemeen wordt Van Dycks stijl gedurende deze periode gekoppeld aan een verwarde, ruwe techniek. Met duidelijk zichtbare strepen doet hij het omgekeerde van het soepele modelleren van Rubens en een poging om de Italiaanse meesters te evenaren. Van Dyck zijn historieschilderkunst van voor zijn Italiëreis toont dat hij niet enkel het werk van Titiaan en Paolo Veronese kende maar zich eveneens bewust was van een nieuw realisme onder Caravaggio. Als gevolg is zijn persoonlijke stijl een synthese van naturalisme met Venetiaanse kleur en techniek zoals te zien in de versie uit Brussel.³¹⁰

Net zoals een allegorie, het domein waar feiten en fantasie vermengd worden, tracht hij mythologie op een realistische manier weer te geven. Deze voorstelling wordt niet enkel inhoudelijk via de morele allegorie maar ook visueel via de schilderstijl aanvaardbaar gemaakt. Zo eigent men zich de thematiek toe voor betekenisinterpretatie en Van Dycks persoonlijke stijl.³¹¹

Waar het gezelschap bij Rubens grotendeels gefocust is op Silenus, en de manier waarop doet vermoeden dat Silenus bespot wordt, is dat bij Van Dyck niet het geval. Ondanks de voorstellingen ogen als een satire op dronkenschap is deze spot bij Van Dyck niet aanwezig. De figuren hebben amper oog voor de centrale figuur en zijn verzonken in hun eigen persoonlijkheid met de onderliggende betekenis van de dronkenschap.³¹² *De dronken Silenus* vertegenwoordigt verscheidene allegorische betekenislagen. Als natuurgod geeft hij de glorie weer van het drinken van wijn dat in verband staat met de belichaming van natuurlijke instincten en passies van de mens.³¹³

Als men de figuren individueel bekijkt lijken ze vooral aandacht te hebben voor zichzelf en hun eigen plezier. Wat aansluit bij de werkwijze van Van Dyck om figuren individueel uit te werken. In eerste instantie draait dit tafereel om de vrijheid en omstandigheden die dit plezier tussen gewone mensen toelaat.³¹⁴ Dit geldt enerzijds voor het Fygisch boerenfolk uit de klassieke mythologie waar dit geassocieerd werd met Griekse onheilwerende rites. Anderzijds verwijst dit naar de gewone bevolking uit de barok, waarbij dit vermaak het tegenovergestelde weerspiegelt van de beladen oorlogstijden. Zo sluiten de klassieke rituelen aan bij de allegorische gedachtegang tijdens het Twaalfjarige Bestand, circa 1609-21, in de Nederlanden en worden feiten en fantasie eveneens op het narratieve niveau vermengd.³¹⁵

³⁰⁸ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 85.

³⁰⁹ Roland, "Van Dyck's early workshop, the apostle series, and the drunken Silenus," 219-20.

³¹⁰ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 16. ; Barnes, "Van Dyck a Genova," 77.

³¹¹ Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 226-33. ; Rosenthal, "Venus's milk and the temptations of allegory in Otto Van Veen's *Allegory of temptation*," 222-38.

³¹² Vergara et al., *The young Van Dyck*, 120.

³¹³ Blanchebarbe, *Götter, nymphen und heroen*, fig. 24.

³¹⁴ Elementen die, althans voor Rubens die dit bevestigt, eveneens behoren tot het creatieproces van de kunstenaar. Alpers, *The making of Rubens*, 112-4.

³¹⁵ Alpers, *The making of Rubens*, 112-4. ; Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 28-30. ; Maro en Coleman, *Eclogues*, 179-81.

Door haar bleke huid en uitgesproken blik vangt de vrouw uit het tafereel te Dresden meteen de blik van de toeschouwer. Alhoewel de versie als geheel zowel qua compositie als uitvoeringswijze aanleunt bij Rubens zien we hier reeds enkele eigenschappen van Van Dyck zelf doorvloeien. Via Eaker werd aangehaald dat Van Dyck de voorkeur gaf aan modellen waardoor hij een persoonlijke interpretatie creëert die we in mindere mate terugzien bij zijn leermeester.

Voor de Dresden versie stemmen verscheidene personages overeen met studies van Van Dyck. De Bacchante wordt weergegeven in een door Van Dyck geliefde pose met afgewende blik. Ze doet denken aan Maria Magdalena, vanwege de gelijkenissen met *De boetvaardige Maria Magdalena* (Afb. 20) uit het rijksmuseum te Amsterdam circa 1620. Dit is echter niet de enige gelijkenis met een religieuze figuur. Op dezelfde manier zien we in de keurig rood geklede man de Heilige Johannes in plaats van een volger uit het gezelschap. Een figuur waarvan het model meermaals herkend wordt doorheen het oeuvre van Van Dyck. Bijvoorbeeld in het portret uit circa 1618-20 van *De apostel Simon* te Dresden (Afb. 21) en in *De afdaling van de Heilige Geest* (Afb. 22) te Potsdam met dezelfde datering. Voor de man met donkere huidskleur haalde hij waarschijnlijk inspiratie bij Rubens' versie uit München.³¹⁶ Of haalde hij inspiratie van de mannen met donker tint in de voorstelling van Rubens en Jan Brueghel *De natuur versiert de drie Gratiën* (Afb. 23) uit circa 1615 dat zich nu in Glasgow City museum bevindt.³¹⁷ Al deze figuren zijn vermoedelijk gebaseerd op Rubens zijn *Vier studies van het hoofd van een Moor* (Afb. 24) uit circa 1615 dat zich in Koninklijk Museum te Brussel bevindt.³¹⁸ Deze studie werd circa 1617-20 in Rubens' atelier gekopieerd, *Vier studies van het hoofd van een man* (Afb. 25), en is te vinden in het Getty Museum Malibu.³¹⁹ Toch kan men niet spreken over een rechtstreekse overname en kwam er bij deze figuur eveneens een persoonlijke interpretatie te pas. Vermoedelijk was dit model een inspiratiebron en werd specifiek voor de gezichtsuitdrukking een eigen onderzoek gedaan waarvan de voorbereidende studies helaas verloren zijn.³²⁰ De laatste drinkende man achteraan werd waarschijnlijk direct overgenomen uit de München versie en is een terugkerende figuur in deze thematiek.³²¹ Dat wil zeggen dat het merendeel van de figuren uit het gezelschap afkomstig zijn uit eigen studies met modellen.³²²

Voor de versie uit Brussel zijn geen voorbereidende tekeningen gevonden, misschien overbodig aangezien hij dit reeds uitgewerkt had. De pose waarbij Silenus aan zijn rechterarm ondersteund door een faun of sater, is identiek. De sater heeft echter geen oog voor hem en zijn aandacht wordt getrokken naar de bacchante waardoor hij onherkenbaar is. De bacchante toont gelijkenissen met diegene uit Dresden met haar afwijkende blik. Silenus' linkerarm bevindt zich wederom achter zijn rug, maar dit beeld wringt wat doordat het hier niet ondersteund wordt. Deze versie werd waarschijnlijk gebaseerd op zijn eerder werk en aangepast op vlak van compositie.³²³ Daarnaast

³¹⁶ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 83. ; Vergara et al., *The young Van Dyck*, 120-1. ; Eaker, "Van Dyck between master and model," 176-7.

³¹⁷ Alpers, *The making of Rubens*, 104-8.

³¹⁸ Deze hoofdenstudie werd vroeger toegeschreven aan Van Dyck maar sinds midden 19^{de} eeuw behoort het tot het oeuvre van Rubens, alhoewel de meningen hierover nog steeds verdeeld zijn. Held, "Van Dyck's relationship to Rubens," 74-5.

³¹⁹ Deze kopie werd door de Britse 19^{de}-eeuwse kunsthistoricus Sir Lionel Henry Cust toegeschreven aan Van Dyck maar kort na 1971 verworpen. Held, "Van Dyck's relationship to Rubens," 74-5. ; De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 17.

³²⁰ Deze veronderstelling is gebaseerd op een olieverfschets van het hoofd dat vermoedelijk een pastiche is van de originele schets van Van Dyck. Vergara et al., *The young Van Dyck*, 121.

³²¹ Roland, "Van Dyck's early workshop, the apostle series, and the drunken Silenus," 220.

³²² Van Dyck gaat vaak schetsen of modellen hergebruiken. Stijn Alsteens et al., *Van Dyck: the anatomy of portraiture*. (New Haven: Yale University Press, 2015), 64.

³²³ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 85.

onthulden X-Ray beelden dat bovenaan twee stroken doek werden bijgevoegd, waaronder het gedeelte dat de hoofden van de sater en nimf bevat. Vermoedelijk omvatte de iconografische basis aanvankelijk enkel Silenus.

Deze beschrijvende analyse heeft ons heel wat informatie verschaft maar biedt onvoldoende antwoord op dit onderzoek. Als men wil begrijpen hoe Van Dyck diepgang en betekenislagen in zijn werk creëert, dient men te kijken naar zijn unieke capaciteiten en de kleine subtiele elementen die een verschil maken. Van Dyck tracht niet de intellectuele inhoud van Rubens te imiteren in een directe overname. Eerder creëert hij een nieuwe eigenzinnige versies met een erg persoonlijk karakter.³²⁴ In de volgende paragrafen wordt deze gedachtegang verder uitgediept.

Picturaal gezien bevindt Silenus zich in een dominante positie maar hij wordt allesbehalve dominant voorgesteld. Met zijn voorover hangend lichaam en voorovergebogen hoofd is hij geen overheersend figuur in de interactie tussen de personages.³²⁵ In Rubens' versie uit München wordt hij toch betrokken doordat de aandacht van de omringende figuren op hem gericht is. Bij Van Dyck zijn versies is dit amper aanwezig, slechts één blik is op hem gericht in de Dresden versie. Deze elementen dragen bij tot het weergeven van zijn geïsoleerde persoonlijkheid, en zijn een manier om de verschillende karakters van de figuren te construeren. Toch kan men met betrekking tot de figuren een zekere interactie en precisie waarnemen. Wanneer we interactie bij Rubens waarnemen, zien we dit eerder door opvallende uitgelichte dingen. Van Dyck bevestigt de interactie door de pose en fijne elementen die tegelijk het narratief ondersteunen. Centraal een medelijden wekkende Silenus met achter hem een sensuele bacchante die afgeleid wordt. Hij zet inhoud en sfeer voorop om een intensere persoonlijke beleving te creëren.³²⁶

Ondanks het feit dat de pose van de centrale figuur in alle drie de werken identiek is gebeurt dit op een andere manier. Door zijn aangeschoten toestand bevindt hij zich in een hulpbehoevende situatie. Een machteloosheid die bij Rubens benadrukt wordt door zijn aanslepend been dat een zekere loomheid suggereert. Van Dyck gaat hiervoor inzetten op visuele expressie. Aangezien Silenus amper geholpen wordt door zijn gezelschap gaat hij heviger vooroverbuigen met als gevolg dat zijn wijnkan leegloopt. Silenus heeft geen norske en introverte blik maar een uitgeputte gezichtsuitdrukking waarbij hij amper zijn ogen kan openhouden.³²⁷ De gezichten van de overige figuren weerspiegelen hun karakters en hun welgeplaatste handen sluiten hierbij aan.

Deze manier van werken waarbij hij zijn aandacht richt op de gezichtsuitdrukkingen, ogen en handen is typisch voor hem bij het begin van zijn carrière. Een werkwijze die volledig aansluit bij de visuele overtuiging uit de klassieke retorica van Cicero en Quintilianus. Handgebaren, gezichtsuitdrukkingen en verwijzingen die visuele expressie geven aan de rede van de spreker, of in dit geval kunstenaar, en emoties oproepen bij de toeschouwer.³²⁸

Elementen die de allegorische dimensie in het werk ondersteunen en kenmerkend zijn voor de werkwijze van Van Dyck. Elizabeth McGrath geeft aan dat in de eerste jaren van zijn verblijf in Italië Rubens hier eveneens een bijzondere interesse voor had.³²⁹ Wanneer we dit aspect bij *De dronken Silenus* bekijken, lijken de gezichten bij Rubens inderdaad hun karakters voor te stellen maar weet Van Dyck hun blik intenser weer te geven.

³²⁴ Vergara et al., *The young Van Dyck*, 120. ; Vey, "Van Dyck in Antwerp and Brussels," 243.

³²⁵ Alpers, *The making of Rubens*, 110.

³²⁶ Roland, "Van Dyck's early workshop, the apostle series, and the drunken Silenus," 220.

³²⁷ Alpers, *The making of Rubens*, 110. ; Vergara et al., *The young Van Dyck*, 120.

³²⁸ Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 1-10. ; Barnes, "Van Dyck a Genova," 66.

³²⁹ Ze verwijst naar zijn werkwijze om passages uit de klassieke literatuur te halen die specifiek inzetten op karakterisering en passie maar daarnaast ook naar zijn focus op handen, hoofden en het emotionele in plaats van een samenhangende compositie. Elizabeth McGrath, "The drunken Alcibiades: Rubens's picture of Plato's Symposium," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983): 233-5.

De bacchante heeft in beide versies een uitgesproken gezichtsuitdrukking. Haar blik is niet enkel een weerspiegeling van haar karakter maar ook van het narratieve. Via visuele expressie, volgens de retorische traditie aangehaald in bovenstaande paragraaf, geeft Van Dyck haar een psychologische diepgang.³³⁰

Het ligt in de aard van mythes om een psychologische kant te hebben en hetzelfde geldt voor allegorie.³³¹ Expressie wordt vaak over het hoofd gezien als eigenschap om psychologische diepgang in historieschilderkunst weer te geven. De Italiaanse schilder en kunsttheoreticus Gian Paolo Lomazzo (ca. 1538-1592) haalt het belang aan van deze door velen ondergewaardeerde eigenschap. Hij ziet expressie namelijk als iets dat afhankelijk is van de genialiteit van de kunstenaar. Wanneer een kunstenaar aandacht heeft voor menselijke emoties, zoals bij Van Dyck het geval is, behoort dit tot zijn top capaciteiten. Hoewel Lomazzo deze eigenschap gaat verheerlijken, is het interessant dat hij dit aanhaalt met betrekking tot historieschilderkunst. Een genre waarin expressie overwegend onderschat wordt.³³² Dit zien we hier niet enkel in de blik van de bacchante maar eveneens bij de andere figuren. Samen met de gebaren en verwijzingen reflecteert het hun persoonlijkheid en emoties, zo is lust als allegorische betekenislaag waarneembaar bij de man met de donkere huidskleur.

Het is zelfs zo dat op basis van deze bevindingen dit bij Van Dyck meer tot uiting komt. Waar Rubens de trots en goddelijkheid weergeeft, beeldt Van Dyck de confrontatie van karakters uit.³³³ Van Dyck reconstrueert zijn beeldtaal op een manier dat zijn picturale vermogen in dienst gesteld wordt van de allegorische boodschap.³³⁴ Een werkwijze die aansluit bij Blanchebarbe wanneer ze stelt dat de iconografische kennis van het materiaal van ondergeschikt belang wordt door het gebruik van expressieve figuren.³³⁵

Zoals men kan waarnemen vergeten de figuren hun zorgen, zelfs in die mate dat ze amper oog hebben voor de gebrekkige toestand van hun leider. Wijn heeft effect op zowel het lichaam als de geest. Het kan een euforische en relaxerende werking hebben waardoor zorgen vergeten worden. De saters gaan over naar extatische sferen en de bacchanten bevinden zich eerder in de melancholische sfeer waarbij hun blik de innerlijke gevoelswereld toont. Anderzijds hangt er specifiek rond Silenus zelf een melancholische sfeer, door verzonken te zijn in zijn eigen gedachten en zo tot zijn geniale creativiteit te komen. Zo bevat zijn poëtische melodie, die in de volgende paragraaf aangehaald wordt, een zekere melancholie. De schilderijen weerspiegelen een situatie waarin men balanceert tussen euforie en melancholie.³³⁶

Melancholie is zowel een terugkerend kenmerk binnen deze thematiek als in zijn carrière. Het weergeven van melancholie en kwetsbaarheid is de aanloop naar het weergeven van gevoelens en emoties. Dit kan men zien als een element waarmee Van Dyck zijn persoonlijke stijl tracht te vinden los van zijn leermeester.³³⁷

Overeenkomstig Horatius zijn gezegde, *ut pictura poesis*, wijst Lomazzo op de verbondenheid tussen schilderkunst en poëzie als zusterkunsten. Bij beiden is de uitdrukking van menselijke emoties afhankelijk van de

³³⁰ Vey, "Van Dyck in Antwerp and Brussels," 243.

³³¹ Herren, *The anatomy of myth*, 109-19.

³³² Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 242.

³³³ Eaker, "A taste for Van Dyck," 42. ; Van der Stighelen, *Van Dyck*, 26.

³³⁴ Barnes, "Van Dyck a Genova," 66.

³³⁵ Blanchebarbe, *Götter, nymphen und heroen*, 10.

³³⁶ Alpers, *The making of Rubens*, 112-4. ; Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 28-30. ; Maro en Coleman, *Eclogues*, 179-81.

³³⁷ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 16-8.

genialiteit van de kunstenaar. Wat beide kunsten linkt aan de retorische traditie en hen verheft tot de status van de vrije kunsten.³³⁸ Een aspect dat ook bij Junius teruggevonden wordt wanneer hij zegt dat zowel de handen als het intellect en de verbeelding (dat hij linkt aan allegorie) van de kunstenaar essentiële instrumenten zijn van de vrije kunsten.^{339,340}

Silenus lijkt in beide versies in slaap te dommelen. In de Dresden versie lijkt hij nog tevergeefs een poging te doen om zijn ogen open te trekken, maar in de versie uit Brussel valt hier niets meer van de bespeuren en lijkt hij zich overgelaten te hebben aan de slaap. Iets wat duidelijk niet het geval is bij Rubens, waar Silenus zijn ogen duidelijk geopend zijn en hij een eerder vastberaden blik heeft.

Als voedsterheer van Bacchus is Silenus onlosmakelijk verbonden met de god die staat voor de geestdriftige en enthousiaste toestand waar artistieke creativiteit, zonder regels of beperkingen, kan ontstaan. De consumptie van wijn wordt gezien als het medium dat zorgt voor de realisatie van poëzie en filosofie. Zo kan Bacchus gezien worden als een allegorie voor creatieve inspiratie. De mythologische figuur is bijgevolg enerzijds een onuitputbare bron van het narratieve en anderzijds biedt het een artistieke allegorische betekenislaag. Een mythologische achtergrond die een stijl vooropstelt die kunstenaars trachten te beogen en dus aantrekkelijk is als onderwerp.³⁴¹

De beschreven sfeer geldt voor iedereen die zich in een dronken toestand bevindt maar voor Silenus komt hier nog een extra dimensie bij. Deze betekenislagen kunnen in eerste instantie gekoppeld worden aan Silenus zijn creatieve kracht als beschermer van het dichterlijke en de artistieke inspiratie. In tweede instantie wordt dit geassocieerd aan Silenus die in dronken toestand door het zingen van melodieën zijn goddelijke wijsheid gaat uiten. In deze situatie overbrugt hij de kloof tussen het aardse en spirituele wat zich uit in een poëtische expressie. Silenus zijn lied brengt wetenschap en mythologie samen en is zowel amusant als gewichtig.³⁴²

De overtuigingskracht van de retorica wordt bereikt door zichtbaar vorm te geven aan emoties en gedachten. Zo wordt deze allegorische betekenislaag niet enkel figuurlijk maar ook op een meer letterlijke manier in beeld gebracht. In dit geval zorgt de visuele expressie samen met de allegorische beeldtaal ervoor dat de boodschap met overtuiging overgebracht wordt.³⁴³

Silenus wordt voorgesteld als een lelijke, dikke en oude man iets wat kan gekoppeld worden aan het concept van *Sileni Alcibiadis*.³⁴⁴ Plato refereerde hier meermaals naar in zijn dialoog uit circa vierde eeuw v. Chr. *Symposium* of 'feestmaal'. Daarin verwijst hij naar de Griekse beelden van de oude Silenus die iets prachtig blootleggen. Evenals Socrates die in de dialoog door Alcibiades vergeleken werd met Silenus, omwille van het contrast tussen

³³⁸ Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 197. ; Lucy Jane Davis, "A gift from nature: Rubens' 'Bacchus' and artistic creativity," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/ Netherlands Yearbook for History of Art* 55 (2004): 229.

³³⁹ "When the object is not accessible (persons who have died, past events, distant regions) or when the artist sets out to represent what can never be seen on earth (divinities, evanescent phenomena), the imagination can represent it, either by the use of allegory or by ingeniously contrived illusion." Junius en Aldrich, *The literature of classical art*, 389.

³⁴⁰ Junius en Aldrich, *The literature of classical art*, 397.

³⁴¹ Davis, "A gift from nature: Rubens' 'Bacchus' and artistic creativity," 231-40. ; Hall en Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, 37-8.

³⁴² Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 25-7. ; Maro en Coleman, *Eclogues*, 35.

³⁴³ Van Eck, *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*, 1-10.

³⁴⁴ Waarbij Sileni verwijst naar de mythologische figuur Silenus en Alcibiades naar een Griekse politicus uit de vijfde eeuw v. Chr. Alcibiades. Een opmerking dient gemaakt te worden dat de term Sileni op zich dit reeds representeert en de toevoeging van de tweede term Alcibiades enkel het motief versterkt. Susan Woodford, "Silenoi ouvrants. On Alcibiades' image of Socrates in Plato's 'Symposium'," *Notes in the History of Art* 26, nr. 4 (2007): 1.

zijn flauwe, ridicule verschijning en bijzondere innerlijke waarde. Deze dialoog uit de klassieke oudheid verwijst naar de spreuk die reflecteert over een lelijke buitenkant die iets subliem bevat.³⁴⁵

In de renaissance werd het concept vooral bekend via het gelijknamige retorische traktaat van Erasmus *Adagium Sileni Alcibiadis* (1515) waarin hij de spreuk vertolkt als 'schijn bedriegt'. De spreuk behandelt, net zoals allegorie, het spanningsveld tussen schijn en werkelijkheid. Hij stelt dat de Schrift net zoals de Griekse beelden van de sater Silenus is. Aan de buitenkant ogen ze amusant en bespottelijk, maar binnenin onthult de allegorische kern de goddelijke wijsheid die men vereert. Erasmus kijkt naast het spirituele effect van woorden naar het morele effect dat het teweeg brengt. Allegorieën zorgen ervoor dat een tekst in het geheugen van de lezers blijft hangen en hen zo langzaam leidt naar perfecte kennis.³⁴⁶ Net zoals Plato stelt Erasmus enkele figuren gelijk aan Sileni. Bijvoorbeeld Christus, de apostelen en Johannes de Doper die een spirituele schoonheid onthullen.³⁴⁷

Hetzelfde geldt voor Silenus die men niet mag veroordelen omwille van zijn uiterlijk want hij onthult een creatieve kracht en goddelijke wijsheid. Van Dyck geeft dit naast de typerende uiterlijke kenmerken weer met de visuele expressie van Silenus die op het punt staat in slaap te vallen of het moment waarop hij zijn begeerde kennis kan delen.³⁴⁸ Zo staat zijn dronkenschap in verband met zijn goddelijke kracht van profetie.

Op deze manier draagt de centrale figuur een allegorische betekenislaag zowel gelinkt aan de klassieke mythologie als aan de morele christelijke interpretatie. Laatstgenoemde wordt in de versie van Dresden extra beklemtoond via de rechtste man in het rood. De enige figuur in het tafereel die zijn blik aandachtig richt op Silenus en noch dronken noch mee aan het feesten lijkt te zijn. Iets dat niet per definitie van belang is, misschien neemt hij simpelweg een zorgzame rol in, maar wel opmerkelijk binnen dit extatisch tafereel. Het is mogelijk dat hij aandachtig naar de gezangen aan het luisteren is en deze kennis opneemt om zelf deze rol als Sileni te belichamen. Zeker omwille van zijn visuele gelijkenissen met een religieuze figuur, zoals de Heilige Johannes voor wie hetzelfde model gebruikt werd. Misschien een bewuste verwijzing van de kunstenaar naar deze onderliggende betekenis.

Deze theorie rond de figuur rechts in beeld is een veronderstelling maar zelfs al zou deze figuur niet weergegeven zijn, zoals het geval in de versie uit Brussel, kan de morele interpretatie van Sileni Alcibiades nog steeds toegepast worden. Silenus staat namelijk op zich reeds voor deze interpretatie en de rood geklede man is hierbij enkel een potentiële ondersteuning. Weer worden theorie en praktijk met elkaar verbonden. De allegorische betekenislagen, gedetailleerde uitwerking van Silenus en visuele expressie van de figuren die samen zowel het narratieve als de onderliggende boodschap en de kunstenaarscapaciteiten verbinden en vertolken.

Opnieuw vertrekkend van de bacchante wordt in dit onderzoek nog een laatste allegorische betekenislaag aangehaald. Deze keer omwille van haar ontblote décolleté in de Dresden versie en afwijzende houding in de versie te Brussel. Zoals het geval in het merendeel van mythologische tafereelen is het een manier om losbandige thema's weer te geven met naakten.³⁴⁹ Hoewel naaktheid hier niet expliciet in beeld komt, zijn er wel enkele suggesties naar deze thematiek. Of beter gezegd verwerkt Van Dyck een zekere sensualiteit die de seksuele

³⁴⁵ Woodford, "Silenoi ouvrants. On Alcibiades' image of Socrates in Plato's "Symposium", " 1. ; Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 26.

³⁴⁶ Mary Jane Barnett, "Erasmus and the hermeneutics of linguistic praxis," *Renaissance Quarterly* 49, nr. 3 (1996): 548-50.

³⁴⁷ Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 26. ; William H. Barker, *The adages of Erasmus* (Toronto: University of Toronto Press, 2001), 246-9.

³⁴⁸ Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 22-7.

³⁴⁹ McGrath, "Artists, their books, and subjects from mythology," 301-32.

verlangens aanhalen. Bovendien staat Silenus voor een synthese van wijsheid en seksuele verlangens, die op verwante manier tot stand komen.³⁵⁰

In de versie uit Dresden wordt de aandacht van de nonchalant geklede bacchante gevraagd door de man met de donkere huidskleur. Zij gaat niet in op de aanraking en haar blik wordt afgewend in de richting van de wijnkruik. Zijn mimiek is een teken van lust en spot, alhoewel dit niet noodzakelijk naar de bacchante gericht is en op zijn verlangen naar de wijn kan duiden. Dit is niet de enige aanraking die een bepaald verlangen suggereert. De handen van de bacchante en Silenus zijn in elkaar verstrengeld op een zeer tedere manier. Deze subtiele aanraking is in tegenstelling tot die van de sater eerder lieflijk en sensueel. Zowel lust als (seksuele) verlangens werden in beeld gebracht in de versie uit Dresden én die van Brussel. Bij deze laatste wordt het wellustige iets duidelijker in beeld gebracht door de jonge man die de bacchante probeert te kussen. Haar terugdeinzende pose vormt enkel in combinatie met haar ongeboeide blik een duidelijk teken van afwijzing. Het verlangen wordt hier benadrukt door de attributen, elementen en vanzelfsprekend centrale figuur die het narratieve weerspiegelen.³⁵¹

De morele toon die aan dit onderdeel kan gekoppeld worden, is zich overgeven aan sensuele lusten en het verlies van zelfbeheersing. Dronkenschap zorgt ervoor dat alle remmingen wegvallen en men volledig toegeeft aan de hartstochtelijke driften. Het niet expliciet weergeven van deze drang en lust sluit aan bij het karakter van Silenus. Hij is niet zoals de andere saters gedreven door een ontembaar seksueel verlangen maar heeft eerder een vrolijke sensualiteit. Dit zien we in de Dresden versie aan de verstrengelde handen tegenover de opdringerige sater in de versie uit Brussel. Hij belichaamt een seksuele begeerte als een eerder amusant dan wellustig figuur.³⁵²

Het doel van kunst, volgens Horatius, om te instrueren en verrukken komt hier op verschillende niveaus tot uiting. Via het mythologisch narratieve met Silenus zijn lied, via de allegorische betekenislaag die zowel dronkenschap als sensualiteit interpreteert en specifiek via Van Dyck die expressie als centraal element gebruikt.³⁵³

Verwant aan Bellori wordt zo het genot, de mythe, via de allegorie nuttig gemaakt en worden schilderkunst en poëzie verenigd.³⁵⁴ Silenus is een groots mythisch figuur die vele motieven en waarheden biedt. In deze voorstellingen maakt het narratieve plaats voor de allegorische laag via een filosofische en moraliserende connotatie en omgekeerd.³⁵⁵ De letterlijke betekenislaag is een passende interpretatie. Het wordt enkel aangrijpender wanneer men de verborgen boodschap eveneens kan blootleggen.³⁵⁶ Bijgevolg is dit niet zomaar een satire op het dronkenschap, net zoals Van Dyck hier niet zomaar Rubens kopieerde. Beide kunstenaars waren geen liefhebbers van extatische toestanden zoals kenmerkend voor de bacchische cultuur. Ze bevonden zich niet in het milieu vol dronken en uitgelaten personen en waren eerder gedreven door hun werk.

³⁵⁰ Benninga, "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine," 30-2.

³⁵¹ De Poorter, "Van Dyck in Antwerp and London," 85.

³⁵² Maro en Coleman, *Eclogues*, 179-82.

³⁵³ Lee, "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting," 226-33. ; Maro en Coleman, *Eclogues*, 182.

³⁵⁴ Bellori en Wohl, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, 92.

³⁵⁵ Van der Stighelen, *Van Dyck*, 78.

³⁵⁶ Fletcher, *Allegory the theory of a symbolic mode*, 7-8.

In de klassieke literatuur zag men de aangeschoten toestand van Silenus als een oplossing voor het platonische conflict tussen het zintuigelijke en verstandelijke. Silenus is een controversieel middel om deze tegenstrijdigheden te verenigen. Hij staat zowel voor een losbandige wellustige sater als een oude wijze man.³⁵⁷ Een paradox die benadrukt wordt doordat de dikke man steeds in het gezelschap is van vrouwen met een jeugdige schoonheid.

Deze twee elementen, het rationele en bacchische, brengt Van Dyck in beeld zoals het narratief het voorschrijft maar via zijn persoonlijke stijl. Deze allegorische betekenislaag is niet de enige die tot stand komt binnen zijn voorstellingen van *De dronken Silenus*, ze bevatten eveneens een meer contemporaine allegorische betekenislaag. Enerzijds via de christelijke invalshoek die de morele waarden aanhaalt, anderzijds via de capaciteiten van de kunstenaar die verborgen boodschappen naar boven brengen.³⁵⁸

Zoals wel vaker het geval was bij Van Dyck gebruikte hij Rubens als basis voor het onderwerp en de opstelling van een schilderij. Desondanks komen Van Dycks ware interesses naar boven bij deze thematiek waardoor hij een uitwerking creëert die sterk verschilt van die van Rubens.³⁵⁹ Zijn persoonlijk begrip van de mythe wordt overgebracht via een persoonlijke insteek. Beide versies zijn mythologische voorstellingen die op basis van de zintuiglijke en intellectuele bekwaamheid van de kunstenaar meerdere allegorische betekenislagen bevatten.

³⁵⁷ Davis, "A gift from nature: Rubens' 'Bacchus' and artistic creativity," 227-8. ; Bellori en Wohl, *The lives of the modern painters, sculptors and architects*, 216.

³⁵⁸ McGrath, "'The drunken Alcibiades': Rubens's picture of Plato's Symposium," 233-5.

³⁵⁹ Vergara et al., *The young Van Dyck*, 121.

Conclusie

In de inleiding werd aangehaald dat het doel van dit onderzoek eruit bestaat meer inzicht te krijgen in de tot nu toe onwetendheid rond mythologie en allegorie. Bijkomend hangt er een grote onwetendheid rond de mythologische (allegorische) voorstellingen van Van Dyck. Ondertussen is duidelijk dat indien men beknopte definities van deze begrippen verwacht er steeds onvolkomenheden zullen zijn. Het zijn gelaagde begrippen met een rijke geschiedenis en bijgevolg dient men hen zo te benaderen.

Allegorie kan volgens dit onderzoek het best omschreven worden als een picturale representatie die op een abstracte wijze een onderliggende manier van denken weergeeft. Dit dient gezien te worden als een filosofisch concept wanneer Plato verwijst naar een onderliggende betekenis en als een grammaticaal concept wanneer Cicero het ziet als een stijlfiguur van de retorische traditie. Het omvat een manier van (moraliserend) interpreteren met betrekking tot de teksten van de klassieke mythologie of andere religieuze geschriften. Ondanks het feit dat het door de eeuwen heen aan verschillende samenlevingen en culturen onderworpen werd, verwijst het steeds naar een verborgen waarheid die een bepaald idee omvat. Bijgevolg vereist het, net als mythologie, een vooronderstelde, stilzwijgende kennis en net dit zorgt voor een gebondenheid met een bepaalde doelgroep. Door hun veelzijdig karakter waren allegorieën geliefd in de barok. De dynamische onstabiele vorm zorgt voor veel mogelijkheden maar voor weinig consensus wat het vaak onvatbaar maakt.

Desondanks was de allegorische beeldtaal tegen de 17^{de} eeuw overladen met rijkelijk, flexibel en succesvol materiaal uit de mythologie om de verbeelding te ondersteunen. Visuele voorstellingen kunnen ontroeren, engageren en zelfs de meest abstracte ideeën afbeelden dankzij hun fascinerend mythologisch narratief en allegorisch proces. Via zijn plastische eigenschap en de combinatie met allegorie kon mythologie zich aanpassen aan de culturele en morele veranderingen en zijn plaats in de samenleving behouden. Het overleven van mythologie mag men dus deels maar niet volledig danken aan allegorie. Mythologische taferelen waren evenzeer geliefd in de barok. Net zoals in de klassieke Romeinse maatschappij bewonderde men historieschilderkunst als een manier om levenslessen over te brengen en werd het hooggewaardeerd als genre binnen de kunst.

Dit onderzoek concludeert een niet essentiële maar wel onvermijdelijke samenvloeiing tussen mythologie en allegorie, die sterk veranderde doorheen de geschiedenis.

De vaststellingen van Roger de Piles waren van belang om het nut en de meerwaarde van het samenvloeien van de eigenschappen van allegorie en historieschilderkunst te tonen. Alhoewel hij dit voornamelijk beperkt tot het werk van Rubens werd hier aangetoond dat dit, op een andere manier, eveneens van toepassing is voor het oeuvre van Anthony Van Dyck. Dankzij zijn aangeboren schildertalent, visuele intelligentie, oog voor persoonlijkheid en gebaren creëerde hij originele taferelen. En daardoor vormt zijn werk een weerspiegeling van zijn eigen persoonlijkheid of individuele capaciteiten als kunstenaar én onderscheidt hij zich bewust van Rubens.

Van Dyck zijn persoonlijke stijl is een synthese van verschillende elementen die hij van verschillende kunstenaars overnam. Met betrekking tot Van Dycks manier van werken acht dit onderzoek het volgende citaat van William Blake van toepassing, "The difference between a bad artist and a good one is that while the bad artist seems to copy a great deal, the good one really does copy a great deal."³⁶⁰

Van Dyck wordt vaak bekritiseerd als een goede schilder die een gebrek aan inzicht en inventio had. Omwille van een verschillende werkwijze oogt dit vaak zo, onterecht want hij bezit voldoende talent en bekwaamheid. Men dient zijn inzicht en inventio te zoeken in zijn fascinatie voor mensen. Van Dyck gaat niet zoals Rubens een allegorische betekenis verwerken in grote elementen en composities. Hij legt de focus op de fijne elementen en psychologische interactie van de karakters om de figuren diepgang te geven en onderliggende betekenissen te verwerken. Alles komt in het teken te staan van zijn capaciteiten, eveneens het narratief en de allegorie.

Daarnaast stond in dit onderzoek frequent zijn intellect centraal. Verscheidene bronnen laten uitschijnen dat Van Dyck amper tot quasi geen kennis had van de klassieke oudheid en hetzelfde geldt voor zijn benadering van klassieke bronnen. Die vaststelling is grotendeels gebaseerd op het feit dat hij niet de meest vernieuwende thema's koos, eenvoudige composities verkiest en men zeer weinig weet over zijn literaire interesses. Ondanks deze argumenten wist hij toch deze thema's te benaderen op een manier die zijn unieke capaciteiten benadrukt zodat de onderliggende boodschap werd overgebracht.

Nils Büttner stelt dat kennis van de cultuur van de klassieke oudheid fundamenteel was voor de allegorische beeldtaal van de barok. Bijgevolg dient Van Dyck ofwel een hoogstaande genialiteit te bezitten om dit te overstijgen ofwel dient er erkend te worden dat hij voldoende intellect bezat om zijn onderzoek uit te voeren en literaire bronnen te raadplegen, aangezien hij in de drie aangehaalde werken tussen de 18 en 28 jaar oud was en het bijgevolg onwaarschijnlijk lijkt dat hij iemand in dienst had om dit voor hem uit te zoeken.³⁶¹ Van Dyck bezat vermoedelijk niet het intellectuele niveau van Rubens, maar zijn nieuwsgierigheid en realisaties duiden wel op zijn vermogen.

Na een omvangrijke uiteenzetting van het theoretische aspect komt dit tot uiting in de visuele voorstellingen van mythologische taferelen in Van Dyck zijn oeuvre. Beginnend met het tafereel van *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan* waarvoor hij inspiratie haalde bij voornamelijk Venetiaanse kunstenaars. Een opmerking hierbij is dat het ontlenen van elementen Van Dyck niet minderwaardig maakt. Velen zagen dit als een zwakte bij Van Dyck hoewel dit niet als dusdanig beschouwd wordt bij andere kunstenaars zoals Rubens dus geldt hetzelfde voor Van Dyck.

Centraal staat kuisheid tegenover lust, maar verschillende andere motieven en attributen kwamen aan bod. Zoals het weergeven van de kwetsbare toegankelijke positie waarin de vrouwen aanschouwd worden vanuit een mannelijk perspectief. Iedere allegorie dient individueel vanaf de oudheid benaderd te worden om zo volledig tot haar recht te komen. Zo werd aangetoond dat de dominerende mannelijke blik al in de samenleving van de Romeinen aanwezig was en overgenomen werd in de barok. Een kwetsbare slapende vrouw bespied door een man werd gezien als een hulpeloze vrouw die onderworpen is aan mannelijke dominantie overeenkomstig met haar plaats in de maatschappij.

³⁶⁰ Marjon van der Meulen, Arnout Balis en Peter Paul Rubens, *Rubens copies after the antique. Volume I*, 39.

³⁶¹ Hierbij wordt erkend dat hij voldoende intellectuele mensen rondom hem had die hulp konden bieden, zoals onder andere Rubens. Toch lijkt het onwaarschijnlijk dat hij voor ieder historieschilderij hulp van een kennis zou gehad hebben om dit te verwezenlijken.

Van Dyck brengt alles samen in een originele uitwerking van de thematiek waarbij zowel zijn denkwijze als zijn talenten naar boven komen. Een tafereel waarin interactie en expressie centraal staan via gezichtsuitdrukkingen en gebaren. Het zijn deze elementen die werden gereflecteerd, zijn allegorische gedachtegang waarborgen en het mythologische tafereel ondersteunen. Aangezien hij door zijn expressieve en picturale kwaliteiten zijn verbeelding kan gebruiken bij de klassieke mythe en vrijelijk eigen picturale uitvindingen doet, kan men zijn werken zien als *poesie of poeteren*.

Bij de uitwerking van de twee versies van De dronken Silenus gaat het beslist over een duidelijke kopie naar zijn leermeester Rubens. Opnieuw wees dit onderzoek echter op het feit dat Van Dyck niet blindelings en zonder nadenken dit tafereel kopieerde. Zo geeft hij niet de spot of vruchtbaarheid weer die Rubens wel in beeld brengt. Op jonge leeftijd kon hij reeds zijn leermeester foutloos kopiëren qua stijl en techniek, maar eveneens de beslissing nemen om dit niet slaafs te doen. Een beslissing die zijn ambitie en competentie aangeeft. Alhoewel de twee versies een verschillende uitwerking hebben, kwamen beide tot stand via een eigen creatief denkproces dat naast capaciteiten een zekere mythologische kennis vereist.

Een gemeen draagvlak tussen beide tafereelen is te vinden in de onderliggende betekenissen. Beide bevatten meerdere allegorische boodschappen die in beeld gebracht worden hoofdzakelijk via visuele expressie en psychologische diepgang. De allegorische interpretatie van Silenus is gebaseerd op de tegenstrijdige kwaliteiten van zijn karakter. Dronkenschap en sensualiteit die paradoxaal tegenover zijn creativiteit en wijsheid staan. Deze gedachtegang werd aangehaald via bronnen uit de klassieke oudheid en meer contemporaine traktaten zoals Erasmus' *Adagium Sileni Alcibiadis*.

Wanneer men de aanwezigheid van een allegorische betekenislaag in Van Dycks werken in vraag gaat stellen, is dit een overbodige gedachte. Zoals Svetlana Alpers aanhaalt, draait in de barok alles om de allegorie. Het is de drijfveer om mythologische tafereelen te verbeelden die ingebed zit in de cultuur van de barok. Men moet enkel voorzichtig zijn zodat men niet elk element roekeloos gaat allegoriseren. Iets waarvoor Nicholas van Lyra zijn tijdgenoten waarschuwde en wat later in verschillende kunstwetenschappelijke discussies aan bod kwam.

Wanneer Erasmus een allegorie omschrijft als een oneindige metafoor gaat dit eveneens over alle discussies en betekenissen rond deze materie. Via Michael Baxandalls concept van *the period eye* zijn we ons bewust dat de allegorische betekenislagen in deze werken verbonden zijn met de tijdsgeest en maatschappij van de barok, en dan specifiek die waar Van Dyck zich in bevond. Ondanks het feit dat mythologie en allegorie beide in de klassieke oudheid van Griekenland ontstaan zijn is dit geen afspiegeling van hun gedachtegang. Al deze elementen zijn onderworpen aan de evolutie van de tijd en de maatschappelijke veranderingen. Van Dyck is opgegroeid in een katholiek milieu dat niet enkel het gebruik van allegorieën verklaart maar eveneens zijn naturalistische weergave van mythologische voorstellingen. Op deze manier speelt religie een belangrijke rol, niet enkel voor een morele interpretatie maar eveneens als drijfveer om deze betekenissen in het tafereel te verwerken. Het reikt echter verder dan dat en zijn ideeën en concepten vormen afspiegelingen van de cultuur van de barok en de gedachtegang van Van Dyck als kunstenaar. Een exacte weergave van Van Dyck zijn gedachtegang kan onmogelijk achterhaald worden maar als de context in acht wordt genomen is het wel mogelijk een beeld te schetsen.

Deze masterproef eindigt met het expliciet benoemen van een rijkelijke allegorische betekenislaag in het werk van Anthony Van Dyck. Het uitwerken van een mythologische allegorie gaat gepaard met het hebben van bepaalde capaciteiten en intellectuele kennis. Eigenschappen die Van Dyck zoals aangetoond bezit. Bovendien komen er via zijn werkwijze verscheidene stadia van de klassieke retorica aan bod waardoor het overtuigende element visueel aan bod komt. Opnieuw wordt verwezen naar een citaat van Winckelmann:

All arts have a double purpose: to delight and instruct. The artist therefore shall leave us more to think about than he has shown our eye, and he will attain this goal if he has learned to use allegory not to conceal his ideas but to clothe them.³⁶²

Als kunstenaar zorgt Van Dyck hier voor visueel genot en voorziet hij zijn werk van morele waarden. Er wordt meer weergegeven dan een verhaal of enkelvoudige morele les. Sommige elementen van het narratieve of de allegorische betekenis zitten omhuld in details of techniek. Het is niet omdat een element niet expliciet weergegeven wordt, dat het niet aanwezig is.

³⁶² Hertel, "The ends of allegory," 38.

Bibliografie

- De Bijbel. Willibrordvertaling.* 's-Hertogenbosch: Katholieke Bijbelstichting, 1995.
- Allen, Christopher. "Ovid and art." In *The Cambridge companion to Ovid*. Onder redactie van Philip Hardie, 336-67. Cambridge: Cambridge university press, 2002.
- Allen, Don Cameron. *Mysteriously meant: the rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970.
- Alpers, Svetlana. *The making of Rubens*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Alpers, Svetlana. "Manner and meaning in some Rubens mythologies." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes / E. H. Gombrich* (1967): 272-95.
- Alsteens, Stijn, Adam Eaker, An Van Camp, Xavier F. Salomon en Bert Watteeuw. *Van Dyck: the anatomy of portraiture*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Aristoteles en George Alexander Kennedy. *On rhetoric: a theory of civic discourse*. New York: Oxford university press, 2007.
- Bal, Mieke en Norman Bryson. "Semiotics and art history." *The Art Bulletin* 73, nr. 2 (1991): 174-208.
- Balis, Arnout. *De Vlaamse schilderkunst in het Prado*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1989.
- Bane, Stephane. "Meaning/interpretation." In *Critical terms for art history*. Onder redactie van Richard Shiff en Robert S. Nelson, 128-42. Chicago: University of Chicago press, 1996.
- Bar, Virginie. *La peinture allégorique au grand siècle*. Dijon: Faton, 2003.
- Barker, William H.. *The adages of Erasmus*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Barnes, Susan J.. "Van Dyck a Genova." In *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*. Onder redactie van Susan J. Barnes, 64-81. Milaan: Electra, 1997.
- Barnes, Susan J.. "Van Dyck in Italy." In *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 145-235. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Barnes, Susan J., Nora De Poorter, Oliver Millar en Horst Vey. *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Barnett, Mary Jane. "Erasmus and the hermeneutics of linguistic praxis." *Renaissance Quarterly* 49, nr. 3 (1996): 542-72.
- Baskins, Cristelle Louise en Lisa Rosenthal. *Early modern visual allegory: embodying meaning*. Aldershot, England: Ashgate, 2007.
- Bellori, Giovanni Pietro en Hellmut Wohl. *The lives of the modern painters, sculptors and architects*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Benninga, Sara. "Rubens' dream of Silenus as testimony of the positive effects of wine." *Notes on early modern art, Zephyrus Scholarly Publications LLC* 4, nr. 2 (2017): 23-35.
- Black, Jeremy. *The British abroad: the Grand Tour in the eighteenth century*. Stroud: Sutton, 1992.
- Blanco, Alicia Suárez. "Circle of Anthony van Dyck. Diana and a nymph surprised by a satyr." In *Splendor, myth, and vision: nudes from the Prado*. Onder redactie van Thomas J. Loughman, Kathleen M. Morris en Lara Yeager-Crasselt, 142-5. Clark Art Institute; Museo Nacional del Prado, 2016.

- Blanchebarbe, Ursula. *Götter, nymphen und heroen. Mythologie, allegorie, sage und geschichte im werk des Peter Paul Rubens*. Siegen: Stadt Siegen, 1994.
- Boyarin, Daniel. "Origen as theorist of allegory: Alexandrian contexts." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 39-54. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Boys-Stones, G.R.. *Metaphor, allegory, and the classical tradition: ancient thought and modern revisions*. New York: Oxford university press, 2003.
- Bracke Wouter. "Conclusions: placere et docere ou de l'utilité de la mythologie." In *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*. Onder redactie van Carl Van de Velde, 385-94. Leuven: Peeters, 2008.
- Braund, Susanna Morton. *Understanding Latin literature*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2017.
- Brisson, Luc en Catherine Tihanyi. *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology*. Chicago: University of Chicago press, 2004.
- Brown, Christopher. "Allegory and symbol in the work of Anthony van Dyck." *Wort und bild in der Niederländischen kunst und literatur des 16 und 17 jahrhunderts (1984)*: 123-35.
- Brown, Christopher. "Anthony Van Dyck at work: 'The taking of Christ' and 'Samson and Delilah'." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55 (1994)*: 43-54.
- Brown, Christopher, Eugène Dabekausen en Hans Devisscher. *Van Dyck: tekeningen*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1991.
- Brumble, David H. "Let us make gods in our image. Greek myth in medieval and renaissance literature." In *The Cambridge companion to Greek mythology*. Onder redactie van Roger D. Woodart, 407-26. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Burrow, Colin. "Re-embodiment Ovid: renaissance afterlives." In *The Cambridge companion to Ovid*. Onder redactie van Philip Hardie, 301-19. Cambridge: Cambridge university press, 2002.
- Büttner, Nils. *Rubens: allegories and subjects from literature. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 12*. Londen: Harvey Miller Publishers, 2018.
- Caygill, Howard. "Walter Benjamin's concept of allegory." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 241-53. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Copeland, Rita en Peter T. Struck. *The Cambridge companion to allegory*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Coupe, Lawrence. *Myth*. London: Routledge, 1997.
- Crisp, Peter. "Allegory and symbol - a fundamental opposition?" *Language and Literature 14*, nr.4 (2005): 323-38.
- Crisp, Peter. "Allegory: conceptual metaphor in history." *Language and Literature 10*, nr. 1 (2001): 5-19.
- Cummings, Brian. "Protestant allegory." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 177-90. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Davis, Lucy Jane. "A gift from nature: Rubens' 'Bacchus' and artistic creativity." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/ Netherlands Yearbook for History of Art 55 (2004)*: 226-43.
- de Piles, Roger. *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*. Amsterdam en Leipzig: Arkstée & Merkus, 1767.
- de Piles, Roger. *Cours de peinture par principes*. Amsterdam en Leipzig: Arkstée & Merkus, 1766.
- De Poorter, Nora. "Van Dyck in Antwerp and London: the first Antwerp period." In *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 15-143. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Dimmick, Jeremy. "Ovid in the middle ages: authority and poetry." In *The Cambridge companion to Ovid*. Onder redactie van Philip Hardie, 264-87. Cambridge: Cambridge university press, 2002.
- Eaker, Adam. "Van Dyck between master and model." *The Art Bulletin 97*, nr. 2 (2015): 173-91.
- Eaker, Adam. "A taste for Van Dyck." In *Van Dyck: the anatomy of portraiture*. Onder redactie van Stijn Alsteens en Adam Eaker, 39-50. New Haven: Yale University Press, 2015.

- Enenkel, Karl. "The development of 16th century mythography: Georgius Pictorius's *Theologia mythologica apotheosis* (...) decorum and Julien De Havrech's *De cognominibus deorum gentilium*." In *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*. Onder redactie van Carl Van de Velde, 211-54. Leuven: Peeters, 2008.
- Erasmus, Desiderius Donald B. King en H. David Rix. *On copia of words and ideas. De utraque verborem ac rerum copia*. Milwaukee: Marquette University press, 1963.
- Fletcher, Angus. *Allegory the theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University Press. 1970.
- Freedberg, David. "Van Dyck and Virginio Cesarini: a contribution to the study of Van Dyck's roman sojourns." In *Van Dyck 350*. Onder redactie van Susan J. Barnes en Arthur K. Wheelock, 153-74. Columbia University 1994.
- Freedman, Luba. *Classical myths in Italian renaissance painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Gómez, Leticia Ruiz. "Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro, y no Diana y Endimión: a propósito del tema y título de una obra de Anton van Dyck en el Museo del Prado." *Boletín Del Museo Del Prado* 20, nr. 38 (2002): 85-90.
- Graf, Fritz. "Myth in Ovid." In *The Cambridge companion to Ovid*. Onder redactie van Philip Hardie, 108-21. Cambridge: Cambridge university press, 2002.
- Hall, James en Kenneth Clark. *Dictionary of subjects and symbols in art*. New York: Harper and Row, 1974.
- Heinen, Ulrich. *Allegorie als beeldtaal in de laatrenaissance en de barok. Beelddenken: vijf eeuwen beeld in Antwerpen*. Schoten, 2011.
- Held, Julius S.. "Van Dyck's relationship to Rubens." In *Van Dyck 350*. Onder redactie van Susan J. Barnes en Arthur K. Wheelock, 63-76. Columbia University 1994.
- Herren, Michael Wayne. *The anatomy of myth: the art of interpretation from the presocratics to the Church Fathers*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Hertel, Christiane. "The ends of allegory: Winckelmann, rococo and Volcanic Displacement." In *Early modern visual allegory: embodying meaning*. Onder redactie van Cristelle Baskins en Lisa Rosenthal, 35-56. Idershot : Ashgate, 2007.
- Hinks, Roger P.. *Myth and allegory in ancient art*. Nendeln: Kraus, 1968.
- Hope, Charles en Elizabeth McGrath. "Artists and humanists." In *The Cambridge companion to renaissance humanism*. Onder redactie van Jill Kraye, 161-88. Cambridge: Cambridge university press, 1998.
- Jaffé, David. "New thoughts on Van Dyck's Italian sketchbook." *The Burlington Magazine* 143, nr. 1183 (2001): 614-24.
- Jaffé, Michael. "Van Dyck's 'Venus and Adonis'." *The Burlington Magazine* 132, nr. 1051 (1990): 697-703.
- Junius, Franciscus en Keith Aldrich. *The literature of classical art. The painting of the ancients/De pictura veterum: according to the English translation (1638)*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Kennedy, George Alexander. *A new history of classical rhetoric*. Princeton: Princeton university press, 1994.
- Kennedy, George Alexander. *Classical rhetoric & its Christian & secular tradition from ancient to modern times*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- Kultermann, Udo. "Woman asleep and the artist." *Artibus et Historiae* 11, nr. 22 (1990): 129-61.
- Kurz, Gerhard. *Metapher, allegorie, symbol*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997.
- Keith, Larry. "The Rubens studio and the "Drunken Silenus supported by satyrs"." *National Gallery Technical Bulletin* 20 (1999): 96-104.
- Lausberg, Heinrich, Roger D. Anderson, Mattheuw T. Bliss, George Alexander Kennedy en David E. Orton. *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*. Leiden: Brill, 1998.
- Lee, Rensselaer Wright. "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting." *The Art Bulletin* 22, nr.4 (1940): 197-269.
- Lefkowitz, Mary R.. *Women in Greek myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- Maro, Publius Vergilius. *Georgica*. Brepols Publishers, 2010.

- Maro, Publius Vergilius. *The works of Virgil in English verse. The Aeneid. Volume 2*. Vertaald door Christopher Pitt. RJ Dodsley, 1763.
- Maro, Publius Vergilius en Robert Coleman. *Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Martin, Richard. *Classical mythology*. Londen: Taylor & Francis Ltd, 2016.
- McGrath, Elizabeth. "Artists and mythographic handbooks some evidence of use and ownership." In *Images of the pagan gods: papers of a conference in memory of Jean Seznec*. Onder redactie van Rembrandt Duits, 389-420. Turijn: Aragno, 2009.
- McGrath, Elizabeth. "Artists, their books, and subjects from mythology." In *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*. Onder redactie van Carl Van de Velde, 301-32. Leuven: Peeters, 2008.
- McGrath, Elizabeth. "Pan and the wool." *The Ringling Museum of Art Journal* (1983): 52-69.
- McGrath, Elizabeth. "'The drunken Alcibiades': Rubens's picture of Plato's Symposium." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983): 228-35.
- McGrath, Elizabeth en Arnout Balis. *Rubens subjects from history. Volume I*. Londen: Harvey Miller Publishers, 1997.
- McGrath, Elizabeth en Arnout Balis. *Rubens subjects from history. Volume II*. Londen: Harvey Miller Publishers, 1997.
- Millar, Oliver. "Van Dyck in England." In *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, 417-641. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Most, Glenn W.. "Hellenistic allegory and early imperial rhetoric." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 26-38. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Naso, Publius Ovidius. *Metamorphosen*. Vertaald door Mariette D'Hane-Scheltema. Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2018.
- Obbink, Dirk. "Early Greek allegory." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 15-25. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Padrón, Matías Díaz. *Van Dyck en España*. Prensa Ibérica, Madrid, 2012.
- Panofsky, Erwin. *Iconologische studies: thema's uit de oudheid in de kunst van de renaissance*. Vertaald door Casper de Jong. Nijmegen: SUN, 1984.
- Peeters, Michel. "Antoon Van Dyck." *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen* 37, nr. 2 (1999): 2-43.
- Rampley, Matthew. "From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art." *Art Bulletin* 79, nr. 1 (1997): 41-55.
- Roland, Margaret. "Van Dyck's early workshop, the apostle series, and the drunken Silenus." *The art bulletin* 66, nr. 2 (1984): 211-23.
- Rosenthal, Lisa. *Gender, politics, and allegory in the art of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Cambridge University Press. 2005.
- Rosenthal, Lisa. "Manhood and statehood: Rubens's construction of heroic virtue." *The Oxford Art Journal* 16, nr.1 (1993): 92-111.
- Rosenthal, Lisa. "Seizing opportunity: Rubens's occasion and the violence of allegory." *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2000): 184-207.
- Rosenthal, Lisa. "Venus's milk and the temptations of allegory in Otto Van Veen's *Allegory of temptation*." In *Early modern visual allegory: embodying meaning*. Onder redactie van Cristelle Baskins en Lisa Rosenthal, 219-42. Idershot: Ashgate, 2007.
- Rowe, Christopher. "Plato." in *The Cambridge companion to Greek and Roman philosophy*. Onder redactie van David Neil Sedley, 98-124. Cambridge: Cambridge university press, 2003.
- Rummel, Erika. "The theology of Erasmus." In *The Cambridge companion to reformation theology*. Onder redactie van Bagchi, David en David C. Steinmetz, 28-38. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Sels Nadia. "Klassieke mythologie." syllabus, mondelinge raadpleging. Universiteit Gent, 2020.
- Seznec, Jean en Barbara F. Sessions. *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art*. New York: Pantheon books, 1953.

- Shapiro, H.A.. *Myth into art: poet and painter in classical Greece*. Londen: Routledge, 1994.
- Sluijter, Eric Jan. "Rembrandt, Rubens and classical mythology: the case of Andromeda." In *Classical mythology in the Netherlands in the age of renaissance and baroque*. Onder redactie van Carl Van de Velde, 25-66. Leuven: Peeters, 2008.
- Steadman, John M.. *Nature into myth: medieval and renaissance moral symbols*. Pittsburgh: Duquesne university press, 1979.
- Struck, Peter. "Allegory and ascent in neoplatonism." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 57-70. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Tambling, Jeremy. *Allegory*. New York: Routledge, 2010.
- Tarrant, Richard. "Ovid and ancient literary history." In *The Cambridge companion to Ovid*. Onder redactie van Philip Hardie, 13-33. Cambridge: Cambridge university press, 2002.
- Tate, J.. "Plato and allegorical interpretation." *The Classical Quarterly* 23, nr. 3/4 (1929): 142-54.
- Turner, Denys. "Allegory in christian late antiquity." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 71-82. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Umberto, Eco en Frans Denissen. *Kunst en schoonheid in de middeleeuwen*. Amsterdam: Bakker, 1989.
- van der Meulen, Marjon, Arnout Balis en Peter Paul Rubens. *Rubens copies after the antique. Volume I*. Londen: Miller, 1994.
- van der Meulen, Marjon, Arnout Balis en Peter Paul Rubens. *Rubens copies after the antique. Volume II*. Londen: Miller, 1994.
- Van der Stighelen, Katlijne. *Van Dyck*. Tielt: Lannoo, 1998.
- Vander Auwera, Joost. "Historieschilders rondom Rubens." In *de schaduw van Rubens* 56, nr. 317 (2007): 221-4.
- Vander Auwera, Joost en Jean Bastiaensen. "Jordaens en de antieken." *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 50, nr. 5 (2012): 1-39.
- Van Eck, Caroline. *Classical rhetoric and the visual arts in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- van Mander, Karel. *Uitlegging over de Metamorphosis, of herschepping van P. Ovidius Nazo*. Amsterdam: J.J. Schipper, 1645.
- Veldman, Ilja M.. "Van allegorie naar genre in de Nederlandse prentkunst." *De Boekenwereld* 11, nr.2 (1994): 56-70.
- Vergara, Alejandro, Friso Lammertse, Anne-Marie Logan, Ronda Kasl en José Juan Pérez Preciado. *The young Van Dyck*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012.
- Vey, Horst. *Die zeichnungen Anton Van Dycks*. Brussel: Arcade, 1962.
- Vey, Horst. "Van Dyck in Antwerp and Brussels: the second Antwerp period." In *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*. 237-415. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Watson, Elizabeth See. *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Whitman, Jon. *Allegory: The dynamics of an ancient and medieval technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Whitman, Jon. *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period*. Leiden: Brill, 2000.
- Whitman, Jon. "Twelfth-century allegory: philosophy and imagination." In *The Cambridge companion to allegory*. Onder redactie van Rita Copeland en Peter T. Struck, 101-16. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Woodard, Roger D.. "Introduction: muthoi in continuity and variation." In *The Cambridge companion to Greek mythology*. Onder redactie van Roger D. Woodard, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Woodford, Susan. "Silenoi ouvranis. On Alcibiades' image of Socrates in Plato's "Symposium"." *Notes in the History of Art* 26, nr. 4 (2007): 1-5.
- "Meet the staff." Laatste geraadpleegd op 13 november 2020, <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/european-paintings/staff>.

Afbeeldingen



Afbeelding 1: Anthony Van Dyck en Jan Roos I, *Diana en een nimf, verrast door een sater of Pan*, ca. 1622-1627, olieverf op doek, 144 x 163cm, Museo del Prado, inv.nr.POO1492.



Afbeelding 2: Anthony Van Dyck, *Diana en Endymion*, ca. 1629, tekening op blauw papier in pen en bruine inkt met witte waterverf, 190 x 228 mm, The Morgan library & museum NY, nr.1240.



Afbeelding 3: Anthony Van Dyck, *Venus en Adonis*, ca. 1620-21, olieverf op doek, 224 x 164 cm, Privécollectie. ©RKD. ³⁶³

³⁶³ Michael Jaffé, "Van Dyck's 'Venus and Adonis'," *The Burlington Magazine* 132, nr. 1051 (1990): 697-8.



Afbeelding 4: Annibale Carracci, *Pan en Diana*, ca. 1597-1602, fresco, Galleria Farnese Palazzo Farnese Rome.



Afbeelding 5: *De slapende Ariadne*, ca. 2e eeuw v.Chr., sculptuur, Vaticaan museum Rome, cat.548.



Afbeelding 6: Jacopo Tintoretto, *Venus en Mars verrast door Vulcanus*, ca. 1555, olieverf op doek, 135 x 198 cm, Alte Pinakothek München, Inv. nr.9257.



Afbeelding 7: Titiaan, *Diana en Callisto*, ca. 1556-59, olieverf op doek, 187 x 204,5 cm, The National Gallery of Scotland, inv.nr.NG6616.



Afbeelding 8: Peter Paul Rubens en Jan Brueghel I, *Slapende Diana met saters en honden*, olieverf op paneel, 66 x 109 cm, Alte Pinakothek München, Acc.nr.344.



Afbeelding 9: Peter Paul Rubens en Frans Snijders, *Diana en haar nimfen bespied door saters*, ca. 1616, olieverf op doek, 203 x 309, 6cm, Royal Collection Trust, Hampton Court Palace, nr.405553.



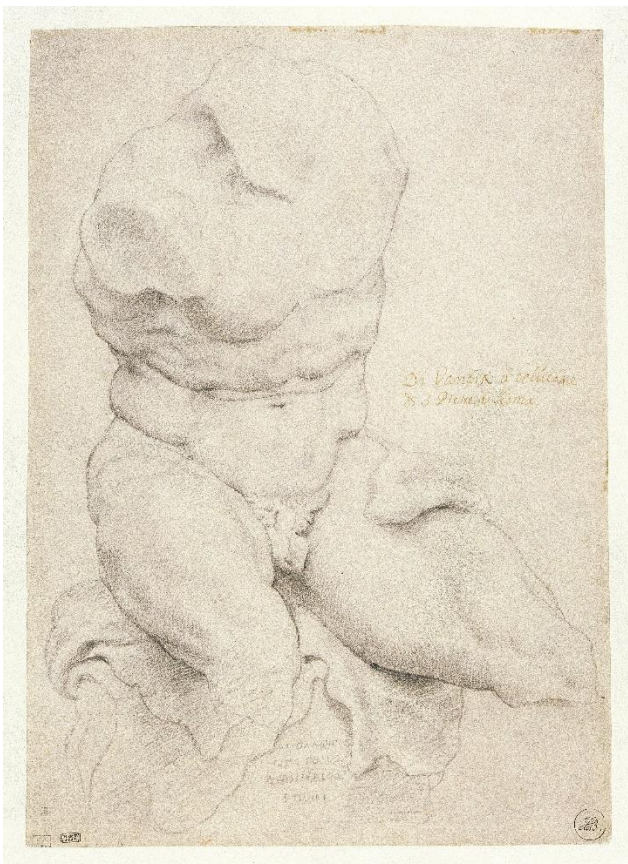
Afbeelding 10: Peter Paul Rubens, *Cimon en Efigenia*, ca. 1617, olieverf op doek, 208 x 282 cm, Kunsthistorische Museum Wenen, Inv.532.



Afbeelding 11: Titiaan, *Pardo Venus of Jupiter en Antiope*, ca.1551, olieverf op doek, 196 x 385 cm, Louvre museum, inv.752. ©RCT.



Afbeelding 12: Hendrick Goltzius, *Jupiter en Antiope*, ca.1612, olieverf op doek, 122 x 178 cm, The National Gallery, L1098.



Afbeelding 13: Peter Paul Rubens, *Torso Belvedere*, ca. 1600-09, tekening op grijs papier in zwart krijt, 375 x 270 mm, Rubenshuis Antwerpen, inv.nr.109.



Afbeelding 14: Anthony Van Dyck, *Samson en Delilah*, ca. 1618-20, olieverf op doek, 152,3 x 232 cm, Dulwich Picture Gallery Londen, Acc.nr.DPG127.



Afbeelding 15: Peter Paul Rubens, *Diana en haar nimfen bespied door saters*, ca. 1639-40, olieverf op doek, 129,5 x 315,2 cm, Prado museum Madrid, kamer 029.



Afbeelding 16: Anthony Van Dyck, *De dronken Silenus*, ca. 1620, olieverf op doek, 107 x 91, 5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Afbeelding 17: Anthony Van Dyck, *De dronken Silenus*, ca. 1621, olieverf op doek, 133,5 x 109,5 cm, KMSK Brussel, inv.217.



Afbeelding 18: Peter Paul Rubens en atelier, *De dronken Silenus*, ca. 1618-25, olieverf op doek, 212 x 214,5 cm, Alte Pinakothek München, inv.nr.319.



Afbeelding 19: Peter Paul Rubens, *Dronken Silenus naar het antieke*, tekening op papier met zwart krijt, 410 x 256 mm, The British Museum, nr.T12.58.



Afbeelding 20: Anthony Van Dyck, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca; 1620, olieverf op doek, 169,5 x 149,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, nr.SK-A-103.



Afbeelding 21: Anthony Van Dyck, *De apostel Simon*, ca. 1618-20, olieverf op paneel, 63 x 47,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, nr.1020.



Afbeelding 22: Anthony Van Dyck, *De afdaling van de H. Geest*, ca. 1618-20, olieverf op doek, 265 x 220,5 cm, Potsdam museum, GR 10623.



Afbeelding 23: Peter Paul Rubens en Jan Brueghel I, *De natuur versiert de drie Gratiën*, ca. 1615, olieverf op paneel, 107 x 72 cm, Glasgow city museum, Kelvingrove art gallery and museum, ID nr.609.



Afbeelding 24: Peter Paul Rubens, *Vier studies van het hoofd van een Moor*, ca. 1615, olieverf op doek, 51 x 66 cm, KMSK Brussel, inv.3176.



Afbeelding 25: Atelier van Peter Paul Rubens, *Vier studies van het hoofd van een man*, ca. 1617-20, olieverf op paneel, 25,4 x 67,9 cm, The Paul Getty museum LA, nr.71.PB 39.

Illustratieverantwoording

Afbeelding 1: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/diana-and-a-nymph-discovered-by-a-satyr/733aa0d1-fc68-478e-80dd-c16bfc3ddf2c>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 2: <https://www.themorgan.org/drawings/item/144270>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 3: <https://rkd.nl/nl/explore/images/229429>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 4: https://www.wga.hu/html_m/c/carracci/annibale/farnese/farnes16.html. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 5: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 6: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/M0xyBW5Lpl/jacopo-tintoretto-jacopo-robusti/vulkan-ueberrascht-venus-und-mars>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 7: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-diana-and-callisto>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 8: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/wq4jZYQ4Wo>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 9: <https://www.rct.uk/collection/405553/diana-and-her-nymphs-spied-upon-by-satyrs>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 10: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1625/>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 11: <https://lostcollection.rct.uk/collection/great-venus-de-pardo>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 12: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hendrik-goltzius-jupiter-and-antiope>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 13: <https://www.rubenshuis.be/nl/pagina/torso-belvedere>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 14: <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/101-150/samson-and-delilah/>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 15: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/diana-and-her-nymphs-surprised-by-satyrs/030098df-2bf5-4e2b-a457-e214560af51c>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 16: <https://skulpturensammlung.skd.museum/ausstellungen/dionysos/>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 17: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/antoon-van-dyck-dronken-silenus>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 18: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/6kLaZjoG8V/peter-paul-rubens/der-trunkene-silen>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 19: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_T-12-58. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 20: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-103>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 21: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/274932>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 22: <https://www.potsdam-museum.de/digitaler-katalog>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 23: <http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=167108;type=101>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 24: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/peter-paul-rubens-vier-studies-van-het-hoofd-van-een-moor?letter=r&artist=rubens-peter-paul-1&page=3>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

Afbeelding 25: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/591/workshop-of-peter-paul-rubens-four-studies-of-a-male-head-flemish-about-1617-1620/>. Laatst geraadpleegd 12/02/2021.

