

Afb. 1. Meester van de Kruisafneming uit de verzameling Figdor, Kruisafneming, Paneel, 131 x 102 cm. Verloren gegaan in 1945, voorheen Kaiser-Friedrich-Museum, Berlijn.



Henri L.M. Defoer

De marteldood van de H. Lucia door de Meester van de Kruisafneming uit de Verzameling Figdor

In 1896 wist de verzamelaar A. Figdor te Wenen een groot, laatmiddeleeuws paneel te verwerven, voorstellend de *Afneming van het kruis* (afb. 1). Vierendertig jaar later werd het schilderij aangekocht door het Kaiser-Friedrich-Museum te Berlijn op de veiling van de verzameling Figdor.¹ Daar maakte het slechts korte tijd deel uit van de collectie want het paneel ging in 1945 tengevolge van de oorlogshandelingen verloren.

De maker van het stuk is onbekend en wordt aangeduid met de noodnaam de 'Meester van de Kruisafneming uit de verzameling Figdor' of korter als de 'Meester van de Figdor-se Kruisafneming'.² Hij was waarschijnlijk eerst in Haarlem en daarna in Amsterdam werkzaam. Stilistisch is zijn werk te plaatsen tussen dat van Geertgen tot Sint Jans en dat van Jacob Cornelisz. Mogelijk was de Meester van de Figdor-se Kruisafneming een leerling van de eerste en de leermeester van de tweede.³

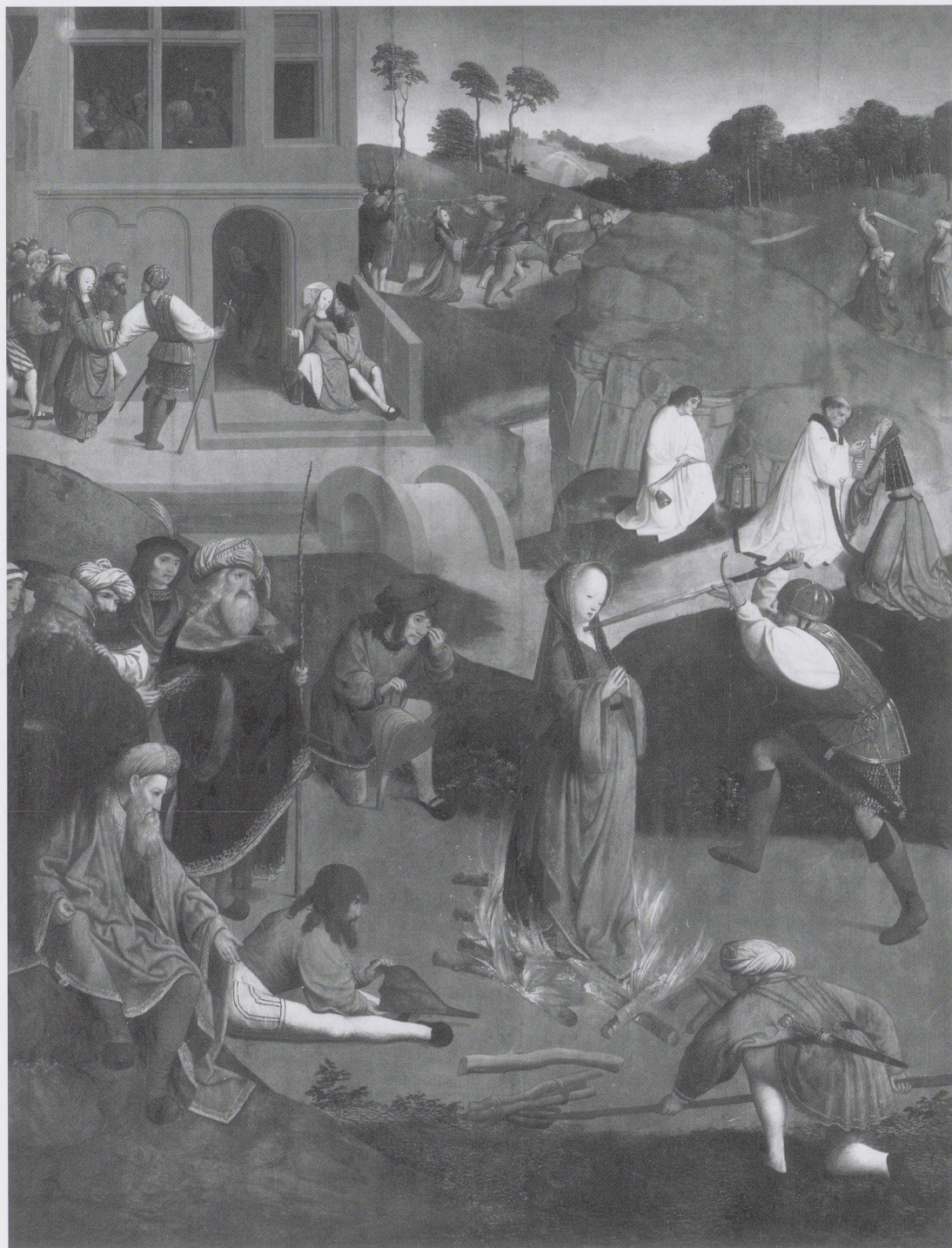
Voordat Figdor de *Kruisafneming* in 1896 verwierf, bevond het paneel zich in de collectie van Schloss Schönau bij Vorlau in Oostenrijk. Eén jaar later, in 1897, wist het Rijksmuseum in Amsterdam met steun van de Vereniging Rembrandt in Wenen een even groot paneel met de geschiedenis van de H. Lucia door dezelfde meester aan te kopen (afb. 2).⁴ Vanwege de zeer nauwe stilistische overeenkomsten tussen de panelen, de nagenoeg identieke afmetingen⁵ en het feit dat beide stukken ongeveer gelijktijdig in Oos-

tenrijk werden verworven, worden de stukken in het algemeen als de voor- en achterzijde van één altaarvleugel beschouwd. Het middenstuk en de tweede zijvleugel zijn onbekend en zijn, naar men moet aannemen, niet bewaard gebleven.⁶ Op het middenstuk was waarschijnlijk de kruisdood van Christus afgebeeld en op de binnenzijde van het linker luik een scène uit het lijden van Christus die aan zijn kruisdood vooraf ging, bijvoorbeeld de veroordeling van Christus door Pilatus, de geseling of de kruisdraging.

Het Amsterdamse paneel, dat de buitenzijde van het rechter luik zal hebben gevormd, laat taferelen uit de geschiedenis van de H. Lucia zien, gebaseerd op de *Legenda Aurea* van Jacobus de Voragine.⁷

Lucia zou geleefd hebben in Syracuse aan het eind van de derde en het begin van de vierde eeuw, toen de christenen in het Romeinse rijk streng vervolgd werden. Lucia had een grote verering voor de H. Agatha die in Catania lag begraven. Met haar moeder, die aan bloedvloeing leed, bracht zij een bezoek aan de kerk waar het graf van Agatha stond. Tijdens de mis werd het evangelie voorgelezen, waarin beschreven wordt hoe Christus een bloedvloeiende vrouw geneest vanwege haar groot geloof. Lucia raakte door dit verhaal ervan overtuigd, dat haar moeder zou kunnen genezen op voorspraak van de H. Agatha, die immers dicht bij Christus in de hemel verbleef. Na afloop van de mis gingen de beide vrouwen bidden bij het graf.

Afb. 2. Meester van de Kruisafneming uit de verzameling Figdor, De marteldood van de H. Lucia. Paneel, 132,5 x 101,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Lucia viel in slaap en kreeg een verschijning van de H. Agatha omgeven door een schare engelen. Agatha zei aan Lucia dat haar moeder dankzij het geloof van Lucia was genezen. Toen Lucia ontwaakte bleek haar moeder inderdaad weer gezond te zijn. Lucia vroeg aan haar moeder om als een soort tegenprestatie ontslagen te worden van haar trouwbelofte en om haar bruidsschat te mogen verkopen ten bate van de armen. Haar moeder stemde hierin toe en Lucia verdeelde haar hele bezit onder de behoeftigen. Toen haar bruidegom erachter kwam ontstak deze in woede en gaf hij Lucia aan bij de wrede landvoogd Paschasius als behorende tot de verboden religieuze sekte der christenen. Toen zij werd voorgeleid voor de landvoogd, weigerde zij zijn bevel om aan de afgoden te offeren op te volgen, integendeel zij provoceerde hem door te zeggen dat door haar de H. Geest sprak, omdat haar zuivere lichaam diens tempel was. Paschasius wilde daarop de H. Geest verdrijven door Lucia te laten onteren in een bordeel. Het bleek echter onmogelijk haar te verplaatsen, ook al liet hij haar met olie overgieten en werden er duizend mannen, vijftig spannen ossen en ten slotte een tovenaer te hulp geroepen. Toen dat alles niet hielp, liet de landvoogd een vuur aanleggen om haar daarop te laten branden. Zelfs op de brandstapel bleef zij getuigen van haar geloof. Enige vrienden van Paschasius zagen hoe deze zich ergerde en opwond, waarop een van hen om de landvoogd te gerieven een zwaard door de keel van Lucia stak teneinde haar zo het zwijgen op te leggen. Zij hield echter nog steeds niet haar mond en riep dat de Romeinse keizer die de christenen vervolgde, gestorven was en dat er nu een tijd van vrede voor de kerk aanbrak. Op dat moment kwamen de soldaten van de nieuwe keizer aangelopen, namen de onderdrukker Paschasius gevangen en voerden hem naar Rome waar hij later onthoofd werd. Lucia stierf ook, maar niet voordat een priester, die met de soldaten was meegekomen, haar de laatste communie had uitgereikt.

Op het schilderij in Amsterdam is de tweede helft van deze legende uitgebeeld. Links op de achtergrond zien we het bordeel. Pascha-

sius en zijn gevolg willen Lucia erheen brengen maar zij laat zich niet verplaatsen. Meer naar rechts zien we hoe er olie over haar heen wordt gegoten en een groep mannen en ossen Lucia van haar plaats proberen te trekken. Links op de voorgrond staan Paschasius en zijn gevolg bij de brandstapel met daarop Lucia. Enige helpers blazen en porren het vuur op. Rechts staat een soldaat zijn zwaard door de keel van de heilige, die op het tweede plan de laatste communie ontvangt. Geheel op de achtergrond, rechts zien we nog hoe Paschasius onthoofd wordt. Doordat niet de hele maar de halve legende is uitgebeeld is het waarschijnlijk dat op de buitenzijde van het linker luik de eerste helft van het verhaal te zien is geweest. Dit versterkt ook de these dat het paneel in het Rijksmuseum de buitenzijde was van het rechter luik, waarvan de binnenzijde het paneel met de kruisafneming uit de verzameling Figdor was.

Hoewel het linker luik verloren is gegaan, kunnen wij ons toch dankzij een toevallig bewaard gebleven kazuifel een idee vormen van wat er op het linker luik was afgebeeld. Tijdens onderzoek in verband met de tentoonstelling *Schilderen met gouddraad en zijde*, die in de lente van 1987 in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent was te zien, kwam ik op het spoor van een geborduurd kazuifel dat bewaard werd in de kerk van Torskinge in Zweden. Er volgde een correspondentie met mevrouw Inger Estham uit Stockholm die mij nadere informatie gaf over de geschiedenis van het kazuifel en mij foto's deed toekomen. Zowel in de inventaris van de kerk Torskinge uit 1681 als in die uit 1699 wordt het kazuifel vermeld, terwijl in de inventaris uit 1681 bovendien staat te lezen, dat het kazuifel gekocht is van een soldaat.⁸ Kennelijk behoorde het niet tot de middeleeuwse inventaris van de kerk. Het in slechte toestand verkerende gewaad is aan voor- en achterzijde voorzien van een geborduurd gaffelkruis (afb. 3, 4, 5 en 6). Net als bij veel andere Noord-Nederlandse, met name Amsterdamse geborduurde kazuifels uit het begin van de zestiende eeuw, zijn de beide schuin oplopende armen nagenoeg samengesmolten met het bovenstuk van de staande

Afb. 3. Geborduurd gaffelkruis van een kazuifel, voorzijde bovenkant, Amsterdam 1507, Lucia en haar moeder aan het graf van de H. Agatha. Torskinge kerk.



balk. Hierdoor zijn op de beide zijden van het kazuifel vlak onder de halsopening enigszins driehoekige velden ontstaan, waarin plaats is voor een groot geborduurd tafereel.⁹ Daaronder is dan plaats voor telkens twee verticale scènes.

Op de voorzijde van het kazuifel van Torskinge is bovenaan het graf van de H. Agatha te zien. Ervoor knielt rechts de moeder van Lucia. Lucia zelf knielt voor een hek dat de tombe omgeeft. Zij steunt haar hoofd op haar rechter arm, kennelijk slaapt zij. Boven haar ziet men de H. Agatha verschijnen omgeven door een schare engelen. Op de rand van tombe staat *ANNO 1507* te lezen. Op het eerste verticale tafereel onder de grote voorstelling ziet men links Lucia. Vóór haar

staat een grote korf met broden, die zij uitdeelt onder armen en gebrekkigen. Op de tweede voorstelling geheel onderaan wordt Lucia opgebracht door een groep soldaten. Op de achterzijde van het kazuifel is bovenaan de marteldood van Lucia uitgebeeld. In het midden ziet men de brandstapel met beulen die het vuur aanblazen en oppoken. Op de brandstapel staat Lucia terwijl een soldaat rechts van haar met een zwaard haar keel doorboort. Geheel links staan Paschasius en zijn hofhouding en ook rechts zien we leden uit zijn gevolg. Midden boven zien we in een geopende hemel God de Vader die Lucia zegent. Op het tafereel eronder zien we de communie van Lucia. Zij knielt rechts en ontvangt de communie van een priester die

Afb. 4. Geborduurd gaffelkruis van een kazuifel, voorzijde kolom, Amsterdam 1507. Lucia deelt brood uit aan de armen, de arrestatie van Lucia. Torskinge kerk.

links staat. Achter deze een diaken en in het midden op de achtergrond een acoliet. Geheel rechts staat een man die leunt op de hoek van de altaartafel die gesierd wordt met twee kaarsen en een gesloten drieluik. Of hier de laatste communie van de heilige is afgebeeld, is twijfelachtig. Het geheel speelt zich duidelijk af binnen in een kerk en de heilige vertoont geen verwonding aan haar keel. Wellicht is hier haar bezoek aan de mis in de grafkerk van de H. Agatha in Catania voorgesteld, maar anderzijds zou men deze scène eerder op de voorzijde van het kazuifel verwachten. Op het onderste tafereel zien we tenslotte hoe met ossen geprobeerd wordt de heilige naar het bordeel te trekken. Zijzelf staat links met gevouwen handen en blik omhoog. Achter haar zien we een span ossen, rechts de landvoogd en daarachter een man die met een zweep de ossen aanvuurt. De voorstellingen worden omlijst door rijke baldakijnen. Opvallend zijn de steeds midden-in zo'n baldakijn geplaatste ronde staven, versierd met een patroon van elkaar kruisende diagonale banden die driehoekige of ruitvormige velden vormen met daarin steeds een bolletje. De staven worden bekroond door een ronde knop. De staven zelf zijn steeds aangebracht in het midden van een olijfboomvormige boog, die telkens aan beide zijden doorkruist wordt door een band, die overgaat in een weelderig krullende acanthusrank. Een dergelijke decoratie is typerend voor een groot aantal Amsterdamse geborduurde kerkgewaden uit het begin van de zestiende eeuw.¹⁰

Wat de stijl van de figuren op het kazuifel in Torskinge betreft, bestaan er enige raakpunten met het werk van de Meester van de Figdor'se Kruisafneming. Zo staat de plooi van het kleed van de in slaap gevallen Lucia op het kazuifel dicht bij het gewaad van de knielende Maria Magdalena op het paneel met de kruisafneming uit de verzameling Figdor. Het werk van de Meester van de Figdor'se Kruisafneming is echter iets ouderwets, de composities zijn bij hem helderder en er is veel ruimte tussen de figuren. De wijze waarop de figuren op het kazuifel zijn gegroepeerd doet daarentegen meer denken aan het werk van Jacob Cornelisz, van wie



Afb. 5. Geborduurd gaffelkruis van een kazuifel, achterzijde bovenkant, Amsterdam 1507, de marteldood van Lucia. Torskinge kerk.



bekend is dat hij een groot aantal patronen voor borduurwerkers heeft gemaakt.¹¹ Ook in de stijl van de geborduurde figuren zijn enige overeenkomsten met het werk van Jacob Cornelisz te zien, bijvoorbeeld de engelen die Agatha omgeven of de man links op de voorgrond van de scène met de ossen. Toch is de verwantschap niet groot genoeg om het ontwerp van de borduurwerken van het kazuifel in Torskinge aan Jacob Cornelisz toe te schrijven. Voorts is het opmerkelijk dat de

beul links onder op het tafereel met Lucia op de brandstapel in kleding en houding reminiscenties oproept aan de twee beulen links op het paneel met de verbranding van het gebeente van Johannes de Doper van Geertgen tot Sint Jans.¹² Waarschijnlijk was de ontwerper van het patroon van het kazuifel een Amsterdamse schilder uit de omgeving van Jacob Cornelisz en was hij bekend met het werk van zowel Geertgen als van de Meester van de Figdorser Kruisafneming.

Afb. 6. Geborduurd gaffelkruis van een kazuifel, achterzijde kolom, Amsterdam 1507. Lucia ontvangt de communie, men poogt tevergeefs met ossen Lucia naar een bordeel te slepen. Torskinge kerk.

Hoewel dus de schilder van het altaarluik en de ontwerper van de borduurwerken niet één en dezelfde kunstenaar waren, mag men zich toch afvragen of kazuifel en altaar iets met elkaar te maken hebben gehad. Zij dateren immers uit ongeveer dezelfde tijd, het kazuifel uit 1507 en het luik waarschijnlijk uit de jaren kort daarvoor. Bovendien zijn ze waarschijnlijk in Amsterdam vervaardigd. Ook hebben we gezien, dat een aantal scènes uit het leven van Lucia zowel op het altaarluik als op het kazuifel voorkomt. Op het luik zijn alleen taferelen uitgebeeld die verband houden met Lucia's marteldood, terwijl het kazuifel ook scènes uit de eerste helft van het verhaal toont, te weten: het bezoek aan het graf van de H. Agatha, het uitdelen van voedsel aan de armen en de arrestatie van Lucia. Het is waarschijnlijk dat deze scènes ook te zien waren op het linker luik. Hoe dat er precies uitzag, laat zich niet afleiden uit de geborduurde voorstellingen, want er zijn duidelijke verschillen in de manier waarop de met elkaar overeenkomende onderdelen van de legende op het luik en op het kazuifel zijn uitgebeeld. Dit is ook te begrijpen, want wanneer men taferelen schildert op het rechthoekige vlak van een altaarluik komt men tot heel andere composities dan wanneer men ontwerpen maakt voor borduurwerk op een driehoekig gaffelkruis met daaronder een langwerpige kazuifelkolom. Bij de bovengenoemde compositorische en stilistische verschillen tussen altaarluik en kazuifel valt het op dat de wijze waarop Lucia is afgebeeld op beide werken nagenoeg identiek is. Opvallend is vooral dat zij op altaarluik en kazuifel hetzelfde soort hoofddeksel draagt, namelijk een lichte met goudbrokaat versierde onderkap met daarover heen een donkere kap die op het hoofd is terug geslagen en naar onder uitloopt in drie afhangende flappen, een brede op de rug en twee smalle aan weerszijde van de hals. Het enige verschil is dat de donkere kap op het altaarluik blauw van kleur is en die op het kazuifel rood.¹³ Gevoegd bij de boven reeds gedane constatering, dat beide werken ongeveer gelijktijdig in Amsterdam zijn vervaardigd, hoewel niet door dezelfde kunstenaar, maakt deze nauwe overeenkomst in de weergave van beide



Lucia's het zeer aannemelijk, dat kazuifel en altaar in nauw verband met elkaar zijn ontstaan en door dezelfde opdrachtgever zijn besteld.

Wie is deze opdrachtgever geweest? Het ligt voor de hand deze in Amsterdam en omgeving te zoeken. Was het een privé-persoon, een kerkfabriek, een kloostergemeenschap, een gilde of een broederschap? Wie of wat het ook was, het was een belangrijke opdracht. Het betrof namelijk niet alleen een altaarstuk maar kennelijk ook bijbehorende paramentiek. Het was bovendien een groot altaar, het middenpaneel moet ongeveer 135 x 205 cm gemeten hebben.¹⁴ Het kan daarom niet een bescheiden zijaltaar geweest zijn. Gezien de hoofdvoorstelling, waarschijnlijk een kruisiging, zal het wel het hoogaltaar van de kerk geweest zijn en op het koor gestaan hebben of vlak voor het oxaal. De buitenzijde van de luiken wijzen erop dat het altaar bedoeld was voor een aan Lucia gewijde kerk of kloosterkapel. Nu was Lucia niet een zeer populaire heilige aan wie veel kloosters en kerken waren gewijd. Uit de omgeving van Amsterdam en Haarlem kennen we geen enkele Luciakerk en slechts één Luciaklooster. Het bevond zich te Amsterdam. Na de alteratie werd hier het stadsweeshuis ondergebracht en tegenwoordig is er het Amsterdams Historisch Museum gehuisvest.¹⁵ Het is daarom heel waarschijnlijk dat het Lucia-altaar en het kazuifel voor dat klooster gemaakt zijn. Het zou mooi zijn wanneer de archieven ons meer zekerheid zouden kunnen verschaffen, maar helaas laten de bewaarde archivalia ons in de steek, wanneer we wat meer te weten willen komen over de inventarissen van de middeleeuwse Amsterdamse kloosters.¹⁶ Het is voorstelbaar dat door het klooster of een weldoener van het klooster het altaar kort na 1500 in opdracht is gegeven aan de Meester van de Figdorse Kruisafneming. Kort daarna, of wellicht ongeveer te gelijker tijd, zal men een andere schilder gevraagd hebben een patroon te leveren voor het borduurwerk van een bij het altaar behorend kazuifel, dat men vervolgens heeft laten maken bij een borduurder die het in 1507 heeft voltooid.¹⁷ Daarbij heeft

de opdrachtgever aan de maker van het patroon voor het borduurwerk waarschijnlijk voorgeschreven dezelfde scènes af te beelden als op de altaarluiken te zien waren en Lucia op ongeveer dezelfde wijze te kleden, zodat het voor de kerkganger duidelijk zou zijn dat het op het altaarstuk en het kazuifel om één en dezelfde heilige ging.

Tenslotte iets over de mogelijke lotgevallen van het kazuifel. Het doet op het eerste gezicht vreemd aan dat een Amsterdams kazuifel uit het begin van de zestiende eeuw in het hoge noorden terecht is gekomen. Uit de inventaris van de kerk van Torskinge uit 1681 weten we dat het door de kerk gekocht is van een soldaat. Dit kan veel eerder gebeurd zijn dan 1681 en gezien de politieke geschiedenis van West Europa is het waarschijnlijk dat de soldaat het tijdens de Dertigjarige Oorlog heeft buit gemaakt, toen veel Zweedse soldaten in Noord Duitsland vochten. Toen in de jaren zeventig van de zestiende eeuw bij de alteratie de macht in onze steden overging naar de aanhangers van de Prins van Oranje, werd de openlijke uitoefening van de katholieke godsdienst verboden. In sommige steden werd toen de katholieke clerus de stad uitgezet of verkoos deze zelf te vertrekken naar streken waar men nog wel openlijk katholiek mocht zijn, bijvoorbeeld de Zuidelijke Nederlanden, het Rijnland en Westfalen. Vaak namen deze priesters de meest noodzakelijke liturgische gewaden en vaatwerk met zich mee om daarmee elders de mis te kunnen celebreren. Soms zijn deze zaken bewaard gebleven. Zo bevindt het kazuifel dat door de Utrechtse bisschop David van Bourgondië (1457-1496) aan de Janskerk van Utrecht is geschonken, zich thans in de Paulus Kathedraal van Luik. De bijbehorende koorkap en dalmatieken zijn in Utrecht achtergebleven en worden bewaard in het Museum Catharijneconvent.¹⁸ In de St. Pieter in Leuven bevindt zich een Amsterdamse monstrans uit 1517, afkomstig uit het Clarissenklooster.¹⁹ Niet alleen geestelijken werden de stad uitgedreven ook de leden van het voormalige stadsbestuur werden verbannen. Een van hen, Cornelis Jacobsz Bam, heeft daarbij een kostbare zilveren monstrans

en enige devotiestukken meegenomen naar zijn nieuwe woonplaats Kalkar.²⁰ Het is aannemelijk dat het kazuifel van Torskinge op gelijksoortige wijze uit Amsterdam is verdwenen en in het westen van Duitsland terecht is gekomen. Een deel van die streken heeft vooral na 1630 zwaar geleden onder verwoestingen en plunderingen door de legers die deelnamen aan de Dertigjarige Oorlog. Ook Zweden was van de partij. Een soldaat uit dat land heeft waarschijnlijk het kazuifel als buit meegenomen en het aan de kerk van Torskinge verkocht.

Noten

¹ Veiling verz. Dr. Albert Figdor te Wenen, Berlijn (Cassirer/Helbing) 29–30 september 1930, nr. 40 (met afb.).

² Voornaamste literatuur: W.R. Valentiner, *Aus der Niederländischen Kunst*, Berlijn 1914, p. 69; M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, dl. v, Berlijn 1927, p. 56, nr. 26; K. Steinbart in: *Marburger Jahrbuch* 1929, p. 217; G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse schilderkunst*, dl. II, 's-Gravenhage 1937, p. 211; L. Baldass in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 1937, p. 119; M.J. Schretlen in: *Oud Holland* 1928, p. 153; I. Kunze in: Berliner Museen, *Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen* 1939, p. 8; Cat.tent. *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1958, p. 59; M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, dl. v, Leiden 1969, pp. 33–34; A. Châtelet, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au xve siècle*, Fribourg 1980, pp. 136 en 228.

³ Baldass en Schretlen beschouwden de schilderijen van de meester van de Figdorse Kruisafneming als het jeugdwerk van Jacob Cornelisz zelf, maar tegenwoordig is deze opvatting verlaten; zie Baldass, *op.cit.* (noot 2), en Schretlen, *op.cit.* (noot 2).

⁴ Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-1688. Het museum kocht het paneel van O.H. Miethke. Daarvoor bevond zich het paneel in respectievelijk de verzamelingen E. Engert en F. Lippmann, beide eveneens in Wenen. Voornaamste literatuur: R. Dohme, *Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande*, dl. 1, Leipzig 1877, p. 15; K. Altz, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15, 1892, p. 183; Th. von Frimmel, 'Geschichte der Wiener Gemälde

Sammlungen', in: *Galeriestudien*, 3de serie, dl. 1, Leipzig 1899, p. 69; F. Dülberg, *Die Leydener Malerschule*, Berlijn 1899, p. 35; E. Durand-Gréville, *Revue de l'Art* 15–16 (1904), p. 388; B.W.F. van Riemsdijk in: *Bulletin Nederlandse Oudheidkundige Bond* 7 (1906), p. 174; Valentiner, *op.cit.* (noot 2), p. 69; F. Winkler, *Die altniederländische Malerei: die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600*, Berlijn 1924, p. 378; Friedländer, 1927 *op.cit.* (noot 2), pp. 56, 136, nr. 27; Steinbart, *op.cit.* (noot 2), p. 217; Dülberg, *op.cit.* (noot 2), p. 103; K. Smits, *De iconografie van de Nederlandse primitieven*, Amsterdam 1933, p. 205; Hoogewerff, *op.cit.* (noot 2), dl. II, p. 216, dl. IV, p. 54; Baldass, *op.cit.* (noot 2), p. 119; Schretlen, *op.cit.* (noot 2), p. 149; Kunze, *op.cit.* (noot 2), p. 8; W. Vogelsang, *Geertgen tot Sint Jans*, Amsterdam 1942, fig. 53; H. Gerson, *Nederlandse schilderkunst I: van Geertgen tot Frans Hals*, Amsterdam 1950, p. 20; Cat.tent. *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, *op.cit.* (noot 2), nr. 32; Friedländer 1969 *op.cit.* (noot 2), pp. 33–34; *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam/Maarssen 1976, pp. 633–634; Châtelet, *op.cit.* (noot 2), pp. 136–137 en 228.

⁵ De afmetingen van het paneel met de kruisafneming waren 131 x 102 cm en die van het Luciapaneel zijn 132,5 x 101,5 cm.

⁶ Châtelet is hiervan echter niet overtuigd en ziet in de kruisafneming de binnenzijde van een rechter luik en in het Luciapaneel de buitenzijde van een linker luik; zie Châtelet, *op.cit.* (noot 2), p. 228.

⁷ In de late middeleeuwen vormden deze *Legenda Aurea* van Jacobus de Voragine (st. 1298) de belangrijkste bron voor de heiligenlevens. Zij zijn daarin gerangschikt volgens de kalender van het kerkelijk jaar, onderverdeeld in een winterstuk en een zomerstuk. Het boek werd in vele talen, waaronder ook het Nederlands, vertaald en wijd verspreid. Voor de hier volgende samenvatting van de legende van Lucia is gebruik gemaakt van het Passionael, winterstuk, gedrukt bij Johan Veldener in Utrecht 12 september 1480; zie *Incunabula in Dutch Libraries*, Nieuwkoop 1983, nr. 2583. Voor een Engelse vertaling van de *Legenda Aurea* zie: Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*. Translated by William Granger Ryan, Princeton 1993.

⁸ In 1993 publiceerde mevrouw Estham het kazuifel daarbij onder meer verwijzend naar door ondergetekende gehouden lezingen in Cle-

veland en Bloomington, waarin onder andere reeds het verband tussen dit kazuifel en het paneel met de Luciaferelen in het Rijksmuseum werd uiteengezet; zie I. Estham, 'Sankta Lucia fran Torskinge. En mässhakes historia', in: *Iconographisk Post* 1993, nr. 3, pp. 1-12.

⁹ Zie voor de ontwikkeling van het geborduurde gaffelkruis in Nederland: H.L.M. Defoer, 'Borduursels op laat-middeleeuwse kerkgewaden', in: Cat.tent. *Schilderen met gouddraad en zijde*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) 1987, p. 51.

¹⁰ Zie Defoer, *op.cit.* (noot 9), cat.nrs. 32, 35a, 35c, 35d, 36 en afb. 14.

¹¹ Zie Defoer, *op.cit.* (noot 9), pp. 56-61.

¹² Wenen, Kunsthistorisches Museum. Voor-naamste literatuur: Friedländer 1927, *op.cit.* (noot 2), pp. 14-19; Hoogewerff, *op.cit.* (noot 2), pp. 141-147; Vogelsang, *op.cit.* (noot 4), pp. 26-28; Friedländer 1969, *op.cit.* (noot 2), pp. 12-17; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953, pp. 327-328; Châtelet, *op.cit.* (noot 2), pp. 187-189.

¹³ Zie de kleurenafbeeldingen 1, 2 en 7 in Estham, *op.cit.* (noot 8). Doordat de rode zijde gedeeltelijk verloren is gegaan is bij een aantal scènes alleen de witte ondergrond te zien en lijkt het of Lucia een witte kap draagt.

¹⁴ Zie noot 5.

¹⁵ Zie: M. Schoengen, *Monasticon Batavorum, deel 1: De franciscaanse orden*, Amsterdam 1941, p. 30; R. Meischke, *Amsterdam, Burgerweeshuis*, 's-Gravenhage 1975 (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, de Provincie Noord Holland, de Gemeente Amsterdam, deel 1), pp. 116-135.

¹⁶ Zie I.H. van Eeghen, *Vrouwenkloosters en begijnhof in Amsterdam van de 14de tot het eind der 16de eeuw*, Amsterdam 1941, p. 35.

¹⁷ Over de werkwijze van de borduurders, zie: S. de Bodt, 'De professionel borduurwerkers', in: Cat.tent. *Schilderen met gouddraad en zijde*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) 1987, pp. 8-19; S. de Bodt, 'Borduurwerkers aan het werk voor de Utrechtse kapittel- en parochiekerken', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 1-31.

¹⁸ Zie: Cat.tent. *Van Willibrord tot Wereldraad*, Utrecht (Aartsbisshoppelijk Museum) 1972, nr. 52; *Schilderen met gouddraad en zijde*, *op.cit.* (noot 9), nr. 24.

¹⁹ Zie: Cat.tent. *Meesterwerken in zilver. Amsterdams zilver 1520-1820*, Amsterdam (Museum

Willet-Holthuysen) 1984, nr. 1.

²⁰ De monstrans was versierd met een aantal edelstenen, waaronder een saffier geschonken door Cornelis Bam. Toen het kerkbestuur van de Amsterdamse Oudekerk het kerkzilver in 1578 te gelde gingen maken, werd de monstrans verworven door Cornelis Bam, die hem meenam naar zijn nieuwe woonplaats Kalkar. In 1619 schonk zijn zoon Nicolaas Hendrik de monstrans aan de Nicolaaskerk aldaar. In dezelfde kerk bevinden zich nog twee kunstwerken, die daar via de familie Bam terecht zijn gekomen. Het betreft: 1) een drieluikje met in het midden een schrijn waarin een Mechels albasten devotiestuk met Calvarieberg en kruisafneming en op de zijluiken de portretten van Sybrant Occo en zijn vrouw Liesbeth Bam, zuster van Cornelis Bam; 2) een memorietafel van Cornelis Bam en zijn vrouw Cornelia Wesels. Zie H.P. Hilger, *Die Denkmäler des Rheinlandes. Kreis Kleve 2: Kalkar*, Düsseldorf 1964, pp. 28, 38, 42-43; Cat.tent. *De smaak van de elite*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1986, pp. 25-26; Cat.tent. *Vroomheid op de Oudezijds*, Amsterdam (Museum Amstelkring) 1988, pp. 25-27.

Harry Rand

Wat maakte de 'Keukenmeid' van Vermeer?

Meer dan bij veel andere kunstenaars lijkt het bij Vermeer van het grootste belang te weten wat er op zijn schilderijen precies gebeurt. Stil, maar indringend spreken ze een groot publiek aan dat niet weet waarom juist deze nogal simpele, alledaagse scènes uit het verleden ons zo raken. Op kunsthistorici heeft Vermeers uitstraling het effect dat zij zich eindeloos verdiepen in alles wat er op zijn schilderijen te zien valt. Bij een mindere kunstenaar zou het onderzoeken en inventariseren van de voorwerpen waarmee zijn voorstellingen gestoffeerd zijn de aandacht maar afleiden van de hoofdzaak. Was Vermeer geen meester met de verf, geen doorvorder van de ziel, dan zou het niemand kunnen schelen wat hij heeft afgebeeld. Maar bij hém speuren we naar de betrekkingen tussen de afgebeelde personen, naar hun relatie tot de afgebeelde voorwerpen en de vertrekken waarin zij zich bevinden.

Bij het beschouwen van zijn spaarzaam gemeubileerde vertrekken verwonderen we ons over de ontroering die Vermeer teweeg weet te brengen door zijn poëtische karigheid, een kwaliteit die wij bij andere schilders zelden aantreffen. Vooral op een schilderij als *De keukenmeid*, of meer populair *Het melkmeisje* genoemd, uit circa 1658-'60 (afb. 1), lijkt de toevalligste combinatie van een paar allereenvoudigste gebruiksvoorwerpen zo uitgekozen dat haar betekenis, eerder dan verloren te zijn gegaan in het verleden, altijd onuitgesproken en onbewust bleef.

Toch kan *De keukenmeid* misschien nu nog haar geheim prijsgeven, het geheim van een samenstelling van beelden die bewust bedoeld is om ons aan het mijmeren te brengen.

Het nederigste voorwerp op *De keukenmeid* is ongetwijfeld de stoof die prominent rechts op de vloer staand aandacht trekt. Door zijn vuurpot met gloeiende kooltjes was een stoof draagbare verwarming. Hier zegt hij ons dat het zo koud is in het vertrek van *De keukenmeid*, dat het verwarmd moet worden. Dat de 'keukenmeid' eten klaarmaakt in een koud vertrek, zegt nóg iets over dat vertrek: dit is niet zomaar een keuken of provisiekamer.

Sedert de Renaissance, en vooral in het begin van de negentiende eeuw toen het fornuis de haard (en zelfs de zeldzame huisoven) verdrong, hadden de meer luxieuze huishoudens dikwijls twee keukens. De ene werd 'koud' gehouden, de andere 'warm'. Deze omschrijvingen zijn betrekkelijk, maar geven toch het onderscheid aan tussen twee verschillende domeinen van voedselbereiding. De reden waarom een 'koude' keuken diende voor het bakken van zoetigheid – vooral pasteien en ander gebak van bladerdeeg – was dat met zachte boter geen bladerdeeg of pasteikorsten kunnen worden gemaakt. Dat moest dan ook plaatsvinden in een vertrek dat door de aanwezigheid van de stoof als een 'koude' keuken wordt gekenschetst. Een vuur om water te verwarmen en warm te houden en om vlees boven te braden zou de