

J. Bruyn

Oude en nieuwe elementen in de 16de-eeuwse voorstellingswereld*

Sinds de Franse Revolutie schijnt iedere generatie van zichzelf gedacht te hebben dat ze leefde in een tijdperk van overgang – een term die spoedig, al dan niet op verantwoorde wijze, werd opgenomen in historisch jargon.¹ Als er één periode is die die naam verdient, is het wel de 16de eeuw, zo veelvuldig en zo diepgaand waren de veranderingen die toen plaatsvonden. Toch beschouwden zij die in deze eeuw leefden, hun eigen tijd nooit als een overgangperiode. Afgezien van een weinig omljnd, zelfs utopisch besef van hoop op een betere toekomst, was de gedachte van een reeks van gebeurtenissen, bepaald door specifieke oorzaken en leidend tot een anders gestructureerde wereld, hun blijkbaar onbekend. Ik pretendeer niet een dergelijk elementair verschijnsel te kunnen verklaren maar ik denk wel, dat tenminste één aspect ervan relevant is voor de visie van de kunsthistoricus op deze periode. Om dit aspect toe te lichten, herinner ik eraan, dat wij ooggetuigen van de Nederlandse opstand tegen de Spanjaarden nooit horen spreken over een strijd voor een onafhankelijke, nationale staat; dat nergens gepleit wordt voor iets dat lijkt op een politiek program of een concrete doelstelling. Het bewustzijn leeft, dat men woelige tijden doormaakt, dat men strijdt voor vrijheid van geweten, of zelfs voor de Vrijheid, maar het uiteindelijke doel wordt steeds omschreven met abstracte begrippen als Rechtvaardigheid en Vrede, en de algemeen aanbevolen deugd is het

Geduld. Willem van Oranje en de hertog van Alva worden tegenover elkaar gesteld als de hoplieden van Wijsheid en Dwaasheid, en Philips II van Spanje, eens ingehaald als een tweede koning Salomo, werd al spoedig Saul, de tiran voor wie David moest vluchten. Het is duidelijk, dat het vermogen tot analyse van heden en verleden, dat de voorwaarde vormt voor elke visie op de geschiedenis als een samenhangend proces, vrijwel ontbrak. De gebeurtenissen van de dag werden niet zozeer beoordeeld in termen van oorzaak en gevolg, als wel eerst en vooral als weerspiegeling van morele en religieuze waarden en stereotiepe voorbeelden. Dat de strijd over de *universalia* voor de filosofen en theologen aan de Europese universiteiten niet meer actueel was, betekent nog niet dat het gemiddelde 16de-eeuwse denken – indien zoiets bestaat – iets was dat bij benadering op het onze zou lijken. Wat dit betekent voor de interpretatie van de 16de-eeuwse Noordnederlandse kunst is, denk ik, een van de vragen waarop wij een antwoord trachten te vinden naar aanleiding van de hier gehouden tentoonstelling en in het bijzonder tijdens dit colloquium. Zoveel lijkt in elk geval duidelijk, dat we voortdurend bedacht moeten zijn op het bestaan van verschillende betekenislagen in de voorstelling, niet als resultaat van een vooropgezette 'verborgen symboliek', maar als natuurlijk uitvloeisel van een algemeen aanvaarde hiërarchie van denkbeelden, geordend volgens typologische en symbolische

Afb. 1. Maarten van Heemskerck, *Maria met Kind* geschilderd door de heilige Lucas, 1532. Paneel 168 × 235 cm. Frans Halsmuseum, Haarlem.



principes. Ik zou daaraan toe willen voegen dat, zeker in het begin, verwijzingen van het ene niveau naar het andere in de regel leiden van het bijzondere naar het algemene, van de menselijke ervaring naar transcendente waarden, van het bijbelse of anderszins exemplarische verhaal naar de morele lering die het te bieden heeft. Dit impliceert dat interpretaties in omgekeerde zin – die de verwijzing laten verlopen van het thema van meer algemene strekking naar contemporaine gebeurtenissen of omstandigheden – met de nodige reserve bekeken dienen te worden, ofschoon de indruk bestaat dat dergelijke gevallen talrijker worden naarmate de eeuw vordert en dan meestal ook gemakkelijk als zodanig herkenbaar zijn.²

De veranderingen, die zich gedurende de hier besproken periode voordeden binnen dit in essentie allegorische wereldbeeld, waren talrijk en aanzienlijk. Enkele daarvan zal ik trachten te verduidelijken door middel van een aantal voorbeelden. De meeste zullen U

zeker bekend zijn, maar naar ik hoop toch nog aanleiding kunnen geven tot controversiële uitspraken. Aan vele van de problemen die ze stellen zal ik stilzwijgend voorbij moeten gaan. Sommige daarvan zullen gelukkig door andere sprekers tijdens dit symposium behandeld worden.

Dat van alle veranderingen de stilistische de meest spectaculaire is behoeft natuurlijk geen betoog. Zonder af te willen doen aan de betekenis van Lucas van Leyden en Jan van Scorel denk ik, dat de tentoonstelling opnieuw duidelijk heeft gemaakt dat het de jonge Maerten van Heemskerck is die ons met de meest opzienbarende vernieuwingen confronteert, vernieuwingen zo radicaal dat men zich afvraagt uit welke bronnen hij heeft kunnen putten. Met name wordt dit duidelijk, wanneer men zijn *Maria met Kind geschilderd door de heilige Lucas* (cat. 70, afb. 1) uit 1532 vergelijkt met een Antwerpse versie van hetzelfde onderwerp van enkele jaren later, van de hand van een kunstenaar uit de

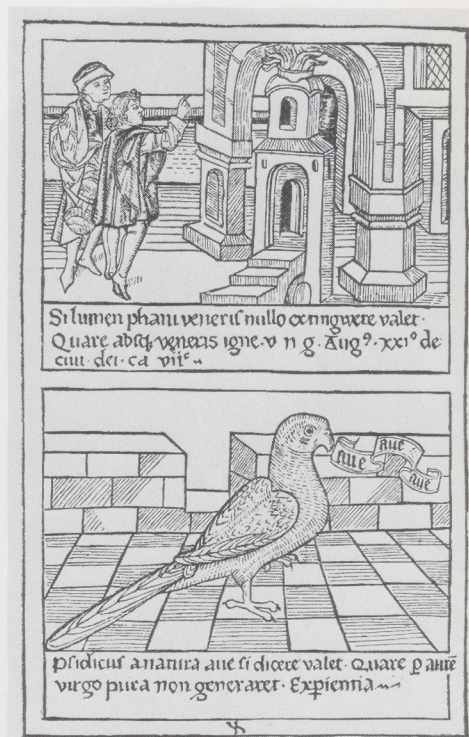
Afb. 2. Pieter Coecke van Aelst, *Maria met Kind*
geschilderd door de heilige Lucas. Paneel 165 × 125 cm.
Musée des Beaux-Arts, Nîmes.



Afb. 3. Detail van afb. 1.



directe omgeving van Pieter Coecke van Aelst (afb. 2)³. Men realiseert zich dan hoe zelfstandig Heemskercks conceptie staat ten opzichte van de compositie van Rogier van der Weyden, die nog steeds duidelijk ten grondslag ligt aan het Antwerpse schilderij. Men wordt ook getroffen door het hoogst ongewone *di sotto in su*-perspectief waaronder de vrijwel lege ruimte wordt gezien, dat nog benadrukt wordt door illusionistische effecten als de vooruitstekende voet van de heilige Maagd (afb. 3), het gekreukte stuk papier, dat tegen het verhoog waarop zij zit gespijkerd is, en het palet van de heilige, dat, in de woorden van Van Mander, uit het paneel lijkt te steken. Effecten als deze kunnen ontleend zijn aan de voet van Adam in het Gentse altaar van Jan van Eyck, of zelfs aan Plinius' beschrijving van het portret van Alexander de Grote door Apelles in de tempel van Diana te Efese, waar *de vingers uit het vlak lijken te steken en de bliksemschicht uit het schilderij naar voren lijkt te komen*.⁴ Welke van deze twee Heemskercks bron ook is geweest – hij kan ze heel goed allebei gekend hebben –, het moet zijn ambitie zijn geweest met de antieke kunst, en vermoedelijk met Apelles in het bijzonder, te wedijveren op een ongekende schaal, een bedoeling waarvan de welhaast bizarre meubelstukken en de sculpturale draperieën gelijkelijk getuigen. Toch mag de humanistische gezindheid die uit dit alles spreekt ons er niet toe verleiden voorbij te zien aan de volledig

Afb. 4. Regensburg 1471, De papegaai als symbool van de maagdelijkheid van Maria. Houtsneede uit *Defensorium virginitatis Mariae*.

traditionele religieuze symboliek die het schilderij bevat, en die nog duidelijker moet zijn geweest voordat het paneel aan de bovenzijde werd ingekort. Zoals Emil Reznicek heeft aangetoond⁵, was de papegaai, die door Van Mander beschreven wordt als hoog tegen de muur in een kooi hangend, een veel gebruikt beeld voor Maria's maagdelijkheid. *Als de papegaai van nature in staat is Ave te zeggen, waarom zou de heilige Maagd dan niet in zuiverheid bevrucht kunnen worden door het oor?*, zoals een geleerde dominicaanse professor in de theologie te Wenen het omstreeks 1400 uitdrukte, daarbij niet naar een van de gebruikelijke autoriteiten maar naar de 'Ervaring' verwijzend (afb. 4).⁶ Hoewel enige auteurs de verloren papegaai met kunsttheoretische noties hebben willen verbinden⁷, is het nauwelijks twijfelachtig dat deze hier deel uitmaakte van een iconografisch program, mogelijk ontworpen door een dominicaan, ter ere van de heilige Maagd Maria. Ik denk dat niet alleen omdat het jaar

Afb. 5. Maarten van Heemskerck, *Maria met Kind* geschilderd door de heilige Lucas. Paneel 205,5 × 143,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Rennes.



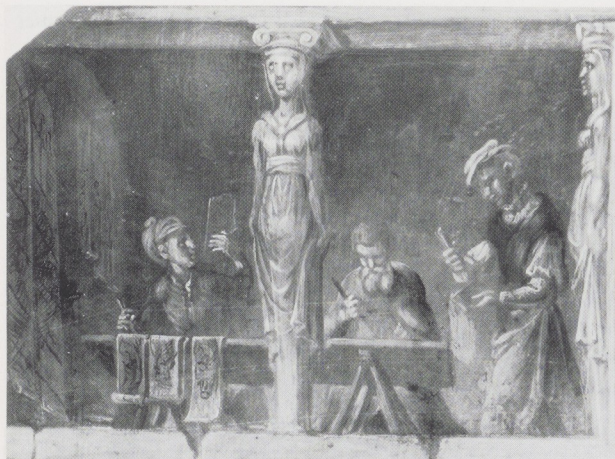
1532 mij een te vroeg tijdstip lijkt om aan te nemen dat de papegaai reeds als symbool van, bijvoorbeeld, de welsprekendheid fungeert, maar ook nog om twee andere redenen. Allereerst bevat Heemskercks andere *Madonna geschilderd door de heilige Lucas* (cat. 146, afb. 5), die van zo'n twintig jaar later dateert, een papegaai die uitsluitend in religieuze zin geïnterpreteerd kan worden, en ten tweede lijkt het Haarlemse schilderij, ondanks al zijn vertoon van humanistische eruditie, nog tenminste één ander Mariasymbool te bevatten, namelijk de brandende toorts (die overigens geen bijdrage van betekenis levert aan de verlichting van het tafereel). Toorts, kaars, kandelaar, het waren vanouds symbolische beelden voor hetzij Christus en Maria (waarbij deze laatste

dan de rol van kandelaar was toebedacht), hetzij Maria alleen, zoals blijkt uit vele hymnen en bronnen van vergelijkbare aard:

Eia, splendor patriae,
Sis lucerna veniae
Luridis in via.
Nos per lumen gratiae
Duc ad lumen gloriae,
Fulgida Maria⁸.

Al met al lijkt het schilderij (dat, als we het opschrift mogen geloven, precies op Pinksteren 1532 voltooid werd!) op nieuwe wijze vorm te geven aan een iconografisch program waarvan de afzonderlijke elementen voor het merendeel onmiskenbaar traditioneel zijn – maar niet allemaal. De robuuste gebaarde man rechts, bekranst met klimop, in wiens gebaren merkwaardigerwijs die van het Christuskind spiegelbeeldig herhaald worden, kan niet anders dan een verbazingwekkende vernieuwing worden genoemd, en ik ben bang dat ik niet beter weet te doen dan Van Mander, die hem een dichter noemde en slechts een drietal gissingen kon opperen voor de reden van zijn aanwezigheid. Maar of aan deze 'poëet', die zeker van klassieke herkomst lijkt te zijn, hier zo'n positieve rol is toebedeeld als men op het eerste gezicht zou denken, valt nog te bezien.⁹ Heemskercks andere *Madonna geschilderd door de heilige Lucas* (cat. 146, afb. 5) is wellicht een minder spectaculair, maar zeker niet een minder intrigerend schilderij. Het is minder spectaculair omdat het in ieder opzicht maat houdt, in de zorgvuldige perspectiefconstructie¹⁰, in de weergave van de details (waaronder de zegelring van de heilige met het wapen van een Sint Lucasgilde), en in zijn symboliek, die wederom voor het grootste deel volledig traditioneel is. Het Christuskind houdt de papegaai een walnoot voor, aldus zijn goddelijke natuur met Maria's maagdelijkheid verenigend¹¹; de medische attributen van de heilige Lucas verwijzen naar Christus of Maria (of naar hen beiden) als de ware medicijn.¹² En toch is het even intrigerend, omdat niet duidelijk is hoe de verzameling antieke sculpturen op de binnenplaats, waaronder een Jupiterfiguur die door een

Afb. 6. Detail van afb. 5.



beeldhouwer bewerkt wordt, zich verhoudt tot de scène op de voorgrond, of hoe het ateliertaferaal in de loggia (afb. 6) begrepen moet worden, waar oudere en jongere mannen, duidelijk eigentijds gekleed, bezig lijken met de uitwerking van cartons van een uitzonderlijk langwerpige formaat. Moeten wij werkelijk aannemen dat deze episodes slechts verwijzen naar de verschillende kunststukken die in de Sint Lucasgilden verenigd waren? Maar hoe dan de voorname rol te verklaren die de antieke beeldhouwkunst hier speelt? Welke betekenis kan deze hebben in relatie tot de Verlosser en zijn moeder, en de hen uitschilderende evangelist?

De vraag wat de klassieke Oudheid voor

Afb. 7 (onder). Maarten van Heemskerck, *Landschap met de ontvoering van Helena*, 1535. Doek 147,5 × 383,8 cm. Walters Art Gallery, Baltimore.

Heemskerck en zijn tijdgenoten heeft betekend is wellicht niet zo eenvoudig te beantwoorden als het lijkt. Natuurlijk, we weten dat ze voor de intellectueel het tegenovergestelde van een barbaars verleden betekende, en voor de kunstenaar de onaantastbare autoriteit waar het de canon der schoonheid betrof. Toch blijft het dikwijls moeilijk de motieven voor de keuze van klassieke thema's en de interpretatie daarvan te begrijpen. In dit opzicht is Heemskercks verbazingwekkende *Landschap met de ontvoering van Helena* (cat. 104, afb. 7), geschilderd te Rome in 1535, een goed voorbeeld. Toen Ed King het schilderij in 1945 publiceerde, wist hij niet alleen de Helena-episode op de voorgrond te identificeren, maar merkte hij ook terecht op, dat de afgebeelde stad slechts een zeer globale gelijkenis vertoont met het Rome dat Heemskerck zo goed kende, en dat onder de bouwwerken die ze bevat zeker niet de zeven Wereldwonderen herkend mogen worden, zoals wel verondersteld was.¹³ Het is duidelijk dat we hier te maken hebben met een opzettelijk fantastische evocatie van de antieke wereld met niet meer dan reminiscenties aan de monumenten en ruïnes van de stad Rome. Te oordelen naar de gebeurtenis op de voorgrond moet de plaats van handeling trouwens bedoeld zijn als het eiland Cythera, waar Helena Paris ontmoette en zich door hem liet schaken. Helena lijkt ons tevens de sleutel tot de betekenis van het



schilderij te leveren. In een van zijn befaamde *Dialogen van de doden* verhaalt Lucianus van de cynische filosoof Menippus, die, wanneer Hermes hem in de onderwereld de gebeenten van de roemrijke doden toont, slechts verzoekt Helena te mogen zien. Daarop antwoordt Hermes: 'Deze schedel is Helena,' waarop Menippus zegt: *Was het dan hiervoor dat die duizend schepen uit heel Griekenland bemand werden, dat zoveel Grieken en barbaren sneuvelden, en zoveel steden werden verwoest?* Hermes antwoordt daarop: *Ach Menippus, gij hebt die vrouw niet bij haar leven gezien, dan zoudt ook gij gezegd hebben dat het vergeeflijk was dat zij* (zoals Homerus van de Trojanen zegt) *'om zulk een vrouwe lange tijd moesten lijden'. Want als men bloemen ziet die verdord zijn en verbleekt, lijken ze natuurlijk lelijk; maar als ze in hun bloei zijn en hun kleur hebben, zijn ze zeer schoon.*¹⁴ Er kan geen twijfel bestaan omtrent de bekendheid van deze tekst als topos, die bijvoorbeeld doorklinkt in Shakespeare's *Troilus en Cressida*.¹⁵ En als wij de Helena-episode op de voorgrond van het schilderij opvatten als vignette voor het panorama in zijn geheel, krijgt dit laatste een nieuwe betekenis: evenals Helena's schoonheid, is ook de luister van de antieke wereld gedoemd tot verval en ondergang. De eerste tekenen daarvan zijn reeds te bespeuren in de ruïnes die her en der tussen de intacte gebouwen staan, in de plundering door de Trojanen die kostbaar vaatwerk en beelden wegdragen, en in enkele als slechte voortekenen uit te leggen motieven – het gevecht tegen een slang onderaan links, brandende schepen, dreigende wolken en een regenboog rechts.

De gedachte van de vergankelijkheid van de Oudheid is zelf reeds van klassieke herkomst. Een belangrijke bron moet wederom Lucianus zijn geweest, wiens satirische dialogen alom gelezen en door Erasmus en Thomas More vertaald werden. In zijn dialoog *Charon of de inspecteurs* laat Lucianus Charon, de veerman van de onderwereld, Hermes verzoeken hem *de belangrijke steden te tonen waarover wij hier beneden horen, Ninive, de stad van Sardanapalus, Babylon, Cleonae, en Troje zelf; ik herinner me dat ik er uit die stad zoveel*

overzette, dat ik tien jaar lang mijn schuit niet kon afmeren of drogen. Hermes antwoordt: *Wat Ninive aangaat, veerman, het is reeds verdwenen en er is geen spoor meer van over; men zou niet eens kunnen zeggen waar het gelegen heeft. Maar daarginds hebt ge Babylon, de stad van de schone torens en de grote muur, dat spoedig op zijn beurt onvindbaar zal zijn, als Ninive. Ongaarne toon ik u Mycene en Cleonae, en bovenal Troje; want ik weet zeker dat ge, wanneer ge weer afdaalt, Homerus zoudt willen wurgem om de grootspraak van zijn gedichten. Toch waren ze eens bloeiend, maar nu zijn ook zij dood; steden sterven zo goed als mensen, veerman, zelfs rivieren (...).*¹⁶ Deze dreigende waarschuwing, bovendien nog toegepast op Rome zelf, werd tijdens de Middeleeuwen nooit helemaal vergeten en weer opgenomen door, bijvoorbeeld, niemand minder dan Baldassare Castiglione, zelf *het* voorbeeld van een hevige bewondering voor de Romeinse Oudheid, en, tegelijkertijd, van een diep besef van de vergankelijkheid van heden en verleden. Zich tezamen met Rafael wijdend aan archeologische studie van de ruïnes van het antieke Rome, bracht hij deze tevens in verband met de gedachte aan zijn eigen dood in een sonnet waaruit ik hier slechts enkele regels citeer: *Trotse heuvels, en gij, heilige ruïnes, die van Rome slechts de naam draagt, ach welk een armzalige overblijfselen zijt ge van zoveel rondwarende zielen. Colossen, erebogen, theaters, goddelijke werken, feestelijke en roemrijke triomfstoet, in korte tijd verkeert ge tot as, en eindigt als het schamele mikpunt van de spot van het gepeupel.*¹⁷ Daarbij valt nog op te merken, dat Thomas More, toen hij sprak van diezelfde as die het antieke Rome bedekt, in het bijzonder ook de *pyramiden* vermeldde – waarmee ook, of zelfs in de eerste plaats, obeliskens bedoeld werden –, die voor de grafmonumenten van antieke triomfators werden gehouden.¹⁸ Heemskerck, of wellicht zijn onbekende opdrachtgever, heeft dus het beeld willen oproepen van een vergankelijke Oudheid in een voorstelling van kaleidoskopische verscheidenheid, waarin pracht en welvaart samengaan met incidentele tekenen van verval. Hij kon zich daarbij baseren op

Afb. 8. Herman Postma, *Landschap met Romeinse ruïnes*, 1536. Doek 96 × 141,5 cm. Collectie Vorst van Liechtenstein, Vaduz.



vergelijkbare voorstellingen van kunstenaars uit de kring van Rafael, in het bijzonder van Jan van Scorel en Polidoro da Caravaggio.¹⁹ In diezelfde kring ontstond een lichtelijk afwijkende variant op het thema, die van het zojuist beschreven type verschilde in zoverre ditmaal ruïnes de overhand hadden op intacte bouwwerken, zonder dat dit overigens enige verandering in betekenis impliceerde. Het onlangs ontdekte werk van Heemskercks reisgenoot, Herman Posthumus, of eigenlijk Postma, behoort tot dit type schilderijen (cat. 107, afb. 8), maar de nauwgezette wijze, waarop hij de zorgvuldig weergegeven antieke overblijfselen arrangeerde als moesten ze een groot stilleven vormen, verleent het schilderij een heel eigen plaats

ten opzichte van vergelijkbare werken. Het bewijst de historicus bovendien een grote dienst doordat het een opschrift draagt, zodat het beeld wordt aangevuld en een nagenoeg volledig embleem ontstaat. Het motto is afkomstig uit Ovidius' *Metamorfosen* (xv, 234–35), waar het deel uitmaakt van een passage over de aftakeling van het lichaam in de ouderdom. Milo weent als hij zijn eens krachtige armen beziet, en *Helena weent eveneens wanneer zij in de spiegel haar rimpels ziet, en stelt zichzelf de vraag hoe het mogelijk was dat zij tot tweemaal toe geschaakt werd. O Tijd, vervolgt de dichter dan: Tempus edax rerum (...) – gij grote verslinder, en gij, afgunstige ouderdom, alles vernietigt gij; en, langzaam knagend met uw tanden, verteert gij*

Afb. 9. Maarten van Heemskerck, Zelfportret met het Colosseum te Rome, 1553. Paneel 42,5 × 54 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.



*uiteindelijk alle dingen in een langzaam voortschrijdende dood.*²⁰ Naar de letter genomen, hebben tekst en beeld in Postma's schilderij betrekking op het antieke Rome, maar beide hebben ze duidelijk een verderstreckende betekenis, als verwijzing naar de vergankelijkheid van het aardse bestaan in zijn algemeenheid.²¹ Laten we echter, alvorens nader hierop in te gaan, voor een ogenblik terugkeren naar het probleem van de *cornice* in Heemskerck's tweede *Madonna geschilderd door de heilige Lucas* (afb. 5) en de daar verzamelde antieke beeldhouwwerken. Is het mogelijk, dat ook daarmee verwezen wordt naar de menselijke vergankelijkheid, als tegengesteld aan de ware medicijn, belichaamd in de Verlosser en

zijn moeder? Dit lijkt tamelijk waarschijnlijk, temeer daar het hier liggend weergegeven Jupiterbeeld in nog tenminste twee andere schilderijen van Heemskerck uit de vroege jaren '50 voorkomt en daar eenzelfde betekenis lijkt te hebben. De gedachte is bovendien in overeenstemming met een werk dat, naar ik aanneem, een andere uitspraak van Heemskerck over de status van zijn kunst bevat, het *Zelfportret* uit 1553 te Cambridge (cat. 148, afb. 9). Niet alleen brengt het Colosseum op de achtergrond ons zowel de grandeur van de Oudheid als haar ondergang in herinnering, ook de tekenaar op het middenplan – soms, weinig overtuigend, beschouwd als een terugblik op het Romeinse verblijf van de kunstenaar zelf – speelt een

rol in de boodschap die de kunstenaar wil overdragen. Evenals Postma's kleine figuurtjes, druk bezig met het bestuderen, opmeten en natekenen van de antieke overblijfselen, lijkt hij de nietigheid van het kunstenaarschap te belichamen.²² En dat is het, denk ik, precies waarop in Heemskercks tweede *Madonna geschilderd door de heilige Lucas* wordt bedoeld.

Alvorens dit verhaal te vervolgen, dienen we eerst aandacht te schenken aan de vraag hoe de ruïnes van Rome een gangbaar motief werden: dat maande tot ontzag voor een groot verleden maar tegelijk waarschuwde voor de huiveringwekkende teloorgang daarvan. Ze vonden hun weg in de Europese kunst hetzij als topografisch getrouwe afbeeldingen, zoals een bekende serie etsen van Hieronymus Cock uit 1551, hetzij verwerkt tot fantastische verzinsels, zoals de etsen van Battista Pittoni uit Vicenza, die van tien jaar later dateren, hetzij in combinaties van beide, zoals de wandschilderingen van Veronese en zijn atelier in de Villa Barbaro te Maser. In deze laatste werden etsen van zowel Cock als Pittoni gekopieerd, zonder twijfel wederom als uitbeelding van de vergankelijke wereld waar de menselijke ziel gekluisterd is in het sterfelijk lichaam, in tegenstelling tot zuiver geestelijke sferen van godheden en deugden zoals weergegeven op de plafonds.²³

Zoals te verwachten was, viel de ruïne als herinnering aan de vergankelijkheid een geestdriftige ontvangst ten deel in Noord-Europa met zijn reeds van oudsher daterende behoefte aan *Memento mori*-motieven. Al in de 15de eeuw, zeker vanaf Rogier van der Weydens Braque-triptiek, waar een schedel vergezeld gaat van een tekst uit Ecclesiasticus (41:1, 2), hadden buitenluiken van triptieken en diptieken die de persoonlijke vroomheid moesten stimuleren (en niet zozeer een kerkelijke functie hadden) plaats geboden aan thema's van berouw en zondebesef in de vorm van Vanitasmotieven. En diezelfde gedachte werd een eeuw later, begeleid door een andere tekst uit Ecclesiasticus (7:40), nog steeds op dezelfde wijze in beeld gebracht.²⁴ De tegenpool van

de menselijke vergankelijkheid wordt in deze gevallen gevormd door de binnenpanelen, waar de Verlossing van de christelijke ziel door de Incarnatie, Passie en Opstanding van Christus wordt uitgebeeld. Het is niet eenvoudig uit te maken, wanneer en waar andere motieven dan de schedel, met name het landschap, in deze samenhang een rol gingen spelen. Het moet op zijn laatst in de jaren 1480 zijn geweest, vermoedelijke datum van ontstaan van twee altaarvleugels te Neurenberg, toegeschreven aan een Zuidduitse, maar onder sterke Vlaamse invloed werkende kunstenaar. Deze vertonen alle kenmerken van een *paysage moralisé*: de mens in zijn jeugd en volwassenheid wordt er gesteld tegenover de dood, in een bloeiend landschap enerzijds en een winterlandschap anderzijds, met een opmerkelijke weergave van wintervorst en uitgebrande huizen.²⁵ Of de iconografie van dergelijke voorstellingen nu werkelijk teruggaat op Nederlandse voorbeelden of niet, de symbolische mogelijkheden van het landschap als drager van een stichtelijke betekenis werden tot verdere ontwikkeling gebracht in het Vlaamse, met name het Antwerpse devotieschilderij, ditmaal een enkel paneel zonder luiken, zodat het hele Verlossingsmysterie samen met de gedachte van de zondigheid en vergankelijkheid van de wereld binnen één voorstelling tot uitdrukking moest worden gebracht. Zoals Reindert Falkenburg heeft aangetoond, leidde deze ontwikkeling tot Patinirs voorstellingen van heiligen en, met name, van de Madonna met Kind tijdens de rust op de vlucht naar Egypte, gesitueerd in landschappen die zijn opgebouwd als een ingewikkeld geheel van verwijzingen naar zonde en vergankelijkheid enerzijds en hemelse zaligheid anderzijds.²⁶ Min of meer op hetzelfde tijdstip, omstreeks 1520, ontstond in de kring van Rafael een veel eenvoudiger formule; hier treffen we de eerste voorbeelden aan van de in het landschap opgenomen antieke ruïne, kennelijk bedoeld als uitbeelding van de vergankelijkheid van het aardse bestaan, gecombineerd met een verwijzing naar de Passie van Christus.²⁷ Het is dit landschapstype dat in de

Afb. 10. Maarten van Heemskerck, *De rust op de vlucht naar Egypte*. Paneel 57,8 × 74,9 cm. National Gallery of Art, Washington D.C. (Samuel H. Kress Collection).



Noordnederlandse schilderkunst algemeen werd, vrijwel direct nadat het geïntroduceerd was door, naar alle waarschijnlijkheid, Jan van Scorel, die gedurende de kritieke jaren in Rome werkzaam was geweest. Een vroeg voorbeeld vormt Heemskercks *Madonna met Kind* in Washington (cat. 69, afb. 10), ook aangeduid als *De rust op de vlucht naar Egypte*. Deze benaming is formeel correct, maar mag ons er niet toe verleiden voorbij te zien aan de schat aan toespelingen van devotie en anderszins, die de voorstelling bevat. In Heemskercks weergave, sterker door de Italiaanse kunst beïnvloed maar niet minder vroom dan Patinirs versies van hetzelfde onderwerp, duidt het landschap met zijn obelisk en ruïnes op de ijdelheid van het aards bestaan, de boomstronk links op de dood,²⁸ en wijzen de jonge Verlosser (die op een doorzichtige wereldbol zit en met twee vingers een vlinder, symbool van de wederopstanding, vasthoudt) en zijn bedroefde jonge moeder tevens vooruit naar zijn Passie en haar Compassie.

De Romeinse ruïne als Vanitasmotief verspreidde zich met verbazingwekkende snelheid in de Noordelijke Nederlanden. Het motief moet in een behoefte hebben voorzien, want hoewel de traditionele schedel of zandloper allerminst in onbruik raakte, deed het landschap met ruïnes al spoedig zijn

intrede op de achtergrond van religieuze schilderijen en, vooral ook, portretten. Scorels prachtige diptiek van een weduwnaar (cat. 67–68) vormt daarvan een vroeg voorbeeld, terwijl andere, van de hand van directe en minder directe navolgers, kleine variaties op hetzelfde thema te zien geven. In meer dan één opzicht merkwaardig is een groepsportret van zeventien Amsterdamse schutters, gedateerd 1531²⁹; het combineert een kwistig van ruïnes voorzien landschap met een aan Seneca ontleende tekst, in het Nederlands en het Latijn, waarin is vastgelegd dat de afgebeelden plechtig hebben gezworen de dingen van deze wereld te verdragen voor zover ze niet vermeden kunnen worden – een naar het lijkt opmerkelijk vroeg getuigenis van een stoïcijnse levenshouding, dat wel gezien moet worden in samenhang met de weergave van het Mirakel van Amsterdam in de rechterbovenhoek. De dingen van deze wereld worden kennelijk weergegeven door het ruïnelandschap, en de wil ze te weerstaan door, mag men misschien veronderstellen, het harnas dat alle geportretteerden dragen. Opmerkelijk om de nadruk die ligt op de dood en, vooral ook, op de emoties die hij teweegbrengt is een ander werk uit de school van Jan van Scorel, een *Familiegroep met een dood kind* (afb. 11).³⁰ De rouw van het gezin om het dode kind vindt een echo in de grafmonumenten, pyramide en obelisk, en de overwoekerde ruïne verkondigt de bekende waarschuwing. Dood en verval krijgen een zeker tegenwicht in, allereerst, de figuur van de vader, die niet alleen op het dode kind wijst maar ook op een boek dat, naar is verondersteld, de bijbel zou kunnen zijn. Men kan slechts vermoeden dat hij troost vindt in de laatste hoofdstukken van Paulus' brief aan de Hebreëen, waar gewaagd wordt van de eeuwige stad die God op de berg Zion heeft bereid voor hen die geloven: *want hier hebben wij geen blijvende stad, maar wij zoeken de toekomstige* (Hebr. 13:14). De door de zon beschenen vesting op de bergtop in het Groningse schilderij kan heel goed deze betekenis hebben, en daarmee zou de Verlossingsgedachte in het landschap zijn uitgewerkt op een wijze die direct gebaseerd is op een bijbelse tekst. Er is reden om aan te

Afb. 11. School van Jan van Scorel, *Familiegroep*.
 Paneel 127,5 × 165 cm. Groninger Museum, Groningen.



nemen dat dit inderdaad het geval is. In de eerste plaats vertoont een aantal werken uit deze periode hetzelfde motief in een onmiskenbaar betekenisvolle samenhang. Een van die voorbeelden is het ongewone portret – als het tenminste een portret is! – van een echtpaar, door een eveneens nogal provinciale, naar men mag aannemen Amsterdamse kunstenaar, gedateerd 1541 (afb. 12).³¹ De teksten die de voorstelling begeleiden, in één waarvan de man zich tot zijn echtgenote richt, hebben betrekking op de kortstondigheid van het menselijk leven en van alle aardse rijkdommen, en manen ertoe Gods geboden na te leven en de liefdadigheid te beoefenen. Links boven het opschrift *Cedit mors nemini* (de dood wijkt

voor niemand) ligt in de vensterbank de welbekende schedel, terwijl het venster uitzicht biedt op wat onmiskenbaar een paysage moralisé is. Tegenover een half ontbladerde boom – *alle vlees zal wegwijnen (...) als een bloeiend blad aan een groene boom*, volgens Ecclesiasticus (14:18–19) – leidt de gekruisigde Christus de blik naar een door de zon belichte vestingstad, die wederom de blijvende stad van Hebreëen 14 lijkt voor te stellen. Hier dreigt het gevaar, dat men zich bedient van op goed geluk gekozen bijbelcitataten, een in de kunstgeschiedenis niet onbekende, maar daarom nog niet minder verwerpelijke praktijk. Er is echter meer aan de hand. Nog afgezien van het voorkomen van

Afb. 12. Amsterdams kunstenaar (?), Portret van een echtpaar, 1541. Paneel 100 × 130 cm. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



overeenkomstige voorstellingen en het veelvuldig gebruik dat alom van bijbelteksten werd gemaakt, kan worden aangetoond, dat juist de twee zojuist geciteerde teksten, althans tegen het eind van de eeuw, in combinatie gehanteerd en in beeld gebracht werden. Het betreft een voorstelling van de vergankelijkheid van het aardse leven, in 1599 gegraveerd door Jacob Matham naar Karel van Mander.³² Het rechter bovengedeelte van deze prent (afd. 13) stemt zozeer overeen met het vergezicht links in het Amsterdamse schilderij, dat men wel moet aannemen dat beide dezelfde gedachte illustreren, met behulp van dezelfde teksten, en steunend op dezelfde traditie, een traditie die dan al ruim vóór het midden van de eeuw

een aanvang moet hebben genomen. Enige onzekerheid over de vraag of het Amsterdamse schilderij inderdaad beschouwd mag worden als een portret in de strikte zin wordt, nog afgezien van de wijdloperige opschriften, vooral ingegeven door de nadruk die is gelegd op de gesticulerende handen, waarmee aan de figuren een haast al te nadrukkelijke actie wordt verleend. Misschien is deze eigenaardigheid echter niet zo verwonderlijk. Toen het portret zich losmaakte uit de religieuze samenhang van het altaarstuk, moet de behoefte zijn gevoeld het een betekenis te verlenen die even welomschreven en even stichtelijk was. Het 'paysage moralisé' was een van de middelen daartoe, de betekenisvolle gebaren vormden een ander,

Afb. 13. Jacob Matham naar Karel van Mander, *De vergankelijkheid*, 1599. Gravure (detail). Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

toepasbaar niet alleen in het groepsportret, maar ook in vele zelfstandige portretten. Een voorbeeld hiervan is één van twee bij elkaar horende portretten in Christ Church, Oxford (afb. 14)³³, waar het gebaar van de rechterhand de betekenis onderstreept van de ruïnes op de achtergrond, waarop ook twee daar



Afb. 14 (rechts). School van Jan van Scorel, *Mansportret*. Paneel 60,2 × 52,6 cm. Christ Church, Oxford.
Afb. 15 (onder). Dirck Jacobsz., *Schuttersstuk*, 1529. Paneel 122 × 184 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

rondzwerfende figuurtjes elkaar wijzen. Dat dergelijke handgebaren veel voorkomen in het Nederlandse, speciaal het Noordnederlandse portret, is al dikwijls vastgesteld, maar afgezien van hun stilistisch belang is hun betekenis, voor zover ik weet, nog nauwelijks aan de orde gesteld. Het motief verschijnt, min of meer gelijktijdig naar het lijkt, in verschillende werken van



Jan Vermeyen en een aantal mansportretten door andere kunstenaars uit de jaren 1530, waarvan enkele van de hand van Joos van Cleve en andere van onzekere toeschrijving. Het vroegst gedateerde voorbeeld is waarschijnlijk Dirck Jacobsz.' *Zeventien schutters* uit 1529 in het Rijksmuseum (afb. 15). Evenals de antieke ruïnes lijken deze gebaren een modeverschijnsel te zijn geweest, ofschoon veel kortstondiger in gebruik en eigenlijk niet gebaseerd op Italiaanse voorbeelden. Het motief lijkt voortgekomen te zijn uit de wens het portret te laten spreken – een eigenschap die het volgens vele antieke en Renaissance-commentaren moest bezitten maar die het uiteraard nooit bezat! –, en uit het besef dat gebaren een essentieel onderdeel vormden van de kunst van de antieke redenaar. Het ligt voor de hand aan te nemen dat kunstenaars en opdrachtgevers kennis droegen van de gebaren die door Quintilianus waren aanbevolen in het elfde boek van zijn *Institutio oratoria*. Hoewel een aantal daarvan niet in schilderijen lijkt voor te komen, is dat met andere – meestal die, welke tegenwoordig nog gangbaar zijn – wel het geval, en deze lijken de functie te hebben die Quintilianus er in bepaalde gevallen aan toekent. Zeer veel toegepast is natuurlijk het wijzen met de wijsvinger *met drie vingers onder de duim gevouwen (...)*. *Het wordt gebruikt om iets af te keuren of aan te wijzen (in exprobrando et indicando)*, zoals Quintilianus zegt³⁴ en de vrouw in het Amsterdamse dubbelportret demonstreert door met haar rechterhand onmiskenbaar afkeurend naar de rijkdommen vóór haar te wijzen. Hetzelfde gebaar komt tweemaal voor in het schilderij van Dirck Jacobsz., waar het alleen bedoeld kan zijn als wijzend (*indicando*), en wel op de kapitein, die zich in niets van de andere geportretteerden onderscheidt. Keren wij terug naar het dubbelportret, dan lijkt daar de rechterhand van de man een veelzeggend gebaar te maken dat door Quintilianus als volgt beschreven, maar niet nader uitgelegd wordt: *de twee eerste vingers uiteen, maar zonder er de duim tussen te steken, en de andere twee binnenwaarts wijzend, terwijl ook de eerste twee niet geheel gestrekt mogen worden*.³⁵ Verreweg het meest

frequent is echter het gebaar dat Quintilianus beschrijft als het openen van de hand van het lichaam af, *zodat het lijkt of zij onze woorden aan het gehoor overhandigt (sermonem ipsum proferre)*.³⁶ Het komt bijvoorbeeld driemaal voor in het schuttersstuk van Dirck Jacobsz. Welke woorden (of gedachten) geacht worden door deze gebaren begeleid te worden is niet altijd even eenvoudig uit te maken – in dit geval hebben ze wellicht te maken met de twee musketten of *roeren*, die trots voor de beschouwer worden opgehouden. Soms is er nauwelijks een aanknopingspunt te vinden, en lijkt het *sprekende* portret een doel op zichzelf te zijn geworden, maar in vele andere voorbeelden is de bedoeling onmiskenbaar, zoals bijvoorbeeld in Heemskercks fascinerende Mansportret te Rotterdam (afb. 16). Hier wordt de onbestendigheid van het menselijk bestaan vergeleken met de cyclus van de seizoenen, en van commentaar voorzien in een Latijns distichon dat niet van klassieke oorsprong lijkt te zijn maar daarentegen een uitermate vrij citaat uit het boek Job.³⁷ Zo droeg de taal der gebaren, in combinatie met oude en nieuwe attributen en al dan niet toegelicht door teksten, bij tot de zeggingskracht van de voorstelling, van de weergave van de geportretteerde en, vooral, van de conventionele boodschap die deze uitgedrukt wenste te zien. Voor de middelen om die boodschap in woord en beeld tot uitdrukking te brengen kon evengoed uit bijbelse als uit bepaalde klassieke bronnen worden geput, een situatie die ons herinnert aan de bekende woorden van de gastheer in Erasmus' *Convivium religiosum*: *Zeker, de heilige Schrift verdient te allen tijde het grootste respect, niettemin kom ik soms bepaalde passages tegen bij de oude schrijvers, ook bij dichters, die zo zuiver, zo heilig, zo gewijd zijn, dat ik wel moet geloven dat er een goede godheid was die hen dreef, toen zij zo schreven (...)*³⁸, en het waren auteurs als Seneca, Plutarchus en Lucianus, aan wie Erasmus daarbij dacht. Onder de autoriteiten uit wier geschriften de humanistische priester Alardus van Amsterdam gelijkenissen voor toepassing in de preek bijeenlas, in een verzameling die werd opgedragen aan

Afb. 16. Maarten van Heemskerck, Mansportret. Paneel 104 × 83,5 cm. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.



George van Egmond, bisschop van Utrecht, treffen we naast boeken uit het Oude en Nieuwe Testament en een aantal Griekse en Latijnse kerkvaders ook Seneca aan als een veelvuldig aangehaalde bron.³⁹

Even nieuw als het door elkaar gebruiken van bijbelse en klassieke autoriteiten was de houding ten opzichte van de bijbel zelf. Bijna iedere tekst kon nu ten behoeve van persoonlijke stichting te pas worden gebracht in een moraliserende samenhang, die wel zeer sterk verschilde van de formalistische typologische systemen die tot dan toe hadden overheerst. Ik kan hier slechts in het voorbijgaan herinneren aan de betekenis voor de religieuze iconografie van wat wel de *grote* reformatie is genoemd, die radicale mentaliteitsverandering die zich voltrok aan het begin van de 16de eeuw, tegenover de *kleine* reformatie van de kerkhervormers.⁴⁰ Het is waar, dat deze laatste een zekere invloed op de kunsten had, maar deze bleef voornamelijk beperkt tot polemische prenten, en zelfs daar moet zorgvuldig onderscheid gemaakt worden tussen anticlericalisme en protestantisme. Veel interessanter, want veel duurzamer, was het effect van de *grote* reformatie: *er ontstond* (in de woorden van

Afb. 17. (Naar?) Jan Swart, Maaltijd met een koning op een troon (het zondig Jeruzalem voor zijn verwoesting). Glasruit 23,5 × 18 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Wallace Ferguson) *in heel Europa, maar vooral in de noordelijke landen, een specifieke lekevroomheid, in hoofdzaak orthodox, maar met een neiging het accent te verschuiven van de genademiddelen* [dat wil zeggen de Kerk en haar sacramenten] *naar een directe relatie van het individu tot God, en van theologische leerstelling naar een christelijke levenswijze.*⁴¹ Een aanzienlijke verruiming van de mogelijkheden op het gebied van de religieuze thematiek was hiervan het gevolg, niet zozeer waar het de iconografie van het altaarstuk betrof (die in belangrijke mate door de eisen van de liturgie werd bepaald), als wel die van schilderijen van allerlei aard, religieus dan wel profaan, die bestemd waren voor privégebruik. Het is daar, dat een dikwijls letterlijk gebruik van bijbelse teksten, direct of door tussenkomst van de preek aan de bron ontleend, op de voorgrond trad, zoals enkele voorbeelden mogen verduidelijken. Het eerste is een glasruit van of naar Jan Swart (cat. 131, afb. 17), waarvan het onderwerp tot dusver niet bevredigend is verklaard, zonder twijfel omdat het als verhaal opgevat met geen enkele bijbelse episode kon worden geïdentificeerd. Houdt men echter rekening met het gebruik

Afb. 18. Naar Cornelis Engebrechtsz., *De roeping van Mattheus*. Paneel 26 × 37,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes.



Afb. 19 (onder). Naar Cornelis Engebrechtsz., *De maaltijd bij Levi*. Paneel 26 × 39,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes.



niet-verhalende teksten letterlijk op te vatten, dan worden de mogelijkheden aanzienlijk uitgebreid. Wat wij hier zien is, als ik het wel heb, de weergave van een profetie als een feitelijke gebeurtenis. De inneming van een stad, die op de achtergrond is voorgesteld, doet vermoeden dat in het drinkgelag op de voorgrond een uitbeelding herkend mag worden van de woorden die de Heer sprak tot Jeremia vóór de verwoesting van Jerusalem: *Zie, Ik vul alle inwoners van dit land, zowel de koningen die op de troon van David zitten, als de priesters, de profeten en alle inwoners van Jerusalem met dronkenschap, en ik zal hen tegen elkander aan stukken slaan, vaders en zonen tezamen, luidt het woord des Heren. (...) Wee u, Jerusalem, hoe lang zal het nog duren, eer gij rein wordt?*

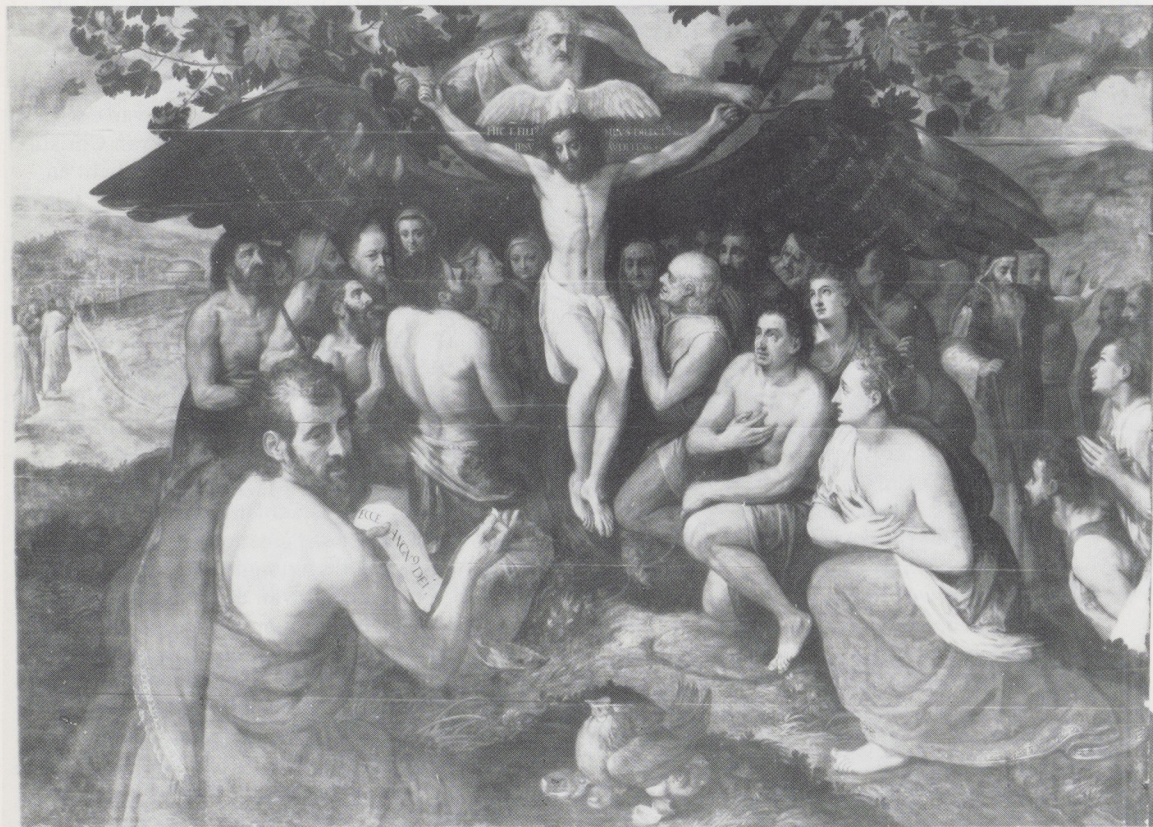
(Jeremia 13:13–14, 27). Dergelijke voorstellingen van goddeloze levenswandel – naar hun strekking vergelijkbaar met een donderpreek – bleven in zwang als waarschuwing voor Gods bestraffing van een zondige wereld en zouden de voorlopers vormen van de weinig deugdzame ‘vrolijke gezelschappen’ die zo dikwijls voorkomen in de 17de eeuw; andere onderwerpen, die wat later in zwang kwamen, zoals *De mensheid vóór de zondvloed* en *De mensheid vóór het laatste oordeel* (cat. 309.1–2), behoren tot dezelfde categorie.

In een andere groep onderwerpen, die naar alle waarschijnlijkheid eveneens via de kansel zijn weg heeft gevonden, staan berouw en bekering centraal. Aanvankelijk werd bij de uitbeelding van deze gedachte uitgegaan van een heiligenleven, in het bijzonder dat van Hubertus (of Eustachius), niet alleen in Dürers bekende prent, maar ook in werken van kunstenaars als Jan Provoost en Jan Mostaert.⁴² Al spoedig echter nam het bijbelverhaal deze rol over, en werd de Roeping van Mattheus een standaardonderwerp, vooral in Antwerpen, maar incidenteel ook in het noorden. Een voorbeeld vormt het schilderij van Cornelis Engebrechtsz. te Berlijn, en het is interessant te bedenken, dat dit, zoals blijkt uit twee te Nantes bewaarde copieën (afb. 18 en 19), een pendant had.⁴³ Dit geeft een volgende episode uit hetzelfde verhaal weer, waar

Christus met tollenaars en zondaars aanzit in het huis van Levi/Mattheus en vervolgens de kritiek van de Farizeeërs weerlegt met de woorden: (...) *ik ben niet gekomen om te roepen rechtvaardigen, maar zondaars tot bekering* (Matth. 9:13, Marc. 2:17, Lucas 6:31). De exemplarische waarde van dergelijke voorstellingen, en de betekenis van Christus' oproep een zondig leven van hebzucht en wellust op te geven en hem te volgen, lijken onmiskenbaar. Zij zullen eerder hebben aangesloten bij een algemeen religieus besef dan bij de overtuiging van een bepaalde confessionele groepering. Pogingen om, bijvoorbeeld, Jan van Hemessens versies van de Roeping van Mattheus in verband te brengen met protestantse ideeën⁴⁴, of met een specifiek Erasmiaanse opvatting⁴⁵, of zelfs met de contrareformatie⁴⁶, lijken mij tot mislukking gedoemd, niet omdat ze elkaar tegenspreken – daaraan zijn we wel gewend! –, maar omdat ze onvoldoende rekening houden met de fundamentele vernieuwingen die aan het begin van de 16de eeuw, na in menig opzicht te zijn voorbereid door de Moderne Devotie, werden teweeggebracht door de *grote* reformatie. Het kan niet vaak genoeg worden herhaald, dat niet iedere gedachte die bij Erasmus, niet iedere opvatting die bij Luther te vinden is, daarom exclusief Erasmiaans of Luthers zou zijn. Ik kan slechts van harte instemmen met Barbara Haeger, die onlangs schreef: *De suggestie lijkt niet te gewaagd, dat (...) de grote meerderheid van de bijbelse onderwerpen die gedurende de 16de en 17de eeuw in de Nederlanden werden uitgebeeld, niet kan worden beschouwd als specifiek katholiek of protestants van karakter.*⁴⁷ Deze conclusie is niet zo onverwacht als ze misschien lijkt. Buiten het controversiële terrein van de theologische dogmatiek was er nog steeds het grote geheel van de traditionele bijbelexegese, gegrondvest op de autoriteit van de kerkvaders, dat gemeenschappelijk erfgoed van katholieken en protestanten bleef.

Twee voorbeelden mogen dit onderstrepen, en tevens enkele van de eigenaardigheden van de onderwerpskeuze illustreren. Het eerste, een gesigneerd schilderij van Frans Floris uit 1562 dat zich sinds 1972 in het

Afb. 20. Frans Floris, *Christus de gelovigen verzameland als een hen haar kiekens*, 1562. Paneel 165 × 230 cm. Musée du Louvre, Parijs.

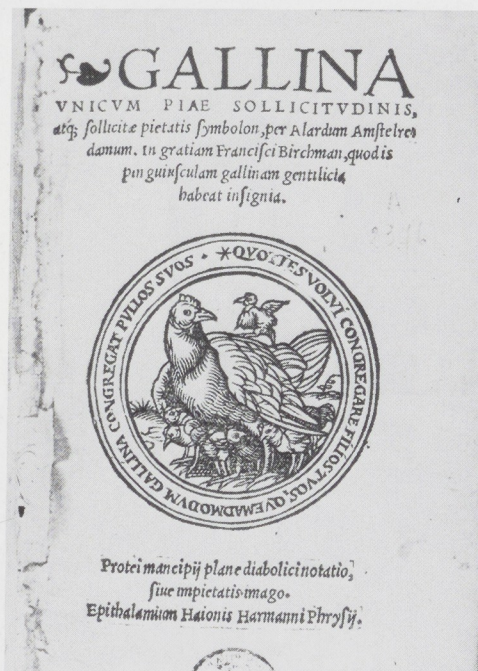


Louvre bevindt (afb. 20)⁴⁸, is een wat merkwaardig geval en zeker een iconografische curiositeit. Onder de vleugels van de gekruisigde Christus, voorzien van talrijke Christuspredikaten, knielt in twee groepen een aantal figuren, sommigen herkenbaar als berouwvolle zondaars, terwijl aan de voet van het kruis een hen zit met haar kiekens. Rechts verwijst een paus (met de gelaatstreken van Clemens VII, die reeds lang voordien gestorven was) enkele omstanders die het kruis trachten te naderen naar dorre contreien, waarboven een duivel zweeft. De sleutelfiguur is die links op het middenplan, Christus zelf, uit wiens mond de woorden komen: *Jerusalem, Jerusalem (...): hoe dikwijls heb ik uw kinderen willen*

vergaderen, gelijk een hen haar kiekens onder haar vleugels vergadert, en gij hebt het niet gewild (Matth. 23:37, Lucas 13:34). Wederom wordt hier een wereld van zonde gesteld tegenover de liefde van Christus, waarvoor de hen een bijbelse metafoer biedt. Afgezien van enige meestal ver verwijderde precedenten⁴⁹, moet het directe voorbeeld – en ook een kleine rechtvaardiging voor het opnemen van dit schilderij in een voordracht die geacht wordt over de Noordnederlandse kunst te gaan – een gedicht van Alardus van Amsterdam geweest zijn, de priester die ik hiervóór al noemde. Daarin was, onder de titel *Gallina (De hen)*, gebruik gemaakt van dezelfde metafoer, als symbool van vrome bezorgdheid en bezorgde vroomheid, om de

Afb. 21. Titelpagina van: Alardus van Amsterdam, Gallina..., Antwerpen ca. 1528? Museum Plantin-Moretus, Antwerpen.

lof te zingen van het huwelijksleven van de Antwerpse uitgever Franciscus Byrckman, de echtelijke liefde tussen hem en zijn vrouw en hun zorg voor hun kinderen (afb. 21).⁵⁰ In het schilderij van Floris keert het motief terug, maar met een iets ander accent. De nadruk ligt nu geheel op de oproep van Christus, en



onder de zondaars die daaraan gehoor geven herkennen we (links onder het kruis), de kunstenaar zelf,⁵¹ begeleid door (naar men mag aannemen) zijn vrouw. De ongewone iconografie draagt derhalve een zeer persoonlijk karakter, en vormt bij uitstek een voorbeeld van die *specifieke lekevroomheid* (...) met een neiging het accent te verschuiven (...) naar een directe relatie van het individu tot God, die karakteristiek is voor deze periode. Als in het iconografisch program van dit schilderij inderdaad denkbeelden van de kunstenaar zelf te herkennen zijn, is het niet zonder belang bij Van Mander te lezen dat Floris de prins van Oranje en de graven van Egmond en Hoorne goed kende, alle drie in 1562 nog trouwe zonen van de Moederkerk

maar bestemd voor een lot dat voor elk van hen verschillend zou zijn en tevens symbolisch voor de verschillende politieke en religieuze onderstromingen van het moment.

Als letterlijke uitbeelding van een bijbelse metafoer bleef Floris' schilderij een uitzonderlijk geval. Al kan het opnemen van portretfiguren tussen de gelovigen het optreden van vergelijkbare portretten in schilderijen van Marten de Vos en anderen hebben gestimuleerd, de formule in haar geheel heeft geen navolging gevonden. Heel anders verging het in dat opzicht een type schilderij dat, ofschoon met minder intellectueel raffinement geconcipieerd, veel invloedrijker zou blijken te zijn en waarin het uitgebeelde verhaal een levensles inhield. Als voorbeeld moge dienen het enige gesigeneerde werk van Cornelis Cornelisz. Buys, met een voorstelling van *Rebecca bij de bron* (afb. 22).⁵² In de middeleeuwse typologie had Rebecca de Kerk gerepresenteerd, en haar huwelijk met Isaac de verbintenissen tussen Christus en de Kerk.⁵³ Het is echter hoogst onwaarschijnlijk dat een voorstelling als deze bedoeld was op die manier begrepen te worden. Het herkennen van het verhaal kan al problemen hebben opgeleverd, want de kunstenaar heeft het verstandig geoordeeld op een in de lucht wapperende banderol Genesis 24 als zijn bron aan te geven. Aanwijzingen in de richting van een verderstrekkende betekenis bevat de voorstelling echter niet. Deze moet dan ook, naar ik veronderstel, gemeengoed zijn geweest voor de tijdgenoot, vertrouwd als hij was met de conventionele uitleg die in de preek aan dergelijke verhalen placht te worden gegeven. In het onderhavige geval moet die uitleg gedaan hebben op de dienstbaarheid die de vrouw verschuldigd was aan haar echtgenoot. Dit blijkt bijvoorbeeld uit tekst en beeld van een vrouweportret uit 1580 van Goltzius, waar de episode van Rebecca bij de bron op de achtergrond is weergegeven, en waar in het bijschrift wordt ingegaan op de plicht van de vrouw haar echtgenoot in oorlog en vrede te volgen (afb. 23).⁵⁴ Een overeenkomstige uitleg krijgt het verhaal nog in de 17de eeuw, blijkens Filippo Picinelli's *Mundus*

Afb. 22. Cornelis Cornelisz. Buys, *Rebecca en Eleazar bij de bron*. Paneel 106 × 72 cm. Particuliere collectie, Amsterdam.



Afb. 23. Hendrick Goltzius, *Portret van Josina Hamels*, 1580. Gravure 19,7 × 12,7 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Symbolicus, tegenwoordig veel geraadpleegd door kunsthistorici maar oorspronkelijk bedoeld als verzamelwerk van vergelijkingen, metaforen en exempla voor het gebruik in de preek.⁵⁵ Dankzij deze moraliserende typologie van de preek, die het starre formalisme van



de middeleeuwse typologie verdrongen had, werden nieuwe voorwaarden geschapen voor de keuze en weergave van bijbelse onderwerpen, voor de toepassing van deze voorstellingen in het profane vertrek, en voor hun vermenigvuldiging door middel van de prent.

Dit brengt ons op een laatste vraag. Het is duidelijk dat de 16de eeuw het aanzien van de Noordnederlandse kunst ingrijpend veranderd heeft. Resumerend kan men zeggen, dat vanaf de jaren 1520 stijl en thematiek diepgaand beïnvloed werden door humanistische denkbeelden en door het voorbeeld van de Romeinse Oudheid. Dit neemt niet weg, dat in nieuw verworven vormen traditionele religieuze symboliek en

preoccupatie met de ijdelheid van het aards bestaan ongehinderd konden voortleven. Naast, en ten dele samenvallend met deze elkaar doordringende humanistische en religieuze denkbeelden, was er die informele en persoonlijke vroomheid, die zich op velerlei wijze manifesteerde in de uitbeelding van religieuze, vooral bijbelse onderwerpen, ongeacht, lijkt het, de vraag of daarmee nieuwe doctrinaire denkbeelden gemoeid waren. Het belang van de veranderingen die plaatsgrepen kan dus niet worden betwijfeld. Wil men de 16de eeuw echter zien als een overgangstijd wat betreft de functie en betekenis van het geschilderde beeld, dan rijst de vraag, of zij werkelijk de weg heeft gebaad voor een 17de-eeuwse visie, voor een manier van uitdrukken in beeld die als typisch voor het volgende tijdperk mag worden beschouwd. In één opzicht kan daaromtrent geen twijfel bestaan. De directheid waarmee bijbelse onderwerpen sinds de vroege 16de eeuw werden opgevat als exempla voor persoonlijke lering en stichting heeft de wezenlijke morele en emotionele basis gevormd voor het 17de-eeuwse bijbelse historiestuk; dat Rembrandt zich direct op voorbeelden van Lucas van Leyden en Maerten van Heemskerck baseerde, lijkt een erkenning van dit feit in te houden. In de tweede plaats had de stichtelijke boodschap voor vrome overweging, zoals die in 17de-eeuwse voorstellingen van de realiteit besloten ligt – of dat nu beelden zijn van menselijk gedrag, landschap, of stilleven – dikwijls haar voorlopers in 16de-eeuwse voorstellingen van overeenkomstige opzet en structuur. In dit opzicht is de Hollandse 17de eeuw, naar het mij voorkomt, echter ook schatplichtig geweest aan een bron buiten het gebied van de Noordelijke Nederlanden, en wel aan de verbeeldingswereld die verbonden is met de figuur van Pieter Bruegel. De invloed van die fascinerende wereld deed zich in het noorden om de een of andere reden niet gelden vóór het laatste decennium van de 16de eeuw. Toen was Antwerpen definitief verloren gegaan aan de hertog van Parma, en hadden grote groepen kooplieden en handwerkers zich in de noordelijke gewesten gevestigd.

Recht doen aan de betekenis van die gebeurtenissen zou echter een andere tentoonstelling vergen, een ander colloquium, en zeker een andere openingstoespraak.

Noten

De vertaling van deze voordracht uit het Engels is van H. Buijs. De Engelse tekst zal verschijnen in de jaargang 1988 van het tijdschrift *Oud Holland*.

¹ J. Kamerbeek Jr., 'Het begrip «historische overgangperiode» kritisch bekeken', *Forum der Letteren* 9 (1968), pp. 203–224.

² Zo kan men twifelen aan de vermeende actuele betekenis van voorstellingen van de verwoesting van afgodsbeelden, tempels en altaren in Heemskercks prentseries met de *Geschiedenis van Bel en de draak* uit 1565, de *Geschiedenis van Achab en Elia*, de *Geschiedenis van Athalia* (na 1567) en de *Geschiedenis van Josia* (na 1569); zie D. Freedberg, 'De kunst en de beeldenstorm' in de catalogus van de tentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, pp. 59–60/79–80, afb. 12–17. De aan zulke voorstellingen te ontlene zedeles lijkt veeleer betrekking te hebben op de overwinning van het ware geloof op afgoderij dan een aanmoediging tot beeldenstorm in te houden. – Een subtielere uitleg gaven de auteurs van de catalogus van de tentoonstelling *Ketters en papen onder Filips II*, Utrecht (Het Catharijneconvent) 1986, pp. 128–129: de tegenwoordigheid van koningen en priesters zou beantwoorden aan de opvatting (door de calvinisten gehuldigd), dat de verwijdering van beelden diende te geschieden onder toezicht van kerkelijke en wereldlijke autoriteiten!

³ Paneel 165 × 125 cm, Nîmes, Musée des Beaux-Arts. Tentoonstelling *Le seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*, Parijs 1965/66, nr. 78. G. Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles 1966, p. 266, afb. 211.

⁴ Pliny. *Natural history. With an English translation in ten volumes... by H. Rackham* IX, London-Cambridge (Mass.) 1962 (The Loeb Classical Library), pp. 328–329: 'digi eminare videntur et fulmen extra tabulam esse' (XXXV, 92).

⁵ E. K. J. Reznicek, 'De reconstructie van 't Altaer van S. Lukas' van Maerten van Heemskerck', *Oud-Holland* 70 (1955), pp. 233–246.

⁶ Franciscus de Retza (1337–1421), *Defensorium virginitatis Mariae*, uitg. Regensburg 1471, p. x: 'Psiticus a natura ave si dicere valet, Quare per aurem virgo pura non generaret. Experientia'. Zie J. von Schlosser, 'Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen... Wien* 23 (1902), pp. 279–338, i.h.b. p. 287 e.v. – Franciscus de Retza was een dominicaan en zijn *Defensorium* was gericht tegen het leerstuk van Maria's onbevleete ontvangenis, dat werd voorgestaan door de franciscanen. Het is niet onaannemelijk, dat ook het iconografisch programma van Heemskercks altaarstuk het werk was van een dominicaan. Hiervoor zou in aanmerking komen Vincent Theodorici (Dirksz.) van Beverwijk (of: van Haarlem), een prominent theoloog en tegenstander van Erasmus, die in 1525 kerkmeester van de St.-Bavo werd (zie F. Allan, *Beschrijving en geschiedenis van Haarlem... II*, Haarlem 1877, p. 421).

⁷ Zie H. Miedema, *Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const...*, Utrecht 1973, p. 362, waar de uitdrukking 'eenen Papegaay te schieten' (= doel treffen) de schrijver aanleiding is tot het toeschrijven van twee betekenissen aan Heemskercks papegaai: die van Maria (d.i. haar maagdelijkheid) en die van welsprekendheid, de laatste op grond van Van Mander, die zich in zijn *Uytbeeldinghe der Figuren* klaarblijkelijk baseerde op Pierio Valeriano of Cesare Ripa; geen van deze bronnen lijkt relevant voor de jaren 1530. R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980, p. 114, prefereert de laatstgenoemde interpretatie boven de religieuze.

⁸ A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters...*, Linz 1893, pp. 324–326; vgl. ook 88–89. E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, Cambridge (Mass.) 1953, p. 143 en noot 2. Vertaald: Licht van het hemelse thuisland, strek ons, in duister warend, tot lantaarn der genade, op onze reis daarheen. Leid ons, door het licht der genade, tot het licht der hemelse zaligheid, o stralende Maria.

⁹ Men heeft wel gesuggereerd, dat hij in plaats van de kunstenaar te inspireren (zoals men meestal zegt) hem van zijn werk afleidt; zie: [F. Bergot,] tentoonstellingscatalogus *Le dossier d'un tableau...*, Musée de Rennes 1974, p. 48. Een tweede eigenaardigheid, waarop nooit de aandacht wordt gevestigd, is het feit dat St. Lucas niet alleen een wat vervallen uiterlijk heeft maar ook een bril draagt, wat meestal op bijziendheid of dwaasheid duidt. In het

altaarstuk een verheerlijking van het schilders-ambacht te zien schijnt in elk geval een anachronisme.

¹⁰ Zie *Le dossier d'un tableau...* (aangehaald in noot 9), pp. 58–60, waar ook wordt aangetoond, dat het formaat van het paneel is gebaseerd op een meetkundige constructie volgens de middeleeuwse traditie.

¹¹ Zie over de walnoot als beeld van Christus b.v. E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1948⁸, p. 30, met verwijzingen naar Origenes, Augustinus en Adam de Saint-Victor.

¹² Zie b.v. I. Bergström, 'Medicina, fons et scrinium...', *Konsthistorisk Tidskrift* 26 (1957), pp. 1–20.

¹³ E. S. King, 'A new Heemskerck', *Journal of the Walters Art Gallery* 7–8 (1944–45), pp. 60–73, speciaal 67.

¹⁴ *Lucian. With an English translation by M. D. Macleod* VIII, London-Cambridge (Mass.) 1961 (The Loeb Classical Library), pp. 22–23, waar de bewuste dialoog het nummer 5 draagt (in plaats van, zoals meer gebruikelijk, 18). Aangehaald bij M. R. Scherer, *The legends of Troy in art and literature*, New York-London 1963, p. 28.

¹⁵ Vgl. de woorden van Troilus in II, II:
(...) why, she is a pearl,
Whose price hath launch'd above a thousand ships,
(...)

¹⁶ *Lucian. With an English translation by A. M. Harmon* II, London-Cambridge (Mass.) 1960, pp. 442–446.

¹⁷ *Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa: Opere*, ed. G. Prezzolini, Milano 1937, p. 431:

Superbi colli, e voi sacre ruine,
Che'l nome sol di Roma ancor tenete,
Ahi che reliquie miserande avete
Di tant' anime eccelse e pellegrine!
Colossi, archi, teatri, opre divine,
Trionfal pompe gloriose e liete,
In poco cener pur converse siete,
E fatte al vulgo vil favola al fine.

Così, se ben un tempo al tempo guerra
Fanno l'opre famose, a passo lento
E l'opre e i nomi il tempo invido atterra.

Vivrò dunque miei martir contento;
Che se 'l tempo dà fine a ciò ch'è in terra,
Darà forse ancor fine al mio tormento.

In Engelse vertaling geciteerd door A. R. Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton (N.J.) 1966, p. 158.

¹⁸ In een gedicht op de Romeinse munten in de verzameling van Hiëronymus van Busleyden te Mechelen ('De nummis antiquis servatis apud Hieronymum Buslidianum'); zie H. de Vocht, *Jerome de Busleyden, founder of the Louvain Collegium Trilingue. His life and writings*, Turnhout 1950, p. 65.

¹⁹ Zie cat. tent. *Jan van Scorel*, Utrecht (Centraal Museum) 1955, nrs. 2 en 3; Turner, *a.w.*, pp. 153 e.v.

²⁰ *Ovid. Metamorphoses with an English translation by F. J. Miller* II, London-Cambridge (Mass.) 1964 (The Loeb Classical Library), pp. 380–381. Deze korte passage bij Ovidius zou Jacob Cats inspireren tot een klacht van Helena ter lengte van 100 (!) verzen aan het begin van het eerste gedeelte ('Huys-Moeder') van het laatste deel van zijn *Houwelick*.

²¹ Onder erkenning van dit aspect legde R. Olitsky Rubinstein ('«Tempus edax rerum»: a newly discovered painting by Hermannus Posthumus', *The Burlington Magazine* 127 (1985), pp. 425–433) de nadruk op een andere interpretatie, volgens welke het schilderij 'an appeal to save the ruins of Rome' zou bevatten.

²² Vgl. J. G. van Gelder en N. F. van Gelder-Schrijver, 'De zestiende eeuw', in: H. E. van Gelder ed., *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Utrecht [1936], p. 164: 'Overigens, ook Van Heemskerck heeft, bij alle schraalheid van kleur en droogheid van tekening oogenblikken van bijna tragische monumentaliteit, het schoonst misschien in dat ongehoorde zelfportret, waar hij zich als tweede Michelangelo weergeeft, wanhopig eenzaam als na een innerlijke nederlaag, in het besef van een nimmer-kunnen-bereiken, temidden van de ruïneuze resten van een ineengestorte antieke wereld.' – De in de catalogus (nr. 148) gedane suggestie als zou de tekenaar zowel hier als op de titelprint van de *Clades*-serie die Galle graveerde de kunstenaar zelf tijdens zijn verblijf in Rome voorstellen, is niet alleen te naïef maar houdt ook geen rekening met het afgebeelde costuum, dat dat van de jaren '50 is, en niet van de jaren '30.

²³ Vgl. Turner, *a.w.* (zie noot 17), pp. 169, 205–212. De hier gesuggereerde uitleg van de fresco's in de Villa Maser – 'Can it be that Barbaro's villa was considered Rome recaptured, that the many ruins are reminders of a mighty civilization, which Venice fancied herself to be equaling, and perhaps surpassing?' – is onbevredigend, al was het alleen maar omdat Pittoni's prenten niet één Romeins motief bevatten.

²⁴ Vgl. de buitenzijden van een stel luiken,

vermoedelijk Brugse school omstreeks 1550, te Parijs, Musée du Louvre, RF 1982-73 A en B, met het opschrift: 'In alle uwe wercken, ghedenct uwe uterste, ende ghy en sult inder eeuicheijt niet sondighen. Ecclesiastici vii'.

²⁵ Zie A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik* vii, München-Berlin 1955, p. 41, afb. 86.

²⁶ R. L. Falkenburg, *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Nijmegen 1985 (academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam 1985), speciaal pp. 28 e.v., 57 e.v. en 137 e.v.

²⁷ Zie b.v. 'La Vierge au voile' uit de school van Raphael (Gian Francesco Penni?) te Parijs, Musée du Louvre, inv. 603; cat. tent. *Raphael dans les collections françaises*, Parijs 1983/84, nr. 17.

²⁸ Vgl. het materiaal verzameld in S. D. Kuretzky, 'Rembrandt's tree stump', *The Art Bulletin* 56 (1974), pp. 571-580.

²⁹ P. J. J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum*, Amsterdam-Haarlem 1976, p. 85 nr. C 409 (als: toegeschreven aan Cornelis Anthonisz.). De opschriften zijn daar als volgt getranscribeerd: 'Wy zyn door deezen plechtighen eed verbonden de waereld / sche zaaken gheduldig te verdraaghen, en ons niet te laten beroe / ren door die zaaken die wy niet in onse macht hebben om te vermyden. - Seneca.' en: 'Ad h[unc] (! recte: -oc) sacrame[n]t[u]m adacti sum[us] ferre mortalia / et non p[er]turbari his quae p[ot]ent[is] no[n] est, vitare. - Seneca in vit. beat. Cap. 15'. De compositie is klaarblijkelijk gebaseerd op Jan van Scorels Haarlemse *Jeruzalemvaarders* van omstreeks 1528 (cat.nr. 65).

³⁰ Zie E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw*, Zwolle-Haarlem 1986, nr. 43 (met verdere verwijzingen). Het schilderij is sterk gerestoureerd.

³¹ Ibidem nr. 11. Zie behalve de daar genoemde literatuur ook G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, 's-Gravenhage 1936-1947, III, pp. 513-515, waar verwezen wordt naar een houtsnede van Cornelis Anthonisz., waarin 'de wijze man en de wijze vrouw' met soortgelijke opschriften zijn voorgesteld.

³² F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts* XI, Amsterdam n.d., nr. 344.

³³ M. J. Friedländer, *Early Netherlandish painting* XII (vert. H. Norden), Leyden-Brussels

1975, nr. 372; daar onder nr. 371 ook de tegenhanger, eveneens een mansportret.

³⁴ *The Institutio oratoria of Quintilian with an English translation by H. E. Butler M.A.* IV London-Cambridge (Mass.) 1958 (The Loeb Classical Library), pp. 294-295 (XI, III, 94).

³⁵ Ibidem pp. 296-297 (XI, III, 98).

³⁶ Ibidem pp. 294-295 (XI, III, 97).

³⁷ Zie *Catalogus Schilderijen tot 1800*, Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1962, p. 63 nr. 1347, waar het opschrift als volgt wordt weergegeven en vertaald: 'Lux tenebris rursus - Luci tenebre fugienti succedunt - stabilis res tibi nulla manet. (Het licht verkeert in duisternis - Duisternis volgt op het ontvlindend licht - Geen ding blijft voor U standvastig)'. Vergelijk Job 17:12 (in de tekst van de Vulgaat): '(...) et rursus post tenebras spero lucem.'

³⁸ 'Sacris literis ubique prima debetur autoritas, sed tamen ego nonnunquam offendo quaedam vel dicta a veteribus, vel scripta ab ethnicis, etiam poetis, tam caste, tam sancte, tam divinitus ut mihi non possim persuadere quin pectus illorum, cum illa scriberent, numen aliquid bonum agitaverit'. Geciteerd door H. A. E. van Gelder, *The two Reformations in the 16th century*, The Hague 1961, p. 170.

³⁹ Alardus Aemstelredamus, *Selectae aliquot similitudines sive collationes, tum ex Biblijs sacris, tum ex veterum Orthodoxorum commentarijs...*, Keulen 1539.

⁴⁰ Zie H. A. E. van Gelder, a.w. (noot 38), p. 8 en passim. Vgl. ook dezelfde, 'De grote en de kleine reformatie der zestiende eeuw', *Mededelingen der Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde* 18 (1955), pp. 219-234.

⁴¹ W. K. Ferguson, 'Renaissance tendencies in Erasmus', *Journal of the history of ideas* 15 (1954), p. 501; aangehaald door Van Gelder, a.w. (noot 38), p. 224.

⁴² Provoost: zie de buitenzijden van de luiken van een drieluik in Hampton Court, waar een houtsnede van de bekering van St. Hubertus is afgebeeld achter een gierigaard (L. Campbell, *The Early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge (etc.) 1985, no. 71). Mostaert: zie de achtergronden van een mansportret te Liverpool en een vrouweportret te Amsterdam (Friedländer, a.w. X, nrs. 38 en 42); in zijn levensbeschrijving van Mostaert beschrijft Van Mander een landschap met St. Hubertus.

⁴³ Vgl. cat. tent. *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1958, nr. 121, waar de te Nantes bewaarde copieën naar het Berlijnse schilderij en zijn verloren tegenhanger (oorspronkelijk predella-panelen?) worden genoemd.

⁴⁴ G. A. H. Vlam, 'The calling of Matthew in sixteenth-century Flemish painting', *The Art Bulletin* 59 (1977), pp. 561-570.

⁴⁵ B. Wallen, *Jan van Hemessen. An Antwerp painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor 1983, pp. 69 e.v.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ B. Haeger, 'The prodigal son in sixteenth and seventeenth-century Netherlandish art...', *Simiolus* 16 (1986), pp. 128-138, speciaal p. 138.

⁴⁸ A. Brejon de Lavergnée e.a., *Écoles flamande et hollandaise*, Paris 1979 (Catalogue des peintures du Musée du Louvre), p. 59, inv.nr. 20746.

⁴⁹ E. Kirschbaum e.a. ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Rome (etc.) 1970, kol. 240-241 (i.v. 'Henne'). - Dr. F. Leeman te Groningen was zo vriendelijk mij te wijzen op het voorkomen van een door haar kuikens omringde hen in Giulio Romano's *Heilige Familie met Johannes de Doper, Marcus en Jacobus* in de S. Maria dell'Anima te Rome. Hier is minder de nadruk gelegd op het verzamelen maar het motief is met dezelfde bijbeltekst in verband gebracht (zie F. Hartt in: *The Art Bulletin* 26 (1944), p. 92 noot 93). Onduidelijk is de relatie tussen de kip en de ernaast afgebeelde oude vrouw met spinrokken.

⁵⁰ Alardus Aemstelredamus, *Gallina unicum piae sollicitudinis, atque sollicitae pietatis symbolon*, [Antwerpen? ca. 1528?]. Zie A. J. Kölker, *Alardus Aemstelredamus en Cornelis Crocus...*, Nijmegen-Utrecht 1963, pp. 76-78, 274 nr. A.L. 9.

⁵¹ Over portretten van Floris zie C. van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werk*, Brussel 1975, cat.nr. 167, afb. 319-322.

⁵² Zie Hoogewerff, a.w. (noot 31) IV, pp. 206-208. De figuur van Eleazar is gebaseerd op die van Adam in Dürers beroemde gravure van *De Zondeval* van 1504.

⁵³ Kirschbaum, a.w. (noot 49) II, kol. 353.

⁵⁴ De Jongh, a.w. (noot 30), nr. 14.

⁵⁵ P. Picinelli, *Mundus symbolicus...* Eerste uitgave (in het Italiaans) Milaan 1635, III, lxxvi, p. 214; Latijnse editie Keulen 1697, p. 185.