

E. DE JONGH

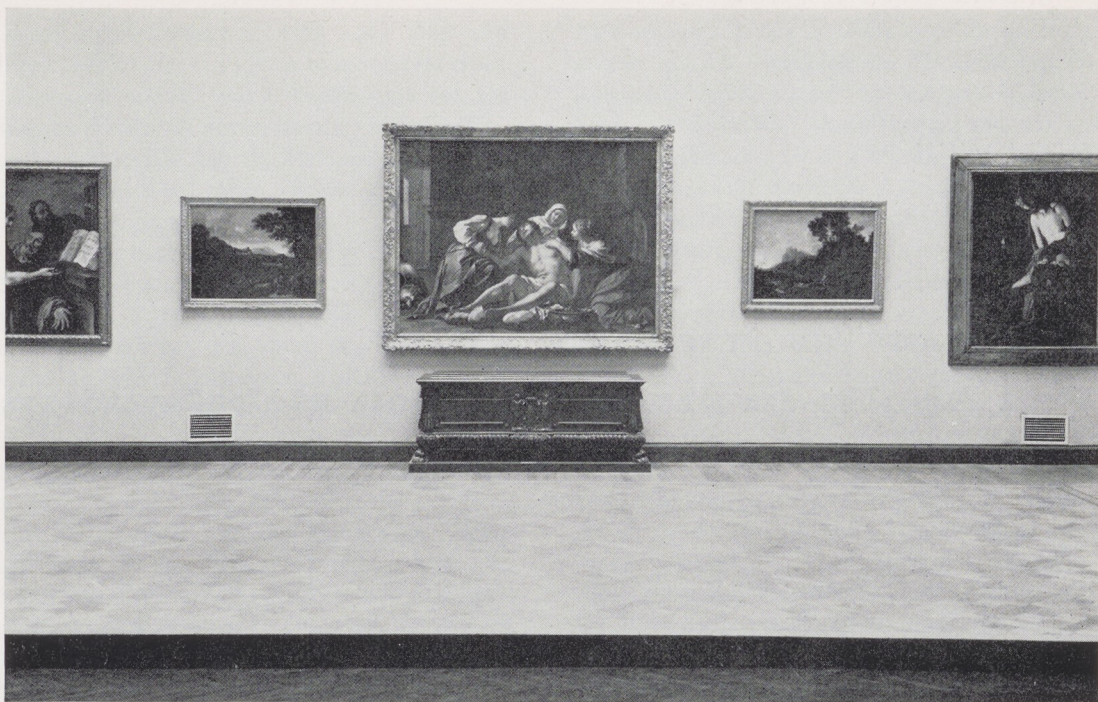
Jacques Blanchards 'Verzorging van Sebastiaan'

Een Apollo in plaats van een stekelvarken

Het komt voor dat kunstwerken tijdelijk verdwijnen om later weer op te duiken. Het schilderij met de 'Verzorging van de heilige Sebastiaan' van Jacques Blanchard (1600-1638), recentelijk aangekocht door het Rijksmuseum, is enkele jaren geleden door Charles Sterling ontdekt in een Franse particuliere collectie en vervolgens door hem gepubliceerd in zijn grote studie over deze kunstenaar in *Art de France* van 1961 (afb. 2). Bij de vorige, anonieme, bezitter droeg het werk de naam van Simon Vouet; blijkbaar was deze verzamelaar niet op de hoogte van het bestaan van Antoine Garniers prent naar de compositie waarop Blanchard duidelijk als inventor wordt genoemd (*Iacobus Blanchard pin*). Over de pedigree, de stamboom van eigenaren, tasten we grotendeels in het duister, maar een niet toegelichte afbeelding in Charles Blancs *Histoire des Peintres* lijkt een aanwijzing dat het stuk een eeuw geleden nog in de openbaarheid was. De door L. Chapon gemaakte illustratie in het boek van Blanc, die een omkering van de compositie te zien geeft, is niet erg geslaagd, maar desondanks vrij nauwkeurig. Feitelijk is zij een contaminatie: de figuren en de accessoires gaan rechtstreeks terug op die van het schilderij terwijl de architectuur is overgenomen van de gewijzigde architectuur op de gravure van Garnier¹.

Het heeft weinig zin ons te verdiepen in de lotgevallen van het nieuw verworven doek – het geschilderde zelf verdient meer aandacht. Ik ken Blanchard te weinig om te kunnen beoordelen welk kwalitatief niveau deze Sebastiaan in zijn totale oeuvre inneemt. Absoluut gezien lijkt het me geen topstuk, zoals – om een willekeurig werk uit de afdeling buitenlandse kunst te noemen – Goya's portret van Don Ramon Satue zonder meer wèl een topstuk is. Niettemin moet het een bijzonder goed schilderij worden genoemd, en als aankoop is het ongetwijfeld ook een *aanwinst*, ook al omdat de 17de eeuwse Franse schilderkunst in het Rijksmuseum schaars vertegenwoordigd is, en de in onze tijd onbekende en onderschatte Blanchard tot nog toe nergens in Nederland te zien was.

In twee van de voornaamste monografieën over de 17de eeuwse Franse kunst, verschenen in de laatste dertig jaar, wordt Blanchard nog afgedaan met enkele korte alinea's waaruit niet meer dan een matige waardering spreekt. Daartegenover verrast de catalogus van *The Age of Louis XIV*, de tentoonstelling van 17de eeuwse Franse meesters, die in begin 1958 te Londen werd gehouden; hierin wordt namelijk gewezen op de 'leading role' die Blanchard in zijn tijd heeft gespeeld, 'a fact that is not stressed often enough'. Het door-



Afb. 1. De nieuwe aanwinst, die in dit artikel wordt besproken, hangt op de Eregalerij in kabinet 234. Geheel links ziet men een fragment van een belang-rijke aanwinst uit 1961: Claude Vignon (1593-1670), Weid mijn Lammeren

wrochte, positief gestemde artikel van Sterling zal stellig verder bijdragen tot het herwaarderen van Jacques Blanchard. Trouwens, de aankoop van het Rijksmuseum is eveneens als een blijk van die herwaardering op te vatten².

Toch zal er nog veel moeten gebeuren om de reputatie terug te winnen die de kunstenaar aan het einde van de 17de eeuw en in de 18de eeuw genoot. Biografen en 'connaisseurs' bewierookten hem met het predicaat 'Franse Titiaan', in de eerste plaats om het Venetiaanse voorkomen van zijn werk, hetgeen enigszins te denken geeft over hun kennerschap, want waar Blanchard werkelijk Venetiaanse trekken vertoont, heeft hij nog vrij weinig met Titiaan te maken. 'Après avoir

sejourné dix-huit mois à Rome', zegt Félibien (en De Piles zegt het hem na), 'il passa à Venise, où touché de la beauté des tableaux qu'on y voit, particulièrement de ceux du Titien, il resolut d'en faire toute son étude'. Teruggekeerd in Parijs was zijn schildertrant daarom 'si agréable à tout le monde, que chacun voulut avoir quelque chose de sa main'. Dézallier d'Argenville begint zijn levensbeschrijving van Blanchard met uit te roepen: 'La France compte parmi ses peintres un Titien ainsi qu'un Raphaël. Elle n'a guère eu de plus grand coloriste que Jacques Blanchard qui naquit à Paris en 1600 & que l'on nommoit communément le Titien'. En hij voegt daar later aan toe: 'il sçavoit mieux que personne le mélange

des couleurs, ce que Pline appelle *commixtura & transitus colorum*, aussi ne peut-on lui disputer d'avoir établi le bon goût de la couleur en France'. *Le Titien français*, deze benaming op grond van een misverstand, werd dus bovendien gebruikt om aan te duiden dat Blanchard tot de grootste Franse kunstenaars behoorde – in de zin van 'de Apelles van zijn tijd' –, en dat was een tweede misverstand. Een enkele auteur, de Marquis d'Argens, ging zelfs zover om te spreken over de twee *rivalen* Titiaan (overleden in 1576) en Blanchard³. De idealiserende premisse van de 17de en 18de eeuwse schrijvers, die geen oog afhielden van de Venetiaanse Olympus, waar Titiaan als Zeus zetelde, leidde tot een perspectieffout in hun beschouwingen. De kunstenaars die in Venetië, waar hij van 1626 tot 1628 verbleef, invloed op Blanchard uitoefenden, waren – wat coloriet betreft – vooral tijdgenoten als Domenico Fetti en Johann Liss (beiden zelf immigranten), en in tweede instantie, en dan vooral wat compositie aangaat, sommige 16de eeuwse Venetianen. Daarnaast blijkt de eclectisch ingestelde Fransman nu eens gevoelig voor het werk van Guido Reni, dan weer voor dat van Strozzi, voor Domenichino of Annibale Carracci. In Blanchards Sebastiaan in het Rijksmuseum, die vermoedelijk in 1637 ontstond, dus bijna aan het einde van zijn ontwikkeling, is de Venetiaanse stijl grotendeels verlaten. Des te meer verwantschap is er met Reni en met de eveneens classicistische Vouet, de succesvolle landgenoot wiens naam het schilderij niet lang geleden nog droeg. Sterling vestigt er de aandacht op dat juist dit werk een duidelijk bewijs vormt van Blanchards evolutie, die onder invloed van de Parijse smaak van die jaren, naar een idioom voerde van delicate, elegante vormen binnen statische, evenwichtige composities⁴.

Het schilderij is qua schema inderdaad 'klassiek' uitgebalanceerd. De drie vrouwen rondom de in verkort weergegeven hoofdfiguur (herinnerend aan voorstellingen van de Pietà) beschrijven precies een halve cirkel en vormen daarmee een zeer regelmatig decor. Het naar links gerichte effect in de groep, veroorzaakt door de benen van de heilige en het matras waarop deze rusten, wordt op-

gevangen door de grote aarden bak en de medicijnflesjes, rechts op de voorgrond. Het opvallende architectonische accent waarmee het vertrek aan de rechterzijde wordt begrensd, vindt een tegenwicht in de helm en het kuras die uiterst links op de vloer liggen. Tenslotte dragen ook de grote kleurvlakken en de geraffineerde kleurencombinaties: vol-oranje en olijfgroen, blauwgroen, violet, grijspaars, geel en rood, bij tot de sfeer van voornaamheid die het schilderij ademt.

Het thema dat Blanchard hier heeft gekozen, de Verzorging van St. Sebastiaan door de Romeines weduwe Irene en haar helpsters, verscheen in tegenstelling tot andere Sebastiaan-voorstellingen, betrekkelijk laat in de beeldende kunst. Gangbaar werd het pas in de 17de eeuw, vooral in de Romaanse landen. Niet ten onrechte heeft men dit nieuwe thema in verband gebracht met de karakteristieke mystieke stroming, die aan het einde van de 16de eeuw in Parijs was ontstaan en waaraan vrome vrouwen, in de eerste plaats de befaamde Madame Acarie, die 'het geweten van Parijs' werd genoemd, een zeer belangrijk aandeel leverden. Ook Irene, de redster van Sebastiaan, wordt voorgesteld als een toonbeeld van vroomheid en goed geweten⁵.

Sebastiaan was volgens de overlevering een Galliër die na een opvoeding in Milaan, als centurion dienst deed in het leger van Diocletianus. Aangeklaagd als Christen, moest hij op bevel van de keizer door boogschutters op de Campus Martius worden gedood. Maar nadat hij zodanig was doorschoten dat hij op een stekelvarken leek ('Qui cum sagittis plenus quasi hericulus staret') en de soldaten meenden dat hij dood was, bleek hij nog steeds in leven te zijn. Dit ontdekte Irene, de weduwe van een andere martelaar, Sebastiaans vriend Castulus, die op zich had genomen hem 's nachts na zijn executie heimelijk te begraven. 'Nocte autem veniens quaedam mulier, nomine Irene, tollere corpus, invenit eum vivum, & adduxit eum in domum suam, & curam eius egit' (en zij bracht hem naar haar huis en wist hem te genezen), aldus de *Acta Sanctorum*, terwijl Blanchard Irene bij het verzorgen der wonden door



Afb. 2. Jacques Blanchard (1600–1638), Irene en haar helpsters verzorgen St. Sebastiaan. Doek 153 × 203 cm, Rijksmuseum.

twee dienstmaagden terzijde laat staan. Later zou Sebastiaan Diocletianus openlijk zijn wreedheden tegenover de Christenen hebben verweten, hetgeen hem zijn leven kostte. Hij werd met knuppels doodgeranseld waarna zijn lijk in de Cloaca maxima werd geworpen, het in de Tiber uitmondende riool van Rome ⁶.

De meest voorkomende uitbeelding van Sebastiaan is die waarop hij aan een boom is gebonden, doorschoten met pijlen en gekleed in een lendendoek ⁷. Daarbij wordt soms – zoals Blanchard doet met helm en kuras in de voorstelling van de volgende fase – een toespeling gemaakt op zijn militaire status. Door oude schrijvers is hij

wel met Christus geassocieerd: zij vergelijken de boom waartegen de heilige staat, met het kruis, en zijn wonden, zoals de stigmata van Franciscus, met die van Jezus. In de middeleeuwen, maar ook daarna, is Sebastiaan vooral vereerd als pestheilige, als *depulsor pestilientiae*, afweerder van de vreselijke ziekte die in eindeloze epidemieën Europa teisterde tot diep in de 18de eeuw. Toen zijn relikwieën in 680 in processie door Rome werden gedragen, zou de pestepidemie die daar toen heerste, plotseling zijn opgehouden. Sindsdien is hem het 'patrocinium contra pestem' toegekend ⁸.

Volgens een andere traditie echter verkreeg Sebastiaan zijn kwaliteit van pest-afweerder omdat



Afb. 3. Martelaarschap van St. Sebastiaan. Kopie naar een verloren gegaan fresco (vermoedelijk 9de eeuw) in San Sebastiano op het Palatijn. Cod. vat. lat. 9071

de infecterende pijlen, dat wilde bovenal zeggen: pestverwekkende pijlen, hem niet hadden kunnen doden. De pijl als pestzaaiër was reeds vóór onze jaartelling een gebruikelijk beeld. In de Oudheid bestond de opvatting dat pest door de pijlen van een boze god werd verspreid. Voor Troje was het Apollo die met zijn zilveren boog pest bracht in het Griekse kamp. De ziekte viel daarom onder de macht van deze god – hij kon epidemieën ontketenen maar ook afweren. Als machthebber over de pest werd de pest-resistente Sebastiaan de christelijke opvolger van de heidense Apollo. Afbeeldingen van de heilige werden dikwijls speciaal geconcipieerd als ex-voto's tegen de ver-

nietigende ziekte, meestal tijdens de epidemie. Of dit ook het geval is geweest met Blanchards Sebastiaan, valt te betwijfelen. Omstreeks het jaar van ontstaan, 1637, heeft er bij mijn weten geen pest geheerst in Parijs (waar de kunstenaar dus werkte) of in overig Frankrijk. Wel heeft Blanchard zeven of acht jaar eerder een schilderij gemaakt met betrekking tot de pestepidemie die toen woedde in Bourges; hierop komt echter geen Sebastiaan voor⁹.

Sebastiaans opvolging van Apollo nu hield meer in dan het erven van een apotropeïsche functie. Sinds de Renaissance nam de heilige ook de geidealiseerde, jeugdige en naakte gestalte van de

Griekse god over. Als we de iconograaf Louis Réau mogen geloven, had dit, vooral in Italië, tot gevolg dat 'il ne lui reste plus que le patronage compromettant et inavouable des sodomites ou homosexuels'. Réau denkt daarbij in de eerste plaats aan de 'apollinische' Sebastiaan-vertekening van de Siense schilder met de veelbetekenende bijnaam van Il Sodoma. Toch is het niet juist om dit blijkbaar zo provocerende onderwerp uitsluitend met de homo-erotiek te relateren. Vasari vertelt de geschiedenis van een door Fra Bartolommeo geschilderde naakte Sebastiaan - 'con colorito molto alla carne simile, di dolce aria' - die door monniken uit de kerk moest worden verwijderd, omdat zij 'tijdens de biecht (vernamen) dat vrouwen . . . door de prikkelende en zinnelijke uitbeelding van de realiteit . . . tot zondige gedachten waren gebracht'. Dat was aan het begin van de 16de eeuw¹⁰.

Een vijftig jaar later begonnen de theologen en commentatoren van de Contrareformatie felle critiek te leveren op alle nuditeiten en elk stukje bloot binnen de muren der kerk. Michelangelo's Laatste Oordeel in de Sixtijnse Kapel werd een centraal mikpunt voor dogmatici (als Gilio) en hypocrieten (als Aretino), om de iconografische bijzonderheden maar evenzeer vanwege de talrijke naaktfiguren, die in opdracht van Paulus IV door de 'broekenmaker' Daniele da Volterra van lendendoeken werden voorzien. Niettemin hield het afkeurend gebrom, tegen de algemene bewondering in, nog lang aan: Salvator Rosa hanteert in zijn Satire (± 1664) dezelfde invectieven als de eerste criticus van het Laatste Oordeel, de pauselijke ceremoniemeester Biagio da Cesena, in 1540 had gebruikt. Salvator spreekt van een badhuis: 'in quanto a me sembra una *stufa* questo vostro altare'. Sommige geestelijke auteurs toonden zich al gechoqueerd door de naaktheid van het geschilderde Christuskind, zoals de Leuvense hoogleraar in de theologie Johannes Molanus. De jezuïet Antonio Possevino meende zelfs dat 'als iemand ook maar enig fatsoen bezit, hij ternauwernood zijn eigen naaktheid zal durven aanschouwen'. En kardinaal Federico Borromeo waarschuwde de kunstenaars dat zij hun heiligen-

figuren niet met blote benen en niet te dicht naast elkaar moesten schilderen, opdat er geen dubieuze gedachten in de hoofden der gelovigen konden opkomen: 'At nonnulli nuda etiam faciunt crura Sanctorum, et Sanctarum, atque ita prope aptant ea inter se, ut incommoda aliqua cogitatio subire inde animos possit'. Geheel in deze geest is de beruchte schuldbelijdenis die de Florentijnse beeldhouwer Barolomeo Ammanati, terugkijkend op een hele serie naaktfiguren, aan het einde van zijn leven aflegde (Zijn Neptunusbeeld, in de volksmond *Il Biancone* geheten, staat nog steeds spierwit en spiernaakt op het hoofdplein van Florence, als onwrikbare getuigenis van een zo betreurde jeugdzonde). Ammanati was overigens niet de enige kunstenaar met stringente opvattingen ten aanzien van het naakt. In Frankrijk weigerde bijvoorbeeld Philippe de Champaigne principieel om naaktfiguren te schilderen, daarmee een pudeur aan de dag leggend die iedere contrareformatorische auteur welgevallig moet zijn geweest¹¹.

Een dergelijke atmosfeer van onverdraagzaamheid bood vanzelfsprekend weinig kansen aan de ietwat weke pin up-boy die de Renaissance van de heldhaftige Sebastiaan had gemaakt. Giovanni Andrea Gilio, de eerste auteur die de nogal vage bepalingen van het Concilie van Trente aangaande de kunsten, met zeer radicale taboe's completeerde, had inderdaad ook alle bezwaren tegen de schone jongeling wiens lichaam sensualiteit in plaats van ondraaglijke pijn demonstreerde. Hij greep terug op het evocatieve beeld van het stekelvarken dat reeds in de oudste bronnen was gebruikt: de heilige moest dermate met pijlen doorboord zijn dat hij het aanzien van een stekelvarken verkreeg, 'Sebastiano pieno di fresse rassimigliare un estrice . . .'. Van de verheerlijking van Sebastiaans lichaam diende de kunstenaar zich in ieder geval te onthouden. Zo was ook de contrareformatorische visie op de ge-

Afb. 4. Francesco Pacheco (1564-1654), De verpleging van St. Sebastiaan, door Irene, 1616. Vroeger Alcalá de Guadaíra, Sevilla. Verloren gegaan in 1936 ▶



geselde en gekruisigde Christus, die 'geteisterd en bloedend moest worden voorgesteld, bespogen, met opengereten huid, verminkt, bleek en onoglijk'. De afstand van Gilio en Possevino naar een figuur als de Sade bedraagt twee eeuwen, maar in zeker opzicht ook slechts een enkele stap¹². Door de contemporaine kunstenaars werd de 16de eeuwse theologische voorkeur voor het stekelvarken overigens in het algemeen niet gedeeld. De meesten van hen hebben Sebastiaans martelaarschap, in hun al of niet erotiserende opzet, symbolisch in plaats van realistisch opgevat, waarvoor slechts met enkele pijlen kon worden volstaan. Toegepast in beeld moeten we de stekelvarken-interpretatie eerder zoeken dan in de 16de eeuw; al zeer vroeg, op een kopie naar een verloren gegaan Romeins fresco, vermoedelijk uit de 9de eeuw (afb. 3), en in de 15de eeuw bij Benozzo Gozzoli in de Collegiata van San Gimignano. Van het naderhand zo gewaardeerde en gepropageerde lijden valt echter, hoe overvloedig het gebruik van pijlen ook is, in beide gevallen weinig te bespeuren. Dat is ongetwijfeld een stijlkwesie¹³. De voorschriften betreffende de iconografie van Sebastiaan zijn bij latere commentatoren, die eveneens onder de indruk van Trente schreven, vrijwel ongewijzigd gebleven. Tot in de 18de eeuw, toen de Spaanse priester Juan Interian de Ayala nogmaals ageerde tegen voorstellingen van Sebastiaan die prikkelend voor de zinnen konden zijn, 'si enteramente desnudo, ó no'. Een honderd jaar voordat de eerste, Latijnse, editie van zijn boek verscheen, had reeds de invloedrijke Francesco Pacheco, hoofdcensor der kunsten bij de Inquisitie te Sevilla (en schoonvader en leermeester van Velazquez) het gangbare standpunt uiteengezet in zijn *Arte de la Pintura*, dat aan het einde van zijn leven, in 1649, werd uitgegeven. In het dogmatische Spanje werden naaktschilderingen in geen enkel opzicht getolereerd; het aantal werken dat door de mazen der censuur glipte is dan ook opmerkelijk klein. Ironischerwijs behoorde Velazquez tot diegenen die het verbod, zo drastisch verwoord door zijn eigen schoonvader, met voeten hebben getreden¹⁴. Pacheco en Ayala tonen ons overigens beiden hoe

het tafereel met Sebastiaan en Irene binnen de perken van het fatsoen kon worden gehouden, de eerste in concreto, de ander in theorie. De 18de eeuw adviseert het lichaam van de gewonde heilige niet op de schoot van zijn weldoenster te leggen maar uit te strekken op een rustbed. Precies deze formule had Pacheco in de voorafgaande eeuw, in 1616, toegepast op een compositie die vroeger in de kerk van Alcalá de Guadaíra hing (afb. 4). De door deze Spanjaarden gepropageerde afstand tussen de heilige en zijn verzorgster doet denken aan de boven geciteerde woorden van Federico Borromeo: niet te dicht naast elkaar teneinde onkuise gedachten te voorkomen¹⁵.

Wat gepaste distantie betreft, heeft Jacques Blanchard althans ten dele aan de contrareformatorische norm voldaan. Irene, de meest linkse figuur (vermoedelijk een portret van de tweede vrouw van de schilder), draagt Sebastiaan niet op haar schoot, maar ondersteunt alleen zijn hoofd met haar linkerhand en houdt een van zijn polsen vast. De martelaar leunt verder achterover op het matras; hij wordt opgevangen door de oude vrouw met de hoofddoek terwijl de jonge vrouw aan zijn linkerzijde bezig is een pijl uit zijn hals te trekken.

Vanuit het gezichtspunt der oude zeloten is er aangaande de rest alleen nog maar te critiseren. Sebastiaan is – wat Ayala en anderen verfoeiden – op een lendendoek na naakt van hoofd tot voeten ('omnino nudus a capite ad calcem', volgens de Latijnse uitgave van Ayala), en bovendien met een enkele pijl zeer onvoldoende gehavend, zodat hij in niets lijkt op het stekelvarken dat de theologische regie van die tijd met zoveel klem had aangebevolen. Maar ernstiger nog is zijn onmiskenbare parentage met de schone god Apollo, een verwantschap die reden geeft om met Réau te twijfelen aan al datgene wat onder zijn patronaat valt. Desondanks zal deze Sebastiaan – en dat is een geruststelling voor het Rijksmuseum – niet zó veel aanstoot meer kunnen geven. *Nihil Obstat*: de gecodificeerde Afschuw is beduimeld, het Concilie van Trente precies vier eeuwen geleden in 1563, gesloten, en de Trentse sfeer pas onlangs nog adergelaten.

Noten

* Dit artikel werd eerder, in beknoptere vorm, gepubliceerd in het weekblad *Vrij Nederland* (29 juni 1963).

¹ Charles Sterling, *Les peintres Jean et Jacques Blanchard*, in: *Art de France* 1, 1961, blz. 93. Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les écoles. École Française* 1, Parijs 1862, s.v. Jacques Blanchard. De prent van Antoine Garnier, die voorzien is van een vierregelig Latijns vers over St. Sebastiaan, wijkt op verschillende punten af van het schilderij. Zo zijn de helm en het kuras weggelaten, evenals de medicijnflesjes, en is de architectuur vereenvoudigd (de zuilen op de prent zijn bovendien gecanneleerd; het cassettenplafond in de uitbouw is verwaarloosd).

² Werner Weisbach, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts*, Berlijn 1932, blz. 57, 58. Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, Harmondsworth 1953, blz. 171. *The Age of Louis XIV*, Royal Academy of Arts, Londen 1958, blz. 141, 142.

³ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres . . .* I, Parijs 1690, blz. 179, 180. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres . . .* Parijs 1715, blz. 452. Ant. Jos. Dézallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres . . .* II, Parijs 1745, blz. 263, 264. *Le Marquis d'Argens*: zie Sterling o.c. blz. 78.

⁴ Sterling o.c. blz. 113.

⁵ *Acta Sanctorum. Ianuarii Tomus II*, Antwerpen 1643, (XX Ianuarii), blz. 257 e.v. Het artikel over Sebastiaan in de *Acta* gaat terug op de Passio Sebastiani, vroeger ten onrechte toegeschreven aan St. Ambrosius, maar stammend uit de 5de of 6de eeuw. Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien III****, Parijs 1959, blz. 1190 e.v. Marc Sandoz, *Ribera et le thème de 'Saint Sébastien soigné par Irène'*, in: *Cahiers de Bordeaux* 1955, blz. 68, 69. Evelyn Underhill, *Mysticism*, Londen 1960, blz. 470, 471.

⁶ *Acta Sanctorum*, blz. 257. Réau o.c. blz. 1190.

⁷ Victor Kraehling, *Saint Sébastien dans l'art*, Parijs 1938, passim.

⁸ *Acta Sanctorum*, blz. 259. Réau o.c. blz. 1192. Sebastiaan was behalve pestheilige ook patroon van de boogschutters, zoals hij dat trouwens in het Zuiden van ons land tot op de dag van vandaag is.

⁹ Réau o.c. blz. 1191. Félix Martí-Ibáñez, *Symbols and Medicine*, in: *International Record of Medicine* 1960, blz. 111, 112. Wellicht was Blanchards Sebastiaan bestemd voor een hospitaal, zoals dr. A. van Schendel mij suggereerde. Het was niet ongebruikelijk om in ziekenhuizen dergelijke 'genezingsvoorstellingen' op te hangen. Zo maakte Francesco Pacheco in 1616 een schilderij met hetzelfde thema voor een hospitaal in Alcalá de Guadaíra. Zie noot 14. Het 'pest-schilderij' dat Blanchard omstreeks 1629-30 maakte, en dat zich nu in het Musée de Bourges

bevindt, stelt de burgemeester van Bourges, Pierre Tullier, voor terwijl deze door St. Stefanus wordt voorgesteld aan Maria met het Christuskind.

¹⁰ Réau o.c. blz. 1192. Giorgio Vasari, *Vite . . . Primo Volume della Terza Parte*, Florence 1568, blz. 39.

¹¹ Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVII siècle . . .* Parijs 1951, blz. 2 e.v. Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlijn 1921, blz. 8 e.v., 28 e.v. E. de Jongh, *De nood van het naakt II*, in: *Symbiose, Lente* 1962, blz. 49-52. Ioannus Molanus, *De Historia S. S. Imaginum et picturarum . . .* Leuven 1594 (ed. princeps 1570), blz. 65 verso. Possevino: zie Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1956, blz. 118. Federico Borromeo, *De pictura sacra* (Milaan 1624) . . . a cura di Carlo Castiglioni, Sora 1932, blz. 10. J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands . . .* II, Parijs 1754, blz. 65: 'Champagne poussa la modestie & la délicatesse jusqu'au point de ne faire aucuns Tableaux dont les figures fussent nues'. Naast de reeks tractaten waarin het naakt hoofdzakelijk wordt afgewezen, bovenal het decorum schendende naakt binnen de muren der kerk, staat een ietwat liberaler werk, dat in combinatie werd geschreven door de jezuïetenvater Giovanni Domenico Ottonelli en de schilder Pietro da Cortona; de traditionele titel houdt overigens nog duidelijk een program in: *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro . . .* Florence 1652. Niet ieder naakt is voor deze auteurs aanstootgevend en zij prijzen Guido Reni zelfs (blz. 39) omdat zijn naaktfiguren zo kuis zijn. Ten aanzien van Sebastiaan merken zij op (blz. 42): 'Molte immagini di persone sante si dipingono ignude, ò quasi ignude, e non sono giudicate scandalose, come l'immagine di s. Sebastiano, esposto nudo bersaglio de Saettatori'. Ter relativering dient tenslotte gezegd dat de polemische moralisten het in het algemeen minder gemunt hadden op nuditeiten in mythologische taferelen; deze voorstellingen bleven – uiteraard – buiten de kerk en konden dus geen gevaar opleveren voor het geheiligde decorum.

¹² Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino 1564), in: *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma* a cura di Paola Barocchi, Bari 1961, blz. 42. Federico Zeri, *Pittura e Controriforma*, Milaan 1957, blz. 110. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958, blz. 2 e.v.

¹³ Detlev von Hadeln, *Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der Italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*, Straatsburg 1906, blz. 7, 12 e.v., 18.

¹⁴ Juan Interian de Ayala, *El pintor Christiano* 1, Madrid 1782 (ed. princeps in het Latijn: Madrid 1730), blz. 27. Ayala heeft het hier, in navolging van Vasari, kennelijk over de Sebastiaan van Fra Bartolommeo, maar hij verzwijgt diens naam opzettelijk.

¹⁵ Ayala o.c. II, blz. 74. Pacheco zelf heeft het schilderij voor het Hospital de San Sebastián in Alcalá de Guadaíra uitvoerig beschreven. Zie: Francesco Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. F. J. Sanchez Canton, Madrid 1956, blz. 327.