

Vroege portretten van Maerten van Heemskerck¹

door J. BRUYN HZN

In 1948 werd de schilderijenverzameling door een schenking van de heren D. en N. Katz verrijkt met een tweetal vroeg-XVII-eeuwse portretten, die door hun hoge kwaliteit reeds lang de aandacht hadden getrokken. Een familietraditie, die de stukken op hun gang langs de afstammelingen van de voorgestelden vergezelde, noemt de namen der afgebeelden: Pieter Bicker en Anna Codde. De oude, gesneden lijsten vermelden het jaartal 1529 en hun beider leeftijden: 34 voor de man (die dus 1494/95 geboren zou moeten zijn) en 26 voor de vrouw (wier geboortjaar hierdoor op 1502/03 wordt bepaald). Deze opgaven kloppen nagenoeg maar niet geheel met de opschriften van twee portretten van hetzelfde echtpaar, die het Rijksmuseum reeds sinds 1881 bezit (Cat. 157 en 158: copieën naar originelen van 1560), volgens welke de geboortejaren respectievelijk 1596/97 en 1503/04 zouden zijn².

Beide echtelieden behoorden tot geslachten, die zich door handel en nering een zekere welstand hadden verworven in het opkomende Amsterdam. Mr. Pieter Gerritsz., die zich naar zijn moeder Bicker noemde, werd blijkens het bovenstaande vermoedelijk in 1495 of 1496 geboren en overleed in 1567. Hij moet een vermogend man zijn geweest en een zeker aanzien hebben genoten; in 1534 werd hij schepen. Van beroep was hij waarschijnlijk in de eerste plaats brouwer: als zodanig wordt hij in 1565 vermeld, en zijn zoon Pieter zette dit bedrijf voort. Maar tevens heet hij in 1557 'de muntmeester met de zeperie'. Blijkbaar bezat of dreef hij tevens een zeepziederij. Maar welke functie met het muntmeesterschap wordt bedoeld, blijft nog onduidelijk. Amsterdam bezat geen muntrecht, en het waarschijnlijkste is, dat Mr. Pieter, zoals A. O. van Kerkwijk vermoedde, deel uitmaakte van een door Karel V ingesteld adviserend lichaam, het 'Collegie van Generaal Meesters van de Munt'³. In verband met 's mans artistieke relaties is het niet zonder belang op te merken, dat zijn gezichtskring niet tot Amsterdam beperkt was. Hijzelf woonde (vóór 1565) enige jaren te Weesp; zijn vader, Gerrit Dircksz. van den Anxter, bezat een hofstede buiten Haarlem; en zijn zuster was non in het St. Annaklooster binnen deze zelfde stad⁴.

Pieter Bicker huwde in 1522 Anna Pietersdr. Codde (geb. 1503), die uit een familie van wijnkopers stamde⁵. De geschiedenis vermeldt van haar niet meer dan van zovele andere vrouwen uit het verleden, nl. het aanzienlijk aantal harer kinderen. Wanneer het nageslacht niettemin van haar persoonlijkheid een scherpe voorstelling heeft, is dit te danken aan de indrukwekkende karakteruitbeelding van onze 'Bicker-portretten'.

Want dit is het in de eerste plaats, waardoor deze beeltenissen opvallen onder gelijk-

¹) Het hier verwerkte materiaal werd gedeeltelijk verzameld tijdens een studiereis, welke mogelijk gemaakt werd door een stipendium van de Nederlandse Organisatie voor Zuiver-Wetenschappelijk Onderzoek.

²) Dozy (Oud-Holland II, 1884, blz. 38, 44) en Elias (*De Vroedschap van Amsterdam*, I, blz. 177), die beiden als geboortjaar van Pieter Bicker 1497 en als dat van Anna Codde 1504 opgeven, schijnen deze jaartallen alleen aan deze opschriften te ontleenen. ³) Over deze en andere quaesties uitvoerig bij Jonkvrouwe Dr. C. H. de Jonge, Oud-Holland XLIX, 1932, blz. 154 e.v. ⁴) Elias I, blz. 177. ⁵) Zo worden tenminste twee van haar broers genoemd. Vgl. Dozy, a.w., blz. 39.



Afb. 1. Maerten van Heemskerck. Portret van Anna Codde in de oorspronkelijke lijst (1529). Paneel 84,5 × 65
Rijksmuseum (aanwinst 1948)

tijdig werk: de zekerheid, waarmee de kunstenaar de uitdrukking van zijn modellen heeft getroffen. Gespannen activiteit spreekt uit het energieke gelaat en de forse, bezige handen van de man, en deze indruk wordt versterkt door de plaatsing van de gestalte, evenwijdig aan de naar links wijkende achterwand, waardoor de linkerarm recht op de toeschouwer afkomt. Bij de vrouw is deze diagonale opstelling veel



Afb. 2. Maerten van Heemskerck. Portret van Pieter Bicker Gerritsz, in de oorspronkelijke lijst (1529). Paneel
84,5 × 65
Rijksmuseum (aamwinst 1948)

minder geaccentueerd: de wand loopt hier nagenoeg evenwijdig aan het beeldvlak; gelaat en gestalte drukken een rustig verdiept zijn uit, in het werk harer handen en in verre gedachten.

Even fors en zeker als de plaatsing en modellering der figuren is het ingetogen coloriet. Tegen het bruin van de betimmerde wand contrasteert de blauwzwarte tuniek



Afb. 3.

Maerten van Heemskerck.

Portret van een jonge vrouw.

Paneel 105 x 84,5

Particulier bezit, Groot-Brittannië

van de man met het donkere olijfgroen van het tafelkleed, waarop een lichtrood stukje lak een kleurig accent vormt. De zwarte kleding van de vrouw wordt verlevendigd door de donkergroene voering van haar overkleed, dat over de schoot is teruggeslagen, door de roodbruine, zijden voering van de wijde, teruggeslagen mouwen en door het wit van het geplisseerde hemd en de linnen muts met afhangende slippen.

Merkwaardig is het, en niet heel gebruikelijk in Hollandse portretten van deze tijd, dat man en vrouw zijn voorgesteld in een duidelijk aangegeven interieur en midden in hun bezigheden. De man telt rekenpenningen en houdt met de linkerhand zijn betaalregister vast; de vrouw beweegt een spinnewiel en draait met de linkerhand de wollen draad. Men heeft op grond hiervan in onze portretten de genre-achtige uitbeelding willen zien van huiselijke situaties. Want al waren oudere Zuid-Nederlandse meesters voorgegaan in het portretteren van hun modellen in een interieur (Petrus Christus, Hans Memling, Jan Gossaert e.a.), nooit hadden deze de bezigheden der afgebeelden zozeer op de voorgrond gesteld en de huiselijke intimiteit zo sterk gesuggereerd. Men heeft zelfs, om deze opvatting historisch aanvaardbaar te maken, omgezien naar een in West-Duitsland gelocaliseerde traditie, waarvan overigens het bestaan anno 1529 allerminst vaststaat. Evenwel, het uitgangspunt van deze pro-

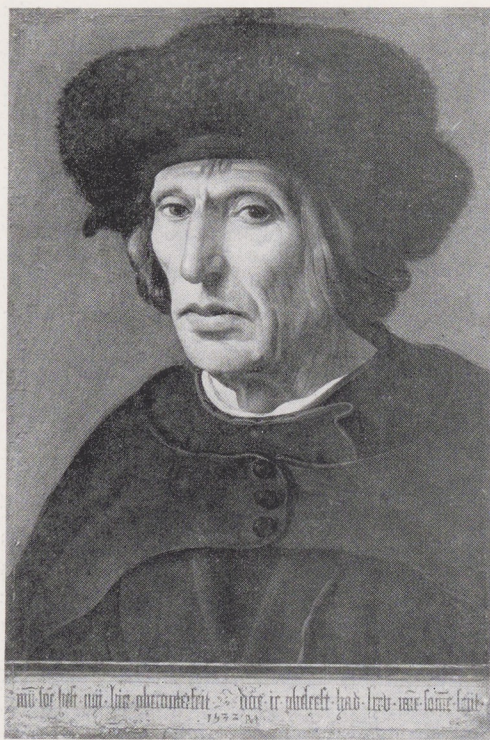
bleemstelling was, naar wij menen, onjuist. De bezigheden van het echtpaar Bicker bedoelen evenmin als de met beroepsattributen gevulde interieurs van de uit hun werkzaamheden opziende gebroeders Della Torre (Lorenzo Lotto, 1515, Londen), Joris van Zelle (Barend van Orley, 1519, Brussel) of Nicolaus Kratzer (Hans Holbein, 1528, Parijs) momentopnamen uit het huiselijk leven te zijn. Zeker, deze motieven vergden van de kunstenaars een grote mate van aandacht voor de dagelijkse dingen. En de schilder van de Bicker-portretten kwam langs deze weg tot een zeer eigen vormgeving, die van zijn oorspronkelijkheid getuigt. Maar voor de tijdgenoot moeten deze bezigheden en attributen vóór alles een *representatieve* betekenis hebben gehad. Zij hielpen de voorgestelde karakteriseren in zijn beroep, zijn rang en stand, zoals deze in het laat-middeleeuwse bewustzijn mede de persoonlijkheid bepaalden. Zij vormen aldus een beeldtaal, die, soms zonder meer verstaanbaar, soms in moeilijker toegankelijke symboliek, het wereldlijke portret deed spreken, daaraan een rijke inhoud gaf, die in de plaats kwam van de uitsluitend devote betekenis van de stichtersportretten der altaarstukken.

In het portret van Anna Codde spreekt deze symboliek het duidelijkst. Spinnen immers was de bezigheid bij uitstek van de deugdzame huisvrouw. 'Si ghaet met 'wolle ende vlas om, ende arbeidet gheerne met haeren handen . . . Si strect haer 'handen wt tot starcke dinghen, ende haere vingeren aenveerden die spille', zoals een in deze jaren gaarne geciteerd en geïllustreerd hoofdstuk uit de Spreuken van Salomo (31 : 13 en 19) zegt¹. Het spinrokken was bovendien in XVIe-eeuwse toneelopvoeringen en daarop gebaseerde illustraties een attribuut van de door een vrouw gepersonifiëerde Deugd. In de kunst komt deze symboliek overigens niet dikwijls voor, in portretten hoogst zelden. In een Britse verzameling bevindt zich een ander voorbeeld: het portret van een jonge vrouw, dat in alle opzichten nauw verwant is met dat van Anna Codde en stellig van dezelfde hand is (afb. 3).

Pieter Codde, van zijn bezigheden opziend, is klaarblijkelijk opgevat als de actieve zakenman. Of de spiegel, die aan de wand hangt, in dit verband een symbool is van de Prudentia, de voorzichtigheid of de wijsheid? Onmogelijk is het niet: 'Salich 'is die mensche, dien verstandenisse toe vloeyt. Want haer vercieringhe is beter, dan 'die comenschap van silver ende gout' (Spreuken 3 : 13-14). Ook is het denkbaar, dat de spiegel hier de ijdelheid, de vergankelijkheid van het aardse goed symboliseert.

Wie moeten wij nu als de schilder van deze beide merkwaardige portretten beschouwen? Het is hier niet de plaats om de uitvoerige discussie te recapitulieren, die zich over deze vraag heeft ontsponnen, sinds de stukken in 1912 door Martin en Moes werden gepubliceerd en in 1913 waren te zien op de tentoonstelling van Noord-Nederlandse kunst te Utrecht (No. 95)². Een toeschrijving aan Jan van Scorel, die nog jaren lang vele aanhangers vond, is bij onze tegenwoordige kennis van Scorel's oeuvre onaanvaardbaar gebleken. Het was reeds moeilijk aan te nemen, dat de portretten van het echtpaar Bicker geschilderd zouden zijn door dezelfde kunstenaar als Scorel's portret van Agatha van Schoonhoven (Rome, Gall. Doria), dat eveneens 1529 gedateerd is. Geheel uitgesloten is het gemeenschappelijke auteurschap van de Bicker-portretten en het voor Scorel uiterst karakteristieke Mansportret uit hetzelfde jaar, dat sinds 1953 met de Bickers in één kabinet is geplaatst

¹ In 1536 gaf Cornelis Musius te Poitiers zijn *Institutio Foeminae Christianae* uit, bestaande uit drie parafrases in Latijnse verzen van Spreuken 31. In 1555 ontwierp diens vriend Maerten van Heemskerck een aantal prenten, die dezelfde bijbeltekst illustreren (één gegraveerd door Cornelis Bos, Hollstein 28 met afb., en vier door Coornhert, Hollstein, Heemskerck nrs. 179-182). ² Een goede samenvatting hiervan gaf Jonkvrouwe Dr. C. H. de Jonge in *Oud-Holland* XLIX, 1932, blz. 145 e.v. en LVIII, 1941, blz. 1 e.v. Vgl. ook *Rijksmuseum te Amsterdam, Verslag van de Hoofddirecteur over het jaar 1948*, 's-Gravenhage 1949, blz. 6 e.v.



Afb. 4. Maerten van Heemskerck. *Portret van Jacob Willemsz. van Veen, vader van de schilder* (1532)
New York, The Metropolitan Museum of Art

weloverwogen te hebben uitgewerkt, zoals blijkt uit de aanzienlijke repentirs, het duidelijkst rondom de muts van de vrouw, die aanvankelijk te groot was opgezet (afb. 6).

Ondanks deze verschillen in temperament tussen beide kunstenaars, moet men toegeven, dat tussen hun werken zekere algemene overeenkomsten bestaan, in het coloriet vooral, dat in beide gevallen op blauwzwart en rossig bruin tegen wit en blank incarnaat is afgestemd. In zoverre was de betiteling 'School van Jan van Scorel', die in 1913 voor de Bicker-portretten werd gekozen, niet onjuist. Maar wij kunnen verder gaan en, zoals Jkvr. Dr. C. H. de Jonge reeds in 1932 betoogde, de Bicker-portretten met stelligheid toeschrijven aan Maerten van Heemskerck¹. Deze kunstenaar werd Scorel's leerling tijdens diens verblijf te Haarlem (1527-1529) en het weinige werk, dat wij van hem kennen uit de jaren vóór zijn Italiaanse reis (1532), maakt deze conclusie niet slechts meer of minder waarschijnlijk maar volstrekt onafwijsbaar.

Hiervoor spreekt in de eerste plaats een aantal oude argumenten, die wij hier met nieuw fotomateriaal kunnen toelichten. Twee gesigneerde werken van Heemskerck, beide uit 1532, dus drie jaar na de Bicker-portretten geschilderd, lenen zich tot vergelijking. Het portret van de vader van de kunstenaar (New York, afb. 4) toont bij alle

¹) Het is niet zeker, dat de door Freule de Jonge als resten van een signatuur ('kerck') gelezen tekens op de tafel van Pieter Bicker inderdaad als letters bedoeld zijn; onmogelijk is het niet. Uitgesloten is, dat zij het adres van een overschilderde brief zouden hebben gevormd (Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, IV, blz. 235).

verschil, dat voortvloeit uit het andere gegeven, een behandeling van wangen, mond en oogkassen, die in lineaire opzet en plastisch effect volledig overeenkomt met de overeenkomstige details in de kop van Pieter Bicker. Op het grote tweeluik met St. Lucas en de H. Maagd (Haarlem) vindt men in de trekken van Maria (afb. 7) het gelaat van Anna Codde zó treffend gelijkend terug, dat aan de gemeenschappelijke auteur niet te twifelen valt. Niet slechts zijn opbouw, belichting en uitdrukking van beide koppen (de ene uiteraard wat geïdealiseerd, de andere realistisch) zeer overeenkomstig, ook technisch is de behandeling, met in korrelig wit aangebrachte lichtreflexen, identiek.

Voorts is er het reeds genoemde portret van een spinnende jonge vrouw, op het bestaan waarvan Freule de Jonge in 1941 wees en dat inmiddels op de tentoonstelling in de Royal Academy te Londen in 1952/53 te zien is geweest (No. 24)¹.

Het is iets groter dan het portret van Anna Codde en toont de afgebeelde tot onder de knieën. Het spinnewiel is versierd met het grillige ornament van de laatste mode: balusters, cannelures en een dolfin in een pantser van acanthusbladeren, zoals men ook in gelijktijdige ornamentprenten aantreft. De houding van het hoofd is enigszins veranderd en het coloriet is iets contrastrijker – de wijde mouwen zijn wit, het zwarte jak rood gevoerd – maar overigens gaat de overeenkomst met Anna Codde zeer ver: in de hele pose, de accessoires, ja tot in het (onverklaarde) opschrift 'AEN' op de bundel wol. – Anderzijds herinneren houding en uitdrukking van deze vrouw sterk aan die van de vrouw op de Familiegroep te Kassel, die tegenwoordig terecht algemeen voor een vroeg werk van Heemskerck wordt gehouden².

Tenslotte blijkt het motief van deze spinnende vrouwen ook in Heemskerck's latere werk te traceren te zijn. Op de achtergrond van een door hem vermoedelijk omstreeks 1550 ontworpen houtsnede met de Verblinding van Tobias (Hollstein 44 met afb.; vgl. afb. 8) vindt men op de achtergrond Sara aan het spinnewiel afgebeeld in een houding, die, afgezien van het minder geslaagde verkort van de armen, geheel (in spiegelbeeld) overeenkomt met die van de spinnende jonge vrouw in



Afb. 5. Detail van afb. 2

²) Het familiewapen in de rechter bovenhoek (zwarte kepers in rood veld, zwarte leeuw in gouden veld) kon nog niet geïdentificeerd worden. ³) Ook Hoogewerff (IV, blz. 342) schrijft de Kasselse Familiegroep toe aan Heemskerck, maar dateert hem ten onrechte na diens Italiaanse reis. Tot deze vroege portretten kunnen voorts gerekend worden: een Jongensportret te Bergamo (gewoonlijk Scorel geheten; vgl. Cat. Drie eeuwen portret, Rijksmuseum 1952, No. 55) en vermoedelijk het Mansportret in de verz. Philips. Niet hiertoe behoren m.i. de Scholier te Rotterdam (stellig Scorel) en het Mansportret uit het bezit van de Prinsen van Wied (zwakke navolger van Heemskerck; vgl. *Oud-Holland* 1932, blz. 156 en Hoogewerff IV, blz. 238.



Afb. 6. Detail van afb. 1

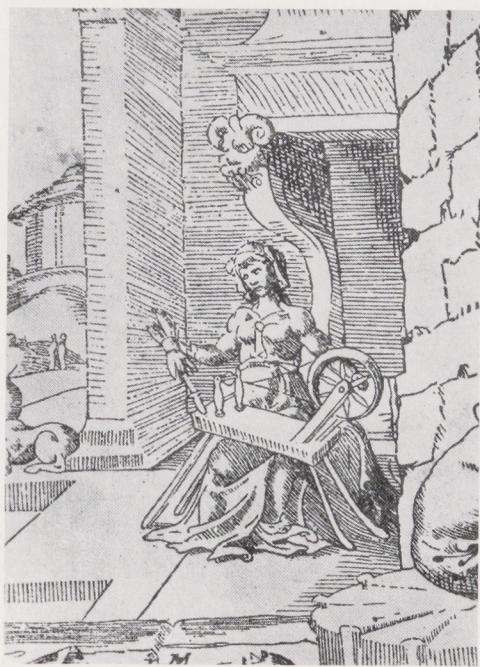


Afb. 7. Detail van Maerten van Heemskerck's tweelûk, voorstellend de H. Maagd geschilderd door St. Lucas
Haarlem, Frans Halsmuseum

afb. 3. Het spinnewiel is bovendien perspectivisch precies zo geconstrueerd als dat van Anna Codde, hetgeen slechts verklaarbaar is, wanneer men aanneemt, dat dezelfde kunstenaar voor de houtsnede van zijn eigen ontwerp van 20 jaar eerder gebruik maakte.

Al deze vergelijkingen leiden ondubbelzinnig tot de gevolgtrekking, dat Maerten van Heemskerck in 1529, dus op ongeveer 31-jarige leeftijd, de Bicker-portretten heeft geschilderd. Wij zagen reeds, dat Pieter Bicker's familie relaties met Haarlem onderhield – reden te meer om deze toeschrijving te aanvaarden. Vanwaar dan de aarzeling, ja de tegenzin, die verscheidene kunsthistorici ervan weerhoudt, deze beide werken aan het begin van het oeuvre van de meester te plaatsen? Vanwaar de pogingen om een afzonderlijke 'Meester van de Bicker-portretten' te construeren, die in de oostelijke Nederlanden gewerkt zou hebben (Hoogewerff)? Hiervoor is slechts één verklaring: men ging en gaat nog veelal uit van een verkeerd beeld van de kunstenaar Maerten van Heemskerck. 'Onaangenaam als altijd', tekende Hofstede de Groot aan bij een werk van de meester; Schmidt-Degener sprak van zijn 'opzettelijk gekunstelde stijl'; Hoogewerff kon in dit 'uit bejag van effect en succes geboren' werk voor de portretten in het algemeen nauwelijks een plaats inruimen, voor de Bicker-portretten in het geheel geen. Dit beeld weerspiegelt het oordeel van een generatie, die in Heemskerck's werk slechts holle virtuositeit en vals pathos zag. Nu het materiaal tot andere conclusies noopt, wordt het een urgente opgave, dit werk onder een andere gezichtshoek te bezien en de creatieve krachten van dit kunstenaarschap opnieuw te peilen. Daarbij zal men, meer dan tot nu toe is gedaan, moeten uitgaan van de biografische gegevens, waarover wij in overvloed beschikken, dank zij Van Mander's bekendheid met zegslieden uit Heemskerck's naaste omgeving. Men leert daaruit een door conflicten en angsten gekwelde persoonlijkheid kennen, een

man die in zijn jeugd door zijn vader met lijfelijke dreiging in zijn ambities werd belemmerd en die zich als volwassene voortdurend door armoede en dood bedreigd voelde. Men zou dan beter verstaan, welk een openbaring voor deze getourmenteerde geest het Italiaanse maniërisme moet zijn geweest, met al zijn subjectieve uitdrukkingsmiddelen van tot grillige abstractie neigende vorm en kleur; tot welk een ommekeer deze confrontatie de kunstenaar omstreeks 1535 (het jaar van zijn vaders dood en van zijn terugkeer uit Italië) in staat stelde. Heel dat kolossale oeuvre zou dan wellicht zuiverder gewaardeerd kunnen worden, als product van een door overmachtige emoties geregeerde schildersdrift, met alle stuitende 'smakeloosheden', die dergelijke eruptieve ontboezemingen onvermijdelijk meebrengen. In dit opzicht staat de latere Heemskerck nu eenmaal dichter bij de surrealisten dan bij de Haagse school. En juist daarom zou onze tijd dit werk beter kunnen verstaan, moge onze reactie daarop positief zijn of negatief. Reeds spreekt de picturale vervoering, de visionnaire hevigheid, waarmee de Erythreïsche Sibylle van 1564 (Rijksmuseum) is geschilderd – een fragment en daardoor makkelijk aansprekend –, een voor allen verstaanbare taal. Het is te wensen, dat eens in een monografie de kunstenaar en zijn totale werk in een op deze verstaanbaarheid gerichte visie zal worden gekarakteriseerd. Daarmee zou recht gedaan worden aan een groot en invloedrijk oeuvre. Daarmee zou tevens de ontwikkeling duidelijker worden, die voerde van vroege werken, de Bicker-portretten met hun bewegelijk lijnenspel en solide plasticiteit, tot de latere, waarin vorm en kleur de dikwijls aan het onderwerp niet adaequate maar daarom nog niet valse uitingen zijn van een gekweld gemoed.



Afb. 8. Detail van een door Maerten van Heemskerck ontworpen houtsnede, voorstellend de verblinding van Tobias