Radboud Repository

Radboud University Nijmegen

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a preprint version which may differ from the publisher's version.

For additional information about this publication click this link.
http://hdl.handle.net/2066/199526

Please be advised that this information was generated on 2019-07-15 and may be subject to change.

Beeltenissen van bestuurders en burgers als bijbelfiguren

Het bijbelse *portrait historié* in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden van de zestiende en zeventiende eeuw

Rudie van Leeuwen

Omslagfoto's
Voorzijde boven (uitsnede uit): Frans I Pourbus, *Christus als twaalfjarige in de tempel,* middenpaneel van het "Viglius-triptiek", 1571, Gent, St.-Baafskathedraal.
Voorzijde onder (uitsnede uit): Werner van den Valckert, *Portret van Michiel Poppen en zijn gezin: Laat de kindertjes tot mij komen,* 1620, Utrecht, Museum Catharijneconvent.
Achterzijde en rug (uitsnede uit): Hendrick Goltzius, *Susanna en de ouderlingen met het portret van Jan Govertsz. van der Aer*, 1607, Douai, Musée de la Chartreuse.

BEELTENISSEN VAN BESTUURDERS EN BURGERS ALS BIJBELFIGUREN
Het bijbelse *portrait historié* in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden van de zestiende en zeventiende eeuw

Proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen 2018

Omslagontwerp: Pieter Lenting

Opmaak binnenwerk: Uileand

Drukwerkbegeleiding: Printsupport4U, Steenwijk

ISBN 978-94-9259-720-5
NUR 654

© 2018 Rudie van Leeuwen
Alle rechten voorbehouden / All rights reserved.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, en/of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij grafisch, elektronisch, elektrostatisch of mechanisch of anderszins, met inbegrip van (maar niet beperkt tot) fotokopieën, magneetband, microfilm, (geluids)opname, scans, of op welke manier dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

No part of this publication may be reproduced, stored in an automated data retrieval system, distributed or transmitted in any form or by any means, whether graphic, electronic, electrostatic, mechanical, or otherwise, and including (without limitation) photocopying, magnetic tape, microfilm, (audio) recording, scanning, or in any way whatsoever, without prior written permission of the author.

Beeltenissen van bestuurders en burgers als bijbelfiguren

Het bijbelse *portrait historié* in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden van de zestiende en zeventiende eeuw

Proefschrift
ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Radboud Universiteit Nijmegen
op gezag van de rector magnificus prof. dr. J.H.J.M. van Krieken,
volgens besluit van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen op maandag 17 december 2018
om 12.30 uur precies

door
Rudie van Leeuwen
geboren op 15 december 1981
te Arnhem

Promotor:
Prof. dr. V. Manuth

Manuscriptcommissie:
Prof. dr. E.M. Moormann
Prof. dr. R.E.O. Ekkart, Universiteit Utrecht
Prof. dr. K. Van der Stighelen, Katholieke Universiteit Leuven, België
Prof. dr. G.M. Weber, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Duitsland
Dr. B.G.M. Wolters van der Wey, Academia Belgica, Italië

VOORWOORD

Het voorliggende manuscript is het resultaat van een langlopend onderzoek met tussenpozen dat in oktober 2005 begon met een promotieaanstelling aan de Radboud Universiteit Nijmegen binnen HLCS: Instituut voor Historische, Literaire en Culturele Studies. Kern van het onderzoek was het vaststellen van de beweegredenen waarom men zich in de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw liet portretteren als bijbelse figuren. Toen ik reageerde op de uitgeschreven vacature stelde ik dat deze onderzoeksopdracht een logisch gevolg zou zijn. Eerder had ik immers deelgenomen aan een projectgroep over het *portrait historié*, waaruit mijn doctoraalonderzoek naar het sacrale *portrait historié* voortvloeide: beide onder leiding van mijn promotor Volker Manuth. Het onderzoek heeft mij een dozijn jaren in gijzeling genomen en zoals bij elke langdurige gijzelneming bloeide iets moois op dat bekend staat als het Stockholmsyndroom. Hierbij dient te worden aangetekend dat in ons taaleigen onduidelijk is wie de gijzelaar is: de gijzelnemer of de gegijzelde. Dus misschien was ik degene die mijn proefschrift kaapte. Twaalf jaar later, hoop ik met goed geweten verantwoording te kunnen afleggen van mijn onderzoek. Ik hoop dat ik mij niet teveel heb bezondigd aan filologisch woordgegoochel. Het is niet mijn intentie om rookgordijnen op te werpen uit louter interessantdoenerij.

Mijn dank gaat uit naar iedereen die mij dierbaar is, in de eerste plaats mijn ouders, want zij waren het geduldigst. Dankbaar ben ik voor het vertrouwen dat mijn promotor Volker Manuth in mij stelde; ook voor zijn geduld. Erkentelijkheid ben ik verder verschuldigd aan eenieder die mij gedurende mijn onderzoek gevraagd en ongevraagd van raad voorzagen of gewoon aardig waren. Met name in dit verband noem en roem ik hier Lilian Ruhe die mij over de eindstreep sleepte. In een poging tot volledigheid heb ik de overigen hieronder opgesomd. Ongetwijfeld ben ik uitgerekend *jou* vergeten die mij zo goed hielp. Een aantal genoemden heeft waarschijnlijk er geen weet meer van dat ze mij bijstonden, gezien het verstrijken van de jaren. Ik was die jongen met dat staartje die zat tussen de stapels oude drukken in al die universiteitsbibliotheken. Later hoefde dat niet meer op deze manier, aangezien de digitale ontsluiting van deze bronteksten een week lang handmatig onderzoek devalueerde tot een nanoseconde op google.books.

Wellicht staat u er tussen, Marina Aarts, Robert Arpots, Hanneke van Asperen, Ellen Bakker, Sible de Blaauw, R.S. (Suki) de Boer, Ignace Bossuyt, Elisabeth Bracke, Thijs Bredius, Gijs Brok, Brecht Dewilde, Stephanie S. Dickey, Tanja Döller, Erwin Dorleijn, Sebastien A.C. Dudok van Heel, Rudi Ekkart, Sander Erkens, Lisenka Fox, Aren Geerling, Mette Gieskes, Carla de Glopper, Jeroen Goudeau, Erlend de Groot, Tony van Heemschut, Hans den Heten, Karoline Hermann, Astrid Hidding, Susanne Hilckmann, Charlotte Huiskens, Margreet van der Hut, Matthijs Ilsink, Ann Jensen Adams, Koenraad Jonckheere, Jan de Jong, Menno Jonker, Joy Kearney, Frances Kemp, Bob van Kesteren, Bram de Klerck, Erna Kok, Jos Koldeweij, Marjolijn Kruip, Annelien Krul, Patrick Larson, Carla van Leeuwen-Smit, Joop van Leeuwen, Pieter Lenting, Tom Lenting, Agnes van der Linden, Daniëlle Lokin, Hannelore Magnus, Familie van Meijl, Tom van der Molen, Stephan Mols, Eric Moormann, Jeffrey Muller, Dörte Nicolaisen, Lieneke Nijkamp, Anne van Oosterwijk, Els den Os, Marije Osnabrugge, Sander Paarlberg, Joël Philippo, Willy

Piron, Kees van der Ploeg, Almut Pollmer, Ingmar Reesing, Heleen Regenspurg, Tara Reyes, Jean-Pierre van Rijen, Esther Scheepers, Lianne B. Schipper, Anneke Schulenberg, Gary Schwartz, Jaco Smit, Femke Speelberg, Katlijne Van der Stighelen, Lieske Tibbe, Nienke Tjoelker, Leonie Valckx, Kees Veelenturf, Jaap van der Veen, Carl Van de Velde, Mariëtte Verhoeven, Wouter Wagemakers, Monique Wakkerman, Bert Watteeuw, Arvi Wattel, Sybille Wijffels, Marieke de Winkel, Wouter Weijers, Wieneke Weusten, Beatrijs Wolters van der Wey.

Presikhaaf, 30 augustus 2017

LEGENDA

Achter vermeldingen van autonome Nederlandse bijbelse *portraits historiés* uit de periode 1550-1700 is in de hoofdtekst een verwijzing opgenomen naar een *entry* ("catalogustekst") in een inventarislijst aan het eind van deze dissertatie getiteld *Inventarisatie van autonome bijbelse* portraits historiés *van Nederlandse kunstenaars.* Zie aldaar voor een nadere toelichting. Deze *entries* bevatten een omschrijving van de fysieke gegevens en (verdere) literatuur aangaande het werk alsook aanvullend commentaar dat niet in de hoofdtekst kon worden opgenomen. De referentie naar de inventarislijst bestaat uit de drie of vier letters (gewoonlijk de eerste van de kunstenaarsnaam) met een volgnummer, gezet in klein kapitaal en vet, bijvoorbeeld **REM1** staande voor Rembrandt. Zie voor de gehanteerde abbreviaturen: *Lijst van gebruikte afkortingen in noten en literatuur,* voorafgaand aan de bibliografie.

VERANTWOORDING VAN DE SPELLING VAN BIJBELSE NAMEN EN HOOFDLETTERGEBRUIK

Bij de schrijfwijze van de namen van bijbelfiguren is bij voorkeur de Statenvertaling gehanteerd. Hierbij werd *statenvertaling.net* als leidraad gevolgd. De naam van de aartsvader wordt derhalve gespeld als *Izaäk*, niet als *Isaak,* en het is *Lukas* (met kappa) naar het Grieks en niet *Lucas* (gelatiniseerd) naar de Vulgaat. Soms levert dit ongelukkige naamsvarianten op, zoals in het geval van de koningin van Scheba, beter bekend als Seba, Sheba of Saba. In enkele gevallen is ook de naamsvariant vermeld zoals bij Sibbechai (alias Sabobaï), zodat de gebruiker schilderijtitels kan terugvinden. In principe is steeds geciteerd naar de Statenvertaling, tenzij de context van het betoog vroeg om een vertaling naar de Vulgaat of Septuagint of een eerdere protestantse editie of Lutherse vertaling. Het woord *Bijbel* (als naam van het heilig boek) is, evenals *Schrift*, gespeld met een hoofdletter. In samenstellingen is er echter voor gekozen het eerbiedskapitaal weg te laten; dus *bijbelfiguren* in plaats van *Bijbelfiguren,* anders dan voorgeschreven door de Spellingwijzer Onze Taal. Ondanks dat sinds 2005 ook het bijvoeglijk naamwoord officieel met een hoofdletter geschreven dient te worden is hiervan afgezien om meerdere redenen. Ten eerste dient volgens de richtlijnen van de Taalunie ook *oudtestamentisch* als afgeleide van *Oude Testament* te worden geschreven met een kleine letter – kennelijk een inconsistentie. Ten tweede is het gebruik van *Bijbelse figuur* (met hoofdletter) naast *bijbelfiguur* (zonder kapitaal) bijzonder storend. Ten slotte is omwille van een verzorgde bladspiegel en vanwege de frequentie van het adjectief hiervan afgestapt. Kernbegrippen als *Beloofde Land* (ook in overdrachtelijke zin) hebben hoofdletters omdat ze een theologische aanduiding zijn, doch *evangelie, wet* en *verbond* zijn niet altijd met hoofdletters geschreven, tenzij ze direct betrekking hebben op de Schrift (Wet in de zin van het Oude Testament of het Oude Verbond naast het Evangelie). Ark des Verbonds is hier begrepen als eigennaam. Anders dan bij de Heilige Drie-eenheid (*Heilige Geest*, *Heilige Vader*) is het woord *heilige* bij (heiligverklaarde) personen gespeld met een kleine letter, de Heilige Maagd uitgezonderd. Sacramenten zijn geschreven met een kleine letter (*doop, eucharistie, heilig avondmaal*), tenzij verwarring kan ontstaan: *Avondmaal* (ook als beeldtype) ter onderscheid van de avondmaaltijd. *Laatste Avondmaal* als iconografische aanduiding of kunstwerktitel is altijd met kapitalen gespeld.

LIBER LIBRUM APERIT
(et sermo sermonem explicat)

Opgedragen aan mijn ouders

Inhoudsopgave

VOORWOORD 5
LEGENDA | VERANTWOORDING VAN DE SPELLING VAN BIJBELSE NAMEN EN HOOFDLETTERGEBRUIK 6

DEEL I 13
1. Tussen portret en historiestuk 13
1.1. Inleiding: afbakening en methodologie van het onderzoek 13
1.2. Kunsthistorisch begrippenapparaat en stand van onderzoek 20
1.3. Werkdefinitie en terminologische afbakening 27
1.4. Formele onderverdeling van het autonome *portrait historié* 30
1.5. Geïntegreerd *portrait historié* en assistentieportret 34
1.6. Formele onderverdeling van het geïntegreerde *portrait historié* 37
1.7. Genrematige grensgevallen: De Verloren Zoon en eigentijdse Bathseba's 40
2. De kenmerking van het portret in het *portrait historié* 43
2.1. Opdrachtsituatie en atelierpraktijk: poseren of model staan 43
2.2. Gezichten naar het leven: portretten, figuurstudies en tronies 46
2.3. Kenmerken van portret en gelijkenis in het *portrait historié*. 52
2.4. *Op sijn antijcks:* zeventiende-eeuwse omschrijvingen van *portraits historiés* 60
2.5. Portretten in 'fantastick garbs' door Nederlandse kunstenaars in Engeland 64
2.6. De portretwijze *à l'antique* en pastoraal portret 69
2.7. *Portraits historiés* vermeld in Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604) 75
2.8. De etymologie en betekenis van 'historier' en 'portrait historié' 79
2.9. Het *portrait historié* als historiestuk 85
3. De ontwikkeling van het *portrait historié* vanaf de oudheid tot de reformatie 91
3.1. Mythologische voorbeelden uit de oudheid 93
3.2. Vroegchristelijk euhemerisme en de profane typologie 95
3.3. Representatie in vroegchristelijke en middeleeuwse *portraits historiés.* 98
3.4. Vroege *portraits historiés:* keizer Sigismund en de Vlaamse connectie 101
3.5. Van gehistoriseerd stichtersportret naar autonoom *portrait historié* 105
3.6. Assistentieportretten en geïntegreerde *portraits historiés* van burgers 113
3.7. Opname en inleving: portretten in Passiescènes en de moderne devotie 117
3.8. De Heilige Maagschap als gehistorieerd familieportret 123
3.9. Vroege autonome *portraits historiés* met oudtestamentische onderwerpen 130
3.10. Van humanistische allegorese naar reformatorisch historiebegrip 134
3.11. Euhemerisme en anagogische betekenisoverdracht 141
4. Het *portrait historié* als religieuze propaganda 145
4.1. Het Viglius-altaar door Frans Pourbus de Oudere te Gent (1571) 147
4.2. Het Laatste Avondmaal als theologische polemiek 164
LUTHERSE AVONDMAALSSCÈNES MET PORTRETTEN DOOR DE CRANACHS 165
4.3. Ontwikkeling van *portraits historiés* op Laatste Avondmalen 169
4.4. Het Laatste Avondmaal als uitbeelding van de eucharistie 176
DE AVONDMALEN VAN MECHTELT TOE BOECOP: LITURGISCHE VERSUS HISTORISCHE BETEKENIS 183
4.5. Gortzius Geldorps *Laatste Avondmaal* (1576): de eucharistie Tridentijns geduid 189
4.6. Kunstenaars en rederijkers als apostelen 200
CORNELIS KETELS APOSTELREEKS MET KUNSTLIEVENDEN & RUTGER JANSZ. ALS PAULUS 200
HET *LAATSTE AVONDMAAL* MET D.V. COORNHERT DOOR KAREL II VAN MANDER (1602) 204
EXCURS: REDERIJKERSNETWERK 211
4.7. Zelfportretten als Lukas en Johannes 214
5. Het sacrale *portrait historié* in de katholieke kerk in de zeventiende eeuw 219
5.1. Het katholiek *portrait historié* in de zeventiende-eeuwse Republiek 219
5.2. *Portraits historiés* voor schuilkerken en privékapellen in de Republiek 227
HET DRIELUIK VAN DE FAMILIE DEN OTTER-STUYVER DOOR GERRIT PIETERSZ. (1601) 227
DE TENHEMELOPNEMING VAN MARIA DOOR WOUTER CRABETH (1628) 230
BERNARDUS VAN CLAIRVAUX BEKEERT DE HERTOG VAN AQUITANIË (1641) 233
HET *PORTRAIT HISTORIÉ* IN GOUDA EN CRABETHS ICONOGRAFISCHE BRONNEN 237
5.3. De theologische veroordeling van het religieuze *portrait historié* 239
VROEGE KRITIEKEN, HET CONCILIE VAN TRENTE EN JOHANNES MOLANUS 239
CARLO BORROMEO, GABRIELE PALEOTTI EN FEDERICO BORROMEO EN HET MODELLENVRAAGSTUK 243

5.4. Portretverbod in de Zuidelijke Nederlanden (1607) ... 246
5.5. De naleving van het portretverbod en sacrale portretten na 1607 ... 250
ANTWERPEN ... 252
RUBENS' PORTRETTEN VAN ANTWERPENAREN OP ALTAARSTUKKEN ... 256
MECHELEN EN BRUSSEL ... 259
BRUGGE EN GENT ... 261
NABESCHOUWING ... 265
6. Bijbelse familieportretten uit de dageraad van de Gouden Eeuw ... 269
6.1. *Mozes en de Israëlieten* door Maerten de Vos (1574) ... 272
"REFORMATIONSBILD" ... 274
PANHUYS EN HOOFTMAN: CALVINISTISCHE SPIONNEN? ... 275
EEN ANALYSE VAN DE TAFELEN DER WET ... 278
DE OVERIGE GEPORTRETTEERDEN ... 280
PAULUS IN EFEZE ... 284
DE OPDRACHTGEVERS EN HET HUYS DER LIEFDE ... 287
6.2. Het bijbelse *portrait historié* als beeld van de *communio sanctorum* ... 289
6.3. Een Emdens voorbeeld: Martin Fabers *Instelling van het diaconaat* (1617) ... 294
6.4. *De Verzoening van Jakob en Ezau* door Jacob Willemsz. I Delff (1584) ... 299
IDENTIFICATIE VAN DE GEPORTRETTEERDEN ... 300
DUIDING VAN DE VERZOENING VAN JAKOB EN EZAU ... 305
GERECHTVAARDIGDEN EN GEHEILIGDEN: ARENT CROESE OVER JAKOB EN EZAU EN DE PREDESTINATIELEER ... 309
VERHEFFING VAN HET INDIVIDU OF EIGENGERECHTIGHEID? ... 313
6.5. *De doortocht door de Jordaan* van Karel van Mander (1605) ... 315
DE GEPORTRETTEERDEN: ISAACK VAN GHERWEN EN DUYFFGEN ROCH ... 316
DE FAMILIE VAN GHERWEN ... 320
HET SCHILDERIJENBEZIT VAN ISAACK VAN GHERWEN EN DUYFFGEN ROCH ... 323
DE DOORTOCHT ALS LEVENSWEG ... 326
DOOP, BESNIJDENIS EN HUWELIJK ... 330
7. *Portraits historiés* met de Kinderzegening ... 335
7.1. *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Poppen door Werner van den Valckert (1620) ... 337
7.2. De Kinderzegeningen door Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1614, 1633) ... 343
7.3. *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Bosch van Johan Dankerts (1646) ... 345
7.4. *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Braems van Jan de Bray (1663) ... 350
7.5. Themakeuze in theologisch verband met doop, opwekking en wedergeboorte ... 352
DE KINDERZEGENING MET DE FAMILIE WORM: NATUURLIJKE EN INTELLECTUELE REGENERATIE ... 356
7.6. Omarming, aanraking of handoplegging ... 358
7.7. Kindergeloof en de doop ... 363
7.8. Het *portrait historié* als *vivificatio:* heiligmaking door het geloof ... 365
7.9. De Kinderzegening: een oecumenisch thema? ... 369
EXCURS: EEN KINDERZEGENING MET DYNASTIEKE PRETENTIES ... 373
8. Bijbelse familie- en groepsportretten uit de glorietijd van de Gouden Eeuw ... 375
8.1. *God verschijnt aan Abraham te Sichem* door Nicolaes Moyaert (1628) ... 375
8.2. *De Ontmoeting van David en Abigaïl* door Aelbert Cuyp (ca. 1655) ... 378
DE FAMILIE MOLENSCHOT ... 379
TUSSEN GENRES: AELBERT CUYP ALS PORTRET- EN HISTORIESCHILDER ... 382
MISE-EN-SCÈNE IN HISTORISCHE CONTEXT: TUSSEN SCHUTTERSSTUK EN FAMILIEPORTRET ... 385
POSTUUM EERBETOON: ABIGAÏL ALS EXEMPEL ... 387
8.3. Een regentenstuk: *Elisa en Naäman* door Pieter de Grebber (1637) ... 391
NAÄMAN IN DE BEELDTRADITIE ... 393
VERHALENDE REGENTENSTUKKEN VOOR LIEFDADIGE INSTELLINGEN ... 396
PIETER DEYMAN ... 398
JOHAN VAN CLARENBEECK ... 402
DIRCK SCHATTER ... 404
JOHAN VAN HOFLAND ... 408
CORNELIUS SCHONAEÜS, NAÄMAN EN DE ERFZONDE ... 411
8.4. *Christus en de Kanaänitische vrouw* door Jacob Backer (1640) ... 415
BROKJES GENADE: CHRISTUS' GELIJKENIS ALS DEUGDZAAM EXEMPEL ... 420
DE PAULINISCHE BOODSCHAP VAN RECHTVAARDIGING DOOR HET GELOOF ... 425
8.5. *Izaäk en Rebekka* door Jacob Backer (1640): een huwelijks liefdesspel ... 428

9. Bijbelse beeldspraak: het Nederlands Israël en de Nadere Reformatie ... 439
9.1. Calvinistisch natiebesef: het Neêrlands Israël, een Geuzen-Israël ... 439
9.2. Verheerlijkte heerser of voorbeeldige vorst: stadhouders als bijbelfiguren ... 443
Frederik Hendrik als David voor Den Bosch door Jacob Gerritsz. Cuyp (1630) ... 445
9.3. Het *portrait historié* als verbeelding van de verbondsgedachte ... 448
9.4. Rembrandts *Jakob zegent Jozefs zonen* (1656) ... 452
9.5. Het Neêrlands Israel als metafysische kerk, geestelijk Israël en wijngaard ... 456
Motivaties van het Tweede Israël in de bijbelse portretkunst ... 458
10. Het *portrait historié* in het protestantse spiritualisme ... 461
10.1. Het *portrait historié* als catechismus en opvoedkundig middel ... 462
10.2. Piëtistische opvoeding en godzalige kinderen ... 466
Zuigelingensterfte en zielenheil: kinderportretten als Ganymedes ... 468
Piëtistische huiscatechisatie en het *portrait historié* ... 469
10.3. *Petrus in het huis van Cornelius* door Barent Fabritius (1653) ... 471
Een calvinistisch-piëtistische duiding van de centurion ... 473
10.4. *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* door Lambert Doomer (1668) ... 477
Historisch accurate weergave van de hogepriester in het eigentijds vertoog ... 481
10.5. Het *portrait historié* in de protestantse devotionele praktijk ... 486
Occassional meditations, invallende gedachten en belevingskunst ... 487
Piëtistische godzaligheid, gereformeerde heiligen en de exempeltraditie ... 491
Voorafschaduwingen en bijbelse uitbeeldingen: Schabaeljes *Grooten Emblemata Sacra* (1654) ... 493
11. Pastoraal en bijbels *portrait historié* ... 497
11.1. Portretwijze en figuurschikking ... 497
Gekostumeerde familieportretten in een landschap ... 500
11.2. Pastorale en oudtestamentische familieportretten in landschap ... 502
Ferdinand Bols *Portret van een echtpaar in oriëntaals kostuum* ... 502
Bijbels *portrait historié* en pastorale literatuur ... 506
Bijbelse bucolica: oudtestamentische scènes of pastoraal samenzijn ... 507
11.3. Pastorale of bijbelse kinderportretten: Johannes de Doper en St. Agnes ... 517
11.4. *Jacob Cats en Cornelia Baers als Manoach en zijn vrouw* door Jan Mijtens (1650) ... 523
12. Het *portrait historié* als narratieve betekenisdrager van moraliteit ... 527
12.1. Diëgesis en mimesis in het *portrait historié* ... 529
12.2. Verpersoonlijkte deugden in burgerlijke context ... 533
12.3. Verbeelde deugdzaamheid als gecomprimeerd verhaal ... 536
12.4. Gebeurtenisanalogie? – *Johan van Drencwaert als koning Salomon* door Wouter van Cuyck ... 540
12.5. Persoonsanalogie? – De portretten van Jan Govertsz. van der Aer ... 544
Identificatio in malo? Jan Govertsz. van der Aer als Vulcanus ... 545
Susanna en de Ouderlingen door Goltzius (1607): Van der Aer als glurende Ouderling ... 548
12.6. De gebeurtenisanalogie ontleed ... 555
De Prediking van Johannes als gebeurtenisanalogie ... 559
Waarom de persoonlijke of private gebeurtenisanalogie weinig geliefd was ... 564
Gebeurtenisanalogieën op altaarstukken en sacrale schilderijen ... 569
12.7. Het sociale gezicht: rol en socialisatie in het *portrait historié* ... 571
Het sociale gezicht: uiterlijk vertoon en zelfversiering ... 573
Roldistantie en rolacceptatie door opheffing van onvergelijkbaarheid ... 575
13. Religieuze portretkunst in context ... 579
13.1. Het bijbelse *portrait historié* als gedachtenis ... 579
13.2. Nog één maal de bijbelse rol ... 598
13.3. Euhemerisme en gelijkvormigheid aan Christus in de zeventiende eeuw ... 601
13.4. Nawoord ... 605
Summary ... 613

Deel II ... 621
Appendix: Semasiologie van het *portrait historié* na 1700 ... 621
Conversatiestukken: *portraits en action* ... 621
Enkelvoudig portret: *sujets de la fable & de caprice* ... 623
Van allegorische travestie naar waarachtige historie ... 625
Historischen Portraite & Sulzers *Seelenmahlerei* ... 628
Portraits in the grand manner & composite portrait ... 629

PORTRAIT DE FANTAISIE & VRAISEMBLANCE ... 630
FANCY PORTRAITS & THE PICTURESQUE STYLE ... 632
RELIGIEUZE *FANCY PORTRAITS: RELIGIOUS FANCIES* ... 633
TURQUERIE: *PORTRAIT EN SULTANE* ... 636
THEATRALE PORTRETTEN EN DRAMATISCHE ATTIDUDES ... 637
WITTICISM, FANCY & BORROWING: MOCK HEROIC ... 639
STRIKING AN ATTITUDE: GOLDSMITH EN HET *PORTRAIT HISTORIÉ* ... 641
MIXT & FALSE WIT: THEATRICAL PORTRAITS, EPIGRAMMATICALLY DELINEATED ... 642
Inventarisatie van autonome bijbelse *portraits historiés* van Nederlandse kunstenaars ... 645
Bibliografie ... 693
LIJST VAN GEBRUIKTE AFKORTINGEN IN NOTEN EN LITERATUUR ... 693
BRONNENMATERIAAL EN LITERATUUR VOOR 1850 ... 694
SECUNDAIRE LITERATUUR (NA 1850) ... 711
BESTANDSCATALOGI: COLLECTIE- & MUSEUMCATALOGI ... 769
TENTOONSTELLINGSCATALOGI ... 772
Curriculum Vitæ ... 778
Afbeeldingen ... 779

DEEL I

1. Tussen portret en historiestuk

1.1. Inleiding: afbakening en methodologie van het onderzoek

De voorliggende studie is gewijd aan het bijbelse *portrait historié* in de Nederlanden van de vroegmoderne tijd (ca. 1500-1700) en richt zich op schilderkunstige voorbeelden van dit portrettype waarin de geportretteerden als bijbelfiguren verschijnen. Kort gezegd is een bijbels *portrait historié* een portret in bijbelse gedaante; meer bepaald wordt hieronder een beeltenis verstaan van een persoon, meestal een nog in leven zijnde tijdgenoot van de schilder, die is weergegeven in de gedaante van een oud- of nieuwtestamentische figuur. De vereenzelviging of gelijkstelling van de geportretteerde met de bijbelfiguur vindt in het schilderij plaats door middel van uitbeelding in oosterse of historiserende (fantasie)dracht, overname van kenmerkende attributen of en/of het aannemen van een bijbelse rol door actieve deelname aan de hoofdhandeling in het voorgestelde Bijbelverhaal. Er kan sprake zijn van een conventioneel portret, bijvoorbeeld ten halve lijve, waarin de geportretteerde is uitgedost als een bijbelse figuur, zoals Maria Magdalena met zalfpot (afb. 1.1),[1] of van een bijbelse historievoorstelling waarin bepaalde bijbelse figuren tegelijkertijd óók portretten zijn doordat deze met opzet de gelaatstrekken vertonen van eigentijdse individuen (afb. 1.2; **CUY1;** § 8.2; afb. 8.3).[2]

De kunstzinnige uitbeelding van individuen in andermans gestalte is niet per definitie religieus van aard omdat deze transpersonale representatievorm ook buiten de religieuze kunst voorkomt. In kunsthistorisch taalgebruik doelt het begrip *portrait historié* op een beeltenis in de gedaante van een historische figuur, waarbij 'historisch' in de breedste zin van het woord kan worden opgevat.[3] Allerlei historische vereenzelvigingen binnen de vroegmoderne portret- en historieschilderkunst in de Nederlanden kan men scharen onder de koepelterm *portrait historié*. Zo kunnen de geportretteerden zijn afgebeeld als bestaande figuren uit de geschiedenis, zoals Julius Caesar, maar ook als meer legendarische personages, bijvoorbeeld uit de klassieke mythologie, zoals Hercules, of als fictieve personages uit de inheemse literatuur, zoals Granida uit het gelijknamige toneelstuk van Pieter Cornelisz. Hooft (1581-1647) (afb. 1.3; afb. 11.37).[4]

---

[1] Anoniem (Vlaams), *Margaretha van Oostenrijk als Maria Magdalena,* ca. 1510-20, olieverf op paneel, 26,5 x 22,5 cm, Chantilly, Musée Condé, inv.nr. PE 588; IB-nr. 250701; RKD-nr. 285220; Porthis 4510. Zie voor de identificatie en het problematische opschrift linksboven *"Marie/ de Bourgogne/ 1457-1482"*: Weusten 2016.

[2] N.B.1. Met 'eigentijds' wordt hier uiteraard niet 'hedendaags' of 'modern' bedoeld maar 'contemporain' in de zin van 'van/uit de eigen tijd' (hier: de zestiende en zeventiende eeuw). Vaak gaat het om een persoon die ten tijde van de portrettering nog in leven was. N.B.2. Niet elke historievoorstelling of narratieve scène met een bijbelse figuur is per definitie een bijbelse voorstelling (in de zin dat deze een specifieke bijbelepisode toont of letterlijk aan een bijbeltekst is ontleend). Bijbelse personages figureren ook in verhalende taferelen van apocriefe, hagiografische en allegorische aard. Deze voorstellingen kunnen in de categorie van het bijbelstuk vallen vanwege de bijbelse thematiek. Omdat de kunstzinnige uitbeelding van het bijbelse narratief veelal aan de fantasie is ontsproten kunnen dergelijke werken niet altijd worden onderscheiden van "zuivere" bijbelvoorstellingen die eveneens anachronistisch zijn uitgebreid met apocriefe iconografische details. Hierom wordt in de voorliggende studie niet expliciet tussen beide gedifferentieerd.

[3] De term historisch volgt hier in feite de aloude kunsttheoretische opvatting van 'figuur in een historiestuk'; 'Introduction' in: Manuth, Van Leeuwen & Koldeweij 2016, pp. 5-18.

[4] Het kan zelfs gaan om portretten waarin abstracte begrippen worden gepersonifieerd zoals *Caritas* (afb. 7.12, 8.44). Dergelijke personificatieportretten vallen eerder in de categorie van het allegorische portret.

Het zwaartepunt van dit onderzoek ligt bij groeps- en familieportretten met oud- en nieuwtestamentische scènes die tussen circa 1570 en 1650 tot stand kwamen; overwegend in de Noordelijke Nederlanden. Onderzoeksvragen naar de betekenis van dergelijke kunstwerken hangen nauw samen met de religieuze thematiek en derhalve met de geloofsovertuigingen van de opdrachtgever en geportretteerde. In de vroegmoderne Nederlanden die sinds het begin van de Opstand in 1568 geteisterd werden door godsdiensttwisten diende de bijbelse thematiek meer dan een artistieke mise-en-scène voor portrettering of als een persoonlijke uiting van devotie. Bij uitstek leende het beeldtype zich als drager van openlijke religieuze polemiek. Ook in tijden van relatieve vrede op religieus vlak was het meer dan een persoonlijk embleem van religieuze beleerdheid of vroomheid van de geportretteerde en werd het in de confessioneel diverse Republiek ingezet om religieuze denkbeelden uit te dragen en te polariseren.

Hoogtij vierde het *portrait historié* in de Republiek tijdens de Gouden Eeuw toen het uitgroeide tot een volwaardig subgenre van de historieschilderkunst. Vaak wordt die ontwikkeling clichématig samengevat, bijvoorbeeld als volgt: 'Het schilderijtype begon pas na de renaissance regelmatig voor te komen, in de Nederlanden in de tweede helft van de zestiende eeuw. Later, na ongeveer 1630, maakte het in zowel de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden als in de Zuidelijke Nederlanden een bloeiperiode door.'[5] Hoewel dergelijke noties niet apert fout lijken, zijn ze onderhevig aan revisie en nuance omdat ze nogal generiek en kort door de bocht zijn. Het *portrait historié* is immers geen homogeen portrettype. Het kan gaan om zuivere historiestukken met een narratieve scène of om autonome portretten zonder handeling, om over de grote verschillen in thematiek en uitbeelding nog te zwijgen.

Het is dus moeilijk zich in generaliserende woorden uit te laten over hèt *portrait historié,* zonder voor ogen te hebben welk soort werken men nu eigenlijk hiermee bedoelt. Dat geldt ook voor kunsthistorische beweringen als: 'Ontwikkeld in de 16de eeuw aan het Franse en Engelse hof werd het [portrait historié] in de 17de eeuw in de Noordelijke Nederlanden een geliefd portretgenre voor adel en rijke burgerij. [...] Ging de voorkeur aanvankelijk uit naar oudtestamentische figuren, na 1650 koos men de voorbeelden ook uit de mythologie.'[6] De wortels van het (bijbelse) portrettype gaan echter veel verder terug dan de zestiende eeuw en bovendien vormde de renaissancistische hofcultuur niet de enige voedingsbodem. De constatering over de verdeling van onderwerpen in eerste en tweede helft van de zeventiende eeuw is niet incorrect maar behoeft niettemin bijstelling.

Het *portrait historié,* en met name de bijbelse variant, was in de Republiek voornamelijk een burgerlijke aangelegenheid en niet een portretwijze die enkel voorbehouden was aan aristocratie en adel zoals elders in Europa.[7] Bijbelse uitbeeldingswijzen kwamen in geheel Europa beduidend eerder voor in de kerkelijke kunst van de middeleeuwen; nog niet in de vorm van autonome portretten, maar steevast als (onderdeel van) religieuze kunst. Daarentegen is de groeiende voorkeur voor mythologische onderwerpen voor autonome portretten in tweede helft van de zeventiende eeuw inderdaad verklaarbaar door de navolging van de seculiere hofkunst in

[5] Sutton 2005, p. 58.
[6] Marleen van Soest, in: Tent. cat. Athene/Dordrecht 2000-2001, p. 184, sub nr. 14 (Jan de Bray, *Een echtpaar als Odysseus en Penelope,* Louisville, Kentucky, The J.B. Speed Art Museum, inv.nr. 1974.24).
[7] Vergelijk de inherente afbakening als hoofse kunst of onderdeel van de heersersiconografie in Polleroß 1988 die reeds blijkt uit de titel: *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert.*

Engeland en Frankrijk (§ 2.5). Het gebruik om zich in een historische rol of enscenering te laten afbeelden was dus niet uniek voor het vroegmoderne tijdperk of de kunst in de Nederlanden en de behandeling van het bijbelse *portrait historié* als geïsoleerd fenomeen daarbinnen is dan ook niet zinvol. Vandaar dat er regelmatig over de thematische begrenzing en landsgrenzen zal worden heengekeken. De bijbelse variant van het *portrait historié* staat hier centraal maar niet alleen als opzichzelfstaand fenomeen binnen de bijbelse historieschilderkunst. Want het bijbelse *portrait historié* werd, zoals we zullen zien, in schilderkunstig opzicht beïnvloed door profane varianten van dit beeldtype, zoals portretten met pastorale en mythologische onderwerpen. Nergens anders in Europa is het bijbelse *portrait historié* als autonome portretvorm zo populair geworden als in de Nederlanden.

Om de bakens van het onderzoek te kunnen verzetten moet eerst het hoofdonderwerp worden afgebakend. Voor de hier gehanteerde werkdefinitie (§ 1.3) van het portrettype geldt als absolute hoofdvoorwaarde dat er naast kostumering sprake moet zijn van vereenzelviging met een *specifieke* bijbelfiguur: de protagonist of een andere (handelende) figuur in een bijbelse scène. Verschijnt de geportretteerde op een bijbels historiestuk *als zichzelf*, zonder deel te nemen aan de centrale handeling, dan vormt deze geen onderdeel van de narratieve context van het bijbelverhaal en is er ook geen sprake van een *portrait historié.* Als de geportretteerden op een historiestuk als naamloze bijbelfiguren zijn afgebeeld, zoals de herders bij de Aanbidding van het Christuskind (afb. 1.4) en bij de centrale handeling betrokken zijn of anderzins essentieel zijn voor de voorstelling kan men niettemin van *portraits historiés* spreken.

De omschrijving “geïntegreerd *portrait historié*” (§ 1.5) wordt in deze studie gebruikt voor portretten in een historische gedaante die verschijnen op een veelfigurig historiestuk dat op zich niet als portret kan worden geduid, zoals een altaarstuk. Op sommige van dergelijke werken verschijnen zoveel portretten dat deze het karakter van een groepsportret krijgen. Dit is bijvoorbeeld het geval met een *Aanbidding van de herders* uit 1585 van de Antwerpse schilder Hieronymus I Francken (1540-1610) dat hij schilderde voor een altaar in de Franciscanenkerk (l’Église des Cordeliers) te Parijs en tegenwoordig in diezelfde stad is opgesteld in de Nôtre Dame (afb. 1.4).[8] Direct in het oog springt het portret van Christophe de Thou (1508-1582) die geknield in magistratendracht op de voorgrond zit: een typisch stichtersportret maar geen *portrait historié.* Sinds 1562 tot zijn dood in 1581 bekleedde de magistraat als eerste het ambt van president van het Franse parlement.[9] Al gauw zal een getrainde beschouwer ook andere individueel ogende figuren spotten temidden van de herders, de ene meer geïndividualiseerd dan de andere. Enkele van deze ‘gehistoriseerde’ portretten zijn identificeerbaar, waaronder Franckens zelfportret als de herder met het lam.[10]

Christophe de Thou’s zoon en (mede)opdrachtgever, de historicus Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), is vrijwel zeker de herder *en profil* uiterst rechts, waarvoor overtuigende

[8] Hieronymus I Francken, *Aanbidding der herders,* olieverf op doek, 220 x 292 cm, Parijs, Cathédrale de Nôtre Dame; Porthis 2512. Zie: Auzas 1966; Auzas 1968, pp. 13-24; Polleroß 1988, dl. 1, p. 176; dl. 2, p. 397, nr. 405 met afb. 54; De Smet 2006, p. 35.

[9] Vergelijk diens portretbuste voor zijn grafmonument in de St.-André-des-Arcs door Barthélemy Prieur, Parijs, Musée du Louvre. Zie: Auzas 1968, p. 37, afb. 9; Bresc 1981. Vergelijk portretgravures: Linzeler/Adhémar 1932-1939, dl. 1, p. 426, nr. 267; dl. 2, p. 71, nr. 66, pp. 327-328, nr. 67; Auzas 1968, p. 36, afb. 8.

[10] Vergelijk Franckens zelfportret, ca. 1583, Aix-en-Provence, Musée Granet; RKD-nr. 269120. Zie: Auzas 1968, p. 45, afb. 17; Peters 2012, p. 104, afb. 1. Zie ook: Harrisse 1905, pp. 230-237 (Iconographie thuanienne).

bewijslast bestaat in de vorm van bekende portretgravures in diens publicaties.[11] Op vergelijkbare wijze werd aangetoond dat de man met opgeheven handen achter de kribbe zijn oudere broer Nicholas le Thou (1528-1598) voorstelt.[12] De rest van de identificaties is minder evident. De vrouw achter de schilder kan hun zuster Anne de Thou zijn, aangezien de man achter haar de gelaatstrekken lijkt te hebben van haar echtgenoot kanselier Philippe Hurault de Cheverny (1528-1599).[13] De herder linksachter hem, met de herderstaf (*houlette*) over de schouder lijkt op Achille de Harlay (1536-1616), sinds 1582 president van het parlement, die getrouwd was met een andere zuster Catherine de Thou.[14] De man die steunt op de stok naast hem zou weer een andere broer kunnen zijn: Jean (†1579) of Christophe-Auguste de Thou, of anders verschijnt de laatstgenoemde, zoals Auzas vermoedde, als de geknielde herder rechts op de voorgrond. Beeltenissen van hen beiden zijn echter niet bekend.[15] Mogelijk zijn de vrouw met het kind op de arm en het meisje met de duif ter rechterzijde ook portretten.[16]

Het schilderij roept direct enkele algemene problemen en hiermee samenhangende onderzoeksvragen op die steeds terugkeren in deze studie, namelijk: Waarop berust het vermoeden dat een historievoorstelling portretten bevat, of anders gezegd; hoe onderscheidt men portretten van ongeïndividualiseerde figuren (§ 2.1–2.3)? En wat vormt de bewijslast voor een identificatie als we geen portretten als vergelijkingsmateriaal hebben? Men zal keer op keer zien dat contextuele verbanden bij identificaties minstens zo belangrijk zijn als visuele ondersteuning in de vorm van portretten. In dit geval zijn de meeste geportretteerden publieke figuren en vindt men genoeg steunafbeeldingen om de identificatie te staven.

Daarnaast worden er dieperliggende vragen opgeroepen: Waarop berust de keuze voor het onderwerp of de vereenzelviging met de bijbelfiguur en wat vormde de aanleiding hiervoor? In dit geval bracht zoon Jacques-Auguste de laatste wil van zijn vader ten uitvoer. Deze liet een geldbedrag na voor de reeds door hem bij leven gesteunde herbouw van de in 1580 afgebrande minderbroederskerk.[17] Het schilderij diende als altaarstuk op het hoofdaltaar – de altaarwijding bepaalde hier dus het onderwerp – en functioneerde tegelijkertijd als een soort *ex voto* van Jacques-Auguste de Thou ter nagedachtenis van zijn vader, als memoriestuk, hoewel het hier geen grafmomument (epitaaf) betreft.[18] Een verdere vraag is in welke verhouding het

[11] Vergelijk diens gegraveerde portret naar Ferdinand, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, N 2 (Adhémar 1939, nr. 58; Auzas 1968, p. 16 met afb. 13 op p. 41); alsook het aan Daniel Dumonstier (1574-1646) toegeschreven portret van hem, krijttekening, 53,2 x 34,8 cm, Parijs, Musée du Louvre (Auzas 1968, p. 17 met afb. 14 op p. 42). Zie voor een letterkundige studie over Jacques-Auguste de Thou: De Smet 2006.

[12] Als bewijs vermeldt Auzas (1968, p. 38, afb. 11) diens getekende portret te Parijs, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. Vergelijk het door Léonard Gaultier gegraveerde portret van Nicholas in: Le Clerc 1600, nr. 58.

[13] Vergelijk diens portret door Thierry Belangé (1594-1638), loodstift met goudhoogsels op perkament, 13 x 11 cm, Pau, Musée National du Château de Pau, inv.nr. P.78.9.1.17 <http://www.photo.rmn.fr/archive/04-514355-2C6NU07YZZCC.html> [28-1-2018]. Auzas (1968, p. 17) identificeerde de portretten als de ouders van de kunstenaar.

[14] Vergelijk diens portret door François Clouet (ca. 1515-1572), ca. 1530, zwarte en rode krijt op papier, Chantilly, Musée Condé, inv.nr. MN359;B201 (Musée) <http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/francois-clouet_achille-de-harlay-1536-1616_crayon-noir_sanguine> [28-1-2018].

[15] Auzas 1968, p. 17. Jean de Thou was *maître des requêtes de l'Hôtel du Roi*. Christophe-Auguste de Thou was *Grand-Maître des Eaux et Forêts de Normandie, chambellan, bailli de Melun*.

[16] De overige dochters van Christophe de Thou, Marie de Thou, abdis van Clairets nabij Nogent le Rotrou en Jacquette de Thou, abdis van Malnoue lijken niet aanmerking te komen.

[17] Auzas 1968, p. 13.

[18] Vergelijk: Auzas 1968, p. 14. Voor de functie als altaarstuk: Piganiol 1742 [ed. princ. 1718], dl. 8, p. 49, geciteerd in: Auzas 1968, p. 14: 'Le grand Autel a été réparé & décoré magnifiquement en 1703. Il est orné de plusieurs colonnes de

historiestuk tot het portret staat in de beeldopvatting van het *portrait historié* en voorts hoe het portrettype zich (in formeel opzicht) verhoudt tot het stichtersportret. De wijze waarop de familie De Thou zich als anonieme herders 'in devotie' liet afbeelden op dit memoriestuk, naast een traditioneel stichtersportret, komt overeen met die van vroom neergeknielde stichters en is daardoor ook minder aanmatigend dan blatante vereenzelvigingen die elders in deze studie aan bod komen. Niettemin riep de aanwezigheid van portretten in sacrale voorstellingen weerstand op, zoals in § 5.3–5.4 zal worden uiteengezet.

Voor deze studie was het traceren van andere portretten van de voorgestelden als steunafbeeldingen en vergelijkingsmateriaal onontbeerlijk, want idealiter berust de vaststelling van de identiteit van de voorgestelde in een *portrait historié* op de gelijkenis met reeds geïdentificeerde beeltenissen. Daarnaast berust de identificatie, ook als vergelijking met andere portretten niet mogelijk is, op de vermelding van de geportretteerde in primaire bronnen (boedelinventarissen etc.), in samenhang met herkomstonderzoek, of op de reconstructie van de ontstaansgeschiedenis van het kunstwerk. Op haar beurt vormt de contextuele reconstructie de aanzet tot de analyse van de omstandigheden die de aanleiding gaven tot de totstandkoming van een werk. Daartoe behoort ook het achterhalen van de beweegredenen voor een vereenzelviging met een specifieke bijbelfiguur. Deze drijfveren die ten grondslag liggen aan de portretopdracht, en de daarmee samenhangende dieperliggende, veelal religieuze betekenis vormen het eigenlijke hoofdonderwerp van deze dissertatie. De vaststelling van de identiteit van de geportretteerde en diens geloofsovertuiging maakt het mogelijk de onderwerpskeuze en uitbeeldingswijze te duiden vanuit een bepaalde religieuze denominatie.

De iconografische en contextuele duiding van een *portrait historié* hangt nauw samen met hoe de genres van portretkunst en historieschilderkunst zich tot elkaar verhouden in formeel opzicht. Een religieus historiestuk met een sacrale bestemming heeft immers een andere functie dan een autonoom portret voor een seculiere omgeving. Een begrenzing tussen beide genres is ook van belang voor het derde hoofdstuk, waarin de totstandkoming van het portrettype wordt geschetst. De ontwikkeling ervan is namelijk, net zoals zijn ambigue kenschetsing tweeërlei. Men vindt de wortels zowel in de autonome portretkunst als in de religieuze historieschilderkunst. Bij die ontwikkelingschets worden enkele zijpaden betreden en verwante beeldtypes behandeld. In de daaropvolgende hoofdstukken (casestudies) over het *portrait historié* in de Nederlanden van de zestiende en zeventiende eeuw wordt een striktere omschrijving en afbakening aangehouden op grond van de gehanteerde werkdefinitie (§ 1.3).

Problematisch is dat de term "portrait historié" niet eenduidig is, aangezien hiermee door de tijd heen allerhande portretwijzen werden en worden aangeduid. Zoals gezegd, verstaat men nu onder de term *portrait historié* portretten in de gedaante van een historisch figuur: een mythologisch, bijbels, legendarisch, historisch, of religieus personage, of een figuur die anderszins is ontleend aan een literaire bron.[19] De complexiteit van de terminologie zal worden toegelicht onder § 1.2. *Kunsthistorisch begrippenapparaat en stand van onderzoek*; § 1.3. *Werkdefinitie en terminologische afbakening* en § 2.8. *De etymologie en betekenis van 'historier' en*

marbre & d'un beau tableau au milieu, qu'on dit avoir été peint par *le Franc* [= Francken] en 1585'. Het grafmonument van Christophe de Thou bevond zich in de kerk St.-André-des-Arcs te Parijs.

[19] Zie: Koldeweij, Van Leeuwen & Manuth 2016, pp. 5-6.

'portrait historié'. Meer uitgebreid staat de verschuivende woordbetekenis (semasiologie) van dit van oorsprong achttiende-eeuwse begrip centraal in de Appendix.

Met de omschrijving portret 'in bijbelse gedaante' lijkt deze studie duidelijk afgebakend. Maar de toevoeging van het bijvoeglijke naamwoord 'bijbels' aan de term *portrait historié* specificeert en begrenst het onderzoeksgebied in thematische zin maar niet in formeel opzicht. In portretten zoals *De Kunstenaar als de Verloren Zoon* door Gabriel Metsu uit 1661 te Dresden is geen sprake van bijbelse "historisering" door middel van kostuum of opname van de geportretteerden (de schilder en zijn vrouw) in een bijbelse situering omdat hier een bijbelse parabel (Luk. 15:11-32) op een eigentijdse manier wordt uitgebeeld (afb. 1.38). Dergelijke portretten die een (opzettelijke) gelijkvormigheid met een bijbelse *thema* vertonen of genretaferelen die een allusie daarop vormen, maar geen specifieke *historische* bijbelepisode voorstellen, vallen buiten het bestek van deze studie. Niettemin komen enkele van deze grensgevallen aan bod bij de genrematige indeling van het *portrait historié* (§ 1.7).

Omdat de term *portrait historié* niet voorkomt in vroegmoderne geschriften van Nederlandse bodem bleek een reconstructie van de oorspronkelijke betekenis van het begrip geen eerste vereiste voor de afbakening van dit beeldtype in het betreffende tijdvak. Deze studie richt zich immers niet op Franse (mythologische) *portraits historiés* van het Ancien Régime, maar op zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlandse portretten met bijbelse onderwerpen die men pas veel later is gaan aanduiden met de uitheemse term *portrait historié*. Bovendien werd het begrip door toenmalige Franse literatoren en kunsttheoretici gebruikt voor allerhande schilderijen die men tegenwoordig in de kunstgeschiedenis niet meer als *portraits historiés* zou aanduiden. Hierom kan een historiografisch overzicht van de term *portrait historié* niet dienen als een inleiding op het bijbelse portrettype in de vroegmoderne Nederlanden.

In de Appendix worden achttiende-eeuwse begrippen en beeldvorming over het *portrait historié* beredeneerd vanuit een filologisch en kunsttheoretisch kader. Hoewel deze bevindingen voor het zeventiende-eeuwse bijbelse *portrait historié* in de Nederlanden niet direct relevant zijn, bleek een terminologisch kader essentieel voor een beter begrip van het fenomeen *portrait historié*. De verschuivende betekenis van het begrip *portrait historié* wordt gepresenteerd in een semasiologisch overzicht. Het doel hiervan is niet zozeer het reconstrueren van de enige juiste of werkelijke betekenis van de term maar het registreren van betekenisverschuivingen aan de hand van de veranderende smaak en visies op de "gehistoriseerde" portretkunst. Ook aanverwante kunsttheoretische termen uit de achttiende en negentiende eeuw komen aan bod. De Appendix richt zich op de receptie en het *Nachleben* van het *portrait historié* in pan-Europees verband. Voor deze insteek is gekozen vanwege de internationalisering van de kunst in het achttiende-eeuwse Europa. Bovendien kan men zo beter reflecteren op het fenomeen en de teloorgang van het portrettype in later tijd. De werkdefinitie voor het onderzoek naar het bijbels *portrait historié* in de Nederlanden zal ondanks diametrale bevindingen ongewijzigd blijven.

Zoals zal blijken, was het bijbelse *portrait historié* geen zeldzaamheid in de vroegmoderne periode. Gewone stervelingen – vorsten en burgers, patriciërs en bierbrouwers – lieten zich portretteren in allerhande bijbelvoorstellingen, als oprechte geloofshelden of juist als minder geliefde of gelukkige figuren; niet alleen in prachtige historiserende dracht maar ook in

eenvoudige herderskleren, terwijl zij zowel oud- als nieuwtestamentische rollen vertolken. De geportretteerden kunnen verschijnen als de protagonisten in een bijbelverhaal, roemruchte figuren zoals koning David en Abigaïl**,** zelfs als Jezus Christus en Maria, maar ook als ondergeschikte personages of nevenfiguren die nauwelijks naamsbekendheid genieten. Zelfs als deze eigentijdse individuen anoniem opgaan in de menigte van het Israëlitische volk, kunnen ze niettemin essentiëel zijn voor de vertolking van een bijbelse relaas.

Met de ondertitel "bijbelse *portraits historiés* in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden van de zestiende en zeventiende eeuw" lijkt dit onderzoek helder afgebakend, althans wat thematiek en periodisering betreft. Ook de gekozen terminologie lijkt op het eerste gezicht eenduidig: onder bijbelse *portraits historiés* verstaan we hier portretten in de gedaante van bijbelse figuren. Andersoortige kunsthistorische terminologieën voor het portrettype zou men dus buiten beschouwing kunnen laten, hoewel er dan voorbijgegaan wordt aan de hieraan gekoppelde zinvolle inzichten. Uit het door de kunsthistoricus gehanteerde begrippenapparaat spreekt immers impliciet de onderzoeksmethode. Anders gezegd, de woordkeuze binnen een onderzoek is inherent aan de benaderingswijze van het portrettype, waarbij meestal doelbewust ingehaakt wordt op bepaalde disciplines.

Zo kan men het portrettype tersluiks bestuderen vanuit de iconografische variant van de *Gestalttheorie*, zoals Ekkehard Mai, of (vooral in naam en kenschetsing) psychologiseren, zoals Friedrich Polleroß deed met de omschrijving 'identificatieportret'; voorbijgaand aan de implicaties hiervan (§ 1.2).[20] Ook kan men beschrijvingen ontlenen aan de scholastiek en theologie, zoals Joseph Koerner (2004) die een vergelijkbaar beeldtype bestempelde als '*in figura*-portretkunst' (§ 4.2).[21] Vergelijkbaar zijn benaderingen van het *portrait historié* vanuit de middeleeuwse spiritualiteit en geloofspraktijk, die voor de portretten uit de late zestiende en zeventiende eeuw vanzelfsprekend weinig steekhoudend zijn, hoewel alleszins bruikbaar voor de analyse van de voorstadia ervan. Zo legde F.O. Büttner het verband tussen *portraits historiés* en deugdzame navolging van vrome modellen (*imitatio pietatis*) volgens de Moderne Devotie (§ 1.2).[22] Zinvoller lijkt de inbedding van het portrettype in de literaire exempeltraditie, waaraan vergelijkbare persoonsanalogieën ten grondslag liggen als aan het *portrait historié* (§ 10.5).[23]

Letterkundige benaderingen, zoals tekstanalyse, laten zich vaak moeilijk transponeren naar het bereik van de beeldende kunst. Woordgebruik (terminologie) biedt vaak houvast bij literatuuronderzoek als methodologisch uitgangspunt maar wordt zelden door onderzoekers als een theoretisch fundament in concensus uitgewerkt, laat staan geheel sluitend in de praktijk toegepast omdat onderzoeken nu eenmaal sterk uit elkaar lopen. Methodische terminologiën die zijn geleend uit andere disciplines (structuralisme, habitus, memory, etc.) lijken soms vooral een handige manier om een discours aan te halen, verklaarbaar uit de tijdsgeest die bepaalt welke methode modieus of *bon ton* is en welke niet (meer). Hierin kan een vrijbrief worden gezien om van een methodologische verantwoording af te zien en alle filologie te laten varen. Maar de ene onderzoeker is altijd schatplichtig aan de andere en men kan zich nu eenmaal niet onttrekken

[20] Mai 1974, passim, Polleroß 1988, passim.
[21] Koerner 2004, p. 73.
[22] Büttner 1983. Zie voor *imitatio* in de portretkunst ook: Von den Hoff e.a. 2015, passim, i.h.b. p. 12
[23] Zie voor exempeltraditie: Exalto 2004.

aan de heersende modus van taalgebruik. Tussen disciplines kan hoogstens "vergelijkend warenonderzoek" worden gedaan en uit de samenkomst van vertogen kan geen universele methode (of werkdefinitie) worden gedestilleerd. In deze studie zal dan ook geen letterkundige of sociologische methode *systematisch* worden toepast.[24]

1.2. Kunsthistorisch begrippenapparaat en stand van onderzoek

In de achttiende-eeuwse kunstliteratuur werden *portraits historiés* en verwante portrettypes geschaard onder de overkoepelende term "allegorisch portret" (*portrait allégorique*), wat ertoe leidde dat beide termen als synoniem werden gebruikt.[25] In de *Dictionnaire portatif des beaux-arts* van 1758 staat bijvoorbeeld onder het lemma 'PORTRAIT *historié.*': 'On appelle ainsi, un Portrait que l'on accompagne de Figures, ou d'attributs allégoriques.'[26] Deze definitie van het *portrait historié* wijkt sterk af van hetgeen men tegenwoordig onder dit portrettype verstaat. De omschrijving leent zich veel beter voor de huidige opvatting van het allegorische portrettype waartoe bijvoorbeeld Rubens' beroemde Medici-cyclus behoort (afb. 1.5).[27] Van identificatie met een literair of historisch personage is in dit soort portretten geen sprake.

De term "allegorisch portret" bleek ook in het kunsthistorische vertoog gedeeltelijk uitwisselbaar met de term *portrait historié*. Zo gebruikte Edgar Wind de term 'allegorical portrait' (naast 'composite portraits') in zijn *Studies in Allegorical Portraiture* uit 1937 ter aanduiding van *portraits historiés* in de moderne zin van het woord. Zijn bijdrage was daarmee in feite de eerste monografische studie over het *portrait historié* – het korte artikel *La Mode des Portraits mythologiques sous Louis XV* van André Blum uit 1913 niet meegeteld. In 1939 vestigde Roger Hinks de aandacht op de tweeslachtige definitie van het allegorische portret: 'Allegorical portraiture, as general rule, takes one of two forms: the subject of the portrait either appears in his own person, accompanied by female figures typifying his virtues and other moral and intellectual attributes; or he is represented *en travestie*, as a personification of his own mental nature in a mythological guise.'[28]

Ook Brigitte Walbe gebruikte de term 'allegorisches Porträt' in haar *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich* (1974). Zij omschreef het allegorische portret als een wijze van portretteren waarop allegorische betekenissen op de geportretteerde overgedragen worden door verkledingen of met behulp van attributen.[29] Ondanks de ambigue betekenis hield de term *allegorical portrait / allegorisches Porträt / ritratto allegorico* analoog aan het begrip *portrait historié* hardnekkig stand in de portretstudies van Harald Keller (1970),

[24] Binnen het kunsthistorische onderzoek worden vaak geesteswetenschappelijke denkrichtingen met elkaar gecombineerd, waardoor het zo gecreëerde metavertoog, net zoals een discours in de muziek, klinkt als een kakafonie: niets lijkt in overeenstemming met elkaar, hoewel soms hetzelfde wordt bedoeld. Dit levert dit een kunsthistorische vertaalslag op die niet altijd gewonnen kan worden.
[25] Polleroß 1988, dl. 1, p. 5; Wishnevsky 1967, pp. 13 en 15.
[26] Lacombe 1752, p. 519; ed. 1753/55/66, p. 545; ed. 1759, p. 479: 'Portrait Historié On appelle ainsi, [...]'; ed. 1751 geciteerd in: Wishnevsky 1967, p. 15.
[27] Voor verder literatuur over Medici-cyclus, zie: Von Simson 1936; Langner 1979; Cohen 2003.
[28] Hinks 1939, p. 156.
[29] Walbe 1974, p. 5, geciteerd in: Büttner 1978, p. 298. Vergelijk: Smith 1990, p. 78: '... the *portrait historié.* In this allegorical [sic!] genre, the sitters appear in fanciful costumes and play various historical, mythological, or literary roles, which in many cases no doubt allude in some way to events in their own lives'.

Mario Praz (1971), Frank O. Büttner (1978) en Claudio Pizzorusso (1983).[30] Bij de behandeling van de stand van onderzoek zullen studies over allegorische portretten die géén betrekking hebben op *portraits historiés* (volgens de hier gehanteerde definitie) niet worden opgenomen.

Het aspect van de verkleding van de geportretteerden was blijkbaar ook maatgevend voor Andor Piglers opvatting van het *portrait historié* in diens studie *Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren …* (1955).[31] Deze bijdrage was de eerste publicatie gewijd aan het Nederlandse *portrait historié*. Ook Regine Dölling gaf de voorkeur aan de aanduiding 'verkleidete Bildnisse' in haar dissertatie *Das Bildnis in christlichen und mythologischen Darstellungen* uit 1958.[32] Deze studie handelt niet alleen over het *portrait historié*, maar ook over het zelfportret en het zogenaamde portret in assistentie ('Assistenzbild'): portretten in historiescènes waarbij geen sprake is van vereenzelviging met een historische figuur (§ 1.5, 3.6). Rose Wishnevsky wees in haar proefschrift *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden* (1967) als eerste de taalkundig incorrecte benamingen *verkleidetes Porträt / disguised portrait* en *kostümiertes Porträt / fancy portrait* terecht van de hand en gaf de voorkeur aan *portrait historié*.[33] Zij erkende dat de term *portrait historié* onmogelijk recht kon doen aan alle onderhavige portretsoorten, maar dat deze als 'Hilfsmittel einer Umschreibung' goed dienst zou doen.[34]

Met zijn korte bijdrage *Veronese 'istoriato'* (1968) (her)introduceerde Wolfram Prinz het oude Italiaanse equivalent *ritratto istoriato* in de internationale kunstliteratuur. Hij gebruikte deze aanduiding – nauwkeuriger dan Italiaanse kunstwetenschappers vóór hem – voor in narratieve voorstellingen opgenomen portretten.[35] Kort na de rentree van deze oude begrippen werden enkele neologismen gelanceerd die verwijzen naar de "vergoddelijking van gedaante", namelijk door Donat de Chapeaurouge in zijn essay over *Theomorphe Porträts der Neuzeit* (1968), voor welk fenomeen hij in zijn artikel *Der Christ als Christus* (1987-1988) ook de frasering 'Angleichung an Gott' bezigde. Vergelijkbaar is het begrip 'el retrato a lo divino' dat in het gelijknamige artikel van Emilio Orozco Díaz werd geïntroduceerd (1974).[36] Hun definities sluiten in beeldvorming nauw aan bij de *consecratio in formam deorum* uit de Romeinse funeraire kunst, die vaak als privé-apotheose is geïnterpreteerd.[37] Voor dergelijke klassieke portretwijzen wordt ook wel de Duitse term *Bildnisangleichung* gebruikt.[38]

Pas in de jaren zeventig van de twintigste eeuw besteedde men ook opnieuw aandacht aan antiquiserende motieven in de heersersiconografie en het mythologische portret in de christelijke tijd. Harald Keller behandelde *Das Nachleben des Antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart* (1970). Noemenswaard in dit verband is de studie *Minerva in*

[30] Zie resp.: Keller 1970, pp. 115-132; Praz 1971, pp. 199-207 ('Groups in Period Costume and Allegorical Portraiture'); Büttner 1978 pp. 296-303; C. Pizzorusso, in: Tent. cat. Florence 1983, pp. 35-43, nrs. 14-22. Voor het tegenstrijdige gebruik van 'allegorisch' (en 'mythologisch') portret bij Keller zie: Chapeaurouge 1971, p. 155.
[31] Pigler 1955, i.h.b. p. 170.
[32] Ongepubliceerd. Zie Katalog der Deutschen Nationalbibliothek: <http://d-nb.info/480788499> [28-1-2018].
[33] Wishnevsky 1967, p. 13. Taalkundig verkeerd, want een schilderij draagt geen kostuum.
[34] Wishnevsky 1967, p. 15.
[35] Vergelijk het begrip 'das Bildnis in der Bilderzählung', in: Prinz 1986.
[36] Zie ook diens congreslezing 'Lo profano y lo divino en el retrato': Orozco Diaz 1978.
[37] Zie voor *consecratio in formam deorum* en voor Romeinse privéapotheoses: Wrede 1981; Mols, Moormann & Hekster 2016, p. 20 en pp. 43-47.
[38] Zie voor het begrip: Massner 1982; Kovacs 2015; Mols, Moormann & Hekster 2016, pp. 33-34.

der Sphäre des Herrscherbildes van Ruprecht Pfeiff (1987).[39] *Le Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XVIII* van Françoise Bardon uit 1974 geldt nog steeds als een standaardwerk voor het profane *portrait historié* in de Franse kunst.[40] In de aangehaalde *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich* (1974) gaat Walbe ook in op portretten waaraan een vereenzelviging met een mythologische figuur ten grondslag ligt. Mythologische *portraits historiés* werden eveneens benaderd vanuit de *Gestaltsikonographie,* zoals door Ekkehard Mai in zijn dissertatie '*Le Portrait du Roi': Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.* (1975). Een moralistische interpretatie aangaande het barokke *portrait historié* in Frankrijk, treffen we aan in Dominique Brêmes bijdrage 'Portrait historié et morale du Grand Siècle' voor de tentoonstelling *Visages du Grand Siècle* (Nantes, 1997).[41] Ten slotte kan Emily Paviour Bakemeiers proefschrift *The Portraits Historiés of Henri IV (1589-1610)* (Princeton 2002) hier niet overmeld blijven.

De term 'Kryptoporträt' (κρυπτός, 'kruptos' = verborgen) werd geïntroduceerd door Wammetsberger (1967)[42] en kreeg mede dankzij Gerart Ladners essay *Die Anfänge des Kryptoporträts* (1983) als synoniem van *portrait historié* een vaste plaats in het kunsthistorische begrippenapparaat.[43] Sindsdien kwam een stroom aan Duitstalige publicaties op gang over middeleeuwse "cryptobeeltenissen". In het kader van het onderzoek naar de laatmiddeleeuwse vroomheid mag Frank O. Büttners studie *Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung* (1983) hier niet achterwege worden gelaten, evenals het hoofdstuk 'Das Kryptoporträt im Mittelalter' in Adolf Reinle's boek *Das Stellvertretende Bildnis* (1984).[44] Wolfram Prinz schreef in *Ritratto istoriato oder das Bildnis in der Bilderzählung* (1986) over een vroeg voorbeeld van Giotto (1266/67-1337) in de Bardikapel. Inhakend op deze oudere literatuur verscheen 'Beiträge zum gotischen „Kryptoporträt" in Frankreich' door Gerhard Schmidt, opgenomen in diens *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke* (2005).[45]

Over dergelijke in (historie)voorstellingen verborgen portretten handelde ook het Magister-onderzoek van Elke Messer, getiteld *"Versteckte Porträts" aus der Zeit Kaiser Karl IV. bis Karl V.* (1979). Vermeldenswaardig is verder Charles Hope's bijdrage aan een symposium over Vasari in 1981 dat onder titel *Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari* verscheen in 1985.[46] Onder deze 'historische portretten' worden niet alleen portretten in historische gedaante verstaan, maar ook andersoortige, in historiestukken 'verborgen

[39] Pfeiff 1990. Zie voor portretten als Minerva: Dowley 1955; Bardon 1976; Posselt-Kuhli 2015, pp. 160-165.
[40] Zie voor het mythologisch portret (i.h.b. in Frankrijk): Bartelt 1994; Ziemer 1997; Kirchner 2001, p. 78ff.; Impelluso 2001; Norlander Eliasson 2009 (i.h.b. in Rome); İşman 2017. Zie voor specifieke mythologische vereenzelvigingen: Bardon 1963 (Diana); Polleroß 1998a (Hercules); Schaller 2001 & 2005 (Venus & Ganymedes); Thøfner 2007, p. 189ff (Bellona); Żukowski 2012b & Goudeau 2016 (Mars); Norlander Eliasson 2009, pp. 64-74 (Diana/Artemis); Schneider 2016 (Pomona). Vergelijk ook portretten als historische figuren uit de klassieke oudheid: Polleroß 1998b (Alexander de Grote & Cleopatra); Norlander Eliasson 2009, pp. 74-80 (Cleopatra).
[41] Brême 1997, pp. 91-106.
[42] Wammetsberger 1967, pp. 79-93.
[43] Het Kryptoporträt werd in Ladner 1983, p. 78: gedefinieerd als 'Bilder von Heiligen oder von Assistenzfiguren in religiösen Darstellungen, auch von mythologischen oder allegorischen Figuren, denen die Gesichtszüge lebender Personen verliehen worden sind, wodurch sie in einer Art von „öffentlichem Geheimnis" zu Bildnissen werden.'
[44] Büttner 1983; Reinle 1984, pp. 144-146.
[45] Schmidt 2005a.
[46] Hope 1985. Zie voor vermeldingen bij Vasari ook: Prinz 1966; Prinz 1968; Söll-Tauchert 2010, p. 104, noot 24.

portretten'.[47] Aanvankelijk werd de term cryptoportret uitsluitend betrokken op middeleeuwse voorbeelden in een religieus verband. Uitzonderingen hierop vormen Edith Futschers *Fassade: Kryptoportraits der Moderne zwischen Bildnis und Stillleben* (2001)[48] en Jacek Żukowski's artikel over 'Kryptoportrety' van Poolse heersers in de zeventiende en achttiende eeuw uit 2012.[49]

Ondanks het wijdverbreide gebruik is de term "cryptoportret" per definitie onbruikbaar voor autonome portretten en in principe alleen geschikt voor drukbevolkte figuurvoorstellingen waarin een geportretteerde "verdekt staat opgesteld" – doch niet anoniem – tussen andere niet-portretmatige figuren.[50] En zelfs als men cryptoportretten wil kenschetsen als "verhulde" portrettering dan nog is de gedaanteverwisseling van de geportretteerde niet volledig, aangezien deze zijn eigen gelaatstrekken behoudt waardoor dus de identiteit van de geportretteerde allerminst verborgen (*kruptos*) blijft. Het aannemen van een andere verschijningsvorm, door zich te hullen in andermans gedaante, kleding of postuur, *ver*hult in wezen niet de eigen identiteit. De voorgestelde blijft immers voor de beschouwer als individu (als zichzelf) herkenbaar, aangezien de "eigenheid van wezen" in de portretkunst hoofdzakelijk aan (individuele) gezichtstrekken valt af te lezen. Hiermee samenhangende terminologische problemen omtrent gelijkenis en portretmatigheid in middeleeuwse (voorlopers van) *portraits historiés* worden uitgezet door Kees Veelenturf en Kees van der Ploeg in hun bijdragen aan de bundel *Example or Alter Ego?* (2016).

Zeer verwant aan de opvatting van het verborgen portret is het Duitse begrip 'Inkognitoporträt/-bildnis', dat eveneens opgang vond in middeleeuwenstudies.[51] Het woord incognito verwijst impliciet naar een alias dat door de geportretteerde wordt aangenomen, een *alter ego* om de eigen identiteit te verhullen. De term blijkt grotendeels met "cryptoportret" uitwisselbaar, hetzij dat het begrip ook/beter op autonome *portraits historiés* kan worden toegepast. Evenals "cryptoportret" getuigt "incognitoportret" van een inherente tegenspraak, waarbij de suggestie wordt gewekt dat er een andere gedaante wordt aangenomen om niet (als zichzelf) herkend te worden. En hier was het juist *niet* om te doen. Vanuit een andere benaderingswijze introduceerde Didier Martens ook nog de verwante term "impliciet portret" (*portrait implicite*) voor portretten in laatmiddeleeuwse historiescènes die op verkapte wijze of in de marge zijn weergegeven, waaronder die in de gedaante van religieuze figuren, ter onderscheid van expliciete portretten (van stichters) die zowel op zijpanelen als in de hoofdvoorstelling kunnen verschijnen.[52]

Vanwege de vereenzelviging met een andere persoon introduceerde Günther Heinz de psychologiserende term *Identifikationsporträt* die Friedrich B. Polleroß overnam als *terminus*

[47] Zie voor overzichten van 15de-eeuwse Italiaanse geïntegreerde (zelf)portretten: Sleptzoff 1978, pp. 126-136; Horký 2003; Müller Hofstede 2002.
[48] Futscher 2001, i.h.b. p. 27, sub noot 37.
[49] Żukowski 2012a. Zie ook: Żukowski 2012b.
[50] Vergelijk de merkwaardige definitie in: Van Dam & Waterschoot 2016, p. 7: 'Cryptoportretten verbeelden een personage dat niet deelneemt aan de gebeurtenis.'
[51] Kéry 1972, p. 167; Steiner 1996, p. 35; Schmidt 2005a, pp. 329; Bogade 2005, p. 180. Zie: Schmidt 1974, p. 79 [= Schmidt 2005, p. 346]: 'Der Begriff des „*Inkognitoporträts*" bei Kery deckt sich in etwa mit jenem Phänomen, das Wammetsberger - glücklicher - als „Kryptoporträt" und Sherman als „disguised portrait" bezeichnet haben.' Vergelijk: Polleroß 1993, p. 17.
[52] Martens 1998. Zie voor het gebruik van deze terminologie ook: Dekeyzer 2006, pp. 77-78, Type 3: Patrons on the Central [SIC!] Inner Panel: *a. The 'explicit' portrait; b. The 'implicit' portrait or 'le portrait travesti'.*

technicus in diens uitvoerige dissertatie *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert* (1988) in de hoop de Babylonische spraakverwarring te beëindigen.[53] Van Polleroß verscheen in 1991 ook het artikel *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations* dat mag worden gezien als een waardevolle aanvulling hierop. In tegenstelling tot zijn proefschrift, dat zich beperkte tot de heersersiconografie, handelt dit artikel ook over het burgerlijke *portrait historié*. Over de verschillen in oorsprong hiertussen schreef Polleroß in het artikel *Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich* (1993). In 1998 verschenen nog twee bijdragen van zijn hand over portretten als de mythologische held Hercules en in de gedaante van helden uit de klassieke oudheid zoals Alexander de Grote.[54]

De term identificatieportret lijkt ogenschijnlijk een adequate omschrijving, maar het woord 'identificatie' is ambigue. Het woord dat van oudsher 'herkenning' betekent en in de zin van 'identificeren *als*' betrekking heeft op het vaststellen van identiteit,[55] komt in dit verband met de betekenis 'identificeren *met*' voort uit de psychoanalyse.[56] Psychologische identificatie staat immers voor sympatische associatie of het vergroten van gevoelens van eigenwaarde door vereenzelviging met een persoon van aanzien (rolmodel). Daarmee wordt het portrettype al te zeer verklaard vanuit het moeilijk reconstrueerbare gevoelsleven van de geportretteerde. In het *portrait historié* vereenzelvigde de geportretteerde zich vanzelfsprekend niet volkomen met een personage vanuit emotionele overwegingen; en niet uitsluitend met het doel om zijn of haar status te verhogen. Zoals we nog zullen zien, speelden andersoortige – door allerlei omstandigheden of andere mensen bepaalde – motivaties vaak een grotere rol hierbij dan de eigen inleving in een rolmodel. De formele, schilderkunstige verplaatsing in ander persoon moet men vooral symbolisch opvatten en dus niet verwarren met een psychodynamische assimilatie van aspecten of attributen van een ander die *werkelijk* worden toegeëigend om de eigen persoonlijkheid te substitueren.

Polleroß was van mening dat de oude termen *ritratto istoriato, portrait historié* en *historisches Bildnis* het fenomeen goed omschreven. Desondanks gaf hij zelf de voorkeur aan het moderne begrip *Identifikationsporträt*, omdat deze term het zwaartepunt van zijn studie duidelijk maakte en de betekenislading dekte van de door hem genoemde varianten van het portrettype.[57] Door het *portrait historié* gelijk te stellen aan het identificatieportret werd echter het "historisch-narratieve" aspect van deze term volkomen genegeerd (§ 2.8). Om deze redenen is ervoor gekozen de term *portrait historié* in de voorliggende studie te handhaven, temeer daar deze term verreweg het meest voorkomt in kunsthistorische publicaties van de laatste jaren.[58]

---

[53] Polleroß 1988, dl. 1, p. 7. Vergelijk: 'Selbstbildnis in der Identifikationsfigur' in: Legner 2009, p. 437ff.
[54] Respectievelijk: Polleroß 1998a; Polleroß 1998b.
[55] Persoonherkenning met juridische, informatietechnische en biometrische connontaties.
[56] Identificeren 'als' kan ook betrekking op andersoortige gelijkstelling zoals aanhechting bij een groep waartoe men (al) behoort. Een Nederlander kan zich (psychisch) 'als' Nederlander identificeren, maar niet 'met' een Nederlander omdat hij dat al is. Identificeren 'met' is in principe altijd met een ander (of groep waartoe men niet behoort).
[57] Polleroß 1988, dl. 1, p. 7: 'Denn auch bei jenen wenigen "versteckten" Bildnissen, wo kein inhaltlicher Bezug zwischen zeitgenössischer und historische Person angestrebt, bleibt das Faktum einer formalen Verschmelzung von Typus und Antetypus bestehen.'
[58] Het gaat hier voornamelijk om bijdragen in tentoonstellingscatalogi en tijdschriften, zoals: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 24-25 (paragraaf 'Portrait historié' in 'Introduction' door J.-B. Bedaux), passim

Marie H. Trope Podell poogde de term *portrait historié* in zijn achttiende-eeuwse "historische" context te plaatsen in haar artikel «*Portrait historié» et portrait collectifs dans la critique française du XVIIIe siècle* (1995). En ook Imola Kiss bespiegelde over de genre-afbakening van het portrettype in haar colloquiumbijdrage *Considérations sur le portrait historié* (2010).

Na Wishnevsky's *Studien zum "portrait historié"* lieten uitvoerige monografieën over het fenomeen in de Nederlanden op zich wachten. Sindsdien verschenen voornamelijk artikelen over afzonderlijke Noord-Nederlandse *portraits historiés*,[59] en tentoonstellingsbijdragen (deels) gewijd aan het 'rollenspel' en het 'gehistoriseerd portret', zoals Gabriel Pastoors 'Bijbelse historiestukken in particulier bezit' voor de tentoonstelling *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw* (1991).[60] De eerste systematische studie was Alexandra Nina Bauers *Magisterarbeit* over de *Begrifflichkeit und Typus des Portrait historié im holländischen 17. Jahrhundert* (FU Berlin, 1996). Nadien promoveerde Nada Ghandour op *Recherches sur le portrait historié* (Sorbonne, 2001). Ook verschenen er studies over het gehistorieerde kinder- en familieportret in de context van het zeventiende-eeuwse Nederlandse gezinsbeeld, waaronder Wendy M. Schallers proefschrift *Children Borne Aloft* (Ohio 2001) en haar artikel *Chariots to Heaven* (2005) over memorieportretten van kinderen als Ganymedes en Venus.[61]

In 2005 schreef Peter C. Sutton een sterk gecondenseerd essay getiteld *Rembrandt and the Portrait Historié* voor de tentoonstelling *Rembrandt's Late Religious Portraits*. Dagmar Hirschfelder ging in haar doctorthesis *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (2004, handelseditie 2008) in op het *portrait historié* en het verband tussen tronie en, wat zij noemde, kostuumportretten en het *portrait à l'antique* (§ 2.4, 2.6).[62] Aan de Radboud Universiteit Nijmegen werden in 2006 en 2008 twee studiedagen gehouden gewijd aan het fenomeen; een direct gevolg van het langlopende diachroononderzoek van de vakgroep Kunstgeschiedenis en Archeologie dat uiteindelijk resulteerde in een boekpublicatie in 2016.[63] Van de recente monografische studies over schilderijen die uitvoerig aan bod komen in het voorliggend proeschrift dient met name Erna Koks artikel *Een liefdespaar onthuld* (2011) over de bijbelse *portraits historiés* van Jacob Backer (1608-1651) te worden vermeld, alsook Jos

---

pp. 42, 63, 172; pp. 152-153, nr. 28; pp. 184-185, nr. 42; pp. 204-206, nr. 51; pp. 258-261, nr. 71; pp. 281-282, nr. 80; pp. 289-291, nr. 83; Ekkart 2002a; Ekkart 2002b; Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, passim.

[59] Dudok van Heel 1970; Dudok van Heel 1976; Dudok van Heel 1998; Dudok van Heel 2006; Ekkart 1990, Ekkart 2002a, Ekkart 2002b; Grijzenhout 2009-2010; Kok 2011; Hanou 2014; 'Historiestuk of portrait historié – tronie of portret', in: Van den Brink 2016, pp. 18-20.

[60] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 305-310, nrs. 76-77; 'Rollenspel', pp. 312-331, nrs. 78-83; M. de Winkel, 'Rollenspel', in: Tent. cat. Amsterdam 2002, pp. 96-97; Pastoor 1991 [in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992], pp. 127-128; 'Das Historienporträt', in: Tent. cat. Münster 1994, pp. 127-131; herbewerkt tot: Pastoor 1997.

[61] Zie voor gehistorieerde en 'verklede' familieportretten: Laarmann 2002a, pp. 70-73, 120, 128-129, 152 (cf. Laarmann 2002b, passim); Lüneberger 2004 (webpublicatie werkstuk).

[62] Hirschfelder 2008, II.2.5, '*Portrait historié* und Kostümporträt', pp. 93-97; IV.1.3, pp. 263-264; i.h.b. IV.2.2 'Das bürgliche Kostümporträt in Tronie-Manier als Porträttyp der holländischen Malerei, pp. 270-305. Zie voor het kostuum in het Nederlandse *portrait historié*: De Winkel 2006, H.5, pp. 191-270, i.h.b, § 'Costume versus drapery. The relationship between fanciful dress and portraiture and history painting', pp. 218-227; voor historiserende dracht en het theaterkostuum aldaar, pp. 228ff. Zie ook: M. de Winkel, 'Rollenspel', in: Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, pp. 96-97; voor 18de-eeuwse bals masqués, maskerades en *fancy portraits*: Ribeiro 1984; Trauth 2009; Schneider 2016. Zie voor *portraits historiés* in theaterkostuums uit (kasteel) Hrádek u Nechanic: Sošková 2003.

[63] Studiedag *"Het Portrait Historié"*, 1-12-2006; Studiedag *"Andermans veren". Identificatie en rollenspel in het "portrait historié"*, 21-11-2008. Zie: Manuth, Van Leeuwen & Koldeweij 2016, waarin: Koldeweij 2016; Weusten 2016; Van Leeuwen 2016; Manuth 2016; Goudeau 2016 over middeleeuwse en vroegmoderne Nederlandse *portraits historiés*.

Hanou's bijdrage (2014) over het Panhuyspaneel van Maerten de Vos: hun waardevolle bevindingen werden nog verwerkt in reeds geschreven bijdragen van mijn hand.[64]

Daarnaast verschenen er de laatste decennia opvallend veel studies over het *portrait historié* op het grensgebied tussen kunstgeschiedenis en vrouwenstudies, zoals Sarah Crawford-Parkers proefschrift op *Refashioning Female Identity: Women's Roles in Seventeenth-Century Dutch Historical Portraits* (Kansas, 2006).[65] Karoline Hermann schreef een *Magisterarbeit*, *Die Frau als Venus: Rollenporträts niederländischer Künstler im 17. Jahrhunderts* (Bamberg 2010). En Stephanie Goda Tasch promoveerde op haar *Doktorarbeit* getiteld *Studien zum weibliche Rollenporträt in England* (Bonn, 1999), dat gezien haar aandacht voor Anthony van Dyck, Pieter Lely (1618-1680) en de Rembrandtleerling Gottfried Kneller (1646-1723) ook voor de bestudering van het Nederlandse *portrait historié* van belang is. Hetzelfde geldt voor J. Douglas Stewarts bijdrage *Kneller as a painter of Histories and "portraits historiés"* (1993). In 2005 verdedigde Nina Trauth haar proefschrift *Maske und Person* (handelseditie 2009), waarin zij in het kader van het achttiende-eeuwse oriëntaliserende portret de term portretmaskerade (*Bildnismaskerade*) introduceerde als alternatief voor rolportret en *portrait historié*.[66]

In de Leuvense congresbundel *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled* (2010) verscheen Ann Jensen Adams' bijdrage *The performative portrait historié*,[67] samen met mijn eigen verhandeling over de theologische veroordeling van het *portrait historié* in religieuze context.[68] Het fenomeen komt ook uitvoerig aan bod in Jensen Adams' boek *Public Faces and Private Identities* (2009).[69] In het lemma 'history portraits' [sic!] voor het lexikon *Dutch Art: An Encyclopedia* (2013) vatte Adams eerdere noties aangaande de formele onderverdeling van het zeventiende-eeuwse Nederlandse *portrait historié* nog eens kort samen.[70] Koenraad Jonckheere besteedde een veertigtal pagina's aan het *portrait historié* in de Zuid-Nederlandse kunst tussen 1566 en 1585 in *Antwerp Art after Iconoclasm* (2012). In 2015 verscheen een bundel van het congres *Imitatio heroica*: *Heldenangleichung im Bildnis,* gehouden in 2014 aan de universiteit Freiburg waarin ook *portraits historiés* vanaf de oudheid tot de achttiende eeuw aan bod kwamen.[71]

---

[64] Mijn bijdrage over Backer bleef ongepubliceerd en werd hier omgewerkt. Zie voor de schriftelijk weerslag van mijn lezing over het Panhuyspaneel uit 2012: Van Leeuwen 2016. De case study in dit proefschrift is een revisie hiervan.
[65] Vergelijk 'feministische' studies over 18de-eeuwse *portraits historiés*: Kraut 1989; Nicholson 1994; Perry 1994; S. Hauschild, *Kurtisane. Bacchantin. Göttin. Zur Funktion des portrait historié im Werk von Elisabeth Vigée Le Brun,* Deutscher Kunsthistorikertag, Jena-Weimar, 16/21-3-1999 (cf. Hauschild 1998, IV.5, pp. 29-45); Schneider 2016. Zie voor vrouwelijke rolportretten in de Duitse 18de-eeuwse hofcultuur: Trauth 2003 en Fischer 2003 in: Baumbauch & Bischoff 2003. Zie voor gendermatige benadering van mythologische vrouwenportretten in het 18de-eeuwse Rome: Norlander Eliasson 2009, hfst. 2, 'Mythological adaptations: gender and social identity', pp. 60-104.
[66] Trauth 2009, '1.2.1. Rollenporträt – *portrait historié* – Bildnismaskerade', pp. 25-28: p. 27: '[I]n dieser Arbeit [wird] anstatt von einem Rollenporträt von orientalisierender Bildnismaskerade gesprochen. Diese underscheidet sich von Bildnismaskeraden in mythologischer Gestalt, weil sie nicht auf die Geschichte und Mythologie der eigener Kultur bzw. Antike rekurriert. Mythologische Bildnismaskeraden werden deshalb als *portrait historié* von den orientalisierenden abgehoben.' Zie voor 'Bildnismaskerade zwischen Porträt und Historie': Schneider 2009.
[67] De titel van de lezing uit 2006 luidde: *The Family Portrait ›Historié‹ and the Viewer in Narrative Time.*
[68] Van Leeuwen 2010. Zie ook alhier: § 5.3–5.4; waarin deze bijdrage in gewijzigde vorm werd opgenomen.
[69] 'The History Portrait: Comprehending Self through Historical Narrative', in: Jensen Adams 2009, pp. 158-210.
[70] Cindy Sherman gebruikte 'history portraits' voor een fotoproject (Sherman & Danto 1991) waarin ze als model, op satirische wijze de sfeer van beroemde (portret)schilderijen uit het verleden opriep door deze vrijelijk te (re)ensceneren. Zie voor het fenomeen in de moderne kunst: Nicolaisen 2016; Tibbe 2016; Gieskes 2016.
[71] Von den Hoff e.a. 2015. De bundel bevat bijdragen over de 'imitatio heroica' in de klassieke oudheid: Franks 2015; Kovacs 2015; Boschung 2015; Maderna 2015; in de vroegchristelijk tijd: Heinzer 2015; en in renaissance en barok: Helm 2015; Posselt-Kuhli 2015; Bonfait 2015; en ten tijde van de verlichting: Lethbridge 2015.

1.3. Werkdefinitie en terminologische afbakening

Het voorgaande toont aan dat de termen waarmee men het portrettype beschrijft en afbakent in de regel corresponderen met het specifieke vertoog waarin men dit kunstzinnige verschijnsel wil interpreteren. In de volgende paragrafen wordt uit allerlei benaderingswijzen van het (bijbels) *portrait historié* een werkdefinitie geëxtraheerd die als leidraad dient ter afbakening van het verdere onderzoek. Een nadere bepaling van het *hier* gehanteerde woordgebruik is noodzakelijk om het bijbelse subgenre van de portretkunst in een groter verband te plaatsen, zodat ook varianten en voorlopers van dit fenomeen kunnen worden benoemd en getraceerd in de ontwikkelingsgeschiedenis (hfst. 3). Het *portrait historié* kan niet als een opzichzelfstaand fenomeen worden behandeld zonder in te gaan op de toenmalige portretkunst als geheel; haar kenmerken en regels; en andere portrettypes waaraan eveneens een vereenzelviging met een personage ten grondslag ligt. Allereerst dient men een globaal begrip te hebben van wat onder de hier gehanteerde definitie valt; en wat niet. Want de werken die kunsthistorici onder de overkoepelde term *portrait historié* scharen, zijn zeer verscheiden, zozeer zelfs dat een zeventiende-eeuws verzamelbegrip voor al deze portretsoorten niet heeft bestaan. Kennelijk bestond geen noodzaak hiervoor; binnen de kunsttheorie of anderszins.

Vanzelfsprekend bestaan er andere aanduidingen uit de tijd zelf (§ 2.4), waaruit weer andere visies op het portrettype naar voren komen. Niettemin is ervoor gekozen de term *portrait historié* te handhaven in de huidige, kunsthistorische betekenis van portret als historiefiguur, niettegenstaande oude kunsttheoretische omschrijvingen die hiervan sterk afwijken (Appendix). De meeste kunsthistorici bakenen het genre thematisch verder af door *portraits historiés* te definiëren als portretten in de gedaante van bijbelse, historische, mythologische, literaire en allegorische figuren.[72] Ook deze nadere bepaling wordt hier aangehouden. Veel auteurs spreken van een portret waarin de voorgestelde verschijnt 'in de rol van …'; 'verkleed als …'; of 'zich identificeert met' een historiefiguur. Zij gebruiken deze bewoordingen vrijelijk door elkaar, hoewel de classificaties verkleding, rol, vereenzelviging allerminst hetzelfde zijn en in zekere zin elkaar lijken uit te sluiten.

In deze studie gaat de voorkeur uit naar de relatief neutrale parafrase 'in de gedaante van'. Het *portrait historié* toont immers niet een geportretteerde die een rol opvoert in een toneelstukje, noch een geschilderde verkleedpartij waarbij de geportretteerde poseerde in fantasiekostuums, laat staan een "psychologische" identificatie.[73] Hierom vielen de termen 'rolportret', 'verkleedportret' of 'identificatieportret' af.[74] Nochtans is er sprake van een apert verschil in betekenis tussen het werkwoord "historiseren" en het Franse *historier* ("historiëren").[75] Historiseren (*historiser*) betekent historisch voorstellen of aankleden, terwijl

[72] Zie: Bauer 1996, dl. 1, p. 1; Koldeweij, Van Leeuwen & Manuth 2016, i.h.b. pp. 5-6.
[73] Ter variatie worden 'rol' en 'identificatie' hier terloops gebezigd, ofschoon niet als (deel van) een *terminus technicus*.
[74] De wat ongelukkige vertaling "gehistoriseerd portret", die men tegenwoordig in het Nederlands als synoniem placht te bezigen, wordt hier in enkele gevallen om praktische, taalkundige redenen als alternatief aangewend. Vergelijk woordgebruik: Van Thiel 1983, p. 157; Pastoor 1991. Het adjectief 'gehistoriseerd' wordt hier uitsluitend bijvoeglijk gebruikt in combinaties als "gehistoriseerd familie-, groeps-, dubbel- en zelfportret", omdat ons taaleigen het niet toelaat te spreken van een "groepsportret *historié*", "familie- of zelf-*portrait historié*".
[75] Ook "gehistorieerd portret" lijkt onwenselijk. Zie woordgebruik: Van der Stighelen 1990, p. 149, noot 367; Wolters van der Wey 1999, p. 144; Van Bueren & Wüstefeld 1999, p. 156; Dirkse 2001, p. 109. Aan "historiëren" werd eenzelfde betekenis gehecht als aan "historiseren". Zie: Weiland 1858, p. 308: 'HISTORIËREN. in de schilderk[unst],

historier impliciet lijkt (sic!) te verwijzen naar historieschilderkunst en narrativiteit; hoewel achttiende-eeuwse bronnen dus anders getuigen (§ 2.8, Appendix).

De term *portrait historié* gebruikt men doorgaans specifiek ter aanduiding van portretten waarop de geportretteerde is afgebeeld als een bijbelse, historische, mythologische of legendarische figuur.[76] Hiermee is de term preciezer afgebakend dan met de omschrijving van portretten in "historische gedaante", waaronder men ook historisch aangeklede individuen zonder duidelijke vereenzelviging kan verstaan, zoals portretten *à l'antique* (§ 2.4, 2.6). Een voorbeeld hiervan is het portret van Engel de Ruyter (1649-1683) gekleed in een klassiek borstkuras met korte rok van verticale banden (*pteryges*) door een navolger van Jan de Baen (1633-1702) (afb. 1.6).[77] In dergelijke portretten verschijnt de geportretteerde weliswaar in een soort rol (die van Romeins veldheer) maar wordt deze niet gelijkgesteld aan een specifieke historische figuur (bijvoorbeeld Caesar) en blijft hij feitelijk zichzelf. Als we spreken over "historisch" bedoelen we dus niet geschiedkundig of historiserend, maar eigenlijk "betrekking hebbend op historieschilderkunst".[78] De "historische" figuren in historiestukken zijn niet (uitsluitend) ontleend aan de geschiedschrijving, maar aan allerlei soorten verhalen of historiën: de bijbel, de klassieke mythologie, de antieke geschiedenis, hagiografieën en legenden, de vaderlandse geschiedenis, alsook de toenmalige literatuur, zoals (pastorale) toneelstukken. De personages die in deze geschiedenissen figureren, kunnen dus ook fictief van aard zijn.

In een *portrait historié* wordt de geportretteerde dus *niet* voorgesteld als een type, een willekeurige Romein, oosterling of herder, maar als een concreet benoembare figuur, zoals de Romeinse veldheer Scipio Africanus (236-183 v. Chr.), de aartsvader Izaäk of een pastoraal-literaire figuur zoals Daifilo uit P.C. Hoofts toneelstuk *Granida* (1604). Een voorwaarde is dat de geportretteerde gelijkgesteld moet zijn met een personage dat te herleiden is tot een literaire bron op grond van attributen en/of de narratieve context. Schilderijen waarop de geportretteerde slechts is uitgedost in (pseudo-)antieke, oosterse of pastorale dracht, zonder vereenzelviging met een literair personage zijn géén *portraits historiés*. Aldus worden portretten in historische dracht zonder concrete vereenzelviging uitgesloten. Toch levert deze thematische begrenzing problemen op voor de classificatie van het bijbelse *portrait historié* (§ 1.7).

Uit hierboven geschetste omschrijving van het *portrait historié* blijkt een nauwe verwantschap met de historieschilderkunst, die ook uit de term zelf spreekt. Het portrettype werd dan ook gekenschetst als een mengvorm (of subgenre) van portret en historiestuk, ontstaan uit de synthese van beide genres.[79] Of *portraits historiés* in de categorie van het portret vallen, of juist (ook, of, hoofdzakelijk) tot de historieschilderkunst gerekend moeten worden, loopt per geval uiteen, maar is ook afhankelijk van het woordgebruik en verdere afbakening van dit subgenre (§ 1.4–1.7). Problematisch is dat de term *portrait historié* voor zowel de schilderijen zelf kan worden gebruikt als voor de portretten die daarin voorkomen. Het handelt

---

alles, wat tot eene geschiedenis behoort, naauwkeurig in acht nemen; alzoo niet alleen aan de geschiedkundige waarheid, maar ook aan de kleederdragt der eeuw, waarin de voorgestelde geschiedenis valt, streng getrouw blijven.'

[76] Koldeweij, Van Leeuwen & Manuth 2016, pp. 5-6.

[77] Navolger van Jan de Baen, *Portret van Engel de Ruyter,* ca. 1675, olieverf op doek, 117 x 98,5 cm, voorheen Coll. W.G. Elias-Vaes, Vlg. Amsterdam (C) 27/29-4-2010, lot 164; RKD-nr. 213179. Zie voor de traditie van zeeheldenportretten *à l'antique*: Van Kretschmar 1979; Huiskens 2008.

[78] Zie voor de definitie van het historiestuk: Pauw-De Veen 1957, p. 29; Brenninkmeijer-De Rooij 1984 [2003].

[79] Vergelijk: Wishnevsky 1967, p. 5.

dus enerzijds om (autonome) portretten die meestal bestemd waren voor seculiere doeleinden (ter opluistering van woonvertrekken; § 1.4) en anderzijds om historiestukken met soms een devotionele functie waarin portretten werden geïncorporeerd (bijvoorbeeld als religieuze stichting in een kerkelijk-sacrale context; § 1.5).

Wishnevsky beschouwde het bestaan van het zuiver autonome portret welhaast als een absolute *conditio sine qua non* van het *portrait historié*: 'Dies ist das Primäre, die historische Szene oder Figur nur Zutat, "Attribut". Darin unterscheidet es sich von der Gruppe jener Darstellungen, die alles in einem übergeordneten Zusammenhang erscheinende Porträtmässige umfasst und deren Typ man als "Bildnis in Bilde"[80] bezeichnen kann: die unselbständige Bildnisse auf den Fresken Giottos, Masaccios und Ghirlandajos, […]; die Darstellung von Stiftern in Bildeinheit mit der sakralen Szene […].'[81] Deze groep van "onzelfstandige" portretten die volgens Wishnevksy enkel (als voorlopers) bijdroegen aan het ontstaan van het *portrait historié* bevatte echter ook al volwaardige *portraits historiés*.[82] Zo is een aanzienlijk deel van de door Polleroß geïnventariseerde 'identificatieportretten' niet autonoom te noemen. Toch voldoen deze in sacrale scènes opgenomen portretten aan de eerder gestelde wezenseisen van het *portrait historié*.[83] Deze kenmerken als voorwaarde voor het portrettype zullen hier verder uiteengezet worden als uitwerking van de hier gebruikte werkdefinitie.

Om een verdere begripsverwarring te voorkomen, dient hier nogmaals de (gehanteerde) betekenis van de term *portrait historié* eenduidig te worden uitgelegd aan de hand van voorbeelden die elders in deze studie uitvoeriger aan bod komen. Zoals gezegd, wordt onder een *portrait historié* een portret verstaan waarin de geportretteerde verschijnt in de gedaante van een bijbelse, historische, mythologische of legendarische figuur. Schilderijen waarop de geportretteerde slechts is uitgedost in pseudo-antieke, oosterse of pastorale dracht, zonder dat deze wordt vereenzelvigd met een specifieke historiefiguur zijn géén *portraits historiés*. In een *portrait historié* wordt de geportretteerde immers niet voorgesteld als een type, zoals een Romein, een oosterling, of zomaar een herder (een anonieme klassieke, oriëntaalse of pastorale figuur) maar als een concreet benoembaar personage. Als praktische voorwaarde werd gesteld dat de geportretteerde gelijkgesteld dient te worden met een personage dat herleidbaar is tot een literaire brontekst en op grond daarvan als zodanig herkenbaar is door middel van kenmerkende attributen en/of de narratieve context.

Toch is daarmee het portrettype niet voldoende terminologisch afgedekt, aangezien deze theoretische afbakening in de praktijk niet altijd sluitend is. Om welke reden dan ook kan een (bijbels) thema niet herkend of aangetoond worden: bijvoorbeeld als een onderwerp geen

---

[80] De benaming van 'Bildnis in Bilde' is ontleend aan: Dölling 1958. Vergelijk de term: 'Stifter in Bildgeschehen' in: Kapfer 2008, p. 34.

[81] Wishnevsky 1967, pp. 5-6. Wishnevsky's onderscheid/voorwaarde wordt niet uitsluitend toegepast op religieuze voorbeelden en onder meer aangehaald door: Köhler-Lutterbeck 1975, p. 110 voor haar 'Abgrenzung der mythologischen Familienbilder gegenüber dem "Portrait Historié" [in het oeuvre van Rubens]: 'Auch hier muß nochmals darauf hingewiesen werden, daß die Vorstellung, es handele sich bei dem mythologischen "Familienbildnissen" um "Portraits historiés" obwohl ganz eindeutig "Familie" gemeint ist, völlig ausgeschlossen ist. […] Hauptunterschied zwischen den mythologischen Familienbildern des Rubens und einem "Portrait historié" ist vor allem, daß das "reine autonome Bildnis" in Rubens Gemälde nicht vorhanden ist. Obwohl verschiedentlich Portraitähnlichkeiten gesehen wurden, waren sie jedoch nicht nachweisbar.' Zie ook: Tischler 1994, p. 117.

[82] Wishnevsky 1967, p. 6.

[83] Polleroß 1988, dl. 2, passim.

duidelijke iconografie of beeldtraditie heeft. Een mansportret van na 1650, uit de school van Rembrandt, mogelijk van Jan Victors, toont de geportretteerde ten halve lijve in oosters fantasiekostuum en met een boog in zijn hand (**VIC10;** afb. 1.7). Het is niet met zekerheid vast te stellen noch uit te sluiten dat hij voorgesteld is als Nimrod die 'een geweldig jager voor het aangezicht des Heeren' was (Gen. 10:9) of Ezau 'een man ervaren in de jacht, een man van het veld' (Gen. 25:27).[84] Het is veelzeggend dat een op eenzelfde manier uitgedoste mansportret door Jan Victors door onder meer Debra Miller onder voorbehoud werd geduid als de bijbelfiguur Jonathan (**VIC11**).[85] In het tweede boek van Samuel heet het immers 'dat men den kinderen van Juda den boog zou leren'. Want '[v]an het bloed der verslagenen, van het vette der helden, werd Jonathans boog niet achterwaarts gedreven' (2 Sam. 2:18, 22).

1.4. Formele onderverdeling van het autonome *portrait historié*

Het vaststellen van een literaire grondslag dient als uitgangspunt voor de werkdefinitie, maar omwille van een welomlijnde omschrijving van het portrettype dient ook rekening gehouden te worden met de uiterlijke (formele) verschillen in beeldopvatting en compositie van verschillende schilderijtypen. Het voornaamste onderscheid is waarneembaar tussen autonome en geïntegreerde *portraits historiés*. In autonome *portraits historiés* vallen portret en historiestuk grotendeels samen en kan men het gehele schilderij als *portrait historié* aanduiden; en niet slechts de portretten daarbinnen. Geïntegreerde *portraits historiés* zijn onderdeel van een historievoorstelling die als geheel niet als portret kan worden omschreven (bijvoorbeeld een altaarstuk). De autonome variant kan globaal onderverdeeld worden in meerdere subcategorieën, waarbij vanzelfsprekend weer tussenvormen mogelijk zijn. De onderstaande categorisering in twee hoofdgroepen van het autonome *portrait historié* kan grotendeels ook toegepast worden op niet-bijbelse voorbeelden zoals portretten in de gedaante van mythologische figuren:

1.) <u>VEELFIGURIGE HISTORIESTUKKEN MET GROEPSPORTRETTEN</u>

Variant I.) autonome *portraits historiés* met een narratieve scène zoals in een historiestuk, waarbij meerdere geportretteerden de gedaante aannemen van historische personages die bij naam bekend zijn.

Het handelt hierbij dus meestal om een vereenzelviging met figuren die een essentiële rol spelen binnen het voorgestelde verhaal. De geportretteerden zijn dus in de regel actief bij de centrale handeling betrokken en als protagonisten in een historiescène afgebeeld (veelal ten voeten uit). Dergelijke schilderijen houden in formeel opzicht het midden tussen groepsportretten en historiestukken. Het vroegst bekende Noord-Nederlandse voorbeeld hiervan is *De verzoening van Jakob en Ezau* van Jacob Willemsz. Delff de Oudere (1540/1545-1601) uit 1584, waarop de zoons van de schilder als de oudtestamentische broers staan afgebeeld temidden van andere geportretteerden (Wenen, Kunsthistorisches Museum; **DEL1;** § 6.4; afb. 1.8, afb. 6.30).[86]

---

[84] Even summier aangeduid/uitgerust is een *Portret van een jongeman als de H. Sebastiaan*, uit het tweede/derde kwart van de 16de eeuw voorheen toegeschreven aan Anthonis Mor (Antonio Moro), waarbij de boog, pijl en vooral de ontblote borst de vereenzelviging met de heilige bewerkstelligen (olieverf op paneel, 80 x 69 cm, München, Alte Pinakothek, inv.nr. 8685; RKD-nr. 55621; Porthis 1147). Zie: Cust 1910-1991, p. 12; Friedländer 1967-1976, dl. 12, nr. 224 (als Jan van Hemessen); Best. cat. München 1986, pp. 353-354 (als Anthonio Moro). Het is veelzeggend dat het werk voorheen werd geduid als een fantasieportret van Willem Tell door Hans Holbein.

[85] Miller 1985, pp. 95, 96, 137-138, 279, nr. A4.

[86] Pigler 1955, pp. 169-170; Wishnevsky 1967, pp. 42-43, 154, nr. 3; Polleroß 1990, p. 100.

Variant II.) autonome *portraits historiés* met een narratieve scène waarop meerdere geportretteerden verschijnen als anonieme (handelende) historiefiguren temidden van benoembare figuurgroepen.

De geportretteerden zijn (actief) bij de centrale handeling betrokken en verschijnen in historisch kostuum als figuren die, ofschoon ze tot een literaire bron herleidbaar zijn, niet individueel aangeduid kunnen worden, maar hoogstens als groep, zoals de Israëlieten in oudtestamentische scènes of de herders bij de Aanbidding van Christus. Meestal gaat het hier om groeps- of familieportretten met bijbelse onderwerpen waarbij het portretkarakter ten koste van de historische scène wordt benadrukt. Ofschoon de geportretteerden niet verschijnen als protagonisten of "titelhelden" vertolken ze wel belangrijke (bij)rollen in het bijbelverhaal, zoals op het groepsportret met de familie Panhuys door Maerten de Vos (1531/32-1603) met daarop *Mozes die de Israëlieten de tien geboden toont* uit 1574 (Utrecht, Museum Catharijneconvent; **VOS1;** § 6.1; afb. 1.9, afb. 6.1). Mozes is hier geen portret.

N.B. Soms kunnen beide varianten niet goed van elkaar onderscheiden worden zoals in *Het presenteren van Mozes aan de dochter van de farao* (Ex. 2:1-10) van circa 1562 door Bernaert de Rijckere (1535-1590) in het Muzeum Narodowe in Warschau (**RIJ1**; afb. 1.10, 3.69). Hoewel dit Zuid-Nederlandse schilderij het karakter van een autonoom groepsportret heeft, is niettemin onzeker of Mozes en de dochter van de farao portretten moeten voorstellen.

Beide varianten hebben vergelijkbare subcategorieën:

1A.) FAMILIEPORTRETTEN VAN EEN MAAGSCHAP ('extended family' met aanverwanten)

In de meeste gevallen is sprake van groepsportretten als anonieme bijfiguren zoals op het Panhuyspaneel. Opvallend vaak gaat het om familieportretten van de schilder, zoals in Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* (**DEL1**). Regelmatig gaat het om het ouderlijke gezin van de schilder uitgebreid met aangetrouwden. Dit is het geval in *God verschijnt aan Abraham te Sichem* (Gen. 12:6-7) uit 1628 door Claes Cornelisz. Moeyaert (ca. 1592-1655) in Museum Catharijneconvent te Utrecht (**MOY1;** § 8.1; afb. 1.11, 8.1) en in *Petrus in het huis van de hoofdman Cornelius* (Hand. 10:23-48) door Barent Fabritius (1624-1673) uit 1653 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum; **FAB2;** § 10.3; afb. 1.12, 10.5). In beide gevallen zijn de hoofdfiguren (Abraham en Petrus) geen portretten. Dit type lijkt te zijn voortgekomen uit schilderijen van de Heilige Maagschap ("Sippenaltäre") waarin men verscheen als de 'magen' van Christus (§ 3.8; afb. 3.40–3.50).

1B.) FAMILIEPORTRETTEN VAN EEN GEZIN (vader, moeder en enkele kinderen)

In deze familieportretten met een relatief klein aantal figuren staat het gezin centraal. De Noord-Nederlandse gezinsportretten waarbij de hoofdfiguren ook portretten zijn, stammen uit de jaren 1620-1640, zoals Jacob Cuyps *Mozes en de zeven dochters van Jethro* (Ex. 2:16-22) uit 1633 (verblijfplaats onbekend; **CUYP1;** afb. 1.13, 8.7). Vaker gaat het echter om portretten als bijfiguren zoals op *Laat de kindertjes tot mij komen* van Anthony van Dyck uit 1620/21 (Ottawa, National Gallery of Canada; **DYCK3;** § 2.1, 7.6; afb. 2.5, 7.36); of op Jacob Adriaensz. Backers *Christus en de Kanaänitische vrouw* (Matth. 15:21-28; Marc. 7:24-30) uit 1640 (Middelburg, Nieuwe Kerk; **BAC3;** § 8.4; afb. 2.4, 8.33). Vooral in dergelijke nieuwtestamentische scènes bestaat er duidelijke compositorische tweedeling tussen de religieuze figuren en de portretgroep die elk hun eigen beeldvlak krijgen toebedeeld.[87]

1C.) CORPORATIEVE GROEPSPORTRETTEN (maatschappelijke en religieuze organisaties)

Dit subtype ontstond uit het geïntegreerde (groeps)portret in sacrale context (zie onder) maar werd later volledig autonoom zoals *Het Laatste Avondmaal* uit 1576 van de schilder Gortzius Geldorp (1553-1616) waarop theologen van de Universiteit van Leuven in de gedaante van alle twaalf apostelen verschijnen (**GELD1;** § 4.5; afb. 4.51). Meestal gaat het om groepsportretten in de gedaante van (grotendeels) anonieme nevenfiguren zoals op *Het Groepsportret met Brugse Magistraten* uit 1574 door Antonius Claeissens (ca. 1536-1613) dat op grond van de inscriptie op de lijst kan worden geduid als *Het Banket van Ahasveros* (Esth. 1:1-20) (Brugge, Groeningemuseum; **CLA1;** afb. 1.14, 3.59). Een zeventiende-eeuws

[87] Deze tweedeling gaf mogelijk aanleiding voor de Engelse term 'portraits-cum-history-painting'. Zie: Waterhouse 1978; Tent. cat. Washington 1990-1991, p. 41.

Noord-Nederlands voorbeeld is het portret van de regenten van het Haarlemse Leprooshuis in de *Profeet Elisa weigert de geschenken van Naäman* (2 Kon. 5:15-16) door Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53) uit 1637 (**GRE1;** § 8.3; afb. 1.15, 8.13). Het ontstaan van corporatieve *portraits historiés* kan deels herleid worden tot historiestukken met geïntegreerde portretten van broederschappen en religieuze ordes, zoals Geertgen tot Sint Jans' *Bijeenbrengen van het gebeente van Johannes de Doper door de Haarlemse Johannieter monniken* van 1484 of later (Wenen, Kunsthistorisches Museum; § 3.5; afb. 3.18).

Bovenstaande, als historiestukken geënsceneerde groepsportretten onderscheiden zich van een tweede categorie *portraits historiés* met meestal maar één figuur in een statische portretpose:

2.) NIET-VERHALENDE INDIVIDUELE PORTRETSTUKKEN

Autonome *portraits historiés* zonder handeling, waarin de geportretteerde meestal tot de borst of ten halven lijve is weergegeven als historiefiguur

Het gaat hier doorgaans om composities waarop slechts één persoon frontaal en dicht op de beeldrand is afgebeeld. De vereenzelviging berust vaak alleen op kenmerkende attributen en/of uitdossing waarmee impliciet verwezen wordt naar het (doorgaans niet afgebeelde) narratief waaraan de figuur is ontleend. Op een portret van Margaretha van Oostenrijk als Maria Magdalena kan men de door de landvoogdes uitgebeelde rol louter duiden dankzij de zalfpot die zij vasthoudt (Chantilly, Musée Condé; afb. 1.1).[88] Dergelijke *portraits historiés* staan vanwege het ontbreken van verhalende scène ver af van de monumentale historieschilderkunst, ofschoon er wél sprake is van een portrettering in de gedaante van een specifiek historisch personage. Onder deze hoofdgroep vallen de volgende subcategorieën:

2A.) PORTRETBUSTES (in de traditie van heiligenbeeltenissen)

Het vroegste, identificeerbare voorbeeld is Jan Gossaerts *Portret van Anna van Glymes van Bergen als Madonna* van omstreeks 1525 (New York, Metropolitan Museum; § 2.7; afb. 1.16, 2.40). Opvallend vaak betreft het hier vrouwenportretten in de gedaante van Maria Magdalena. Er zijn ook andere religieuze voorbeelden bekend van voornamelijk niet-bijbelse heiligen zoals St. Lucia en St. Cecilia.[89]

2B.) PORTRETTEN TEN HALVE LIJVE (soms met historische setting)

Hieronder zijn opvallend veel zeventiende-eeuwse zelfportretten,[90] zoals Rembrandts *Zelfportret als Paulus* van 1661 in (Amsterdam, Rijksmuseum; **REM5;** § 4.7; afb. 4.58); het *Zelfportret van Willem Drost als de apostel Johannes* (Kingston, Agnes Etherington Art Centre; **DRO1;** § 4.7; afb. 1.17, 4.82); en het *Zelfportret van Barent Fabritius als Johannes de Evangelist* van circa 1660 (**FAB3;** privébezit; § 4.7; afb. 4.83).

2C.) PORTRETTEN TEN VOETEN UIT (vaak gesitueerd in een landschap)

Hieronder bevinden zich (dubbel)portretten en andere combinaties van enkele portretten zonder een centrale handeling of een bepaalde historiescène, waaronder kinderportretten als Johannes de Doper, die nauw verwant zijn aan pastorale portretten (§ 11.3). In sommige kinderportretten worden bijbelfiguren met niet-bijbelse heiligen of

---

[88] Zie voor gegevens noot 1. Vergelijk: Jan Gossaert (omgeving), *Portret van een jonge vrouw als Maria Magdalena,* ca. 1530, olieverf op doek, 39,5 x 33,5 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 4341; RKD-nr. 51284; Porthis 0366. Zie: Best. cat. Brussel 1984, nr. 4341, p. 123 met afb. op p. 122. Dit portret werd vroeger beschouwd als een portret van Isabella van Oostenrijk (1501-1526) vanwege de gekroonde letter 'Y' (Ysabeau) linksboven. Zie: Benesch 1913, pp. 212-213, als Jan Vermeyen; Von der Osten 1961, pp. 473-474, als Jan Gossaert; Horn 1989, dl. 1, p. 60, noot 48, als anoniem. Zie voor de problematische identificatie van Magdalena-portretten: Weusten 2016.

[89] Justus Sustermans, *Portret van een vrouw als de H. Lucia,* olieverf op doek, 61 x 50,2 cm, Vlg. Londen (C) 4/5-12-2012, lot 191; RKD-nr. 255153; Justus Sustermans, *Portret van een jong meisje als de H. Cecilia, het orgel bespelend,* olieverf op doek, 66 x 49 cm, Vlg. Londen (S), 4/5-7-2012, lot 231; RKD-nr. 236032; Porthis 4438. Achttiende-eeuwse Engelse portretten van dames als Cecilia tonen de portretteerde daarentegen meestal ten voeten uit. Zie: Tasch 1999, pp. 85-86, 343 met. afb. 65 (Elizabeth Southwell-Cromwell door Gottfried Kneller; Porthis 0618); p. 345 met afb. 67; p. 346 met afb. 68 (Elizabeth Billington-Weichsel door Joshua Reynolds; Porthis 1665, 1666); Polleroß 1988, dl. 1, p. 362, dl. 2, p. 415, nr. 639; dl. 2, p. 414, nr. 631 (Elizabeth Ann Sheridan-Linley door Joshua Reynolds; Porthis 1691); dl. 1, p. 362, dl. 2, p. 414, nr. 637 (Emma Hart door George Romney; Porthis 2867, 2868); dl. 1, p. 362; dl. 2, p. 415, nr. 641 (Emily Murray-de Visme door John Russell; Porthis 2871).

[90] Zie hiervoor Manuth 2016.

zelfs profane figuren gecombineerd. Soms is sprake van een (profane) handeling die niet teruggaat op een literaire bron of verhaal. Een problematisch voorbeeld is Ferdinand Bols *Portret van een echtpaar in oriëntaals kostuum* (Dordrechts Museum) dat ook wel is geduid als Izaäk en Rebekka (**BOL1;** § 11.2; afb. 1.18, 11.1–11.3).

Portretten van de tweede categorie hebben in tegenstelling tot de eerste groep vaak een statisch karakter en zijn vermoedelijk voortgekomen uit allerlei soorten heiligenvoorstellingen die van oorsprong een sterk portretmatig karakter hadden (ikonen, heiligenplanken, devotionele beeltenissen, etc). Hoewel er geen specifiek moment of een episode uit een geschiedenis wordt voorgesteld, kan een dergelijk portret niettemin tegen de achtergrond van een (bijbel)verhaal zijn geplaatst. Er kan sprake zijn van enscenering van een dergelijk portret in een historische entourage of van uitbreiding met een secundaire (profane) handeling of ander narratief bijwerk In het geval van *Een dame als de boetvaardige Maria Magdalena* door Pieter Leermans (1655-1707) draagt de situering en de handeling van de geportretteerde bij aan het narratieve karakter van de scène (**LEE1;** afb. 1.19). De contemplatieve bezigheid van de boetedoende Maria Magdalena met schedel, gesel en crucifix in de grot is weliswaar ontleend aan haar hagiografie, maar het motief van de vinger die wijst op een passus in de opengeslagen bijbel is een schilderkunstige inventie die enkel bedoeld is om de scène te verlevendigen.[91]

Het non-narratieve *portrait historié* heeft mogelijk gedeeltelijk wortels in een specifieke variant van het stichtersportret waarop de iconografie van een naamheilige of schutspatroon is overgedragen op de stichters op triptieken (§ 3.5; afb. 3.19). Hoewel stichtersportretten als onderdeel van sacrale kunst niet autonoom zijn, gaat het vrijwel altijd om geïsoleerde beeltenissen met een zelfstandig karakter; ofwel separaat op zijluiken of middenpaneel of afgezonderd van de hoofdvoorstelling op het middenpaneel weergegeven (afb. 3.21).[92] Een schilderij dat mogelijk aan deze beeldtraditie is ontsproten is het *Portret van een prinses van Oranje Nassau (?) als de heilige Catharina van Alexandrië* van circa 1650/51 door Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654) in het Paleis op de Dam te Amsterdam (afb. 1.20).[93]

Er bestaan vanzelfsprekend grensgevallen tussen het narratieve type (**1B.**) en het niet-verhalende type (**2B.**) waarbij de handeling soms is gereduceerd tot een uitgelicht narratief detail of een gecomprimeerd moment van een verhaal. Soms zijn tegenspelers in een verhaal achterwege gelaten, zoals in Rembrandts *Dubbelportret van een echtpaar als Izaäk en Rebekka,*

[91] Maria Magdalena trok zich volgens de *Legenda Aurea* terug in een grot in het bos te Sainte-Baume in de Provence. Zie voor de iconografie van de boetvaardige Maria Magdalena met schedel in deze heilige grot: Edmunds 1989; Vanden Branden 1989-1991; Erhardt & Morris 2012 (passim); Howell Joly 2014, pp. 8, 11, 35, 84, 106 (noot 88), 110-111, 124, 136, 165, 179-180, 192, 194-196, 204, 207-208. Zie voor de popularisering van het thema in de vroegmoderne literatuur: Leone 2004, sub 'The Magdalene in early-modern literature'. Zie voor Maria Magdalena en de schedelsymboliek in de *Heptaméron* (1558) van Marguerite de Navarre (1492-1549): Rigolot 1994. Zie voor het zeldzamere motief van wortels, pastinaken en knollen in de Magdalena-iconografie: Van Haute 1999, p. 189.

[92] Anoniem (Zuid-Nederlands), *Portret van een man als Johannes de Doper,* ca. 1590, olieverf op paneel, 32,4 x 27,6 cm, Vlg. New York (S), 27-1-1999, lot 12; RKD-nr. 58774; Porthis 0370.

[93] Thomas Willeboirts Bosschaert, *Portret van een vrouw (Prinses van Oranje Nassau?) als Heilige Catharina van Alexandrië,* ca. 1650, olieverf op doek, 197,5 x 121 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCC s135 (voorheen Amsterdam, Paleis op de Dam, inv.nr. 3-15PA); IB-nr. 203992; RKD-nr. 34505; Porthis 0296. Zie: Van Gelder 1949, p. 51 als Henriëtte Catharina van Oranje (1637-1708); Wishnevsky 1967, pp. 67-68, 171 als Louise Henriëtte van Nassau (1627-1667); Hairs 1977, p. 235; Polleroß 1988, dl. 1, p. 349, nr. 489; Heinrich 2003, dl. 1, pp. 303-305, nr. AP19; dl. 2, p. 581, afb. 144. Willeboirts kreeg uitbetaald 'ses hondert gul. voor St. Catharina', in: *Ordonnantieboeken* 737, fol. 23v, geciteerd in: Vosmaer 1861, p. 39; Slothouwer 1945, p. 335. De katholieke uitbeelding van een protestantse prinses is moeilijk te verklaren. Polleroß (1988, p. 349) relateert het werk aan de portretmode van het Engelse hof, bv. Catharina de Braganza als St. Catharina (ca. 1662, Londen, St. James's Palace).

beter bekend als het "Joodse Bruidje", waarbij de gebruikelijk toekijkende koning Abimelech ontbreekt (Amsterdam, Rijksmuseum; **REM1;** afb. 1.21; 8.48). Ook is het mogelijk dat de bijbelse handeling naar het tweede plan of de achtergrond is verplaatst. Hiervan is sprake in een anoniem mansportret tot de knieën van omstreeks 1630 uit de Zuidelijke Nederlanden (privébezit; afb. 1.22, 4.57; **ANON3**). De man poseert staande in historische dracht met zwaard en boek in de hand, de attributen van Paulus, terwijl zich in de achtergrond de bekering van Paulus op weg naar Damascus afspeelt (Hand. 9:1-19). Het zwaard is weliswaar een narratief element dat verwijst naar Paulus' marteldood, maar juist die scène wordt hier niet getoond.

Daarnaast bestaan er historiestukken met één portret als de hoofdfiguur, waarbij door de gekunstelde portretpose of de compositorische verdeling sprake is van een scheidslijn tussen portret en narratieve scène, zoals in *Portret van een vrouw als Judith* door Gerard Hoet (1648-1733) van 1670 (**HOET1;** afb. 1.23). Zouden we de rechter beeldhelft met de dienstmaagd en de man in bed (Holofernes) wegdenken, alsook het mes dat ze losjes vasthoudt, dan blijft gewoon een elegant jongedamesportret over. Voorts zijn er ook dubbelportretten met een handeling waaraan geen specifieke bijbelpassage ten grondslag lijkt te liggen, zoals het aan Gerard Dou (1613-1675) toegeschreven *Portret van prins Ruprecht van de Palts (1619-1682) en zijn leermeester als Eli en Samuel* van circa 1629-1630 (Los Angeles/Malibu, The J. Paul Getty Museum; **DOU1;** afb. 1.24).

Ook Jensen Adams onderscheidde drie structurele types binnen het *portrait historié* die grotendeels parallel lopen aan de door mij op het symposium te Leuven gepresenteerde indeling, die ik reeds in mijn scriptie van 2004 had afgebakend.[94] Het eerste type noemde ze 'observer *portrait* historié', dat wil zeggen als getuige, in assistentie;[95] de tweede 'attributive, or typological *portrait historié*' waaronder ze portretten met attributen/aankleding van historische figuren en/of met bijbehorende enscènering rekende.[96] Het derde type labelde Jensen Adams als 'performative *portrait historié'* waarin door middel van de handeling een relatie wordt gelegd tussen de zitters en de historische figuren met wie zij zich vereenzelvigen.[97]

1.5. Geïntegreerd *portrait historié* en assistentieportret

De specificatie "geïntegreerd *portrait historié*" wordt hier geïntroduceerd voor portretten in de gedaante van historische (bijbelse) figuren die zijn geïncorpeerd in een schilderij dat vanwege formele (uitwendige) eigenschappen of daarmee samenhangende functies (bijvoorbeeld binnen de geloofspraktijk) niet als een autonoom portret kan worden gekenschetst, zoals triptieken, devotiestukken en muurschilderingen in kerken. Geïntegreerde bijbelse *portraits historiés*

---

[94] Jensen Adams 2010, pp. 197-199. Vergelijk: Jensen Adams 2013

[95] Jensen Adams 2010, p. 197: 'The 'observer *portrait historié*' presents an historical event into which the portrait of a contemporaneous individual has been inserted as an observer who only minimally participates in the event, if at all.' Als voorbeeld haalde ze Geertgen tot St. Jans' *Bijeenbrengen van het gebeente van Johannes de Doper door de Haarlemse Johannieter monniken* (Wenen, Kunsthistorisches Museum; afb. 3.18).

[96] Jensen Adams 2011, p. 197: 'The second type [...] 'attributive, or typological, *portrait historié*' depicts contemporaneous figures with attributes of an historical figure that may include dress, accompanying objects and/or settings.'

[97] Jensen Adams 2011, p. 199: '[...] Van den Eeckhout's portrait [*The Magnimity of Scipio*] constructs the relationship between the seventeenth-century family and that in the Scipio story through narrative.' Gerbrand van den Eeckhout, *De Grootmoedigheid van Scipio: Wouter Oorthoorn en Christiana van Dien,* olieverf op doek 138,1 x 161,5 cm, Ohio, Toledo Museum of Art. Zie: Manuth 1998, pp. 139-150.

verschijnen dus gewoonlijk in voorstellingen van devotionele aard: schilderstukken uit een sacrale context, zoals altaarstukken, memoriestukken en epitafen. Ter verduidelijking en wellicht ten overvloede: hiermee wordt dus niet gedoeld op eventuele *portraits historiés* van stichters die separaat van de religieuze hoofdvoorstelling zijn weergegeven, geïsoleerd op zijluiken, die in formeel opzicht op zichzelf staan (afb. 3.19).

In sacrale en devotionele werken vindt men zelden portretten in de gedaante van hoofdfiguren. De geportretteerden zijn vaak opgenomen in een historische voorstelling zonder actief aan de handeling deel te nemen en geven enkel *acte de présence.* Deze in een historische groep opgenomen 'geanonimiseerde' portretten zijn nauw verwant of soms zelfs identiek aan zogenaamde portretten in assistentie (*ritratto in assistenza; Assistenzbildnis,* etc.) waarbij de geportretteerden als getuigen verschijnen bij een religieuze gebeurtenis.[98] Onder assisentieportretten worden gewoonlijk meer precies (zelf)portretten verstaan in de gedaante van bijfiguren (passieve getuigen) in meestal eigentijdse dracht die geen deel uitmaken van de centrale handeling.[99] Op grond van deze afzijdigheid van de hoofdscène vallen deze portretten buiten de definitie van het *portrait historié,* temeer daar deze figuren ook niet worden vermeld in de brontekst waarop de voorstelling berust. Gewoonlijk gaat het om geïsoleerde portretten in de marge van een historiestuk met meerdere figuren, zoals Dürers kleinschalige zelfportret ten voeten uit op het Landauer altaarstuk uit 1511 (Wenen, Kunsthistorisches Museum; afb. 1.25).[100]

De term 'in assistentie' wordt doorgaans ook gerelateerd aan het ontstaan van het zelfportret als autonoom (sub)genre.[101] Het gebruik om zelfportretten op te nemen in kunstwerken bij wijze van signatuur nam zijn aanvang in de twaalfde eeuw met boekverluchters die zichzelf in de marge van manuscripten afbeeldden en breidde zich in vijftiende eeuw uit naar de monumentale historieschilderkunst.[102] Assistentieportretten vallen in principe buiten het bestek van dit onderzoek. Niettemin zijn er enkele van dergelijke portretten, grensgevallen, die als (geïntegreerd) *portrait historié* kunnen worden aangemerkt. Als voorwaarde geldt dat de geportretteerde, net zoals bij de autonome variant van het *portrait historié,* moet zijn afgebeeld als een figuur die tot een literaire bron (bijbeltekst) te herleiden valt, zoals een apostel, of een herder bij de Aanbidding van Christus (afb. 1.4, 1.30, 5.11).

Voor dergelijke geïsoleerde portretten in bijbelse gedaante die in historiestukken verschijnen gebruikte Gerard Ladner de term 'cryptoportret' (*Kryptoporträt*).[103] Polleroß bestempelde het cryptoportret als de oudere vorm van het 'Identifikationsporträt' of *portrait historié* dat echter niet alleen tot de middeleeuwen beperkt bleef. Hij omschreef het cryptoportret verder als een invoeging van portrettrekken van tijdgenoten in voorstellingen van

---

[98] De Duitse term wird vermoedelijk geïntroduceerd in Burckhardt 1898 [1911], p. 196, opgenomen in: Burckhardt 1930. Zie echter ook: Lehmann 1900, p. 194.
[99] Zie hieronder, alsook: Asemissen & Schweikhart 1994, pp. 49-67. Vergelijk: 'Assistenzfigur', in: P.W. Hartmann, *Das grosse Kunstlexikon*: <http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_708.html> [28-1-2018].
[100] Albrecht Dürer, *Allerheiligenbild (Landauer Altar),* 1511, olieverf op paneel, 135,3 x 126,3 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv.nr. 838.
[101] Voor het eerst door: Waetzhold 1908, pp. 314-320. Zie ook: Müller Hofstede 2002.
[102] Zie voor deze ontwikkeling: Asemissen & Schweikhart 1994, pp. 49-67; Müller Hofstede 2002. Zie voor overzichten van geïntegreerde zelfportretten in 15de-eeuwse Italiaanse kunst: Sleptzoff 1978, pp. 126-136; Horký 2003; Kapfer 2008, pp. 47-70; Legner 2009, Kapitel 15/16: Selbstbildnis in der Identifikationsfigur/ Persönlich anwesend. Selbstprojektionen in Bildern der historia, pp. 437ff.; Söll-Tauchert 2010, pp. 101-107.
[103] Ladner 1983, i.h.b. p. 82.

personen uit de bijbelse of kerkelijke geschiedenissen op fresco's, altaren en devotionele werken. Daarnaast gebruikte hij de term 'verkleed portret' (*Verkleidetes Bildnis*) als het omgekeerde het geval was: een bij voorbaat als zelfstandig portret geconcipieerd werk wordt door toevoeging van attributen en "maskeringen" secundair cq. potentieel in een devotioneel werk of historiestuk veranderd.[104]

Geïntegreerde *portraits historiés* werden door Peter Bloch aangeduid als 'verborgen portretten' (*Versteckte Porträts*): 'Die individuelle Physiognomie einer bestimmten Person wird der Gestalt eines religiösen Themas eingefügt, der Heilige also erhält die Züge einer historischen faßbaren Persönlichkeit.'[105] Voor zelfportretten in assistentie werd in het kunsthistorisch taalgebruik ook de term 'participant self-portrait' geïntroduceerd: 'The participant self-portrait functioned in several ways: as a living signature it preserved the artist's likeness for posterity. Featuring oneself as a bystander or participant transformed the artist into an eyewitness, testifying to his authority to narrate a historical subject or to his faith a biblical one.'[106] Ingrid A. Cartwright onderscheidde weer een variant hierbinnen die weer dicht ligt bij de definitie van het (verborgen) cryptoportret: 'one variation of the participant self-portrait was to cleverly "conceal" one's likeness within a work.'[107] In het Duitse taalgebied is tegenwoordig de term *integriertes Selbstporträt* meer gangbaar voor dergelijke zelfportretten die al dan niet in een handeling betrokken zijn.[108]

De Babylonische spraakverwarring is weer totaal wanneer definities van het portret in assistentie te dicht die van het *portrait historié* benaderen, zoals 'Abbild in einer heiligen Person' bij Liselotte Zinserling in haar onderzoek naar Duitse stichtersportretten of bij Walbe die sprak van 'das Auftreten von Porträtzügen an Gestalten der biblischen Geschichte, das sogenannte "verkleidete" Assistenzbild.'[109] Om misverstanden te voorkomen, werden allerhande subtypen van assistentieportretten onderscheiden. Zo maakte Gunter Schweikhart een onderscheid tussen kunstenaarsportretten die in het beeldvlak van de handeling afgezonderd zijn (het zelfportret

---

[104] Polleroß 1991, p. 11.
[105] Bloch 1980, p. 119.
[106] H.P. Chapman, in: Tent. cat. Glasgow 1990-1991, p. 15. Vergara 1999, p. 88 (n.a.v. Rubens' zelfportret op de *Aanbidding der Koningen* in het Prado te Madrid); 'The presence of painter's image within a narrative [...]'; Brown 2000, pp. 67, 145, 169 (n.a.v. Venetiaanse voorbeelden, cf. Suzuki 1996).
[107] Cartwright 2007, p. 78, noot 185
[108] Zie voor een overzicht: Söll-Tauchert 2010, III. Das Selbstporträt im religiösen Bildzusammenhang: Das integrierte Selbstporträt: Forschungsstand und Problematik, pp. 101-107.
[109] Zinserling 1957, pp. II-III, 130; Walbe 1974, p. 2. Vergelijk: Thauer 1984, pp. 46-47. Zij schaarde onder het stichtersportret ook nog 'die ›verkleideten‹ Assistenzfiguren, bzw. in zeitgenössischer Tracht am heiligen Geschehen lebhaft Teilnehmenden'. Zie ook: Messling 2006, p. 116: 'Auch Zinserling [...] unterscheidet noch formal zwischen dem Abbild in einer heiligen Person (»Assistenzbildnis«) und dem »deutlich« gekennzeichneten »Stifterbildnis« und sieht nur im Fall des Paumgartner-Retabels Dürers, wo [sic!] zwei der Stifter sich in [sic!] den Hll. Georg und Eustachius porträtierten, ein Verschwimmen beider Gattungen vorliegen [...]. Dagegen erhebt Polleroß Einspruch, wenn anstelle von Zinserlings unscharfem Begriff des »Assistenzbildnis« korrekter vom »Identifikationsporträt« spricht [...].' Ook Paul Ortwin Rave sprak over het 'Assistenzbild' in bewoordingen die het (geïntegreerde) *portrait historié* erg dicht benaderen: 'Zu dem meist ganzfigurigen Stifterbild gesellt sich das „verkleidete" Assistenzbild (Teilnehmer und Zuschauer mit individuellen Porträtzügen [...])', in: 'Bildnis', in: RDK, dl. 2 (1939), p. 663: <http://www.rdklabor.de/wiki/Bildnis> [28-1-2018]. Als 'Assistenzbilder' classificeerde Manuel Gasser zelfportretten 'auf welchen sich der Maler in Gestalt einer zum Bild gehörenden Figur in eine heilige oder profane Szene eingefügt hat.', in: Gasser 1979, p. 8. Derhalve schreef Gassers recensent: 'Vorläufer des eigentlichen Selbstbildnisses war das sogenannte Assistenzbild; der Künstler stellte sich in einer der Gestalten seines mythischen, religiösen oder historischen Bildes dar.', in: *Das Goetheanum* 58/59 (1979), p. 286.

als signatuur); alsook die ruimtelijk en inhoudelijk in voorgestelde scène opgenomen zijn en tenslotte het 'Identifikationsporträt', waarmee hij doelde op volwaardige *portraits historiés*.[110]

Ter onderscheid van het geïntegreerde *portrait historié* wordt de term "portret in assistentie" hier uitsluitend gebruikt als de geportretteerden geen historische identiteit aannemen maar als zichzelf verschijnen, zogezegd als nondescripte bijfiguren in eigentijdse dracht die niet actief deelnemen aan de centrale handeling en dus los staan van de (bijbelse) gebeurtenis. De benaming "geïntegreerd *portrait historié*" dient daarentegen ter aanduiding van portretten in de gedaante van historiefiguren. Het voorvoegsel "geïntegreerd" (in combinatie met *portrait historié*) is enkel van toepassing als het kunstwerk zelf, in zijn geheel, formeel buiten de categorie van het (groeps)portret valt en derhalve ook niet als zodanig aangeduid kan worden: of eenvoudiger gezegd als het schilderij meer historiestuk dan portret is.[111]

De eenvoudige reden waarom dergelijke *portraits historiés* hier dus als "geïntegreerd" worden bestempeld is omdat het hier geen autonome portretkunst betreft en de portretten een duidelijk ondergeschikt onderdeel zijn van de historische scène. Er zijn echter ook historiestukken buiten een sacrale context waarin soms portretten (in assistentie) zijn opgenomen. Soms gaat het weer om portretten temidden van benoembare groepen van anonieme figuren wier aanwezigheid gerechtvaardigd wordt door de tekst die daaraan ten gronde ligt. Een voorbeeld hiervan is Maerten de Vos' *Paulus op Malta* (Parijs, Musée du Louvre; **Vos3;** § 6.1; afb. 1.26, 6.15). Op dit schilderij verschijnen slechts enkele geportretteerden als de Maltezen die Paulus gastvrij ontvingen nadat hij op een zeereis naar Rome schipbreuk had geleden.[112] Een noodzakelijke voorwaarde voor de classificatie als *portrait historié* blijft echter dat de geportretteerden deel uitmaken van de historische mise-en-scène, opdat ze niet verward worden met *zuivere* portretten in assistentie. Getuigen en toehoorders die niet vermeld worden in de literaire bron vallen per definitie buiten beschouwing van deze studie.

1.6. Formele onderverdeling van het geïntegreerde *portrait historié*

Autonome groepsportretten met individuen in de gedaante van bijbelse figuren werden hierboven om semantische redenen in twee varianten onderscheiden: die in de gedaante van een specifieke, benoembare figuur en die als anonieme (handelende) figuren in een door de brontekst vermelde figuurgroep. Hoewel in de tweede variant een concrete vereenzelviging met bijbelse hoofdfiguren ontbreekt, is er niettemin sprake van kostumering en betrokkenheid bij de centrale gebeurtenis: de voorwaarden voor opname in de narratieve context. Alleen vanwege het overheersende portretkarakter en de actieve betrokkenheid bij het verhaal kan men

---

[110] 'Selbstbildnis als Signatur'; 'Selbstbildnis im Bild'; 'Identifikationporträt', in: Schweikhart 1993, pp. 11-18; Schweikhart 2001, pp. 191-213 (met voorbeelden van de typen), aangehaald in: Söll-Tauchert 2010, p. 100. Vergelijk: Asemissen & Schweikhart 1994, pp. 63-67; Stoichita 1998, pp. 226-235, i.h.b. p. 233, aangehaald door: Söll-Taucher 2010, p. 100. Stoichita onderscheidde: a.) het gemaskeerde zelfportret ('das maskierte Selbstbildnis') waarin de schilder een rol binnen een handeling aanneemt; b.) het zelfportret als bezoeker ('Selbstbildnis als Besucher') dat de kunstenaar toont in eigentijdse kleding, als vreemd element in de beeldscène (waartoe ook Dürers zelfportret behoort) en c.) contextuele auctoriale portretinvoeging ('kontextuelle auktoriale Einfügung'), waarbij de vervaardiger niet als persoon of als bezoeker maar als portret in zijn werk aanwezig is. Vergelijk: Horký 2003, pp. 43-44.

[111] Bij gebrek aan een adequate term zou men "*portrait historié* in assistentie" kunnen benutten voor gekostumeerde portretten in de rol van anonieme bijfiguren (in een benoembare figuurgroep), hoewel de historiserende enscenering van het portret door middel van verkleding allerminst de lading dekt van een *portrait historié*.

[112] Best. cat. Parijs 1979, p. 148, nr. 1931; Zweite 1980, p. 269, nr. 15; Zondervan 1982, pp. 81-83.

dergelijke schilderijen dus aanduiden als *portraits historiés.* Het verschil in portretwijze heeft wel degelijk zijn uitwerking op formele kenmerken van het schilderij: nog sterker is de invloed van dit semantische verschil op geïntegreerde *portraits historiés.*

Geïntegreerde *portraits historiés* zijn dus portretten in de gedaante van historische figuren in een werk dat als zodanig niet als portret aangemerkt kan worden. Een Noord-Nederlands voorbeeld is het altaarstuk met de *Tenhemelopneming van Maria* door Wouter Crabeth (1594/5-1644) uit 1628 (Gouda, Museum Gouda; § 5.2; afb. 1.27, 5.25a). Pastoor Petrus Purmerent en Philippus Rovenius verschijnen als twee van de twaalf apostelen, terwijl de overige tien geen portretten zijn. Dergelijke portretten worden hier geschaard onder het bijbelse *portrait historié.* Het gaat hier immers om portretten als specifieke historische figuren, hoewel in dit geval niet precies duidelijk is welke apostelen beide heren precies moeten voorstellen. Portretten waarbij de geportretteerden *niet* de gedaante van een bijbelse figuur aannemen, worden hier aangeduid met de aloude term "portret in assistentie". Geïntegreerde *portraits historiés* die dus vaak in middeleeuwenstudies met de term cryptoportret worden aangeduid vallen in een derde hoofdgroep en kunnen eveneens onderverdeeld worden in subtypen:

3.) SACRALE EN DEVOTIONELE SCHILDERIJEN MET DAARIN GEÏNTEGREERDE *PORTRAITS HISTORIÉS*

Variant I.) IN DE GEDAANTE VAN SPECIFIEKE HISTORIEFIGUREN[113] (die bij naam bekend zijn)

Variant II.) IN DE GEDAANTE VAN ANONIEME HISTORIEFIGUREN (temidden van benoembare figuurgroepen)

Beide varianten hebben vergelijkbare subcategorieën:

3A.) PORTRETTEN ALS HOOFDFIGUREN (in historische scènes met enkele figuren)

Meestal gaat het om portretten in de gedaante van bijbelse figuren die een devotionele verering kenden of om naamheiligen zoals op een *Piëta* uit 1546 door de Kampense schilderes Mechtelt toe Boecop (ca. 1520-1598), waarop zij zichzelf als Maria Magdalena afbeeldde (Utrecht, Centraal Museum; **BOEC1;** § 3.7; afb. 1.28, 3.38). Een Zuid-Nederlands voorbeeld hiervan is het portret van Claeys van de Kerchove als St. Nicolaas op zijn memorietafel uit 1576 door Gillis Claeissens (1536/37-1605) (§ 3.5; afb. 1.29, 3.22).[114]

3B.) INDIVIDUELE PORTRETTEN (temidden van benoembare figuurgroepen)

Het gaat meestal om geïsoleerde portretten (in kleine aantallen) die in een figuurgroep zijn opgenomen. De geportretteerden vereenzelvigen zich meestal met historiefiguren die niet individueel benoembaar zijn maar wel als groep, zoals leden van familie Stuyver-Den Otter als de herders in een aanbiddingscène op het middenpaneel van het triptiek door Pieter Pietersz. (1540-1603) uit 1601 (Amsterdam Museum; § 5.2; afb. 1.30, 5.11). Verreweg het meest voorkomend is het portret in de gedaante van een apostel bij het *Laatste Avondmaal,* zoals op de altaarstukken van Mechtelt toe Boecop (§ 4.4; afb. 4.46, 4.47). Meestal is onduidelijk *welke* apostel een geportretteerde moet voorstellen.

3C.) CORPORATIEVE GROEPSPORTRETTEN (maatschappelijke en religieuze organisaties)

Een voorbeeld is een *Laatste Avondmaal* door Mattheüs Berckmans (ca. 1635-ca. 1667) waarop leden van een gilde of broederschap in de gedaante van nagenoeg *alle* apostelen verschijnen, op Judas na (**BER1;** § 4.3; afb. 1.31; 4.43). Hoewel het werk door de hoeveelheid portretten in opzet het karakter van een autonoom groepsportret heeft, is hier vermoedelijk sprake van een historievoorstelling voor een sacrale context. Hetzelfde geldt ook voor een *Laatste Avondmaal* op de zijpanelen van het Smidt-epitaaf dat Adriaen Thomasz. Key (1544-1590) schilderde in 1575 voor het hoogaltaar van de Antwerpse

[113] In principe valt historiefiguur hier samen met religieuze figuur of bijbelfiguur hoewel niet alle personages die in een bijbelverhaal voorkomen ook religieuze figuren zijn. De smid Demetrius uit Handelingen 19:19 is natuurlijk geen religieuze figuur te noemen. Vandaar is misschien beter te spreken van personages.

[114] Met dank aan Carel Van de Velde, die mij in 2006 attendeerde op dit werk, en Brecht Dewilde die mij o.a. inzage bood in ongepubliceerde onderzoeksgegevens.

recollectenkerk: op twee na lijken alle apostelen portretten te zijn (**KEY1;** § 4.3; afb. 1.32, 4.40).[115]

Als het gaat om portretten in de gedaante van anonieme personages moeten zij, om aan de voorwaarde van het *portrait historié* te voldoen, verschijnen als een duidbare groep, actief in de voorstelling figureren of anderszins daarvoor essentiëel zijn. Hiervan lijkt sprake bij de geportretteerden die verschijnen in de rol van de schriftgeleerden in *Christus in de Tempel* (Luk. 2:48-50) op het Viglius-altaar door Frans Pourbus de Oudere (1545-1581) uit 1571 in de Gentse Sint-Baafskathedraal (**POU2;** § 4.1; afb. 1.33, 4.8). De schriftgeleerden zijn hier immers essentieel voor het voorgestelde verhaal en worden ook vermeld in de brontekst. Desalniettemin lijkt het beeldtype dicht te liggen bij gekostumeerde assistentieportretten in de gedaante van niet nader vermelde getuigen die eveneens op dit altaarstuk verschijnen en die buiten het bestek van deze studie liggen. Er zijn allerlei grensgevallen mogelijk tussen stichtersportret, portret in assistentie en *portrait historié.* Met name problematisch zijn hagiografische voorstellingen van niet-bijbelse aard. Het altaarstuk van de Antwerpse smeden door Ambrosius Francken (1544-1618) uit 1588 toont eigentijdse gelovigen in de Borchtkerk die luisteren naar een preek van hun patroon Sint Eligius (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Omdat de voorstelling niet lijkt te berusten op een specifieke geschiedenis die herleidbaar is tot een hagiografische bron en temeer daar de geportretteerden slechts als toehoorders verschijnen in eigentijdse dracht, lijkt de term *portrait historié* hier minder geschikt (§ 12.6; afb. 1.34).[116]

De kenschetsing van Zuid-Nederlandse portretten in historiestukken uit het laatste kwart van de zestiende eeuw is wel vaker problematisch. In het geval van het altaarstuk van de Antwerpse schoolmeesters en zeepzieders, dat Frans Francken de Oudere (1542-1616) in 1586 vervaardigde voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk, zien we links- en rechtsachter op het middenpaneel met *De Twaalfjarige Christus tussen de Schriftgeleerden* vermoedelijk de dekens van het schoolmeestersgilde (Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal).[117] Zij zijn duidelijk herkenbaar als eigentijdse individuen op grond van hun blikrichting, uitgewerkte fysiognomie en hun contemporaine kragen. Vanzelfsprekend betreft het hier louter portretten in assistentie, als passieve getuigen, evenals een viertal zeepzieders en de kapelaan in *De Doop van de H. Augustinus door de H. Ambrosius* op het linkerpaneel (afb. 1.35, 4.1). Ook op de voorgrond van het middenpaneel heeft men portretten van allerhande publieke figuren willen bespeuren

[115] Jonckheere 2006; Jonckheere 2007, pp. 119-120, nr. A99a-b. Zie ook: Prims 1954, pp. 65-66; Philippot 1965, pp. 180-181, 192; Monballieu 1971, pp. 91-105; Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 216-217.

[116] Ambrosius Francken, *Preek van de H. Eligius (St. Elooi),* middenpaneel van drieluik, olieverf op paneel, 250 x 188 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 576. Zie: Prims *Antwerpiensia*, dl. 13 (1939), pp. 411-414; Auzas 1968, pp. 20-21; Van Brabant 1974, p. 49, 84, 219; Vervaet 1976, pp. 219-221; Baudouin & Huvenne 1985, pp. 138-139; Baudouin 1985-1988, pp. 183-185; Freedberg 1988, p. 221; Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 148-149, nr. 576.

[117] Frans I Francken, Triptiek met *Christus onder de Schrifgeleerden,* middenluik 250 x 220 cm; luiken elk 250 x 97 cm, dat. (achterzijde linkerluik op boek van H. Marcus): *"1587",* mon. (op zegelring gebaarde man middenpaneel): *"FF",* Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Zie: N. Peeters, in: Tent. cat. Antwerpen 2009, pp. 116-125; Peeters 2013, pp. 219-233, nr. 11 met fig. 5 (literatuuroverzicht op p. 220). Zie ook: Lerius 1841, p. 18; Van den Branden 1883, pp. 344-348: p. 347; Prims *Antwerpiensia*, dl. 13 (1939), pp. 395-401, 402-408; Van den Nieuwenhuizen 1957, pp. 82-83; Vervaet 1976, pp. 197-199; Van Brabant 1974, pp. 250-251; Freedberg 1988, pp. 212-215: p. 214 met noot 55; Grieten & Bungeneers 1996, pp. 14, 382-384; Baudouin 2005, p. 56 met noot 58 op p. 64: 'Zeker komt R. Verdonck voor op het drieluik van de schoolmeesters [...]'. Rombout [Rumoldus] Verdonck en Willem Fabius waren dekens; Jan Borrekens en Cornelis Houck, oudermans; Cornelis Phalesius, Jean Desbonnet en Adriaen Verdonck, oud-dekens.

temidden van de schriftgeleerden – of althans *onder hen,* dus eigenlijk *in hun gedaante*. Sommigen meenden de hervormers Calvijn, Luther en Melanchton te herkennen, weer anderen Eligius Pruystinck (†1544), alias Loy de Schaliedecker, de sekteleider van de libertijnse Loïsten, evenals de beruchte moordenaar Simon Turchi en de krijgsheer Maerten van Rossum (ca. 1478-1555).[118] Mocht één of meerdere van deze portretherkenningen juist blijken, dan is hier vanzelfsprekend de term *portrait historié* op zijn plaats.

Daarnaast zijn er ook assistentieportretten van stichters die bij de centrale handeling betrokken zijn. Deze zijn bijvoorbeeld te zien op een epitaaf door Cornelis de Vos (1584/85-1651) ter nagedachtenis van Nicolaes Snoeck en zijn vrouw Catharina van Uytrecht met *De Restitutie van de kerkschatten aan Sint Norbertus na zijn overwinning op de ketterse lekenprediker Tanchelmus* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; § 5.5; afb. 1.36, 5.43). Op het doek staan familieleden geportretteerd van wie enkelen betrokken zijn bij de overdracht van het liturgisch gerei. Onbetwistbaar ontstijgt het schilderij het typologische stadium van het historiestuk met passieve schenkers die, ofschoon zij in de hoofdscène zijn opgenomen, geen wezenlijke rol vervullen in het verhaal en dus ook compositorisch gezien daarvan los lijken te staan.[119] Niettemin is het maar de vraag of men deze handelende assistentieportretten in eigentijdse dracht als *portraits historiés* moet duiden.

1.7. Genrematige grensgevallen: De Verloren Zoon en eigentijdse Bathseba's

Naast het *portrait historié* dat een combinatie is van portret en historiestuk bestaan er ook hieraan verwante genre-overschrijdende beeldtypen die weer andere schilderkunstige genres met elkaar verweven. Het familieportret met de *Christus die de kinderen zegent* in Museum Kurhaus in Kleef (**ANON4;** § 5.1; afb. 1.37; 5.9a) bevat bijvoorbeeld stillevenachtige elementen in de compositie zoals in de keukenstukken van Joachim de Beuckelaer (1533/34-1574/75).[120] Daarnaast kan er ook sprake zijn van een veeleer thematische transitie tussen genres die betrekking heeft op de gehele voorstelling. Soms kunnen er bijbelepisodes ten grondslag liggen aan genretaferelen waarin portretten zijn opgenomen (zogenaamde 'genreportretten').[121] Zo toont *De Kunstenaar als de Verloren Zoon* van Gabriel Metsu uit 1661 in de Gemäldegalerie te Dresden een dronken manspersoon, herkenbaar als de schilder zelf in zeventiende-eeuwse kleding en zijn vrouw Isabella de Wolff de Grebber in Enkhuizer klederdracht (afb. 1.38).[122]

---

[118] 'Ces docteurs sont, dit on, les portraits au naturel des plus fameux hérétiques du tems de la révolution', in: Mensaert 1763, dl. 1, p. 235, aangehaald in: Peeters 2013, p. 230; Van Lerius 1841, p. 18: 'Ces docteurs offraient les portraits de Luther, d'Érasme, de Calvin et autres hérétiques.'; Mertens & Torfs 1845-1853, dl. 8 (Aenhangsel), p. 264: 'Nochtans vindt men een ander altaerstuk vermeld, verbeeldende Christus onder de Leeraers, die hier de portretten van Erasmus, Calvinus, Luther en andere dergelyken personaedje voorstellen. Vergelijk: Prims *Antwerpiensia*, dl. 12 (1938), p. 287; Van den Nieuwenhuizen 1957, p. 83; Schiller 1966, dl. 1, p. 135; Tümpel 1983, p. 318; Freedberg 1988, p. 215, noot 58. Frans Francken bezat een portret Pruystinck. Zie: Duverger 1984-2009, dl. 1, p. 394: 'Drye tronien ... 't derde van Loys den Schaliedecker gemaect van Ouden Poerbus'. Zie ook: Van den Branden 1883, p. 350, noot 1 voor portretten van Van Rossum en Turchi.

[119] Parafrase naar: Van der Stighelen 1990, p. 149, i.h.b. noot 367.

[120] Zie voor een humanistische duiding van dergelijke keukenstillevens die van oudsher vaak bijbelse scènes bevatten: Moxey 1973; alsook aldaar (p. 147) voor de secularisatie van bijbelscènes (zoals de Verloren Zoon).

[121] Zie voor portretten in genrestukken ('genreportretten'): Hinz 1973; Smith 1987, pp. 407-430; Wieseman 1993; Mosely Christian 2007; Roelofs 2012, i.h.b. 'Van Genretafereel naar Genreportret', pp. 241-242; Krempel 2012.

[122] Gabriël Metsu, *Zelfportret als de Verloren Zoon,* 1661, olieverf op paneel, 35,5 x 30,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen. Zie: Waiboer 2012, pp. 82-84, p. 220, nr. A-77; Birnfeld 2009, pp. 15, 113-114, p. 236, nr. 63 met afb. 75 (i.v.m. dubbelportretten van kunstenaars en hun vrouw); Chapman 2017, p. 453. Zie

Het motief van de verloren zoon die zijn erfdeel verkwist, is ontleend aan de parabel in het evangelie Lukas (15: 11-32), waarin enkel wordt verhaald dat de zoon in een ver land 'zijn goed [heeft] doorgebracht, levende overdadiglijk' (Luk. 15:13). Met de herbergscène werd in de beeldtraditie invulling gegeven aan deze summiere beschrijving.[123] De thematiek van Metsu's schilderij werd (voornamelijk) als de Verloren Zoon geduid op grond van overeenkomsten met Rembrandts beroemde *Verloren Zoon* van omstreeks 1635 in de Gemäldegalerie te Dresden, waarin we de schilder en zijn eega Saskia van Uylenburgh herkennen en het hoofdpersonage eveneens een fluitglas omhooghoudt (**REM3;** afb. 1.39).[124] Anders dan in Metsu's portretmatig genretafereel zijn in Rembrandts dubbelportret de figuren weergegeven in historiserende kostuums *à l'antique* (§ 2.4, 2.6), waardoor de toenmalige beschouwer automatisch begreep dat hij met een historische of allegorische scène te maken had. Hierdoor kan men Rembrandts schilderij als *portrait historié* classificeren, hoewel men zich kan afvragen in hoeverre de portrettering opzettelijk is of dat hier enkel sprake is van "model staan". Hoewel in Metsu's dubbelportret sprake is van eenzelfde narratieve scène heeft het werk geen historisch (*historiserend*) karakter (d.m.v. situering of kostumering) waardoor het, ondanks de bijbelse thematiek, feitelijk geen bijbels historiestuk is. Het bijbelverhaal is niet het onderwerp van het schilderij, maar vormt enkel een motief of topos voor de eigentijdse uitbeelding ervan.[125]

Modieus geklede figuren verschijnen ook in de prent *Sin Rycke Afbeeldingen vanden Verlooren Soon* uit 1630-1640 (afb. 1.40) door Cornelis I van Dalen (ca. 1602-1665).[126] Ook werden eigentijdse "verloren zonen" in toneelstukken opgevoerd, zoals in de *Heden-daeghsche Verlooren Soon Gehespeeld* (1630) van Willem Dircksz. Hooft (1594-1658).[127] De algemeen geldende en tijdloze waarde van bijbelse gelijkenissen rechtvaardigde dat deze, anders dan bijbelverhalen met een historische context, ook naar de eigen tijd getransponeerd konden worden. Dit vormde een vrijbrief voor de (historie)schilder om zich niet gebonden te voelen om bijbelse scènes volgens de toenmalige beeldformules in een bijbels-historische mise-en-scène te situeren. De eigentijdse 'setting' en de secularisatie van de thematiek vinden ook hun verklaring in de toenmalige bijbelexegese, onder meer in preken waarbij bijbelse parabels op grond van vormovereenkomst (*similitudine*) werden geactualiseerd door vergelijking met de eigen tijd

---

voor Isabella Wolff: Renckens & Duyvetter 1959, pp. 179-182; Mayer-Meintschel 1963, pp. 162-166. Vergelijk Metsu's *Zelfportret als jager die zich aankleedt na het baden,* sign. m.o.: *"Gmetsu* [*Gm* in ligat.]*",* olieverf op paneel, 52,1 x 63 cm, New York, privébezit. Zie: Waiboer 2012, pp. 31-32, 174, nr. A-18, afb. op p. 30; Roelofs 2012, pp. 336-337.

[123] Zie voor de iconografische ontwikkeling van de Verloren Zoon: Witwitzky 1930; Haeger 1986a; voor de secularisatie van de herbergscène binnen de (genre)schilderkunst: Renger 1970; Salomon 2004; Kolfin 2005, pp. 20-23, 58-60, 104 (p. 59: 'dissolved, as it were, into the profane merry company'); Boyd Morris 2010; Boyd Morris 2011. Zie voor vergelijkbare interpretaties van Frans Hals' "Yonker Ramp": Liedtke 2007, dl. 1, pp. 260-265, sub nr. 59.

[124] Zie: Neidhart 2006, pp. 357-366 voor receptie en duiding als genrestuk, historiestuk en dubbelportret. Zie ook: Birnfeld 2009, pp. 14, 101, 240-241, nr. 36 met afb. 57.

[125] Zie voor dialectische differentiatie tussen subject/thema en motief/topos (in het narratief) als toegepast op schilderkunstige composities: Van de Wetering 1997, p. 85; Kuhn 2000; Unglaub 2006. Vergelijk de thematisch ambiguïteit in Metsu's vrouw met viola da gamba, wel geduid als *St. Cecilia,* sign. & dat.: *"G. Metsu A° 16.63",* olieverf op paneel, 44 x 36 cm, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, inv.nr. 60.30. Zie: Waiboer 2012, pp. 114, 251-252, nr. A-110, afb. op p. 113; vgl. Roelofs 2012, p. 343, noot 15.

[126] Of mogelijk door Pieter Nolpe (1614-1653), kopergravure, 390 x 514 mm, uitgever: Rombout van den Hoeye (1622-1671), Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1893-A-18138. Zie ook: Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliotheek, Kasten IV.23, urn:nbn:de:bvb:29-einblatt-0031-6.

[127] Hooft 1630. Vergelijk ook: Floris 1677. Zie voor de Verloren Zoon in toneelstukken: Spengler 1888.

omwille van het vergroten van de herkenbaarheid voor de gelovige.[128] Een beproefd middel daarbij was het *exemplum contrarium,* een negatief voorbeeld dat werd opgeroepen ter hekeling en ter afschrikking ten einde goed gedrag af te dwingen.[129] In het geval van de Verloren Zoon heeft het exempel ook nog eens een positieve en hoopgevende afloop omdat hij, aan lager wal geraakt, huiswaarts keert en door zijn vader wordt vergeven. Zo kon de Verloren Zoon ingezet worden in reformatorische debatten over de genadeleer en bekering en onderstreepte het voor katholieken het sacrament van de biecht als voorwaarde voor boetedoening.[130]

Ondanks de eigentijdse kleding en situering is Metsu's allusie op de bijbelse iconografie onmiskenbaar en opzettelijk, evenals in zijn genrestukken met vrouwen in eigentijdse kleding, gezeten voor een spiegel, die verwijzen naar de beeldtraditie van Bathseba die in afwachting van haar ontmoeting met koning David haar toilet maakte.[131] Dat dergelijke connotaties geïntendeerd zijn, blijkt ook uit *Jonge vrouw met brief* van Jan Steen (1626-1679) waarin men (zonder bewijslast) de tweede vrouw van de schilder heeft willen herkennen, Maria van Egmont, met wie Steen in 1673 trouwde. Op de brief valt te lezen *"Scho[.]/ Betsab[.]",* een verwijzing naar de liefdesbrief waarmee koning David de 'schone' Bathseba ontbood.[132] Het genrestuk is hier een gekuiste versie van de iconografie van het Bad van Bathseba (2 Sam. 11:2) waarbij zij naakt door de vorst wordt begluurd.[133] De voorstelling staat zodoende veraf van de vertelling in de Schrift. Overigens zijn er ook weer hieraan verwante figuurstukken met een gehistoriseerde setting zoals *Het toilet van een dame* door Pieter Hermansz. Verelst (1618-1678) van circa 1650 dat mogelijk een *portrait historié* is van een vrouw als Esther of Bathseba aan haar toilet.[134]

---

[128] In de 'thematische preek' werd een hoofdonderwerp (*thema*) uit de Schrift afgewisseld met een korte excurs over een verwant onderwerp (*prothema*) die de toehoorder diende terug te voeren naar de genadeleer. Ook kon aan de hand voorbeelden (*exempla)*, bloemlezingen (*florilegia*), gelijkenissen (*similitudines*) en verschillen (*contraria*) een verhaal 'historisch', 'letterlijk', 'tropologisch', 'allegorisch' of 'anagogisch' worden geduid. Zie: Ross 2015. Zie voor de traditionele exegese van de Verloren Zoon: *Sancti Ambrosii Mediolanensis opera: Pars IV, Expositio Evangelii secundum Lucam ...*, ed. M. von Adriaen, Turnhout 1957 (CCSL, 14), pp. 288-297 (VII, 212-243); Tissot 1978; Gowler 2016.

[129] Zie voor de Verloren Zoon als *exemplum contrarium* in de beeldtaal: Hazelzet 2007, pp. 183-189, H. 14. Zie ook: Renger 1970, p. 143; Eecloo 2009, s.p. sub § 1.1.

[130] Roberts e.a. 2013, p. 721 (sub lemma 'Penitance/Repentance'). Vergelijk: Kuretsky, in: Tent. cat. Poughkeepsie/Sarasota 2005-2006, p. 147, sub inv.nr. 1984.20: Jan Saenredam naar Adriaen Bloemaert, *De Verloren Zoon in de varkensstal* (cf. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-2009-222): *Holl.*, dl. 23 (1980: Jan Saenredam to Roelandt Savery), p. 27, nr. 27. Zie protestantse duiding: Haeger 1986b; Nehemiah Rogers, *De ware bekeerde sondaer ... over het 15. capittel ... Lucae* (1655, 1669). Zie: Schoneveld 1983, p. 230, nr. 517; Haeger 1988, pp. 133, 139 (voor Rogers: Grell 2011, p. 284). Zie voor een katholieke interpretatie van de Verloren Zoon (in 17de-eeuwse Spaanse kunst en brieven): Spieker 1984; in 17de-eeuwse (Franse) preken i.v.m. boetedoening: Worcester 1997, p. 67.

[131] Vergelijk: Waiboer 2012, p. 43.

[132] Jan Steen, *Vrouw met brief,* olieverf op doek, 63,5 x 52 cm, Vlg. Coll. Hans Wetzlar, Amsterdam (S: Mak van Waay), 9-6-1977, lot 68. Zie: Kirschenbaum 1977, p. 116, nr. 14a met fig. 90 op p. 221.

[133] Deze kuisiging laat zich mogelijk verklaren door catechismusverklaring *Schat-boeck* van Zacharias Ursinus (ed. 1638, 1642) waarin op grond van het tweede gebod onder meer verboden worden: 'Onkuyssche Schilderijen van naeckte Mans ofte Vrouwen/ die niet en konnen verschoont daer mede/ dat de Historien uyt de Heylighe Schriftuere ghenomen zijn/ ghelijckmen ghemeynlijck siet gheschildert de Historie van de Dochters van Loth/ van Barsabea/ ende dierghelijcke. 1. Thess. 5. 22.', in: Ursinus 1638, fol. 182r; Ursinus 1642, fol. 182v.

[134] Pieter Hermansz. Verelst, *Het toilet van een dame*, ca. 1650, sign. (vals): "*Rembrandt 1636 f*", olieverf op doek, 99 x 115 cm, Poznan, Muzeum Narodowe w Poznaniu, inv.nr. MNP FR 437 (voorheen: MNP Mo 88); RKD-nr. 58472. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 5, nr. 2163 als P. Verelst; Tent. cat. Warschau 1956; Dobrzycka 1958, p. 96, afb. 90; Best. cat. Poznan 2005, pp. 192-193, nr. 61.

2. De kenmerking van het portret in het *portrait historié*

2.1. Opdrachtsituatie en atelierpraktijk: poseren of model staan

In de schilderkunstige praktijk bestaat een aanmerkelijk verschil tussen poseren voor een portret en het model staan voor een figuur(studie). Met het woord "portret" wordt gewoonlijk in het kunsthistorisch onderzoek gedoeld op een beeltenis die *doelbewust* gelijkenis vertoont met een werkelijke, identificeerbare (levende of overleden) persoon, ter onderscheid van een naturalistisch weergegeven figuur die naar een model is geschilderd. Bij een schildersmodel voor een figuurcompositie is de identiteit van de zitter voor de kunstenaar en de beoogde beschouwer irrelevant of ondergeschikt. Als er geen sprake is van een intentioneel portret, maar van een niettemin natuurgetrouwe figuur, geschilderd naar een herkenbaar model, is het gebruik van de term *portrait historié* misleidend en daarom onwenselijk.[135]

De "portretintentie" wordt vaak afgeleid uit de totstandkoming van het schilderij. Als er sprake is van een opdrachtgever die zichzelf of iemand anders heeft laten afbeelden als een historische figuur, is de term *portrait historié* zonder meer gerechtvaardigd. Geschilderde *portraits historiés* zullen (vrijwel) nooit zijn vervaardigd voor de kunstmarkt,[136] maar vrijwel altijd op bestelling. Tot nu toe is slechts één op papier gestelde opdracht opgedoken, in de vorm van en notariële akte van 15 oktober 1668, waarin een zekere Gregorius van Kermt opdracht gaf aan Jan Andrea Lievens (1640-1688) om hem en zijn vrouw 'naa 't leven te conterfeijten, te weten hem van Kermt als een Schipio, en zijn huysvrouw als Pallas en vorders de historie volcomentlich na de eysch [te] voltrecken [...]'.[137]

Hoe het verlenen of ten uitvoer brengen van een dergelijke portretopdracht precies verliep, blijft meestal onduidelijk. Bij wijze van catalogus waaruit men portrettypen kon kiezen etaleerde Jan Mijtens (1613/14-1670) in zijn atelier jongedamesportretten, 'een gelijck Diaen/ Ter jacht', den ander aen fonteyn of bloemen staen:/ Of op een and're wijs met sulck een swier van kleeren/ 't sy Hollants of Romeyns, gelijck zy self begeren.'[138] Van Mijtens, die zich vooral toelegde op portretten *à l'antique* met een beperkte historische mise-en-scène, kennen we echter slechts één bijbels *portrait historié*, het *Familieportret met de Prediking van Johannes de Doper* uit 1638 in het Nationalmuseum te Stockholm (**MYT2;** § 12.6; afb. 2.1, 12.37). Feitelijk gaat

[135] Zie voor deze problematiek en de schilder als model: Eaker 2015.
[136] Of het moet hier gaan om beeltenissen van publieke figuren, zoals vorsten, die in propagandaprenten werden afgebeeld. Geschilderde portretten van beroemdheden werden meestal uit voorraad ('de winkel') geleverd, zoals in het atelier van Michiel van Mierevelt. Zie: Bredius 1908, pp. 1-17, aangehaald in: Ekkart 2008, p. 57, noot 27 op p. 231.
[137] Bredius *K.-Inv.,* dl. 1 (1915), p. 224. Van Kermt was uitgever in 'nieuwe Gasthuys-molen-steegh, in't Groot-Cantoor-Boeck' en stond ook bekend als Jeuriaen van Karmt. Zie: Kleerkooper 1914-1916, dl. 2, p. 1643 (reg.). Zijn vrouw was Elisabeth Janssonius. De curieuze combinatie van de historische Scipio met de mythologische Pallas Minerva is mogelijk ontleend aan Silius Italicus' *Punica* (9. 455-456) of aan een feestelijke 're-enactment' van de slag bij Zama (202 v. Chr.) bij het huwelijk van Albertina Agnes (1634-1696) in 1652 te Kleef, waarvan in 1660 verslag werd gedaan in de *Hollandtsche Mercurius* (repr. in: Gorissen 1964, pp. 40-42). Zie hiervoor: Van Leeuwen 2018.
[138] Van der Does 1668, pp. 91-92, aangehaald in: Bauer 2006, pp. 11, 64, 93; De Winkel 2007, pp. 72-73.

het hier om een pastoraal aandoende scène van het type dat hij vaker schilderde, uitgebreid met een bijbelse scène in de achtergrond.[139]

De in deze studie geïnventariseerde bijbelse *portraits historiés* zijn in beeldopvatting en uitvoering echter zo divers dat we ervan uit mogen gaan dat de onderwerpskeuze en uitbeeldingswijze niet stoelde op een vast repertoire, maar op zeer specifieke wensen en eisen van de opdrachtgever, zelfs bij veelvoorkomende onderwerpen zoals *Laat de kindertjes tot mij komen* (**ANON7; BRA3; DAN1; DYCK3; FRA1; HAA4; HAA3; VAL2;** § 7.1–7.9; afb. 7.39, 7.32, 7.28, 7.36, 7.4, 7.19, 7.26, 7.6). Er lijkt in bijbelse *portraits historiés* dan ook geen sprake te zijn geweest van de praktijk waarbij houding en kleding van een (geschilderd) voorbeeld werden overgenomen en enkel de kop en soms ook de handen naar het leven werden ingeschilderd, zoals bij zogenaamde 'invulportretten'.[140] Tot zulke sjabloonachtige portretten kunnen ook Mijtens' Diana's worden gerekend, ondanks grotere variaties in houding (afb. 2.2).[141] Voorbereidende studies voor de gezichten zullen bij de geportretteerden thuis zijn gemaakt bij het gebruikelijke "portret zitten". Ook in het contract tussen Van Kermt en Jan Andrea Lievens wordt gestipuleerd dat: 'de gemelden van Kermt en zijn huysvrouw daartoe moeten zitten als 't den voorn. van Kermt en zijne huysvrouw daartoe moeten zitten als 't den voorn. Lievens zal believen, mits telkens een dagh te voren gewaarschuwt wesende'.[142]

Nu moet men niet veronderstellen dat de geportretteerden poseerden in de fantasiedracht of in de houdingen waarmee ze werden afgebeeld in het schilderij. Desalniettemin kan binnen een kunstenaarsoeuvre een bepaalde vorm van kostumering of portretweergave dikwijls terugkeren als integraal bestanddeel van *portraits historiés*. Een voorbeeld is de aankleding *à l'antique* van (mans)portretten in gewaden met zwaar vallende plooival, zoals tunieken en mantels, die men zowel aantreft op Van Dycks mythologische portretten als op diens *Familieportret met laat de kindertjes tot mij komen* van 1620-1621 in de National Gallery te Ottawa (**DYCK3**; § 7.6; afb. 2.5, 7.36). Het kostuum van de geportretteerden is bedoeld om al te moderne, met de bijbelscène conflicterende kleding te vermijden, maar soms ook om juist de portretfiguren te onderscheiden van de bijbelfiguren.[143]

Ook over oriëntaliserende hoofddeksels in portretten bestaan allerlei misvattingen. Volgens Peter van den Brink zou het portret van Marinus Lowyssen (1598-1645) als oosterling (**BAC6;** afb. 2.3, 8.40) een oefenstuk zijn voor diens figuur op Jacob Backers *portrait historié* met de Kanaänitische vrouw (**BAC3;** § 8.4; afb. 2.4, 8.33) omdat de tulbanden op vergelijkbare wijze zouden zijn gedrapeerd. Ook stelde hij: 'Aangezien Lowysse enige tijd in Batavia had doorgebracht, kan het zijn dat hij degene was die bekend was met de correcte presentatie van het hoofddeksel.'[144] Behalve dat beide tulbanden qua model nogal van elkaar verschillen en er niet zoiets bestond als een correcte methode is het niet aannemelijk dat Lowyssen zichzelf een

[139] Bauer 2006, p. 234-234, nr. A 111 met afb. 11, pl. IX. Voor pastorale familieportretten van Mijtens, zie: Bauer 2006, pp. 233-242, nrs. A110, A112, A116, A117, A118, A119.
[140] Blankert 1966, pp. 263-269; Zie ook: Wallert & Tauber 2004, p. 319.
[141] Zie bijvoorbeeld: Jan Mijtens, *Vrouw als Diana,* olieverf op doek, 111,1 x 89,2 cm, Vlg. Londen (C), 14-4-2011, lot 3, in: Bauer 2006, p. 193, nr. A 50, afb. op p. 379.
[142] Bredius *K.-Inv.*, dl. 1 (1915), p. 224.
[143] Vergelijk: P. Chapman, in: Tent. cat. Princeton 1979, p. 90; Gordenker 2001, p. 42.
[144] Van den Brink 2016, p. 18.

tulband omwond of, zoals hij suggereerde, een 'handigheid' hiervoor ontwikkelde. Bovendien is de tulbanddracht in de Indische archipel beduidend anders.

Evenwel kwamen Nederlanders op weg naar Batavia in V.O.C.-handelsposten in India in aanraking met verschillende windselstijlen, zoals die van Bengaalse kooplieden met 'een platte tulleband, uit wit kotoen gevlochten, doorgaans vijftig ellen lang'.[145] De tulbandtypes bij Backer zijn echter, zoals zo vaak in schilderijen, niet goed (geografisch) classificeerbaar.[146] Men dient te beseffen dat de tulband vooral een atelierattribuut was dat eerst fantasievol werd gemodelleerd op een pop of buste, dan geschetst en daarna pas creatief "ingeschilderd" in portretten. Backer zal tulbanden eerder kunstig hebben leren "opmaken" net zoals Rembrandt die volgens Houbraken 'ook wel een dag of twee konde doorbrengen om een Tulleband naar zyn zinlykheid op te tuigen.'[147] Hoewel de anekdote een bewijs lijkt te vormen voor een gangbare atelierpraktijk tekenden en schilderden kunstenaars vermoedelijk exotische hoofddeksels vaker 'uit de geest' dan naar het leven.[148] Daarnaast namen kunstenaars oriëntaalse kledingdetails vaak over uit prenten. Mede door het proces van creatieve ontlening, waarbij de kunstenaars vrijelijk elementen aanpasten aan het model, slopen er allerlei afwijkingen in bestaande kostuums.[149]

Ook complexe (actie)poses in schilderijen werden gebaseerd op figuurstudies die in het atelier tot stand kwamen met behulp van voorbeelden zoals prenten, of ledepoppen en mannequins of (ingehuurde) modellen die naar het leven werden afgebeeld. Juist vanwege inventies die voortkwamen uit deze praktijk stelde men de historieschilder en, ruimer genomen de 'figuurschilder', boven de portretschilder die enkel een natuurgetrouwe afbeelding van een persoon maakte. Niettemin kon een schilder bij het maken van het portret de zitter uiteraard verzoeken om een bepaalde stand van het hoofd aan te nemen, omwille van de compositie. Zo is zowel van de volwassen man als van de jongen met gevouwen handen op de voornoemde *Kinderzegening* van Van Dyck te Ottawa een voorstudie in olieverf bekend (sub **DYCK3;** afb. 2.6).[150] En Jan de Bray (1627-1697) maakte een voorbereidende studie voor een *portrait historié*

---

[145] Aangehaald in: *Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy* = Montanus 1669, p. 453.

[146] De tulband op het tronieportret doet vagelijk denken aan de stijl van Gujarat. Zie: RGP Gs, dl. 83 (1939), p. 68: 'Op 't hooft hebben sy [d'ingeboorne van Guseratte], gelijck de Moren en alle Indische volckeren, tulbanden van fijn lywaet, of andere seyde Stoffen'. Die op het bijbelstuk lijkt op een tulband uit Perzië, Afghanistan of Noord-India (Pakistan). Deze laatste, hoog opgewonden tulband met omslag aan de bovenzijde op de Kanaänitische vrouw lijkt qua model op de brede tulbandstijl uit Baluchistan waarbij, anders dan op het schilderij [!], gewoonlijk een lang uiteinde en een ruime lus uit de hoofdband steken en over de borst vallen om gedragen kunnen worden als een soort sjaal. Beide tulbanden wijken veel af van Rajastaanse tulbandtypes (*pagari*) die doorgaans kruislings (midden) boven het voorhoofd zijn gewonden. Zie voor de Perzische tulband (*mendil*): Dapper 1672, pp. 102-103 met gravure op p. 102; cf. <https://en.wiktionary.org/wiki/mandil#cite_ref-2>.

[147] Houbraken 1757, dl. 1, p. 261. Zie ook aldaar, p. 249, waar hij vermeldde dat 'gesteente en paerlen, op Borstcieraden en Tulbanden door hem zoo verheven geschildert al even of ze geboetseerd waren', waaruit blijkt dat het opmaken vooral een schilderkunstige aangelegenheid was. Vergelijk de parafrase in: Weyerman 1729-1769, dl. 2 (1729), p. 396: 'Ook hebben wy edele gesteentens als paerlen en diamanten van hem geschildert gezien, op Halskarkanten en op turksche Tulbanden, zo verheven dat zy meerder waaren geboetseert als geschildert.' Zie ook: De Piles 1725, p. 396: 'oude Tullebanden en Bonnetten, en een menigte van oude gewerkte stoffen, dat ware zyde hy [Rembrandt], zyn Antieken.'

[148] Dit blijkt bijvoorbeeld uit de vlugge aanpassingen in Rembrandts getekende studies van oosterlingen, vooral in de hoofddeksels. Zie: De Winkel 2006, p. 203; Schatborn 1993, pp. 159-161.

[149] Zie hiervoor: De Winkel 2006, pp. 260-261.

[150] Anthony van Dyck, *Portret van een man (voorstudie),* olieverf op doek, 31,7 x 23,6 cm, voorheen Coll. Allendale; Vlg. New York (S), 30-1-2014, lot 24; RKD-nr. 258331. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 30-31, sub nr. I.14; J.J. Pérez Preciado, in: Tent. cat. Madrid 2012-2013, p. 199 sub nr. 38, noot 16 (als niet Van Dyck); Tent. cat. Ottawa 2013-2014; *Portret van een jongen met gevouwen handen (voorstudie),* olieverf op papier, overgebracht op doek, 44 x 30,5 cm, voorheen Coll. James Douglas, 4th Duke of Hamilton (1645-1712), inv. 12-8-1695; Vlg. Weldon Collection, New York (S), 22-4-2015,

met hetzelfde onderwerp die kennelijk diende als *modello* voor de uiteindelijke compositie, waaraan overigens enige portretten later werden toegevoegd (**BRA3;** § 7.4; afb. 7.32, 7.33).[151] Het is onbekend in hoeverre het maken van afzonderlijk getekende voorstudies gebruikelijk was, maar de gangbare praktijk bij reguliere portretten wijst zeker in die richting.

Het maken van een portret op bestelling tegen betaling is geen noodzakelijke voorwaarde voor een *portrait historié*. Zo werden (autonome) zelfportretten meestal niet in opdracht gegeven. Hetzelfde geldt mogelijk ook voor portretten van familieleden van de schilder en vriendenportretten van bijvoorbeeld collegaschilders. Hierbij dient men zich steeds af te vragen of de schilder zichzelf als direct voorhanden studiemodel gebruikte of personen uit zijn naaste omgeving liet poseren bij gebrek aan betaalde modellen.[152] Vaak blijft het onduidelijk of het nu om een portretstuk of om een historisch figuurstuk gaat. Zo is het maar de vraag of men Rubens' beroemde *Pelsken* kan duiden als *portrait historié* van diens vrouw Helena Fourment (1614-1673) als *Venus Pudica* (Wenen, Kunsthistorisches Museum), of diens *Hagar in de Woestijn* als volwaardig portret van haar; temeer daar zij eigentijdse kleding draagt (Londen, Dulwich Picture Gallery).[153] Even problematisch zijn de historiefiguren van Rembrandt waarin men terecht of onterecht (geïntendeerde) *portretten* van familieleden van de schilder meent te ontwaren, zoals Saskia van Uylenburgh op diens *Verloren Zoon* (**REM3;** § 1.7; afb. 1.39).[154]

2.2. Gezichten naar het leven: portretten, figuurstudies en tronies

Omdat in veel gevallen niets concreets bekend is over de opdrachtsituatie wordt de "portretintentie" vastgesteld, of veeleer gededuceerd, op grond van het type schilderij en de uiterlijke kenmerken van de voorgestelde persoon. Deze karakteristieken zijn veelal schilderkunstig van aard. Zo ziet men binnen een kunstenaarsoeuvre duidelijk verschillen tussen (algemene) figuren en portretten. Vaak treft men in het repertoire van een schilder veelvuldig terugkerende types aan, wat op vaste modellen wijst of op een grote mate van

---

lot 33; RKD-nr. 105965. Zie: Barnes e.a. 2004, p. 31, nr. I.15; J.J. Pérez Preciado, in: Tent. cat. Madrid 2012-2013, pp. 194-195, nr. 37; p. 199 sub nr. 38. Zie ook: Barnes e.a. 2004, nr. I.90; nr. I.91; en voor herkomst: **DYCK3.**

151 Jan de Bray, *Laat de kindertjes komen met de familie Braems,* 1663, opschrift (op de muur): "*JDBray 1663*", gewassen pentekening, 27,2 x 30,2 cm, New York, The Morgan Library & Museum, inv.nr. 1999:18. Zie: Giltaij 2017, p. 288, nr. T61; p. 305, nr. T 78 (kopie): <hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.30936>.

152 Zie voor Van Dyck als model voor zijn historiefiguren i.h.b. zijn "zelfportretten" als St. Sebastiaan: Eaker 2015.

153 Peter Paul Rubens, *Helena Fourment met bontmantel ("Het Pelsken"),* olieverf op paneel, 176 x 83 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 688; RKD-nr. 28425. Zie: Vlieghe 1987 (CRLB, pt. 19.2), pp. 91-93, nr. 97; p. 27: 'the famous Pelsken [...] is to be regarded as a *portrait historié* of Helene Fourment as Venus Pudica.' Peter Paul Rubens, *Hagar in de Woestijn,* ca. 1631, olieverf op paneel, 71,5 x 72,6 cm, Londen, Dulwich Picture Gallery, inv.nr. 131; RKD-nr. 27547. Na de verkleining van het paneel werd de engel deels afgesneden en evenals de liggende Ismaël overgeschilderd. De oorspronkelijke compositie is bekend dankzij een ets door Frans de Roy van ca. 1758 (RKD-nr. 244997). Zie: D'Hulst & Vandenven 1989 (CRLB, pt. 3), pp. 56-58, nr. 11 (copy 3: ets). Dergelijke modelidentificaties kennen een lange traditie, zoals bij Rubens' *Venus in de Smidse van Vulcanus* (Brussel, KMSK, inv.nr. 1372) op Vlg. Marie Therese Wittebol (GPI Sale Cat. B-71), 23-8-1803: 'beyde de Vrouwen van den Meester, de eerste in de gedaente van de Goddinne Cerus [...]'. Zie voor echtgenotes van kunstenaars als model: Chapman 2017. Zie voor Van Dycks model en geliefde Margaret Lemon in portretmatige ensceneringen: James 1999.

154 Zie hiervoor: Dickey 2011; Manuth, Van Leeuwen & De Winkel 2018, sub nrs. 101, 103, 106. In de achttiende eeuw wilde men regelmatig Rembrandts vrouw herkennen, zoals in een bijbelstuk uit bezit van Ludwig von Hessen-Philippsthal: 'Nº. 2. Un tableau très capital, peint par Reimbrandt, representant Judith, qui coupe la tête à Holofernes de grandeur naturelle et une vieille, qui tient le sac, merveille[u]sement fini. Judith est representée par la femme de Reimbrandt [...]' / '[...] Judith ist unter der Frau des Reimbrandt vorgestellet. [...]', in: *Catalogue de 16 Tableaux,* Arnhem, Gelders Archief, Blok 0613: Familie Bentinck/Von Aldenburg Bentinck, inv.nr. 4330: Catalogus van schilderijen, met vertaling in het Duits, z.j. [2de helft 18de eeuw]. Mogelijk werd het doek geveild te Haarlem op de verkoping Jan Jansz. Enschede, 16-4-1776, lot 5 als 'Judith en Holofernes door Flinck' (cf. RKD-nr. 234259).

stilisering van zijn studiefiguren (ten koste van de individualisering). Uit vergelijkend onderzoek kan men dus opmaken dat een individueel ogende figuur, die sterk afwijkt van dit standaardtype, een portret is.

Een bijbelse figuur die naar een model en dus 'naar het leven' is geschilderd, hoeft dus geen *portrait historié* te zijn, zelfs al kan deze worden geïdentificeerd met een bestaand individu. Zo stond Abraham de Graeff of Grapheus (†1624), "knaep" (bode) en later deken van het Antwerpse St.-Lucasgilde vaak model voor Antwerpse schilders vanwege zijn markante kop, maar ook omdat hij in de onmiddellijke nabijheid verkeerde van de gildeleden. Zijn fysiognomie keert terug in historiestukken van schilders als Maerten de Vos, Jordaens, Van Dyck en Cornelis de Vos.[155] Grapheus is bijvoorbeeld afgebeeld als de meest rechtse evangelist op Jordaens *Vier Evangelisten* uit 1625-1630 (afb. 2.7) en als herder, uiterst rechts, op de *Aanbidding van de herders* uit 1650, beide in het Louvre.[156] Als uitgangspunt voor deze postume "beeltenissen" diende vermoedelijk de olieverfschets *Studies van de kop van Grapheus* uit 1620/21 in het Museum voor Schone Kunsten te Gent (afb. 2.8).[157] Een vergelijkbare functie had ook de Grapheus-kop in het Musée de la Chartreuse te Douai als voorstudie voor de apostel op de *Cijnspenning* van ca. 1623 in het Statens Museum for Kunst in Kopenhagen.[158]

Ook een aantal apostelbustes door Jacob Jordaens (1593-1678) en atelier uit omstreeks 1620/21 vertonen onmiskenbaar Grapheus' gelaatstrekken. Gezien de weergave ten halve lijve is het niet onbegrijpelijk dat een aantal als portretten werd opgevat.[159] Overeenkomstig is steeds de houding en invalshoek, doch op het schilderij in het Musée des Beaux-Arts te Caen (afb. 2.9)

---

[155] Zie voor Grapheus als model: Tent. cat. Gent 2012. Het vroegst bekende portret van Grapheus op een historiestuk is dat als 'verfbereider' op Maerten de Vos' *Heilige Lukas schildert de Maagd* uit 1602, olieverf op doek, 270 x 217 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 88; afb. 5.40; RKD-nr. 50489; KIK-nr. 63996. Zie: Zweite 1980, pp. 318-319; Peeters 2005, p. 240; Tent. cat. Caen 2012, pp. 13-14 met kl.afb. 5. Het betreft hier geen *portrait historié* zoals Peeters (2005, p. 248) beweerde. Bewijslast voor de identificatie vormt o.a. diens portret door Cornelis de Vos, geschilderd t.g.v. Grapheus' dekenschap in 1619, olieverf op doek, 120 x 102 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 104; IB-nr. 129233; RKD-nr. 257634; KIK-nr. 63997. Zie: Best. cat. Antwerpen 1988, p. 397, nr. 104; Van der Stighelen 1990, pp. 25-31, nr. 7; Tent. cat. Caen 2012, p. 12 met kl.afb. 3 op p. 11.
[156] Jacob Jordaens, *De vier evangelisten,* 1625, olieverf op doek, 134 x 118 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1404; Porthis 1143. Zie: Tent. cat. Caen 2012, pp. 20-21 met kl.afb. 15. Vergelijk ateliervarianten: *De vier Evangelisten en een engel,* olieverf op doek, 131,5 x 148,3 cm, Vlg. New York (C), 29-1-1998, lot 152; RKD-nr. 37858. Zie: Tent. cat. Gent 2012, p. 42. *Drie Evangelisten, de heilige Hiëronymus en een engel,* olieverf op paneel, 122,8 x 139,8 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig, inv.nr. 1640; RKD-nr. 257116. Zie: Best. cat. Leipzig 1995, p. 19. *Drie Evangelisten met engel en de heilige Hiëronymus voor een altaar met een gebeeldhouwde Madonna,* olieverf op doek, 118,3 x 155,5 cm, Vlg. Praag (Dorotheum), 11/21-10-2014, lot 19; RKD-nr. 263999.
[157] Jacob Jordaens, *Twee studies van het hoofd van Abraham Grapheus,* 1620/21, olieverf op papier, overgebracht op paneel, 45,2 x 52 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 1899B; IB-nr. 203579; RKD-nr. 8134. Zie: R.-A. d'Hulst, in: Tent. cat. Antwerpen 1993, pp. 96-99, nr. A21; Hirschfelder 2008, pp. 66, 413, nr. 248; Tent. cat. Gent 2012, p. 35; Tent. cat. Caen 2012, pp. 14 & 17 met kl.afb. 6 op p. 15.
[158] Jacob Jordaens, *Studiekop (Abraham Grapheus),* ca. 1620/21, olieverf op doek, 41,4 x 29 cm, Douai, Musée de la Chartreuse, inv.nr. 198; IB-nr. 203582; RKD-nr. 8882. Zie: R.-A. d'Hulst, in: Antwerpen 1993, pp. 102-103, nr. A 23; Hirschfelder 2008, pp. 66, 413, nr. 247; Tent. cat. Gent 2012, p. 36; Tent. cat. Caen 2012, p. 17 met kl.afb. 7 op p. 16. Jacob Jordaens, *De Cijnspenning: De apostel Petrus vindt een zilveren munt (stater) in de bek van een vis,* olieverf op doek, 281 x 467 [279 x 471] cm, ca. 1621-23, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS 3198; RKD-nr. 8918. Zie: Tent. cat. Caen 2012, pp. 23-24 met kl.afb. 18. Dezelfde omhoogkijkende kop keert terug op Jordaens' *Hulde aan Ceres/Pomona (Allegorie op de Vruchtbaarheid),* ca. 1623-1625, olieverf op doek, 165 x 112 cm, Madrid, Museo del Prado. Zie: Tent. cat. Caen 2012, p. 23 met kl.afb. 17 op p. 22. Vergelijk: *Studiekop (Abraham Grapheus),* 1620/21, olieverf op paneel, 39 x 33 [40,5 x 31,5] cm, Wilanów, Museum Paleis van koning Jan III, inv.nr. Wil.1783 (Wil. 1540). Zie: Best. cat. Warschau 1969-1970, dl. 1 (1969), p. 186, nr. 538; Tent. cat. Caen 2012, p. 17 met kl.afb. 8 op p. 16. Zie ook de kop *en profil* op *De Hulde aan Pomona,* 1620-1622, olieverf op doek, 180 x 241 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 119; Porthis 1142. Zie: Tent. cat. Caen 2012, p. 20 met kl.afb. 14.
[159] Zie: RKD-nr. 245871: *'Portret* [sic!] *van Abraham Grapheus als de Heilige Andreas.'*; RKD-nr. 8135: *'Portret van Abraham Grapheus (?-1624) als Job'* [9-1-2018]. Zie voor de schilderijen en bijbehorende gegevens hieronder.

en dat in de Národní Galerie te Praag heeft Grapheus de handen gevouwen, terwijl hij op de apostelstudies in de Koninklijke Musea te Brussel en de Hamburger Kunsthalle de handen omhooghoudt. Vanwege de smekende houding en de ten hemel geworpen blik lijken alle werken Petrus in berouw te verbeelden.[160] De *Studie van twee hoofden* in Hamburg zou echter ook de evangelist Mattheüs (met de engel) kunnen voorstellen. Slechts één apostel is herkenbaar als St. Andreas vanwege zijn attribuut, het X-kruis (Khdl. Dorotheum 2014; afb. 2.10).[161] Zeer verwant is tenslotte ook een vlot opgezette figuurstudie van Grapheus die wel wordt geduid als de oudtestamentische figuur Job (Detroit, Institute of Arts).[162]

Het terugkeren van het model, de houding en het onderwerp wijst erop dat het niet gaat om een geplande serie met bijbelfiguren, of studies hiervoor, maar om oefenmateriaal of voorstudies voor historiestukken. Dit wordt bevestigd doordat Grapheus al eerder poseerde voor Van Dycks *Petrus* (met baard en sleutel) van 1617/18 in de Hermitage in St. Petersburg (afb. 2.11) en diens *Apostel met gevouwen handen* van 1618-1620 in de Berlijnse Gemäldegalerie.[163] Het laatste schilderij ligt overduidelijk ten grondslag aan de apostelschilderijen uit Jordaens' atelier, maar diende oorspronkelijk als voorstudie voor een apostel op Van Dycks *Uitstorting van de Heilige Geest* van 1617-1620 (Potsdam, Bildergalerie am Schloss Sanssouci).[164] Terwijl d'Hulst suggereerde dat beide kunstenaars naast elkaar hebben geschilderd *in paragone*, oordeelden Bode, Valentiner en Jaffé vermoedelijk terecht dat Jordaens naderhand Van Dycks Grapheuskop in Berlijn omwerkte tot een *Berouwvolle Petrus* door toevoeging van de gevouwen handen.[165]

Ondanks de losse schildertrant *alla prima* zijn Jordaens' apostelen meer uitgewerkt dan zuivere oliefverfschetsen zoals de aangehaalde (lichaamsloze) studiekoppen van Grapheus te Gent en Douai. Hierdoor krijgen de apostelbustes het uiterlijk van autonome, voltooide werken die mogelijk voor de kunstmarkt waren bedoeld en die hierdoor eerder thuishoren in de categorie van de *tronie*.[166] Geanonimiseerde "kopstudies" worden doorgaans geschaard onder de

---

[160] Jacob Jordaens, *Abraham Grapheus (De apostel Petrus),* 1620/21, olieverf op paneel, 64,5 x 50 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. 115. Zie: <http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/jordaens-figure_dapotre-xviie_siecle-caen-mba-2012.pdf> [28-1-2018]; Tent. cat. Caen 2012, p. 4, kl.afb. 1. *Abraham Grapheus (De apostel Petrus),* 1620/21, olieverf op paneel, 68,5 x 51,5 cm, Praag, Národní Galerie, inv.nr. O 2814 (DO 1795); Porthis 1145. Zie: Tent. cat. Antwerpen 1993, afb. A21c; Tent. cat. Caen 2012, p. 18 met kl.afb. 11. *Abraham Grapheus (De apostel Petrus),* 1620/21, olieverf op doek, 59 x 48 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 121. Zie: Tent. cat. Caen 2012, pp. 18-19 met kl.afb. 12. *Studie van twee hoofden (Grapheus als evangelist Mattheüs),* olieverf op paneel, 70,5 x 54,5 cm, Hamburg Kunsthalle, inv.nr. 82. Zie: Tent. cat. Caen 2012, p. 19 met kl.afb. 13.

[161] Jacob Jordaens, *Abraham Grapheus (als St. Andreas),* Vlg. Wenen (Dorotheum) 9-4-2014, lot 535; RKD-nr. 245871. Zie: Tent. cat. Gent 2012, p. 20, nr. 55, p. 76, nr. 53.

[162] Jacob Jordaens, *Abraham Grapheus (als Job of apostel Petrus),* 1620/21, olieverf op paneel, 67 x 52 cm, Michigan, Detroit Institute of Arts, Gift of Frederic A. Gimbel & Dr Armand Hammer, inv.nr. 43.418; IB-nr. 203580; RKD-nr. 8135. Zie: R.-A. d'Hulst, in: Tent. cat. Antwerpen 1993, pp. 100-101, nr. A22; Tent. cat. Caen 2012, p. 17 met kl.afb. 9 op p. 16.

[163] Anthony van Dyck, *Apostel met gevouwen handen*, 1618-1620, olieverf op papier (oorspr. 43 x 30 cm), gemaroufleerd op paneel, 57 x 45 cm, Berlijn, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv.nr. 790F. Zie: Barnes e.a. 2004, p. 45, nr. I.29; Tent. cat. Caen 2012, p. 29 met kl.afb. 22. Anthony van Dyck, *De heilige Petrus,* 1617/18, olieverf op paneel, 63,2 x 51,7 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. ГЭ-556; RKD-nr. 57051. Zie: Barnes e.a. 2004, p. 76, nr. I.67. Zie: Tent. cat. Caen 2012, pp. 31-32 met kl.afb. 24.

[164] Anthony van Dyck, *Het Pinksterwonder: Uitstorting van de H. Geest,* ca. 1617-1620, olieverf op doek, 265 x 220,5 cm, Postdam, Bildergalerie am Schloss Sanssouci inv.nr. GK.I.10623. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 44-45, nr. I.28; Tent. cat. Caen 2012, pp. 29-30 met kl.afb. 23.

[165] Bode 1906, pp. 264-265; Valentiner 1944, p. 18; M. Jaffé, in: Ottawa 1968-1969, p. 84 sub nr. 25; R.-A. d'Hulst, in: Tent. cat. Antwerpen 1993, p. 96 met noot 4 op p. 98.

[166] Vergelijk: Barnes e.a. 2004, p. 45 sub nr. I.29 over Van Dycks *Boetvaardige Petrus* ('transformed into an independent and more saleable painting'). Zie ook: Hirschfelder 2008, p. 66.

veelomvattende term *tronie,* een in de zeventiende eeuw gangbaar synoniem van 'gezicht' waarmee in boedelinventarissen allerlei geschilderde markante koppen werden aangeduid. Tegenwoordig is de term een kunsthistorische aanduiding voor een subcategorie van de figuurschilderkunst.[167] Net zoals het *portrait historié* begeeft de tronie zich op het hellend vlak tussen de portretkunst en historieschilderkunst. Hoewel het begrip tronie binnen de kunstgeschiedenis grotendeels uitwisselbaar is met het woord "kopstudie", gaat het in de meeste gevallen om *voltooide* opzichzelfstaande kunstwerken en niet om voorstudies.[168]

Tronies onderscheiden zich van portretten door een stereotypische weergave van de voorgestelde figuur, alsook door onalledaagse, vaak gehistoriseerde kostuums waardoor ze het *portrait historié* benaderen. De gezichten in tronies mogen dan wel kenmerkend voor markante figuurtypes zijn, als fantasievolle verbeeldingen van willekeurige, exotische figuren ogen ze over het algemeen weinig individueel. Anders gezegd: ze lijken geen portretmatige weergave van een individu en zijn door overdrijving van de gelaatstrekken of opvallende expressies eerder karikaturaal dan karakteristiek te noemen. Anders dan in een portret wordt er dus geen specifiek persoon, een individu of een historische figuur, voorgesteld, maar een fictief personage. Tronies zijn bovendien vrijwel altijd autonome voorstellingen bestaande uit één figuur die *niet* in een handeling is betrokken of deel uitmaakt van een narratieve of historische voorstelling. Compositorisch gezien, wat de figuurschikking betreft, sluit het beeldtype nauw aan bij het portret ten halve lijve. Hierdoor lijken portretten in fantasiedracht veel op tronies.

Toch kan men dergelijke fantasieportretten eenvoudig onderscheiden van non-narratieve *portraits historiés en buste,* hoewel beide in formeel opzicht "verkleedportretten" zijn: beeltenissen van gekostumeerde individuen. Samen met de schildertrant van de gelaatstrekken doet de fantasiedracht in tronies opzettelijk afbreuk aan de realiteit van de persoonsrepresentatie, waardoor het model tot een fantasiefiguur wordt gemaakt. Weliswaar is het effect van de verkleding in *portraits historiés* vergelijkbaar, maar de verschillen in de weergave van de fysiognomie – die bij portretten van een hoge mate van gelijkenis en/of realisme getuigt – zorgen ervoor dat de beschouwer beseft dat hij met een getrouwe afbeelding van een individu te maken heeft en niet met een tronie. Daarnaast dienen attributen als herkenningstekens van historische figuren ter onderscheid van tronies.

In de sectie *Tronien ohne signifikante Attribute oder Kennzeichen als »Phantasieporträts«* van haar proefschrift stelt Dagmar Hirschfelder: 'Die meisten porträthaft wirkende Tronien gleichen hinsichtlich ihrer Kostümierung und des dargestellten Figurentypus dem Personal auf Historienbildern.'[169] Een verdere overeenkomst tussen een tronie en een *portrait historié* is dat er een personage in "historische" kleding wordt weergegeven; ofschoon een tronie nooit een specifieke historische figuur voorstelt. Uitzonderingen hierop zijn de als tronies aangemerkte schetsmatige voorstellingen die als oefenmateriaal of voorstudie gelden voor historiestukken.

[167] De voornaamste studies over de tronie zijn: De Vries 1990; Hirschfelder 2008; Gottwald 2009.
[168] Zie voor de tronie als oefenobject en voltooid schilderij voor de kunstmarkt: Hirschfelder 2006; Gottwald 2009.
[169] Hirschfelder 2008, IV § 1.1, p. 247.

Niettemin kan er in tronies sprake zijn van figuurtypen: niet nader te benoemen geleerden, filosofen, waarzegsters, figuren die ook genrestukken bevolken.[170]

Tot besluit constateert Hirschfelder dat kostuumportretten in tronie-trant veel minder vaak door portretschilders dan door historie- en tronieschilders werden gemaakt, waardoor de productie ervan een specialistische niche innam binnen de portretschilderkunst.[171] Schilders van kostuumportretten hadden minder concurrentie te duchten dan conventionele portretschilders. Hetzelfde gaat op voor specialisten in het historische portretgenre. Het is geen toeval dat tweederde van de in de Noordelijke Nederlanden actieve tronieschilders zich vooral bezighield met historieschilderkunst.[172] Een groot deel van de historieschilders die Hirschfelder in dit verband noemt; Backer, Bol, Bloemaert, Drost, Flinck, De Gelder, De Grebber, Van Hoogstraten, Koninck, Lievens, Rembrandt en Verelst, vervaardigden bovendien met vaste regelmaat *portraits historiés.* Jacob Backer, Ferdinand Bol en Govert Flinck schilderden elk *meer dan* twee maal zoveel portretten als historiestukken, zelfs als we het aandeel groepsportretten (waaronder *portraits historiés* van families vallen) niet meetellen.[173] Ofschoon de portretkunst voor deze kunstenaars dus een aanzienlijke bron van inkomsten vormde, stond de beoefening ervan in artistiek opzicht op het tweede plan en werd de historieschilderkunst hoger aangeslagen. Desalniettemin bleef de productie van *portraits historiés* binnen hun oeuvre in aantal ver achter op het aandeel (zuivere) historiestukken: ze zijn doorgaans slechts op één hand te tellen.

Terwijl in *portraits historiés* de overdracht van individuele gelaatstrekken op bijbelfiguren leidde tot een mengvorm van portret en historiestuk, werden oosters uitgedoste portretten gekenmerkt door een ongemakkelijke combinatie van figuurschilderkunst en portretkunst.[174] Deze "genre-transitie" werd ook door toenmalige beschouwers als een ongerijmdheid ervaren. Zo omschreef Constantijn Huygens *Oude Man in oriëntaalse dracht* door Jan Lievens (1607-1674) in de collectie van stadhouder Frederik Hendrik als 'een soort Turkse vorst met een Hollands hoofd' (afb. 2.12).[175] Dat zulke tronies soms bijbelse *portraits historiés* dicht benaderen of zelfs daarmee kunnen samenvallen, bewijst de reeds aangehaalde *Tronie van een oosterling* door Jacob Backer in wie Erna Kok het portret van Marinus Lowyssen herkende (**BAC6;** afb. 2.3, 8.40).[176] In vergelijkbare bewoordingen als Huygens stelde Peter van den Brink:

---

[170] Zie: Hirschfelder 2008, p. 218; pp. 224-228, III § 4.2: Die Tronie als Bildaufgabe der Historien- und der Genremalerei. Zie voor de combinatie van genrestuk en portret: Smith 1987, pp. 407-430.
[171] Hirschfelder 2008, p. 305.
[172] Vergelijk: Hirschfelder 2008, p. 218.
[173] Zie voor de getalsmatige verdeling van portretten, groepsportretten en historiestukken in het oeuvre van Backer, Bol, Flinck en Rembrandt (per vijf jaar en in totaal): T. van der Molen, '"Paintings and Numbers": the Databases.': <http://www.tomvandermolen.nl/> [28-1-2018].
[174] Zie hiervoor: Walter Liedtke, in: Tent. cat. New York 1995-1996, pp. 42-45, nr. 2; Hirschfelder 2008.
[175] Vertaald uit het Latijn volgens Heesakkers 1987, p. 88. Vergelijk: Tent. cat. Leiden 1991-1992, p. 130. Schwartz 2006, p. 296, spreekt in zijn vertaling van een 'Turkse Generaal' die 'gedaan was naar de kop van een of andere Hollander'. Zie ook: Tent. cat. New York 1995-1996, pp. 42-45, nr. 2. Zie voor het schilderij: Jan Lievens, *Man in oosters kostuum,* mon.: *"L"*, ca. 1628-1630, olieverf op doek, 135 x 100,5 cm, Berlijn, Potsdam-Sanssouci, Stiftung Preussiche Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildergalerie, inv.nr. GK 1884; Schneider & Ekkart 1973, nr. 152 met afb. 15. Vergelijk ook: Jan Lievens, *Portret van een jongeman in oosters kostuum,* ca. 1631, olieverf op paneel, 67 x 51,7 cm, privébezit; RKD-nr. 117177. Zie hiervoor: Schneider & Ekkart 1973, nr. 153; Sumowski 1983-1994, dl. 3, nr. 1265; Tent. cat. Washington/Milwaukee/Amsterdam 2008-2009, nr. 30.
[176] Kok 2011, p. 132, afb. 19b als '*Een portret van een man met tulband, vermoedelijk Marinus Lowysse'*; p. 139, noot 46; 'De gelaatstrekken, de mantel en de tulband doen sterk vermoeden dat we met dezelfde man, Marinus Lowysse, te maken hebben als in de schilderijen in Middelburg en Tokio'. Zie ook: Kok 2013, p. 84, p. 190, noot 476, met afb. 97 op p. 289 en detail op p. 80; Van den Brink 2016, p. 38 met afb. 12.

'Getuige zijn exotische kostuum en tulband moet de geportretteerde doorgaan voor een oosterling, maar zijn trekken verraden een kaukasisch model.'[177]

Het is zelfs niet uitgesloten dat de oosters uitgedoste Lowyssen als bijbelfiguur is geportretteerd, aangezien hij met een tulband verschijnt op twee bijbelse *portraits historiés* van Backer: *Christus en de Kanaänitische vrouw* (**BAC3;** § 8.4; afb. 2.4, 8.33) en *Izaäk en Rebekka als liefdespaar* (**BAC1;** § 8.5; afb. 8.42). De hoge mate van voltooiing wijst op een zelfstandige portretopdracht en niet op een 'oefening voor de figuur van Lowysse' op het bijbelse familiestuk met de Kanaänitische vrouw zoals Van den Brink aannam. Terecht merkte Kok op: 'De man is duidelijk portretmatig weergegeven zoals te zien aan de invididuele gelaatstrekken die net zo raak zijn getroffen en goed uitgewerkt zijn als het gezicht van Lowysse in het schilderij in Middelburg.'[178] Daarenboven zijn de houding en blikrichting van de figuur te afwijkend om met de *Kanaänitische Vrouw* direct in verband te staan. Van een oefenstuk lijkt dus geen sprake.

Van den Brinks redenering berust op de wijdverbreide misvattting dat 'de vele *tronies* van Backers hand, figuurstudies [waren], die vaak samenhingen met de voorbereiding van een historiestuk', terwijl het integendeel vaak om zelfstandige, uitgewerkte werken voor de kunstmarkt ging.[179] Vervolgens wilde hij de vele parallellen tussen beide gezichten afdoen met: 'mogelijk was Marinus Lowysses gelaat ook het model voor de *Tronie met tulband,* maar dat maakt van het schilderij nog geen portret'.[180] Het is onwaarschijnlijk dat een sjieke opdrachtgever als Lowyssen model zat voor een geanonimiseerd figuurstuk of dat Backer een portretstudie van Lowyssen omwerkte tot een tronie om deze te verkopen aan iemand anders dan Lowyssen zelf. Ook het behoud van Lowyssens modieuze snor wijst op een opzettelijke gelijkenis. Van den Brink verwarde zelfs portretten met tronies toen hij suggereerde dat de op de *Kanaänitische vrouw* (**BAC3;** § 8.4; afb. 2.4, 8.33) afgebeelde kinderen van Lowyssen, Michiel Louijsz. en Clara Magdalena, ook werden geportretteerd in Backers *Jongen met vogelnestje* en *Meisje met bloemenkrans* in de Accademia Carrara te Bergamo.[181] Deze genreachtige werken vallen duidelijk in de troniecategorie en zijn overduidelijk geen portretten (afb. 2.13a/b).

In een *portrait historié* is de geportretteerde dus opzettelijk in een *specifieke* rol weergegeven in tegenstelling tot een herkenbaar model, zoals Abraham Grapheus op kopstudies (tronies) voor apostelen door Jacob Jordaens (1593-1678) en Anthony van Dyck (1599-1641). Men dient het bijbelse *portrait historié* ook niet te verwarren met afbeeldingen van anonieme oosterlingen in de traditie van de *tronie*, de markante fantasiekop, of daaraan verwante portretten in vergelijkbare stijl, waarin de geportretteerde is afgebeeld in oosters kostuum. In deze laatste tronie-achtige portretten is dus geen sprake van een identificatie met een benoembare historiefiguur zoals in het *portrait historié*.

---

177 Van den Brink 2016, p. 38.
178 Kok 2013, p. 190, noot 476, anticiperend op de verschijning van: Van den Brink 2016.
179 Van den Brink 2016, p. 18, met noot 73 op p. 19 voor de opgesomde tronies van Backers hand.
180 Van den Brink 2016, p. 19, noot 76.
181 Van den Brink 2016, p. 20 met afb. 16: Jacob Backer, *Jongen met een vogelnestje,* ca. 1640, olieverf op paneel, 48,2 x 35,5 cm, Bergamo, Pinacoteca dell' Accademia Carrara, inv.nr. (989) 576: *Meisje met bloemenkrans*, ca. 1640, olieverf op paneel, 48 x 36,5 cm, ibidem, inv.nr. (988) 575. <http://www.lacarrara.it/catalogo/58MR00052/> [28-1-2018]; <http://www.lacarrara.it/catalogo/58MR00056> [28-1-2018]. Zie ook: Bauch 1926, pp. 17, 21, 84, nr. 81 (jongen), p. 86, nr. 107 (meisje); P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Luxemburg 1993, p. 170; Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, nrs. A73-A74.

2.3. Kenmerken van portret en gelijkenis in het *portrait historié*

De discussie rond de definiëring van het beeldtype dat in de kunstgeschiedenis *portrait historié* wordt genoemd, concentreert zich gewoonlijk op het bijvoeglijk naamwoord 'historié'. Minder aandacht wordt geschonken aan het eerste, zelfstandige lid van de term: *portrait*. Ook kunsthistorici die termen als identificatieportret en rolportret gebruiken, gaan uitvoeriger in op de vereenzelviging en de aangenomen hoedanigheid dan op de karakterisering van het portret. De eenvoudige reden hiervoor is dat er een (onuitgesproken) consensus lijkt te bestaan over de aard van het portret, ondanks de vele definities.[182] Om het *portrait historié* te doorgronden dient men eerst bekend te zijn met de hier gehanteerde definitie van de term portret. Onder een portret verstaat men een afbeelding van een specifieke persoon waarbij de gelaatstrekken als hoofdkenmerk worden beschouwd.[183] De herkenbaarheid van "het individu" is dus een goed uitgangspunt voor de classificering van een persoonsweergave als een portret, maar behoeft wel enige kanttekeningen. Want individualistische trekken maken namelijk nog geen portret.

Een afbeelding van een (bestaande) historische figuur met een herkenbaar uiterlijk is niet per definitie een portret.[184] Vanzelfsprekend is het precieze uiterlijk van bijbelse figuren – ervan uitgaande dat zij hebben bestaan – niet langer bekend. Niettemin zijn er soms beschrijvingen overgeleverd waaruit zich een vaste voorstellingswijze ontwikkelde.[185] Een goed voorbeeld is Mozes die, behalve met een lange baard, ook met hoorntjes op zijn hoofd werd weergegeven, op grond van de een foutieve vertaling van het hebreeuwse woord קרן (*karan*) dat zowel hoorn als lichtstraal kan betekenen (Ex. 34:29). Ook de apostel Petrus is herkenbaar aan zijn coupe; kalend, zo schrijft Hiëronymus naar verluidt van Clemens' *Periodoi Petrou*; en volgens Gregorius van Tours (538-594) in een tonsuur geknipt, waarbij de kransvorm ter herinnering diende aan Christus' doornenkroning, aldus Beda.[186] Zo verschijnt hij op schilderijen, meestal met een resterend plukje haar boven het voorhoofd.

Gilbert Dagron bestempelde het herkenbare uiterlijk (*eikonismos*) dat vroege Christenen toekenden aan hun geloofshelden als 'a summary portrait drawn up and transmitted from an alleged visual account, an icon in words in response to an immense desire to visualize.'[187] Ondanks hun 'symbolische' herkenbaarheid gaat het bij dergelijke figuren dus niet om portretten in eigenlijk zin: bovendien draait het in dergelijke representaties veelal om de

---

[182] Vergelijk: Campbell 1990, passim.

[183] Zie voor de definiëring en de geschiedenis van het portret: Bodart 2012; P.O. Rave, 'Bildnis', in: RDK, dl. 2 (1939), pp. 639-680, raadpleegbaar via: <http://www.rdk-web.de/> [10-1-2018].

[184] Zie hiervoor: Arasse 1982.

[185] Vergelijk: Paleotti 1582, Lib. II, Cap. XVI, ed. Barocchi 1971-1977, dl. 3, p. 2735, aangehaald door: Seidel 1996, p. 282; Bianchi 2008, p. 60: 'Di poi, che [i santi] siano ritratti con l'effigie propria, se si può sapere, o verisimile, o almeno con quella che dai buoni et intelligenti suole essere figurata e che porta seco probabile apparenza che così fosse.' [Vervolgens dat heiligen geportretteerd moeten worden met de eigen beeltenis, als men die kent, of waarschijnlijke, of minstens met die (beeltenis) die door de goeden en verstandigen alleen wordt vormgegeven en die met zich meedraagt de waarschijnlijke verschijningsvorm die als zodanig bestaan moet hebben.] Het citaat gaat direct vooraf aan de veroordeling van portretten van particulieren in sacrale voorstellingen. Zie alhier: § 5.3, p. 244.

[186] Gregorius van Tours, *Miracolorum I. De Gloria Martyrum* 28, in: Migne PL, dl. 71, kol. 728A; Beda, *Historia Ecclesiastica* 5,21, in: Migne PL, dl. 95, kol. 278B-C; *Historia Ecclesiastica* 4,10, in: Migne PL, dl. 95, kol. 172C; Stenten 2009.

[187] Dagron 1991, p. 25. Zie voor *eikonismos* hieronder § 3.2, p. 97.

haardracht en attributen; niet om de gezichtskenmerken.[188] Vanaf het einde van de veertiende eeuw, toen men voor het eerst een serieuze poging deed om figuren op realistische wijze voor te stellen, heeft de onbekendheid met de fysiognomie van historische figuren vermoedelijk aanleiding gegeven tot de overname van de gelaatstrekken van bestaande personen, die dus als model dienden en naar het leven werden geschilderd. Hierin zou men een eerste aanzet kunnen zien in de richting van het *portrait historié*. Zoals Kees van der Ploeg vaststelt, is de kunsthistorische aanname dat het *portrait historié* zich ontwikkelde uit het "eigenlijke" portret te eenvoudig en ligt de voorgeschiedenis van het beeldtype in werkelijkheid ingewikkelder.[189]

Perkinson constateerde dat aan zestiende-eeuwse portretboeken zoals Jean Bouchet's *Anciennes et modernes généalogies des Roys de France* (1528) nog een definitie van portretkunst ten grondslag lag die teruggreep op veel oudere opvattingen van visuele representatie, volgens welke het mogelijk was een "ware" beeltenis (*vera effigies*) geheel uit de fantasie te scheppen, terwijl uit Guillaume Rouille's *Promptuaire des Medalles* (1553) het groeiende besef naar voren kwam dat een werkelijk portret stoelde op fysiognomische overeenkomsten met de voorgestelde.[190] Het verschil tussen een 'kenbaere gedaente' uit een beschrijving en de 'waere gelijkenis' werd in de zeventiende eeuw al lang en breed onderkend, bijvoorbeeld door Samuel van Hoogstraten in zijn *Inleyding tot de Hooge Schoole de Schilderkonst* (1678) in het kader van ''t Konterfeyten van afweezende of gestorve persoonen' in historievoorstellingen.[191]

Realisme of gelijkenis is nog geen voorwaarde voor de representatie van een individu als een historische figuur. De vroegste voorlopers van het *portrait historié* in de westerse kunst van na de oudheid berusten, net zoals de klassieke representatie in *formam deorum,* op gelijkvormigheid van de voorgestelde met een goddelijke (of heilige) figuur, maar zonder dat er sprake is van de overdracht van individuele trekken van de voorgestelde persoon op de uitgebeelde figuur. In de christelijke beeldtraditie openbaarde zich deze gelijkvormigheid met goddelijke of historische figuren voor het eerst in de Ottoonse tijd. Zo liet keizer Otto III (980-1002) zich in zijn Evangeliarium afbeelden als tronende vorst in een mandorla omringd door de symbolen van de vier evangelisten (Aken, Domschat; afb. 2.14).[192]

Polleroß sprak in dezen van zogenaamde 'Rex-Imago-Dei-Ideologien (Identifikation mit Christus oder der Heilige Familie)'.[193] Het gaat hier niet om een volledige vereenzelviging van de geportretteerde met Christus, maar om een formele gelijkstelling of nabootsing, *christomimètes* genaamd: er is hoogstens sprake van een representatie als *alter Christus*; als een *andere* Christus.

---

[188] Zie voor het ontstaan van het portret: Keller 1939. Zie voor de door de kerk gesantioneerde karakterisering van sacrale figuren door middel van attributen: Molanus 1570, Cap. XLI, p. 82r; Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Cap. XLVIIII, p. 167 (cf. Molanus 1594, ed. Pacquot 1781, pp. 138-139, sub Cap. XLIX).

[189] Van der Ploeg 2016.

[190] Perkinson 2002. Zie ook: Perkinson 2009; Sand 2014, pp. 12-15.

[191] Van Hoogstraten 1672, p. 46; 'Maer om van 't konterfeyten te besluyten, zoo resteert'er noch, datmen somtijts persoonen moet schilderen, die men noit gezien heeft. En hoewel dit ons werk in alle Historyen is, dat men, als door een personeele kennis, [...] de voornaemste beelden een zeekere kenbaere gedaente geeft, (...) om dat niemant de waere gelijkenis van de geene, die etlijke eeuwen doodt zijn, in zijn gedachten heeft'; cf. p. 107: 'De Heyligen en Oudvaders moetmen ook, zoo veel doenlijk is, haer kenbaere gedaentens geven.' Zie ook voor het begrip 'kenbaar' i.v.m. portretkunst: Ten Kate 1720, in: *Dietsche Warande* 8 (1869), p. 117; Miedema 2006, dl. 2, p. 212: 'Eerstelyk, ten aanzien van het geen den mensch byzonder eigen is, kan hem als Portrait aanmerken; en in deezen zin moet hy iets byzonders hebben, dat hem van alle andere onderscheidt en kenbaar doet zyn.'

[192] *Otto III Mandorla tussen de vier Evangelisten,* in: *Evangeliarium van Otto III,* ca. 1000, Aachener Domschatz, Ms. sn, fol. 16r. Zie: Schneider 2000, pp. 802-803, 806 met afb. (sub nr. 504).

[193] Polleroß 1993, p. 17.

Voor soortgelijke portretten lijkt Chapeaurouge's term 'theomorf portret' weinig geschikt, aangezien de afgebeelde niet het uiterlijk of de fysieke gestalte van Christus heeft overgenomen.[194] Uit het feit dat keizer Otto zelf weinig geïndividualiseerd is weergegeven blijkt dat het beginsel dat aan het christelijke *portrait historié* ten grondslag ligt, verder teruggaat dan het ontstaan van realistische portretkunst. Een beeldformule zoals *christomimètes* stoelt op een eeuwenoud, 'formeel' basisprincipe van het *portrait historié:* de overname van iconografische modellen of attributen die oorspronkelijk voorbehouden waren aan een specifieke godheid, waarbij ook betekenissen worden belichaamd en overgedragen. Een vergelijkbare definitie hanteerde Walbe dan ook voor allegorische portretten als ze eigenlijk *portraits historiés* bedoelde.[195] Niettemin worden dergelijke, symbolische persoonsweergaven die louter formele overeenkomsten vertonen met historische figuren hier niet geclassificeerd als *portraits historiés* en derhalve niet behandeld in de ontwikkelingsgeschiedenis in het volgende hoofdstuk.

Een diametrale eigenschap van het *portrait historié* is dat de geportretteerden herkenbaar zijn aan hun eigen gelaatstrekken, ofschoon zij dus een ander moeten voorstellen. Het behoud van de eigen fysiognomie, of eigenlijk de overdracht van het uiterlijk van de geportretteerde op de bijbelse figuur, maakt het mogelijk deze portretten te onderscheiden van ongeïndividualiseerde, naturalistische figuren in "zuivere" historiestukken. Ofschoon het uiterlijk van historiefiguren grotendeels aan de fantasie ontsproten is, berust het niettemin op de beeldtraditie of op een scala van algemene, binnen het kunstenaarsrepertoire terugkerende figuurtypen, die, al dan niet geschilderd naar levende modellen, sterk geïdealiseerd werden weergegeven.[196] Anders dan dergelijke repertorische figuurtypen op historiestukken zijn portretten in bijbelvoorstellingen vanzelfsprekend zeer geïndividualiseerd weergegeven, veelal frontaal met een egale uitlichting om de herkenbaarheid te vergroten.[197] Voor portretten gelden nu eenmaal andere iconografische en stilistische conventies dan voor historiefiguren.

Het inzicht dat een representatie van een persoon een "echt" (op een bestaande persoon gelijkend) portret is, is hoofdzakelijk te danken aan een hoge graad van realistisch illusionisme (levensechtheid), verisme, werkelijkheidsgetrouwheid of de impressie van waarachtigheid.[198] Dit criterium wordt ook wel (imitatief) portretrealisme genoemd en berust zowel op gelijkenis door natuurnabootsing (naturalisme) als op de karakterisering van het individu door "het naar voren halen" van fysiognomische kenmerken door middel van stilisering.[199] De indicatie van portretmatigheid vormt de eerste stap naar herkenning van de voorgestelde. Een portret kan men (in een historiestuk) ook onderscheiden van een figuurtype door de onderling sterk

---

194 De Chapeaurouge 1968; De Chapeaurouge 1987-1988. Zie voor de Ottoonse *typus Christi*: Deér 1955, pp. 105-106.
195 Walbe 1974, passim.
196 Zie o.a. voor figurenrepertoria en modelboeken in de Vlaamse kunst tussen 1500 en 1700: Balis 2000.
197 De heersende opvatting was dat 'licht van vooren op het aanzicht vallende, het schoonste en verkiezelykste is'. Zie: De Lairesse 1707, p. 20; cf. p. 16.
198 Het begrip 'verisme' werd van oudsher toegepast op het realiteitsgehalte in Romeinse (funeraire) portretkunst. Zie voor de voorhistorie van het portret en stilisering versus verisme: Koerner 1998; Perkinson 2009, Chap. 3, pp. 149-153 (§ Verism and the physiognomic likeness). Zie ook: Mols, Moorman & Hekster 2016. Zie voor de discussie over realisme en gelijkenis in het middeleeuwse *portrait historié* vóór het ontstaan van het realistische portret: Van der Ploeg 2016; Veelenturf 2016. Zie hiervoor ook: Perkinson 2002; Perkinson 2009. Zie voor de opvatting van het portret in de vroegmoderne kunsttheorie: Freedman 1987; Ford 1990
199 Vergelijk het Latijn *protrahere,* waarvan portret (*portractus*) is afgeleid: 'naar voren halen'; 'te voorschijn halen', 'aan het licht brengen'. Vergelijk: Didi-Huberman 1994, p. 428. Zie ook; Bogade 2005, p. 30 ('Verwandtschaftsgrade, die sich im übereinstimmen physiognomischer Charakteristika widerspiegeln können').

afwijkende schilderwijze. Gradaties in natuurgetrouwheid zijn verklaarbaar door verschillen tussen figuurschilderen voor een historiestuk en portretschilderen naar het leven. Voor een historiefiguur zat weliswaar iemand model, die allerlei poses aannam, maar op een andere manier dan de wijze waarop een "zitter" voor een portret poseerde.[200]

Vanzelfsprekend is de mate van gelijkenis en levensechtheid, of althans de illusie daarvan, sterk afhankelijk van het talent van de kunstenaar en ook afhankelijk van het oordeel van de beschouwer.[201] Portretkunst berust op wat in de kunsttheorie 'schilderen naar het leven' (*dal vivo*) of 'naar de natuur' (*di naturale*) wordt genoemd. Volgens Vasari was de schilder Giotto (1266/67-1337) de wegbereider geweest voor de praktijk van 'il ritrarre bene di naturale le persone vive'.[202] Het spreekt voor zich dat een hoge mate van gelijkenis in de eerste plaats wordt bereikt door het nauwkeurig weergeven van de fysiognomie van een individu. Daarnaast werd op grond van een uitspraak van Plutarchus de fysiognomische gelijkenis door Van Hoogstraten onderscheiden van de oogopslag en voorhoofdstrekken waaruit de aard of morele inslag van iemand zou blijken.[203]

Terwijl het bij het creëeren van een goed gelijkend portret gaat om het maken van een mimetische kopie van de werkelijkheid, is een dergelijke natuurgetrouwheid met alle gebreken van dien allerminst de bedoeling bij het schilderen van historiefiguren. De gelaatstrekken van historiefiguren zijn doorgaans sterker geïdealiseerd op grond van het kunsttheoretische principe van *giudizio* (verkiezing of oordeel) ofwel de artistieke conceptie (*idea*) waarbij de natuur door verbeeldingskracht (*fantasia*) wordt verbeterd door de mooiste delen met elkaar te combineren.[204] Deze methode van verkiezing werd in de vroegmoderne kunsttheorie vaak uitgelegd aan de hand van voorbeelden uit de klassieke oudheid, zoals de anekdote van de klassieke schilder Zeuxis die een portret van Helena (of Juno) concipieerde door deze uit de mooiste delen van de maagden van Croton samen te stellen.[205]

Lambert ten Kate (1673-1723) vatte dit verschil in zijn *Aenleiding tot de kennisse van het verheven deel der Nederlandsche sprake* (1723) als volgt samen: ''t Is wel waer, dat wanneer men den Schilder niet anders dan een *Pourtrait*, of een eenvoudige en bloote afbeelding van 't Leven met alle zijne gebreken afvordert, hij als *Naturalist* aen de nette naebootsing voornamelijk gebonden is; maer anders is het gelegen, wanneer hij 't *Ideale* tot zijn onderwerp heeft, het zij

[200] Het verschil tussen beide bezigheden vormde bijvoorbeeld aanleiding voor een kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken om te constateren dat een figuurschilder als Gerard Dou (1613-1675) 'niet heel gelukkig in de gelykenis der wezens' was. Zie: Houbraken 1718-1721 [1753], dl. 2, p. 3, aangehaald door: E. de Jongh, in: Haarlem 1986, p. 21.
[201] Zie voor het vraagstuk van gelijkenis en levensechtheid in de portretkunst: Croce 1907|1923; Simmel 1901-1918|1985; Martin 1961-1962; Brilliant 1987; Zerner 1989-1993; Didi-Huberman 1994; Nancy 2000.
[202] Didi-Huberman 1994, i.h.b. pp. 388-391, 404.
[203] Van Hoogstraten 1678, p. 46: '*Plutarchus* zeyt in't gros, dat de Schilders, die na 't leven konterfeyten, yverich acht geeven op de gelijkenisse des aengezichts, opslach der oogen, of trekken des voorhoofts, waer uit men der menschen zeedenaert verneemt. Let dan op die deelen, als of gy haren zeedenaert naspeurde, maer met een schilderachtich oog, vaerdiger tot uitbeelden, als tot uitspreeken; op dat, zoo wel hand als verstant, flux en vaerdich worde.'
[204] Vergelijk: Vasari 1568, ed. Milanesi 1906|1973, dl. 1, pp. 168-169: 'Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura [...] e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si puo conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea.' Zie: Roberts e.a. 2013, pp. 427-428 (sub lemma 'Imagination / Creativity').
[205] Lecercle 1987; Cheney 2007, pp. 28-29 (i.v.m. Vasari).

Bijbelstof, 't zij Heidensche Fabulen, waer in hij op de proef gezet word, hoe hoog zijne gedagten draven in 't Wel-verkiezen van '' t Welvoeglijk-schoon [...]'.[206]

Dat de twee vormen van persoonsvoorstellingen in de figuurschilderkunst haaks op elkaar stonden is niet alleen een theoretisch probleem maar iets wat kunstenaars in de praktijk ondervonden moeten hebben, zeker bij het schilderen van *portraits historiés* waarin ze beide *modi* in overeenstemming met elkaar dienden te brengen. Van Hoogstraten stelde immers: 'Een goede trony te kunnen maken is wel prijsselijk, maer een welstandige figuer met een maer taemelijke trony te maken, is meer.'[207] Vanuit deze gedachtegang adviseerde Hoogstraten de portretschilder 'de volmaektheden meer, dan de gebreeken, in't Konterfeyten waer te nemen.'[208] In navolging van Plutarchus stelde hij noch de onvolmaaktheid van de geportretteerde geheel achterwege te laten noch nauwgezet uit te drukken opdat het schilderij hierdoor niet wordt ontsierd, maar ook om te voorkomen dat het niet zou gelijken.[209]

Vergelijkbaar is de visie van Roger de Piles (1635-1709) in diens traktaat *Sur la manière de faire les portraits* (1708), als vertaald door Jacobus de Jong (†1760): 'Het wezentlyke der Portretten de gelykenis zynde, schynt het nodig, de gebreken zo wel als de schoonheden na te bootsen, opdat de gelykenis des te volmaakter moge zyn.'[210] Ook Gerard de Lairesse wijdde in zijn *Groot Schilderboek* (1707) uit over 'de Gebreken des Aangesichts' die als 'noodzakelyk moeten worden gezien, door dien zy veel tot de gelykenis helpen'.[211] Evenals Van Hoogstraten raadde hij schilders af 'kwaalen en gebreken van een tronie, zonder onderscheid, op het naauwkeurigst aan te wyzen'.[212] In plaats daarvan diende men geportretteerde 'zo veel het mogelyk is, op zyn voordeeligste, met de beste zyde in 't licht, [te] schikken'.[213] Mede hierom onderscheiden portretten zich van gewone figuren (in historiestukken en *portraits historiés*) door de flatterende lichtval en egaal modelé van het incarnaat; dat wat De Lairesse in het kader van de bevalligheid 'verkiezing van licht' noemde.[214]

Het schoonheidsprincipe door verkiezing moet in het portret met de voorwaarde van gelijkenis worden verenigd. Zo stelde De Lairesse 'dat de Historieschilders hunne byzondere verkiezingen hebben, en hunne driften opvolgen; alzo gaat het desgelyks met veele

---

206 Ten Kate 1723, dl. 1, p. 15, in: Miedema 2006, dl. 2, p. 191.
207 Van Hoogstraten 1678, p. 44.
208 Van Hoogstraten 1678, p. 44.
209 Hoogstraten 1678, p. 44: Om nu na behooren de konst van konterfeyten te oeffenen, zoo zoude ik garen hebben, dat wy de wijze der Grieken daer in volgden, gelijk *Plutarchus* die in't leven van *Cimon* beschrijft. Wy laeten schilderen, en na't leven aftrekken, zeyt hy, eenige schoone aengezichten, die goede gratie hebben, en indien daer eenige onvolmaektheyt, of iets leelijks in bevonden wort, zoo en willen|we niet, dat men dezelve geheelijk achterweege late, noch dat'er ook te veel naersticheyt gebruikt worde, om dezelve misstant, zoo als zy is, uit te drukken; overmits dit de Schildery zoude ontsieren, en het andere, die ongelijk maeken.' Zie ook: Van der Stighelen 1990b, p. 138. Zie voor Plutarchus bij Van Hoogstraten: Weststeijn 2008, pp. 39-40, 89, 93, 114, 125, 198, 247, 348.
210 De Piles & Dolci, ed. De Jongh 1756, p. 176, sub '*Of het oorbaar zy, de gebreken der natuur in Portretten te verbeteren*'. Vergelijk: *Sur la manière de faire les portraits***,** in: De Piles 1708, p. 260ff, sub § *S'il est propos de corriger les défauts du Naturel dans les Portraits*, p. 262: 'L'essentiel des Portraits étant la ressemblance, il paroît qu'il faut imiter des défauts comme le beautés, puisque l'imitation en sera complette.'
211 De Lairesse 1707, p. 11.
212 De Lairesse 1707, p. 13
213 De Lairesse 1707, p. 14.
214 De Lairesse 1707, p. 16 (in margine); cf. p. 6: 'Daar en boven moet men [...] een grondige kennis van de bevalligheid hebben, zo in de verkiezing van het licht, als de plaatsing van het voorwerp tegens het zelve'; cf. p. 21: '[...], hoe dat men het schikt of draait, van of naar het licht, van vooren of op zyde, echter zich zelf altyd red, schoon het niet op zyn voordeeligste verkoozen is, en een Conterfeitsel niet, men dan noodzaakelyk, om dat het zo zal schynen als 't behoort, het licht ook na het schikken van de tronie dient te voegen.'

*Pourtrait*schilders: hun werk word door hunne byzondere manier beter als de verbeelde persoon door hunne konst bekend.'[215] 'Want', zo schreef De Lairesse, 'indien een Conterfeitsel, buiten de gelykenis, niet met een goede schikking of bevalligheid is verzeld, zal men aanstondts de geringe kennis van den Schilder daar uit bespeuren.[216] De verhouding tussen idealisering en gelijkenis in de portretkunst was sterk afhankelijk van 's lands wijs en 's lands eer, zoveel blijkt ook uit een uitspraak van Pieter Cornelisz. Hooft (1581-1647) die werd aangehaald door Van Hoogstraten dat het 'welgelijken van een goet Konterfeytsel' overal ter wereld wordt gewaardeerd maar 'het vergoelijken' voornamelijk bij de Fransen.[217]

Uit de vereniging van beide voorstellingswijzen ontstond wat men in de achttiende eeuw in retrospectief bestempelde als het 'heroïsche portret' (*heroic portrait*) of het '*portrait in the Grand Manner*' waarbij het portret van het individu door beeldmiddelen werd opgewaardeerd naar een hoger echelon van de historieschilderkunst (Appendix).[218] Het *portrait historié* mag gezien worden als een variant van het heroïsche portret. Ook De Lairesse voerde aan hoe men door het bijwerk in een portret 'op zijn *Antieks'* de gebreken van een geportretteerde kon verhullen.[219] En volgens Ten Kate zijn het de 'kunstige en denkbeeldige bijvoegselen, welke de Meesters onsterflyk, de Portraiten verëeuwigen en waardig maken.'[220] De gebrekkige natuurgetrouwheid van het portretschilderen kon zelfs onderwerp zijn van een *portrait historié*, zoals in Arent de Gelders zelfportret als Zeuxis die een lelijke oude vrouw met sinaasappel schildert uit 1658 (Frankfurt, Städel Museum; afb. 2.15).[221] Het verhaal van Zeuxis die bij het schilderen van het ouwe besje zich doodlachte staat diametraal op het eerder geformuleerde selectieprincipe dat hij toepaste bij het Helena-portret en kan gezien worden als satyre daarop, temeer daar de sinaasappel in de hand van de vrouw mogelijk een verwijzing is naar de gouden appel van Paris met de tekst "voor de mooiste".[222] Aldus wordt gezinspeeld op wat in de kunsttheorie 'verkiezing' werd genoemd.

Het waarneembare verschil in weergave en schildertrant stelt zelfs de beschouwer in staat een *portrait historié* te herkennen, ook wanneer niet meer bekend is *wie* is geportretteerd. Niet alleen stilistische maar ook formele kenmerken spelen een rol bij het zich vergewissen van de portretmatigheid van een figuur. Er kunnen tal van aanwijzingen zijn waaruit blijken kan dat een bijbelvoorstelling een *portrait historié* is of bevat: in de eerste plaats de blikrichting. Een figuur die het doek of paneel uitkijkt en zo de suggestie wekt de beschouwer aan te kijken kan

---

[215] Lairesse 1707, p. 17.
[216] De Lairesse 1707, p. 17.
[217] Van Hoogstraten 1672, p. 44, noot: '151. *Brief.*'. Het gladstrijken van oneffenheden in de Franse portretkunst werd ook bespot in Jonathan Richardsons *Essay on the whole art of criticism* (1719). Zie ook: Miedema 2006, dl. 2, p. 208.
[218] Zie voor de 'heroic portrait': Meller 1963; Wind 1986; Von den Hoff e.a. 2015.
[219] De Lairesse 1707, p. 14: 'Een man, die een houte been of stelt draagt, die zal immers niet gediend zyn, dat men het gebrek zyner ledemaaten zo klaar aanwyst. Men schildert zulk een tot het halve lyf: maar is dien held zo gezet op de zaak, als neemende het voor een eer een arm of been voor het vaderland verlooren te hebben, maakt het zo als hy het begeert, of plaatst het op een rood fluweel op de tafel. Wil hy 't op zyn *Antieks* hebben, zo brengt het in een braaf basreleeve te pas, daar men de geschiedenis in verbeeld; of hangt het daar nevens aan de wand met zyne riemen en gespen, gelyk men de jagttuigen doet; of wel onder de *ornamenten* van de *Architectuur*; op dat het door ieder aangemerkt, en het oog derwaarts getrokken werde.'
[220] Ten Kate 1720, in: *Dietsche Warande* 8 (1869), p. 119; Miedema 2006, dl. 2, p. 216.
[221] Arent de Gelder, *Zelfportret als Zeuxis,* sign. & dat. l.b.: "*ADe Gelder ƒ 1685",* olieverf op doek 142 x 169 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, inv.nr. 1015. Zie: Von Moltke 1994, pp. 99-100, nr. 83; Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 1166, nr. 749; M. Neumeister, in: Best. cat. Frankfurt 2010, pp. 103-114; Weststeijn 2015, p. 213 met afb. 134.
[222] Blankert 1973 (i.v.m. Rembrandts *portrait historié* als Zeuxis in het Wallraf-Richartz-Museum te Keulen); Hadjinicolaou 2016, pp. 34-35.

wijzen op een portrettering, evenals de daarmee samenhangende stand van het hoofd in karakteristieke portretposes, zoals *en face* of *en trois-quarts*.[223] Door dit "wegkijken" van de centrale handeling kan een afgebeelde persoon – niettegenstaande de rol die hij in het bijbelverhaal vervult – de indruk wekken dat deze is afgeleid, of zich zelfs afzijdig houdt van de historische scène. Het feit dat de figuur geen deel lijkt uit te maken van de handeling of minder overtuigend geïntregreerd is in de narratieve context kan een verdere indicatie vormen voor een portret. Voor een portret werd doorgaans gezeten (zittend geposeerd) terwijl de hoofdfiguren in historiestukken meestal in een handeling zijn betrokken. De soms ongelukkige samenvoeging van een statische portretkop met een lichaam in een beweeglijke houding oogt niet alleen compositorisch onbevredigend maar kan de portretmatigheid van een figuur meer geprononceerd naar voren halen.[224] Soms lijkt een gezicht in een *portrait historié* letterlijk ingeschilderd, "geplakt" op een ander lichaam waardoor er sprake is van een anatomische discrepantie tussen de hals en het gezicht of het hoofd en het lichaam.

Van Hoogstraten ging in het hoofdstuk *Van 't Konterfeyten; of eens menschen gelijkenis te verbeelden'* in op dit manco. Veel schilders zouden zo belust zijn geweest op het 'na 't leeven schilderen van menschentronien [...] dat zy de rest van de konst geheel versloft hebben: ja zoo schandich vervallen zijn, dat zy niet alleen niet een arm of been, maer zelf niet een gezonde schouder aen den hals van haere Konterfeytsels hebben kunnen vastmaken.[225] Ook De Lairesse stelde dat 'een grondige kennis van de bevalligheid' vereist was 'om de tronie op haar schoonst en voordeeligst te vertoonen; benevens dit het ligchaam desgelyks op de welstandigste en natuurlykste wyze te schikken.'[226] Onder de figuurschikking vielen zaken als 'de draaijing der hals, schouders, of borsten, gelyk mede een bekwaame achtergrond; welke dingen een gracelyk Conterfeitsel uitwerken, zo ten opzichte van de natuurlykheid en koleur als beweegelykheid.'

Ook kan de expressie van het gezicht, waarvoor een zitter onbewogen heeft geposeerd, door zijn statische karakter minder goed aansluiten bij een lichaamshouding, wat vooral opvalt als deze betrokken is bij een handeling. Zo kan een neutrale, beheerste of opvallend onbewogen gezichtsuitdrukking die niet goed past bij de gemoedstoestand waarmee een figuur volgens de beeldtraditie wordt weergegeven wijzen op een portret. Het tonen van heftige emoties in het dagelijkse leven strookte immers niet met het vroegmoderne decorum en hierom werden emotievolle expressies in de portretkunst gewoonlijk getemperd of geheel weggelaten, zo ook in *portraits historiés*.[227] Verder zijn er belangrijke verschillen in het modelé tussen de gezichten van een studiemodel en een zitter voor een portret. Zo loopt de uitlichting, de mate van idealisering, het kleurgebruik in het incarnaat (de huidpartijen) vaak uiteen, alsook de verfopbrenging en schildertoets. De Lairesse oordeelde dat de beste verkiezing wordt gemaakt door meesters 'die hun licht meest vlak van vooren hebben verkoozen, en vervolgens hunne koleuren natuurlyk en

[223] Zie voor de blik(richting) in het portret: Nancy 2000, voor de 'zelfportretblik': M. Horký, in: Tent. cat. Braunschweig 2002, pp. 92-97.
[224] De Lairesse 1707, p. 18.
[225] Van Hoogstraten 1678, p. 44.
[226] De Lairesse 1707, p. 6.
[227] Voor een goede gelijkenis adviseerde De Lairesse de portretschilder tijdens het portretzitten een gesprek met de zitter te voeren dat vanzelfsprekend geen heftige emoties zou oproepen omwille van een natuurlijke en neutrale oogopslag; en om diezelfde reden geen lustopwekkende of verontrustende schilderijen in het atelier op te hangen maar in plaats daarvan zedige voorstellingen, deftige portretten en een spiegel zodat de zitter een verkeerde uitdrukking zou kunnen bijstellen. Zie: De Lairesse 1707, pp. 11-12.

schoon houden.'[228] Hij achtte dit zelfs 'zulks noodzaakelyk, wanneer de tronie zelf van vooren verkoozen is' met name in vrouwenportretten.[229] Inderdaad onderscheiden portretten zich gewoonlijk van gewone historiefiguren door een frontale belichting.

Voorts kan de aanwezigheid van een ondertekening van het gezicht uitwijzen of het hier om een portret gaat. Niettemin zijn er ook veel zeventiende-eeuwse schilders die, zoals Frans Hals, geen voorbereidende tekeningen op de ondergrond van het schilderij aanbrachten voordat ze het penseel ter hand namen. Ook kan een ondertekening juist wijzen op een kopie, zoals in het *Portret van Rembrandt met ringkraag* in het Mauritshuis te Den Haag.[230] Het maken van een portret zonder getekende voorstudies werd geïnterpreteerd als uiting van virtuositeit zoals in het geval van de schilder Martin Fréminet (1567-1619), die volgens Van Hoogstraten, 'in't aenschouwen van den Franssen Koning, hier een hand, daer een voet, elders een trony, zonder teykenen schilderde, en eindelijk dit alles tot een welstandich beelt vereenigde'. Dit werken uit 'de innerlijke verbeelding' of fantasie zou vanzelfsprekend ook de compositie van *portraits historiés* ten goede zijn gekomen.[231]

Een portretfiguur valt daarnaast af te leiden aan conflicterende aspecten op het gebied van de uitbeelding, zoals een statische lichaamshouding binnen een verder dynamische figuurschikking, of afzondering binnen de compositie (in de marge of juist op de voorgrond) of een afwijkende of onhistorische uitmonstering die niet thuishoort binnen het bijbelverhaal. Ondanks de bijbels-oriëntaliserende kostumering van de geportretteerden bleven vaak bepaalde onderdelen van hun eigen kleedwijze gehandhaafd. Niet zelden komen onder de oosterse gewaden eigentijdse kragen te voorschijn of is modieuze kleding anderszins gecombineerd met pseudo-historische fantasiedracht. Terloops vermeldde De Lairesse ook een probleem dat zich voordoet door de kostumering in *portraits historiés,* namelijk 'dat het gewaad of de gewoone dragt, van wie het ook zy, zeer veel tot de gelykenis doet: want zo haast verandert men niet van kleeding, of het gelaat verandert mede, werd daar door aangedaan'.[232] Omwille van gelijkenis zijn geportretteerden vaak herkenbaar aan hun eigentijds haardracht of gezichtsbeharing.

De herkenbaarheid van het portret in het *portrait historié* en het schilderkunstig onderscheid met de historiefiguur zijn dus te verklaren uit de schilderspraktijk. Uit de eisen die de kunsttheorie aan de portretschilder stelde blijkt welke problemen zich voordeden in de praktijk. Hoewel er geen uitspraken bewaard zijn gebleven van zeventiende-eeuwse Nederlanders over hun portretten in een bijbelse of andere historische hoedanigheid moet het, net zoals bij reguliere portretten, eerst en vooral te doen zijn geweest om een treffende gelijkenis. Het is veelzeggend dat Jacob de Graeff (1642-1690), die als kind *en famille* werd geportretteerd in Jan Victors' *Izaäk en Rebekka met Jakob en Ezau* uit 1652 (**VIC2;** § 9.4; afb. 9.14), over diens portret door Gerard Terborch (1617-1681) uit 1673 schreef: 'Wat aengaet mijn

[228] De Lairesse 1707, p. 16.
[229] De Lairesse 1707, pp. 20-21.
[230] Zie: Tent. cat. Den Haag/Londen 1999-2000, pp. 112-117, nrs. 14a/b.
[231] Van Hoogstraten 1678, p. 46.
[232] De Lairesse 1707, p. 11.

conterfeijtsel, lijkt seer wel en is het hoofd bijnae gedaen, hetwelck altijdt het meest wegende artikel in onse familie is geweest, soodat de rest wel sal volgen.'[233]

2.4. *Op sijn antijcks:* zeventiende-eeuwse omschrijvingen van *portraits historiés*

Een Nederlandstalig verzamelbegrip voor *portraits historiés* heeft in de zeventiende eeuw, de bloeitijd van dit portrettype in de Noordelijke Nederlanden, niet bestaan. Men zal ook tevergeefs zoeken naar een vergelijkbare benaming in zeventiende-eeuwse bronnen en achttiende-eeuwse kunsttheoretische handboeken van eigen bodem. Voor portretten werd in de zeventiende eeuw meestal de term *conterfeytsels* gebruikt. Het woord portret (van het Franse *portrait*) wordt pas aangetroffen vanaf ongeveer 1640, maar komt meer frequent voor in inventarissen van na 1690.[234] In zeventiende-eeuwse boedelinventarissen die in het Nederlands zijn opgesteld treft men voornamelijk eenvoudige omschrijvingen.[235] *Christus en de Kanaänitische vrouw* (Matth. 15:21-28; Marc. 7:24-30) door Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651) wordt bijvoorbeeld omschreven als 'Marinus Lowyssen en zijn vrouw Eva Ment en hun kinderen, uijtgebeelt in de [sic!] Samaritaense Vrouwe' (**BAC3;** § 8.4; afb. 2.4; afb. 8.33).[236]

Andersoortige kenschetsingen in notariële akten vestigen daarentegen de aandacht op de historische enscenering, zoals 'de conterfeytsels van [...] gefigureert als d'historie van [...]', waarop dan een titel van een bijbels thema volgt, bijvoorbeeld 'Davidt ende Abiagael' in het geval van het groepsportret van de familie Molenschot door Aelbert Cuyp (1620-1691) uit 1635 (**CUY1;** § 8.2; afb. 1.2, 8.3).[237] In deze woordkeuze klinkt nog wel iets door van de heersende opvatting dat een goede schilder diende uit te blinken in zowel het 'conterfeyten nae 't leven', als in 'figueren' en 'historiën'.[238] Deze formule kent enige varianten zoals 'de conterfeytsels van [...] representerende de historie van [...]' en heeft meestal betrekking op *portraits historiés* met meerdere figuren.[239] Nauw verwant hieraan is een omschrijving van een *portrait historié* die men aantreft in de tussen 1637 en 1639 opgestelde inventaris van de kunstwerken van Karel I van Engeland (1600-1649). De Nederlander Abraham van der Doort (ca. 1575/80-1640) omschreef hierin een familieportret door Gerrit van Honthorst (1592-1656) met Frederik V van de Palts (1596-1632) en Elizabeth Stuart (1596-1662) als 'in manner of Storie done' (Hannover,

---

233 Geciteerd naar: Dudok van Heel 1983, p. 67, ook aangehaald in: Korevaar & Tauber 2014, p. 374 met noot 51 op p. 380. Zie dit artikel voor het schilderij van Terborch.

234 Zie voor de term 'conterfeytsel': Pauw-De Veen 1969, pp. 193-199; Schwartz 1989, pp. 112-114. Het werkwoord *conterfeyten* dat 'afschilderen' en 'nabootsen' betekende (Fr. *contrefaire,* 'vervalsen') kreeg sinds begin 17de eeuw de engere betekenis van 'portretteren'. Zie: Verdam 1932, p. 304; Van Veen & Van der Sijs 1991, p. 413; De Pauw-De Veen 1969, pp. 322-323: 'me. lat. *contrafacere* [imiteren, vervalsen]'. Zie ook: Ford 1990. *Portrait* is afgeleid van protractus, het voltooid deelwoord van protrahere (lett. 'naar voren trekken'). Zie: Van Veen & Van der Sijs 1991, p. 590; Busch 1991; Bätschmann & Griener 1997, p. 150.

235 Vergelijk: Wishnevsky 1967, p. 14.

236 *Boedelinventaris van Marinus Lowyssen van der Grijp,* d.d. 21-1-1688, SAA, notaris Dirck van der Groe, NA 4131 (film 4216), fol. 150-167: fol. 152, item 1 (GPI N-268 Bijdrage: Marten Jan Bok).

237 'een extraordinaris groot stuck schilderij, sijnde de conterfeijtsels van den overleden, sijn huijsvrou, kinderen, ende andere van haer geslachte gefigureert als d'historie van Davidt ende Abiagael', in: *Boedelinventaris van Lowijs van Molenschot,* d.d. 21-10-1669, RAD, ONA 225, fol. 112r-122r: fol. 121v., item 28 (GPI N-1530), in: Pastoor 1991, p. 130.

238 Zie hiervoor: Miedema 1981, p. 35.

239 Bijvoorbeeld: *Testament van Anthonetta van Haarlem, weduwe van de Luikse koopman Arent Dichters,* d.d. 13-10-1673, GA Dordrecht (ONA 157), fol. 195r-197r (transcriptie volgens Loughman 1992): 'een groot schilderije daerjn de conterfeytsels van haar testatrice en haeren man representeren[de] de historie vanden jongen Tobias haelende zijn huijsvrouwe gemaeckt door Fabritius'.

Schloß Marienburg; afb. 2.16).[240] Op het doek van 3 bij 4,8 meter dat in 1629 in het Londense St. James' Palace werd aangebracht lieten de Boheemse "Winterkoning" en zijn vrouw zich afbeelden in de gedaante van Celadon en Astraea uit de pastorale roman *L'Astrée* (1607-1627) van Honoré d'Urfé (1568-1625).[241] Frederik vereenzelvigde zich reeds lang met 'pauvre Celadon', zoals blijkt uit een brief van 30 september 1622.[242]

Aangezien Van der Doort zich in deze schilderijeninventaris uitdrukte in onbeholpen *double dutch* moet ook aan 'in manner of Storie done' wel een Nederlands substraat ten grondslag liggen. Inderdaad wordt Van Honthorsts *Portret van Charlotte de Trémoïlle (1599-1644)* in de stadhouderlijke collectie anno 1632 vergelijkbaar omschreven als 'Een contrefeytsel van mevrouw Stranges *op de maniere* van Palas off Minerve'.[243] Niettemin ontbreekt hier een verwijzing naar 'historie', vermoedelijk omdat deze portretbuste, anders dan het familieportret van de Winterkoning, geen narratieve scène weergeeft die is ontleend aan een specifiek verhaal (Amsterdam, Paleis op de Dam; afb. 2.17).[244] De verwoording met 'manier' vindt men overigens ook in beschrijvingen die de portretten geheel onvermeld laten, zoals in het geval van de *Grootmoedigheid van Scipio* door Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674) uit 1658 in het Toledo Museum of Art. Ondanks de hierin opgenomen portretten van Wouter Willemsz. van Oorthoorn (1628-1673) en Christina van Dien (1637-1679) werd het portret in de nalatenschap van haar tweede echtgenoot omschreven als 'Een groot stuck schilderye synde naer de manier van Scipio africanus geschildert by: g.v. Eeckhout / Ao 1658' (afb. 2.18, 12.3).[245]

Andersoortige beschrijvingen van *portraits historiés* concentreren zich opvallend vaak op de aankleding. Binnen de numismatiek was 'in Romeinsch (krygs)gewaad' een gangbare omschrijving voor beeldenaren van vorsten in de gedaante van antieke helden, goden of personificaties op munten en penningen. Een klassieke buste uit de tweede eeuw na Christus in het Capitolijnse museum werd in de *Beschryving van oud en niew Rome* (1704) aangeduid als

---

[240] A. van der Doort, 'Catalogue of the Collections of Charles I', ed. O. Millar, in: *Walpole Society* 37 (1958-1960), pp. 228, 235 nr. 55, geciteerd in: Wishnevsky 1967, p. 14 & p. 101 noot; Kettering 1983, pp. 150, 172; Bedaux 1990, p. 105: 'In the Gallerie att St Jameses: Nr. 55: The King and Queene of Bohemia and their Childeren in manner of Storie done by Hunthorst.' Zie ook beschrijving in: Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 1, pp. 597-598, nr. 12; dl. 2 p. 527, nr. 113.

[241] Gerard van Honthorst, *Frederik V van de Palts en Elisabeth Stuart, koning en koningin van Bohemen, als Celadon en Astraea met hun kinderen,* 1629, olieverf op doek, 304 x 480 cm, Pattensen (Hannover), Schloss Marienburg. Zie voor het schilderij: Porthis 0153, 0715-0725; Wishnevsky 1967, pp. 100ff, 252, nr. 150 met afb.; Kettering 1983, pp. 9, 64, 67, 73, 101, 151, nr. 30, 172 met afb. 82; Judson & Ekkart 1999, pp. 161-162, nr. 192 met afb. 102(a/b).

[242] Akkerman 2015, dl. 1. pp. 397-402, (brief) nr. 282: p. 399; Kettering 1983, pp. 12, 67 met noot 18 op p. 127; Mason 2011, p. 12. Zie voor de Engelse traditie van vereenzelviging met Astrea: Yates 1947; Tasch 1999, pp. 32-33.

[243] Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 1 (1974), p. 193, nr. 248 (mijn cursivering); Schwartz 1984, pp. 121-122; Tent. cat. Athene/Dordrecht 2000-2001, p. 278; Margreta 2008, p. 284, nr. 248 (1930 OH, 121).

[244] Gerrit van Honthorst, *Portret van Charlotte de la Trémoïlle als Minerva,* 1632, opschrift: "*Charlotte de la Tremoille / Contesse de Derby / 1642* [SIC!]*."*, olieverf op doek, 74 x 60,5 cm, Amsterdam, Koninklijk Paleis (Paleis op de Dam). Zie: Judson & Ekkart 1999, p. 311, nr. 461, afb. 345 (als Charlotte de la Trémouille, dat. 1632); Porthis 0162. Zie: Tent. cat. Amsterdam 2016, p. 93 (als Amalia van Solms). Zie ook het *Dubbelportret Amalia Solms en Charlotte de Tremoïlle als Diana en Ceres,* sign. & dat. r.o.: *"GHonthorst. fe. 1633",* olieverf op doek, 123,5 x 166,7 cm, Apeldoorn, Nationaal Museum Paleis Het Loo; Porthis 5315. Zie: Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 2, pp. 512-513, nr. 216; Judson & Ekkart 1999, p. 116, nr. 111; Boertjes & Klarenbeek 2016.

[245] *Inventaris van de Mieuble goederen bevonden inden Sterv Huyse van Jan Dop ende geseght werdende toe te behoren Christina van Dien Wede van de voorschreve Jan Dop ...,* d.d. 10-5-1680, RAL, notaris D. Fries, NA 1231, fol. 62. Zie: Manuth 1998, pp. 140-141. Gerbrand van den Eeckhout, *Grootmoedigheid van Scipio,* sign. & dat.: *"G. V. Eeckhout fc / Aº 1658*", olieverf op doek, 138,1 x 161,5 cm, Toledo Ohio, The Toledo Museum of Art. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 733 nr. 429, kl afb. p. 792; Jensen Adams 2010, pp. 194-195.

'Keizer Commodus in 't gewaad van Herkules'.[246] Ook geschilderde *portraits historiés* omschreef men in termen van uitdossing, zoals 'conterfeytsel op zijn romeinsch' of 'op zijn antieks'.[247] Syntactisch gezien lijkt de veel gebezigde uitdrukking 'een conterfeytsel van [...] anthycx gedaen' meer bepaald te slaan op de algehele kunstzinnige uitbeelding of portretmodus dan uitsluitend op de kleding van de geportretteerde.[248] Niettemin treffen we evenzo beschrijvingen aan die expliciet op de kleedwijze zijn toegespitst, zoals '[...] in antique cleding'.[249] In het woordenboek *François & flamand* van Rouxel en Halma van 1686 werd 'à l'antique' eenvoudig vertaald als 'Op zijn antyks, op d'oude wijze. op zijn oude wets.'[250]

Het woord 'antiek' kon in zeventiende eeuw slaan op ouderwetse, vroegzestiende-eeuwse kleding, historiserende fantasiedracht, alsook op uitheemse kostuums, al dan niet met fantasievolle elementen.[251] Een hieruit voortvloeiend misverstand is de gelijkstelling van het *portrait historié* met een portret in schilderachtige, romantische of historische uitdossing.[252] Vanwege onze huidige associatie van het begrip 'antiek' met de antieke beschaving wordt het kunsthistorische begrip *à l'antique* gewoonlijk betrokken op portretten in antiquiserende kostuums ingeïnspireerd op kleding van Romeinse of Griekse oorsprong. Bijgevolg lijkt de toenmalige term 'antiek', als het gaat om *portraits historiés*, vooral op mythologische of klassiek-historische uitbeeldingen van toepassing te zijn, maar niets is minder waar. Bij de Blijde Intocht van aartshertog Matthias van Oostenrijk (1557-1619) te Brussel in 1578 verschenen volgens Jan Baptista Houwaert (1533-1599) 'die Senateurs [...] op sijn antijcx gheaccoutreert' in een *tableau vivant* met de Romeinse veldheer Scipio (236-183 v. Chr.). Uit een afbeelding van het tafereel dat 'naer tleven gheconterfeyt' werd, blijkt dat de figuren fantasievolle tunieken en vijftiende-

[246] Desseine 1704**,** dl. 2, p. 357.
[247] Wishnevsky 1967, p. 14. Zie voor het *portrait à l'antique:* Dudok van Heel 1980; Manuth 1998; Hirschfelder 2008, pp. 214-215; pp. 286-288, H.2 § 2.2.2. Begrifflichkeit und Formen des ›Portrait à l'antique‹. Voorbeelden: 'conterfeytsel van Croonenburgh op syn antijx', in: *Boedelinventaris van Maria van Marienbarch, weduwe van Willem Croonenburgh,* d.d. 21/24-5-1670, RAD, ONA 158, fol. 309-342r, vermeld in: Loughman 1992, p. 55 met noot 86; De Vries 2004, p. 264, noot 112; 'Conterfeytsel van d'hr Mathijs van der Merck antyx', in: *Boedelinventaris van Cornelis van Herwijnen,* d.d. 10-2-1677, RAD, ONA 256, fol. 186-214: fol. 203, item 53 (GNI N-1553 Bijdrage: John Loughman)**,** beide aangehaald door: Hirschfelder 2008, p. 286. Zie voor 'Romeyns' ook: De Winkel 2007, pp. 72-73.
[248] Bijvoorbeeld: 'een kontrefeijtsel van de moeder van za. Jan Boursse anthycx gedaen' en 'een kontrefeijtsel van zal-r Jan Boursse anthycx gedaen', in: *Boedelinventaris van Jan Boursse,* d.d. 1-12-1671, SAA, notaris Jacob de Winter, NA 2410 (film 2551), fol. 165-188, nrs. 10, 12 (FCMD, Montias1 1062, inv.nr. 898.0010/0012), opgenomen in: Bredius 1915-1922, dl. 1, p. 121, nr. 2, 3 (als 24-11-1671) en aangehaald door: Hirschfelder 2008, p. 286. De zinsconstructie werd ook aangewend voor familieportretten: 'Een groot stuck schilderij van alle de kinderen van de overledene, antycx gedaen, met een ebben lijst', in: *Boedelinventaris Harman Claesz Spaeroogh,* d.d. 5-3/14-4-1676, SAA, notaris Jacob de Winter, NA 2410 (film 2551), omslag 23, fol. 56-77: item 28 (GPI N-2047 Bijdrage: J. Michael Montias; FCMD, Montias1 40, inv.nr. 131.0027). Zie voor: 'Een kindskontrefeijtsel, antycqs gedaen' en 'Een kontrefeijtsel van den overledene Wouter Oorthoorn, antycqs gedaen door Eijckhout' in: *Inventaris van de boedel van Wouter Oorthoorn en Christina van Dien*, d.d. 27-12-1673/12-7-1675, SAA, notaris Jacob de Winter, NA 2410 (film 2551), omslag 19, fol. 75-93, item 8 & 12 (GPI N-2045, bijdrage J. Michael Montias), aangehaald in: Manuth 1998, p. 144.
[249] 'Een contrefijtseltie, in antique cleding', in: *Boedelinventaris van Guillielmo Looten,* d.d. 23-11-1684/7-1-1685, SA, Archief Desolate Boedelskamer 388, fol.146r-157r: fol.149v, item 32 (GPI N-102 Bijdrage: Marten Jan Bok), aangehaald in: Hirschfelder 2008, p. 286. Vergelijk 'het contrefeytsel van de Heer Schaerlaecken en desselfs huijsvrou in antique kleden door Ovens in een gesneden vergulde lijst.', in: *Boedelinventaris van Anna Erckel,* d.d. 20-1-1681, SAA, notaris Eduard de Witt, NA 4514 (film 5305/6), akte 104, fol. 116-163: fol. 125, aangehaald in: Pastoor 1991, p. 128, noot 44 op p. 133.
[250] Rouxel & Halma 1686, p. 23, kol. 2.
[251] M. de Winkel, in: RRP Corpus, dl. 4 (2007), p. 62, noot 116; De Winkel 2006, p. 167 met noot 132 op p. 309; Hirschfelder 2008, pp. 214-215 en pp. 286-288. Vergelijk: Pastoor 1991, p. 128: 'Met 'antique' kleding werd in de zeventiende eeuw geen Grieks of Romeins kostuum, maar meestal vroeg zestiende-eeuwse kledij bedoeld.'
[252] Vergelijk: Wishnevsky 1967, p. 13.

eeuwse hoofddeksels droegen (afb. 2.19).[253] Op 8 juni 1673 werd Louis de Bourbon (1668-1710), de prins van Condé, te Amersfoort bij de stadspoort ontvangen door katholieke meisjes 'antycx opgeschikt als Harderinnen'.[254] En in de *Zuydt-hollandtsche Thessalia* (1663) trachtte Lambert van den Bos (1620-1698) het landelijke "Arcadia" van Gorinchem en Dordrecht in de pastorale traditie te verbeelden door deze 'op sijn antijcks te Modernizeeren [...] onder kleederen van Harders en Harderinnen.'[255]

Het begrip 'antycks' had voornamelijk betrekking op loshangende gewaden zoals toga's. Zoveel blijkt ook uit een beschrijving uit 1729 van deugdenpersonificaties bij de uitvaart van Albert van Oostenrijk (1559-1621): 'Hunne cleederen ende mantels waeren geschorst ende hangende op syn antycks soo maer als het mogelyck was'.[256] In schilderkunstig verband werd het vergelijkbaar aangewend, bijvoorbeeld door Karel van Mander (1548-1606) die in zijn *Schilder-Boeck* (1604) stelde dat Filippo Lippi (1406-1469) de eerste schilder was die figuren weergaf door ze 'op d'Antijcksche wijse t'omhange*n,* en gorden' of 'te cleeden en chieren op sijn Antycks', zoals hij het in zijn *Italiaensche schilders* (1616) verwoordde.[257] De term *antycx* kon als zodanig dienen als toneelaanwijzing voor klassieke kostumering maar ook ter beschrijving van fantasiedracht bij volksgebruiken, rederijkersspelen en processies waarbij men ook bijbelverhalen ensceneerde.[258] Jacob Duym (1547-1612/16) gaf in zijn *Ghedenck-Boeck* (1606) als aanwijzing voor een toneelopvoering aan dat het personage Perseus – in feite Willem van Oranje – 'opt antijcks gecleedt' diende te zijn maar ten strijde moest trekken in wapenrok met de kleuren oranje wit en blauw.[259] En bij de Amsterdamse Maria-Lichtmisprocessie verschenen 'een schoon jongh meysken' als Maagd Maria en een jongeman als Jozef met timmermansattributen 'op eene sonderlinghe antijckse wijse toeghemaeckt'.[260]

Met de toneeldracht 'op sijn antijcks' werd al de spot gedreven door Paul Scarron (1610-1660) in zijn *Le roman comique* (1651-1657), vertaald door voornoemde Lambert van den Bos als *De doorluchtige comedianten* (1663). Een van de hoofdpersonages, een jongeman, draagt

---

253 Houwaert 1579, p. 73 met afb. op p. 73.

254 Van Bemmel 1760, dl. 2, p. 968: 'In de Poort gekomen zynde, waren daar eenige Borgers Dogters van de Roomse Religie, *antycx* opgeschikt als Harderinnen, welke den voorn. Prince met groente uit vercier- de mantjes strooiden.'. Bij de Triomftocht van Willem Frederik (1640-1654), en Albertina Agnes (1634-1696) in Leeuwarden in 1652 verscheen de personificatie van de 'Friesche Vryheydt' met een 'antijcks plat hoedeken' (pileus) terwijl Pallas in haar gevolg een 'Harders-Sangh' aanhief. Zie: Fonteyn 1652, s.p. (pp. 1 & 2).

255 Van den Bos 1663, fol. *4v.

256 Francquart 1729, p. 36; cf. p. 35: 'BENIGNITAS Sittende ter rechter-handt, had aen eenen rock van geel sattyn *antycks*-gewys, gegort met witten taf, met wyde mouwen tot aenden ellenboge.'

257 Van Mander 1604, fol. 109r; Van Mander 1616, fol. 42, in margine. Zie voor 'antiek en modern' bij Van Mander: Miedema 2001, pp. 36-37. Wilhelmus Goeree (1635-1711) vertelde over een gravure naar een klassiek beeld in de *Signorum Veterum Icones* (1668-1669) van Jan de Bisschop (1628-1671) dat 'met een seer antycq ende aerdig opgeschort Romeyns Kleet omhangen is.' Zie: Goeree 1670, p. 72.

258 Jan van der Noot (1539-1594) gaf richtlijnen voor de opvoering van zijn *Poeticsche Werke.* Zie: Van der Noot 1580-1594, ed. Waterschoot 1975, dl. 2, p. 281: 'Olympia op d' Brabandts: Penelope ende Corinna op d'*Antycx*: Laura op d'Italiaens: Marfira op t' Spaens: Cassandra op t' Francoys: Rosina op t'hoogh Duyts: Poesis ende Leeraer heerlijc ende eerweerdighlijck nae heuren staet ghecleedt', aangehaald in: Waterschoot 1999, p. 115. Vergelijk aanwijzingen bij rederijkers: Van Boheemen & Van der Heijden 1999, p. 372: 'een Fama *antycks* gecleet, die welcke met naeckte armen een crans van laurenbladeren'; Van Herk 2012, p. 112: 'geblassoneerde rocken van papier op syn *antycks* gemaeckt'.

259 Duym 1606, voorwoord (Tot den Lezer). Zie ook: Jonckheere 2012, p. 147. Als inspiratiebron diende mogelijk Oranje als Perseus die Andromeda (Brabant) bevrijdt in *Allegorie op de bevrijding van de Nederlanden* door Johannes Wierix naar Maerten de Vos (?), ca. 1578, gravure, 37 x 40,5 cm, Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk, inv.nr. 15179 (Stolk 462); voorstudie toegeschreven aan Chrispijn van den Broeck (?), ca. 1578, tekening, 26,8 x 40,9 cm, Parijs, Bibliothèque Nationale, inv.nr. B. 12 rés. Zie: Tent. cat. Amsterdam 1984a, pp. 84-85, nrs. C 67-68.

260 Syvaertsz. 1604, Voor-reden, fol. A3r/v, aangehaald in: Ter Gouw 1873, p. 84.

omgeslagen kousen als toneelhelden 'op sijn antijcks' en heeft 'een slaep-muts op, die met een deel wintselen van alderhande verwe was omwonden, op de manier van een Tulban'.[261] Overigens werd de betekenis van *antycx* in de zin van snaaks (grappig, komisch, bespottelijk, vreemdsoortig) al vroeg gecodificeerd in lexica: 'Antijck, Antijcks, oudt/snaecks'.[262] Ook werd het begrip betrokken op allerlei van de mode afwijkende dracht die als tijdloos werd ervaren.[263]

Gerard de Lairesse wijdde uit over de 'Antyke Manier' in diens *Groot Schilderboek* van 1707.[264] Daarbij constateerde hij terecht dat wat in de volksmond *'op zyn Romeinsch*' werd genoemd geen overeenkomst vertoonde met antieke Romeinse kleding, maar sloeg op 'kleeding en opschik, geheel niet met de Mode overeen komende, maar daar buiten zynde'.[265] De Lairesse zette zijn eigen woordbegrip van 'antiek' later als volgt uiteen: 'Met het woord recht Antiek, verstaa ik onvervalscht de Oudheid opvolgen; en niet gelyk veele doen, die hunne Beelden met een Mode vermengen, als *Venus* met een *ryglyf, Mars* met een *harnas* en *yzere handschoenen, Pallas* met een *stroohoed*, enz. Welke manier nooit in zulk een achtinge noch eer kan komen.'[266] Op vergelijkbare wijze bekritiseerde Jacob Campo Weyerman (1677-1747) de mengstijl in portretten *à l'antique* van Adriaen van der Werff (1659-1722) door deze in *Den ontleeder der gebreeken* (1726) impliciet te vergelijken met het bijeengeraapte interieur van een koffiehuis dat 'al het Air had van een Ordonnantie van de geweeze Ridder van der Werf, half Antyks en half Modern, half Ivoor, en half Vernis.'[267] De polemicus Joseph Hill (1625-1707) had vermoedelijk portretten *à l'antique* in gedachte toen hij spotte met het verschijnen 'op sijn Romeinsch, of in een half hemdt, gemaakt van sijn eygen moederstaal, op het algemeene Toneel der Werelt' in zijn *Het tegenwoordige interest der Vereenigde Provincien* (1673).[268]

2.5. Portretten in 'fantastick garbs' door Nederlandse kunstenaars in Engeland

Ondanks zijn bezwaren tegen het ahistorisch combineren van moderne en antieke kleedwijzen adviseerde De Lairesse portrettisten de toenmalige 'mode met het schilderachtige te vermengen, gelyk die groote Meester *Lely* gedaan heeft, het welk men gemeenlyk de Schilderachtige of Antyke manier noemt, doch by het gemeen en onkundig volk Romeinsch werd genaamd'.[269] De

---

[261] Scarron & Van den Bos 1662, pp. 2-3: 'Hy had koussen aen die, boven om geslagen waren op die wijse van die| de Comedianten op het tonneel dragen, wanneerse een helt, op sijn antijcks willen uytbeelden. [...] sonder eens sijn hant aen sijn Tulban te slaen, [...]'.

[262] Hofman & Meijer 1654, p. 18. Vergelijk: Van Leeuwen 1665, p. 15: 'Antijcq, Antijcks, oudt/ ouderwets/ snaaks'. Vergelijk ook woordgebruik in: Overbeke 1668, ed. Barend-van Haeften 1998, p. 104: 'op der Turcken of Persiaenen manier, dat seer antijcqs van de natuijr gewrogt is'.

[263] Groeneweg 1997, pp. 5-27; M. de Winkel, in: Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, p. 97; Gordenker 2001, pp. 22-25, 39-48.

[264] De Lairesse 1707, dl. 2, p. 6; cf. dl. 1 (Derde Boek), p. 195. Zie: Wishnevsky 1967, pp. 14 en 26; Raupp 1984, p. 156; M. de Winkel, in: Tent. cat. Amsterdam 2002, p. 96. Vergelijk de aanduiding portretten 'mit antichen Habit' in: Sandrart 1675, ed. Peltzer 1925, p. 344, aangehaald in: Hirschfelder 2008, p. 214, noot 101.

[265] De Lairesse 1707, dl. 2, p. 8: 'Maar dewyl wy van deze spreekwyze, *'t is op zyn Romeinsch*, gewag gemaakt hebben, moet ik ook dit hier tusschen voegen, dat ik lang overlegt en overdacht heb, wat doch door dit woord betekend wierd. Eindelyk heb ik gevonden, dat men'er een kleeding en opschik, geheel niet met de Mode overeen komende, maar daar buiten zynde, mede betekenen wilde, welke nochtans gantsch geen overeenkomst met de oude Roomsche kleeding heeft.' Zie ook: Groeneweg 1997, p. 9; De Winkel 2006, p. 225; Hirschfelder 2008, p. 214.

[266] Lairesse 1707, dl. 2, p. 137, aangehaald door: De Winkel, in: RRP Corpus, dl. 4 (2007), p. 62, noot 116;

[267] Weyerman 1726, No. 18, Maandag, den 12. February, p. 140.

[268] Hill 1673, p. 95.

[269] De Lairesse, 1707, dl. 2, p. 6. Zie hiervoor: Groeneweg 1987, pp. 420-421; Gordenker 1995, p. 22; Groeneweg 1997, p. 9; Kemmer 1998, pp. 109-111; De Winkel 2006, p. 225; Hirschfelder 2008, p. 214. Zie voor de "Romeinse"

Lairesse doelde op portretten zoals de *Windsor Beauties,* een reeks van tien dames aan het hof van Karel II van Engeland (1630-1685) die Peter Lely (1618-1680) schilderde tussen 1662 en 1669 die *à l'antique* werden voorgesteld in loshangende "tijdloze" gewaden (Hampton Court Palace).[270] Twee schilderijen hiervan zijn *portraits historiés,* namelijk die van Frances Stewart (1648-1702), hertogin van Richmond, als Diana en die van Barbara Palmer *née* Villiers (1640-1709), hertogin van Cleveland, als Minerva (afb. 2.20).[271] Het eerste portret is compositorisch nauw verwant aan Diana-portretten van Jan Mijtens uit de eerste helft van jaren 1660.[272] Het laatste portret ontstond mogelijk in emulatie van een thans onbekend schilderij van Van Dyck uit de jaren dertig dat door Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) in zijn *Vite de' Pittori* (1672) werd beschreven als 'donna bruna in abito di Pallade armata, con la piuma all' elmo'.[273]

De portretwijze *à l'antique* werd in de jaren 1620 en 1630 door Anthony van Dyck in Engeland geïntroduceerd, met inbegrip van een pastorale variant. Voorbeelden hiervan zijn het *Portret van Dorothy Sidney (1617-1687), Lady Sunderland als herderin "Sacharissa"* van circa 1637 (Penhurst Place, Viscount De l'Isle) en *George Stuart (1618-1642), Seigneur D'Aubigny als herder* uit omstreeks 1639 (Londen, National Gallery).[274] Een aantal keren betreft het volwaardige *portraits historiés* zoals in het geval van het *Portret van Mary Villiers als St. Agnes* uit 1637 (Royal Collection Trust; afb. 2.21).[275] Mary Villiers (1622-1685), Lady Herbert, de latere hertogin van Lennox en Richmond, werd ook met haar zoon Charles Hamilton (1634-1640) geportretteerd door Van Dyck als Venus en Cupido (Raleigh, North Carolina Museum of Art).[276] Bellori omschreef het schilderij als 'il ritratto della Duchessa [...] figurata in forma di Venere;

---

kostumering in portretten van Lely (en Van Dyck) ook: De Marly 1975; Marly 1978; Marly 1980, p. 276, 280; Gordenker 2001, pp. 22-23, 69-70, 71-73, 76; Tasch 1999, pp. 45-56, 65-68. Zie voor 'schilderachtig': Bakker 1995.

[270] Zie Windsor Beauties: Tasch 1999, pp. 47-68; Wenzel 2002; Melville 2005; MacLeod & Marciari Alexander 2007.

[271] Peter Lely, *Portret van Frances Stewart (Stuart) als Diana,* vóór 1661, olieverf op doek, 125,8 x 102,7 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 404514; Porthis 0630. Zie: Tasch 1999, p. 62 met afb. 14 op p. 292. Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als Minerva,* ca. 1665-67, olieverf op doek, 124,5 x 101,4 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 404957; Porthis 1440. Zie: Tasch 1999, p. 73 met afb. 11 op p. 289; D. Clarke, in: Tent. cat. Londen 2017-2018, pp. 134-135, nr. 57 met kl.afb.

[272] Vergelijk bijvoorbeeld: Bauer 2006, p. 193, nr. A 50 met afb. op p. 379.

[273] Bellori 1672, p. 261, geciteerd in: Tasch 1999, p. 219, noot 110, en aldaar voor andere Minerva-portretten: pp. 290-291, afb. 12-13. Zie ook de portretbuste door Gerard de Lairesse, *Vrouw als Minerva,* olieverf op doek, 60 x 52 cm, Sibiu (Hermannstadt), Muzeul National Brukenthal, inv.nr. 663; RKD-nr. 1598; Porthis 0358. Zie: Roy 1992, p. 441 inv.nr. G.49; Larsen 2016, pp. 96-97.

[274] Anthony van Dyck, *Portret van Dorothy Sidney als herderin,* ca. 1637, olieverf op doek, 104,1 x 119,4 cm, Tornbridge (Kent), Penhurst Place, Collectie Viscount De l'Isle. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 605-606, nr. IV.224; Kettering 1983, p. 179; Tasch 1999, pp. 33-34; Gordenker 2001, pp. 18, 20, 24, 54, 95 noot 154, met afb. 2 op p. 172. Zie: *Inventaris Lady Leicester,* 2-9-1659: 'Lady Sunderland as shepherdess to the kness. Vandyck', Ms. Penshurst Place. Als Sacharissa duikt Dorothy Sidney op in de poëzie van haar bewonderaar, de dichter Edmund Waller (1606-1687), die ook een lofdicht op Van Dyck schreef. Zie hiervoor: Cust 1905, pp. 123, 203, 207. Anthony van Dyck, *George Stuart, Seigneur D'Aubigny*, 1638-1640, olieverf op doek, 218,4 x 133,4 cm, opschrift op rots: *"ME FIRMIOR AMOR"*, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. 5964; RKD-nr. 217732. Zie: Barnes e.a. 2004, p. 439, nr. IV.15; Rogers 1994; Gordenker 2001, pp. 21, 45; K. Hearn, in: Tent. cat. Londen 2009, p. 111, afb. 46.

[275] Anthony van Dyck, *Portret van Mary Villiers als St. Agnes,* 1637, olieverf op doek, 186,7 x 137,2 cm, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 404402; RKD-nr. 236641; Porthis 0389. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 589-590, nr. IV.205 met afb.; Polleroß 1988, dl. 2, p. 401, nr. 456; Tasch 1999, p. 29; Gordenker 2001, pp. 51-54, 243 met afb. 81; K. Hearn, in: Tent. cat. Londen 2009, p. 93, nr. 34. Zie voor haar portretten: Hardman 1976. Vergelijk: Anthony van Dyck, *Margaret Lemon als Erminia,* olieverf op doek, 109,2 x 129,5 cm, Oxfordshire, Blenheim Palace, Coll. Hertog van Malborough; RKD-nr. 248740; Porthis 0032. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 552-553, nr. IV.158; Wilton 1992, nr. 6; Tasch 1999, pp. 30-31; James 1999, pp. 100-101; Gordenker 2001, pp. 43-44.

[276] Anthony van Dyck, *Portret van Mary Villiers, Lady Herbert met haar zoon Charles Hamilton als Venus en Cupido,* olieverf op doek, 211,7 x 133,5 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art (Gift Theodor Webb), inv.nr. 52.17.1; Porthis 0654, 0822. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 588-590, nr. IV.204; Tasch 1999, p. 31 met afb. 5 op p. 283; Gordenker 2001, pp. 51-53.

accompagna l'altro ritratto del figliuolo il Duca di Amilton, tutto ignudo in abito di Amore faretrato.'[277]

Genoemde Barbara Villiers werd in talloze rollen vereeuwigd door Lely (en atelier), onder meer als Madonna met haar zoon Charles Fitzroy (1662-1730) omstreeks 1664 (Londen, National Portrait Gallery; App.; afb. XVII) en nadien als St. Catherina van Alexandria omstreeks 1665-1670 (privécollectie) en als de heilige Barbara rond 1668 (Dorney Court, Berkshire).[278] Het portret uit 1662 waarin zij naar verluidt als Maria Magdalena verschijnt, is een probleemgeval (Knole, Sackville Collection; afb. 2.22).[279] De zalfpot, het vaste attribuut van Maria Magdalena, ontbreekt en enkel de aangenomen pose met het hoofd steunend op een arm lijkt niet meer dan een allusie op een gangbare iconografie van de boetvaardige Maria Magdalena. In die houding is zij overigens vaker voorgesteld, ook een keer als herderin met zonnehoed en herderstaf (*houlette*) in een prent door William Shirwin (ca. 1645-1709/11) uit 1670.[280] De themaduiding van Lely's portret in de Sackvile Collection als Maria Magdalena is dus op zijn minst twijfelachtig te noemen. Niettemin bestaat er een prent uit 1667 naar het schilderij waarop zij onmiskenbaar met Maria Magdalena wordt vereenzelvigd. Deze ets door J. Enghels toont dezelfde compositie, hetzij spiegelverkeerd, waaraan enkele attributen zijn toegevoegd (afb. 2.23).[281] In de hand die op haar schoot rust houdt zij een crucificix vast en voor haar voeten bevinden zich een zalfvat en een schedel tussen een aantal boekwerken, waarvan er een openligt op de tekst van Psalm 55 'Hear my Prayer'. Een tweede schedel ligt op de tafel waarop haar arm rust. Al deze voorwerpen rusten haar uit tot de boetvaardige heilige.

De identificatie van onderwerpen in soortgelijke *portraits historiés* berust vaak op tamelijk afgemeten beeldmotieven of enkele attributen of, zoals de boog en pijlkoker als attributen van Diana en de pluimhelm en lans van Minerva en fruitmand van Pomona. De heilige Catharina van Alexandrië wordt herkend in portretten op grond van de zegepalm als attribuut van heilige martelaressen en een gebroken rad ten teken van haar marteldood, zoals in het geval van Lely's portret van *Elizabeth Hamilton, gravin van Gramont* uit 1662-1665 (Londen, Hampton

---

[277] Bellori 1672, p. 262, geciteerd in: Barnes e.a. 2004, p. 589.

[278] Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers en haar zoon Charles Fitzroy als Madonna met kind,* ca. 1664, olieverf op doek, 124,7 x 102 cm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG 6725 (kopie: 175,2 x 114,3 cm, inv.nr. NPG 2564); Porthis 0619, 1434-1436. Zie: Best. cat. Londen 1963, pp. 74-75; Polleroß 1988, dl. 1, p. 147; Tasch 1999, p. 61 met noot 97 op p. 227, afb. 32 op p. 310; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 124-125, nr. 37; Sharpe 2007, pp. 2, 4; Roach 2007, p. 238. Pieter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als de H. Catherina van Alexandrië,* ca. 1665-67, olieverf op doek, 125,7 x 100,6 cm, Cirencester House, Coll. The Earl of Bathurst; Porthis 1447 (variant: Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG 387; Porthis 1437). Zie hiervoor: Wilton 1992, p. 86, nr. 12; Tasch 1999, pp. 58, 62 met afb. 27 op p. 305; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 129-130, nr. 41. Zie aldaar, p. 129, afb. 34, ook voor *Portret van Barbara Palmer née Villiers als St. Barbara,* ca. 1668, olieverf op doek, 127 x 101,6 cm, Berkshire, Dorney Court; Porthis 1444. Zie voor Barbara Villiers en haar portretten ook: Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 33, 53, 56, 63, 64, 116-135; Tasch 1999, pp. 302-305, afb. 24-27. Zie ook: Marciari Alexander & Macleod 2007, pp. 103, 123.

[279] Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als Maria Magdalena,* 1662, olieverf op doek, 187,9 x 128,8 [of: 191 x 131,5] cm, Knole, The Sackville Collection (kopie in Euston Hall, Suffolk). Zie: Tasch 1999, p. 306 met afb. 29; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 118-120, nr. 33.

[280] William Shirwin, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als herderin,* ets, 39,0 x 30,1 cm, Londen, British Museum, inv.nr. 1848,0911.388. Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 130-131, nr. 42. Zie ook een schilderij hiernaar, ca. 1680, olieverf op doek, 74,3 x 62,2 cm, Norfolk, Blickling Hall, inv.nr. NT 355542.

[281] J. Enghels naar Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als Maria Magdalena,* ets, opschrift: *":Leley inv JEnghels: Fecit 1667:"*, 280 x 202 mm, Londen, British Museum, P.6-228. Zie: Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002,, pp. 123-124, nr. 36; Zwicker 2007, pp. 125-128.

Court).[282] Het rad is nauwelijks zichtbaar, linksonder bij de zuil, en de palmtak is hier niet meer dan een sprietje. Hoe dun de scheidslijn tussen pastorale en sacrale kunst kan zijn blijkt uit een portret van de Engelse koningin Catharina van Braganza (1638-1705) door Jacob Huysmans (1633-1693) uit 1662-1664 waarin zij als herderin verschijnt met lam en een putto (Windsor Castle; afb. 2.24).[283] De compositie werd door een ateliermedewerker van Huysmans vrijwel letterlijk gekopieerd voor een ander portret van Catharina, waarbij zij door de toevoeging van een gigantische palmtak een metamorfose onderging van een willekeurig herderinnetje naar een St. Agnes (privébezit; afb. 2.25).[284] Impliciet veranderde de amor hierdoor in een engeltje en werd het lammetje opgewaardeerd tot het kenteken van de heilige.[285]

Huysmans portretteerde de vorstin overigens ook als St. Catherina, omstreeks 1664-1670, waarvan Samuel Pepys (1633-1703) getuige was toen hij het atelier van de kunstenaar bezocht. In zijn dagboek schreef hij op 26 augustus 1664: 'the Queene is drawn [...] like St. Katharin, most like and most admirably. I was mightily pleased with the sight endeed.'[286] Mogelijk vormde dit aanleiding voor Pepys om zijn eigen vrouw Elizabeth in diezelfde hoedanigheid te laten afbeelden door de schilder John Hayls (1600-1679).[287] Op 15 Februari 1666 vertrouwde hij aan zijn persoonlijk journaal toe: 'Here Mr. Hales begun my wife in the posture we saw one of my Lady Peters, like a St. Katherine [...] It did me good to see it, and pleases me mightely – and I believe it will be a noble picture.'[288]

In Engeland werden niet alleen vrouwen in religieuze rollen voorgesteld. De katholieke toneelschrijver Thomas Killigrew (1612-1683) werd door een onbekende kunstenaar in een mezzotint afgebeeld als de heilige Jacobus in pelgrimshabijt met jacobschelpen, staf en veldfles (afb. 2.26).[289] Volgens Malcolm Rogers verwijst zijn uitbeelding naar *The Pilgrim,* een toneeldrama dat Killigrew in Parijs schreef tussen 1645 en 1647, ten tijde van de ballingschap van Karel II, alsook naar zijn "literaire zelfportret" over zijn verblijf in Spanje getiteld *Thomaso,*

---

[282] Peter Lely, *Portret van Elizabeth Hamilton, gravin van Gramont, als St. Catharina,* ca. 1663, sign. r.b.: *"PL"* (in ligatuur), olieverf op doek, 125,1 x 101,6 [124,5 x 101,2] cm, Londen, Hampton Court, The Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 404960; Porthis 1445. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 407, nr. 534; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 92-94, nr. 15; Tasch 1999, p. 53 met afb. 17 op p. 295; D. Clarke, in: Tent. cat. Londen 2017-2018, pp. 136-137, nr. 58 met kl.afb. Zie voor andere portretten als Catharina van Alexandrië: Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 86, 88-89, nr. 12, pp. 129-130, nr. 41; Tasch 1999, pp. 302-305, afb. 24-27. Zie ook: Dethloff 2001, pp. 24-26.

[283] Jacob Huysmans, *Portret van Catharina van Braganza als herderin,* ca. 1662-1664, olieverf op doek, 216,5 x 148,7 cm, Windsor Castle, The Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 405665. Zie: Tasch 1999, afb. 23 op p. 301; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, p. 59, afb. 22; D. Clarke, in: Tent. cat. Londen 2017-2018, pp. 124-125, nr. 53 met kl.afb. en afb. (full page) op p. 108.

[284] Jacob Huysmans (atelier), *Portret van Catharina van Braganza als St. Agnes,* olieverf op doek, 196,8 x 144,8 cm, Vlg. Londen (C: South Kensington: nr. 8193), 12-11-1998, lot 21.

[285] De mogelijkheid bestaat ook dat omgekeerd de sacrale scène tot bucolisch samenzijn werd omgetoverd door toevoeging van de zonnehoed en de eendenfamilie op de voorgrond.

[286] Jacob Huysmans, *Portret van Catharina van Braganza als St. Catherina,* olieverf op doek, 180,9 x 105,7 [182,5 x 106] cm, St. James Palace, Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 405880; Porthis 1481. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 406, nr. 532; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 88-89, nr. 12, alwaar aangehaald Pepys, *Diary,* ed. Latham & Matthews 1970-1983, dl. 5, p. 254 (26-8-1664). Zie ook: D. Clarke, in: Tent. cat. Londen 2017-2018, p. 111 met kl.afb. 25. Het schilderij werd gereproduceerd door Robert Tompson in mezzotint, 47,6 x 29,0 cm, Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 602750 (JCS III, p. 1368: 7); Porthis 0622. Zie: Tasch 1999, afb. 24 op p. 303.

[287] Dethloff 2001, pp. 24-26, aldaar, p. 25, afb. 6, voor de prent: James Thomson, *Elizabeth Pepys als St. Catharina,*, puntgravure, plaat, 127 x 95,2 cm, versie 1825, 27,7 x 21,3 cm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG D5508; Porthis 3333; versie 1828, 22,5 x 14,5 cm, inv.nr. NPG D5507. Zie: Kewes 2004, p. 138; Roach 2007, pp. 239-241.

[288] Pepys, *Diary,* ed. Latham & Matthews 1970-1983, dl. 7, p. 44 (15-2-1666), aangehaald door: Roach 2007, p. 240.

[289] Anoniem, *Portret van Thomas Killigrew als pelgrim of H. Jacobus,* ca. 1685, mezzotint, 34,5 x 26 cm, Londen, British Museum, inv.nr. 1849,0315.70. Zie voor het pelgrimsportret als Jacobus. Zie: Tent. cat. Wenen 2004-2005 voor het portret van de schilder Ignatz Heinitz von Heinzenthal (1657-1724) in pelgrimskleding in de Weense Belvedere.

or the Wanderer (1647-1660).[290] Hiervoor spreekt ook een anekdote waarbij Killigrew bij de koning op bezoek ging 'habited like a pilgrim who was bent on a long journey.'[291] J. Douglas Stewart herkende de geportretteerde daarentegen als de medailleur Abraham Simon (1617-ca. 1692) op grond van diens portret in mezzotint van Abraham Bloteling (1640-1690). Deze prent naar een schilderij door Peter Lely is vormgegeven als een apostelkop.[292]

De introductie van uitbeeldingswijzen als heiligen in Engeland ging gepaard met een groeiende angst voor katholieke invloeden. Er ontwikkelde zich een breed gedragen ressentiment hiertegen dat werd gevoed door satyrische tijdschriften als *The Weekly Pacquet of Advice from Rome: Or, The History of Popery.* In het eerst jaargang van 1679 staat te lezen: 'Nor are there at this day a more mischievous gang of vagrants in Popish Countreys, than their Pilgrims, who bedeckt with strings of *Scolopp-shells,* and a *fantastick garb*, (almost like our *Tom-of Bedlams*) obtrude themselves into all places.'[293] De baptist Benjamin Keach (1640-1704) dichtte in *The Groans of the Protestant* [sic!] *Chruch* (1681) 'Fantastick *Garbs,* and *Antick* Modes declare/ How much from *Pride* their Souls reformed are.'[294] De meeste commentaren zijn echter gekant tegen de slaafse navolging (*Apishnesse*) van Franse mode die bij de terugkeer van Karel II naar Engeland werd meegenomen.[295]

Net zoals bij *portraits historiés* van vrouwen werd in mansportretten gespeeld met de ambiguïteit van de aangenomen rol. Zo maakte Willem Wissing (1656-1687) een portret van Killigrew als apostel Paulus met zwaard, dat enkel bekend is door een mezzotint door Jan van der Vaart (1647/1653-1727) (afb. 2.27).[296] Hoewel Paulus natuurlijk door het protestantse kamp geclaimd werd als *hun* apostel, kan het zwaard als attribuut van zijn martelarendood ook begrepen worden als verwijzing naar het noodlottig einde van Karel I (1600-1649) die immers ook door het beulszwaard omkwam. Een *portrait historié* uit circa 1686-1690 door Godfried Kneller (1646-1723), dat afwisselend wordt geduid als heremietheilige of heilige Hiëronymus, toont vermoedelijk Abraham Simon als pelgrim, of als cynische filosoof, hoewel Albert Blankert de voorstelling duidde als *Elisa in de Woestijn* (privébezit; afb. 2.28).[297] Waarschijnlijk werd doelbewust in het midden gelaten hoe men de voorstelling diende te interpreteren.

Puriteinen verbonden de huns inziens verderfelijke Roomse invloed op mode en portretwijze met wat zij zagen als een infiltratie door een vijfde colonne van katholieke "courtisanes" uit met name Frankrijk en Italië. Hun intrede onder de Stuarts in het Engelse

---

[290] Rogers 1993, p. 236 met afb. 64 op p. 237.
[291] Lemma 'Killigrew, *Thomas,* Esq;', in: Erskine Baker 1764, s.p. (cf. ed. 1782 [= *Biographia Dramatica*], p. 272), aangehaald in: *Encyclopediae Brittanica,* dl. 11 (1810), p. 456.
[292] Abraham Bloteling, *Portret van Abraham Simon,* ca. 1673-1690, mezzotint, 205 x 145 mm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG D11902 (cf. NPG D5988). Zie: Stewart 1993, p. 252 met afb. 71 op p. 253.
[293] Numb. 27, Friday, the sixth of June, 1679, p. 209.
[294] Keach 1681, p. 9.
[295] Zie: 'Fashion Discourse in the Seventeenth-Century', in: Stedman 2013, pp. 174-189: p. 184. Al eerder ageerde John Bulwer (1606-1656) tegen wanstaltige opschik in zijn *Anthropometamorphosis: Man Transform'd; or, the Artificial Changeling* (1650).
[296] Jan van der Vaart naar Willem Wissing, *Portret van Thomas Killigrew als apostel Paulus,* 1674-1686, mezzotint, 300 x 175 mm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG D11949; 228 x 173 mm, Londen, British Museum, inv.nr. P,6.38; cf. inv.nr. 1902,1011.6016/17. Opschriften: *"Thomas Killigrew Groom of y^e^ Bedchamber to/ King Charles y^e^ Second",* l.o.: *"W. Wissing pinxit / I. Vandt vaart fec:",* r.o.: *"I Smith exc",* Zie: Rogers 1993, p. 238 met afb. 65 op. 239.
[297] Godfied Kneller, *Portret van Abraham Simon als Heremietheilige (St. Hiëronymus?) of Elisa in de woestijn,* sign.: *"G. Kneller",* olieverf op doek, 140 x 161,2 cm, Vlg. Londen (S), 18-6-1975, lot 130; RKD-nr. 273494. Zie: Stewart 1983, pp. 29, 129, nr. 674; Stewart 1993, pp. 250-255 met afb. 70 op p. 252; Blankert 1982, p. 22, noot 30; Sumowski 1983-1994, dl. 3, p. 1488, nr. 979.

gemenebest verklaart ten dele de populariteit van uitbeeldingen als Madonna's, Magdalena's en Catharina's. Niettemin was dit beslist geen zuiver Roomse aangelegenheid, zoals het St. Catharina-portret van de vrouw van de antipapistische Pepys bewijst. Sinds omstreeks 1670 werd de *'antick Dress'* in toenemende mate geassocieerd met onkuisheid vanwege de weinig verhullende aard. Felle kritiek vindt men in een traktaat uitgegeven door John Dunton (1659-1733) getiteld *Englands vanity, or, The voice of God against the monstrous sin of pride in dress and apparel: wherein naked breasts and shoulders, antick and fantastick garbs* (1683).[298]

Spottend commentaar op de portretvorm treft men ook aan op een prent door Gerard Valck (1651/1652-1726) naar een portret door Lely waarop Eleanor "Nell" Gwynn (1650-1687), minnares van Karel II van Engeland (1630-1685), is geportretteerd als herderin, nog half in de traditie van St. Agnes met lam maar veeleer profaan en halfontbloot (afb. 2.29). Op haar in het oog springende kenmerken slaat het dubbelzinnige onderschrift: *"The Sculpters part is done the features hitt/ of Ma.am Gwen, No Arte can shew her Witt"*.[299] Overigens schilderde Lely haar rond 1665 ook als liggend naakt in de gedaante van Venus met haar zoon Charles Beauclerk (1670-1726) als Cupido.[300] De traditie van het *portrait en deshabillé* vond in Engeland vermoedelijk zijn aanvang met Anthony van Dycks *Portret van George Villiers en Katherine Manners als Venus en Adonis* van omtrent 1620/21 (verblijfplaats onbekend).[301]

2.6. De portretwijze *à l'antique* en pastoraal portret

Hoewel het naakt portretteren van dames als courtisanes een aangelegenheid van de hofcultuur lijkt, blijkt de halfontklede weergave *à l'antique* van burgers in de Noordelijke Nederlanden wijder verbreid dan verwacht. Zo schilderde Ferdinand Bol (1616-1680) in 1656 een dubbelportret van Elisabeth Spiegel (1628-1707) en haar man Wigbold Slicher (1627-1718) als Venus en Paris met vermoedelijk hun zoon Anthonis (1655-1745) als Cupido (Dordrechts Museum; § 8.5, 11.2; afb. 2.30, 8.43).[302] Het schilderij dat Elisabeth Spiegel met ontbloot

---

[298] Dunton 1683. Zie ook: Stedman 2013, p. 184. Vergelijk ook de literaire topos: 'Plain Humour [...] Not mask'd with any antick Dress', uit: John Oldham, *Upon the works of Ben Johnson* (1678), in: *Oldham's Poems, and Translations* (1683); 'Nor seeks in Mask and antick Dress Unconfin'd Lasciviousness', uit: Vincent Bourne, *Melissa*, in: David Lewis, *Miscellaneous poems by several hands* (1726); 'Those who have fawned and cringed in a drawing-room till after ten o'clock, will, before eleven, under the shelter of an antick dress and mask, be lavishly dealing out their impertinence and incivility in the Hay-market', uit: Sarah Fielding, *The History of Ophelia* (1760); Vergelijk: 'Ladies of Quality are dressed after the German Fashion, which indeed they prefer to their old antick Dress', in: Weber 1722. 'Impudent Harlots, with their Antick Dresses [...]', in: Bristow 1977, pp. 11-15, aangehaald in: Ribeiro 1986, p. 90.

[299] Gerard van der Valck, *Portret van Eleanor Gwynn,* gravure, 34,9 x 25,5 cm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG 3811; Londen, British Museum, inv.nr. P,6.211; cf. inv.nr. 1868,0822.875; inv.nr. 1848,0911.453. Zie: Ribeiro 1986, p. 91, afb. 47; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, frontispice, pp. 166-168, nr. 67; Curd 2010, pp. 147-148 met afb. 5.12. Van het schilderij zijn meerdere varianten bekend, o.a. op Sudbury Hall.

[300] Peter Lely, *Portret van Eleanor Gwynn en haar zoon Charles Beauclerk als Venus en Cupido,* olieverf op doek, 123,2 x 157,5 [of 156,2] cm, Londen, National Portrait Gallery (?). Zie: Tasch 1999, pp. 62-63 met afb. 33 op p. 311. Vergelijk het compositorisch verwante maar meer decente *Familieportret van Nell Gwynn als Venus, ten voeten uit, liggend, met haar zoons als 'Amorini',* kopergravure, 35 x 43 cm, naar Henri Gascar (1634-1701) met opschrift: *"Henry Gascar pinx. Madame Ellen Gwoinn and her twoo Sons Charles Earl of Beaufort and James Lord Beauclaire";* Porthis 3337-3339. Zie: Tasch 1999, p. 62, noot 104 met afb. 36 op p. 314. Zie ook: *Portret 'deshabilé' ten halven lijve, gevleugeld, pijl in hand* in een mezzotint door Richard Tompson (†1693) naar een onbekend schilderij van Peter Cross (ca. 1645-1724) uit ca. 1672; Porthis 3069. Zie: Hart & Stevenson 1995, p. 72; Tasch 1999, p. 316, afb. 38.

[301] Anthony van Dyck, *George Villiers en Katherine Manners als Venus en Adonis,* olieverf op doek, 223,5 x 160 cm, khdl. Zürich Koetser Gallery, 2014. Zie: Barnes 2003, p. 137, nr. I.158; Jaffé 1990; Tent. cat. Washington 1990-1991, pp. 124-126, nr. 17; Gordenker 2001, p. 43. Zie voor het fenomeen *deshabillé* of *undress*: Brooke 1958; Hollander 1975, pp. 157-236; Marly 1978, pp. 748-750; De Marly 1980; Groeneweg 1997, pp. 210-211; Gordenker 2001, pp. 51-53.

[302] Ferdinand Bol, *Wigbold Jansz. Slicher, Elisabeth Elbertsdr. Spiegel en Anthonis Slicher als Paris, Venus en Amor,* sign. & dat. l.o.: *"FBOL.1656",* olieverf op doek, 118 x 157 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/953/471; IB-nr.

bovenlijf toont, werd in 1783 in omfloerste termen omschreven als 'Een groot historieel familiestuk [...] in antieke kleding [...]'.[303] Een vergelijkbaar voorbeeld van naaktheid vindt men in een dubbelportret van een echtpaar als Bacchus en Ariadne dat eveneens van de hand van Bol is (St. Petersburg, Hermitage; § 11.2; afb. 2.31, 11.10).[304] De klassieke thematiek van het *portrait historié* diende steeds ter rechtvaardiging van naaktheid.

Parallel aan de bloeiperiode van het portret *à l'antique* in Engeland ontwikkelde zich in Noordelijke Nederlanden een pastoraal portretgenre dat eveneens in de jaren 1620 opgang vond en tot omstreeks 1670 in de mode bleef.[305] De precieze relatie tussen beide portrettypen is tot dusver niet goed onderzocht maar er bestaan evenveel overeenkomsten in aankleding, figuurschikking en onderwerpen als er verschillen zijn. Doorgaans worden de geportretteerden in pastorale portretten niet in de gedaante van specifieke figuren afgebeeld en derhalve moet men dergelijke werken niet zonder meer aan *portraits historiés* willen gelijkstellen. Niettemin werd recentelijk nog gesteld dat 'Au 18e siècle, le genre portrait historié se confond vértablement avec celui du portrait à tendance bucolique'.[306] Inderdaad is regelmatig sprake van een overlap tussen de beide genres als de geportretteerden in de rol verschijnen van literaire figuren. Bartholomeus van der Helst (1613-1670) schilderde bijvoorbeeld in 1660 twee portretpendanten van een echtpaar in de rollen van Granida en Daifilo uit het toneelstuk *Granida* (1605) van Pieter Cornelisz. Hooft (1581-1647) (Praag, Národní Galerie v Praze; afb. 2.32a/b).[307] De themaduiding berust op het motief van de schelp waarmee de herder Daifilo de Perzische prinses Granida te drinken gaf en het feit dat Granida, die volgens het verhaal van haar jachtgezelschap was afgedwaald, met boog en pijlenbundel is afgebeeld.[308]

Naast individuele portretten als herders ten halve lijve en ten voeten uit, schilderde men in de Republiek ook dubbel- en groepsportretten van liggende formaat met figuren in een landschap waarbij de figuren betrokken zijn in een bucolische handeling, zoals het vlechten of

---

32217; RKD-nr. 54343; Porthis 0073, 0686-0687. Zie voor identificatie: Ekkart 2002a; Ekkart 2002b. Zie ook: Wishnevsky 1967, p. 209, nr. 120, afb. 11; Blankert 1982, p. 103, nr. 34; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 323, nr. 81; Best. cat. RBK 1992, p. 46, nr. 239; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 309, 393, nr. 154; Tent. cat. Athene/Dordrecht 2000-2001, pp. 174-175, nr. 9; Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, pp. 102-103, nr. 11; Hermann 2010, pp. 58-65; Kok 2013, p. 64; Grijzenhout & Kok 2017, pp. 125-126 met kl.afb. 6.8 op p. 121.

[303] Inventaris: *Familieportretten berustende bij Mr. Wigbold Slicher [...] Anno 1783*: Ekkart 2002b, p. 37, sub nr. T5.

[304] Ferdinand Bol, *Dubbelportret van Leonard Winnincx en Helena van Heuvel als Bacchus en Ariadne*, sign. & dat. r.o.: "*F. Bol 1664",* olieverf op doek, 163,5 x 181 [164,5 x 182,5], Sint-Petersburg, Hermitage, inv.nr. 760; IB-nr. 119891; RKD-nr. 31255; Porthis 0070, 0685. Zie: Best. cat. Leningrad 1981, dl. 2, p. 105; Tent. cat. Dijon 2003-2004, nr. 23; Grijzenhout 2009-2010, pp. 33-49 (voor identificatie geportretteerden).

[305] Zie voor pastorale portretten: Kettering 1983, pp. 64-66, App. I, pp. 171-180; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 158-160, nr. 29; pp. 244-245, nr. 56; pp. 261-264, nr. 64; pp. 316-318, nr. 79; P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 13-14, pp. 95-98, nr. 6; pp. 104-105, nr. 9; pp. 107-111, nr. 10A/B; pp. 163-165, nr. 25A/B; pp. 170-171 sub nr. 26; pp. 183-186, nr. 30; pp. 231-234, nr. 44; p. 257 sub nr. 51; p. 263 sub nr. 52; pp. 285-287, nr. 59; Vester s.d.; Norlander Eliasson 2009, i.h.b. pp. 105-136 (18de-eeuwse voorbeelden).

[306] Kiss 2010, p. 121. Zie voor 18de-eeuwse *portraits historiés* in arcadische setting: Norlander Eliasson 2009.

[307] Bartholomeus van der Helst, *Portret van een vrouw als Granida,* sign. & dat. l.b.: *"B. vander. Helst. f / 1660*", olieverf op doek, 70 x 58,5 cm; *Portret van een man als Daifilo*, sign. & dat. l.b.: "*B. vander Helst 1660",* olieverf op doek 72 x 61 cm, Praag, Národní Galerie v Praze; IB-nr. 972336, 124383; RKD-nr. 268605, 268601; Porthis 0001, 0030. Zie: Van Gent 2011, pp. 289-290, nr. 114 & 115; Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 163-167, nr. 25A/B; De Bièvre 2015, p. 327. Meer decent zijn de dubbelportretten met hetzelfde onderwerp door Paulus Lesire uit 1641, beide met sign. & dat. l.o.: "*P. Lesire fecit / 1641*", beide: olieverf op doek, 81 x 69,5 cm, Rijksmuseum Muiderslot, inv.nr. M 1949-2 & 3; IB-nr. 82327, 982328; RKD-nr. 39853, 39858; Porthis 0036, 0037. Zie: Gudlaugsson 1948, p. 351, afb. 23-24; Wishnevsky 1967, nr. 153-154; Kettering 1983, p. 190; Sumowski 1983-1994, dl. 3, nr. 1156 & 1157.

[308] Zie voor het toneelstuk en het motief van de schelp: P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 87-91, nr. 4, pp. 92-94, nr. 5, pp. 163-167, nr. 25A/B, pp. 231-234, nr. 44, pp. 313-314.

het elkaar omkransen van bloemenkransen, zoals in het *Dubbelportret van een echtpaar als herders* door Jan van Neck (1635-1714) (Tucson, University of Arizona Museum of Art; afb. 2.33).[309] Door de compositie en nadruk op narratieve elementen en landschappelijke situering benaderen deze werken in formeel opzicht soms meer het historiestuk dan de individuele portretten met attributen van historiefiguren. Bovendien ligt dit type vanwege de mise-en-scène dicht bij bijbelse familieportretten in een landschap (§ 11.1-11.2).

De populariteit van de uitbeeldingswijze als herders en herderinnen in de portretkunst van de Republiek is voornamelijk te wijten aan de enorme stroom aan bucolische publicaties.[310] Ook kreeg de pastorale portretmodus vermoedelijk ook een stimulans door prentseries als *Le Bouquet des Bergères* of *Der Herderinnen Bloemkransgen: Ware Afbeeldinghe van eenige der Aldergrootste ende Doorluchtigste Vrouwen van heel Christenrijck, vertoont in gedaente als Herderinnen* (1640) door Chrispijn II de Passe (1594-1670).[311] Deze reeks gravures toont bekende vrouwen, schuilgaand onder gefingeerde namen, die zijn uitgebeeld *en buste* met zeer uiteenlopende hoofddeksels en allerhande florale motieven, maar steevast zijn uitgerust met een herdersstaf of kluitschop (*houlette*) (afb. 2.34, 11.14). Vanwege de variëteit aan representatiewijzen diende *Le Bouquet des Bergères* als modelboek voor pastorale portretten in de Republiek.[312] Net zoals De Lairesse een mengvorm van de 'antieke manier' aanbeval vanwege het tijdloze karakter, zag De Passe in de veranderlijkheid van de mode aanleiding om zijn doorluchtige dames als herderinnen af te beelden, zo schreef hij in het voorwoord van diens *Bouquet des Bergères*: 'Mais, comme la mode et les habits sont si changents, et mesmes avec les temps semblent presques ridicules, j'ay trouvé bon de les habiller en forme de Bergères, et cela soubs des noms cachez ou enigmatiques [...]'.[313]

De Passes tweede argument, het creëren van een alias onder een verhulde naam is veeleer onderdeel van een hoofs minnespel, zoals ook blijkt uit het korte lofdicht dat Jacob Westerbaen (1599-1670) schreef '*Op de Afbeeldingen van den Heere Advocaet Blasius en Syner E. huysvrouwe Joffrouw Maria Wiebouts onder/ de naemen van Fidamant en Celestyne, geschildert op sijn antycks (so men 't noemt) in twee verscheyde groote schilderyen'.* Uit de beschrijving blijkt dat het echtpaar in pastorale dracht *à l'antique* was uitgebeeld: 'Wie dese twee bemelde berden ziet/ Vergaep zich aen vreemde kledingh niet,/ Aen sprieten noch aen pylen noch aen boogen:/ Maer zie te deegh de menschen in haer oogen.// 'T is Cephalus noch Opis noch Diaen,/ Maer hierlands

---

309 Jan van der Neck, het *Dubbelportret van een echtpaar als herders*, olieverf op doek, 82,5 x 83 cm, Tucson, University of Arizona Museum of Art (voorheen New York, Khdl. Lawrence Steigrad). Zie: P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, p. 14, afb. 4. Zie voor het bloemenkransmotief ook: Jacobs Gerritsz. Cuyp (?), *Man en vrouw als herders,* olieverf op doek, 121,5 x 155,5 cm, België, privébezit. Zie: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 316-318, nr. 79.

310 Zie voor een overzicht van pastorale literatuur en de invloed op de beeldende kunst: P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 17-22. Zie ook: Kettering 1983, passim.

311 De Passe 1640. Beter bekend onder de Franse titel: *Les vrais Pourtraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestienté, desguisées en bergères.* Zie: Kettering 1983, pp. 75-76; Gordenker 2001, pp. 24, 178-179, afb. 8, 9; Frijhoff & Spies 2004, p. 457: 'Historicized portraits were much in demand. Taking their cues, no doubt, from two books of models published by the engraver Crispijn de Passe II'.

312 Kettering 1983, pp. 75-77; Gordenker 2001, p. 24. De pastorale portretbuste had een minder grote invloed op de Engelse kunst, hoewel enkele voorbeelden bekend zijn zoals als het *Portret Anne Uvedale, Mrs. Henslow (†1639) als herderin* door Cornelis Johnson van Ceulen (1593-1661), sign. & dat.: "*Cornelius Jonson fecit 1635*", olieverf op doek, 79,8 x 63,5 cm, Coll. Sir Ralph Verney. Zie: O. Millar, in: Tent. cat. Londen 1972-1973, p. 32; Tent. cat. Sydney/Melbourne 1977-1978, p. 22, nr. 6; Gordenker 2001, pp. 24, 54, met afb. 11 op p. 181.

313 Kettering 1983, pp. 75-76 met noot 72 op p. 153, aangehaald in: Gordenker 2001, p. 24 met p. 98, noot 211.

volck die hier als vreemde staen:'[314] De aangenomen rollen zijn ontleend aan een amoureus dichtwerkje dat werd geschreven door de geportretteerde Joan Leonardsz Blasius (1639-1672) getiteld *Fidamants kusjes, minne-wysen en by-rymen aan Celestyne* (1663).[315]

Het rollenspel in dergelijke *portraits historiés* hangt nauw samen met het *portrait litéraire,* een letterkundige genre waarbij men de identiteit van een persoon moest raden aan de hand van persoonlijke kenmerken en attributen die verwezen naar karaktereigenschappen. Als gezelschapsspel genoot het literaire portret, bij wijze van levende allegorie, vooral populariteit in hofkringen van Lodewijk XIV (1638-1715).[316] Ook in *portraits historiés* werd de ware identiteit van de geportretteerde door allerlei iconografische zinspelingen ontsluierd, zoals in een portret van Hortense Mancini (1646-1699), hertogin van Mazarin, uit ca. 1684 waarin Benedetto Gennari (1633-1715) haar uitbeeldde als de jachtgodin Diana (afb. 2.35).[317] De Moorse pages en de papegaai horen niet thuis in de mythologische thematiek. Zij verwijzen naar haar bonte entourage, of zoals de Engelse ambassadeur bij haar dood stelde: 'It was believed she had nothing to leave besides her monkies, parrots and Mustapha, a Mahometan boy.'[318]

Ondanks de grote verscheidenheid werden pastorale portretten vermoedelijk allemaal in boedelinventarissen getypeerd als 'herder' of 'herderin', of in het geval van portretbustes in vergelijkbare termen als tronies, zoals 'Twee contrafeytsels sijnde een herder met een herderin'.[319] Slechts zelden vindt men een omschrijving die eenduidig op een portret wijst, zoals: 'Een kontrefeijtsel van Engeltje Reijniers, doen se een kindt was, in hardersgewaet' uit 1669 en 'Het conterfijtsel vanden overledene [Claes Calkoen] en sijn huijsvrouwe zal[iger Elisabeth Danckerts] op sijn herders' uit 1688.[320] Elisabeth Danckerts was een zuster van de schilder

---

314 Westerbaen 1672, dl. 3, pp. 646-647.

315 Blasius 1663. De schilderijen konden niet getraceerd worden. Zie voor een andere Maria Wiebouts: *Inventaris Jan Bardoel,* d.d. 20-2-1663, NHA (GAH), notaris Reijer van Blommendael, NAH 222, fol. 203-217 (GPI N-3502), in: Biesboer 2001, pp. 170-172, nr. 48.

316 Zie voor het *portrait literaire:* Plantié 1994. Zie voor het verband tussen het *portrait literaire* en het geschilderde portret: Niderst 1988. Zie voor levende allegorie: Bardon 1963; Shifrin 2007, p. 172, noot 62.

317 Benedetto Gennari, *Portret van de hertogin van Mazarin,* ca. 1684, olieverf op doek, 228,5 x 178 cm, privébezit. Zie voor Gennari's beschrijving van het schilderij in zijn register: Bagni 1986, sub nr. 91, aangehaald door: Shifrin 2007, p. 157 in noot 47 op p. 172: 'Un quadro assai grande ritratto della duchessa Mazarini atorniata da quattro mori uno dei quali sta sonando un corno, l'altro piú piccolo sta a cavallo di un gran cane e l'altro tiene nelle mani il lasso di un altro et il maggiore con una scodella all mano prende da una fontana un poco d'acqua per darlo a bere a detti cani stando la Duchessa a sedere con un dardo alla mano vestita come una Diana. Questo quadro fu fatto per lei medisema.'

318 Public Record Office, Kew, SP 32/15, fol. 359-360, in: Shifrin 2007, p. 163. Zie voor de hertogin van Mazarin en het *portrait literaire*: J. Marciari Alexander, in: Tent. cat. Londen/New Haven 2000-2001, p. 216, sub nr. 103.

319 'Twee contrafeytsels sijnde een herder met een herderin', in: *Inventaris van Maycke Jaspers, weduwe van Vincent Casteleyn,* d.d. 5-10-1661, NHA (GAH), NAH 242, fol. 166-216 (GPI N-1854, bijdrage Pieter Biesboer), item 6b. Vergelijk: 'Negen conterfeijtsels vrouwe tronien van Harderinnen', in: *Inventaris Jo.r Gerard Zoudenbalch op Leeuwenstein door zijn weduwe Margaretha Flemmingh,* d.d. 24/25-11-1660, UA, RAU Rechterlijke archieven voor 1811, 252-85 (GPI N-1701, bijdrage Bert van der Wal), p. 1, item 2.

320 'Een (N.B. doorgehaald: schilder) kontrefeijtsel van Engeltje Reijniers, doen se een kindt was (N.B. verbeterd uit: Engeltje Andries, sijnde een kindt), in hardersgewaet gedaen', in: *Inventaris van Engeltje Reijniers, weduwe van Coenraedt van Coblens,* d.d. 17/20-10-1669, SAA, notaris Jacob de Winter, NAA 2409 (film 2551), omslag 15 (GPI N-2056, bijdrage J. Michael Montias 103.0045), fol. 48-98, item 45; 'f.260 Het conterfijtsel vanden overledene [Claes Calkoen] en sijn huijsvrouwe zal [Elisabeth Danckerts]; op sijn herders 12:--:--', in: *Inventaris van Claes Calkoen,* d.d. 13-4-1688, SAA, notaris Nicolaes Brouwer, NAA 3956 (film 4069), fol. 260-276r (GPI N-130, bijdrage Marten Jan Bok): p. 1, item 5. Zie ook: Elias 1903-1905, dl. 2, pp. 654-655; Maandblad Amstelodamum 57 (1957), pp. 84-89; Bredius *K-Inv.,* dl. 1 (1915), p. 219. Vergelijk: 'Een dito [portrait] met haar [Aaltje van der Meulen] broeder als een harder en een harderin', in: *Inventaris van Mr. Floris Vlamingh,* d.d. 9/29-06-1706, SAA, notaris Casper IJpelaer, NAA 5337, fol. 363-400 (GPI N-425), p. 1, item 5; 'twee kleijne vierkandt borretgens sijnde d'conterfeijtsels van des overledens kinderen in hardersgewaadt', in: *Inventaris van Gijsbert Bruijnse Garst,* d.d. 1-10-1660, SAA, notaris Vincent Swanenburgh, NAA 2716 (film 2701), fol. 891, item 8 (Montias 215.0008).

Pieter Danckerts (1605/06-1661). Het ligt voor de hand te veronderstellen dat haar broer (of een andere schilderende telg uit deze kunstzinnige familie) het portret vervaardigde. Pieter legde zich inderdaad bij tijd en wijle toe op het pastorale portretgenre, zoals blijkt uit *Portret van een jonge man met speer en jachthoorn* uit 1635 (Amsterdam, Rijksmuseum).[321]

Een enkele keer wordt ook de naam van de schilder vermeld, zoals bij 'Een schilderije, daar in den o[ver]leden [Hendrick Taerlinck] met sijn broer en suster in harders gewaat: door Cuyp'.[322] Mogelijk gaat het om *Portret van drie kinderen in een landschap* uit 1639 door Jacob Cuyp (1594-1652) of een hieraan verwante voorstelling (afb. 2.36).[323] Dergelijke kinderportretten als herdertjes door Jacob Cuyp (1594-1652) waren erg populair.[324] Met name in het atelier van de Cuyps vindt men allerhande combinaties van mythologisch *portrait historié,* dierstuk en pastoraal portret, zoals *Portret van een man als Orpheus* door Aelbert Cuyp (1620-1690) (Engeland, privébezit; afb. 2.37).[325] Nog merkwaardigere voorbeelden van transgenre-portretkunst treft men aan in het *Familieportret* door Aelbert Cuyp uit de jaren 1650 waarop de geportretteerden naast elkaar verschijnen in alledaags, pastoraal, oriëntaals en Oost-Europees kostuum (Boedapest, Szépművészeti Múzeum; afb. 2.38).[326] In de Republiek konden mythologische, literaire en pastorale motieven overigens vrijelijk in de schilderkunst met elkaar worden vermengd.[327] Daarnaast kon sprake zijn van wonderlijke combinaties van klassieke historie en mythologie zoals in het portret van Gregorius van Kermt 'als een Schipio, en zijn huysvrouw als Pallas', dat we alleen uit een beschrijving kennen.[328]

Antieke kleding kon dus, afhankelijk van de context van het schilderij, samenvallen met pastorale dracht. Vrijwel zeker werd de fantasievolle kleding die men in pastorale portretten ziet niet gedragen door de geportretteerden maar gaat het letterlijk om 'schilderachtige' uitdossingen. Niettemin werden in de achttiende eeuw vergelijkbare kostuums gedragen op feesten en maskerades aan de verschillende hoven in Europa.[329] Niet alleen de genodigden verschenen gekostumeerd maar ook de mannelijke bedienden waren soms uitgedost 'op de antique wyze als schaapherders'.[330] Verwarrend is verder dat de term 'antiek' in zeventiende-

---

321 Pieter Danckerts, *Portret van een jonge man met speer en jachthoorn* uit, sign. & dat.: "*P.Danckerst fecit An° 1635",* olieverf op doek, 110 x 88 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 1593; RKD-nr. 2299. Zie ook Danckerts' *portraits historiés* van Katarzyna Franciszka Dennhoffowa née von Bessen (1635-1695) als St. Catharina en Maria Louise Gonzaga, koningin van Polen (1611-1667) als de H. Maagd Maria in *Het Mystieke huwelijk van Sint Catharina van Alexandrië,* 1659, olieverf op doek, 177 x 162 cm, Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie; Porthis 3674, 3675.
322 'Een schilderije, daar in den o[ver]leden met sijn broer en suster in harders gewaat : door Cuyp', in: *Inventaris Hendrick Taerlinck,* d.d. 22-10-1687, GA Dordrecht, ONA 560, p. 2, item 10 (GPI N-1496, bijdrage John Loughman).
323 Jacob Cuyp, *Portret van drie kinderen in een landschap,* olieverf op doek, 97 x 116,5 cm, sign. & dat. l.o.: *"[...] cuyp Fecit Ano. 1639",* voorheen Parijs, privébezit; Vlg. Zürich (Koller), 28-3 t/m 2-4-2011, lot 3064; RKD-nr. 232764. Zie: Tent. cat. Dordrecht 2002, p. 33, fig. 31; Chong 2002 p. 176, nr. 47.
324 Zie: C. van Oosterhout, in: Tent. cat. Dordrecht 2002, pp. 118-119, nr. 18; Chong 2002, p. 175, nr. 40; Kettering 1983, p. 74, afb. 71. Zie ook: Chong 2002, p. 180, nr. 77; Wheelock & De Groot 2001, pp. 16-17.
325 Aelbert Cuyp, *Portret van een man als Orpheus,* ca. 1640, olieverf op doek, 149 x 267 cm, Engeland, privébezit; Porthis 0098. Zie: Tent. cat. Dordrecht 2002, p. 57, afb. 61.
326 Aelbert Cuyp, *Familieportret,* ca. 1653, sign. r.o.: *"A: cuyp fecit",* olieverf op doek, 168 x 240 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv.nr. 398. Zie: Gordenker 2001-2002, pp. 59-60; Loughman 2008 (als portret van de familie Sam voor de stad Bacharach); Lange 2017, pp. 212-213 met afb. 13.9.
327 Zie bijvoorbeeld: 'Minerva met herder en herderinne', in: *Inventaris van Catharina Thijs, weduwe van Samuel Swol,* d.d. 15/21-4-1639, SA, notaris Jan Cornelisz. Hoogeboom, NAA 840 (film 567), fol. 176-181 (GPI N-2242, bijdrage J. Michale Montias 408.0039), p. 2, item 39:
328 Bredius *K.-Inv.*, dl. 1 (1915), p. 224; Van Leeuwen 2018.
329 Zie hiervoor: Ribeiro 1984; Trauth 2003; Trauth 2009; Schneider 2016.
330 *Maandelykse Nederlandsche Mercurius* 20 (July 1776), pp. 11-12: 'Vier en twintig manspersoonen, tot bedienden van dit feest [a/h Deense hof] benoemt, waren op antique wyze als schaapsherders gekleed, te weeten in witte korte

eeuwse Nederlandse inventarissen ook voor "portretten" van historisch of klassiek aandoende figuren werd gebruikt ('conterfeijtsel van een antycq'), alsook voor tronies (anonieme koppen) blijkens omschrijvingen als 'Een antyck jongetge, nae 't leven geschildert' en 'Een tronie van een antycks dochtertge', beide in dezelfde inventaris uit 1639.[331]

Ook pseudo-oriëntaliserende dracht in bijbelse *portraits historiés* kon worden geschaard onder de 'antieke' kleedwijzen. Overigens was de zogenaamde bijbelse uitmonstering vaak niet gebaseerd op voorbeelden uit het Midden Oosten maar veelal geïnspireerd op Hongaarse of Poolse kleding (§ 8.2, 11.1, afb. 8.5).[332] Mogelijk is hier sprake van beïnvloeding door fantasiekostuums van rederijkers die allerlei dracht vrijelijk combineerden, zoals de leden van de rederijkerskamer van het Marien Cransken die bij het Antwerps Landjuweel van 1562 verschenen met onder meer 'lange casacken [= overkleden] op zijn pollacks [= Pools]' en 'roode hoeden ghemaeckt int t'fatsoene van antijcksche helmetten.'[333] Niettemin kon ook oosterse (Indische) kleding wederom in generieke zin als 'antyck' ("oud") worden aangemerkt, zoals in een reisjournaal waarin de Hindoestaanse gouverneur van Ahmadabad Abdala Chan 'in habijt vreemdt en antycks' verschijnt.[334]

Hoewel in boedelinventarissen bijbelse *portraits historiés* dus gewoonlijk anders werden beschreven, is het niet ondenkbaar dat een notarisklerk die een bijbelse onderwerp niet herkende, koos voor de omschrijving 'op zijn antieks'; en dat we hierdoor tegenwoordig niet in staat zijn een werk te identificeren met een (bekend) bijbels *portrait historié.* Mutatis mutandis is het ook mogelijk dat de klerk de oosters aandoende voorstelling duidde op grond van het Perzische of Poolse kostuum van de voorgestelden, bijvoorbeeld als 'Perziaens portret', 'op sijn Pools uytgehaelt' of 'Twee portraicten in Pools hebijt'.[335] Dat de kostuums *à l'antique* gemakkelijk konden worden verward met Poolse dracht blijkt uit een inventaris van 1638 waarin 'Poolse trony' werd doorgestreept en vervangen door 'antyckse trony met een pluym'.[336]

---

kleederen, met breede gordels om de lendenen, die met goud verciert waren, en met kranssen om 't hoofd, gebonden met rode linten, welke diergelyke linten ook aan den hals en aan de armen, omtrent de schoenen gezien wierden [...]'.

331 *Inventaris van Aert Coninx*, d.d. 13-3-1639/17-5-1639, SAA, notaris Hendrik Schaef, NA 1266 (film 1346), omslag B, akte 12 (GPI N-2071, bijdrage J. Michael Montias 161.0147), items 122, 125. De inventaris bevat een variatie aan andersoortige tronieaanduidingen waaronder: 'Een antique joffrouwetronytge' (item 131); 'Een antyq seinjoortie' (item 132); 'Een Turx tronytge' (item 138). Als zelfstandig naamwoord: '69 Een conterfeijtsel van een antycq [antijck] in een swarte lijst f. 3:--:--', in: *Boedelinventaris van Lambert Hermansz Blaeuw en Marritgen Pieters*, d.d. 15/16-5-1648, SAA, notaris Frans Uijttenbogaert, NAA 1914 (film 2128), fol. 393-408, nr. 69 (GPI N-2176, item 71, bijdrage J. Michael Montias). Vergelijk ook het bijvoeglijk woordgebruik in dezelfde inventaris van nrs. 3, 4, 47 (GPI N-2176, items 5, 6, 47; FCMD, Montias1 85, inv.nr. 101).

332 Zie voor Poolse kleding: Mende 1965, p. 160; De Winkel 2006, pp. 185, 313, 320.

333 Van Meteren 1614, fol. 29v, kolom 2.

334 Roe 1656, pp. 53-54.

335 Zie: *Inventaris van Thielman Roosterman en Susanna Minuict,* d.d. 18-12-1705, waarin melding wordt gemaakt van '1 dito kleender [schilderij] van een Polack; Een Perziaen en Perziaense dame en noch een Perziaens portret', SAA, notaris Livinius Meijer, NA 5407, fol. 1061-1105. Zie: *Inventaris van Joan Snel,* d.d. 7-2-1680, 'Twee schilderijen van een man en vrouw op sijn Pools uytgehaelt', SAA, notaris Michiel Baers, NA 3758A (film 3915), akte 687, pp. 228-259, getraceerd door Jaap van der Veen en aangehaald in: M. de Winkel, Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, noot 9 op p. 272; *Verdeling van de schilderijen van Anna Hoeufft,* dd. 4-7-1704, UA, Archief Huis Zuilen, inv.nr. 1445 (oud: 153; GPI N-1739), p. 1, item 16: 'Twee portraicten in Pools hebijt, man ende Vrouw'. Of het hier bijbelse *portraits historiés* betrof, valt niet vast te stellen. Zie ook: 'conterfeijtsel van een Poolse vrou', d.d. 24-1-1625, SAA, WK 5073/950(Montias 660.0015); '1 contrefeijtsel van een pools juffer', *Inventaris van Maghtelda Blaeuwenhaen,* d.d. 26-3-1666, SAA, notaris Nicolas Kruijs, NA 1857 (film 2104), fol. 434-462 (Montias 239.0024), item 24.

336 *Inventaris van Cornelis Aertsz.,* d.d. 7-5-1638, SAA NAA 569 (film 4920 & 6548), fol. 355-363 (GPI N-2302, bijdrage: J. Michael Montias 275.0037), p. 2, item 37. Zie voor de inventaris: Bredius & De Roever 1887, p. 236.

Ook is het niet uitgesloten dat de portretten niet werden herkend zoals bij ambigue vermeldingen van oosterlingen als 'Een persiaens hooft', 'Een orient tronij' of 'Een Turcx hooft', ofschoon het hier hoogstwaarschijnlijk om tronies ging.[337] Rembrandts *Zelfportret als oosterling met Spaanse waterhond* uit 1631 in het Musée du Petit Palais te Parijs (afb. 2.39) werd bijvoorbeeld in 1705 beschreven als: 'Rembrants Conterfeytsel op zyn Persiaens, door hem geschildert'.[338] Wil men echter een beter begrip krijgen van hoe een nederlandstalige kunsthistoriograaf *portraits historiés* uitduidde, dan dient men eerst Karel van Manders *Schilder-Boeck* van 1604 door te nemen op vermeldingen van dergelijke werken.

2.7. *Portraits historiés* vermeld in Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604)

Jan Gossaert (ca. 1478-1532) schilderde omstreeks 1525 een *Madonna met kind* waarvan een tiental kopieën bekend zijn. Het origineel dat vermoedelijk verloren ging, werd door Karel van Mander in verband gebracht met een portret van Anna van Glymes van Bergen (1492-1541), de echtgenote van Adolf van Bourgondië (1489-1540), de markies van Veere (afb. 2.40, 1.16).[339] Van Mander schreef dat Anna van Bergen en haar kind model stonden voor Maria en het Christuskind: 'Mabuse heeft onder andere oock gheschildert een Mary-beeldt / terwijlen hy was in dienst van den Marquijs van der Veren / wesende de tronie gedaen nae de Huysvrouw van den Marquijs, en t'kindeken quam nae haer kindt; [...]'[340] Het kind waar Van Mander over sprak, was vermoedelijk Anna's vierde kind (van zeven) Hendrik, de jongste zoon die geboren werd op 26 september 1519 op kasteel Sandenburgh en overleed in 1532.[341] Wanneer wij de gelaatstrekken van de Mariafiguur in een kopie van deze *Madonna met Kind* (New York, Collectie Pierpont Morgan) vergelijken met een portret van Anna van Bergen, dat eveneens door Gossaert geschilderd werd, vallen de overeenkomsten onmiddellijk op (afb. 2.41).[342] Ondanks dat Anna's gelaatstrekken in de *Madonna met Kind* geïdealiseerd zijn, is de gelijkenis zo treffend dat we hier terecht van een portret mogen spreken.

In een andere omschrijving over een *St. Lukas* door Frans Floris (1519/20-1570) uit 1556, tegenwoordig in het Koninklijk Museum te Antwerpen, stelde Van Mander dat de schilder Rijckaert Aertsz. (1482-1577) werd 'gheconterfeyt tot eenen S. *Lucas,* die ons Vrouw

---

337 Respectievelijk: *Inventaris van Anthonius van der Kerck en Catharina van der Kinder,* d.d. 17-2-1669, NHA (GAH), notaris Michiel de Keijser, NAH 261, nr. 54 (GPI N-3953, bijdrage Pieter Biesboer), p. 6, item 48; *Inventaris van Adriaen Crommelingh,* d.d. 4-2-1662, NHA (GAH), notaris Michiel de Keijser, NAH 254, n.p. (GPI N-3676, bijdrage Pieter Biesboer), p. 4, item 16, opgenomen in: Biesboer 2001, pp. 153-157, nr. 42: p. 155; *Boedelscheiding van Melchior van Hoorn,* d.d. 26/27-4-1647, SAA, NAA 1812 (film 2078, bijdrage: J. Michael Montias), fol. 108-127: p. 1, item 25.

338 Vergelijk: Vlg. Amsterdam (Jan Pietersz. Zomer; GPI N-A27; Lugt 193), 10-06-1705, lot 30, in: Hoet 1752, dl. 1, pp. 78-80: p. 79. Zie: RRP Corpus, dl. 1, pp. 373-382, nr. A 40: p. 382. Rembrandt, *Portret in oosters kostuum met waterhond,* sign. & dat. r.o.: "*Rembrant. f 1631*", Parijs, Musée du Petit Palais, inv.nr. 925; RKD-nr. 29531.

339 Jan Gossaert, *Maria van Glymes van Bergen als Madonna,* ca. 1525, olieverf op paneel, 45,4 x 34,6 cm, New York Metropolitan Museum, inv.nr. 17.190.17. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 8 (1972), pp. 35, 95-96, nr. 39a; V. Sintobin, in: Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 9, 25, 143, 192-194, nr. 40; M.W. Ainsworth e.a., in: Tent. cat. New York 2010-2011, pp. 20-21, 81, 85-86 noot 1, p. 87 noot 32, pp. 238-242, 248, 274, nr. 37, pp. 429, 433. Er zijn meerdere replieken, o.a. te Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 3377. Zie: Best. cat. Brussel, 1984, p. 123. Zie ook: Vlg. Londen (S), 26-4-2007, lot 16 met kl.afb.

340 Van Mander 1604, fol. 225v33-36, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 160-161; dl. 3 (1996), pp. 151-152.

341 De twee eerder geboren zonen waren Philips van Bourgondië (*1512 in Bergen op Zoom) en Maximiliaan van Bourgondië (1514-1558).

342 Jan Gossaert, *Anna van Bergen,* 1526-1530, olieverf op paneel, 55,9 x 43,2 cm, Williamstown, Massachusetts Sterling and Francine Clark Art Institute. Zie: Tent. cat. New York 1999, p. 192, fig. 67. Er zijn meerdere versies, o.a. te Boston in het Isabella Steward Gardner Museum (inv.nr. P 21s13). Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 8 (1972), nr. 76a.

schildert'.[343] Van Manders woordkeuze – conterfeyten betekent immers portretteren – lijkt te wijzen op een opzettelijk geschilderde gelijkenis.[344] Het werk was bedoeld voor de *Schilder-Camer* van het Antwerpse St. Lukasgilde en wijkt duidelijk af van gebruikelijke Lukasvoorstellingen, niet in de laatste plaats doordat de Madonna buiten beeld is en we ook niet zien wat er wordt geschilderd (**FLO2;** § 4.7; afb. 2.42, 4.79).[345] Een os, het vaste attribuut van de heilige Lukas, laat zijn kop rusten op het merkwaardig uitgestrekte been van de schilder. Aertsz. was namelijk mank en kreeg vanwege zijn wandelstok de bijnaam 'Rijck met de stelt'.

Over een soortgelijk geval, een *Heilige Lukas die de Madonna schildert* door Maerten van Heemskerck (1498-1574) uit 1532, sprak Van Mander op een andere wijze, namelijk als 'Den S. Lucas, wiens tronie was nae t'leven eens Backers'.[346] Kennelijk deed de identiteit van de bakker die model stond voor de markante Lukasfiguur op het schilderij in het Haarlemse Frans Halsmuseum er niet toe (afb. 2.43).[347] Niettemin maakte Van Mander in woordgebruik amper verschil tussen portretteren en model schilderen aangezien hij voor beide de uitdrukking 'conterfeyten nae 't leven' gebruikte, terwijl het woord 'tronie' ook nog eens uitwisselbaar bleek met portret 'conterfeytsel' (portret), zoals bij de voornoemde 'tronie' van Anna van Bergen.[348]

Van een ander doelbewust portret in de gedaante van een historische figuur is sprake in het leven van de Goudse kunstschilder Cornelis Ketel (1548-1616). Daarin staat te lezen hoe deze schilder voor de Amsterdamse kunstliefhebber Hendrick van Os (1555-1615/21) een *Democritus* en een *Heraclitus* vervaardigde, waarbij Ketel zichzelf 'in't beeldt *Democriti*' voorstelde omdat de opdrachtgever dat van hem verlangde.[349] Diezelfde Cornelis Ketel schilderde ook: 'twaelf Apostelen met den *Christus,* tronien, grooter oft also groot als t'leven, en sijn conterfeytselen van eenighe Schilders en Consttoeghedane, seer aerdigh ghehandelt en goet van teyckenighe. Onder ander isser oock de tronie van seer Constrijcken Beeldsnijder *Hendrick* de Keyser, Bouw-meester der stadt Amsterdam, seer wel ghelijckende.'[350] Helaas is dit portret 'tot een Apostel gedaen' niet bewaard gebleven.[351] Een autonoom bijbels *portrait historié* van

---

[343] Van Mander 1604, fol. 247v35-36, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 248-249; dl. 4 (1997), pp. 98-99; cf. p. 34 en noot 89 op p. 76. Frans Floris de Vriend, sign.: *": : FF IV ET F*; dat.: *: : 1556"*, olieverf op paneel, 214 x 197 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 114; KIK-nr. 91976. Zie: Beets 1957; De Klerck 2011; Manuth 2016. Zie onder **FLO2** voor verdere literatuur.

[344] Zie voor 'conterfeytsel' en 'conterfeyten': De Pauw-De Veen 1969, pp. 193-199. 'Conterfeyten' kon echter ook 'kopiëren' (van bestaande werken) betekenen, vandaar de gebruikelijke toevoeging 'nae 't leven' ter verduidelijking. Zie voor 'conterfeyten / nae 't leven' commentaar in: Van Mander 1640, ed. Miedema 1994-1999, dl. 2 (1995), p. 249 (fol. 205r06); dl. 3 (1996), p. 266 (234r07); dl. 4 (1997), pp. 13 (238r30), 64 (244v16-17), 65 (244v24), 76 (245r40), 134 (254r26-27), 149 (255v16), 197 (259v06-07); dl. 5 (1998), pp. 36 (264v23), 163 (280v01), 261 (290v37). Vergelijk: Van Mander 1604, fol. 232v18, 245r40, 255r9-10, 258r13, 281v08, 289v25-28, 299v44.

[345] Zie voor de afwezige Madonna en de rol van de beschouwer: De Klerck 2007; De Klerck 2011.

[346] Van Mander 1604, fol. 245r40, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 238-239; dl. 4 (1997), pp. 76-77.

[347] Maerten van Heemskerck, *St. Lukas schildert de Madonna*, mon. & dat.: "*MH 1532*", olieverf op paneel, 168 x 235 cm, Haarlem, Frans Halsmuseum, inv.nr. OS I-134; RKD-nr. 5328. Zie: Tent. cat. Amsterdam 1986, pp. 191-192, nr. 70; Best. cat. Haarlem 2006, pp. 497-500; Jonckheere 2012a.

[348] Miedema 1981, p. 127: 'Zozeer overwegend komt het "conterfeyten" van "tronien" voor dat men over het algemeen mag aannemen dat bedoeld is als van "conterfeyten" of van "conterfeyten nae t' leven" sprake is.'

[349] Van Mander 1604, fol. 278r17-19, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 370-371; dl. 5 (1998), p. 150.

[350] Van Mander 1604, fol. 276r13-18, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 362-363; dl. 5 (1998), p. 136. Zie ook: Wishnevsky 1967, p. 22; Vlieghe 1972-1972, dl. 1 (1972: CRLB, pt. 8-1), p. 37; Hirschfelder 2008, p. 263; RRP Corpus, dl. 4 (2010), p. 550.

[351] Van Mander 1604, fol. 278r27-28, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 370-371: 'den uytnemenden Beeldt-snijder de Keyser, voorhenen van hem met den Pinceel*en* tot een Apostel gedaen.'

Ketels hand dat Van Mander aanhaalde, is 'een opsiende Paulus, soo groot als t'leven [...] naer t'leven van Rutger Iansz.' (§ 4.6).[352]

Van Mander maakt daarnaast melding van enkele zelfportretten die opgenomen werden in historieachtige voorstellingen. Behalve een *Kruisiging* waarin Albrecht Dürer zichzelf afbeeldde 'nae t'leven, houdende in zijn handt een vaentgen, waer in is zijnen naem', vermeldde hij het *vermeende* zelfportret van Dürer als de Verloren Zoon bij de zwijnen in de gelijknamige gravure.[353] Een andersoortig voorbeeld is een werk waarin Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) zichzelf had 'geconterfeyt in Turcksche cleederen, staende met eenen boghe, en wijst nae een ander die neffens hem staet, houdende een lange spiets met een vaen.'[354] Dit laatste portret komt, anders dan het assistentieportret van Dürer in de kruisigingsscène, nog enigszins in de buurt van een *portrait historié,* aangezien de voorstelling deel uitmaakte van een zevendelige serie van houtsneden met 'verscheyden *handelinghen* der Turcken.' Hoewel Van Aelsts houtsneden narratieve voorstellingen zijn, geven zij geen specifieke, grootse historiën of historische gebeurtenissen weer.[355] Bovendien ontbreekt een gelijkstelling met een concrete historische persoon. Hetzelfde gaat op voor een portret dat Jan Cornelisz. Vermeyen (ca. 1504-1559) van zijn jonge dochter Maria maakte, 'seer aerdich getuyert in Turcksche cleedingen, ghelijck hy daer sinlijckheyt in hadde, haer somwijlen also te cleeden, en leydese oock in den Brusselschen Omgang.'[356] Hieruit blijkt niettemin een verband tussen de kostuums in *portraits historiés* en omgangen of processies, waarbij men eveneens in pseudo-historische of oriëntaalse dracht gekleed ging.

Elders komt Van Mander te spreken over een levensgrote *Ecce Homo* met 'meer als halve beelden' door Jan Mostaert (1474-1552/53). Het werk dat toentertijd in bezit was van Mostaerts kleinzoon, de Haarlemse schout Nicolaes Suycker (ca. 1577-1636), lijkt in zeker opzicht kenmerken te bezitten van een *portrait historié*: 'Hier in zijn eenige conterfeytselen, t'zy by onthout, oft anders: onder ander, eenen diefleyder, geheeten *Pier Muys,* die doe wel ghekent was, hebbende een drollighe tronie van snooden wesen, en een beplaestert hooft: desen houdt *Christum* als ghevangen.'[357] Het ging hier natuurlijk niet om een portret van Pier Muys dat in opdracht werd vervaardigd. Mostaert zal de gelaatstrekken van de beul van Christus hoogstens gemodelleerd hebben naar die van Muys, zonder dat de crimineel daadwerkelijk voor hem heeft

---

[352] Van Mander 1604, fol. 275v31-33, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 360-361; dl. 5 (1998), p. 131. Zie ook: Hirschfelder 2008, p. 263; RRP Corpus, dl. 4 (2010), p. 550.

[353] Van Mander 1604, fol. 209r10-13 & 209v04-05, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 94-95 & 96-97: 'Sijn conterfeytsel is oock te sien in een zijner Printen, en is de tronie in den verloren soon, daer hy om hoogh siende sit gheknielt by den Verckenen.' Albrecht Dürer, *De Verloren Zoon,* 1494-1498, gravure, 24,7 x 19,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-1185 [RP-P-1877-A-23]. Zie: *Ill. Bartsch,* dl. 7, p. 49, nr. 28. Zie voor het vermeende zelfportret: Miedema 1994-1999, dl. 2 (1995), pp. 312-313; Gowler 2016, pp. 61-63; Chapman 2017, p. 453.

[354] Van Mander 1604, fol. 218v15-18, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 132-133; dl. 3 (1996), p. 78; cf. p. 62 (noot 22, i.v.m. met andere portretten in een 'history'-like invention').

[355] Het portret maakte deel uit van de zevende voorstelling die Van Mander omschreef: 'Eerst, hoe den Turckschen Keyser ghemeenlijck rijdt met zijn wacht der Ianijtseren, en ander gheselschap. Tweedst, een Turksche Bruyloft, hoe de Bruydt gheleydt en verselschapt wort met speel-luyden en dergelijcke: met ooc een Mannen ghedans op hun wijse. Derdst, hoe sy buyter Stadt hun dooden begraven. Vierdst, de nieuw Maen vyeringhe oft Feest. Vijfst, de wijse van hun eten. Sest, hoe sy reysen. Sevenst, hoe sy hun hebben in't legheren.'

[356] Van Mander 1604, fol. 224v45-46, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 156-157; dl. 3 (1996), p. 138 met noot 58 & afb. 102. De door Miedema afgebeelde prent toont een vrouw in Hispano-Moorse (fantasie)kleding: Jan Cornelisz. Vermeyen, *Zittende oosterse vrouw,* 1545, ets op papier, 25 x 17,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1964-218. Zie voor deze prent in het kader van Turkse dracht: Roding 1989, p. 59.

[357] Van Mander 1604, fol. 229v7-11, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 176-177; dl. 3 (1996), pp. 199-200.

gezeten, omdat deze ongetwijfeld al elders moest zitten. Het werk dat ook wordt vermeld in de boedelinventaris van Suycker,[358] is vermoedelijk identiek aan Mostaerts *Ecce Homo* in het Poesjkinmuseum te Moskou, gezien de portretmatige beulen (afb. 2.44).[359]

Het is niet geheel duidelijk of het gaat om een *portrait historié* in Van Manders beschrijving van een schilderij dat Hendrick Goltzius (1558-1617) had vervaardigd: 'Hy [Goltzius] hadde doch daer te vooren uyt zijn ghenoecht op eenen doeck in Olyverwe ghedaen een Conterfeytsel groot als t'leven/ naeckt sittende/ nae Tobias Swartsenburgh te Haerlem/ die hy had toeghemaeckt als eenigh Indiaensche Schutter / en in't verschiet in't cleen S. Sebastiaen, uytnemende wel ghehandelt/ en wel ghelijckende.'[360] Hoewel het portret van de Haarlemse jurist en rederijker Tobias Hendricksz. Swartsenburgh (ca. 1574-1608) in de gedaante van een "Indiaensche" boogschutter vanzelfsprekend niet in aanmerking kom voor de aanduiding *portrait historié*, zou de 'wel ghelijkende' Sint Sebastiaan wél een dergelijk portret kunnen zijn geweest.[361] Desondanks heeft men hier te maken met een opmerkelijk voorbeeld van historiestuk-annex-verkleedportret.

Het schilderij is vermoedelijk identiek met 'Een man met een boog, HG' in de boedelinventaris van de schilder Caesar Pietersz. van Everdingen (ca. 1617-1678) uit 1671.[362] Zoveel kunnen we opmaken in samenhang met een aantekening die Hendrik Houmes maakte bij Goltzius' levensbeschrijving in het *Schilder-boeck*: 'een Conterfeytsel van een Backer [sic!] op zijn indiaens bij Caesar van Everdingen tot Alckmaer'.[363] De term 'op zijn indiaens' lijkt hier, ondanks de naaktheid, eerder op een Indische (oosterse) uitdossing wijzen dan op een uitbeelding als een Amerikaanse inboorling zoals Hessel Miedema veronderstelde.[364] In de betekenis van oosterling komt het woordgebruik zelfs frequenter voor, zoals in de *Nederlandse Oorlogh* (1655) van

---

[358] *Boedelinventaris van Nicolaes Suycker de Jongere*, d.d. 21-6-1641, NHA (GAH), notaris Egbert van Bosvelt, NAH 64, s.p., nr. 11, aangehaald in: Biesboer 2001, pp. 81-82: 'Exce Homo van Mostaert *f.* 30:--:--'. Zie voor Nicolaes Suycker ook: Van Bueren 1993, pp. 239, 244, noot 57, p. 455, noot 101; Goosens 2001, p. 456; Retoricaal Memoriaal, pp. 396, 414**;** Prosopografie H465 (voor verdere literatuur).

[359] Jan Mostaert, *Ecce Homo,* olieverf op paneel, 120,5 x 95,5 cm, ca. 1520-1530*,* Moskou*,* Poesjkinmuseum*,* inv.nr. Ж-1739; RKD-nr. 18731. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 10, nr. 11; Tent. cat. Rotterdam 2008, pp. 164-165. Portretfiguren treft men ook aan op Mostaerts *Ecce Homo met de stichter vergezeld door de H. Hiëronymus,* ca. 1515, olieverf op paneel, 55,7 x 48,3 [55,5 x 46] cm, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, inv.nr. 207:1946; RKD-nr. 18729. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 10, Add. 178.

[360] Van Mander 1604, fol. 285v35-39, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 400-401; dl. 5 (1998), pp. 215-216. Zie ook: Wishnevsky 1967, p. 23, noot 1; Hirschfelder 2008, p. 263; Miedema 1981, p. 216; Nichols 1990, nr. C-78; Miedema 1993, pp. 30-31, 62, 74 (noot 66); Goosens 2001, p. 165; Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, pp. 57, 280, 289, noot 22 op p. 328.

[361] Swartsenburgh was advocaat en procureur (rentmeester) bij het Comptoir van de Geestelijke Goederen (die door de stad waren geconfisqueerd). Zie hiervoor: Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, p. 328, noot 22 (mededeling Alexander de Bruin); Prosopografie H467 (aldaar voor verdere literatuur). Mogelijk was hij afkomstig uit Westfalen of Friesland. Zie voor hem als rederijker bij "Trou moet blycken": Van Boheemen & Van der Heijden 1999, pp. 279, 302; Retoricaal Memoriaal, pp. 377, 380, 383, 391, 394, 395, 400. Ook was lid van het Jacobsgilde. Zie verder: Nichols 1993, pp. 98-100, onder '26 August 1605'.

[362] Dresch 1935, p. 44, bijlage A, nr. 12, aangehaald in: Reznicek 1961, p. 121; Miedema 1993, p. 62; Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 5 (1998), p. 216.

[363] Moes 1889, p. 153, aangehaald in: Miedema 1993, p. 62. Miedema schrijft ook: 'De afgebeelde, Tobias Swartsenburgh**,** is niet bekend; misschien was hij lid van de handboogschutters.' Houmes' exemplaar van het *Schilder-boeck* wordt bewaard in de bibliotheek van het Rijksmuseum.

[364] Miedema brengt het in verband met een prent van een naakte Indiaanse vrouw, getiteld "America" door Johan Sadeler naar Dirck Barendsz. Zie: Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 5 (1998), p. 216. Vergelijk Van Manders woordgebruik in: Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), fol. 245r38: 'op haren [Maria's] schoot hangt op zijn Indiaensch een laken van verscheyden verwen met t'Jotselen', met Miedema's commentaar in: dl. 4 (1997), p. 76 alsook in: Van Mander 1618, ed. Miedema 1973, dl. 2, p. 622.

Famiano Strada (1572-1649) waarin staat te lezen dat de Spanjaarden 'nu op sijn Moors, nu op sijn Turcks, dan op sijn Indiaens gekleedt' gingen.[365]

Uit een onkostenberekening die de cameristen van de Haarlemse rederijkerskamer *Trou moet blycken* maakten voor de Leidse intrede in 1596 weten we dat Swartsenburgh geld verschuldigd was 'aen den beeltsnyder', terwijl zijn kamergenoot Van Mander moest worden gecompenseerd voor het schilderen van een blazoen. Een daaropvolgende kostenpost vermeldt dat 'Mr. Henrick Goltzius ende sijne medehulper M. Cornelis Ysbrantsz., de glasenschrijver, die beyde t'samen meer dan acht dagen gebesoigneert [= gezwoegd] hebben om cledingen ende omde accoutrementen [= requisieten] te chieren.'[366] Hieruit blijkt niet alleen hoe de heren elkaar kenden, maar ook dat Goltzius zich vanuit zijn schilderkunstige specialisme toelegde op toneelattributen en kostuums. Vermoedelijk kwam ook het portret "op zijn indiaens" tot stand in rederijkersverband, evenals het enige door Van Mander vermelde bijbelse groepsportret, het *Laatste Avondmaal* van Cornelis Ketel (1538-1616) met de 'conterfeytselen van eenighe Schilders en Const toeghedane' (§ 4.6).[367]

2.8. De etymologie en betekenis van 'historier' en 'portrait historié'

Ekkehard Mai beweerde terecht dat het begrip *portrait historié* in de achttiende eeuw geen genrematige afbakening ('präzise Gattungsbestimmtheit') lijkt te hebben gehad.[368] Maar zelfs als de term in de zeventiende eeuw en achttiende eeuw niet werd gebruikt om een specifiek genre aan te duiden, dan valt er niettemin op te maken wat men in afzonderlijke gevallen onder een *portrait historié* verstond. De term bleek onderhevig aan vele betekenisverschuivingen, waarbij de omschrijvingen in (kunst)woordenboeken slechts gedeeltelijk van toepassing lijken op het onderhavige portrettype van de voorliggende studie. De ontwikkelingsgeschiedenis van het als bijvoeglijk naamwoord gebruikte voltooid deelwoord *historié* is ingewikkeld. In het Franse achttiende-eeuwse idioom kon *historié* gewoonweg 'versierd' betekenen, net als tegenwoordig overigens, hoewel toentertijd ook connotaties met de historieschilderkunst gehandhaafd bleven.

De samenstelling 'portrait historié' kon niet worden getraceerd in zestiende-eeuwse geschriften. Het werkwoord *historier* (afgeleid van het Latijnse *historiare*, vertellen) dook evenwel regelmatig op in artistiek verband en betekende dan zoveel als 'schilderen' of 'voorstellen'.[369] Zo droeg de *Dodendans* van Hans Holbein I (1497/98-1543) in de eerste Franse editie van 1538 de titel *Simulachres & historiées faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*.[370] Voor deze allegorische voorstellingen waarin de dood ingrijpt in de levens van denkbeeldige personen uit allerlei standen gebruikte men wellicht het adjectief 'historiées' ter onderscheid van statische zinnebeelden van de dood, zoals *vanitassymbolen*,

---

[365] Strada 1655, dl. 2, pp. 790-791 (vertaling van 'in abito di Mori, or di Turchi, or d'Indiani', in: Strada 1648, dl. 2, p. 681). Zie voor Indiaens in de zin van Indisch m.b.t. goederen ook: Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 1 (1974), pp. 264, 269, 291.
[366] NHA (GAH), SA, 2e afd., inv.nr. 710 (ingekomen stukken 23-4-1596), nr. 28, in: Retoricaal Memoriaal, p. 377.
[367] Van Mander 1604, fol. 276r14-15, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 362-363; dl. 5 (1998), pp. 136-137. Zie ook: Wishnevsky 1967, p. 22, noot 3; Bauer 1996, p. 18, noot 43; Hirschfelder 2008, p. 263.
[368] Mai 1975, pp. 35-38, i.h.b. p. 37, noot 12.
[369] Keuck 1934, pp. 80-87.
[370] Corrozet 1538 (met houtsneden door Hans Lützelburger naar Hans Holbein). Zie: Kiening 1995. Overigens werden in voorstellingen van de dodendans regelmatig portretten opgenomen zoals in de *Totentanz* van Bernt Notke uit 1463 voor de Marienkirche te Lübeck. Zie: Freytag e.a. 1993.

waarin narrativiteit of verwijzingen naar een gebeurtenis geheel ontbreken.[371] Ook Van Mander gebruikte immers voor Holbeins *Dodendans* de term 'Historien'.[372] Het is echter waarschijnlijker dat 'historiées' hier 'geïllustreerd [bij een tekst]' betekent en verwijst naar de houtsneden.[373]

In het woordenboek Frans-Latijn van Jehan Thierry uit 1572 vindt men de uitdrukking 'Historier quelque lambris à la Mosaique', overigens zonder een verdere uitleg.[374] Elcie Mellema en Jan Louys d'Arcy namen in hun *Le Grand Dictionaire François Flamen* (1624/1663) de zin letterlijk over en vertaalden die als: 'Eenighe zolderinghe met diversche kleyne historien vercieren'.[375] Het specifieke gebruik van *historier* voor mozaïekkunst valt overigens via het Italiaanse *istoriare* tot de middeleeuwen terug te voeren.[376] In de vijftiende eeuw verwees de uitdrukking vaak naar ivoorsnijwerk.[377] Daarnaast verstond men in de zeventiende eeuw onder *historier* het beoefenen van de tuinsierkunst, de zogenaamde *ars topiaria*.[378] Het opmerkelijkst is dat Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme (1540-1614) het werkwoord 'historier' in zijn *Les Vies des Dames illustres et Vies des dames galantes* (1580) niet alleen gebruikte ter aanduiding van narrativiteit (in schilderijen), maar ook voor het bedrijven van de liefde.[379]

De samenstelling *portrait historié* werd in de achttiende eeuw gebruikt voor allerlei portretten in een historisch-narratieve of historisch-allegorische context, al dan niet in de gedaante van een "historische" figuur (Appendix). Het kon gaan om een (handelend) portret in een narratieve voorstelling: om een portret met allegorische attributen; of om een beeltenis versierd met (een lijstwerk van) allegorische of historische figuren. Florent le Comte (1655-1712) omschreef in zijn *Cabinet des singularitez* (1699-1700) een (nu onbekende) allegorische portretprent door Aegidius Sadeler (ca. 1570-1629) als 'Jean Dichtmay[e]r', als een 'portrait historié par deux figures de Vertus, &c.'[380] In de Nederlandse editie (1745) werd dit vertaald als

---

371 Ook 'histoire' in de zin van 'moralité' hangt hiermee samen. Zie: Keuck 1934, pp. 92-93.

372 Van Mander 1604, fol. 221r13-15. ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 144-145: 'Gelijck als dese Historien ghenoech op de self inventie van hem uytcomen in een Boecxken van een houte Print.' Zie voor de duiding van de prentreeks als historiën ook: Miedema 1981, p. 218; Miedema 1994-1999, dl. 3 (1996), pp. 112-113.

373 Vergelijk: Toynbee 1913, p. 208, i.h.b. noot 2; Heuck 1934, p. 84.

374 Thierry 1572, p. 305; cf. Nicot 1606, p. 136, geciteerd in: Kiss 2010, p. 104. Vergelijk: Nicod 1628: '*Opere mosaïc historias lacunari adfigere.*'

375 Geciteerd als in: Mellema 1624. Zie: Arsy 1663: 'Eenige solderinge met diversche kleyne Historien vercieren.'

376 Zie: Ristoro d'Arezzo 1282, ed. Narducci 1859, p. 7: 'Pare che le figure del cielo fossero disegnate e composte di stelle, modo delli savi artefici che fanno la nobilissima operazione mossaica, ad ornare od a storiare le pareti e pavimenti de' palazzi de' grandi imperadori [...]'; p. 8: 'E'l cielo pare che sia ordinato e istoriato di figure d'animali e pesci dalle stelle, quasi a modo musaico [...]', geciteerd in: Patz 1986, p. 287 en Toynbee 1913, p. 200. Vergelijk Trognesius 1646 waarin *historier* in het Spaans werd vertaald als: 'pintar historias y obrar de Musaico' en *historié* als 'labrado de Musaico'.

377 Toynbee 1913, pp. 197-198.

378 Pomey 1681, p. 482; Pomey 1681a, p. 468: 'Historier, representer des figures avec des plantes & des arbrisseaux, opus topiarum facere, *opere topiario rerum simulacra describere, effingere, fingere, topiario figuris*, vel, *topiari pictura, aliquid exprimere, imitari,* Bilder von Pflantzen/Standen und Gewächsen nach der Garten-kunst machen – Ouvrage historie, *hoc topiarium, rii, opus topiarium, topiari descripto*, vel, *pittura*, Garten-Zierden – L'art d'historier en verdure, *hac topiaria, ae, ars topiaria*, Gartenkunst – Excercer cet art, *topiaria facere*, die Gartenkunst treiben – Celuy qui historie, *hic topiarius, ii, ein Zierdgärtner.*'

379 Zie: Randall Coats 1993, p. 86.

380 Hier is de tweede editie aangehaald: Le Comte 1702, dl. 2, p. 410. Mogelijk gaat het om Johann Dietmayr (1551-1612), abt von Aldersbach. Vergelijk het woordgebruik: Le Comte 1702, dl. 2, p. 409: 'Melchior Klessel Evêque de Vienne, &c. portrait historié, il est assis.' Bedoeld is Aegidius Sadelers *Portret van Melchior Klesl (1552-1630)*. Zie: *Ill. Bartsch,* nr. 7201.308; *Holl.,* nr. 301; <http://ta.sandrart.net/edition/artwork/view/931> [28-1-2018]. Le Comte 1702, dl. 2, p. 408: 'Pierre Breugle, portrait historié, piece en hauteur. *Bartholom. Spranghers inv.*' Bedoeld is Aegidius Sadelers portretgravure van Pieter Bruegel II (1564-1638) naar Bartholomeus Spranger (1546-1611) uit 1606. Zie: *Nw Holl.*, nr. 279.II. Rondom het portret bevinden zich vier allegorische figuren.

'een Historisch Pourtret met twee Beelden, Deugden beteekenende'.[381] Het is veelzeggend dat Sadelers *Portret van Maerten de Vos* naar Joseph Heintz (1564-1609) uit 1610 werd gekenschetst als 'sujet historié' en in het Nederlands als 'een stuk [...] met Historie-cieraden'.[382] Het betreft hier immers een portretbuste in een allegorische sierlijst (afb. 2.45).[383] Dergelijk woordgebruik verklaart waarom Jacques Lacombe (1724-1811) het *portrait historié* in 1752 definieerde als 'un Portrait que l'on accompagne de Figures, ou d'attributs allégoriques.'[384]

Ook Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) bezigde de term veelvuldig in zijn *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745-1752), doch geen enkele keer voor een portret in de gedaante van een historische figuur.[385] Deze "moderne" betekenis werd pas in 1792 voor het eerst vastgelegd door Claude Henri Watelet (1718-1786) in zijn *Dictionnaire des arts,* toen hij de aandacht vestigde op de transformatie van de geportretteerde door middel van een vermomming: 'Le portrait historié, dans lequel la personne est représenté sous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité est un genre bâtard & vicieux ne représente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguisée en héros.'[386]

Hoewel het begrip *portrait historié* pas in de achttiende eeuw voor het eerst op die manier werd gedefinieerd werd het ook al eerder gebruikt met die betekenis, waaronder in zeventiende-eeuwse archiefstukken zoals de *Procès-verbaux* van de Academie Royale de Peinture et de Sculpture. Hierin staat vermeld dat de Namense portretschilder Pierre Bourguignon (ca. 1630-1695) op 7 maart 1671 de opdracht kreeg een 'Portrait de Mademoiselle historié' te schilderen om toegelaten te worden tot de Académie de Peinture.[387] Dit *morceau de réception* is vrijwel zeker het *Portret van Anne Marie Louise d'Orleans (1627-1693), de hertogin van Montpensier als Minerva* in het Musée de Versailles bij Parijs (afb. 2.46).[388] Het betreft hier het portret van "la Grande Mademoiselle" in klassieke wapenrusting die een portret vasthoudt van haar vader Gaston, de hertog van Orleans. Opvallend is dat narratieve elementen en actie in

---

381 Le Comte 1744-1745. Geraadpleegde editie: Le Comte 1761, dl. 2, p. 159: 'Jan Dichtmayer [...]'; cf. p. 450: 'Jean Dictmeyer; Historisch Pourtret'. Zie ook p. 447: 'Melchior Klessel, Bisschop van Weenen enz.; een Historisch Pourtret, zittende verbeelt.'; p. 450 'Pieter Bruegel [...] Historisch pourtrait [...]'; p. 462: '*Ferdinand Episcopi,* enz.; een Historisch Pourtret./ *Verdier delin. Edelinck Sc.* Anno 1683' Deze laatste gravure door Gérard Edelinck (1640-1707) naar een schilderij van Charles le Brun (1619-1690), diende als frontispiece voor de *Poemata* van Ferdinand van Fürstenberg, bisschop van Paderborn en Münster. De auteur is voorgesteld in een portretlijst die wordt vastgehouden door allegorische figuren. Zie: Wildenstein 1965, p. 37, nr. 192.

382 Le Comte 1702, dl. 2, p. 408 'Portrait de Martin de Vos, Peintre Anvers, sujet historié; piece en hauteur. *Joseph Heintz pinx.*'; Le Comte 1761, dl. 2, p. 450: 'Martyn de Vos, Schilder van Antwerpen; een stuk in de hoogte met Historische cieraden. *Joseph Heints pinxit*'.

383 Aegidius Sadeler naar Joseph Heintz, *Portret van Maerten de Vos op 60-jarige leeftijd,* 1592, gravure, 28,8 x 23,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-5049/5050. Twee allegorische figuren, Minerva en Rhetorica, houden een lauwerkrans met een embleem van een vogel boven het portret. Zie: *Holl.,* dl. 7, p. 32, nr. 56; *Holl.*, dl. 21 (1980: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II), p. 75, nr. 340.I(3)/II(3); Zweite 1980, p. 31 noot 65 met afb. 1.

384 Lacombe 1752, p. 519, geciteerd door Kiss 2010, p. 104; cf. ed. 1753/55/66, p. 545; ed. 1759, p. 479.

385 Polleroß 1988, dl. 1, p. 2. Zie o.a. de levensbeschrijving van Hyacinthe Rigaud: Dezallier d'Argenville 1762, p. 312 'On le recut à l'Académie en qualité de peintre d'histoire, en 1700, & pour sa réception il donna le portrait historié de Desjardins [...]'; p. 320: 'Plusieurs de ses portraits sont historiés, tels que de Louis XIV, de Louis XV, du Roi d'Espagne [...] des cardinaux de Bouillon, de Rohan [...] de Desjardins, de Mignard [...] & autres.'

386 '[...] Il ne représente plus une personne que nous avons coutume de voir, mais un comédien novice, sous des habits empruntés, joue maladroitement le héros', in: Watelet & Lévesque 1792, p. 156. Zie: Bauer 1996, dl. 1, p. 13.

387 *Procès-verbaux*, dl. 1, p. 357, geciteerd in: Dowley 1955, p. 274. Voor de schilder die ook in Den Haag werkzaam was, zie: De Rivières 1884, pp. 27-29; Crommelin 1949, pp. 153-156; Loire 1992, pp. 58 en 67.

388 Pierre Bourguinon, *Anne-Marie-Louise d'Orleans (1627-1693), hertogin van Montpensier, ca 1670,* olieverf op doek, 175 x 148 cm, Versailles, Musée du Château et des Trianons, inv.nr. MV 3504. Zie: Bardon 1976, pp. 4-17; Tent. cat. Nantes/Toulouse 1997-1998, p. 128, Kairis 2002, p. 14.

Bourguignons schilderij ontbreken. Dit bewijst dat men de term *portrait historié* kon gebruiken voor werken die in formeel opzicht meer tot de portretkunst dan tot de historieschilderkunst behoorden en waarin de vereenzelviging enkel berustte op de aankleding en attributen.

In zeventiende-eeuwse woordenboeken werd het werkwoord *historier* ontdaan van zijn connotaties met de historieschilderkunst, aangezien het veelal gelijkgesteld werd aan 'versieren', 'decoreren' of 'illumineren'.[389] Ook het verwante Italiaanse *[i]storiato* werd al vanaf de zestiende eeuw gebruikt in de zin van 'versierd'.[390] In Vasari's *Vite* uit 1568 komt de term zeven maal voor, één keer met betrekking tot een geïllumineerd manuscript, de overige keren ter aanduiding van architecturale, gebeeldhouwde ornamentiek met een veelal classicistisch, bijgevolg historiserend karakter.[391] Het begrip *istoriato* kon dienovereenkomstig al 'in steen gehouwen' betekenen in analogie met *istoria* in de zin van 'beeld'.[392] Daarnaast kende het middeleeuwse Latijn al een betekenis die verwees naar historieschilderkunst: 'Histriatus, Historiis sculptus vel depictus: unde pannus vel paries, in quo plures depinguntur historiae vel sculpturae, Histriatus dicitur, id est historiatus.'[393] De term *istoriato* is ook het epitheton van het bontgekleurde zestiende-eeuwse aardewerk dat vaak is gedecoreerd met mythologische en bijbelse taferelen. *Majolica istoriata* ontleent haar naam aan de "historische" decoratie, maar de term *istoriato* wordt tegenwoordig veelal gebruikt als een stijltechnische aanduiding, ongeacht de voorstelling.[394] Op dezelfde wijze is het begrip *historia* verborgen aanwezig wanneer *istoriato/historié* wordt betrokken op *intarsia*, wandtapijten en glasschilderingen.[395]

De (vaste) samenstelling '*ritratto istoriato*' kon echter niet worden getraceerd in bronnen van vóór circa 1650. Pas in de geschriften van de Florentijnse kunsttheoreticus Filippo Baldinucci (1624-1697) treft men frequent de term aan.[396] De betekenis hiervan stemt grotendeels overeen met die van het Franse begrip. Baldinucci gebruikte de term ook regelmatig in zijn brieven uit jaren 1670-1680.[397] In zijn *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) omschreef hij 'Istoriare' als 'Dipingere istorie'; het schilderen van geschiedenissen. Onder *istoria* begreep hij 'qualche fatto, o vero, o finto, o storico, o poetico, o misto'. 'Istoriato' vermeldde hij

---

389 Zie: Trope-Podell 1995, p. 41. Deze betekenis had het ook al eerder. Zie: Toynbee 1913, pp. 206-207.
390 Voor voorbeelden zie: Toynbee 1913, p. 203.
391 Vasari 1568 (leven van Antonio Filarete): 'tutta la quale opera è divisa in ventiquattro libri e tutta *storiata* di figure di sua mano. Vasari gebruikte de term m.b.t. architectuur in: het inleidende hoofdstuk *Dell'architttura* ('alla Porta Santa ch'è *storiato*'); de *proemio* van de levens ('residui d'archi, o di colossi, o di statue, o pili, o colonne *storiate*'); in de levens van: Baccio da Monte Lupo ('un'altra sepoltura [...] con sei figure grandi et il basamento *storiato*'); Andrea del Sarto ('un arco tutto istoriato'); Morto da Montefelto ('tutti luoghi pieni d'edificii guasti e *storiati*') en Baccio Bandinelli ('colonne ioniche *storiate*'). Vergelijk: *Antiquarie Prospettiche Romane composte per prospettivo milanese dipintore*, ca. 1500, 3v., Colonna I [12e terzine]: '*ystoriate* tutte di battaglie.'
392 Toynbee 1913, p. 197; Heuck 1934, p. 85; Zie ook: Patz 1986, p. 297, i.h.b. noot 128.
393 Gloss. Bibl. MSS. Anonymi ex Bibl. Reg., geciteerd volgens: Du Cange 1954, p. 210 en Toynbee 1913, p. 198.
394 Omdat in loop van 16de eeuw de historische voorstelling op dit soort ceramiek steeds vaker plaatsmaakte voor non-figuratieve ornamentiek is de term veeleer een stijltechnische aanduiding geworden. In *maiolica istoriata* of 'istoriato-majolica' [sic!] verwijst *istoriato* tegenwoordig zowel naar de historievoorstelling als naar de versiering op zich, evenals het Engelse *historiated* in de term *historiated initial*. Zie: Toynbee 1913, pp. 207-208. Vergelijk het Franse 'lettres historiées' en het Spaanse 'letras historiadas'. Zie resp.: Dyche 1756, pp. 539, 515; Keuck 1934, p. 87.
395 Vergelijk: Patz 1986, p. 287. Mogelijk werd *istoriato* begin 15de eeuw nog met historische scènes in verband gebracht. Zo schonk Arrigo di Bacciameo di Leone in 1413 geld voor een glas-in-loodvenster in de Orsanmichele te Florence: 'e tutte e due m' obligo a volere fornire di vetro istoriato con quelle proprie storie a me piacerà.', geciteerd in: Zarvas 1991, p. 757.
396 Prinz 1968, p. 333, noot 2 op p. 339.
397 Prinz 1968, p. 333.

kortweg als 'add. da istoriare'.[398] Baldinucci bracht dus het adjectief *istoriato* in tegenstelling tot Vasari direct in verband met de historieschilderkunst of althans met narratieve voorstellingen. Pas in de achttiende eeuw werd ook *storiato* in de zin van "tot historie gemaakt" als synoniem van het Franse *historié* gecodificeerd.[399] In kunsthistorisch verband wordt term *ritratto istoriato* gebruikt voor een portret dat is opgenomen in een vertelling of historische voorstelling.[400] Deze definitie is niet afdoende begrensd en zou evengoed betrekking kunnen hebben op andersoortige geïncorporeerde portretten die géén essentieel onderdeel zijn van de vertelling, zoals portretten *in assistenza*.[401] Op grond van Baldinucci's woordgebruik kan *ritratto istoriato* het best worden omschreven als een "vertellend" of "als historie geschilderd" portret, waarbij de geportretteerde dus door een handeling of gedaanteverwisseling deel uitmaakt van de narratieve, historische context.

Terugkomend op het gebruik van de term in Frankrijk kan men vaststellen dat ook daar de uitdrukking *historié* in de zeventiende eeuw niet altijd in verband werd gebracht met verheven historiën. Volgens Furetières *Dictionnaire Universel* van 1702 wordt *historier* in de betekenis van versieren 'slechts in mindere mate [gezegd] van ornamenten van weinig betekenis'.[402] In de zeventiende en achttiende eeuw werd het adjectief ook in verband gebracht met figuratieve kunst maar niet zozeer met grootschalige figuurstukken. De meest voorkomende betekenis van *historié* is 'embelli de petites figures' in de woordenboeken van Richelet (1680-1776).[403] De editie van 1756 geeft daarnaast ook een aparte definitie van het infinitief *historier* als 'enjoliver de divers petits ornements', waaruit blijkt dat 'figuren' toch meer in de zin van 'ornamenten' begrepen moeten worden. Deze omschrijving werd letterlijk overgenomen uit *Le Dictionnarie de l'Académie française* van 1694.[404]

In *Le Grand dictionaire François & Flamand* (1708/1719/1764) van Claude Rouxel en François Halma wordt *historié* niettemin vertaald als 'Met kleyne historibeeldjes verciert.'[405] Ook Pierre Marin vertaalde *historier* in 1773 als 'Met figuuren of beeldjes vercieren.'[406] Deze uitdrukking treffen we aan in Houbrakens *Groote Schouburgh* (1718) in de zin van het 'stofferen'

---

398 Baldinucci 1681, ed. SPES 1975, p. 78: 'Istoria. Appresso nostri Artisti pigliasi per quella invenzione espressa in pittura, o in scultura, la quale rappressenti qualche fatto, vero, o finto, o storico, o poetico, o misto.'

399 Villanuova 1798, dl. 2, p. 261: 'ISTORIARE, v.a. Storiare, *historier*/ ISTORIATO, ta, add. *historié*.'; p. 492: 'STORIARE, v.a. Dipinger Storia, *historier* § Dar materia di storia, *donner un subjet d'historie* § Per iscrivere storia, *écrire une histoire* § Talora vale Patir per lo'ndugio § *souffrir, ou s'ennuyer d'attendre*: e l'una cagione, e l'altra potè essere per non farlo storiare/ STORIATO, ta, add. *historié*.' Vergelijk: Soprano, *Vite de' Pittori ecc. Genovesi*, 1768-1769, dl. 1, pp. 300ff. waarin 'squadri storiati' wordt gebruikt voor bijbelse, mythologische en historische voorstellingen. Zie: Voss 1933.

400 Prinz 1968, p. 333.

401 Een 16de-eeuws Italiaans begrip voor *portraits historiés* heeft niet bestaan. In het *Libro di Spese Diverse* van Lorenzo Lotto treft men verschillende omschrijvingen aan. Zie: Lotto, ed. Zampetti 1969, p. 12: '[...] el padre frate Angelo Ferretti *de San Domenico* per un quadro de / san Piero Martire, grando quanto luj, in retrato suo [...]'; p. 14: '[...] Alexandro dito el Robaza per un quadro de retratto suo / in forma de Santo Alexandro armato [...]'.

402 Furetiere 1702, dl. 1, p. 1090: 'HISTORIER. *v. act.* Embellir, orner quelque chose. Il ne se dit qu'en mauvaise part, & des ornemens de peu de consequence. Son cabinet est *historié* de mille petits colifichets. Cette épousséе de village étoit *historiée* de cent petits affiquets.' Cf. Furetiere 1690, dl. 1, s.p., geciteerd in: Kiss 2010, p. 104.

403 Richelet 1680, p. 403, aangehaald in: Kiss 2010, p. 104; cf. Richelet 1695, p. 492; Richelet 1730, dl. 1, p. 689: 'Historié, historié, adj. [simulachris distinctus.] Embéli de petites figures (Chose bien historiée. En ce sens, on dit historier, v.a.'; Richelet 1756, dl. 2, p. 123; Richelet 1776, p. 406.

404 Académie 1694, dl. 1, p. 565, geciteerd in: Kiss 2010, p. 104.

405 Halma & Rouxel 1708, p. 367; Halma 1719, p. 413; Halma 1764, p. 253. In het woordenboek Frans-Nederlands van Richelet 1707 staat 'historié' niet vermeld.

406 Marin 1773, p. 389.

van landschappen met figuren.[407] In de zeventiende eeuw gebruikt men *versieren* soms ook als synoniem van *inventeren*, zoals in de historieschilderkunst, maar dan vooral voor het optooien van figuren met attributen en kleding.[408] De Engelse vertaling van de Franse term in Abel Boyers *Dictionaire royal* (1727) is tweeledig. Enerzijds wordt *historié* weer als synoniem van *enjolivé* gepresenteerd en vertaald als 'imbellished', anderzijds wordt het omschreven als 'set out with small figures', waarbij het "ornamentele" aspect is weggevallen en verwezen wordt naar de figuurschikking die ook de basis is voor monumentale historieschilderkunst.[409]

Met "versierd portret" lijken we ver verwijderd van het allegorische principe van *portraits historiés* die met verwante portrettypes in achttiende- en negentiende-eeuwse Franse lexica ook geschaard onder de overkoepelende term *portrait allégorique* (allegorisch portret).[410] Dit leidde ertoe dat beide termen door elkaar en bijgevolg als synoniem werden gebruikt. Dit gebeurde niet alleen in toenmalige kunsttheoretische verhandelingen, maar later ook in de moderne kunsthistorische literatuur.[411] Naar de huidige maatstaven lenen de term *portrait allégorique* en de vele anderstalige afgeleiden hiervan (*allegorical portrait, allegorisches Porträt, ritratto allegorico* etc.) zich veel beter voor portretten waarin een vereenzelviging met een reeds bestaande, literaire of historische personages ontbreekt, zoals in Rubens' beroemde Medici-cyclus (afb. 1.5).[412] In dergelijke werken worden gebeurtenissen uit het leven van de geportretteerde verheven tot het niveau van een klassieke *historia* door het inzetten van allegorische en mythologische figuren als deelnemers aan contemporaine geschiedenissen.[413] Een concrete analogische of typologische basis is in dergelijke portretten afwezig.

Hoewel de geportretteerde niet de identiteit van een historische figuur aanneemt, is er toch sprake van een mengvorm van portret en historiestuk. Deze constatering verklaart deels de uitzonderlijke definitie van het *portrait historié* in Jacques Lacombes *Dictionnaire portatif des beaux-arts* van 1752: 'On appelle ainsi, un Portrait que l'on accompagne de Figures, ou d'attributs allégoriques.'[414] Hoewel deze omschrijving sterk afwijkt van onze huidige begripsvorming en eerder betrekking lijkt te hebben op *allegorische* portretten, is zij in het licht van het voorgaande geheel begrijpelijk. Het 'historier' in *portrait historié* werd dus opgevat als het versieren, verfraaien met allegorische figuren en attributen. Overigens werden de allegorische attributen en figuren van Rubens in de Galerie de Luxembourg al in het eerste kwart van de achttiende eeuw als ornamentiek opgevat.[415] Bijgevolg benaderen *portrait historié* (in de zin van "versierd portret") en *portrait allégorique* elkaar. Daarnaast kende de samenstelling

[407] Houbraken 1718, dl. 1, p. 130. '[Alexander Kierings] was een fraay landschapschilder, maar had geen handeling van beeldwerk, waarom Poelenburg wel de meeste van zyne stukken met beeltjes heeft opgesiert.' Vergelijk: De Lairesse 1707, p. 348: 'stoffeeren en vercieren'.
[408] De Pauw-De Veen 1969, p. 244. Zie: Van Mander 1618, fol. 47: 'T's niet te segghen/wat Lionardo voor aerdighe wapeninghen/helmen/en cleedinghen hadde versiert/ [...]'.
[409] Boyer 1727, dl. 1. Idem: Boyer 1752, p. 249.
[410] Zie ook: Mai 1975, p. 247: '[...] "portrait historié" in seiner allegorisch-zeitgenössichen Formulierung [...]'.
[411] Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 5; Wishnevsky 1967, pp. 13, 15.
[412] Zie voor verder literatuur over Medici-cyclus: Von Simson 1936; Cohen 2003.
[413] Vergelijk: Dubos 1719, pp. 186-187: 'Le tableau de la galerie du Luxembourg qui répresente l'arrivée de Marie De Medicis à Marseille, est une composition *historique.*' (mijn cursivering). Zie ook: Kirchner 2001, pp. 422-442.
[414] Lacombe 1752, p. 519, geciteerd door Kiss 2010, p. 104; Lacombe 1759, p. 479, ed. 1751, geciteerd in: Wishnevsky 1967, p. 15; Lacombe 1753/55/66, p. 545. Vergelijk: De Bussy 1861, p. 267.
[415] Dubos 1719, p. 187: 'Je trouve que Rubens auroit dû embellir son port d'ornemens plus compatibles avec la vraisemblance.'

portrait historié in de achttiende eeuw en met name de tweede helft daarvan ook de betekenis van handelend portret (*portrait en action,* conversatieportret) die zich weliswaar op een vorm van narrativiteit betrok maar niet op de historieschilderkunst en die hier voor "allegorische" portretten in de gedaante van historische figuren niet ter zake doet (Appendix).[416]

2.9. Het *portrait historié* als historiestuk

Uit de vorige paragraaf blijkt dat zelfs een grote kunstkenner als Van Mander nog geen vaste of eenduidige omschrijving voor de onderhavige portretwijze hanteerde. Uit het feit hij geen specifieke term introduceerde, kan men zelfs voorzichtig opmaken dat hij het portrettype niet als één fenomeen zag. De onsamenhangendheid van de aangehaalde soorten portretten heeft hier deel aan: men ziet autonome portretten "in de gedaante van" naast "verborgen" portretten die zijn opgenomen in historiestukken. Een andere reden hiervoor kan de tweeslachtigheid van het verschijnsel: vanuit kunsttheoretisch opzicht anno 1604 is het portrettype vlees noch vis; portret noch historiestuk. Pas later wanneer het fenomeen is uitgekristaliseerd, ja pas nadat het tot volle bloei is gekomen en tot een herkenbaar beeldtype is geworden, ziet men de eerste kunsttheoretische termen opduiken (Appendix). Wishnevsky omschreef het *portrait historié* in haar proefschrift bijgevolg als een ambigu subgenre, een mengvorm van portret en historiestuk die ontstond uit de synthese van beide genres.[417] Volgens haar behoorde het *portrait historié* strikt genomen tot de portretschilderkunst. Hiervoor werd al behandeld in hoeverre het *portrait historié* verwantschap vertoont met de *tronie* die door kunsthistorici op vergelijkbare wijze werd gekenschetst als 'a compromise between a history piece and a portrait.'[418]

Aan de hand van kunsttheoretische geschriften en omschrijvingen in inventarissen kan worden bestudeerd of de zeventiende-eeuwse Nederlander diezelfde mening was toegedaan. Kan het *portrait historié* gezien worden als een volwaardige vorm van historieschilderkunst of werd het daadwerkelijk gerekend tot het veel minder gewaardeerde genre van de portretkunst? Voldoet het *portrait historié* aan de eisen die gesteld werden aan een historiestuk? Alvorens men deze vragen kan beantwoorden dient men nauwkeurig uiteen te zetten wat men in de zestiende en zeventiende eeuw onder een historiestuk verstond en met welke bewoordingen men portretten beschreef en beoordeelde. 'Konterfeiter' was de meest gebruikte term voor portretschilder en had tot het midden van de zeventiende eeuw nog de betekenis 'getrouw weergeven' of 'nabootsen'. Het maken van een portret, een *conterfeytsel* naar het leven, stond gelijk aan het maken van een kopie, leerlingenwerk.[419] Karel van Mander deed het portretschilderen hierom af als een 'sijd-wegh der Consten'.[420]

Niettemin kon het portret op waarde geschat worden als verheven kunsttvorm zoals door Cornelis de Bie (1627-1715) die in zijn *Gulden cabinet vande edel vry schilder const* (1661) sprak van 'conterfeytsels in verheven schilderijen Waer uyt een teere kindt onnoosel speuren can Wie sijn voor-Vader was'.[421] Reeds Leon Battista Alberti (1404-1472) uitte in zijn traktaat

[416] Zie hiervoor ook: Trope-Podell 1995; Koldeweij, Van Leeuwen & Manuth 2016.
[417] Wisnevsky 1967, p. 5.
[418] Huys Janssen 1992, p. 25.
[419] Miedema 1973, dl. 2, p. 436.
[420] Van Mander 1604, fol. 281v, r. 4-6. Zie ook: Miedema 1981, pp. 202-203.
[421] De Bie 1661, p. 272, in: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 24.

Pictura (1435) een positief oordeel over de opname van portretten in historiestukken: 'Want als men in een historie het gezicht van een bekend en waardige persoon aantreft, zelfs als de andere figuren met een grotere kunstigheid vervolmaakt en gracieus zijn uitgevoerd, zal dat ene bekende gezicht niettemin het eerste zijn wat alle ogen van hen die de historie aanschouwen tot zich aantrekt, zodanig dat men hierin de kracht ziet van datgene wat is ontleend/afgebeeld (*rittratto*) naar de natuur.'[422]

Samuel van Hoogstraten (1627-1678) beschouwde Rembrandts *Nachtwacht* uit 1642 vanwege zijn ordinantie (figuurschikking) als gelijkwaardig aan een historiestuk (Amsterdam, Rijksmuseum).[423] Jan Emmens schreef derhalve: 'Zijn [Rembrandts] voorkeur voor het 'historiestuk' die – men denke aan de *Nachtwacht* – zover gaat dat hij zelfs groepsportretten 'historiseert', is in overeenstemming met de beste tradities in de kunstliteratuur.'[424] Een historiestuk is naar zeventiende-eeuwse opvattingen een schilderij dat een historische, bijbelse, mythologische, legendarische of zelfs een alledaagse gebeurtenis voorstelt.[425] Dit type schilderijen kenmerkt zich door de aanwezigheid van figuren, zoals op een figuurstuk. Maar niet elk figuurstuk is ook een historiestuk, want in een figuurstuk zijn de personages niet noodzakelijkerwijs rond een gebeurtenis samengebracht. Hoewel Van Mander in zijn *Schilder-boeck* (1604) het historiestuk omschreef als 'Beelden en Historiën' gaf hij daarmee nog geen precieze definitie. Uit de opgesomde werken in het hoofdstuk *Van der Ordinanty ende Inventy der Historiën* over het ontwerpen van het historiestuk kan men opmaken wat hij daaronder precies verstond. Tot de historiestukken rekende hij niet alleen de verbeelding van bijbelse, mythologische en klassieke verhalen, maar ook de allegorie.[426]

In dit opzicht is het opmerkelijk dat het begrip 'antiekschilder' in het *Groot Schilderboek* (1707) van De Lairesse verwant is aan 'historieschilder': 'De Antieke Schilderkonst in het onbepaald, dat's te zeggen, zy kan en vermag alles te verbeelden, niets uytgezondert; oude Historien, zo heilige als waereldsche; Fabulen; geestlyke en morale zinnebeelden.'[427] Terwijl hij 'historieschilder' enkel gebruikte voor onderwerpen waarin de schilder zich had gespecialiseerd, verwees hij met 'antiekschilder' ook naar de aankleding en houding van de figuren, de mise-en-scène en stoffering.[428] Het is dan ook niet verwonderlijk dat men in de Nederlanden de term

[422] Alberti 1435, ed. Grayson 1972 [1975], III-56, pp. 98-99: '[...] poi ché in una storia sarà un viso di qualche conosciuto et degnio huomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che queste perfette e grate, pure quel viso conosciuto ad sé imprima trarrà tutti li occhi di chi la storia raguardi : tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura [...]', aangehaald in: Kiss 2010, p. 107; Bodart 2012, s.p.

[423] Van Hoogstraten 1678, p. 176: 'Ten is niet genoeg, dat een Schilder zijn beelden op ryen nevens malkander stelt, gelijk men hier in Hollant op de Schuttersdoelen al te veel zien kan. De rechte meesters brengen te weeg, dat haer geheele werk eenwezich is, [...] *Rembrant* heeft dit in zijn stuk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, maekende meer werks van het groote beek zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteet [...] Want schoon gy alle de byzonderheden, die tot een Historie behooren, kent, en machtich zijt, zoo kunnen deeze geen goede ordinantie uitmaken.' Zie ook: Blankert 1976, p. 29.

[424] Emmens 1979, p. 188.

[425] De Pauw-De Veen 1969, pp. 57, 179-180.

[426] Van Mander 1604, fol. 15r-22v. Zie ook: fol. 185v: r. 31-32; 190r: r. 30-32; 206r: r. 22-23. Miedema 1981, p. 214. Van Mander stelde allegorieën niet altijd gelijk aan historiën. Zoveel blijkt als hij spreekt over Cornelis Engebrechts die zijn leerlingen 'selden oft geen Poeterije oft Moralen [= allegorieën]' liet maken, maar 'meest Historien uyt t'oude en nieuwe Testament [...]', in: Van Mander 1604, fol. 237r 8-10. Zie hiervoor: Miedema 1981, p. 219.

[427] De Lairesse 1707, p. 184.

[428] De Pauw-De Veen 1969, p. 58.

portret 'à l'antique' of 'antiex gedaen' vaak gebruikte om *portraits historiés* aan te duiden, wat overigens beslist niet wil zeggen dat men beide begrippen mag gelijkstellen (§ 2.4, 2.6).[429]

Bij Samuel van Hoogstraten zou de term *historieschilder* volgens Lydia de Pauw-de Veen een zeer ruime betekenis hebben, daar zelfs portretschilderen tot zijn activiteiten behoorde. Zij baseerde zich daarbij op zijn volgende uitspraak: '[...], men vind History Schilders genoeg, die kerken van de gansche Christenheyt door, wonderlijk opsieren, die de wanden en hooven der vorstelike paleyzen vervullen, en het druk hebben met de schoonste jonkvrouwen in alle steeden te konterfeyten.'[430] Vermoedelijk bakende Van Hoogstraten hier niet zozeer het kenmerkende werkterrein van de historieschilder af, maar somde hij eerder op waarmee een dergelijke schilder zich in de praktijk bezighield. Een historieschilder valt evenmin gelijk te stellen aan een figuurschilder als deze laatste aan een portretschilder. Het onderscheid tussen portret- en figuurschilders wordt bijvoorbeeld duidelijk uit Van Manders beschrijving van Gortzius Geldorp (ca. 1553-1618): 'Hy is een der uytnemenste Conterfeyters na 't leven [= portretschilder] [...] maer is oock uytmuntich en constigh in te schilderen ordinantien en beelden [...]'.[431] Het woordgebruik 'ordinantien en beelden' wijst op Geldorps bezigheid als schilder van figuren, naast zijn activiteit als portrettist.[432] Een figuurschilder diende zich immers hoofdzakelijk bezig te houden met *ordineren*.

Ordineren is het 'samenstellen of bijeenschikken' van talrijke beeldelementen, voornamelijk personages, wat dus impliciet op meerfigurige voorstellingen wijst.[433] Dit blijkt onder meer uit het volgende citaat van Franciscus Junius (1589-1677): 'Dese schickingh-Konst ofte t'saemenvoeghinghe van *veele ende verscheyden figuren* die malckander in een stuck ontmoeten, wordt ghemeynlick de Dispositie ofte Ordinantie genaemt; soo schijntse oock maer alleen in die Schilderyen plaetse te hebben, dewelcke uyt *veele ende bysondere Beelden* bestaen.'[434] Ordinantie in de betekenis van 'de schikking van de personages' blijkt nauw samen te hangen met het begrip *inventie*.[435] Omdat veel auteurs de termen door elkaar haalden, hamerde Charles Alphonse du Fresnoy (1611-1668) erop 'dat de Inventie en de schikking twee onderscheide deelen zyn', waarbij de laatste afhing van eerste.[436] Daarbij valt op dat hij *inventie* specifiek van toepassing laat zijn op de historieschilderkunst: 'd'Inventie vind eenvoudig de dingen, en maakt een behoorlyke verkiezing van de *Historie* die men verhandelt.'[437]

Voor het historiestuk blijkt de aanwezigheid van meerdere figuren al sinds de publicatie van Leon Battista Alberti's *Pictura* (1436) nagenoeg een *conditio sine qua non*. Een historiestuk was volgens hem opgebouwd uit lichamen: 'Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte

---

429 De Lairesse 1707, dl. 2, p. 6; cf. dl. 1 (Derde Boek), p. 195.
430 De Pauw-De Veen 1969, p. 57; Van Hoogstraten 1678, p. 87.
431 Van Mander 1604, fol. 280v. Vergelijk: Van Mander 1604, fol. 257r, r. 42-43; 295v, r. 34; 300r, r. 4-10; 300r, r. 26-29; 280v, r. 1-5. Zie Miedema 1981, p. 35.
432 Voor 'beelden' in de betekenis van figuren en personages, zie: De Pauw-De Veen 1969, p. 182.
433 Zie: De Pauw-De Veen 1969, p. 371; cf. p. 61 voor De Bies definitie van figuurschilder in de zin van beeldschilder.
434 Junius 1641, p. 298 (mijn cursivering).
435 De Pauw-De Veen 1969, pp. 90, 240-441.
436 Du Fresnoy 1722, p. 239.
437 Du Fresnoy 1722, p. 239 (mijn cursivering). De schikking daarentegen '[...] stelt ieder aan zyn plaatze als zy geinventeert zijn, voegende de Groepen en de Beelden in 't bezonder, en 't geheel van 't Schildery in 't algemeen.' Bij De Piles vinden we iets soortgelijks: 'De Inventie vint alleenlyk de voorwerpen van 't Tafereel en de schikking stelt ieder op zyn plaats.' Zie: De Piles 1725, pp. 39-40.

della istoria sono i corpi […]'[438] Dynamiek in weergave van de figuren lijkt voor het historiestuk essentieel: 'Parmi in prima tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia *ordinata* la storia.'[439] In een door Abraham Bosse (1604-1676) bewerkte en door Johan Bara (ca. 1581-1634) vertaalde verhandeling van de Fransman François Desargues (1593-1662) over de perspectief- en proportieleer, die in Amsterdam in 1664 verscheen, staat te lezen dat een kunstenaar 'met voordacht' een schilderij moet maken 'voornamentlijk bestaande in *een getal van figuren der mensche lichamen*, geordonneert volgens de inhoudt eeniger *Histori*; [...]'.[440]

Hieruit blijkt wederom dat de schikking van meerdere figuren inherent is aan het historiestuk. Van Hoogstraten ging in 1678 in op het verband tussen ordinantie en inventie: 'Hoe noodich het nu is, dat de geest tot dezen *Regel der vindingen* [= inventie] in 't werk te stellen, bequaem zy, is licht te begrijpen. Want schoon gy alle de bezonderheden die tot een Historie behooren, kent, en machtich zijt, zoo kunnen deeze geen goede *ordinantie* maken.'[441] De Pauw-De Veen begreep hieruit dat inventie vooral verwees naar datgene *wat* is voorgesteld, terwijl ordinantie sloeg op de wijze *waarop,* aangezien de inhoud van bijbelse, mythologische of historische voorstellingen reeds vastlag.[442]

Ook bij De Lairesse heeft ordineren soms de betekenis van voorstellingen schilderen waarin verschillende figuren betrokken zijn.[443] De geïmpliceerde eis van het schikken van *meerdere* figuren die zowel aan de figuur- als de historieschilder werd gesteld ligt mogelijk ten grondslag aan De Lairesses volgende uitspraak: ''t Is geen *Historieschilder*, die altoos een Herodias met het hoofd van St. Jan in een schotel schildert; of een Lucretia die zich doodsteekt'[444] Het blijft echter onduidelijk of hij de kunstenaar een gebrek aan inventie verweet omdat deze in herhaling viel of omdat hij steeds werken met slechts *één* figuur schilderde. Zestiende-eeuwse kunsttheoretici verlangden minder inventiviteit van portretschilders dan van figuurschilders en historieschilders bij het uitdenken van hun composities. Ook stond de eis van gelijkenis voor de opdrachtgevers voorop, wat de compositie van groeps- en familieportretten vaak niet ten goede kwam. Dit verklaart het statische karakter van dergelijke *samengestelde* beeltenissen uit de zestiende eeuw. De geforceerde en ongemakkelijk ogende portretmatigheid zien we ook nog terug in veel zeventiende-eeuwse familieportretten met een bijbels thema.

Een historiestuk moest naast de ordinantie van figuren een handeling tonen. De historie geldt per definitie als meest essentiële kenmerk van het historiestuk. Van Mander sprak immers over de historieschilder als schilder van 'Beelden' én 'Historiën'. De vraag rijst of enkelfigurige *portraits historiés* zonder narratieve context of handeling in aanmerking komen voor de term historiestuk. In de *Conférences de l'Académie Royale de Peinture* (1668) van André Félibien

---

[438] Alberti 1436, p. 33, vergelijk p. 35.
[439] Alberti 1436, p. 42 (mijn cursivering). Evenals bij de schrijvers bestond volgens Alberti elke lof van de schilders bij het samenstellen van een historie voornamelijk uit de inventie. Zie: Alberti 1436 p. 53: '[…] molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione.'
[440] Bosse, ed. Bara 1664, p. 28. Het gebruik van de term 'voordacht' lijkt te wijzen op het Vasariaanse principe van *giudizio*. Zie: 'Proemio di tutta l'opera', in: Vasari 1568, p. 19 = Vasari 1550/1568, ed. Barocchi 1966-1987, dl. 4 (1976), pp. 284, 313: '[…] oltra che bisogna aver maggior *giudicio* per la quantità delle figure in una storia […]'
[441] Van Hoogstraten 1678, p. 176.
[442] De Pauw-De Veen 1969, p. 240.
[443] De Lairesse 1707, p. 9: 'Het schilderen der Levens-groote Beelden. Wien het ordineeren te zwaar vald […] leg zyn geest niet meêr op, dan die draagen kan; zyn tien Beelden te veel, hy neem vóór maar vyf, en deze noch te veel bevindende, zo neemd tot twee, […]'. Zie hiervoor: De Pauw-De Veen 1969, pp. 242, 338.
[444] De Lairesse 1707, p. 273.

(1619-1695) staat dat 'een schilder die alleen maar portretten maakt nooit de hoge perfectie van de kunst bereikt. [...] Daartoe moet hij van één enkele figuur overgaan op de weergave van meerdere figuren tezamen; hij moet de geschiedenis of de fabel behandelen; hij moet grootse handelingen weergeven zoals de historici, of aangename onderwerpen zoals de dichters.'[445] Deze uitspraken zou men kunnen interpreteren als een indirecte aansporing om *portraits historiés* te schilderen, maar zij tonen vooral aan dat meerfigurige portretstukken eerder dan enkelvoudige beeltenissen tot de historieschilderkunst werden gerekend. In zoverre het alleen de *ordinantie* betreft, lijkt een enkel figuur geen probleem aangezien men ook kon spreken over het ordineren van één personage, getuige deze uitspraak van Van Mander 'Ten geeft d' History ooc geen cleyn vercieren/ Als *een* der bootsen ghewent na de lieden *is* gheordineert [...]'.[446] De kunstenaar zag zich voor een groot compositorisch probleem gesteld; het verenigen van de kunsttheoretische eisen die gesteld werden aan een historiestuk – de juiste ordinantie – met de verwachting van de opdrachtgever die hoopte op een goed gelijkend portret.

Evenals Félibien onderscheidde De Lairesse 'Historische' (dat wil zeggen waargebeurde taferelen) van 'Poëtische' taferelen, 'verbeeldende niets als gewaande geschiedenissen of vermenging van Goden en Menschen' naast 'Moraale' en 'Hieroglifische' beelden.[447] Zoals Eric Jan Sluijter reeds opmerkte in zijn studie naar schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie, valt De Lairesses indeling bijzonder goed toe te passen op zeventiende-eeuwse uitbeeldingen van historiën. Dit zou dus ook moeten opgaan voor *portraits historiés* van mythologische aard. Des te opmerkelijker is dat De Lairesse bij poëtische taferelen meestal aan klassieke fabelen dacht, mythologische voorstellingen dus, terwijl hij in een ander verband ook over 'versieringen' spreekt. Zeker in het licht van de zeventiende-eeuwse betekenis van de Franse term *portrait historié* als 'versierd' portret is dit bijzonder frappant. En aangezien ook 'hieroglifische' taferelen (allegoriën) van oudsher worden gerekend tot de historieschilderkunst, kan men veilig stellen dat het *portrait historié* als volwaardig historiestuk werd gezien. Félibien stelde immers ook dat *allegorische* composities de waardigheden van grote mannen en meest verheven mysteries moeten bedekken onder de sluier van de fabel.[448]

Opvallend is dat burgers in de Zuidelijke Nederlanden zich vooral lieten portretteren door schilders die zich niet zozeer bekwaamd hadden in de portretschilderkunst maar door schilders van historiestukken. Deze historieschilders hadden zich bij gelegenheid toegelegd op dit genre waaraan volgens de kunsttheorie weinig eer te behalen viel.[449] Niettegenstaande de hoge productie van portretten waren er tussen 1600 en 1650 relatief weinig Zuid-Nederlandse portretspecialisten van naam en faam: Rubens en Van Dyck waren trendsetters, maar voor de meeste burgers te duur en te exclusief.[450] Het is verder veelzeggend dat Van Dycks *portraits*

[445] Félibien 1668, ed. 1973, pp. 14-15: 'Neantmoins un Peintre qui ne fait des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent le plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut representer de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreables comme les Poëtes.'
[446] Van Mander 1604, fol. 18r.
[447] De Lairesse 1707, p. 9. Vergelijk: Sluijter 2000, p. 15.
[448] Félibien 1668, in: Mérot 1996, pp. 50-51: 'Il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères de plus relevés.', in verband met het *portrait historié* aangehaald in: Erben 2004, p. 88, noot 111.
[449] Vlieghe 1998, p. 142.
[450] Van der Stighelen 1991, p. 144; Timmermans 2008, p. 159.

historiés voornamelijk tot stand kwamen toen hij werkzaam was in Engelse hofkringen (afb. 2.21). Deze beeltenissen, met veelal mythologische thema's, moet men zien als typische uiting van de *maniera grande* die de meeste Antwerpse burgers niet zal hebben aangesproken of gepast.[451] En bijbelse verbeeldingen van eigentijdse individuen vond men, anders dan in de Noordelijke Nederlanden, voornamelijk in een sacrale omgeving en niet binnenshuis. Niettemin pronkten in Zuid-Nederlandse burgervertrekken soms schilderijtypen die zeer verwant waren aan het bijbelse *portrait historié,* zoals het 'turcx conterfeytsel' van de Levanthandelaar Nicolaes Respaigne, dat circa 1616-1618 werd geschilderd door Rubens (afb. 2.47).[452] De term 'op sijn turcx' lijkt in de Republiek zowel gebruikt voor soortgelijke "verkleedportretten" als oosters aandoende tronies.[453] De in Rotterdam geboren Isaac Bullart (1599-1672) vermeldde in zijn *Académie des Sciences et des Arts* (1682) het 'portrait habillé en Turc' van Pieter Coecke van Aelst (1502-1550); terwijl Florent le Comte (1655-1712) in dezen sprak van *Portrait à la Turque,* een term die in latere literatuur steevast zou terugkeren.[454]

[451] Zie voor Van Dyck, het Engelse hof en de allegorische portretkunst: Roskill 1987; Dundas 1993, en voor 'maniera grande' of 'grand manner': Wilton 1992. Zie voor een mythologische *portrait historié* van zijn hand: Jaffé 1990.
[452] Peter Paul Rubens, *Portret van Nicolaas Respaigne in Turks kostuum*, 1616-18, olieverf op doek, 206,5 x 120,2 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. 92. Zie: Vlieghe 1987, pp. 145-147; De Winkel 2006, p. 255 met noot 308 op p. 329; Timmermans 2008, p. 158, p. 162. Zie: Goetschalckx 1919-1924, dl. 2, pp. 301-302: 'syn turcx conterfeytsel gemaeckt van Rubbens op last ende conditie dat hetselfde conterfeytsel naer die afflyvichheyt van zyne tegenwoirdiche huysvrouwe aen die outs overlevende mansoore sou moeten succederen [...]'.
[453] Zie bijvoorbeeld: 'een conterfeytsel met turckx habit', in: *Boedelinventaris van Gerridt Uyleborgh (Gerard Uylenburgh),* d.d. 27-4-1676, SAA, DBK, fol. 165-188, nr. 33 (FCMD, Montias1 1262 inv.nr. 1357.0038), opgenomen in: Bredius *K.-Inv.,* dl. 5 (1918), p. 1668**.** Vergelijk ook de tronie-aanduidingen: 'Een schilderije van een Turcx hooft f. 30:--:--', in: *Boedelinventaris van Melchior van Hoorn,* d.d. 26/27-4-1647, SAA, notaris Albert Eggericx, NAA 1812 (film 2078), fols. 108-127, p. 1, item 25 (GPI N-2250 Bijdrage: Michael Montias); 'Tronyen geschildert op sijn Turcx', in: *Boedelinventaris van Johannes Vermeer*, d.d. 29 -2-1676, opgenomen in: Bredius 1885, p. 219; 'Een vrouw met perlen ende gesteente versiert, op de Turcxse manier gecleert, geschil(der)t bij Frans Florisse', in: *Boedelinventaris van Gijsbert Bruynse Garst,* d.d. 1-10-1660, SAA, notaris Vincent Swanenburgh, NAA 2716 (film 2701), akte 631, fol. 891-896, item 3 (GPI N-2072 Bijdrage: Michael Montias). Zie voor het grensgebied tussen het portret in oriëntaals kostuum en het tronietype van de oosterling ook: Hirschfelder 2008, pp. 274-276, sub 2.2.1. 'Die Nähe des bürgerlichen Kostümsporträts zur Tronie und die Möglichkeiten der Abgrenzung', pp. 270-286. Zie voor een analyse van de oosterse dracht (op schilderijen): Breukink-Peeze 1989; De Winkel 2006, pp. 255-270.
[454] Bullart 1682, dl. 2, p. 410; Le Comte 1702, dl. 2, p. 205.

3. De ontwikkeling van het *portrait historié* vanaf de oudheid tot de reformatie

Bij het schetsen van een ontwikkeling van het *portrait historié* ziet men zich voor een probleem gesteld dat grotendeels voortkomt uit het terminologische vraagstuk dat reeds in de inleiding werd aangesneden. De term *portrait historié* werd *après la lettre* gepostuleerd als overkoepelende term voor verwante portrettypes die ontstonden binnen zeer uiteenlopende portrettradities. Er is dientengevolge geen sprake van één doorlopende ontwikkelingslijn van elkaar opeenvolgende prototypes die uiteindelijk resulteerde in hét *portrait historié*. Het portrettype had allerlei voorlopers die, hetzij onafhankelijk, hetzij onder invloed van elkaar, uitmondden in de reeds opgesomde subcategorieën. Sommige voorgangers van het portrettype deden hun intrede op een moment dat een eerdere voorontwikkeling volledig was uitgekristalliseerd. In dit hoofdstuk wordt getracht de verschillende ontwikkelingslijnen van het religieuze *portrait historié* te traceren en in kaart te brengen. Het herleiden van de ontwikkelingen gebeurt op grond van formele overeenkomsten tussen de werken die zich laten verklaren door het tijdsgewricht, de context, de opdrachtsituatie en de functie.

Het bijbelse portret valt binnen de heersersiconografie te koppelen aan oudere nevenvormen die ook al in de klassieke kunst voorkwamen; het allegorische en het mythologische portret. Polleroß formuleerde het als volgt: 'Das (sakrale) Identifikationsporträt könnte daher vielleicht als (bewußte) Übertragung der antiken Form der Sakralisierung des Herrschers auf christliche Inhalte gedeutet werden.'[455] In analogie met de klassieke Romeinse traditie, waarin sprake was van een veraanschouwelijking van de vergoddelijking van een keizer, kunnen *portraits historiés* worden opgevat als een uitdrukking van klassieke ideeën van *incarnatio* en *virtus.* Soms zijn religieuze *portraits historiés* een demonstratie van "transpersonale heersersopvattingen" waarbij de heerser zichzelf presenteerde als plaatsvervanger of reïncarnatie van een heilig verklaarde voorganger of landspatroon.

Ook kwam het voor dat een heerser zijn (vermeende) bloedverwantschap met een heilige figuur wilde benadrukken.[456] Gerhart Ladner sprak over 'eine alt-neue Art christlicher Apotheose.'[457] Adolf Reinle stelde daartentegen dat men de mythologische, allegorische en heroïsche verheerlijking van heersers in zowel middeleeuwse als barokke portretten niet moest begrijpen als heerserscultus in de zin van de Romeinse keizerverering. De klassieke keizerscultus was een religieus-sacrale realiteit, terwijl het in de middeleeuwen en de barok ging om een soort "hoofs" ceremonieel spel, dat in de feestcultuur en het theater zijn oorsprong vond, maar dat tegelijkertijd ook als een vruchtbaar presentatiemedium ter illustratie of verhulling van politieke verhoudingen en aspiraties kon dienen.[458]

[455] Polleroß 1988, dl. 1, p. 29.
[456] Polleroß 1988, dl. 1, pp. 34-36.
[457] Ladner 1984, p. 97.
[458] Reinle 1984, p. 155.

Naast de klassieke *consecratio* waarover Tertullianus sprak,[459] bestaat er in de christelijke traditie een theocratische variant hiervan die verder strekt dan de nederige *imitatio Christi* in de traditie van Thomas à Kempis (ca. 1380-1471) en die ook een langere voorgeschiedenis kent; de *christomimètès.* De koninklijke christen wordt hierbij de navolger of personificatie van Christus en het levende evenbeeld van God op aarde.[460] In de westelijke beeldtraditie openbaarde zich deze *christomimètès* voor het eerst ten tijde van keizer Otto III die zich in zijn *Evangeliarum* (Aken, Domschat) liet afbeelden in *Majestas Domini,* geflankeerd door de symbolen van de vier evangelisten (afb. 2.14).[461] Een verzachtende omstandigheid voor de aanmatigende toe-eigening van een dergelijke weergave die aan Christus voorbehouden was, is dat *christós* in het Grieks eenvoudigweg 'gezalfde' betekent.[462] Ook de Franse koningen werden te Reims tot koning gezalfd in navolging van koning David (1 Sam. 1-13). Een rechtvaardiging voor deze *christomorfe* verschijningsvorm zou men ook in de Bijbel zelf vinden. De psalmen en het boek Samuel spreken immers van 'de gezalfde van de Heer'; *christus Domini* in de *Vulgata*.[463] Dergelijke theorieën zouden ten grondslag kunnen liggen aan een portret van Frans I door Jean Clouet (1485-1541) uit omstreeks 1515 waarin de koning waarschijnlijk verschijnt als Christus (Columbus, Ohio, Gallery of Fine Arts).[464] Hetzelfde geldt voor een *Herrezen Christus* van Antoine Caron (1521-1599) waarin de Heiland verdacht veel gelijkenis vertoont met de in 1588 gestorven Hendrik III van Frankrijk (Beauvais, Musée départemental de l'Oise; afb. 3.1).[465]

De benaming *christus* in de zin van 'gezalfde' kan men echter niet zonder meer relateren aan beeltenissen in de gedaante *Jezus Christus*. Zelfs in de protestantse Republiek der Verenigde Nederlanden was het nog in 1702 kennelijk gerechtvaardigd op grond van Klaagliederen 4:20 de aanduiding 'gesalfde des HEEREN' aan wijlen prins Willem III te verbinden.[466] Daarenboven bestaat er een groot verschil tussen de overname van iconografische modellen en/of attributen en een daadwerkelijke gelijkstelling van de geportretteerde met Christus. Desalniettemin zijn deze beeldvormingen de extreemste vorm van een sacralisering van de heerser. Zij vertegenwoordigen niet alleen een onontbeerlijk bestanddeel van het Frankische en Franse koningschap sinds de Karolingers, maar ze zijn, zoals Polleroß benadrukte, ook in het Oostenrijk van Rudolf IV (1339-1365) te traceren en nadien ook bij de Habsburgers.[467] In de zestiende

[459] Tertulianus, *Ad nationes* I, 10*:* 'senex de Saturno, imberis de Apolline, virgo de Diana figuratur et miles in Marte et in marte et in Vulcano faber consecratur.'
[460] De Chapeaurouge 1968. Zie voor de imitatie en navolging van God en Christus in de vroegchristelijke kunst: Crouzel 1978, alsook voor de beeldvorming hiervan in de middeleeuwse kunst: Veelenturf 2016 (de Christen in de gedaante van Christus); De Rentiis 1996; Von den Hoff e.a. 2015, p. 12.
[461] Schramm 1983, pp. 78-79, nr. 107; Grimme 1984; Hoffmann 1986, pp. 20-22 en 307.
[462] De Chapeaurouge 1987-1988, p. 80.
[463] Ps. 28:8; Ps. 105:15 en 1. Sam. 1:14-16; 2. Sam. 24:7-11. Zie: De Chapeaurouge 1987-1988, p. 80, noot 19.
[464] Polleroß 1988, dl. 2, nr. 219. Zie ook: Lecoq 2006, pp. 31-36 voor Jean Clouet, *Frans I als Johannes de Doper,* 1518 olieverf op paneel, 96 x 79 cm, Parijs, Louvre, inv.nr. R.F. 2005-12. Zie voor diens mythologische *portraits historiés*: Hochstetler Meyer 1997, pp. 287-325.
[465] Antoine Carron, *De Herrijzenis van Christus,* olieverf op doek, 125 x 138 cm, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, inv.nr. 64 1. Zie: Béguin 1964; Polleroß 1988, dl. 2, nr. 409.
[466] Wilhelmius 1702, p. 36, aangehaald in: Exalto 2005, p. 245. Wilhelmus Velingius (ca. 1646-1690) preekte over Salomo's zalving tot koning over Israël (1 Kon. 1:38-39) en besloot en zijn exegese: 'Wy zullen echter Salomo en Israël tragten te doen herleven. Onse Erf-stadhouder en sijn Gemalinne, hare Majesteiten van Engeland, zullen ons vertoonen/ 't geen Salomo was voor het ooge van Israël'. Zie: Velingius 1691, p. 51, aangehaald in: Wieldraaijer 2014, p. 110, alsook aldaar pp. 112-113 voor het zalvingsmotief bij andere auteurs.
[467] Jackson 1983, p, 96. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, pp. 30, 123. Zie voor de oudtestamentische symboliek bij de Franse koningen en Habsburgers ook: Mareel 2010, pp. 211-216; Exalto 2005, p. 246.

eeuw golden de Franse koningen nog als '*l'image de la Divinité*', '*de Dieu l'image saincte*' en '*les vrays domiciles, et tabernacles de Dieu'*.[468] Ook in de zestiende-eeuwse Nederlanden waren deze beeldvormingen van de sacrale heerser wijd verbreid.[469] Enigszins vergelijkbaar in de context van de zeventiende-eeuwse Republiek is de aanduiding 'Kopere Zuyle van het huys Gods' die Johannes Wilhelmius gebruikte voor Willem III in diens lijkpreek van de koning-stadhouder.[470]

Naast de middeleeuwse sacralisering van de heerser ontwikkelde zich in de vroegmoderne tijd ook het beeld van de heerser als spiegel van (klassieke) deugden. Eerst in de literatuur en nadien ook in de beeldende kunst ontstonden cycli gewijd aan de *neuf preux,* de negen edelmoedige ridderhelden, met wie heersers zich wilden identificeren.[471] Aan dergelijke typologische concepten valt op dat naast oudtestamentische figuren, Jozua, David en Judas Maccabeus, ook klassieke helden, zoals Hektor, Alexander en Julius Caesar, de vorst tot voorbeeld konden dienen.[472] Ook in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel wordt Willem van Oranje regelmatig vergeleken met Judas Maccabeus (§ 9.1).[473] De motivatie voor portretten in de gedaante van St. Joris en St. Sebastiaan, alsook de vele David-vereenzelvigingen, kan men ook verklaren door de idee van de *miles christianus*.[474] Marcus Gheeraerts (ca. 1521-ca. 1590) maakte rond 1577 een propagandaprent van Willem van Oranje in de rol van St. Joris te paard die de draak van de Spaanse tirannie verslaat om de Nederlanden in de rol van de prinses met het lam (de Christelijke kerk) te bevrijden (§ 9.1; afb. 3.2, 9.1).[475] In dergelijke portretten worden klassieke of hoofse heersersdeugden met christelijke deugden verenigd.

3.1. Mythologische voorbeelden uit de oudheid

Het bijbelse *portrait historié* kan nooit helemaal als een opzichzelfstaand fenomeen worden behandeld. Als concept gaat het *portrait historié* terug op klassieke voorbeelden. In de klassieke literatuur duiken verhalen op over bekende personen die hun gezichtstrekken "leenden" aan godsbeelden.[476] De vierde-eeuwse beeldhouwer Praxiteles zou de Venus van Knidos de gelaatstrekken van zijn geliefde Kratinè hebben meegegeven en schilders uit dezelfde tijd gebruikten de courtisane Phryne als model voor het schilderen van Venus.[477] Het werken naar

---

[468] Geciteerd in: Bardon 1974, pp. 263ff.; Polleroß 1988, dl. 1, p. 31.
[469] Matthijs de Castelein (ca. 1485/9-1550) spaarde ondanks zijn aversie van Fransen hun koning Frans I 'Want hy ghesalft is naer Davids zeden/ Zoo ist wel reden/ dat ick hem niet versmade [hoon]'. Zie: *Baladen van Doornijcke,* in: Casteleijn 1571, v. 815-816, aangehaald in: Mareel 2010, p. 212.
[470] Wilhelmius 1702, p. 6, aangehaald in: Exalto 2005, p. 245.
[471] Schröder 1986; Starn 1986. Zie voor de Negen Besten in de Nederlanden: Van Anrooij 1997; Exalto 2005, pp. 125
[472] Over het exempel van Simson schrijft Exalto 2005, p. 125: 'Een specifieke relatie tussen Simson en Willem van Oranje als leider van de Opstand is voorzover bekend noch in de Negen Besten-traditie noch elders gelegd.'
[473] 'GHElijck Judas Machabeus door Godts ghenaden', in: *Refereynen Ghepronuchieert opte Intreden binnen der Stede van Delft ...,* Delft 1581, fol. E2r-v, geciteerd in: Waterschoot 2002, p. 39, cf. p. 40: 'Hoe *Judas Machabeus* zijn *Excellenty* beduyt.' Zie: Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 83, nr. C 63; Van Dixhoorn 2009, pp. 250-251; Porteman & Smits-Veldt 2008, p. 114; p. 136. Vergelijk: Fruytiers 1577 (2. ed.), G1r., fol 25a, in: Noak 2002, pp. 78-79: 'Doch de almachtige barmhertighe Godt [...] heeft [...] den Doorluchtighen Prince van Orange wonderbaerlijcker wijse toegesonden om heuren Judas Machabeus [...]'.
[474] Wang 1975, p. 90. Zie voor de *miles christianus* in het middeleeuwse proto-*portrait historié*: Veelenturf 2016. Zie voor Karel I van Engeland als St. Joris: Veevers 1989, pp. 150-153, 187-191.
[475] Marcus Gheeraerts, *Willem van Oranje als St. Joris,* ca. 1577, ets op papier, 36,2 x 26,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-52.503. Zie: *Holl.,* dl. 7, p. 101, nr. 194; Muller 1863-1882, dl. 1, p. 95, nr. 723 (No. 100); dl. 4 (suppl.), p. 87 en 397, nr. 899A; Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 85, nr. C 69; Becker 1986; Polleroß 1988, dl. 2, p. 397, nr. 399; Horst 2003, pp. 234-241: p. 239 & p. 350, afb. 76; Jonckheere 2012, p. 147 met afb. 133 op p. 148.
[476] Zie voor een substantieel overzicht hiervan: Mols, Moorman & Hekster 2016.
[477] Clemens van Alexandrië, *Exhortatio*, IV, geciteerd door Molanus, ed. Bœspflug 1996, pp. 128-129.

een model was ook in de oudheid gebruikelijk en de werken in kwestie zullen nooit bedoeld zijn als een werkelijk portret. Bijzonder twijfelachtig is het relaas over de Atheense beeldhouwers die hun Hermes-beelden naar het evenbeeld van Alcibiades (ca. 450-402 v. Chr.) zouden hebben geschapen.[478] Van een gebruikelijk modellering is in dit geval vanzelfsprekend geen sprake. Een dergelijke portrettering moet men wel als *hybris* hebben opgevat en niet hebben getolereerd.[479]

Dat, bijvoorbeeld, Apelles Alexander de Grote schilderde als *keraunophoros* met Jupiters bliksem, zoals Ploutarchos schreef, lijkt een aannemelijker geval, aangezien de heerser zich wel vaker openlijk met godheden vereenzelvigde.[480] Feitelijk gaat het hier om louter een overname van attributen en geen volledige gelijkstelling; een veelgebruikte beeldformule die in de gehele Hellenistische wereld werd gebruikt, ook voor beeldenaars van heersers op munten. Het *portrait historié* ontstond in de Westerse kunst in de tijd van Alexander de Grote en bleef hoofdzakelijk beperkt tot de weergave van vorsten. Naast beeltenissen in de gestalte van een god kan men ook klassieke voorbeelden aanvoeren waarbij de vereenzelviging minder godslasterend van aard was. Bedoeld worden portretten als historische figuren die in narratieve voorstellingen zijn opgenomen; die dus geen afgodsbeelden zijn.[481]

De vroegste vermelding van een *geschilderd* portret in de gedaante van een historische figuur vinden we terug in Ploutarchos' levensbeschrijving van Atheense strateeg Kimon. Daarin staat dat de vijfde-eeuwse schilder Polygnotos in zijn befaamde schildering van *De Val van Troje* – de zogenaamde *Ilioupersis* – in de *Stoa Poikilè* te Athene Kimons zuster Elpinikè afbeeldde als Laodikè, de dochter van de Trojaanse koning Priamos.[482] Aangezien Ploutarchos dit ongeveer vijf eeuwen later opschreef, kan men zich afvragen in hoeverre deze bron over het toen al teloorgegane schilderij betrouwbaar is. Vele meldingen van dergelijke in narratieve voorstellingen geïntegreerde portretten zijn overgeleverd. Zeer bekend, maar eveneens ongestaafd, is de bewering dat vijfde-eeuwse beeldhouwer Pheidias zichzelf en de staatsman Perikles op het schild van de Athena Parthenos zou hebben uitgebeeld als anonieme mythische Atheners die onder de aegide van Theseus de strijd met de Amazonen aanbinden.[483]

Meer zekerheid lijkt er te bestaan over enkele gebeeldhouwde Romeinse voorbeelden die tot op heden bewaard zijn gebleven, zoals de overbekende *Portretbuste van keizer Commodus als de halfgod Hercules* die hij reeds bij leven liet maken; hoewel ook hier veeleer sprake is van een overdracht van attributen dan van een formele deïficatie (Rome, Musei Capitolini; afb. 3.3).[484] Commodus' gelaatstrekken werden hierbij gladgestreken, geïdealiseerd, anders dan in

---

[478] Ibidem. Alcibiades, een leerling van Socrates, werd ervan beschuldigd de Atheense *hermai* (Hermeszuilen) te hebben vernield, in 415 v. Chr, toen de Atheense vloot op het punt stond naar Syracuse uit te varen tijdens de Peloponnesische oorlog; indirect moest Socrates deze heiligschennis met zijn leven bekopen. Plato voert in zijn *Protagoras* een zekere Alcibiades op die hij als Homerische Hermes karakteriseert.

[479] Vergelijk 'hybristische' interpretatie van Pheidias' zelfportret op het schild van het beeld van Athena Parthenos: Mols, Moorman & Hekster 2016, p. 22.

[480] Plutarchus, *Moralia, De Alexandri fortuna* 335A. Zie: Hölscher 1971, p. 10; Maderna 1988, pp. 49-52; Stewart 1993a, pp. 191-201: p. 196; Franks 2015, p. 35; cf. Mols, Moorman & Hekster 2016, pp. 25-27; cf. Brême 1997, p. 97.

[481] Zie: Mols, Moorman & Hekster 2016, Narrative scenes with *portraits historiés*, pp. 23-25.

[482] Plutarchus, *Kimon* 4. Zie: Jeffery 1965, p. 42; Hölscher 1973, pp. 70-71, 80 (alsook p. 250, noot 332 voor Elpenikè als fluitiste op Polygnotos' *Spartaanse Dans*); Cruciani & Fiorini 1998, pp. 37, 52, 63. Zie ook: Ladner 1983, p. 79.

[483] Preisshofen 1974; Mols, Moorman & Hekster 2016, pp. 21-23 (overzicht klassieke bronnen).

[484] Fittschen & Zanker 1983, dl. 1, pp. 85-90, nr. 78; Von den Hoff 2005. Zie voor de klassieke Hercules-vereenzelviging ook: Alföldi 1970, pp. 210-211, 240, 256; Von den Hoff 2015, pp. 19-21; Hekster 2016; Mols, Moorman & Hekster 2016, p. 32. Zie voor vroegmoderne heerserportretten als Hercules: Chapeaurouge 1968, pp. 165-167, 278-299; Bardon 1974, o.a. pp. 42, 117-119, 171, 237; Polleroß 1998; Von den Hoff 2015, pp. 25-28.

het postume portret van keizer Claudius als Jupiter in de Vaticaanse Musea, waarbij zijn rimpelige hoofd bepaald niet past bij het atletische lichaam. Net zoals in de Helleense heersersportretten zien we in deze Romeinse keizerportretten de overname van de *uiterlijke* hoedanigheid van een god of held, zonder dat beiden geheel met elkaar worden vereenzelvigd. Zo geven de klassieke bronnen steeds aan dat een keizer *als* Jupiter is; niet dat hij Jupiter ook daadwerkelijk is. Hij wordt niet aan hem gelijkgesteld en is ook geen incarnatie van hem. Er is hoogstens sprake van een intrinsieke vergelijking die wordt uitgebeeld, ten einde positieve eigenschappen van de god, naar wie wordt verwezen, op de keizer over te dragen.[485] De verpersoonlijking van een godheid in deze klassieke *portraits historiés* blijft dus symbolisch. Meestal werden Romeinse keizers pas na hun dood op apotheosereliëfs vergoddelijkt weergegeven, als *Divus*, zonder dat zij zich identificeerden met een al bestaande (half)god. Hiervoor werd overigens de term *consecratio in formam deorum* gebezigd.[486]

In de Romeinse wereld kwamen ook buiten de heerserscultus portretten in de gedaante van goden en mythologische helden voor, maar vrijwel uitsluitend binnen de grafcultuur.[487] De meeste portretten verschijnen op reliëfs van sarcofagen uit de tweede en derde eeuw na Christus. Het betreft hier niet alleen beeltenissen van gegoede burgers, maar ook van vrijgelaten slaven van vaak Griekse afkomst. Een overduidelijke portretmatigheid blijkt niet alleen uit het individualistische karakter van de koppen, maar ook uit het kennelijke gebruik om de gelaatstrekken van de afgebeelde figuren pas na aanschaf van de sarcofaag uit te werken.[488] Dikwijls ziet men Romeinse echtparen die de gedaante aangenomen hebben van koppels als Venus en Adonis. Ook transformaties in de gestalte van mythologische paren die in de echt waren verbonden zoals Protesilaos en Laodameia of Alkestis en Admetos komen veelvuldig voor, evenals die van liefdesparen die door het noodlot met elkaar verbonden waren, zoals Phaedra en Hippolytos of Achilleus en Penthesileia (afb. 3.4).[489]

3.2. Vroegchristelijk euhemerisme en de profane typologie

Het principe dat aan deze klassieke portretten ten grondslag ligt, is wellicht ontsproten aan een omkering van het *euhemerisme* dat de goden verklaarde als verheerlijkte, bijzondere (en tegelijkertijd gewone) mensen.[490] De naam van deze gerationaliseerde benaderingswijze is ontleend aan de bedenker, Euhemeros van Messene (ca. 340-260 v. Chr.), een mythograaf (samensteller van mythen) aan het hof van de Macedonische koning Kassander (ca. 350-297 v. Chr.). Euhemeros interpreteerde de Griekse mythen als een weerspiegeling van geschiedkundige

485 Vergelijk: Bergmann 1998, pp. 38-39; Hallett 2005, pp. 237, 258.
486 Zie ook: Kovacs 2015; Mols, Moorman & Hekster 2016, pp. 20, 45. Mikocki 1995 gebruikte de niet nader verklaarde term 'sub specie deae' voor vrouwenportretten met attributen van godinnen. Een andersoortige, verdergaande theomorfe uitbeelding, die bij leven van de geportretteerde werd gemaakt, is Nero's standbeeld als zonnegod *Sol*, de Colossus. Zie hiervoor: Mols, Moorman & Hekster 2016, p. 39 met noot 93.
487 Zie voor voorbeelden in de private grafkunst en op sarcofagen: Maderna 2015; Mols, Moorman & Hekster 2016, pp. 43-47, pp. 57-58. Zie: Altmann 1905, pp. 282-283 voor een lijst van gestorvenen in de gedaante van godheden.
488 Ladner 1983, p. 80.
489 Sichtermann & Koch 1975, pp. 19-24; p. 64ff; Ladner 1983, p. 80; Maderna 2015; aldaar ook, p. 105ff., voor portretmatige vereenzelvigingen met abstracte begrippen, gepersonifieerd als godheden die geen deel uit maken van het Grieks-Romeinse pantheon zoals Libertas, Virtus, Honos, Clementia, Fides, Concordia, Pietas, Spes.
490 Lemma 'Euhemeros', in: *Kleiner Pauly* 1979, dl. 2, pp. 414-415; Seznec 1990, p. 13ff. Hij toont aan dat het Euhemerisme vanaf de late oudheid, gedurende de gehele middeleeuwen, tot aan de Renaissance (p. 21) levend bleef; Guthmüller 1995, p. 109ff, i.h.b. p. 125. Zie voor de vergoddelijking in het christelijke oosten: Remmers 1958.

gebeurtenissen die door toedoen van de orale traditie en culturele denkbeelden hun uiteindelijke, bovennatuurlijke vorm hadden gekregen. Omgekeerd worden de gewone mensen in *portraits historiés* verheerlijkt als goden en (geloofs)helden.[491]

In de vroegchristelijke tijd gebruikten apologeten, verdedigers van het christendom tegen de aantijgingen van het paganisme en het jodendom, het euheumerisme om de heidense mythologie als verzinsels te ontmaskeren: zij argumenteerden dat de heidenen gewone stervelingen aanbaden. In zijn verhandeling *De idolorum vanitate* van 247 na Christus hield Cyprianus, bisschop van Carthago, de euhemeristische redeneertrant voor vanzelfsprekend, zonder noodzaak van bewijs of demonstratie.[492] De rhetor Arnobius van Sicca baseerde zijn verwerping van het heidendom in de *Adversus nationes* (303-310 v. Chr.) op Cyprianus' euhemeristische visie dat de mythologie verslag deed van helden uit het verleden die na hun dood vergoddelijkt waren en voor wie men monumenten had opgericht.[493] Het mag frappant (maar niet verwonderlijk) heten dat Arnobius in verband met de beeldencultus wordt aangehaald door de zestiende-eeuwse theoloog Joannes Molanus, toen deze ageerde tegen het vergelijkbare, "christelijke" gebruik om zich als heiligen te laten afbeelden.[494] Op de potentieel blasfemische aard van het religieuze *portrait historié* en de theologische veroordeling ervan wordt nog in § 5.3–5.4 uitvoerig teruggekomen.

Het euhemerisme bij de kerkvaders beïnvloedde de ontwikkeling van twee duidingswijzen die afweken van de exegetische methode van de Stoïsche allegoristen, die dus alles in allegorische zin (d.w.z. volgens de *sensus allegoricus*) opvatten.[495] In de late oudheid en de vroege middeleeuwen overleefde het euhemerisme als methode (van "historiseren" van voorchristelijke helden en goden als prehistorische vorsten) in de letterlijke of historische betekenisduiding (*sensus litteralis/historicus*). In de allegorische benadering zou het evenwel de basis vormen voor de bijbelse typologie, waarin het Oude Testament werd gezien als voorafspiegeling van het Nieuwe Testament (§ 3.10).[496] Zoals men in het euhemerisme Griekse en Romeinse goden opvatte als historische personen, zo begreep men in de typologie bepaalde oudtestamentische figuren als antetypen, voorlopers van Christus of Maria.[497]

Beide interpretatiemethoden, de typologische en de letterlijk-historische, zijn bepalend geweest voor hoe er later, in de middeleeuwse en vroegmoderne tijd tegen bijbelse historiën werd aangekeken; alsook hoe deze werden uitgebeeld en op welke manier men naar deze uitbeeldingen diende te kijken. Zowel het euhemerisme als de typologie zijn twee *literalistische*

---

[491] Zie voor Euhemeros' *Hiera Anagraphè* en de klassieke beeldvorming hierover: Winiarczyk 2013.
[492] Cyprianus, *De idolorum vanitate*, in: Migne PL, dl. 4, kol. 563-582A: '[...] Dat het geen goden zijn die door gewone mensen worden vereerd, is bekend vanwege het volgende: het waren koningen van weleer, die vanwege hun koninklijke reputatie zelfs na de dood werden verheerlijkt. Vandaar dat voor hen tempels werden opgericht; beelden werden gehouwen om de gelaatstrekken te behouden; en er werden offers gebracht en feestdagen gehouden om hen eer te bewijzen. Voor het nageslacht werden deze riten heilig, terwijl deze eerst alleen werden ingevoerd om troost te bieden.'
[493] Schippers 1952, pp. 70-72; 105-106; Swift 1965. Zie voor Arnobius en het euhemerisme: Winiarczyk 2013, pp. 6, 67, 120, 133, 143, 146, 152, 165.
[494] Molanus, ed. Bœspflug 1996, pp. 128-129.
[495] Zie: Winiarczyk 2013, pp. 129-131, 150, 165 voor stoïsch euhemerisme; alsook pp. 148-153 voor patristisch en middeleeuws euhemerisme.
[496] Cooke 1927, pp. 396-410; Auerbach 1938, pp. 436-489; Chance 1994, pp. 32-33. Zie voor de vier schriftinterpretaties (*sensus litteralis*, *allegoricus*, *tropologicus vel moralis* en *anagogicus*): Caplan 1929, p. 288; Zieleman 1978 (in middelnederlandse preken), pp. 14, 17, 25-28. Zie ook: Wenzel 1995, pp. 461-476.
[497] Zie voor het euhemerisme bij christelijke auteurs: Pepin 1992.

systemen van betekenisgeving – waarbij het bestudeerde dus letterlijk wordt opgevat. De letterlijke, geschiedkundige opvatting van de Bijbel is ook bijzonder belangrijk gebleken binnen het protestantisme.[498] Door een groeiend historisch besef binnen het humanisme veranderden de geschiedschrijving en de opvattingen over de realiteit van de bijbel, hetgeen tot uitdrukking komt in zestiende-eeuwse *portraits historiés* van lutheranen uit de Duitse landen (§ 4.2).

Zowel de totstandkoming als de interpretatie van bijbels *portraits historiés* lijkt afhankelijk van beide vormen van bijbeluitleg. Bovendien is de wijze van betekenisoverdracht tussen een *portrait historié* en een geschilderde typologie op verschillende niveaus vergelijkbaar. In beide beeldtypen staat een persoon voor een andere persoon en worden intrinsieke parallellen getrokken tussen beiden op grond van overeenkomstige eigenschappen of gebeurtenissen. Polleroß stelde het als volgt: 'The methodological basis for relating historical and contemporary persons or events is usually analogy, ideally involving a direct, profane typological relationship.'[499] Verwant hieraan is een bijeffect van het fysiognomische en rhetorische principe van *eikonismos* (§ 2.3), waarmee een individu topologisch wordt gekarakteriseerd en dat, zoals Georgia Frank het stelde, 'simulated an experience that allowed the reader to perceive Abraham, Aaron, Mozes, or an angel in the face of a holy person.'[500]

In een bijbels *portrait historié* verschijnt de ene persoon, de geportretteerde, letterlijk in plaats (of de hoedanigheid) van een andere, de bijbelse figuur. In de typologie vertegenwoordigt of belichaamt een oudtestamentische figuur eigenlijk Christus of een aspect van hem zoals een Christelijke waarde, hoewel het hier, anders dan in een *portrait historié,* natuurlijk niet om een letterlijke personifiëring (door middel van een gedaanteverwisseling) gaat, maar om een vorm van figuurlijke verwijzing; een weergave *in figura* om de theologische term te gebruiken. Terwijl in de geschreven typologie de vergelijking of *simile* wordt uitgedrukt met woorden zoals 'als' en 'lijken op', zo betoogt William J. Diebold, vervallen deze grammaticale elementen in de beeldtaal: David is niet *als* Christus, maar *is* een *andere* Christus, waardoor beiden samenvallen en worden gelijkgesteld.[501] Op vergelijkbare wijze is sprake van een gelijkstelling in een *portrait historié*, waarin een *alter ego* voor de geportretteerde wordt gecreëerd.

De oudtestamentische figuur in een typologische voorstelling is niettemin een voorafbeelding, dus een weergave van Christus en zelfs in zeker opzicht zijn evenbeeld, aangezien hij een intrinsieke gelijkenis met hem vertoont. Hij representeert hem, zonder uiterlijk op hem te lijken, zoals ook de geportretteerde een figuur voorstelt in een *portrait historié* met behoud van zijn eigen gelaatstrekken, zonder "volledig" aan hem te worden gelijkgesteld. In beide gelijkenisvormen vervangt de één de ander gedeeltelijk en vertegenwoordigt deze slechts aspecten van de ander. De betekenis van de voorstelling wordt gewoonlijk niet aan de eigenlijke "afgebeelde" opgehangen en ontleend, maar aan de "uitgebeelde": degene naar wie wordt verwezen. In de typologie wordt Christus op verhulde

[498] Zie voor het begrip 'sensus' in de reformatorische exegese: Zur Mühlen 1996; Zur Mühlen 2011.
[499] Polleroß 1991, p. 77.
[500] Frank 2000, p. 164, cf. pp. 59, 213. Zie ook: Dagron 1991, i.h.b. p. 26. Een verschil met *ekphrasis* ("literaire beeldbeschrijving"), waarmee *eikonismos* vaak abusievelijk wordt gelijkgesteld, is dat de persoon nooit in een (narratieve) context wordt geplaatst en zijn uiterlijk gefixeerd en geposeerd overkomt. Zie: Evans 1969, pp. 28, 32, 40.
[501] Vergelijk: Diebold 2000, pp. 82-84, aangehaald i.v.m. het *portrait histoiré* in: Veelenturf 2016, p. 79.

wijze *gerepresenteerd* of verbeeld – hij is present in onze verbeelding – terwijl in het *portrait historié* de afgebeelde persoon door verhulling ostentatief verwijst naar een bijbelse figuur.

De gevisualiseerde vereenzelviging laat natuurlijk weinig aan onze verbeeldingskracht over, hoewel de analogie die eraan te grondslag ligt minder duidelijk en meer verborgen is dan in de typologie. Om deze analogie te doorgronden moet de beschouwer kennis hebben genomen van de biografie van de geportretteerde. Evenals de typologie berust de analogie in het *portrait historié* niet uitsluitend op de persoon of persoonlijke overeenkomsten (zoals in de "persoonsgebonden" typologie) maar vooral ook op typologische duidbare parallellen tussen gebeurtenissen (§ 12.1, 12.3, 12.4, 12.6).[502] Polleroß stelt terecht dat de persoons- of gebeurtenisanalogie in het *portrait historié* niet in de *sensus litteralis* kan worden onderscheiden, maar in de *sensus allegoricus*, 'der Rezipient muß den vom Autor beabsichtigen Hintersinn entschlüsseln, indem er die typologische Beziehung gedanklich herstellt.'[503] Zowel bij een *portrait historié* als bij een typologie is sprake van een voorbeeld. Een voorbeeld kan, zoals het antetype in de typologie, als voorafschaduwing, voorloper of prototype (letterlijk vóór-beeld) worden opgevat. Ook kan men een voorbeeld zien als een exempel of rolmodel zoals in het *portrait historié* (cf. § 12.7). In de hiernavolgende paragrafen zal eerst aandacht worden besteed aan propaganda en sacralisering van middeleeuwse heersers vanuit het principe van deugdzame voorbeeldigheid (*exemplum virtutis*). De burgerlijke variant hiervan in de zeventiende-eeuwse bijbelse portretkunst wordt behandeld in § 12.2–12.3. De bijbelse verbeelding van de stadhouders in de Republiek komt aan bod in § 9.1–9.2 en hoe de *protestantse* exempeltraditie zich verhoudt tot het zeventiende-eeuwse *portrait historié* in burgerlijke context is onderwerp van § 10.5. Het doel van exemplificatie en het uitdragen van een voorbeeldrol was in de heersersiconografie uiteraard propagandistisch van aard.[504]

3.3. Representatie in vroegchristelijke en middeleeuwse *portraits historiés.*

In de Byzantijnse tijd zette de antieke vorm van het *portrait historié* zich voort binnen de christelijke beeldtaal, waarbij de goden en helden uit de mythologie werden vervangen door bijbelse figuren en vroegchristelijke geloofshelden die een semi-mythische statuur hadden verworven. Zo zou Constantijn VII Porphyrogennetos (905, *r.* 913-959) in de encaustiektechniek zijn geportretteerd, met de Mandylion in zijn handen, als de Syrische heerser Abgar V van Edessa, die naar verluidt de eerste christelijke koning was (Sinaï, Klooster van St. Catharina; afb. 3.5).[505] Maar vooral oudtestamentische figuren zoals David en Mozes waren populaire rolmodellen met wie de keizers in hun portretten werden vereenzelvigd.[506] In een geïllumineerde Koptische bijbel werden keizer Heraclius (ca. 575-641, *r.* 610-641) met drie

[502] Zie voor de '„personenkonzentrierten" Typologie' en 'Ereignistypologie': Telesko 2005, p. 20.
[503] Polleroß 1988, dl. 1, p. 20. Zie voor deze problematiek ook: Taureck 2009.
[504] Zie voor het politieke gebruik van de typologie: Diefenbach 2007, p. 100; Isele 2007, p. 115 (keizer Constantijn en Mozes); en voor verder literatuur ook: Polleroß 1993, p. 30 onder noot 3. Zie voor de typologie en de exempeltraditie in de Duitse barokke theatercultuur: Habersetzer 1985; voor de typologie in de vroegmoderne kunst: Telesko 2016.
[505] *Constantijn VII Porphyrogennetos als Abgar V van Edessa,* encaustiek op paneel (diptiek), Sinaï Klooster van St. Catharina. Zie: Weitzmann 1960, pp. 182-184, aangehaald door: Ladner 1983, p. 81; G.B. Ladner, in: Kessler 1971, p. 224; Spatharakis 1976, pp. 70, 258. Vergelijkbaar zijn de (vermoedelijke) portretten van Basilius I, Michael VII en Alexius I in de gedaante van de H. Constantijn de Grote. Zie: Spatharakis 1976, pp. 70-74, 258; Veelenturf 2016.
[506] Spatharakis 1976, p. 257. Zie voor bijbelse rolmodellen in de Byzantijnse keizerlijke panegyriek: Rapp 2010.

vrouwen uit de keizerlijke familie als Job en zijn dochters herkend op grond van hun keizerlijk dalmatieken en tunieken (Napels, Biblioteca Nazionale; afb. 3.6).[507]

Zoals Ladner en andere onderzoekers voor hem al constateerden, bleef de schilderkunstige vereenzelviging van Byzantijnse keizers met bijbelse figuren beperkt tot oudtestamentische heersersfiguren en aartsvaders. Verhelderend, aldus Ladner, is dat de geïdentificeerde Byzantijnse *portraits historiés* niet tot de geabstraheerde, karakteriserende schildertrant van de Byzantijnse portretkunst lijken te behoren, maar veeleer stilistisch aansluiten bij de idealiserende weergave van heiligen, die kenmerkend was voor sacrale kunst, maar waarin ook het klassieke schoonheidsideaal van het mensbeeld voortleefde.[508] Zowel het ontbreken van gelijkenis als onduidelijkheid over de vereenzelviging met een historische figuur problematiseert de voorgeschiedenis van het Westerse *portrait historié* in de middeleeuwen. In plaats van een treffende gelijkenis met het fysieke uiterlijk van een individu tonen vroegmiddeleeuwse portretten van koningen en keizers de voorgestelden in een representatieve rol (namelijk die van heerser): ze geven eerst en vooral uitdrukking aan hun imago door middel van attributen, zoals regalia, op grond waarvan de persoon kan worden herkend.

Hiervoor kwam al naar voren hoe keizer Otto III op “onrealistische” wijze werd afgebeeld in een iconografische constellatie die oorspronkelijk aan Christus was voorbehouden; dus zonder dat daarbij sprake was van een gevisualiseerde vereenzelviging door de overdracht van geïndividualiseerde gelaatstrekken op een andere figuur (§ 2.3; afb. 2.14). Om deze twee redenen scharen we dit beeldtype niet onder de noemer *portrait historié,* hoewel het in conceptie als voorstadium van het portrettype mag gelden. Portretten in de zin van afbeeldingen die op grond van fysiognomische overeenkomsten een herkenbare gelijkenis vertonen met bestaande personen, hebben kennelijk niet bestaan in de beeldende kunsten van de vroege middeleeuwen: en geen portret betekent geen *portrait historié*, zoals Kees Veelenturf snedig opmerkt.[509] Door het schaarse vergelijkings- en bronnenmateriaal zullen we in veel gevallen nooit te weten komen of een *effigies* een werkelijk portret is. Niettemin zijn er kunsthistorici die overtuigd zijn geraakt van “de portretwaarde” van bepaalde afbeeldingen van historische mensen, waaronder die van heiligen en bijbelse figuren. De vroegste, bewaard gebleven voorbeelden hiervan zijn sculpturen en voornamelijk voorstellingen van heersers.

De beenderen van Karel de Grote, die op instigatie van keizer Frederik I Barbarossa (ca. 1123-1190) door antipaus Paschalis III (ca. 1110-1164) heilig werd verklaard, werden in 1215 in aanwezigheid van Frederik II bijgezet in een rijkelijk bewerkte reliekschrijn (Aken, Domschat).[510] Aan de lange zijden werden zestien Rooms-Duitse keizers aangebracht, van de Karolingers tot de Staufer-dynastie. Dat uitgerekend Barbarossa ontbreekt, deed vele kunsthistorici vermoeden dat Karels borstbeeld diens gelaatstrekken draagt, temeer daar het

---

[507] *Miniatuur van de Byzantijnse keizer Heraclius en zijn familie als Job en zijn dochters*, Egypte, ca. 615-640, tekening en koptische uncialen op perkament, 26 x 29 cm, Napels, Biblioteca Nazionale, Ms. I B 18, fol. 4v. Zie: Ladner 1983, p. 81, alwaar aangehaald: Spatharakis 1976, p. 14f.; Kurz 1942-1943 brengt de keizerlijke dracht terecht in verband met Jobs vereenzelviging met koning Jobab van Edom in de Septuaginta (Job 42:18, Gen. 36:33), overigens zonder in te gaan op de problematiek van het *portrait historié*. Zie voor meer recente literatuur: Veelenturf 2016, p. 77.

[508] Ladner 1983, p. 81, alwaar aangehaald: Millet 1911; Kitzinger 1963.

[509] Veelenturf 2016, p. 69.

[510] *Karlsschrein,* 1180-1215, verguld zilver, edelstenen en emaille, schrijn, 94 x 57 x 204 cm, Aken, Dom. Zie: Filitz 1998, pp. 11-27.

grote verwantschap vertoont met de Cappenberger *Barbarossakopf*.[511] Deze vergelijkbare relikwiebuste noemde Fillitz 'die erste unabhängige Porträtdarstellung der abendländischen Kunst seit karolingischer Zeit'.[512] Polleroß voerde hierom het *Karlsschrein* op als eerste 'Identifikationsporträt' in de chronologische catalogus bij zijn dissertatie, echter met een vraagteken (afb. 3.7). Veelenturf argumenteerde dat de Cappenberger kop niet overeenkomt met "authentieke" portretten van Barbarossa en dat in het testament van Otto von Cappenberg (†1171) – die de kop ten geschenke kreeg van Frederik I – nergens te lezen staat dat het hier een beeltenis van *de* keizer (bij aanname Barbarossa) betrof, maar dat hier sprake is van *een* keizer. Zijns inziens moet de kop als paradigmatische keizersvoorstelling worden opgevat.[513] Dientengevolge kan het *Karlschrein* niet langer als eerste *portrait historié* worden geboekstaafd.

Ladner interpreteerde ook de befaamde *Bamberger ruiter* uit omstreeks 1235 als de patroonheilige van het oostkoor van de Dom, namelijk St. Joris, in wiens gedaante Frederik II werd geportretteerd. Wat gelaatstrekken en haardracht betreft weet de Bamberger ruiter de vergelijking met portretten van Frederik II tamelijk goed te doorstaan, maar niets is zeker.[514] Weer nieuwe duidingen als de Messias uit de Apocalyps,[515] St. Stephanus en/of Philipp von Schwaben alsook "met én in hem" Konrad III (1093/94-1152) lijken de classificatie van het ruiterstandbeeld als *portrait historié* echter weer te problematiseren.[516] Gezien de problematiek bij zowel de identificatie van de voorgestelden als de herkenning van de religieuze gestaltes die zij zouden aannemen, moet Ladners standpunt dat het beeldtype zou zijn ontstaan in de tijd van Frederik II aanmerkelijk worden bijgesteld.[517] Naarmate de middeleeuwen voortschreden, nam het realisme in de kunst toe, zowel in de wijze van portrettering alsook in de weergave van de eigentijdse kleding, wat de kunsthistoricus verder in staat stelt "de portretwaarde" van een religieuze of bijbelse figuur gemakkelijker te onderschrijven.

Zo herkende Franz Kieslinger hertogin Katharina van Oostenrijk (1420-1493) in een houten Mariabeeld (Wenen, privécollectie) vanwege haar koninklijke gewaad en de overeenkomsten met een standbeeld van Katharina aan de *Singertor* van de Weense St. Stephansdom.[518] Desondanks is dit een vroeg voorbeeld van een *portrait historié* dat op grond van naturalistische en indiviualistische gelaatstrekken kon worden geïdentificeerd. Wat verder opvalt, is dat de gebeeldhouwde "portretten" tot de veertiende eeuw zich beperken tot hagiografische onderwerpen – heiligenbeelden die overigens zelden narratief van karakter zijn – en dat bijbelse thematiek minder vaak wordt gebruikt om zich te laten portretteren. Bijbelse figuren buiten de heiligenverering, zoals oudtestamentische figuren, lijken zelden aangewend

[511] Grimme 1967, p. 238; Appuhn 1973, p. 175; Ladner 1983, p. 83; Reinle 1984 p. 144; Polleroß 1993, pp. 21-23; Fillitz 1998, pp. 26-27; Veelenturf 2016, pp. 70-73; Van der Ploeg 2016, pp. 99-100.
[512] H. Fillitz, 'Bildnis Kaiser Friedrichs I. ('Cappenberger Barbarossa-Kopf')', in: Tent. cat. Stuttgart 1977-1979, dl. 1, pp. 393–394: nr. 535, p. 394. Zie voor een overzicht van oudere literatuur ook: Appuhn 1973.
[513] Veelenturf 2016, pp. 71, 73.
[514] Ladner 1983, p. 84 met afb. 10 t/m 14. Zie Ladner voor oudere literatuur. Voor de identificatie van de Bamberger ruiter met St. Joris zie ook: Dehio 1924, p. 28. Polleroß 1988, dl. 2, p. 367, nr. 003; Van der Ploeg 2016, pp. 100-101.
[515] Möhring 2004.
[516] Mack 1994, p. 247ff.
[517] Ladner 1983, p. 88.
[518] Kieslinger 1932, p. 326. Zie ook: Keller 1939, p. 328. De identificatie wordt verder gestaafd door een naturalistisch geschilderd portret van haar in het Dom- und Diözesanmuseum te Wenen; hoewel Ladner (1983, p. 91) haar veel meer gelijkenis vindt vertonen met Katharina's zuster Elisabeth aan de *Bischoftor* van diezelfde dom.

voor driedimensionale heersersportretten. Dit ligt anders binnen de schilderkunst, waaronder de boekilluminatie, in de daaropvolgende eeuwen.

3.4. Vroege *portraits historiés:* keizer Sigismund en de Vlaamse connectie

Als vroegste geschilderde voorbeeld noemen Ladner en Reinle het portret *en buste* van keizer Karel IV van Luxemburg (1316-1378), sinds 1346 koning van Bohemen en vanaf 1355 Rooms-Duitse keizer, en zijn echtgenote Anna von Schweidnitz (1339-1362). Het dubbelportret werd omstreeks 1360 uitgevoerd in fresco op een timpaanvormig muurvlak in de Katharinenkapelle in de Burg Karlstein.[519] De echtelieden zijn weergegeven met een kruis temidden van hen, vergelijkbaar met het Byzantijnse icoontype van de Heilige Constantijn de Grote en zijn moeder St. Helena bij de zogenaamde *Presentatie of Verheffing van het Ware Kruis*.[520] Bij deze *imitatio Constantini* van Karel IV gaat het veeleer om een herhaling van een beeldformule, ontleend aan een type heiligenvoorstelling, dan om een afbeelding in de *gedaante* van de religieuze figuur in kwestie.[521] Niettemin zijn echter andere, evenzo naturalistische portretten van keizer Karel bekend die wél onder de noemer *portrait historié* vallen.[522] Zo vervaardigde Meister Theodorich, eveneens in de burcht Karlstein, een muurschildering in een vensternis van de Heiligkreuzkapelle waarin hij Karel IV afbeeldde als één van drie koningen (afb. 3.8).[523] Anna von Schweidnitz verschijnt in Karlstein ook als apocalyptische Madonna op een wandfresco in het trapportaal.[524] Men treft Karel nogmaals aan als koning bij de *Aanbidding van de Koningen* op een diptiek uit circa 1355-60 (New York, Pierpont Morgan Library);[525] en andermaal in diezelfde hoedanigheid in een missaal van bisschop Johann van Neumarkt (Praag, Nationaal Museum).[526] De drie koningen golden als exemplarische vertegenwoordigers van de vorstelijke stand.[527]

Met de vele *portraits historiés* van keizer Karel IV deed vermoedelijk ook de weergave in de gedaante van oudtestamentische figuren zijn intrede in de Westerse portretkunst. Zo verschijnt Karel IV in het Antiphonarium von Vyšehrad, codex 259 van de kloosterbibliotheek van Vorau, als de priesterkoning Melchisedek (en zijn vrouw als St. Helena).[528] En in de zuidelijke vleugel van het benedictijner Emmaüsklooster te Praag werden van de keizer de gelaatstrekken herkend door Marco Bogade in een oudtestamentische scène. Hij verschijnt daar als de profeet Elias die door de weduwvrouw uit Zarfath een kruik water krijgt aangereikt (1

---

519 Ladner 1983, p. 90 met afb. 18; Reinle 1984, p. 144. Zie ook; Polleroß 1993, p. 234; Bogade 2006, p. 184.
520 De *imitatio Constantini* van Karel IV wordt o.a. behandeld in: Chadraba 1971, pp. 62-94 met afb. 65; Chadraba 1978; Pešina 1979; Polleroß 1993, p. 123. Vergelijk: Wolfram 1960. Voor deze iconografie: A.A. Schmid, 'Konstantin', in: LCI 1968-1976, dl. 2 (1970), pp. 546-555; H.W. van Os & G. Jászai, 'Kreuzlegende', in: LCI 1968-1976, dl. 2 (1970), 642-647. In de voorstelling te Karlstein zien we echter een reliekkruis. (Zie hiervoor ook volgende noot.)
521 Evenzeer met scepsis: Homolka 1997, pp. 126-127, noot 68 met afb. 31. Zie ook: Otavksý 2003; Fajt & Royt 1997.
522 Zie voor een overzicht van de Kryptoporträts' van Karel IV: Bogade 2006, pp. 184-190.
523 Meister Theodorich, *Madonna met kind met Karel IV als de oudste koning bij de Aanbidding,* fresco, Burg Karlstein, Heiligkreuzkapelle. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 368, nr. 015.
524 Polleroß 1988, dl. 2, p. 368, nr. 012.
525 Boheems, *Aanbidding der Koningen* en *Sterfbed van Maria*, ca. 1360, diptiek, tempera en goud op met doek overtrokken panelen (elk), 30 x 18,5 cm (in lijst: 35 x 25 cm), New York, Pierpont Morgan Library, inv.nr. 1931AZ022.1-2. Zie: Polleroß 1988, p. 368, nr. 010; Bogade 2006, p. 186.
526 *Liber Viaticus des Johann von Neumarkt,* ca. 1353/54-1364, Praag, Knihovna Národního muzea, Ms. XIII A12, fol. 97v. Zie hiervoor: Bogade 2006, p. 185.
527 Zie hiervoor: Büttner 1983, pp. 27-33, 'Appendix A: Porträtzuge in Darstellungen der Magier', pp. 197-199.
528 Initiaal S(acerdos), in: *Antiphonarium of Visèhrad*, Vorau, Stiftsbibliothek, cod. 259; Intiaal E(lena), idem, fol. 360. Zie: Wammetsberger 1967, p. 79ff; Ladner 1983, p. 91; Polleroß 1988, dl. 2, p. 368, nrs. 013-014.

Kon. 17:8-24).[529] De profeet gold in de middeleeuwse literatuur als deugzame figuur en exempel voor vorsten.[530] Interessant is dat de analogie tussen Karel IV en Elias ook in geschriften werd vastgelegd. De Praagse aartsbisschop Jan Ocko van Vlašim (†1380) heeft de keizer in zijn preken meermaals vergeleken met deze profeet.[531] Wellicht was hij degene die opdracht gaf de keizer als zodanig te laten afbeelden in de kruisgang van het klooster.[532]

Sigismund van Luxemburg (1361-1437), koning van Bohemen en Hongarije, trad in de voetsporen van zijn vader Karel IV, toen hij in 1433 door paus Eugenius IV (1383-1447) tot heilig Rooms-Duitse keizer werd gekroond. Net zoals zijn vader stimuleerde hij de kunsten, waarbij hij en zijn hovelingen zich bedienden van eenzelfde "beeldpolitiek". Het sacrale *portrait historié* bleek een geschikt voertuig voor keizerlijke propaganda en gedurende zijn bewind ontstonden dergelijke beeltenissen in vrijwel alle gebieden die onderhorig waren aan de keizer; voornamelijk in de Duitse landen, maar ook in de Nederlanden. Opvallend is dat het scala aan bijbels-religieuze onderwerpen van Sigismunds *portraits historiés* aanvankelijk zeer beperkt was: een vast aantal thema's (vereenzelvigingen) keert steeds terug.[533]

Meister Wenzel ("Venclaus") portretteerde Sigismund in 1415 in de Friedhofskapelle in het Zuid-Tiroolse Riffian (bij Meran) op een muurschildering onder meer als keizer Constantijn bij *De Ontdekking van het Ware Kruis* (afb. 3.9).[534] Met deze *imitatio Constantini* volgde Sigismund dus ook zijn vader na.[535] Voor een deel gaat de voorstelling terug op een beroemde miniatuur van de kruislegende van Jan van Eyck in het Turijns-Milanese getijdenboek (afb. 3.10).[536] Ook daarin verschijnt Sigismund in keizer Constantijns gedaante. Hoewel de heilige Helena (met de gelaatstrekken van Elisabeth von Görlitz) als hoofdpersonage op de voorgrond zou moeten treden, kreeg zij ten opzichte van de keizer een ondergeschikte positie. Dušan Buran interpreteerde de fresco's in Riffian als een politiek-religieuze allegorie in reactie op Sigismunds kroning tot Rooms Koning in 1414, zijn conflicten met de Tiroler landshertog Frederik IV "mit der leeren Tasche" (1382-1439), en de gebeurtenissen bij het Concilie van Konstanz (1414-1418), waaronder de verbranding van de kerkhervormer Johannes Hus in 1415.[537]

Een bekender voorbeeld is het portret van Sigismund als koning David op het *Heilspiegelaltar* door Konrad Witz (ca. 1400-1446) uit 1433-1434 (Bazel, Kunstmuseum).[538] Een paneel van één meter hoog toont Abisai die voor David knielt. Dit vormt een narratief geheel met Sibbechaï en Benaja die David water uit de bron van Bethlehem brengen op een ander paneel

529 Bogade 2006, pp. 187-189. Volgens het bijbelverhaal was de profeet op goddelijke instigatie metterwoon naar Zarfath getogen, alwaar God een weduwe had ontboden de profeet te onderhouden.
530 Bogade 2006, p. 188; Witte 1987, i.h.b. p. 57.
531 *Sermones port mortem Karoli IV imperatoris per Johannem, Archiepiscopum Pragensem, et Mag. Adalbertum Ranconis de Ericina facti*, in: Emler 1874-1932, dl. 3 (1878), pp. 421-441: p. 430.
532 Bogade 2006, p. 188.
533 Zie hiervoor: Keller 1970, pp. 103-106: p. 104.
534 Buran 2006, pp. 317-318; Buran 2006a.
535 Ook Sigismunds halfbroer Wenceclaus IV liet zich in de gestalte van Constantijn afbeelden, met zijn vrouw Sophie als H. Helena, in het brevier van Benes von Waldstein, Praag, Nationale Bibliotheek, VI G 6C. Zie: Chadraba 1971, afb. 74. Zie ook voor de *imitatio Constantini* in de vroegmoderne tijd: Hendrikman 2001.
536 Turijn, Museo Civico d'Arte antica, Ms. 47, fol. 118r. Zie: Delaissé 1972; Vacková 1981, pp. 179-185; Vacková & Šmahel 1982, pp. 315-322; Polleroß 1988, dl. 2, p. 370, nr. 042; Pächt 1989, p. 184, afb. 109; Buran 2005-2006, p. 315.
537 Buran 2005-2006, pp. 315-317. In Konstanz zelf werd Sigismund als St. Sigismund afgebeeld op een muurschildering aan de noordwand van de Augustijnerkerk. Zie: Polleroß 1998, dl. 2, p. 370, nr. 039.
538 Kéry 1972, p. 157; Polleroß 1988, p. 102; Polleroß 1991, p. 90. Zie ook: Fischer & Planiscig 1933, pp. 14-15.

van het altaarstuk (1 Sam. 23:15-39) (afb. 3.11).[539] Deze voorstelling is inhoudelijk bedoeld als voorafspiegeling van de *Aanbidding der koningen* en vertoont ook compositorische overeenkomsten hiermee. Parallellen tussen Sigismund en David werden getrokken op grond van hun typologische overeenkomst als koning bij de gratie Gods. David stond daarnaast voor grootmoedigheid en heldhaftigheid; eigenschappen die een vorst diende te bezitten.

Sinds de middeleeuwen maakten vorsten gebruik van de iconografie van de zogenaamde *imitatio David Regis* voor politieke doeleinden.[540] Dit aloude vereenzelvigingsmotief werd ook aangewend voor een portret van stadhouder Frederik Hendrik door Jacob Gerritsz. Cuyp uit 1630; het enige geschilderde zeventiende-eeuwse *portrait historié* van een heerser in bijbelse gedaante dat Nederland rijk is (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4).[541] Eenzelfde typologie gaat op voor een ander paneel van het *Heilspiegelaltar* met Sigismund als Melchisedek, omdat de laatste 'als koning der gerechtigheid' op grond van Psalm 110:4 in samenhang met Hebreeën 7 werd gepresenteerd als antetype van Christus.[542] Door gelijkstelling met oudtestamentische voorlopers van Christus wordt Sigismund voorgesteld als *alter Christus.* Duidelijke christologische *portraits historiés* in oudtestamentische voorstellingen vindt men haast uitsluitend binnen de heerserstraditie die zulke zelfverheerlijking toeliet.

Volgens zijn secretaris en biograaf, Eberhard Windecke (ca. 1380-1440/41), liet Sigismund zich ook portretteren als koning David die de Simeï gratie verleent (2 Sam. 19).[543] Ook schreef Windecke dat keizer Sigismund werd afgebeeld als één van de drie koningen op een muurschildering in een klooster te Mainz;[544] nog een koninklijke "beeldgelijkenis" die hij van zijn vader overnam. De muurschildering is helaas niet bewaard gebleven. Een portret van Sigismund als koning, rechts in het blauw gewaad, zien we terug bij de *Verkondiging aan de drie wijzen* op de zijvleugel van het Bladelin-altaar van Rogier van de Weyden (1399/1400-1464) uit omstreeks 1445-50 (Berlijn, Gemäldegalerie; afb. 3.12).[545] Daarmee zijn wij aanbeland bij nog een vroeg *portrait historié* van een Nederlandse meester. Sigismund is *en profil* weergegeven met zijn karakteristieke snor, sik en bakkebaard en vertoont een frappante gelijkenis met een aan Pisanello toegeschreven portret in zijaanzicht (Parijs, Louvre).[546]

Vorstelijke tijdgenoten van de keizer, zoals Karel VI van Frankrijk (1386-1422), Lodewijk I van Hongarije (1326-1382) en hertog Giangaleazzo Visconti (1347-1402) van Milaan, alsook koning Albrecht II van Oostenrijk (1397-1439) namen het gebruik om zich in de gedaante van

---

[539] Konrad Witz, *David en Abisai (Heilspiegelaltar)*, 1433-1434, gevernist tempera op doek over paneel, 101,5 x 81 cm, Basel, Kunstmuseum (Öffentliche Kunstsammlung), inv.nr. 645; *Sibbechai en Benaja* (= *Sabdaij/Sabobaï & Benaiah*), gevernist tempera op doek over paneel, 97,5 x 70 cm, ibidem, inv.nr. 642. Zie voor Sibbechaï: 2 Sam. 21; 1 Kron. 11 en 27. Zie voor het *Heilspiegelaltar* in verband met de Negen Besten-traditie: Anrooij 1997, p. 112.

[540] Zie o.a.: Boczkowska 1985, aangehaald in: Polleroß 1991, p. 90.

[541] Brenninkmeyer-De Rooij 1981, p. 47.

[542] Konrad Witz, *Abraham en Melchisdek (Heilspiegelaltar),* gevernist tempera op doek over paneel, 84,5 x 68,5 cm. Zie voor de theologische achtergronden van deze typologie en de koning-priester-analogie: Gianotto 1984; Anderson 2001, pp. 209, 219-222, 251; Thielman 2005, p. 597ff.

[543] Windecke, ed. Von Hagen 1886, p. 128 [ed. 1899, p. 295], geciteerd in: Scaglia 1968, p. 429.

[544] Ibidem.

[545] Rogier van der Weyden, *Geboorte van Christus,* middenpaneel: 140 x 193,4; *Verkondiging aan Augustus, Verkondiging aan de drie wijzen,* luiken elk: 88,9 x 42,9 cm, bovenluiken elk: 47,9 x 22,5 cm, Berlijn, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv.nr. 535; RKD-nr. 36961; Porthis 1968. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 182, dl. 2, p. 373, nr. 081; Krauer 1970, p. 338 met afb. 7 & 8 op p. 337; De Vos 1999, pp. 242-248, nr. 15; Rothstein 2001.

[546] Pisanello, *Portret van keizer Sigismund,* vellum, 41,1 x 55,9 cm, Parijs, Louvre, inv.nr. 2339.

religieuze figuren te laten portretteren van de keizerlijke familie over en verspreidden zo dit beeldtype over heel Europa.[547] Bernard Degenhart bracht als eerste te berde dat St. Sigismund op een fresco van Piero della Francesca (1412-1492) uit 1451 in de Tempio Malatestiano te Rimini de gelaatstrekken vertoonde van de Rooms-Duitse keizer.[548] Het hoofddeksel met de neerhangende oorflappen is duidelijk een variatie op de bontmuts op het portret van keizer Sigismund in het Kunsthistorisches Museum te Wenen.[549] Ook in de parochiekerk van het Zuid-Tiroolse Sankt Sigismund (Pustertal) werd de keizer op een altaarretabel afgebeeld als de heilige Sigismund, samen met Albrecht II van Oostenrijk als één van zijn zonen.[550] Dezelfde schilder portretteerde beide vorsten nogmaals op een altaartriptiek uit St. Korbinian in Assling/Thal als Romeinse centurion en legionair bij de Kruisiging (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinadeum).[551] En op een Calvarie-altaarstuk uit 1427 van de Hongaar Thomas van Coloswar (Kolozsvári Tamás) verschijnt de keizer opnieuw in de gedaante van de bekeerde hoofdman.[552]

De pan-Europese beeldpropaganda van Sigismund had kennelijk ook de introductie van dit *portrait historié* in de Nederlanden tot gevolg. Zo bevindt zich in het Schnütgenmuseum te Keulen namelijk nog een Kruisigingsscène van een onbekende Nederlandse meester, waarop Sigismund verschijnt als die Romeinse centurion.[553] Sigismund en zijn halfbroer Wenceslaus IV van Bohemen (1361-1419) werden ook afgebeeld als twee van de drie koningen op een zilverstifttekening uit de omgeving van Jan van Eyck (ca. 1390-1441) in het Amsterdamse Rijksprentenkabinet.[554] Ook lijkt Sigismund te zijn afgebeeld als centurion te paard op een Kruisdragingsscène die werd gekopiëerd naar Van Eyck (Boedapest, Szépművészeti Múzeum; afb. 3.13a/b).[555] Het is zelfs niet uitgesloten dat Sigismund postuum werd geportretteerd als Jozef van Arimathea (of Nicodemus) die Christus draagt in de *Bewening* van Petrus Christus (ca. 1415-1475/76) uit circa 1450 te New York, hoewel men ervoor moet waken in elke bebaarde man met een kolbak de keizer te herkennen.[556]

---

547 Polleroß 1988, dl. 2, p. 368, nrs. 017 t/m 024.

548 Degenhart 1946, p. 184, noot 19; Siebenhüner 1953, pp. 124-126. St. Sigismund die op jonge leeftijd stierf, werd normaliter afgebeeld als jeugdige ridder, anders dan de oude monarch, zoals Piero della Francesca hem schilderde.

549 Hongaarse school, ca. 1433, tempera op vellum op hout, 64 x 49 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum. Zie: Jenni 2006, p. 286 met afb. 1.

550 Schmidt 1974, p. 80; Polleroß 1988, dl. 1, pp. 240-241; dl. 2, p. 371, nr. 052.

551 Polleroß 1988, dl. 2, p. 371, nr. 053.

552 Thomas van Coloswar (Kolozsvári Tamás), 1427, *Calvarie met keizer Sigismund als de bekeerde centurion*, tempera op paneel, middenpaneel: 242 x 177 cm, *Gethsemane:* 90 x 67 cm, *Kruisiging:* 87 x 67 cm, *Hemelvaart:* 90 x 71,5 cm, *Opstanding:* 87 x 68,5 cm, Esztergom, Keresztény Múzeum (Christian Museum), inv.nr. 54.3-10. Zie: V. Csikós, in: Tent. cat. Augsburg 2006, nr. 719, pp. 580-586. Zie: Krauz 1890; Grevich 1923. Het altaarstuk werd in opdracht gegeven door canonicus Miklós van Győr voor het Benediktijner klooster Garamszentbenedek (Hronský Beňadik, Slowakije).

553 Polleroß 1988, dl. 2, p. 370, nr. 047.

554 Anoniem, *Aanbidding der Koningen,* ca. 1435, zilverstift op papier, 12,4 x 12,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-00-576. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 370, nr. 038; Tent. cat. Rotterdam 2012-2013, pp. 270-271, nr. 74.

555 Kopie naar Jan van Eyck, *Kruisdraging,* olieverf op paneel, 97,5 x 129,5 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv.nr. 2531; RKD-nr. 56013. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 1, pp. 70-71 (als kopie); Friedländer 1967, pp. 70-71 met pl. 65a. Vergelijk aldaar pl. 65c een zilverstifttekening naar Van Eyck van een detail van deze voorstelling waarin de groep ruiters met keizer Sigismund verschijnt (inkt op papier, 13,5 x 11,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. 216). Zie ook: Urbach 2006-2008; Trowbridge 2009, fig. 3.

556 Petrus Christus, *Bewening van Christus,* olieverf op paneel, 25,7 x 35,6 cm; beschilderd oppervlak: 25,4 x 34,9 cm, New York, Metropolitan Museum, Marquand Collection, Gift of Henry G. Marquand, 1890, inv.nr. 91.26.12; RKD-nr. 13740. Friedländer 1924, pp. 151-152, 157, 170, pl. 60; Panofsky 1953, dl. 1, pp. 235, 309, 488 noot 4; dl. 2, pl. 251, fig. 404; Friedländer 1967-1976, dl. 1, pp. 85-86, 88, 95, pl. 84; Schabacker 1974, pp. 32, 35 noot 27, pp. 38-42, 46–50, 58-59, 72, 75, 101-106, 120, nr. 11, afb. 11; M. Ainsworth, in: Tent. cat. New York 1994, pp. 35-36, 41, 83-84, 106–111, 115, 123, nr. 8, kl.afb. p. 107, afb. 31-34, 102, 118-119. Zie voor portretten als Jozef van Arimathea en Nicodemus: Polleroß 1988, dl. 1, pp. 227-232; De Klerck 2016.

Nog meer *portraits historiés* van Nederlandse bodem staan op het beroemde *Lam Gods*-veelluik van de gebroeders Hubert (ca. 1366-1426) en Jan van Ecyk (ca. 1390-1441) dat in 1432 werd geïnstalleerd in de Gentse St. Baafskathedraal. Sigismund verschijnt in de rol van *advocatus et defensor ecclesiae*, samen met andere, eigentijdse vorstelijke figuren, temidden van de *Milites Christi* of Rechtvaardige Rechters op het linkerpaneel. Het opmerkelijkst, maar niettemin zelden opgemerkt, is het portret van Sigismund in de gedaante van de profeet Zacharias dat eveneens op het Lam Gods te vinden is (afb. 3.14).[557] Aan de buitenkant van het gesloten altaarstuk staan boven de Verkondigingsscène de profeten Zacharias en Micha afgebeeld in twee lunetten, die de panelen met de sybillen van Erythrae en Cumae flankeren. In de linker lunet, boven de engel van de Annunciatie, is de Zachariasfiguur herkenbaar als keizer Sigismund dankzij de kenmerkende bontmuts waarmee hij op talloze portretten verschijnt.[558]

Zacharias houdt een banderol vast met de inscriptie *"EXULTA SATIS FILIA SYO[N] JUBILA ECCE REX TUUS VE[N]IT"* (Zach. 9:9), wat betekent: 'Verheug u zeer, dochter van Sion! Juich, zie uw koning zal komen.' En als tegenhanger aan de rechterkant verscheen de profeet Micha met de tekst: *"EX TE EGREDIETUR QUI SIT DOMINATOR IN ISR[A]EL"* (Micha 5:1), hetgeen in vertaling luidt: 'Uit u zal voortkomen die een heerser zal zijn in Israël'. Beide bijbelteksten profeteren de komst van de Messias, evenals de spreukband van de Cumaeïsche Sybille, die zinspeelt op een uitspraak van Augustinus, terwijl de schriftrol van haar Erythraeïsche collega terugslaat op Vergilius' *Aeneis*.[559] Niettemin kan aan de figuur van Zacharias die zijn eigen citaat vasthoudt een meer substantiële betekenis worden gehecht, aangezien het hoofdpaneel van het Lam Gods met de fontein teruggaat op een passage van dezelfde profeet (Zach. 13:1): 'Te dien dage zal er een Fontein geopend zijn voor het huis Davids, en voor de inwoners van Jeruzalem, tegen de zonde en tegen de onreinigheid.' De verwijzing naar de terugkeer van rechtmatige koning van Israël heeft vanzelfsprekend betrekking op Christus' wederkomst op aarde. Tot die tijd werd zijn plaats ingenomen door wereldlijke leiders, zoals keizer Sigismund, die zich ook in andere *portraits historiés* presenteerde als nieuwe David.

3.5. Van gehistoriseerd stichtersportret naar autonoom *portrait historié*

Bij de afbakening van het *portrait historié* werden al verbanden en verschillen geconstateerd tussen geïntegreerde (stichter)portretten en portretten in assistentie: de vraag blijft in hoeverre de laatste twee een voorstadium vormen van het *portrait historié*. De scheidslijn tussen stichtersportret en *portrait historié* definieerde Wishnevsky als volgt: 'Die Grenze, die Stifterbildnisse und "portraits historiés" scheidet, wird überschritten, wenn das Bildnis zum Selbstzweck, die historische Szene zum blossen Attribut wird.'[560] Haars inziens was het *portrait historié* dus per definitie autonoom en was de historische enscenering ondergeschikt aan het

[557] Jan en Hubert van Eyck, *De H. Zacharias,* paneel van het *Lam Gods*-altaarstuk, olieverf op paneel, 164,8 x 71,7 cm, Gent, St.-Baafskathedraal; RKD-nr. 44071. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 370, nr. 048. Van oudsher heeft men veel portretten willen herkennen tussen de rechtvaardige rechters te paard op het linkerpaneel.
[558] Zie hiervoor: Fischer & Planiscig 1933, passim.
[559] De tekst van Sybille van Erythrae luidt: *"NIL MORTALE SONA[N]S AFFLATA ES NUMINE CELSO"* (Vergilius, *Aeneis* VI, 50-51), dat van de Cumaeïsche *"REX ALT[ISSIMUS] ADVE[N]IET [or PER] SEC[U]LA FUTUR[US] SCI[LICET] I[N] CARNE"* (Augustinus, *De civitate Dei* XVIII, 23), welke vertaald kunnen worden als 'Niet sterfelijks doet zij horen die geïnspireerd is door de kracht uit den hoge' en 'De allerhoogste koning zal komen en in eeuwigheid zijn in den vleze (in vleselijke gedaante)'.
[560] Wishnevksy 1967, p. 38.

portretkarakter. En Elisabeth Heller beschouwde de talrijke 'versteckte oder verkleidete Bildnisse' op altaarstukken, vooral in de gestalte van heiligen, niet langer als stichtersportretten in de strikte zin des woords. Ook inhoudelijk gezien zouden deze portretten geen stichtersportretten meer zijn, doordat de scheidslijn of het spanningsveld tussen het sacrale en het aardse werd opgeheven. Het portret werd in Hellers optiek 'zur unverbindlichen religiösen Schilderung […], deren Nachfolge später das *portrait historié* antritt.'[561]

Zoals bleek, kunnen deze "verborgen" portretten zonder meer doorgaan voor volwaardige *portraits historiés* zolang er sprake is van een vereenzelviging met een historische figuur. Hellers redenering loopt spaak in de veronderstelling dat dergelijke portretten voorlopers zijn van *portraits historiés.* In essentie zijn stichtersportretten in de gedaante van religieuze figuren reeds volwaardige *portraits historiés*, ofschoon het hier geen zelfstandige portretten betreft. Aldus vervaagt de zuiver theoretische grens tussen stichtersportret en geïntegreerd *portrait historié*. Beide typen kunnen namelijk in de praktijk samenvallen, zoals in Cornelis de Vos' *Restitutie van de kerkschatten aan St. Norbertus* uit 1630 (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten; § 5.5; afb. 1.36, 5.43). En ook buiten de stichterstraditie, in religieuze voorstellingen die geen (deel van een) altaar-, memorie- of devotiestuk zijn en die bedoeld zijn voor de privésfeer, dus buiten de sacrale of publieke context vallen, kan sprake zijn van geïntegreerde portretten of assistentieportretten. Maerten de Vos' *Paulus op Malta* dat in opdracht werd gegeven door Gillis Hooftman voor diens feestzaal bevat bijvoorbeeld zulke portretten, maar dit particuliere werk voor een seculiere context is in formeel opzicht geen autonoom portret (**Vos3;** § 6.1; afb. 1.26, 6.15).

Het "verborgen" of "verklede" stichtersportret was allerminst de enige bakermat van het autonome *portrait historié* aangezien dit laatste portrettype ook ingeluid werd door andersoortige beeldtypen. Niettemin bestaat er een direct verband tussen het *portrait historié* binnen de stichterstraditie en de aanvang van het autonome *portrait historié* in de Noordelijke Nederlanden aan het begin van de zeventiende eeuw. Het protestantisme maakte namelijk daar een einde aan de traditie van het religieuze stichtersportret en de memorietafel, waarna het *portrait historié* (als onderdeel van de religieuze historieschilderkunst) zich verplaatste van de sacrale naar de seculiere context.[562] Vanuit deze benadering is het frappant dat de eerste autonome *portraits historiés* buiten de sacrale context van kerk en kapel ontstonden in protestantse kringen zoals Maerten de Vos' Panhuysportret met Mozes en tafelen der wet, een vroeg autonoom gehistoriseerd familieportret (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1).[563]

De reformatie bracht al een geleidelijke secularisering van de wijze waarop men zichzelf en anderen wilde memoreren, hetgeen een direct gevolg had voor de portretkunst.[564] In de zestiende-eeuws lutherse herinneringscultuur kregen grafmonumenten hoe langer hoe meer een wereldlijke, representatieve functie, temeer daar het idee van het vagevuur werd losgelaten en er geen noodzaak meer bestond voor het bidden voor het zielenheil van een geportretteerde

[561] Heller 1976, pp. 50-53, i.h.b. p. 52.
[562] 'De Reformatie en de gevolgen voor de memoriestukken', in: Van Bueren & Wüstefeld 1999, pp. 111-115: p. 113.
[563] Zweite 1980, p. 269, nr. 1. Zie: Zweite 1980, pp. 288-289 nr. 59. Ook de opdrachtgever van *Abigail voor David* moeten we vermoedelijk in protestantse kringen zoeken. Zweite 1980, pp. 289-290, nr. 60. Dit werk wordt aan Frans Pourbus de Oudere toegeschreven in: Van de Velde 1979-1980, pp. 147-148.
[564] Zie voor de secularisatie(i.v.m. de reformatie) in de vroegmoderne tijd: Pohlig 2008, i.h.b. pp. 60, 62, 68, 72, 76.

stichter.[565] De totstandkoming van het lutherse epitaaf met portretten wordt gewoonlijk gepresenteerd als een direct gevolg van deze ontwikkelingen.[566] En maar al te vaak wordt de "vinding" van het in een religieuze voorstelling geïntegreerde portret onterecht op het conto geschreven van Lucas Cranach (1472-1553), bijvoorbeeld als wordt beweerd dat 'The tradition [of the peculiarly Lutheran form of the epitaph picture] seems once again to have been pioneered by the elder Cranach, who devised this scheme for moving the donor portraits from the side panels of a traditional Catholic altarpiece into the main picture.'[567]

De tendens om portretten in een religieuze hoofdscène op te nemen had zich immers al lang vóór de reformatie in gang gezet in de Nederlanden.[568] In de late vijftiende eeuw ontwikkelde zich een type memorietafel waarop een echtpaar, gezin of omvangrijke familie zich in de religieuze voorstelling bevindt, om zo uit te drukken dat de saamhorigheid van een familie tot in het hiernamaals reikt.[569] Een relatief vroeg voorbeeld is een *St. Anna te Driëen met een familie* door de meester van de Johannespanelen van omstreeks 1485-95 (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 3.15).[570] Anna, Maria en het Christuskind zitten op troon die op een verhoging staat en zij worden gescheiden van de portretten op een kleinere schaal die links en rechts de heilige figuurgroep flankeren.

Hoewel in de eeuw daarna de geportretteerden regelmatig werden geïntegreerd in narratieve bijbelscènes, maken ze zelden deel uit van de handeling. De geportretteerden verschijnen steevast nederig geknield in een biddende houding en zelfs als ze zich in dezelfde ruimte bevinden als de heilige figuren, is hun aanwezigheid daarbinnen niet overtuigend, soms zelfs opzettelijk irreëel. Dit is ook het geval op een laat voorbeeld, de memorietafel van de familie Borre van Amerongen met de *Voetwassing van Christus* uit circa 1585-1590 (Utrecht, Centraal Museum; afb. 3.16).[571] De schenkers lijken een ander realiteitsgehalte te hebben: hun schaduwen vallen weliswaar op de tegelvloer waarop de bijbelfiguren staan, maar ze zijn in de compositie geschoven als coulissen, parallel aan de hoofdvoorstelling. Bovendien zijn ze meer

---

[565] Zie voor de seculariatie van het grafmonument: Brinkmann 2010, p. 10; Heal 2015, p. 200. Vergelijk: Meys 2009, p. 86. Zie voor de (protestantse) memoriecultuur omtrent de dood: Gordon & Marshall 2000, passim.

[566] Zie voor Lutherse epitafen en epitaafaltaren: Thauer 1984; Brinkmann 2010. Zie ook: Koerner 2004, p. 388: 'Whereas donor portraits express the idea that prayer and masses said on behalf of the dead can shorten their stay in purgatory, evangelical epitaph portraits, evangelical epitaph portraits address to the living, offering them in the person of the deceased a representative confession of faith.', aangehaald door: Heal 2015, pp. 200-201, noot 8. Vergelijk: Th. Kaufmann, 'Anonymous Epitaph for Pastor Heinrich Caps, mid-seventeenth century', in: Tent. cat. Münster/Osnabrück 1997-1998, dl. "exhibition catalogue", p. 295 sub nr. 821: 'In comparison to the pious theological assumptions of the donors of the late middle ages, the act of piety was not believed to earn God's favour eo ipso; but a donated picture or epitaph could help the congregation to visualise a central aspect of faith.' Zie in verband met secularisatie ook: Pohlig 2008, p. 62. Zie voor Heinrich Caps ook: Luther WA, dl. 54 (1928), p. 200.

[567] Pettegree 2000, p. 477.

[568] Zie voor de talloze voorbeelden van in de religieuze voorstelling geïntegreerde portretten op memoriestukken epitafen: Van Bueren & Wüstefeld 1999.

[569] Van Bueren & Wüstefeld 1999, p. 13.

[570] Meester van de Johannespanelen, *St. Anna te Driëen,* olieverf op paneel, 54,5 x 53,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4125. Zie: Van Bueren & Wüstefeld 1999, p. 13 met afb. 8 op p. 14 en reg. 3.8 op p. 273.

[571] Anoniem, *Memorietafel van de familie Borre van Amerongen: Voetwassing van Christus,* olieverf op paneel, 126,1 x 140,5 cm, met lijst 155,2 x 167,4 cm, ca. 1585-1590, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 2470; RKD-nr. 44071. Zie: Van Bueren & Wüstefeld 1999, pp. 213-214, nr. 74; L. Helmus, in: Best. cat. Utrecht 1999, dl. B, p. 1627-1628, als Anoniem Noord-Nederlands; D. Tamis, in: Best. cat. Utrecht 2011, pp. 392-396, nr. 55. Het opschrift op de achterzijde vermeldt de namen van Willem Borre van Amerongen (†1536), zijn vrouw Cunera van Rijsenburgh (†1585) en hun zoon Gerrit Borre van Amerongen (†1608), kannunik van het kapittel van de Utrechtse Mariakerk.

nauwgezet weergegeven dan Christus en de apostelen die standaardtypes zijn. Hoewel ze later ingeschilderd werden, waren ze vanaf het begin beoogd, hetgeen blijkt uit ondertekeningen.[572]

Het mag frappant heten dat toen de religieuze hervormingsbewegingen in de Nederlanden aan beide zijden van het denominatieve spectrum snel van de grond kwamen tussen 1565-1585, er zich vanuit het memoriestuk veel varianten ontwikkelden en soms geheel nieuwe beeldtypes van het *portrait historié*. Dit was niet alleen waarneembaar in het protestantse kamp, in een poging om zich van de katholiek beeldtradities af te zetten, maar met name ook in de kerkelijke kunst van de vroege contrareformatie. Een voorbeeld hiervan is een epitaaf-altaarstuk met portretten in de gedaante van apostelen door Adriaen Thomasz. Key (1544-1590) uit 1575 (**KEY1;** § 4.3; afb. 1.32, 4.40).[573] Ook het in deze studie behandelde groepsportret als Laatse Avondmaal van Gortzius Geldorp is vermoedelijk bedoeld als een memoriestuk. Een opvallende overeenkomst tussen deze onderling zeer uiteenlopende werken uit deze periode is de onduidelijkheid over hun functie en context. De vormgeving (liggende formaten) en overmatige portretaanwezigheid lijken bepaalde sacrale functies uit te sluiten (als epitaaf of altaarstuk), maar bewijs hiervoor kan niet altijd worden geleverd.

Vaak wordt beweerd dat het monumentale familieportret in de Nederlanden 'evolueerde uit de vijftiende-eeuwse stichtersportretten op de zijluiken van triptieken' en dat deze 'in de loop van de zestiende eeuw een secularisatieproces' ondergingen.[574] Niettemin lopen er "reformatorische" onwikkelingslijnen van de lutherse religieuze portrettradities in de Duitse gebieden naar de wording van het bijbelse *portrait historié* in de Nederlanden. Zo hadden de hoofdbetrokkenen bij de totstandkoming van De Vos' *Mozes en de tafelen der wet* – de opdrachtgevers Peter Panhuys en Gillis Hooftman alsook de "inventor" Johannes Radermacher (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1) – allen een lutherse achtergrond en waren deze Antwerpenaren oorspronkelijk afkomstig uit het (Duitse) Rijnland. In hun jeugd waren ze zeer waarschijnlijk in aanraking gekomen met lutherse portretepitafen. Ook Maerten de Vos, hoewel hij later een voorman zou worden van de contrareformatische kunst in Antwerpen, was in 1570 in een Luthers vorstendom in aanraking gekomen met "protestantse" iconografie, toen hij schilderde voor Willem hertog van Brunswijk-Lüneburg in diens evangelische slotkapel in Celle.[575]

De opkomst van het autonome (religieuze) *portrait historié* bracht een verandering van vorm en functie teweeg in de reeds bestaande bijbelse uitbeeldingswijze.[576] Men kan ook omgekeerd redeneren: er werden andere eisen gesteld aan de portretkunst doordat het artistieke patronage veranderde. Formele veranderingen in weergave zijn grotendeels te verklaren door de wisseling van de context waarin het schilderij zich bevond en functioneerde. Volgens Polleroß betekende 'der Wechsel vom versteckten zum verkleideten Bildnis' – ofwel de overgang van geïntegreerd naar autonoom *portrait historié* – zowel in chronologisch als in

572 Vergelijk: D. Tamis, in: Best. cat. Utrecht 2011, p. 395.
573 Jonckheere 2006; Jonckheere 2007, pp. 119-120, nr. A99a-b. Zie ook: Prims 1954, pp. 65-66; Philippot 1965, pp. 180-181, 192; Monballieu 1971, pp. 91-105; Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 216-217.
574 Timmermans 2008, p. 167. Vergelijk: P. Huvenne, in: Tent. cat. Brugge 1984, p. 96; Van Huffel 1988, p. 75.
575 Zie voor Maerten de Vos en Celle: Zweite 1980, Kap. VI, pp. 118-146; Loeper & Schmieglitz-Otten 2012. De Vos' fysieke aanwezigheid in Celle is niet onbetwist: Zweite 1980, p. 145; Porras 2017, p. 133. Zie voor de Lutherse achtergrond van De Vos: Van Roey 1966, p. 113.
576 Vergelijk: Polleroß 1988, dl. 1, p. 26.

iconografisch opzicht geen opvallende cesuur.[577] Contextueel gezien bestaat er wel degelijk een scheidslijn tussen beide categorieën van dit portrettype. Geïntegreerde *portraits historiés* vindt men nu eenmaal vaker in sacrale context en autonome voornamelijk daarbuiten.

Men moet het ontstaan van het autonome (bijbelse) *portrait historié* niet uitsluitend met secularisatie van de kunst en de reformatie in verband brengen. In de vroege ontstaansgeschiedenis binnen de sacrale kunst – die van het stichtersportret – zijn wel degelijke voorgangers van de latere autonome beeldtypen te onderscheiden. Parallel aan het geseculariseerde portret in bijbelse gedaante (voor de woonvertrekken van burgers en niet-kerkelijke publieke gebouwen) dat tussen 1580-1620 tot ontwikkeling kwam, bleven veel varianten die uit de stichterstraditie waren "gegroeid" gewoon voortbestaan in de kerkelijke kunst van de contrareformatie, vooral in de Rooms gebleven Zuidelijke Nederlanden (§ 5.5) en in mindere mate in de clandestiene katholieke kunst in de Republiek (§ 5.2).

Bepaalde varianten van het stichtersportret lijken directe voorlopers te zijn van het autonome bijbelse *portrait historié,* gezien de overeenkomsten in vorm en uitbeeldingswijze. Het blijft onduidelijk of er sprake is van voorstadia van beeldtypes waaruit het *portrait historié* voortkwam – zich geleidelijk, lineair en qua vorm ontwikkelde – of van parallelle processen binnen en buiten de kunst die het *portrait historié* tot gevolg hadden. Mogelijk bracht de tendens in de laatmiddeleeuwse spiritualiteit om zich te vereenzelvigen met een religieuze figuur het (autonome) *portrait historié* teweeg als visualisering hiervan. Artistieke ontwikkelingspatronen moet men niet met organische groei verwarren: de uitvinding van een nieuwe uitbeeldingswijze is, hoewel verklaarbaar door de beeldtraditie, doorgaans spontaan en behoeft geen tussenvorm, *missing link,* om de bestaansgrond of totstandkoming ervan te verklaren. Ook het ontstaan van allerlei soorten *portraits historiés* berust op maatschappelijke processen buiten de kunstproductie. Niettemin staat vast dat de uitbeelding als bijbelfiguur zich eerst voordeed in het stichtersportret en pas nadien in de autonome portretkunst.

Ter verduidelijking maakte Wishnevsky een onderverdeling van stichtersportretten in drie typen die hier is aangehouden en uitgewerkt. Tot het eerste type rekende zij de aanbiddende donoren in contemporaine dracht, die gewoonlijk gescheiden van de hoofdvoorstelling op de zijluiken werden afgebeeld. Ze bracht ook Jan van Eycks *Madonna met kanunnik van der Paele* uit 1436 bij deze groep onder, hoewel de stichter hier wèl op het hoofdpaneel staat (Brugge, Groeningemuseum; afb. 3.17).[578] Hoewel Maria met kind zich in dezelfde ruimte bevinden als de opdrachtgever lijken ze niet doordrongen van elkaars lichamelijke aanwezigheid. De voorstelling verbeeldt een tijdloos en hemels visioen waarvan de geportretteerde deel uit maakt op een spiritueel niveau.[579] St. Joris en St. Donaas treden op als hemelse middelaars door hun voorspraak bij Maria en Christus. Het schilderij toont geen narratieve scène die teruggaat op een (bijbelse) geschiedenis of een handeling waarvan de stichter zelf *actief* deel uit maakt. Van der Paele is in zijn eigen hoedanigheid afgebeeld. Er is

[577] Polleroß 1988, dl. 1, p. 26.
[578] Jan van Eyck, *Maria met kind, de HH. Donaas (Donatianus van Reims) en Joris met kanunnik Joris van der Paele,* 1436, olieverf op paneel, 122,1 x 157,8 cm (afmetingen zonder lijst; met originele lijst: 140,8 x 176,5 cm), Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 0.161; RKD-nr. 2149. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 1, p. 38, 42-43; Pauwels 1983-1984.
[579] Zie: Rothstein 1999; voor de kunst en dergelijke visioenen (van de getroonde Maria): Benz 1969; Marosi 1999.

geen sprake van een vereenzelviging met een personage of inleving in een historische situatie als anonieme getuige, noch van een *directe* interactie tussen hem en de heilige figuren.

Dergelijke portretten, alsook geïsoleerde stichtersportretten op zijluiken, zullen weinig van invloed zijn geweest op de formele ontwikkeling van het *portrait historié* in sacrale context. In spiritueel opzicht vormen zij echter een eerste opstap naar de uitbeelding van een geportretteerde als heilige figuur: de toenadering tot God impliceert immers een spirituele translocatie van het individu die wordt verbeeld door het samenvallen van de tijd en ruimte tussen gelovige en heiligen. Door de opheffing van de spatiotemporele en narratieve parameters vindt de mystieke vereniging met God plaats: het schilderij is slechts een verbeelding daarvan.[580] Verbeeld is hoe het middelaarschap (via de voorspraak van de patroonheiligen bij de Madonna) de gelovige (Van der Paele) het kunstmatige beeld (schilderij) intrekt; het beeld waarin de gelovige zelf (de stichter) is voorgesteld en waarin Gods liefde ligt besloten.[581]

Onder het tweede type schaarde Wishnevsky *portretten in assistentie*. In dit portrettype liet men zich weliswaar niet in de gedaante van religieuze figuur, maar wel als deelnemer aan een sacrale gebeurtenis afbeelden: hoewel het wellicht beter is van een portret als 'getuige van een gebeurtenis' te spreken zoals Jensen Adams deed.[582] Als voorbeeld hiervan noemde Wishnevsky *Het lot van de overblijfselen van Johannes de Doper* van (na) 1484 door Geertgen tot Sint Jans (ca. 1460/65-1495) met daarop Haarlemse Johannieters die het gebeente van Johannes de Doper terugvinden en bijeenbrengen (Wenen, Kunsthistorisches Museum; afb. 3.18).[583] Omdat in deze twee historische gebeurtenissen uit 1252 portretten geïncorporeerd zijn, beoordeelde Wishnevsky, vasthoudend aan de veronderstelde autonomie van het *portrait historié*, het werk alleen inhoudelijk als een *portrait historié* en derhalve eerder als een voorstadium van dit portrettype.[584] Want Alois Riegl wilde eerder het werk als typologische voorganger van het autonome groepsportret zien.[585]

Het werk is in een bepaald opzicht toch meer *portrait historié* dan Wishnevsky veronderstelde. Twee van de voorgestelde Johannieter monniken zijn nadrukkelijk betrokken bij de narratieve handeling (afb. 3.18a). Hoewel er geen sprake is van identificatie met individueel benoembare personen, lijkt de term *portrait historié* in de betekenis van "historiserend" portret hier wel degelijk op zijn plaats. De monniken vertegenwoordigen namelijk hun voorgangers die

---

580 Vergelijk: Rothstein 1999, p. 268: 'Even though one may initially employ images to contemplate mystic union with God, the purity of the divine ultimately defies representation and remains truly accessible only through contemplation freed of all intervening media.' Er is sprake van 'verbeelding', maar niet van de aanmatigende verbeelding (arrogantie) waarvan de mysticus Jan van Ruusbroec (1293-1381) sprak en waarvan we verlost moeten worden. Zie: Ruusbroec, ed. David 1858, p. 112, 'maect ons los ende vri van alre verbeeltheit [...] daer die consiencie puer blivet ende dat herte [*cor sive memoria*] onverbeeldet.' Voor ware wijsdom moest zich ontdoen van beelden, zintuigelijk waarneming, en 'onverbeeldet' zijn. Zie: Rothstein 1999, i.h.b. p. 268; Rothstein 2005, p. 91.

581 Vergelijk de beeldvorming in: Ruusbroec, ed. David 1858, p. 123: 'Soe wanneer onse geest niet minnen enech creaturlec beelde intrect [*aliquam creatae rei in se trahit imaginem*], dat ons verbeeldet ende Goods minne verweget [*Deique umori intra nos en proeponderet*], soe werden wi vermiddelt [*jam planè medium suscipimus*], ende omme dies middels wille en mogen wi dat ingeesten Goods niet ontfane, ende dan mote wi sterven in sunden.'

582 Jensen Adams 2010, p. 197 die het werk aanhaalde als 'observer *portrait historié*'; Vergelijk ook Jensen Adams 2009, pp. 165-166 met Geertgens *Bewening* te Wenen als voorbeeld.

583 Geertgen tot St. Jans, *Het lot van de overblijfselen van Johannes de Doper*, 1484, olieverf op paneel, 172 x 139 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 993. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 5, nr. 6b; Châtelet 1979, pp. 846-847; Van Bueren 1993, pp. 384-390; Tent. cat. Rotterdam 2008, pp. 50-58, afb. 9-10, 11, 15a-b, 17a-c, pp. 76-81; Bruyn 2009, pp. 81-120. Zie voor de ondertekeningen van de portretten: Faries 2010, pp. 187-219.

584 Wishnevsky 1967, p. 32.

585 Riegl 1931, p. 8.

betrokken waren bij de historische gebeurtenissen.[586] Aldus is sprake van een wonderlijke betekenisoverdracht: de vermoedelijke aanleiding voor de themakeuze vormde immers de verwerving van een arm- en vingerrelikwie door de hospitaalbroeders in 1484.[587] De translatie van Johannes' overblijfselen – de overbrenging ervan door de eeuwen heen – heeft zo ook een overdrachtelijke betekenis voor het eigen tijdsbestek gekregen.[588]

Het derde type bestemde Wishnevsky tenslotte voor stichters die zich met een heilige figuur vereenzelvigd hadden en dat kenbaar maakten door middel van kleding en attributen. Evenals bij het eerste type kan de stichter op de zijvleugels voorkomen. Een voorbeeld van stichtersportretten waarbij de voorgestelden via attributen verwijzen naar hun naamheiligen treft men aan op de zijluiken van *Geboorte van Christus* van Gerard David (ca. 1460-1532) uit ca. 1510-1515 (New York, Metropolitan Museum; afb. 3.19).[589] Op de zijpanelen staan de heilige Hiëronymus en Leonardus die twee knielende stichters presenteren. Een varkentje bij de man verwijst naar St. Antonius, terwijl de vrouw is afgebeeld met de attributen van St. Catharina; een rad, een zwaard en een kroon. Het gaat hier om separate portretten die ondanks de ruimtelijke voortzetting van de architectuur los staan van het middenpaneel. Omdat de stichters contemporaine kleding dragen, is het minder aannemelijk dat zij zich volledig wilden vereenzelvigen met deze heiligen.[590] Er is eerder sprake van een uniek voorstadium van het *portrait historié*. Attributen van heiligen dienden niet alleen als kentekens maar ook als iconische symbolen van hun heroïek of martelaarschap waarmee hun voorbeeldfunctie werd gevisualiseerd.[591] Op deze manier konden ook eigenschappen van een patroon of rolmodel worden overdragen op de geportretteerde en werd het attribuut een symbool van kwaliteit.

Een tweede fase van deze ontwikkeling wordt gevormd door staande patroonheiligen op zijluiken die globaal maar niettemin onmiskenbaar gelijkenis vertonen met de voor hen geknielde stichters: iets wat veelvuldig voorkwam. Een zeldzame variant hierop, die mogelijk een tussenstadium vormt, vindt men op het St. Hippolytus-altaarstuk van Dirk Bouts (1415/20-1475) en Hugo van der Goes (1440-1482) in de Brugse St. Salvatorskathedraal waarbij de heilige

---

586 Een rechtvaardiging voor dit opzettelijke anachronisme vindt men in de synchrone weergave van verschillende historische scènes. Geheel in de achtergrond: *Het begraven van het lichaam van Johannes en het begraven van het hoofd door Herodias* (trad. 32 na Chr.); op de voorgrond *Julianus Apostata laat het gebeente van Johannes de Doper verbranden* (vóór 363), links op het middenplan: *Het opgraven door de Johannieters van de onverbrandde overblijfselen*; waarbij de Johannieters in feite de plaats innemen van de monniken die de arm en de vinger terugvinden waarmee Johannes de Heiland had aangewezen en die daarom volgens de *Legenda Aurea* niet kon verbranden (het hoofd werd in 452 ontdekt); en rechts in de achtergrond: *Het overbrengen van de onverbrande overblijfselen naar St. Jean d'Acre* (in 1252). Zie voor de gevisualiseeerde vertelstructuur van de 'temporele cirkel' in het kader van 'narratieve directionaliteit' in middeleeuwse kunst: Nesteruk 2003, p. 421; Pochat 2004, pp. 260-264.

587 In 1484 kreeg de grootmeester van de Jansorde een arm en een vinger van Johannes de Doper ten geschenke van sultan Bayezid II (1447-1512). In hetzelfde jaar werd Jan Willem Janssen (r. 1484-1514) als nieuwe commandeur van het Haarlems St. Jansklooster aangesteld; hierin is de aanleiding voor de opdracht gelegen. Zie hiervoor: Van Bueren & Faries 1991, pp. 46-47; Reinhard-Felice 2007, p. 33.

588 Pochat 2004, p. 262.

589 Gerard David, *Portret van de stichter in de gedaante van de H. Antonius Abt, met de H. Hieronymus; Portret van de stichteres in de gedaante van de H. Catharina, met de H. Leonardus*, olieverf op paneel, elk: 90,2 x 31,4 cm, New York, Metropolitan Museum (Jules Bach Bequest), inv.nr. 49.70.20; RKD-nr. 49375/49376 (buitenzijde luiken); cf. RKD-nr. 49374 (middenpaneel); RKD-nr. 27721/27723 (binnenzijde luiken). Zie: Friedländer 1967-1976, p. 143, dl. 6b, nr. 160; Van Miegroet 1989, pp. 230-232, 298, 300, nr. 30, afb. 218-219; Cleven 1990; Tent. cat. Den Haag 1997; Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 71, 74, 83-84, 139, 279, 302-305, 308, 323, 372, nr. 80; Ainsworth 1998, pp. 3, 89, 140, 207, 210-213, 249-253, 317, 320; Jacobs 2012, pp. ix, 146, 153, 161-162, 167-168, 177-181, 205, 242-244, 248, 323-324.

590 Vergelijk: M.W. Ainsworth, in: Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 143, 302-305, nr. 80; Ainsworth 1998, p. 213; Jacobs 2012, p. 178.

591 Zie hiervoor: Lupton 1996, pp. 45-46; Berns 2014, p. 1158.

op het middenpaneel opvallende gelijkenis vertoont met de stichter Hippolyte de Berthoz (†1502) die is afgebeeld op de zijluiken (afb. 3.20a/b).[592] Zo wordt de portretmatige, fysieke gelijkenis geprojecteerd op de religieuze hoofdfiguur in een narratieve voorstelling. In het kader hiervan beargumenteerde Jos Koldeweij dat men zich in de late middeleeuwen doelbewust spiegelde aan de patroon- of naamheilige in de veronderstelling dat men ook daadwerkelijk op zijn of haar beschermheilige leek.[593]

Pas in de eerste helft van de zestiende eeuw beeldde men in de Nederlanden regelmatig patroonheiligen af op zijluiken die overduidelijk portretmatige gelaatstrekken vertonen en *in plaats van* traditionele stichtersportretten verschijnen (al dan niet *met* andere stichters); hoewel het vermoeden dat het hier om beeltenissen van eigentijdse personen gaat slechts zelden kan worden bevestigd.[594] Een verdere indicatie voor een ontwikkeling van *portraits historiés* vanuit het stichtersportret als representant van de patroonheilige vormt een *Portret van een donor als Johannes de Doper* uit het laatste kwart van de zestiende eeuw, dat vermoedelijk een (verzaagd) linker zijpaneel van een triptiek is, maar het karakter van een autonoom portret heeft (afb. 3.21).[595] De man, vermoedelijk een geestelijke, is staande weergegeven (wellicht aanvankelijk ten voeten uit) en draagt een eigentijdse kraag en heeft in zijn linkerhand een boekwerk met daarop het Lam Gods met een vaandel. Omdat de aureool een latere toevoeging zou kunnen zijn, blijft het de vraag of de geportretteerde echt Johannes moet voorstellen of dat hij weer enkel diens attributen heeft overgenomen bij wijze van allusie op zijn naam(heilige).

Stichtersportretten van burgers die volledig samenvallen met patroonheiligen treft men aan op vier door Gillis Claeissens (1536/37-1605) beschilderde panelen die twee paren vormen. Deze luiken moeten ooit onderdeel zijn geweest van een memorietafel die, blijkens het opschrift, in werd 1576 voltooid (Boedapest, Szépművészeti Múzeum; afb. 3.22).[596] Het eerste diptiek (de vermoedelijke buitenkant van het epitaaf) toont op het linkerluik St. Nicolaas van Bari in de geschiedenis van de drie jongens in de ton, tegenover wie de stichter Nicolaes of Claeys van de

---

[592] Dirk Bouts en Hugo van der Goes, *St. Hippolytus-altaarstuk,* geopende drieluik: *Martelaarschap van St. Hippolytus,* 1470-1775 en 1475-1479, olieverf op paneel, middenpaneel 89,2 x 92 cm, luiken: 89,2 x 41 cm, Brugge, Sint-Salvatorskathedraal. Zie: Koldeweij 2016, alsook: Friedländer 1967-1976, dl. 3, nr. 29; Périer-D'Ieteren 2004; Steyaert 2005; Kapfer 2008, pp. 27-21.

[593] Koldeweij 2016, i.h.b. p. 139.

[594] Vergelijk het voorkomen van gehistoriseerde stichtersportretten in de Duitse landen, zoals op Albrecht Dürers *"Paumgartner Altar"* van rond 1500 uit de Sankt-Katharinenkirche te Neurenberg (olieverf op paneel, zijpanelen, 156,8 x 60,6; 157 x 60,4 cm, München, Alte Pinakothek, inv.nr. 701, 702; Porthis 2105, 2106). Op de zijvleugels van staan de portretten van de schenkers Stephan en Lukas Paumgartner in de gedaante van respectievelijk St. Joris en St. Eustachius. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 379, nr. 166. De laatmiddeleeuwse kunst kenmerkte zich door portretmatige weergave van personen, waaronder bijbelse figuren, ook als er geen portret beoogd was; mogelijk werd hieraan ook in later tijd nog lang vastgehouden. Vergelijk: Büttner 1983, p. 29; Kapfer 2008, p. 45.

[595] Anoniem (Zuid-Nederlands), *Portret van een man als Johannes de Doper,* ca. 1590, olieverf op paneel, 32,4 x 27,6 cm, Vlg. New York (S), 27-1-1999, lot 12; Porthis 0370; RKD-nr. 58774.

[596] Gillis Claeissens, *Memorietafel van de familie Van de Kerchove,* olieverf op paneel, vier luiken, 86 x 32,9; 90 x 32,5; 88,5 x 32,5; 86 x 32 cm (zonder lijst), Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv.nrs. 360-363; opschriften: "*Ter memorie Ja[n] va[n]de[n] Kerchoue zy[n] dees figuere[n] al / En[de] Jaquemine va[n]de Za[n]de zy[n] ghesellenede / Oock huere ki[n]ds vad[er] moed[er] broed[er] zusters bit voor al / Va[n] broed[er] Claeys va[n]de[n] Kerchoue de doot heef se mede"* (luik 361, onderaan); *"Ic hadde eens goet en dat was mijn / Nu moetet een anders zijn / Anders en is min niet ghebleuen / Dan dat Ic om gods wille hebbe ghegheue[n]*" (luik 362, onderaan); *"Verholen ghepeijns / zal worden ontdect / als elck vanden kerc / hove wort v[er]werct"* (luik 363, in de cartouche op de lezenaar); "*ÆTATIS 53 1576"* (luik 363, onder het wapenschild). Zie: Best. cat. Boedapest 2000, dl. 2, p. 33, nrs. 360-363; Van de Velde 2000 (als Pieter I Claeissens); Dewilde 2009, pp. 45-54, 66; Schillewaert 2013, pp. 6, 22-23, 43-44, 72, 74, 83, 133-134; B. Dewilde & M. Wolters, in: Tent. cat. Brugge 2017-2018, pp. 270-272, nr. 48 met kl.afb. Met dank aan Carel Van de Velde die in 2006 mij attendeerde op dit werk en aan Brecht Dewilde voor aanvullende informatie die hij mij vóór publicatie ter inzage gaf.

Kerchove (1523-1597) knielt op het rechterpaneel. Op het andere tweeluik nemen de geknielde Jacqemine van de Zande, haar vier dochters en de boven hen uittorende St. Jacobus de Meerdere het linkerpaneel in beslag, terwijl op het rechterluik haar man Jan van de Kerchove is afgebeeld met twee mannelijke familieleden (onder wie nogmaals Nicolaes van Kerchove) in bijzijn van Johannes de Evangelist, de naamheilige van de pater familias, die een avondmaalskelk vasthoudt.

Op het niet bewaard gebleven middenpaneel stond waarschijnlijk het Laatste Oordeel afgebeeld, aangezien een rijmend opschrift op het rechter buitenpaneel zinspeelt op de familienaam en de wederopstanding: *"Verholen gepheijns sal worden ontdect / Als elck vanden kerchouve wort verwect"*.[597] Alle drie de heiligen moeten portretten zijn, aangezien bij hun hoofden getallen staan die – net zoals bij het tweede stichtersportret van de 53-jarige Nicolaes – hun leeftijd aanduiden. Nicolaas is 30, Jacobus 34 en Johannes 33 jaar oud. De leeftijden staan ook op hun attributen: *"AETA.30"* op de kruisstaf van St. Nicolaas en *"AETA 33"* op de kelk van de Evangelist. Logischerwijs moeten deze heiligen jongemannen telgen uit geslacht Van de Kerchove voorstellen. Er zijn aanwijzingen dat het schilderen van dergelijke veelluiken met stichters en familieleden als heiligen een gangbare praktijk was in het atelier van de kunstenaarsfamilie Claeissens tot ver in de zeventiende eeuw.[598]

Het religieuze *portrait historié* blijkt in de zestiende eeuw niet langer exclusief voor de koning en de allerhoogste adel. Ook de lagere adel en de bovenlaag van de burgerbevolking wilde de bijbelse vereenzelviging aangrijpen om te kunnen emanciperen of om een politieke of religieuze boodschap uit te dragen. Zij namen daarbij de beeldtaal van de heersersiconografie over en gebruikten die voor eigen doeleinden. Vanzelfsprekend kozen zij voor een andere thematiek. De gelijkstelling met een religieuze persoonlijkheid op een altaarstuk was niet zozeer bedoeld om een machtsbasis te legitimeren, maar diende vooral om bepaalde eigenschappen van de afgebeelde te memoreren. Daarom zocht men de typologische analogie tussen geportretteerde en de rolmodel in een ietwat andere hoek. De keuze voor een religieuze figuur berustte vooral op een overeenkomst van naam, karakter of specifieke deugden waarop de geportretteerde aanspraak wilde maken. Ook kan de identificatie soms verklaard worden vanuit een beroepsmatige achtergrond. In de eerste decennia van de zestiende eeuw lijkt daarom de voorkeur vooral uit te gaan naar portretten in de gedaante van niet-bijbelse heiligen.[599]

3.6. Assistentieportretten en geïntegreerde *portraits historiés* van burgers

Men kan zich afvragen of het voorstadium van het sacrale *portrait historié* ook werd gevormd door een wijdverbreide Europese traditie om zich in assistentie te laten afbeelden op altaarstukken en andere werken van devotionele aard. Assistentieportretten in de achtergrond van een religieuze scène, als kleinschalige bijfiguur, zijn logischerwijs minder pregnant aanwezig

[597] Van de Velde 2000, p. 93.
[598] Zie ook vier altaarluiken uit 1628 van de hand van Jan Claeissens (ca. 1575-1653). De *H. Laurentius* op de linker buitenzijde zou een portret kunnen zijn of een jongere uitvoering van de geknielde 69-jarige stichter daartegenover op de rechter buitenzijde. (In gesloten toestand lijkt het berglandschap door te lopen.) De figuren van St. Joris en St. Francisus lijken niet portretmatig. Sign. l.o. (stichterspaneel): *"Ioan.Claeiss.F."*; dat. l.m.: *"ÆTATIS.69.Aº 1628"*, olieverf op paneel (elk), 90,2 x 32,5 cm, voorheen Coll. Hans-Adam II prins van en tot Liechtenstein, Schloss Vaduz (via vererving vanaf 1816 in de familie Liechtenstein); Vlg. Amsterdam (C), 1-4-2008, lot 93 (H. Laurentius); lot 94 (St. Joris); lot 95 (Franciscus van Assisi); 96 (stichtersportret); nadien tezamen Vlg. Londen (C), 9-7-2008, lot 115.
[599] Zie: Dürers Paumgartner Altaar van kort na 1503 (München, Alte Pinakothek) waarop Lucas en Stephan Paumgärtner, de zonen van de opdrachtgever, zijn afgebeeld als St. Eustachius en St. Joris. Zie: Polleroß 1991, p. 81.

dan gebedsportretten op de voorgrond, die ondanks de vaak nederige, geknielde houding (en soms kleine schaal) van de geportretteerden intentioneel de aandacht trekken. In de Italiaanse kunst van de vijftiende eeuw kwam de stichter in de hoofdvoorstelling terecht om geleidelijk deelgenoot te worden van een heilige geschiedenis. Dit was mede het gevolg van het verdwijnen van het gotische veelluik en de daaraan voorafgaande ontwikkeling waarin de architecturale opdeling van het altaarstuk geleidelijk opgeheven werd omwille van een coherente ruimtewerking. Vanaf het geïntegreerde stichtersportret, via het assistentieportret lijkt het nog maar een kleine stap naar het eigenlijke *portrait historié*.

Wil men de wortels van het burgerlijk *portrait historié* in de Nederlanden traceren, is het wederom noodzakelijk om over onze landsgrenzen heen te kijken. De eerste schilderkunstige voorlopers van het burgerlijke *portrait historié* waren onderdeel van een groter geheel en geen autonome kunstwerken. Verreweg de meeste voorbeelden stammen uit Midden-Italië en kwamen in zwang vanaf het midden van de veertiende eeuw. Het gaat hier om zogenoemde cryptoportretten – soms reeds met het karakter van een (geïntegreerd) *portrait historié* – meestal *in assistenza* waarbij geen sprake is van een vereenzelviging met een historische (religieuze, bijbelse) figuur. Vaak worden portretten vermoed op grond van uiterlijke kenmerken maar ontbreekt hiervoor de bewijslast. In andere gevallen kennen we deze portretten alleen uit literaire bronnen. Zo beweerde Giorgio Vasari dat Giotto zichzelf en de dichter Dante Alighieri had geportretteerd in de paleiskapel van de Podestà in het Bargello.[600]

Wil men de vele vernietigde of vermeende zelfportretten van Giotto, veelal zonder vereenzelviging, niet meetellen dan is het vroegst bewaarde portret in de gedaante van een heilige/bijbelse figuur vermoedelijk het zelfportret van Taddeo di Bartolo (1362-1422) op het altaarstuk met de *Ten Hemelopneming van Maria* uit 1401 in de dom van Montepulciano.[601] Het gezicht van de apostel Thaddeüs, omkranst met de woorden *Santus Tadeus* in een aureool, tekent zich duidelijk af tegen de overige, veel minder individueel ogende apostelfiguren (afb. 3.23). Dit maakt de vereenzelviging met Taddeo's naamheilige zeer aannemelijk. In tegenstelling tot de Byzantijnse en West-Europese heersersportretten uit de twaalfde en dertiende eeuw gaat het hier dus om portretten van burgers, waaronder een groot aantal zelfportretten die men herkent aan de kenmerkende blikrichting die gepaard ging bij het schilderen met een spiegel.

Al is er in de veertiende eeuw nog hoofdzakelijk sprake van geïsoleerde portretkoppen in figurenmassa's in frescocycli of van zuivere stichtersportretten op altaarstukken, in de loop van de vijftiende eeuw neemt het aantal assistentieportretten *per voorstelling* sterk toe. Jacob Burckhardt constateerde het al: 'Die Assistenz [...] wird jetzt in wichtigen, weitbekannten Malereien zur Sammlung einer Masse von Porträts in ganzen Figuren, vorherrschend in der

[600] Vasari, ed. Milanesi 1877-1885, dl. 1, p. 372: '[Giotto] risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive [...] fra gli altri, ritrasse, come ancora oggi si vede, nella cappella del palagio del Podestà di Firenze, Dante Alighieri [...] ser Brunetto Latini [...] messer Corso Donati.' Zie voor de *ritratti istoriati* van Giotto in de Bardikapel: Prinz 1986. Zie aldaar voor oudere literatuur alsook: Ladner 1983, p. 88, noot 50. Zie voor portretten in historiescènes die Vasari in zijn *Vite* aanhaalde: Hope 1985.

[601] Taddeo di Bartolo, Zelfportret als H. Taddeüs op *Christus en de apostelen* op de predella van het polyptiek met de *Ten Hemelopneming van Maria,* 1401, Montepulciano, Duomo of Santa Maria dell'Assunta. Zie: Ladner 1983, pp. 88-89; Wolters 1953-1956, pp. 70-72; Baxhenrich-Hartmann 1984, p. 114; Van Os 1990, dl. 2, pp. 148-151, afb. 149, 151-152; Brown 2000, pp. 117 met afb. 73 op p. 267; Legner 2009, 439; Manuth 2016, p. 192.

Tracht der Zeit, des Standes und des Ortes; es sind die öfter so bezeichneten ‹Cittadini› [...]'.[602] Met de weergave in eigentijdse dracht scheidt de ontwikkeling zich definitief af van het *portrait historié*. Portretten *in assistenza* bestonden in Italië reeds vóór de totstandkoming van de *tavola quadrata*. Bovendien verschenen in de Duitse landen omstreeks 1430 en mogelijk zelfs enkele decennia eerder *portraits historiés* op altaarstukken. Daarnaast besteedt men gewoonlijk weinig aandacht aan kleinschaligere *portraits historiés* in religieuze manuscripten.[603]

En in de Nederlanden, waar het veelluik veel langer in zwang bleef dan in Italië, kwamen ook (stichter)portretten voor op middenpanelen van veelluiken, meestal van nederig geknielde en biddende schenkers, zoals op Rogier van der Weydens beroemde Kruisigingstriptiek te Wenen (ca. 1440-45) (afb. 3.24).[604] Didier Martens stelde terecht dat dergelijke stichters zich ondanks hun opvallende opname in de voorstelling nog bevinden 'à une certaine distance des acteurs du drame sacré' en dat er sprake is van een 'barrière symbolique'.[605] Minder opvallend is de portretopname in Gerard Davids *Virgo inter Virgines* in het Musée des Beaux-Arts te Rouaan uit 1509 (afb. 3.25).[606] Op dit paneel van liggend formaat verschijnt behalve een portretmatige mansfiguur, linksboven, ook een vrouw in eigentijdse dracht, rechtsboven, die, ondanks de plaatsing in de achtergrond, haast deel lijkt uit te maken van de groep maagdelijke figuren, maar uit de toon valt door sobere kleding en haar gevouwen handen. Nicole Birnfeld wilde in het mansportret een zelfportret van Gerard David herkennen en in de vrouw zijn echtgenote Cornelia Cnoop.[607] Daarnaast vindt men enkele, geïsoleerde portretten die in grote groepen met heiligen opgenomen zijn op devotionalia, zoals het (vermeende) zelfportret van Hans Memling (1430-1494) en zijn vrouw op het St. Ursula-schrijn (Brugge, Sint-Janshospitaal).[608]

Schilders uit de Nederlanden introduceerden dergelijke geïntegreerde portretten in Italië nog vóór het veelluik daar uit de mode raakte. Ook kwamen geïntegreerde *portraits historiés* voor op fresco's die met de hiervoor geschetste ontwikkeling van het altaarstuk niets van doen hebben. Naast deze geïntegreerde *portraits historiés*, blijken geïsoleerde *portraits historiés* een op zichzelf staande traditie te vormen. Deze kwamen in Italië, evenals in het Noorden, voor op altaarstukken vanaf 1430.[609] Sinds circa 1460 verschenen in Italiaanse kerken fresco's van solitaire Magdalena-figuren in volle lengte die dienst deden als votiefportretten. Het

---

602 Burckhardt 1930, p. 169, geciteerd in: Ladner 1983, p. 89, noot 53.
603 Zie voor *portraits historiés* in manuscripten: Campbell 1990, p. 4; Naughton 1991; Eichberger 2002, pp. 43-44; Lerouquais 1943, pp. 3, 5; Polleroß 1991, p. 84 met afb. 6-8; zgn. 'Devotionsbilder', in: Heller 1976, p. 28.
604 Rogier van der Weyden, *De H. Maria Magdalena* (binnenzijde linkerluik), *De Kruisiging met stichterspaar* (middenpaneel), *De H. Veronica* (binnenzijde rechterluik), ca. 1440/45, middenpaneel, 96 x 69 cm, luiken elk 101 x 35 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 901. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 2, nr. 11; De Vos 1999, pp. 234-237, nr. 13; Kapfer 2008, pp. 37-38.
605 Martens 1998, p. 13, aangehaald in: Dekeyzer 2006, pp. 77-78. Martens onderscheidde "expliciete portretten" (van bv. geknielde stichters) van "impliciete portretten" (waaronder assistentieportretten en geïntegreerde *portraits historiés*) en herkende de volgende chronologie: 'Si le portrait explicite intégré à une scène religieuse est attesté au moins depuis l'époque romane dans le nord-ouest de l'Europe, en revanche, la variante implicite ne semble pas y apparaître avant le début du XVe siècle.' Zie: Martens 1998, p. 16.
606 Gerard David, *Maria met kind, vrouwelijke heiligen, musicerende engelen en stichters,* 1509, olieverf op paneel, 118 x 212 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique de Rouen, inv.nr. 803.4. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 6B, pp. 79-80, p. 108, nr. 215 met pl. 218; Miegroet 1989, pp. 221-222, 298-299, nr. 29, kl.afb. 213, kl.afb. 214-216 (details); Ainsworth 1998, pp. 1- 4, 12-18, 20, 25, 45, 57-60, 73-87, 148, 180, 189-194, 301, 314-315, 320-321, kl.afb. t.o. p. 1, afb. 20, 21, 24, kl.afb. op p. 57, kl.afb. 79, afb. 81-87 (details).
607 Birnfeld 2009, pp. 209-211, nr. 6, afb. 24 op p. 334, afb. 29 op p. 336. Daarbenevens oogt St. Agnes portretmatig.
608 Hans Memling, *Marteldood van de H. Ursula,* olieverf op paneel, 35 x 25,3 cm, Brugge, Memlingmuseum - Sint-Janshospitaal, inv.nr. O.SJ176.I. Zie: Lobelle-Caluwé 1997, pp. 50-52, aangehaald in: Kapfer 2008, p. 38; cf. p. 64.
609 Voor Italiaanse voorbeelden: Polleroß 1988, dl. 2, pp. 371-372, nrs. 49, 50, 51; 58 (altaarstukken); nr. 56 (fresco).

gaat hier dus om afbeeldingen van bestaande vrouwen in de gedaante van Maria Magdalena die bedoeld waren als teken van boetedoening.[610] Mogelijk liggen zulke devotionele beeltenissen ten grondslag aan portretbustes van adellijke vrouwen in de gedaante van Maria Magdalena op paneel die vanaf omstreeks 1500 in Vlaanderen in zwang kwamen, zoals het *Portret van Margaretha van Oostenrijk* door een onbekende Brusselse kunstenaar uit 1520 (afb. 3.26).[611]

Een mogelijk bewijs voor een zijontwikkeling van autonome *portraits historiés* uit geïntegreerde portretten is Filippo Lippi's *Kroning van Maria* uit 1439-1446 dat dienst deed als altaarstuk in de Sant'Ambrogio te Florence en zich daar thans bevindt in de Uffizi (afb. 3.27).[612] Het gaat hier om een voorloper van de *tavola quadrata*. Drie rondbogen aan de bovenzijde suggereren slechts een triptiekvorm, maar het beeldvlak wordt niet door pilasters opgedeeld. St. Bernardus, St. Eustachius en St. Theopista, midden op het voorplan, zouden volgens sommige kunsthistorici geïdealiseerde portretten zijn van Franscesco Maringhi (†1441) en leden van de familie Barducci. Het vermoeden dat het hier om portretten gaat, wordt vooral gewekt doordat deze figuren de beschouwer aankijken en doordat zij geknield zitten evenals de stichter aan de rechterzijde. Deze stichter, vrijwel zeker Francesco Maringhi, werd *en profil*, in aanbidding en op een lager niveau weergegeven. De aanwezigheid van dit uiterst conventionele stichtersportret maakt het echter weer minder aannemelijk dat de drie heiligen *portraits historiés* zijn.

Als men toch een verband wil leggen tussen portretten *in assistenza* en *portraits historiés* moet men zich richten op historiestukken waarop naast portretten in assistentie ook *portraits historiés* staan, zoals op Sandro Botticelli's *Aanbidding der Koningen* uit circa 1475 (Florence, Galleria degli Uffizi; afb. 3.28). Op dit werk zijn Cosimo il Vecchio (1389-1464), Piero il Gottoso (1416-1469) en Giovanni de' Medici (1421-1463) postuum weergegeven als de drie wijzen, terwijl hun nog levende familieleden in assistentie staan weergegeven.[613] Een werk als dit initieerde een lange Florentijnse traditie van religieuze voorstellingen met *portraits historiés* van Medici-telgen.[614] Overigens kenden *portraits historiés* in de gedaante van de drie koningen in Noord-Europa al sinds de veertiende eeuw een traditie in de heersersbeeldtaal die in Italië werd geïntroduceerd door Vlaamse miniaturisten en paneelschilders.[615] De De' Medici's, die stamden

---

[610] Aronberg Lavin 2002, p. 189.

[611] Anonieme Brusselse kunstenaar, *Margaretha van Oostenrijk als Maria Magdalena,* ca. 1520, olieverf op paneel, 37 x 25,8 cm, Münchem, Bayerische Staatstgemäldesammlungen. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 381, nr. 189. Zie voor Magdalena-portretten: Pearson 2009; Weusten 2016, en daar voor het schilderij in kwestie pp. 155-156, met afb. 6.

[612] Filippo Lippi, *Kroning van de Maagd Maria (Incoronazione Maringhi),* 1441-1447, tempera op paneel, 220 x 287 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, inv.nr. 1890: 8352. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 371, nr. 060; Borsook 1981, p. 169; Holmes 1999, p. 284, noot 98; cf. A. di Lorenzo, in: Tent. cat. Brera/New York 2004-2005, pp. 290-298: pp. 291, 295.

[613] Sandro Botticelli, *Aanbidding der Koningen,* ca. 1475, tempera op paneel, 111 x 134 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, inv.nr. 882. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 191; dl. 2, p. 376, nr. 106; Vasari 1550/1568, ed. Barocchi 1966-1987, dl. 3, pp. 417, 515; Langedijk 1968, pp. 73-76 [= Langedijk 1981, pp. 104-107]; Hope 1985, pp. 325-326, i.h.b. noot 29.

[614] De meeste *portraits historiés* van leden van de Medici-familie stammen evenwel uit het begin van de zeventiende eeuw. Voor *portraits historiés* van Medici's door Justus Sustermans, zie: Tent. cat. Florence 1983, pp. 35-38, 41, 34, nrs. 14, 15, 17, 19, 22. Zie ook een *portrait historié* door Santi di Tito: Tent. cat. Florence 1980, pp. 206-207, nr. 497. Zie ook voor de *portraits historiés* van Cosimo I de' Medici: Van der Ploeg 2016, pp. 104-106.

[615] Polleroß 1988, pp. 177-205; Châtelet 2004, p. 485; Kapfer 2008, Kryptoporträts in Epiphanien, pp. 43-45; pp. 66-69. Bijvoorbeeld: Jean Fouquet, *Aanbidding der Koningen* (met Karel VII als oudste koning), 1452-1460, Getijdenboek van Étienne Chevalier, 20,1 x 14,8 cm, Chantilly, Musée Condé. Zie: Schaefer 1971, pl. 2 (comm.); Büttner 1983, pp. 28, 211; Polleroß 1988, dl. 1, p. 185; Kapfer 2008, p. 44. Vergelijk paneelschilderijen van o.a. de Meester van Frankfurt (atelier?), *Triptiek met de Geboorte van Christus, Aanbidding der Koningen en Besnijdenis van Christus* (met keizer Frederik III als oudste koning), ca. 1510-1515, middenpaneel 160 x 214 cm, vleugels, 161 x 101 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 168. Zie: Best. cat. Wenen 1981, pp. 228-230; Goddard 1984, pp. 151-152, nr. 79/80; Dhanens 1998, p. 212; Kapfer 2008, p. 44. Keizer Frederik III (1419-1493) werd vaker na zijn

uit een burgerlijk patriciërsgeslacht van artsen en bankiers, wilden klaarblijkelijk hun aspiraties als machthebbers kenbaar maken door hun stamvaders in de rol van koningen weer te geven. Ook is er een belangrijk verschil met de oudere heersersportretten: gewoonlijk eerden de opdrachtgevers (hovelingen) niet zichzelf maar hun vorst door deze in de rol van koning bij de Aanbidding weer te geven.[616] In Botticelli's schilderij daarentegen vonden de opdrachtgevers een middel om hun eigen familie omhoog te steken.

3.7. Opname en inleving: portretten in Passiescènes en de moderne devotie

Benoorden de Alpen werden ook al eerder volwaardige *portraits historiés* in religieuze scènes opgenomen, voornamelijk op kleinschalige devotiestukken. Een voorbeeld hiervan treft men aan het zogenaamde 'Wiener Hausaltärchen' van Hugo van der Goes, dat gewoonlijk tussen 1469 en 1474 wordt gedateerd. Het diptiek toont in geopende toestand op het linkerluik *De Zondeval* en op het rechterluik *De Bewening van Christus* (afb. 3.29).[617] In de Beweningscène rechts in de voorgrond zit een geknielde man, gekleed in vijftiende-eeuwse kleding, die kennelijk Nicodemus moet voorstellen. Don Denny duidde de man als 'a reference to the artist, not necessarily a portrait' en Elisabeth Dhanens, die het tweeluik met een verloren gegaan stichtersluik wilde reconstrueren tot een triptiek, opperde dat hier mogelijk de overleden vader van de opdrachtgever is voorgesteld.[618] Jochen Sander, die sprak van 'markanten Porträtzügen des Mannes', kenschetste de rode muts, de met bont gevoerde mantel, de laarzen als aristocratisch; het hoofddeksel dat op de grond ligt zelfs als vorstelijk.[619]

Het feit dat Christus' doornenkroon rond deze hoed gevlochten is, werd regelmatig gerelateerd aan de spiritualiteit van de Moderne Devotie, een religieuze beweging waarmee Van der Goes nauwe banden had.[620] Volgens allerhande religieuze bespiegelingen en contemplatieve oefeningen wilde de Moderne Devotie de spirituele betrokkenheid vergroten zodat de gelovige bij zijn christelijke levenswandel in de voetsporen van Christus zou treden. De christen diende zich te verplaatsen in Christus' lijden om zo "mee te leven", letterlijk medelijden met zijn Passie

---

dood als koning in aanbidding geportretteerd. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 193, dl. 2, afb. 59: Meester van Frankfurt, *Altaartriptiek met Frederik III, Maximilian I en Nikasius Hackeney als de heilige Drie Koningen,* ca. 1515, middenpaneel 100 x 72 cm, luiken elk 102,5 x 32,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv.nr. L27 (cf. Goddard 1984, pp. 152-153, nr. 83). Zie voor de identificatie van Karel de Stoute (1433-1477) als jongste koning op het Columba-altaar van Rogier van de Weyden, ca. 1450-1455, middenpaneel, 138 x 153 cm, München, Alte Pinakothek, inv.nr. WAF 1190: Panofsky 2001, p. 299; Dixon 1987, p. 183; als weerlegd door Pächt 1994, p. 66. Niet aantoonbaar zijn de identificaties van de oudste koning op het Monforte-retabel als kanselier Guillaume Hugonet (†1477) door Dhanens 1998, p. 205f of als Antoine de Croÿ (ca. 1385-1475) door Châtelet 2001, pp. 194-196; 2004, pp. 482-487. Zie voor discussie ook: Polleroß 1988, dl. 1, p. 187; Kapfer 2008, pp. 41-43. Hugo van der Goes, *De Aanbidding der Koningen*, 1470-1470, olieverf op paneel, 146,5 x 241,5 cm, Berlijn, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv.nr. 1718. Zie hiervoor: Dhanens 1985.

[616] Châtelet 2004, p. 485, aangehaald in: Kapfer 2008, pp. 43-44.

[617] Hugo van der Goes, *De Zondeval* (binnenzijde linkerluik), *De Bewening* (binnenzijde rechterluik); *De H. Genoveva* (buitenzijde linkerluik), ca. 1469/76, olieverf op paneel, 33,8 x 23,5 cm (elk), Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. GG 5822, GG 5822b, GG 945. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 4, nr. 4; Denny 1980; Dhanens 1991; Tent. cat. Washington 2006-2007, pp. 94-98, nr. 12 (i.v.m. diptieken, devotiestukken); Kapfer 2008, pp. 35-36 (i.v.m. cryptoportretten door Hugo van der Goes); De Klerck 2016, p. 166 met afb. 4 op p. 164 (i.v.m. Nicodemus-identificaties). De datering tussen *De Zondeval* en *De Bewening* blijkt op grond van dendrologisch onderzoek enkele jaren uiteen te liggen. Zie hiervoor: Best. cat. Wenen 1981, pp. 189-192: p. 191; Sander 1990, pp. 40-90: p. 76.

[618] Denny 1980, pp. 121-124: p. 122; Dhanens 1998, p. 237 en i.v.m. gereconstureerde triptiek: pp. 225-226; cf. Kapfer 2008, p. 36. Dhanens 1998, p. 377, noot 139 verwerpt de hypothese dat het om een zelfportret zou gaan.

[619] Sander 1992, pp. 80-81, aangehaald in: Kapfer 2008, p. 36.

[620] Denny 1980; Sander 1992, pp. 80-81; De Klerck 2016, p. 166.

te ontwikkelen, zozeer zelfs dat men de doornen kon voelen in het eigen voorhoofd.[621] Zo stelde Thomas a Kempis (1380-1471) in zijn *Orationes et meditationes de vita Christi* (ca. 1450): 'Moge bij mij de herinnering en sterke verbeelding van zijn heilige en gebenedijde kroon steeds levendig worden ingeprent. [...] Laat binnen, laat binnen dus die verse pijn van de doornige en wrede kroon in de schuilhoeken van mijn hart.'[622]

De doornenkroon had een belangrijke symboliek in deze volksdevotionele praktijk. Ludolphus van Saksen (ca. 1295-1378) stelde al in zijn *Vita Jesu Christi* (1374) dat men door middel van 'lijde en pijne coemt totter croenen der martelien.'[623] Aan de hand van allerhande traktaatjes leerde men al mediterend zijn eigen doornenkroon te vlechten.[624] Omdat het ongeoorloofd was om een gewone sterveling in een Passiescène te bekronen met dit passiewerktuig koos Van der Goes ervoor de compassie van de beschouwer en geportretteerde aldus te visualiseren.[625] Volgens Sander en Elisabeth Kapfer zou de gebarende vrouw rechtsboven een stichteres voorstellen.[626] Ook haar betrokkenheid bij het gebeuren is dan verklaarbaar vanuit de door de Moderne Devotie gepropageerde spirituele inlevingsmethode.

Aldus kan de ontwikkeling van het *portrait historié* concreet in verband worden gebracht met het verlangen om zich te identificeren met heilige figuren in de Moderne Devotie en de *imitatio Christi*.[627] Kristin Sorensen Zapalac sprak van 'the growing tendency in the late-medieval periode to place donor portraits on the same panel with the Crucifixion or some other scene of the life of Christ or the saints or to locate the events of the life of Christ or the lives of the saints in the viewer's city in order to facilitate his or her intentional *imitatio* of those events.'[628] Om het

---

[621] Vergelijk: De Klerck 2016, p. 166. Zie voor medeleven opgewekt door passiescènes na ca. 1500: Münch 2009; Dittmeyer 2014, pp. 26ff., 59, 87, 179-180, 314. Zie voor de lijfelijke navolging van Christus (en de doornenkroning): Teuber 2004: Schuppisser 1993, p. 190; Ehrstine 2012, pp. 313-314.

[622] 'Sit mihi huius sanctae is et benedictae coronae tuae frequens recordatio et fortis imaginatio [...] Intret, intret ergo recens dolor huius spinosae et cruentosae coronae cordis mei intima.', in: *Orationes et meditationes de vita Christi,* Cap. XVII, *De armatura Christi, cruce, clavis, lancea et corona spinea,* in: Kempis OO, ed. Pohl 1905-1922, dl. 5 (1902), pp. 305-312: p. 309. Vergelijk vertaling: Kempis, *De Vita Christi,* ed. Koekoek 2013: 'Laat mij vaak aan uw heilige en gezegende kroon denken, laat het mij levendig voor ogen staan [...] Dat de pijn van deze doornige kroon mag dringen tot in het binnenste van mijn hart'; cf. *Cantica Spiritualia*, Hymnus de Passione Domini nostri Jesu Christi, in: Kempis OO, ed. Pohl 1905-1922, dl. 4 (1918), p. 380: 'Semper crux, clavi, lancea, fel, arundo cum spongia, sputa, corona spinea et dira tua vulnera, cordi meo sint infixa, et in memoria scripta.' Vergelijk: Janowski 1978, p. 253.

[623] Nederduitse vertaling van Ludolphus, *Vita Jesu Christi,* Den Haag, KB, Ms. 73E 7, fol. 70v, aangehaald in: De Bruin 1979-1980, p. 172. Over de doornenkroon bestond specifieke literatuur, zoals Kap. 52 'Die dornen croene ons heren Jhesu Christi' in de *Christenspiegel* van Dietrich Kölde, 'die allen kerstenen menschen seer nut is te lesen', aangehaald in: Ernsing 1891, p. 67. In de *Spieghel der volcomenheit* (1466) waarschuwde Hendrik Herp hen die hun lijden niet gelaten dragen: 'Ende desen menschen wordt een wonderlike croen der martelien bereit in dat ewighe leuen: want men en mach gheen swaerre martelie liden dan dese ghelatenheit, die also ondrachlic is, dat se Augustinus ende Bernardus gheliken der helscher pinen.' Zie: Herp 1466, ed. Verschueren 1931, dl. 1, fol. 103v.

[624] Bijvoorbeeld: *Die dorne croene Ons Heeren,* ed. D.A. Stracke, Antwerpen 1929 (Bloemen van ons geestelijk erf, 4), aangehaald in: Van Aelst 2005, p. 30. Zie ook: *Homen maken sal den dornen croen,* Utrecht, Museum Catharijneconvent, aangehaald in: Graaf 1888, p. 33, nr. 131. In een 16de-eeuwse prekenbundel, *Jhesus collacien,* vindt men hoe de communicatie van de zusters tertiaressen met God diende te verlopen via *De Zoenbrief des Kruisen*: 'Den sesten seghel ontfenc den brief vanden indrucken der croenen die van doorn was. Die drie leste ontfenc hi, doen die doot soe hardelic driewerf mijn herte raecte. Ende ic sende minen vader desen brief.' Zie: Van Vloten 1851, pp. 327-328; Matthijs Acket 1898, p. 172; Baaij 1962, p. 254, r. 30-33.

[625] Denny 1980; De Klerck 2016, p. 166.

[626] Tegen deze portretidentificatie keert zich Ridderbos 1991, p. 166, noot 2 omdat de vrouw in de ondertekening onbreekt een latere toevoeging blijkt te zijn. Kapfer 2008, pp. 36-37, werpt weer hiertegen in dat ook aan Flémalles *Mérode*-triptiek in New York een stichter in een latere instantie werd toegevoegd.

[627] Zie hiervoor: Camille 1998. Zie voor de literaire topos van Christusnavolging: Beckwith 1993. Zie voor *imitatio Christi* in passievoorstellingen (en martyria): Ehrstine 2012; Dittmeyer 2014, pp. 47-49, 53, 76, 94, 112-113, 136, 140, 143, 218-219, 227, 234-235, 314.

[628] Zapalac 1990, p. 83.

ware pad der verlossing te vinden en in hun geloof te volharden, wilden schenkers de heilsgeschiedenis van nabij meemaken of heiligen navolgen in hun strijd bepaalde verzoekingen te weerstaan.[629] Dit leidde ertoe dat kunstenaars de stichters steeds dichter bij hun bemiddelingsheiligen afbeeldden. Dergelijke portretten zien we bijgevolg voornamelijk terug op passievoorstellingen.

Op de centrale voorstelling van de *Kruisigingstriptiek met heiligen en stichter* van Joos van Cleve uit omstreeks 1520 knielt de stichter direct onder het kruis, terwijl hij gepresenteerd wordt door zijn patroonheilige Paulus (New York, The Metropolitan Museum of Art; afb. 3.30).[630] Paulus legt hem bij wijze van zegening de linkerhand op het hoofd, terwijl hij met zijn rechterhand het kruis omvat. De stichter wordt weliswaar geïncorporeerd in de compositie en door zijn middelaar direct betrokken bij de heilsgeschiedenis, doch zonder dat hij *actief* deel uitmaakt van de narratieve context.[631] De stichter verschijnt niet als een personage van wie melding wordt gemaakt in de evangeliën en evenmin als iemand die bedrijvig deel neemt aan het gebeuren; zijn aanwezigheid is even denkbeeldig als van kanunnik Van der Paele op Van Eycks Madonna in Brugge (afb. 3.17). Desondanks waren ook dergelijke devotionele portretten de wegbereiders voor geïntegreerde *portraits historiés*.[632] De houding die dergelijke stichters aannemen, half afgewend van de Passiescène en half naar de beschouwer toe wordt overigens ook in verband gebracht met het ontstaan van het autonome portret *en trois-quarts*.[633]

Een ander voorstadium van het *portrait historié* zien we bijvoorbeeld op een *Bewening van Christus* die Joos van Cleve met zijn atelier omtrent 1525 vervaardigde voor de St. Annakapel in de Genuese kerk van Santa Maria della Pace (Parijs, Louvre; afb. 3.31).[634] De twee stichters, Niccolò (†1537) en Franchisetta Bellogio, zijn zoals gebruikelijk geknield weergegeven, maar maken ondanks hun zijdelingse opstelling deel uit van de Beweningscène: ze zijn niet naar de zijpanelen uitgeweken, omdat het hier een soort *tavola quadrata* betreft. Men kan zich afvragen of hier doelbewust of toevallig de indruk wordt gewekt dat Niccolò Bellogio *in plaats van* Nicodemus verschijnt en of zijn vrouw wellicht als *substituut* dient voor één van de drie Maria's,

---

629 Vergelijk: M.W. Ainsworth, in: Tent. cat. New York 1998-1999, p. 143.

630 Joos van Cleve, *Kruisigingstriptiek met heiligen en stichter,* ca. 1520, olieverf op paneel, middenpaneel, 98,4 x 74,3 cm, zijpanelen (elk), 101 x 32,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of George Blumenthal, 1941, inv.nr. 41.190.20a-c. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 9a (1972), p. 53, nr. 12; Hand 1978, pp. 174-179, 300, nr. 41, afb. 49; Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 356-359, nr. 95; Hand 2004, pp. 56-57, p. 137, nr. 40; Tent. cat. Aken 2011, pp. 17, 46-48, 65, 70, 77-78 (afb. 49), 89, 144, 160 sub nr. 5.

631 Ook Paulus hoort vanzelfsprekend niet thuis in deze voorstelling en fungeert slechts als 'middelende' *trait d'union*.

632 Zie voor dergelijke devotionele portretten: Martens 1998; Dekeyzer 2006. Bij de integratie van het portret in een bijbelscène werd soms vastgehouden aan de traditie van het separate stichtersluik, zoals op de buitenzijden van het *Kruisafnemingstriptiek* door Jan Mostaert ca. 1474-1552/53) uit ca. 1520 (olieverf op paneel, linkerluik 80 x 38, rechterluik 79,5 x 37,8 cm, Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 2583-2584). De stichter Albrecht van Adrichem (†1555) verschijnt geknield als biddende figuur op het rechterpaneel in een tafereel dat ruimtelijk-landschappelijk en narratief een eenheid vormt met het linkerpaneel dat de *Kruisdraging* toont. Zie: Dólleman 1962; Best. cat. Brussel 1984, p. 204; Van Bueren & Wüstefeld 1999, p. 74, afb. 64 op p. 76, p. 275, reg. 3.32.

633 Bauch 1976, p. 207; Zie ook: Morath-Fromm 1991, p. 85, noot 68. Zie ook i.v.m. portretbustes op devotionele tweeluiken: Friedman 1977. Er zijn echter al vroegere voorbeelden van semi-autonome portretten in driekwartaanzicht, zoals het portret van Rudolf IV, hertog van Oostenrijk (1339, *r.* 1358–1365) uit 1360/65, mixtechniek met tempera, 49 x 31 cm Wenen, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

634 Joos van Cleve, Bellogio-altaarstuk: *Bewening van Christus,* ca. 1525, olieverf op paneel, hoofdpaneel: 145 x 206 cm, predella: 45 x 206 cm, lunette, 75 x 146 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1996. Zie: Hand 2004, pp. 75-78, p. 159, nr. 73 met kl.afb. 72; Friedländer 1967-1976, dl. 2, p. 92, nr. Add. 150; dl. 9a, p. 25, 55, nr. 19 met pl. 41; Scailiérez 1991, pp. 45-76 (identificatie als Niccolo en Franchisetta Bellogio). Zie ook: Leeflang 2007, pp. 51, 57, 76 (noot 259), 92, 99, 101-102, 121-122, 130-131, 162.

aangezien naast Maria Magdalena slechts één andere Maria werd afgebeeld (de H. Maagd niet meegeteld).[635] De integratie van het echtpaar in de narratieve context wordt echter, behalve door hun statische houding, verder te niet gedaan door de aanwezigheid van hun beschermheiligen die evenmin in een passievoorstelling thuishoren.

Ook in de nabijheid van de Nederlanden treft men soortgelijke in passievoorstellingen geïntegreerde beeltenissen aan; soms van Nederlandse meesters. Op het middenpaneel van een Beweningtriptiek uit de Keulse St. Maria in Lyskirchen, besteld in 1524 bij Joos van Cleve door Gobel Schmitgen, zit een stichter verdekt opgesteld tussen de heiligen (Frankfurt, Städel; afb. 3.32).[636] De geportretteerde kan echter niet "door vrije associatie" als verkapt *portrait historié* worden geduid, aangezien Nicodemus al op het middenpaneel verschijnt en Jozef van Arimathea op het rechterpaneel. In Italië zijn niettemin in diezelfde tijd veel devotionele schilderijen aanwijsbaar van individuen die daadwerkelijk de gedaante aannemen van Nicodemus of Jozef van Arimathea, zoals in *Dode Christus met Jozef van Arimathea of Nicodemus* door Giovanni Girolamo Savoldo (ca. 1480/85-na 1548) uit de jaren 1520 in het Cleveland Museum of Art.[637]

In de loop der tijd raakten de getuigen meer en meer betrokken bij de bijbelse handeling en werden ze ook overtuigender geïntegreerd in de voorstelling, zoals op een memoriestuk met de *Bewening van Christus en leden van de familie Van Egmond* van omstreeks 1535-1550 uit het atelier van Jan van Scorel (1495-1562) (Utrecht, Centraal Museum).[638] Hoewel Magdalena van Waardenborgh (of Werdenburg; 1464-1538) als getuige achter haar naamheilige onder het Kruis staat, zijn haar echtgenoot graaf Jan I van Egmond (1438-1516) en hun zoon bisschop Joris van Egmond (1504-1559) actief betrokken bij het inwikkelen van het lichaam van Christus, links en rechts op de voorgrond, als moderne beweners en plaatsbeklederes van Nicodemus en Jozef van Arimathea (afb. 3.33).[639] Ook deze handeling werd door Thomas a Kempis gebruikt voor

---

635 Jozef van Arimathea is namelijk in de achtergrond zichtbaar bij de graflegging.

636 Joos van Cleve, Triptiek van Gobel Schmitgen met *De Bewening van Christus,* 1524, olieverf op paneel, middenpaneel: 113,6 x 84,2 cm, linkerpaneel: 113,5 x 38,4 cm, rechterpaneel: 113,6 x 38,5 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv.nr. 803**.** Zie: Best. cat. Frankfurt 1993 [2002], pp. 175-203; Hand 2004, pp. 70-71 met afb. 69; pp. 143-144, nr. 48; Leeflang 2007, pp. 90, 92, 100-103.

637 Giovanni Giralomo Savoldo, *De Dode Christus met Jozef van Arimathea of Nicodemus,* jaren 1520, olieverf op paneel, 105 x 191,8 cm, Cleveland, Museum of Art, Gift of the Hanna Fund, inv.nr. 1952.512. Zie: Gelfand 1995; De Klerck 2016, pp. 159-161 met afb. 1. Zie ook: Polleroß 1988, dl. 1, pp. 227-232.

638 Cornelis Cornelisz. Buys en Jan van Scorel (oude toeschrijving), *Bewening van Christus met de familie Van Egmond,* ca. 1535-1550*,* olieverf op paneel, 38,5 x 66,1 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 11208. Zie: Wescher 1946, pp. 84-86, 93, 94-95; J.A.L. de Meyere, in: Tent. cat. Utrecht 1981, p. 52, nr. 10; Best. cat. Utrecht 1999, dl. B, pp. 1392-1393, nr. 599; L. Helmus, in: Best. cat. Utrecht 2011, pp. 264-268, nr. 33. De familie van Egmond van Nijenburgh (bastaardtak gravenhuis) liet zich door Jacob van Oostsanen portretteren in eenzelfde scène volgens Van Mander 1604, fol. 207v19-27, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 88-89; dl. 2 (1995), pp. 287-288. Het Utrechtse schilderij werd tot 1955 geïdentificeerd als dit werk. Zie: Tent. cat. Utrecht 1955, pp. 59-61, nr. 53; Best. cat. Utrecht 2011, p. 267. De schenker was Jan Gerritsz. van Nijenburgh. Zie: Snyder 1961, p. 62, noot 8; Belonje 1955, pp. 40-43. Aernout van Buchell vermelde het werk als *nunc apud Henricum Sonneveltium* met Buys als maker. Zie: Hoogewerff & Van Altena 1928, p. 30. Hendrick Houmes zag het 'int Huys van B^no^ van Teylinghen bij de heer Davelaer' (Moes 1889, p. 150) en volgens Adriaen Westphalen was het in 1684 bij Floris van Teylingen. Simon Eikelenberg zag het in 1709 in het *Hoogehuis* van de erven Sonnevelt (Bruinvis 1904, p. 230). Six (1895, pp. 99-100) identificeerde het foutief als een triptiek uit bezit van Scheltus van Kampferbeke (Vlg. 15-10-1855). Bij herontdekking van dit werk door Snyder (1961 pp. 61-63, afb. 1-3) op Barnard Castle bleken de wapens niet die van Van Nijenburgh. Van Bueren (1989, pp. 129-133) identificeerde de stichter als Philip van Hoogesteyn. Zie: Dudok van Heel 2011, pp. 69-71; Dudok van Heel 2012, p. 50.

639 Vergelijk de portretten van *Graaf Jan van Egmond* en *Magdalena van Werdenberg,* beide doek (overgebracht op paneel), 42,5 x 26 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, inv.nrs. 31.100.122 & 30.100.118. Friedländer 1967-1976, dl. 19 (1973), pp. 25, 27-28, 75, noot 59, pl. 39; V. Sintobin, in: Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 185-186, nr. 37; Meuwissen 2012, pp. 38-40, met kl.afb. 2-3. Vergelijk: *Portret van Joris van*

persoonlijke heiliging: 'Ik loof en huldig U om het zorgvuldig wikkelen van uw heilige lichaam in een vlekkeloos doodskleed'.[640] Naast Jan I zit mogelijk Jan II van Egmond (1499-1528).[641]

Hoewel deze geknielde portretfiguren in strikte zin geen "gebedsportretten" meer zijn, horen ze nog duidelijk in de stichterstraditie thuis, anders dan de zichtbaar aangedane en heftig gebarende geportretteerden in assistentie op een *Bewening* van Willem Key (ca. 1515-1568) uit 1553, voorheen in de collectie Six (afb. 3.34).[642] Ondanks vele nieuwe portretvarianten die tussen 1520-1550 ontstonden, bleef men op publiekelijk opgestelde schilderijen zoals altaarstukken vasthouden aan de geïsoleerde uitbeelding van de schenker, niettegenstaande artistieke pogingen om de geportretteerde schenker overtuigender in het beeldvlak of landschappelijke setting op te nemen, zoals op een *Bewening van Christus* door Jan Scorel uit om en nabij 1535 (Utrecht, Centraal Museum).[643]

Men dient zich te realiseren dat gebedsportretten van stichters, portretten in assistentie (van schenkers), alsook zelfportretten en geïntegreerde *portraits historiés* vanaf de jaren 1530 naast elkaar voorkomen, soms zelfs op één en hetzelfde werk. Dit is het geval op het Laurentius-altaar dat Maerten van Heemskerck (1498-1574) tussen 1539 en 1543 schilderde voor de Alkmaarse St. Laurenskerk (Linköping, Dumkyrka).[644] Bisschop Joris van Egmond verschijnt op het binnenste rechterpaneel als geknielde, biddende stichter in de *Opstanding van Christus.* En linksonder op het binnenste linkerluik met de *Ecce homo* is Jorden Jordensz. van Foreest (1494-1555) geportretteerd in de gedaante van Nicodemus, de schriftgeleerde wiens naam op het briefje op zijn muts staat (afb. 3.35-3.37).[645] Jorden II van Foreest staat ook afgebeeld bij andere schenkers in assistentie, op het rechter buitenluik met de *H. Laurentius die kerkschatten onder de armen verdeelt*, uiterst rechts in de bovenste rij naast Maerten van Heemskerck en Pieter Claesz. Paling (1467-1546). Voor hen staan de priester Jeronimus Jansz. van der Nijenburgh (1489-1549) en de kerkmeester Dirck van Teylingen (1512-1578).[646]

Een paneel op de grens tussen gehistoriseerd assistentieportret en autonoom *portrait historié* is de *Piëta met Maria Magdalena* door Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop (ca. 1520-

---

Egmond, 105 x 89,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada. Zie: Best. cat. Ottawa 1987, pp. 104-106. De twijfel van Dudok van Heel (2011) aan de identificatie van Magdalena van Werdenburg lijkt ongegrond.

[640] *Orationes et meditationes de vita Christi,* Cap. XXXV, *De veneranda sepultura Domini Iesu,* in: Kempis OO, ed. Pohl 1905-1922, dl. 5 (1902), p. 209: 'Laudo et honorifico te pro diligenti involutione sacri corporis tui in sindone is munda [...]', '(35) De eerbiedwaardige begrafenis van de Heer Jezus Christus', in: Kempis, *De Vita Christi,* ed. Koekoek 2013.

[641] Wescher 1946, p. 84.

[642] Willem Key, *Bewening van Christus,* sign.: *"W. KEIEN"*; dat. l.m.: "*1553 ÆTATIS · 42 ·"*; opschrift: "*ÆTATIS SUÆ 32"***,** olieverf op paneel, 137 x 103 cm, Vlg. Coll. Six, Amsterdam (Frederik Muller), 16-10-1928, lot 17 aan Henkel, Unkel am Rhein; Vlg. Zürich (Koller) 30-3 t/m 1-4-2017, lot 3029. Zie: Hoogewerff 1947-1948, p. 47; Friedländer 1967-1976, dl. 12 (1975), p. 52, nr. 268, pl. 131. Zie vrijwel identiek schilderij: Vlg. Londen (Phillips, Son & Neale) 5-12-1995, lot 72.

[643] Jan van Scorel, *Bewening van Christus met een schenker,* olieverf op paneel 167,5 x 136,5 cm, Utrecht, Centraal Museum. Zie: Best. cat. Utrecht 1999, dl. A, pp. 91-93, nr. 597; M. Faries, in: Best. cat. Utrecht 2011, pp. 218-226, nr. 25.

[644] Maerten van Heemskerck, *Passiedrieluik*, 1538-1542, binnenzijde, olieverf op paneel, 570 x 790 cm (incl. lijst), Linköping, Domkyrka; buitenzijde, olieverf op paneel, 570 x 405 cm (incl. lijst). Zie: Harrison 1970, p. 326-413, nrs. 22-31; Grosshans 1980, pp. 133-148, nr. 29, afb. 32-44; P. Huys Janssen, in: Best. cat. Alkmaar 1997, pp. 19-26, afb. 17-23. Zie ook: Van Bueren & Wüstefeld 1999, p. 81; Dudok van Heel 2012, pp. 45-48 met kl.afb. 1 & 2.

[645] Vergelijk: *Portret van Jorden II van Foreest* (door een navolger Maerten van Heemskerck), olieverf op paneel, 98,4 x 81,3 cm**,** Alkmaar, Stedelijk Museum Alkmaar, inv.nr. 27012. Zie hiervoor: Best. cat. Alkmaar 1997, pp. 224-225, nr. 109 met afb. In de Nicodemusfiguur is soms onterecht Pieter Claesz. Paling herkend. Zie ook: Romdahl 1903, p. 173; Veldman 1996, p. 210 met noot 17 en 19 op p. 226; cf. Best. cat. Alkmaar 1997, p. 24.

[646] Dudok van Heel 2012, i.h.b. p. 47, onderschrift kl.afb. 2.

1598) uit 1546 in het Centraal Museum te Utrecht (**BOEC1;** afb. 3.38).[647] Het portretmatige karakter van de figuur van Magdalena als ook haar aankleding verraadt dat het hier om een portret gaat, mogelijk een zelfportret.[648] Deze driedimensionale figuur wijkt immers zeer af van de schematisch weergegeven Mariafiguur die mogelijk aan een prent is ontleend.[649] Dat de schilderende jonkvrouw uit een Utrechts adellijk geslacht zichzelf portretteerde wordt verder aannemelijk gemaakt door het bestaan van *portraits historiés* van familieleden van haar, onder meer op de Kamper avondmalen die zij een kwart eeuw later schilderde (§ 4.4).[650] Het feit dat zij zo prominent in het beeldvlak staat, ten voeten uit als handelende hoofdfiguur met het zalfvat in de handen, maakt het werk tot een sluitstuk in de ontwikkeling van het portret in assistentie naar volwaardig *portrait historié.*

Op de orginele lijst staat een opmerkelijk opschrift: *"IN GREMIO MATRIS CHRISTI VENERABILE CORPVS / DEPOSITV[M], MADIDIS O HOMO CERNE GENIS / NA[M] TVA CERTA SALVS A CHR[IST]O PRINCIPE PENDET, / QVI PRO TE SVBIIT PROBRA, FLAGELLA, NECE[M]"*. De vertaling luidt: 'Aanschouw, o mens, met wangen nat van tranen het eerbiedwaardige lichaam van Christus, neergelegd in de schoot van zijn moeder. Uw zekergestelde heil hangt immers af van Christus, de koning, die voor u beschimping, geseling en kruisdood onderging.'[651] Als mogelijke auteur komt de rector van de Utrechtse Hieronymusschool in aanmerking, Joris van Lanckvelt (1487-1558), beter bekend als Georgius Macropedius. Hij was een katholiek humanist en neo-platoons toneelschrijver.[652] Ook de traditie om de dode Christus in zijn moeders schoot af te beelden – de Piëta wordt niet in de evangeliën vermeld – vond zijn verklaring in de volksdevotionele praktijk.[653] De moederschoot verwees ook naar de kerk van Rome en de portretwijze mag gezien worden als een adhesiebetuiging aan het katholieke geloof. *Portraits historiés* in de gedaante van Maria Magdalena kwamen veelvuldig voor in de kunst van de zestiende eeuw, maar meestal werden de vrouwen niet ten voeten uit weergegeven (zoals in Italiaanse votiefportretten), maar ten halven lijve (afb. 1.1, 3.26).[654]

Een complete geportretteerde familie vindt men op een Passietriptiek dat Bartholomäus Bruyn de Jongere (1523/25-1607/10) schilderde circa 1556/57 voor een altaar in de parochiekerk van St. Jakob te Keulen en waarvan alleen het middenpaneel bewaard is gebleven (Kölnisches Stadtmuseum).[655] Hierop is voorgesteld een kruisigingsscène met Maria en Johannes

---

647 Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta met Maria Magdalena,* sign. & dat. l.o.: "*Mechtelt va Lichteberch me fecit 1546"*, olieverf op paneel, 94,4 x 116,5 cm (131,2 x 152 cm in originele lijst), Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 18073. Zie: Helmus 1989; L. Helmus, in: Best. cat. Utrecht 1999, dl. A, pp. 99-102, nr. 85; Tent. cat. Antwerpen/Arnhem 1999-2000, pp. 131-132, nr. 5, met afb. 699-700; Best. cat. Utrecht 2011, pp. 84-90, nr. 4.

648 Best. cat. Utrecht 2011, pp. 88-89. Zie voor de kleding: Adriaans 1995, p. 5 met detailafb.

649 Er bestaat een memoriestuk uit 1556 van een onbekend kunstenaar met een verwante compositie, zonder de Magdalena-figuur, waarop aan weerszijden van de piëta-groep stichters zijn afgebeeld (Overpelt, Sint Martinuskerk). L. Helmus, in: Best. cat. Utrecht 2011, pp. 89-90 met afb. 4. Zie ook: Helmus 1989, afb. 9.

650 Beverwijck 1643: 'Machteld van Lichtenberch van den voornaemsten adel uyt het Sticht van Utrecht', geciteerd in: Kramm 1857-1864, dl. 4 (1860), p. 980. Zie ook: L. Helmus, in: Saur AKL, dl. 12 (1996), p. 119.

651 Helmus 1989, p. 14. De vertaling van de tekst is van Alfred M.M. Dekker.

652 Zie: Dekker 1974, pp. 188-227; Dekker 1974-1975, pp. 311-317.

653 Zie: Molanus 1594 (ed. Pacquot 1771, Cap. XII, p. 458), aangehaald in: Mancinus 1679, p. 408: 'Joan. Molanus Louvan. Doct. hunc morem pingendi Christum mortuum, in gremio Matris, vocat *Pietatem popularem,* de qua sensum suum vix innuit, ne dum expressit his verbis: 'Popularis a. pietatis delectatur depositione Christi in sinum Matris'.

654 Zie: Weusten 2016. Het verband met votiefportretten als Maria Magdalena dient nog onderzocht te worden.

655 Bartholomäus II Bruyn, *Kruisigingsscène met Maria en Johannes en stichtersportretten,* ca. 1556/57, olieverf op paneel, Keulen, Kölnisches Stadtmuseum, inv.nr. KSM 1974/373.
De St. Jakobskirche werd in 1803 gesloten; de zijvleugels gingen al in 1579 verloren. Zie voor het schilderij: Schäfke 1975; Schmid 1991, pp. 8, 30-32, 243. Zie ook: Glasner 2007, p. 304 met afb. 212 op p. 462. Zie voor Barthel Bruyn I

en stichtersportretten van Hermann von Weinsberg (1518-1597) en zijn vrouw Weisgin Ripgin (1511-1557) (afb. 3.39). Von Weinsberg tekende in zijn dagboek op dat alle figuren op het drieluik, op Christus na, de gelaatstrekken meekregen van familieleden en vrienden: 'Und ich hab auch in die angesichter allesamen leuth laissen conterfeiten uisgescheden Jhesu Christi angesicht und steit in Marienbildt feigin myner frauwen suster angesicht in Johannis under dem Creutz myner frauwen sons Johan. In Abraham steidt des kirchmeister Peter Nuvenars angesicht und in Mose steit des kirchmeisters Heinrich van Krufftz angesicht. In den vier euangelisten sint contrafeit insamt Matheo M Johan Cortessum Offermann, In Marco myn broder gotschalk, In Luca myn broder Cherstgin, In Joanne her Johan Nuvenhaven pastor.'[656]

Interessant is dat enkele geportretteerden verschijnen in de gedaante van oudstestamentische protagonisten binnen een gevisualiseerd typologisch verband tussen een oud- en een nieuwtestamentische voorstelling. Op de verdwenen zijluiken stonden *Het Offer van Abraham* (Gen. 22:9-13) en *De Oprichting van de koperen Slang* (Num. 21:8-9), als typologische verwijzing naar de Kruisigingsscène op het middenpaneel. Hierbij dient te worden aangetekend dat Mozes en Abraham in dezen niet als prefiguraties van Christus dienden, maar dat de oudtestamentische scènes, waarin ze figureerden, als voorafspiegeling of type van de Kruisiging waren bedoeld. De oudtestamentische *figura* is derhalve in deze typologie niet persoonlijk ("persoonsgebonden") maar overdrachtelijk-narratief. De vooruitwijzing is dus niet op de voorgestelde figuren gericht, maar heeft op de gebeurtenis betrekking. Hierin kan men een legitimatie zien om zich vrijblijvend met oudtestamentische figuren te vereenzelvigen, dus zonder verwijt van aanmatiging ten deel te vallen.[657] Problematischer zijn echter de portretten in de gedaante nieuwtestamentische figuren die als heiligen werden vereerd.

3.8. De Heilige Maagschap als gehistorieerd familieportret

Zowel de stichtersportretten van het Florentijnse patriciaat als die van Zuid-Duitse hovelingen van Maximiliaan I, op zogenaamde altaarstukken met de Heilige Maagschap ("Sippenaltäre"), zouden volgens Polleroß vooruitlopen op de samenvoeging van 'Identifikationsporträt' en portret in assistentie als voorstadium van het burgerlijke groepsportret.[658] De Heilige Maagschap of Sibbe bestond uit bloedverwanten van Christus en wisselt in schilderkunstige uitbeelding ervan nog al eens van samenstelling. De Heilige Maagschap is eigenlijk een uitgebreide versie van de iconografie van St. Anna te Drieën (*Anna selbdritt*) met Jozef en Joachim, alle drie de dochters van Anna uit haar respectievelijke huwelijken (het zgn. *Trinubium Annae*), hun echtgenoten en verdere nageslacht.[659] Tot Anna's Maagschap rekent men in ieder

(1493-155) als portretschilder en de familie Weinsberg: Westhoff-Krummacher 1965, pp. 7-10, 49, 56-62, 85, 88, 185-196 en p. 57 voor het Kruisigingstriptiek van Bruyn de Jongere.

[656] *Boich Weinsberg,* geciteerd in: Firmenich-Richartz 1891, p. 34; Polleroß 1991, p. 81; Tümmers 1970, p. 118. Zie ook: Corsten 1956, p. 20. Zie voor een hertaling in modern hoogduits: Hässlin 1997. Op vergelijkbare wijze bepaalde de priester Heinrich Dhorn in zijn testament van 1547 dat een vleugelaltaar ('eine taeffel mit zwei aufslainden bladeren') met een Kruisigingsscène opgericht moest worden voor de kerk van St. Brigida met Maria, Johannes de Doper en zijn eigen portret. Zie hiervoor: Schmid 1991, p. 26; Corley 2000, p. 270, noot 20. Zie voor Herman von Weinsberg: Schmid 1991; Groten 2005; Glasner 2007; <http://www.weinsberg.uni-bonn.de/> [28-1-2018].

[657] Zie voor het familiebeeld en memoriecultuur bij Hermann von Weinsberg: Studt 1997.

[658] Polleroß 1988, dl. 1, p. 121ff.

[659] Zie voor de legende van het *Trinubium:* Brandenbarg 1987, pp. 102-128; Sheingorn & Ashley 1990, pp. 11-13; Sheinhorn 1990, pp. 169-198; Brandenbarg 1990; Brandenbarg 1995, pp. 31-65; Sheingorn 2004, pp. 273-301.

geval Maria Cleophas en Maria Salomas/Salomé, de halfzusters van de Maagd Maria, die na de dood van Joachim geboren werden uit Anna's latere huwelijken met respectievelijk Cleophas en Salomas; hun echtgenoten Alphaeüs en Zebedaeüs alsook hun kinderen. Onder deze kinderen bevinden zich volgens de *Legenda Aurea* ook apostelen: Jacobus de Mindere, Simon (Zelotes), Judas (Thaddeüs), en Jozef (Justus), ook Barsabas geheten, geboren uit het huwelijk tussen Maria Cleophas en Alphaeüs, tenslotte Jacobus de Oudere en de evangelist Johannes, de zonen van Maria Salomé en Zebedaeüs.[660] Het grote aantal personen in verschillende leeftijden maakt het thema buitengewoon geschikt om een groep, zoals een uitgebreide familie, weer te geven.

Naar aanleiding van Jan van Scorels Maagschap-altaarstuk uit 1519 in de parochiekerk St. Martin te Obervellach (Karinthië) schreef Polleroß: 'Das Gemälde löst sich aus der Tradition des Andachtsbildes und unterscheidet sich kaum mehr von einem profanen holländischen Gruppenporträt.'[661] Het werk toont op het middenpaneel de leden van de familie Lang von Wellenburg en Frangipani in de gedaante van de bekende bloedverwanten van Christus (afb. 3.40).[662] Karel van Mander verhaalt dat Van Scorel na zijn bezoek aan Neurenberg bij Albrecht Dürer, bij wie hij enige tijd in de leer ging, 'vertrock naar 'Stiers [Steyr] in Carinthen alwaer hy werckende voor den meesten Heeren wel begheert was, en woonde by eenen *Baron*, een groot liefhebber van schilderije', met wie vermoedelijk de keizerlijke aanvoerder graaf Cristoforo Frangipani is bedoeld.[663] Zijn vrouw was Apollonia Lang von Wellenburg. Het werk was vermoedelijk afkomstig uit de kapel van slot Oberfalkenstein; het kasteel in de achtergrond.

De twee bekendste Duitse voorbeelden van Maagschappen waarin *portraits historiés* zijn opgenomen kwamen van de hand van Lucas Cranach de Oudere; het zogenaamde *Torgauer Fürstenaltar* uit 1509 dat wordt bewaard in het Städel te Frankfurt (afb. 3.41),[664] en het Maagschap-altaar van een tweetal jaren later dat zich bevindt in de Weense Akademie der Bildenden Künste (afb. 3.42).[665] Op beide werken verschijnen telgen uit het Saksische hertogelijke vorstenhuis. Op het Torgause altaarstuk verschijnt Alphaeüs met de gelaatstrekken van keurvorst Frederik III de Wijze (1463 *r. 1486*-1525) en Zebedaeüs met die van Johan de Standvastige (1468-1532), die in 1525 zijn broer Frederik opvolgde (afb. 3.41). Verder ziet men op de achtergrond, hangend over een balustrade, keizer Maximiliaan I (1459 *r. 1477*-1519) als

---

660 Benz 1975, pp. 667ff, M. Leichner, 'Sippe, Heilige', in: *LCI*, dl. 4 (1972), pp. 163-168. Zie voor de Duitse en Nederlandse iconografie van de H. Maagschap in de middeleeuwen: Esser 1986, passim.

661 Polleroß 1988, dl. 1, pp. 165, 201.

662 Jan van Scorel, *De Heilige Maagschap: Familieportret Frangipani-Lang van Wellenberg,* olieverf op pijnboomhout, middenpaneel, 142 x 144,5 cm; zijpanelen 141 x 61,5 cm, sign. & dat. op de steen: "*IOANNES SCORELIUS HOLLANDUS PICTORIE ARTIS AMATOR PINGEBAT ANNO A VIRGINEO PARTU MDXX"*; op de achterzijde (andere hand): *"Anno domini 1520 XV*c *und im XX Jahr",* Obervellach (Karinthië), St. Martin. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 12 (1975), pp. 68, 299-301, nr. 298; Tent. cat. Utrecht 1981**,** pp. 7-10: 9, noot 3; Tent. cat. Utrecht 1955, pp. 25-26, nr. 1 (oudere literatuur). St. Apollonia op het rechterluik is mogelijk een beeltenis van de overleden echtgenote van graaf Frangipani.

663 Van Mander 1604, fol. 235r.

664 Lucas I Cranach, *De Heilige Maagschap ("Torgauer Altar"),* sign. & dat. op zuil*: "LVCAS CHRONVS FACIEBAT ANNO 1509"*, olieverf op lindenhout, middenpaneel; 121,1 x 100,4 cm, linkerpaneel 120,5 x 45,2 cm; rechtervleugel 120,7 x 45,4 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv.nr. 1398 <lucascranach.org/DE_SMF_1398A>; <DE_SMF_1398B>; <DE_SMF_1398C>. Zie: Koepplin & Falk 1974-1976, dl. 1, pp. 20, 76-78, dl. 2, pp. 683, 753; Friedländer & Rosenberg 1979, pp. 70-71, nr. 18; Polleroß 1988, dl. 2, nr. 177; Tent. cat. Frankfurt/Londen 2007-2008, pp. 154-158, nr. 19; Best. cat. Frankfurt 2005, pp. 204-225 (voor verdere literatuur).

665 Lucas I Cranach, *De Heilige Maagschap,* 1510-12, tempera op lindenhout, 89 x 71 cm, Wenen, Akademie der Bildende Künste, inv.nr. GG-542 <lucascranach.org/AT_AKBILD_GG-542>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1932, pp. 35ff, nr. 33 (ed. 1979, pp. 75-76, nr. 34); Koepplin & Falk 1976, dl. 2, p. 758; Tent. cat. Frankfurt/Londen 2007-2008, pp. 40, 159. Zie i.v.m. het zelfportret in de rechtermarge: Tent. cat. Wenen 2004-2005, p. 58.

Cleophas. Salomas is mogelijkerwijs de keizerlijke raadsheer Sixtus Oelhafen (1466-1539)[666] of hofkapelaan Wolfgang von Maen.[667] Onder de zoontjes van Alphaeüs en Cleophas vermoedde Swarzenski het portret van prinshertog Johan Frederik (1503-1554), in rok links op het middenpaneel, de latere keurvorst bijgenaamd "de Grootmoedige" (1532-1547).[668]

De vrouwen en overige kindertjes ogen weinig individueel en zijn waarschijnlijk geen portretten. Sophie van Mecklenburg, die bij de geboorte van haar zoon Johan de Standvastige in 1503 in het kraambed stierf, zou volgens Swarzenski postuum zijn geportretteerd als St. Anna,[669] hoewel Max Friedländer dit van de hand wees: 'Derartige intime Züge wären bei einem Kirchenbild ungewöhnlich.'[670] St. Anna kende, anders dan Zebedeüs, Alphaeüs, Cleophas en Salomas, als populaire heilige een bijzondere verering, omdat zij dichter bij Maria en Christus stond; ook als het om voorspraak ging als middelaar bij het gebed. Johan de Standvastige verschijnt nogmaals op het Weense stuk (afb. 3.42). Een zelfportret van Cranach is herkend in de figuur uiterst links. Ook op deze Maagschapvoorstelling zijn de vrouwen allerminst portretmatig weergegeven. Hierin is een verschil gelegen met het Frangipani-altaarstuk van Jan van Scorel waarop ook de vrouwen en kindertjes overduidelijk portretten zijn, waardoor het aldus geschapen totaalbeeld veel meer het karakter heeft van een familieportret; in plaats van geïntegreerde *portraits historiés*. Hoewel het hier om een adellijke familie gaat, is het schilderij veeleer een intieme vastlegging van verwantschap dan een propagandamiddel van dynastieke heersersaspiraties. In het doorbreken van de statische hiërarchie verschilt het Frangipani-altaar van Cranachs *Torgauer Altar,* alsook van het paneel met hetzelfde thema in Wenen.

Bernard Strigel (ca. 1460-1528) schilderde in of kort na 1515 een familieportret van Maximiliaan I (1460-1528) ter gelegenheid van de huwelijksalliantie tussen de Habsburgse dynastie en het Hongaarse koningshuis.[671] Voor een staatsieportret dat de uitdrukking geeft aan dynastieke pretenties is het gezelschap opvallend informeel in beeld gebracht, hetgeen voornamelijk te wijten is aan natuurlijke houdingen van de geportretteerden die elkaar aanraken. De voorstelling kreeg echter weer een meer gewijd karakter door een eenvoudige ingreep: het schilderij werd veranderd in een Maagschap door boven de voorgestelden de namen aan te brengen van leden hiervan (afb. 3.43).[672] Dat gebeurde nadat het werk in bezit kwam van de raadsheer van de keizer, Johannes Cuspinianus. Hij gaf in 1520 opdracht aan Strigel de hoofdtak van de Maagschap (Maria's en Elisabeths eerstegraadsverwanten) af te

666 Swarzenski 1907, p. 50; Best. cat. Frankfurt 2005, p. 218.
667 Max J. Friedländer, in: Friedländer & Rosenberg 1932, p. 32 [ed. 1979, p. 71]; Best. cat. Frankfurt 2005, p. 221.
668 Swarzenski 1907, p. 50.
669 Zie vorige noot.
670 M.J. Friedländer, in: Friedländer & Rosenberg 1932, p. 32 [ed. 1979, p. 71].
671 Bernhard Strigel, *De Heilige Maagschap: Familieportret Habsburg-de Valois,* 1515, olieverf op paneel, 72,8 x 60,4 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv.nr. GG 832; Porthis 2276-2281. Zie: Baum 1914; Otto 1964, pp. 2, 65, 101-102; Polleroß 1988, dl. 2, p. 385, nr. 241; Thümmel 1980; Tent. cat. Wenen 2003, pp. 76, 335-336, nr. II.18 met kl.afb. 1; Sheingorn 2004, p. 291; Tent. cat. Wenen 2012-2013, pp. 152-153, nr. 13 met kl.afb.
672 Opschrift boven Maximilaan: *"CLEOPHAS.FRATER.CARNALIS.IO/SEPHI:MARITI DIVAE VIRG.MARIÆ";* boven Philips de Schone: *"I/IACOBVS: MINOR EPVS:/HIEROSOLIMITANVS";* boven Maria van Bourgondië: "*MARIA CLEOPHÆ SOROR/VIRG.MARPVTATIVA MA/TER TERA.D.N.*"; boven Ferdinand: *"III/IOSEPH IVSTVS",* onder Karel V: *"II/SIMON ZELOTES CONSO/BRINVS. DNI.NRI.".*

beelden op de achterzijde (afb. 3.44).[673] Vervolgens bestelde hij een pendant waarop hij zijn eigen familie liet portretteren (Schloß Seebarn, Neder-Oostenrijk; afb. 3.45).[674]

Maar hoe verhoudt deze bijbelse uitbeeldingswijze met vorstelijk vertoon zich tot de traditie van het relatief sobere Noord-Nederlandse familieportret? Vanaf de zestiende eeuw trad de intimiteit van het gezin in familiestukken hoe langer hoe meer op de voorgrond ten koste van dynastieke pretenties en de representatie van (nobele) afstamming. Hierin is sprake van een parallel met de ontwikkeling van de Maagschap-iconografie.[675] Jos Koldeweij constateerde dat de heilige sibbe van Christus op vier Maagschapschilderijen uit het Keulse Walraff-Richartz-Museum 'niet als stamboom, maar als laatmiddeleeuwse familieportret in beeld werd gebracht.'[676] Wat opvalt in de ontwikkeling van deze Maagschapvoorstellingen is dat in zestiende-eeuwse exemplaren minder figuren worden afgebeeld dan in die uit de vijftiende eeuw: in vroege voorbeelden wordt een zeer uitgebreid geslacht getoond, terwijl in de loop de tijd het aantal volwassen mannelijke figuren wordt gereduceerd tot de voornaamste. Bovendien gaat de aandacht vooral uit naar de vrouwen die zorg dragen voor de kinderen.

Maria Lindgren-Fridell constateerde reeds in 1938 dat de verschuiving in de weergave te maken had met maatschappelijke ontwikkelingen. De oorspronkelijke uitbeelding van de stamboom van Jesse strookte volgens haar meer met de monarchisch-dynastieke pretenties die hoorden bij de feodale samenleving en hoofse cultuur, terwijl de weergave van Christus' naaste verwanten juist voor burgers aantrekkelijker was.[677] Dat juist de vrouwen de centraal staan in Heilige Maagschappen wordt ook aangetoond door een altaarpaneel van de Vlaming Michiel Coxcie (1499-1592) uit 1540 dat te zien is in de kruisgang van het Stift Kremsmünster en dat door het Weense hof aan het klooster werd geschonken. Moeder Anna troont in het midden en haar dochters, de drie Maria's zijn, zoals gebruikelijk, druk met de kinderen in de weer. Maar hoewel de mannen in dit schilderij naar de achtergrond lijken verbannen, is het hier weer frappant dat juist temidden van hen portretten vallen te bespeuren: wellicht leden van het Antwerpse gilde van de kousenwevers als onder meer Alphaeüs en Zebedaeüs (afb. 3.46).[678]

---

673 Bernhard Strigel, *De Heilige Maagschap,* ca. 1520, olieverf op paneel, 72,5 x 60 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv.nr. GG 6411 (achterzijde van inv.nr. GG 832). Opschrift: *"MARIA.ILLABIS.REGINA/ VIRGINITATIS' IDEA"*; daarnaast: *"HIESVS CHRISTVS/SERVATOR NOSTER"*; rechts: *"IOANNES BAPTISTA SANCTIFICATVS/IN VTERO"*; boven links: *"ANNA VNICUVM VIDVI/MATIS SPECIMEN"*; daarnaast: "*IOACHIM VNICVS/MARITVS ANNÆ"*; midden: *"IOSEPH MARI/TVS VIRG"*; daarnaast: *"ELIZABETH/COGNATA/MARIÆ/VIRG"*; boven daarnaast: *"ESMERIA.SOROR. AN/NAE MINOR NATV"*; rechts: *"ZACHARIAS"*; op de banderol van Johannes: *"ECCE.AGNVS.DEI.QVI.TOLLIT.PECCATA.MVNDI"*.

674 Bernhard Strigel, *De Heilige Maagschap: Familieportret Cuspianus-Putsch,* ca. 1520, olieverf op paneel, 70 x 62 cm, privébezit; Porthis 2283-2283 & 2315-2316. Zie: Réau 1955-1959, dl. 2 (1957), pp. 141-145; Thümmel 1980; Polleroß 1988, dl. 2, p. 385, nr. 242; Brandenbarg 1988, pp. 111-112, met noot 30, pp. 136-137; Greep 1996, pp. 11-13; Tent. cat. Wenen 2003, pp. 268, 335-336, nr. II.20 met kl.afb. 3. De maagschap van Cuspianus is verbonden met de families Frundsberg en Rechberg. Opschrift midden boven: *"FILII COLITE DEUM, DISCITE PRUDENTIĀ, DILIGITE HONESTATEM";* opschrift boven Cuspinianus senior: *"ZEBEDEUS."*; opschrift boven Anna Putsch*: "SALOME UXOR - I - PACIFICA QUIA FILIOS PACS GENVIT."*; opschrift boven Cuspianus junior: *"IACOBUS MAIOR CHRISTO COEVVS"*.

675 Greep 1996, pp. 29-30 (voor de overeenkomst tussen het vroegste familieportret en devotiestukken).

676 Koldeweij 2009, p. 12.

677 Lindgren-Fridell 1938-1939, pp. 289-308, aangehaald in: Brandenbarg 1988, p. 111.

678 Michiel I Coxcie, *De Heilige Maagschap,* 1540, olieverf op paneel, 45 x 191 cm, Kremsmünster, Benediktinerstift; RKD-nr. 271841. Zie: K. Jonckheere, in: Tent. cat. Leuven 2013-2014, pp. 67-70, 79-86, 92-95, 186, nr. 10 met kl.afb. 44, 47, 66 & 94. Men neemt gewoonlijk aan dat het werk identiek is aan het kousenweversaltaar. Zie: Johns 1993; Loinig 1995. Mogelijk betreft het een ander schilderij met de portretten van Guy Morillon (†1548; in het rode gewaad) en zijn zoons Maximilien (1517-1586; 3de van links) en Antoine (1522-1556; rechts van zijn vader). Vergelijk hun stichtersportretten op Coxcie's Herrijzenistriptiek te Leuven, M - Museum, inv.nr. S 43 C; KIK-nr. 67512; RKD-nr. 14291. Zie: Tent. cat. Leuven 2013-2014, p. 110, afb. 110, p. 195, nr. 39. Jacobus Maior met stok lijkt een zelfportret.

In zowel Noord- als Zuid-Nederlandse exemplaren treft men weleens geïntegreerde portretten aan, maar die hebben gewoonlijk het karakter van geïsoleerde portretten in eigentijdse dracht, zoals het vrouwelijke stichtersportret op een *Heilige Maagschap* van omstreeks 1520 in de trant van Jacob Cornelisz. van Oostsanen (ca. 1474-1533),[679] of een Maagschapvoorstelling uit 1575 door Frans I Francken (1542-1616), met eveneens een biddende schenker (Herentals, Sint-Waldetrudis).[680] Dergelijke werken staan vanzelfsprekend *buiten* de ontwikkeling van het gehistoriseerde familieportret. Een opmerkelijk *portrait historié* is een *Heilige Maagschap* van Jacob de Backer (1555-1585) waarop, rechts in de voorgrond, twee van de zeven apostelkindjes in de zeventiende eeuw werden overgeschilderd met twee kinderportretten in contemporaine kleding (afb. 3.47).[681]

Wil men dan toch het (gehistoriseerde) familie- of groepsportret herleiden tot Maagschappen met portretten dient men andere voorbeelden aan te halen. Niet ver verwijderd over de grenzen van de Nederlanden vindt men ook *portraits historiés* met dit thema die men, gezien de kunstzinnige uitwisseling in de grensgebieden, niet buiten beschouwing mag laten. Derick Baegert (1440-1515) portretteerde omstreeks 1470-80 meerdere patriciërs als leden van de Heilige Maagschap, de familie van de Heilige Maagd Maria, op het linker zijluik van een altaarstuk (Dortmund, Propsteikirche; afb. 3.48).[682] Zoals gewoonlijk bestaat ook hier de Maagschap uit Maria's ouders, Joachim en Anna, haar moeders tweede en derde man naar wie haar halfzusters Maria Cleophas en Maria Salomas waren vernoemd, alsook hun echtgenoten Alphaeus en Zebedeüs, met de apostelen die uit deze huwelijken waren ontsproten; weer als kindjes weergegeven. Alleen Zebedeüs, Salomas en Jozef zijn met zekerheid portretten, alsook wellicht Cleophas en de figuur van Eliud, een zoon van Anna's dochter Esmeria die ook moeder van de heilige Elisabeth was. Eliud, die minder vaak wordt opgenomen in deze voorstellingen, maakte deel uit van de uitgebreide versie van de Heilige Maagschap. Zijn aanwezigheid op het Dortmundse retabel is mogelijk verklaarbaar vanuit het feit dat hij als de grootvader wordt bestempeld van St. Servatius, de eerste bisschop van Maastricht die ook in het Rijnlandse een bijzondere verering kende. Servatius verschijnt zelf ook als zuigeling, op de arm van zijn moeder Memelia, rechts op de voorgrond.

De heilige Anna en de Maria's zijn echter niet geïndividualiseerd, hetgeen de interpretatie van dit altaarpaneel als een prototype van het gehistoriseerde "familieportret" belet. Ook Alphaeus, Joachim en Zacharias zijn geen beeltenissen van eigentijdse mannen. Klaarblijkelijk gaat het hier eerder om een groepsportret van burgerlijke

---

679 Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *De Heilige Maagschap,* olieverf op paneel, 71,2 x 51,2 cm, verblijfplaats onbekend; RKD-nr. 72331; Khdl. M. Gluckselig & Son, New York; Vlg. Londen (S), 2-11-2000, lot 12; Vlg. New York (C), 6-4-2006, lot 24; Vlg. Londen (S), 26-4-2007, lot 18; Vlg. Wenen (Dorotheum), 17-10-2007, lot 355.

680 Frans I Francken, *De Heilige Maagschap,* dat. r.o.: *"1575"*, olieverf op paneel, 230 x 122 cm, Herentals, Sint-Waldetrudis; KIK-nr. 32196. Zie: Peeters 2003, p. 83; Peeters 2013, pp. 189-194, nr. 5 met fig. 2a. De portretmatige figuren in de achtergrond van het middenpaneel zijn herleidbaar tot studiekoppen uit het atelier van Frans Floris. Zie: Peeters 2013, p. 192. In dezelfde kerk bevindt zich, op het zijaltaar O.L. Vrouw, nog een *Aanbidding der herders* door Francken, ca. 165 cm hoog, van ca. 1600, met in de achtergrond een mansportret met kraag. KIK-nr. 32190.

681 Jacob de Backer, *De Heilige Maagschap,* olieverf op paneel, 143,5 x 126 cm, verblijfplaats onbekend; RKD-nr. 18618; Vlg. New York (C), 16-10-1997, lot 112; Vlg. New York (C), 15-10-1997, lot 17 als Otto van Veen.

682 Derick Baegert, *Altaarretabel,* ca. 1475, olieverf en tempera op paneel met goudgrond, 230 x 787 cm (met lijst in geopende toestand), *Kruisiging,* middenpaneel, 204 x 372 cm (met lijst 230 x 390), zijpanelen, elk ca. 230 x 200 cm, linkerpaneel, *De Heilige Maagschap,* rechterpaneel, *Aanbidding der Koningen*, Dortmund, Propsteikirche. Zie: Baxhenrich-Hartmann 1984, pp. 109-120; Polleroß 1988, dl. 2, nr. 110.

hoogwaardigheidbekleders die al dan niet door bloedverwantschap met elkaar verbonden waren. Hoogstwaarschijnlijk vervulden zij als leken een ambt binnen het kerkbestuur, namelijk als proosten – het betrof hier immers een proosdijkerk en een wereldlijk kapittel is een proosdij – of waren zij anderszins georganiseerd in groepsverband, bijvoorbeeld in een gilde. Het bovenste portret in de gedaante van Cleophas lijkt op het vermoedelijke zelfportret van Derick Baegert als de hoofdman onder het kruis op een fragment van een altaarpaneel (Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza; afb. 3.49).[683] Baegert portretteerde zichzelf nogmaals op een *H. Maagschap* die afkomstig is uit de St. Nikolaikirche te Kalkar (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; afb. 3.50).[684]

Ook in de Nederlanden kan men een verband traceren tussen de voorlopers van het *portrait historié* in een religieuze context en de totstandkoming van onafhankelijke groepsportretten in een profane context. Zoals reeds gezegd, kenschetste Alois Riegl *Het Bijeenbrengen van het gebeente van Johannes de Doper door de Haarlemse Johannieter monniken* van Geertgen tot St. Jans in het Kunsthistorisches Museum te Wenen (afb. 3.18) als een typologische voorganger van het autonome Hollandse groepsportret: 'In der Tat vermögen wir die ersten Anfänge des Gruppenporträts noch im 15. Jahrhundert in solchen Bildern religiösen Inhalts nachzuweisen, in denen statt eines mehrere Stifter anzubringen waren.'[685]

Er bestaat een zijdelings verband tussen Baegert en Geertgen via Jan Joest van Kalkar (1450/1460-1519). Deze laatste schilderde namelijk tussen 1505 en 1508, voordat hij zich vestigde in Haarlem, een groepsportret in *De Handwassing van Pilatus,* als onderdeel van het hoogaltaarstuk voor de voornoemde Kalkarse Nikolaikirche (afb. 3.51).[686] Op het schilderij is een groep van zeven eigentijdse heren en één vrouw als getuigen geportretteerd. Friedländer schreef naar aanleiding hiervan: 'In his Haarlem altarpiece, Geertgen tot Sint Jans inserted portrait groups into the legendary composition [...] As a portrait painter, Jan Joest takes his place between Geertgen en Jan van Scorel.'[687] Andere panelen van dit altaarstuk tonen volwaardige doch geïsoleerde *portraits historiés.* In de *Hemelvaart van Christus* verschijnt Jacobus de Ridder (ca. 1460-1529), bisschop van Utrecht, rechts in de achtergrond als apostel (de tweede van rechtsboven) en in diezelfde gedaante op *De Nederdaling van de Heilige Geest,* geknield naast de Heilige Maagd (afb. 3.52, 3.53).[688] Op *Het Sterfbed van de Heilige Maagd* is hij nogmaals weergegeven, zeer prominent op de voorgrond als de apostel met de rozenkrans (afb. 3.54).[689]

---

683 Derick Baegert, *Kruisiging,* ca. 1477/78, olieverf op paneel, 82 x 53 cm, Madrid (Lugano-Castagnola), Museum Thyssen-Bornemisza. Zie voor het zelfportret: Baxhenrich-Hartmann 1984, p. 136 met afb. 103.

684 Derick Baegert, *De Maagschap van St. Anna,* ca. 1492, olieverf op paneel, 128 x 157 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Zie: Baxhenrich-Hartmann 1984, pp. 135, 147; Best. cat. Antwerpen 1985, pp. 48-53; Hilger 1990, pl. III.

685 Riegl 1931, p. 7; Riegl 1992, p. 31.

686 Jan Joest van Kalkar, *De Handwassing van Pilatus*, 1505-1508, olieverf op paneel, 107 x 86 cm, Kalkar, St. Nikolaikirche; RKD-nr. 45715. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 9a, p. 51, nr. 1, afb. 4 (l); Wolff-Thomsen 1997, pp. 114-153, 288-296, nr. T. 29.

687 Friedländer 1967-1976, dl. 9, p. 13, aangehaald door: Schollmeyer 2002, p. 5.

688 Jan Joest van Kalkar, *De Hemelvaart van Christus,* 1505-1508, olieverf op paneel, 107 x 86 cm, Kalkar, St. Nikolaikirche; RKD-nr. 45715. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 9a, p. 51, nr. 1, afb. 5 (n); Wolff-Thomsen 1997, pp. 114-153, 314, 318-320, nr. T. 33. Idem, *Pinksteren: De Nederdaling van de Heilige Geest* (Hand. 2:1-4), idem, ibidem; RKD-nr. 45718. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 9a, p. 51, nr. 1, afb. 5 (o); Wolff-Thomsen 1997, pp. 114-153, 314, 320-327, 394, nr. T. 34; Schollmeyer 2002, passim, i.h.b. p. 12.

689 Jan Joest van Kalkar, *Het Sterfbed van de H. Maagd Maria,* 1505-1508, olieverf op paneel, 107 x 86 cm, Kalkar, St. Nikolaikirche. Zie: Wolff-Thomsen 1997, pp. 114-153, 330-331, 335, 350, nr. T. 35.

In de Zuidelijke Nederlanden vindt men echter ook voorbeelden van dergelijke religieuze schilderstukken met opvallend veel portretten; of althans individueel ogende figuren. Aanvankelijk lijkt het vooral te gaan om "geclusterde" individuen en zuivere assistentiefiguren, zoals op de *Gerechtigheid van keizer Otto* van Dieric Bouts (1410-1475) in de Koninklijke Musea te Brussel.[690] In dergelijke in historiescènes ingevoegde portretten van omstreeks 1470 wilde Friedländer de oorsprong van het Hollandse groepsportret zien, alsook een poging om realisme te introduceren.[691] Het feit dat deze personen meestal niet kunnen worden geïdentificeerd problematiseert de these. Herkenbare portretten bevinden zich wel op iets latere voorbeelden, zoals *De Spijziging van de Vijfduizend* van circa 1500 door de Meester van de Legende van St. Catharina (Melbourne, National Gallery of Victoria; afb. 3.55).[692] Hierop afgebeeld zijn onder meer Jan IV (1403-1427) en Filips van St. Pol (1404-1430), hertogen van Brabant, Michele van Frankrijk (1395-1423) en Isabella van Portugal (1397-1471), hertoginnen van Bourgondië.

Ook de thematiek van de bruiloft te Kana (Joh. 2:1-11) leende zich uitstekend voor de opname van portretten en is wel in verband gebracht met de iconografische structuur van het groepsportret in de zestiende eeuw (vgl. **ANON5; ANON8; CRA1**).[693] Op Gerard Davids *Bruiloft te Kana* in het Louvre van omstreeks 1500-1505 verschijnen nog nederig geknielde stichters naast geportretteerden als aangezetenen aan de dis (afb. 3.56).[694] Op een latere variant van Ambrosius Benson (ca. 1495-1550) verschijnen weer andere individuen aan tafel, en lijkt de geknielde wijnschenker nu ook een portret te zijn, maar de "bidportretten" zijn weggelaten (Stockholm, Nationalmuseum; afb. 3.57).[695] Het ontbreken van de conventionele stichtersportretten zou erop kunnen wijzen dat dit werk niet een religieuze schenking was of dienst deed als memorietafel voor een sacrale ruimte maar daarentegen als autonoom groepsportret bestemd was voor binnenshuis of een andere seculiere context.

Tot circa 1500 ging het voornamelijk om vorsten en adel die in burgerlijke stichtingen werden geëerd met hun portret, temidden van individuen van dezelfde rang en stand, in een historiescène. Nadien waren het burgers in bestuursfuncties die *zelf* gehistoriseerde groepsportretten in opdracht gaven, vaak in maatschappelijke groepsverbanden. Een voorbeeld hiervan is het groepsportret door de Meester van het Mechelse St. Jorisgilde uit omstreeks 1497, met Filips de Schone als drakendodende St. Joris te paard, geflankeerd door St. Libertus en St. Rumoldus, beiden portretmatig, met leden van het gilde van de grote kruisboog in een landschap

690 Dieric Bouts, *De gerechtigheid van keizer Otto: De vuurproef,* ca. 1471-1473, olieverf op paneel, 324,5 x 182 cm, Brussel, Koninklijke Musea van België, inv.nr. 1448; RKD-nr. 44113. Zie: Best. cat. Brussel 1999, pp. 54-104.
691 Friedländer 1967-1976, dl. 3 (1968), p. 26. Zie ook: Kapfer 2008, p. 45.
692 Anoniem, *De Spijziging van de Vijfduizend (De Wonderbaarlijke vermenigvuldiging van broden en vissen),* ca. 1500, olieverf op paneel, middenpaneel 113,9 x 83,4 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv.nr. 1247/3. Zie: Hoff & Davies 1971, p. 4, nr. 131; Campbell 1990, p. 5; Best. cat. Melbourne 1995, p. 110; Van Cauteren 2016, p. 242 met full page kl.afb. 243. Zie ook de portretten in een voorstelling met hetzelfde thema door Juan de Flandes, 1496-1504, olieverf op paneel, 21 x 16 cm, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv.nr. 10002021; RKD-nr. 40384. Zie: Weniger 2011, pp. 210-228, Kat. Juan 3.1-16; Van Cauteren 2016, p. 244 met kl.afb. op p. 246.
693 Zie hiervoor: Ost 1980, waarin ook de twee nagenoemde werken van David en Benson worden besproken.
694 Gerard David, *Bruiloft te Kana,* 1500-1505, olieverf op paneel, 100 x 128 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1995; RKD-nr. 50025. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 6b, nr. 183; Van Miegroet 1989, pp. 203-210, 309-310, nr. 42, kl.afb. 198, detailafb. 197, 199, 200 (als atelier van Gerard David); Ainsworth 1998, pp. 3, 83, 156, 179, 320 (als Gerard David en atelier); A. van Oosterwijk, in: Tent. cat. Brugge 2017-2018, p. 219 met kl.afb. op p. 220 sub nr. 32.
695 Ambrosius Benson, *Bruiloft te Kana,* vóór 1550, olieverf op paneel, 99 x 106 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv.nr. 422; RKD-nr. 50026. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 6b, nr. 183b (als kopie naar David); nr. 247 (als Benson); Marlier 1957, pp. 87-88, 290, nr. 32, afb. 6 (als Benson); Van Miegroet 1989, p. 310, nr. 42b, kl.afb. 201 (als Benson).

(Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; afb. 3.58).[696] Buiten de gewijde sfeer van kerk en kapel gaf men de voorkeur aan oudtestamentische of klassieke historiescènes om burgerlijke bestuurders in te portretteren. Dit is het geval in *Het Banket van Ahasveros* (Esth. 1:1-20) dat Antonius Claeissens in 1574 vervaardigde in opdracht van het Brugse stadsbestuur (Brugge, Groeningemuseum; **CLA1;** afb. 3.59).

Magistraten werden eveneens geportretteerd op Claeissens' *Oordeel van Cambyses: De Gevangenneming van Sisamnes* (Brugge, Groeningemuseum; afb. 3.60).[697] Het laatste onderwerp kende een lange traditie voor het uitbeelden van de gerechtigheid van stedelijke bestuurders. Reeds in 1498 portretteerde Gerard David de Brugse raadsheren in een tweeluik met het *Oordeel van Cambyses,* met links de *Aanhouding van Sisamnes* en rechts het *Villen van Sisamnes* (Brugge, Groeningemuseum; afb. 3.61).[698] Inderdaad werd in de Brugse stadsrekeningen een betaling opgetekend voor een groot stuk met portretten uit 1498-99.[699] Uit röntgenopnamen blijkt bovendien dat op het linker tafereel acht en op het rechter zeven portretten later werden toegevoegd: vermoedelijk de in 1496-1497 aangetreden raadsheren.[700] Wat opvalt, is dat Claeissens' *Aanhouding van Sisamnes* meer het karakter heeft van een groepsportret dan Davids schilderij van bijna een eeuw eerder (afb. 3.60, 3.61): de historiescène lijkt hier slechts een motief om een portretgroep uit te beelden en niet het hoofdonderwerp.

3.9. Vroege autonome *portraits historiés* met oudtestamentische onderwerpen

In de ontwikkeling van het bijbelse *portrait historié* in late middeleeuwen bestaat een groot onderscheid tussen oudtestamentische en nieuwtestamentische voorstellingen. Op het middenpaneel van veelluiken met een devotionele functie, zoals altaartriptieken, kwamen oudtestamentische scènes niet voor, omdat de hoofdvoorstelling voorbehouden was aan nieuwtestamentische of hagiografische voorstellingen. Omdat de meeste figuren uit de Hebreeuwse bijbel geen verering kenden als canonieke heiligen (op bv. Job na), aan wie een altaar kon worden gewijd of tot wie men zich kon richten voor voorspraak, functioneerden dergelijke voorstellingen niet als autonoom cultusbeeld.[701] Bij vijftiende- en vroegzestiende-

---

[696] Meester van het St. Jorisgilde te Mechelen, *Groepsportret van het Mechelse Gilde van de Grote Kruisboog met St. Joris, St. Libertus en St. Rumoldus,* olieverf op paneel, 105 x 174 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 818; KIK-nr. 92638. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 4, p. 102, nr. 107, pl. 99; Best. cat. Antwerpen 1988, p. 499 (St. Rumoldus lijkt op Filips de Schone); Polleroß 1988, dl. 2, p. 377, nr. 137; Schoute & Patoul 1994, pp. 161-163, 222 met kl.afb. Het KMSKA identificeert St. Joris als Filips en de vrouw met het lam als Johanna van Castilië.

[697] Antonius Claeissens, *Oordeel van Cambyses: De Gevangenneming van Sisamnes,* sign. l.o.: *"ANTHONIVS CLAEISSINS:F.",* olieverf op paneel, 110,5 x 122,8 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 2005.GRO0003.I; RKD-nr. 105020. Zie: Vlg. Londen (C), 25-4-2001, lot 23; *Museumbulletin Musea Brugge* 25, nr. 4 (2005), p. 8, afb. p. 9. Zie ook: Descamps 1769, p. 306: '*A l'Hôtel de Ville.* Dans la Salle d'assemblée se voit le Jugement de Cambyse : Tableau peint par Antoine Claissens [...] assez dans la maniere de *Quentin Messis.*"; Couvez 1852, pp. 59-60: 'Antoine Claeyssens avait passé, jusqu'à présent, pour être l'auteur des deux tableaux, qui ornent le musée de l'Académie de Bruges. L'un représentele Jugement de Cambyse, et l'autre l'évènement quien est la suite, le Supplice du Juge prévaricateur.'

[698] Gerard David, *Het oordeel van Cambyses: de aanhouding van Sisamnes,* dat. r.m.: *"1498",* olieverf op paneel, 182,3 x 159,2 cm; *Het villen van Sisamnes,* 1498, olieverf op paneel, 182,2 x 159,4 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 0.40; RKD-nr. 49489/49490. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 6b, nr. 222; Van Miegroet 1989, pp. 143-177, 289-291, nr. 19, kl.afb. 138; Van der Velden 1995; Ainsworth 1998, pp. 57-73, kl.afb. 65 & 66, afb. 69-71 & 72-78.

[699] Van Miegroet 1989, p. 145, aangehaald in: Kapfer 2008, p. 46.

[700] De Vos 2002, pp. 194-196, aangehaald in: Kapfer 2008, p. 46.

[701] Voor de (heiligen)verering van oudtestamentische figuren als Job, Noach, Mozes in het Westen: 'Old Testament Saints', in: Bartlett 2013, pp. 205-209; Zie voor Job als heilige: Haralambakis 2012, pp. 141-142, noot 3 (diens verering in Vlaams Brabant); en Job als patroon van de muzikanten: Vötterle 1953; Meyer 1954; Brennecke 1954; Seidel 1992.

eeuwse portretten in de gedaante van oudtestamentische figuren, gaat het meestal om heersersportretten, of, hoewel minder vaak, om verhulde stichtersportretten van burgers op zijluiken van altaarstukken. Autonome *portraits historiés* met oudtestamentische scènes die bestemd waren voor burgerlijke woonvertrekken van vóór 1550 zijn niet overgeleverd.

Karel van Mander vertelt in zijn *Schilder-Boeck* hoe Hugo van der Goes (werkzaam 1467-1482) een schoorsteenstuk vervaardigde, 'wesende d'historie van *David* en *Abigail*' (1 Sam. 25), bestemd voor het huis van Jacob Weijtens. Er wordt verhaald dat Hugo, die nog vrijgezel was, de hand zocht van de dochter des huizes op wie hij verliefd was geworden en 'de welcke hy in't stuck oock heeft nae t'leven ghedaen.'[702] Het ligt voor de hand dat de schilder haar portretteerde als Abigaïl. In het sonnet van Lucas d'Heere dat direct op de passage volgt, vindt men enige bewijslast voor deze aanname. Hugo van der Goes wordt namelijk vergeleken met de schilder Praxiteles die zijn minnares Phryne als model gebruikte voor diens beroemde Venus van Knidos: 'Ghelijck als Phryne beeldt te kennen conde gheven / Hoe Praxiteles oock droegh liefde groot tot haer: / Want s'Meesters Vrijdster hier ons overtreft algaer, / In schoonheyt wel ghemaeckt, als meest by hem verheven.'[703]

De jongedame in kwestie kan evengoed zijn afgebeeld als een van de anonieme 'Vroukens' uit Abigails gevolg. Ook is het niet zeker of het wel om een *doelbewuste* portrettering gaat, aangezien Van Mander niet expliciet spreekt over *conterfeytsels*. Een vergelijking met standaardtypes en geverifieerde portretten binnen het oeuvre van de kunstenaar (verschillen in ondertekening e.d.) biedt in dit geval geen uitkomst, want het schilderij zelf is helaas verloren gegaan. Desalniettemin zijn er veronderstelde kopieën naar dit werk bewaardgebleven, onder meer te vinden in de Národni Galerie te Praag en in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel.[704] Terwijl de uitvoering van de kopieën te Brussel en Praag voornamelijk de middelmatigheid van de anonieme kopiisten verraadt, blijkt niettemin uit de compositie dat er veel aandacht is besteed aan Abigaïl en haar gevolg. De groep vrouwen is egaler uitgelicht dan de overige figuren; iets wat in alle kopieën opvalt. Ook zijn hun gelaatstrekken onderling erg verschillend en allerminst stereotyp (afb. 3.62).

Ondanks dat de figuren niet uitgesproken geïndividualiseerd ogen, is het niet ondenkbaar dat de vrouwen op het origineel inderdaad portretten zijn geweest, temeer daar hun houding doet denken aan die van geknielde stichters. Bovendien maakt de bijbeltekst pas in

---

De presentatie van Job als heilige wordt mogelijk verklaard door de vertaling "heilige Job" in de vulgaatversie van het apocriefe bijbelboek Tobit. Zie hiervoor ook: Vicchio 2006, pp. 211-213; Low 2013, p. 7.

[702] Van Mander, 1604, fol. 203v.

[703] Van Mander, 1604, fol. 204r.

[704] Dhanens 1987a; Dhanens 1998, pp. 180-116 en 399-400, doc.nr. 46; Friedländer 1967-1976, dl. 4, nr. 19, pp. 32: 'A number of copies dating back to about 1600 give an idea of this composition' en de onder nr. 19 genoemde versies. 1.) Lucas I Floquet (ca. 1578-1635) naar Hugo van der Goes, *David en Abigaïl,* ca. 1615, sign. (op harnas ezel): *"L[V?] [F?]LO[?]VE[?]",* olieverf op doek, 172 x 232 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. P.04 (Friedländer, nr. 19a; KIK-nr. 20026248); 2.) 1ste kwart 17de eeuw, olieverf op doek, 96 x 130 cm, Národní Galerie v Praze, Praag, inv.nr. O 5531 (RKD-nr. 106249); Friedländer, nr. 19b). Zie: O. Kotková, in: Best. cat. Praag 1999, p. 72, nr. 37 met afb. (als naar Hugo van der Goes, 1ste kwart 17de eeuw); 3.) 1ste kwart 17de eeuw, olieverf op doek, 151,8 x 287,8 cm, Vlg. Amsterdam (S), 5-5-2009, lot 7 met kl.afb. (RKD-nr. 210522); 4.) olieverf op doek, 100 x 160 cm, Duitsland, privébezit (RKD-nr. 106251; Friedländer 19c); 5.) olieverf op doek, 128,5 x 211 [148 x 240] cm, Keulen, privébezit, nadien Vlg. Amsterdam (C), 7-5-2013, lot 42 met kl.afb. (RKD-nr. 106250; cf. 272635 Friedländer, nr. 19d); 6.) olieverf op paneel, 155 x 245 cm, khdl. Engeland (RKD-nr. 106370; Friedländer 19h, mogelijk identiek aan 19g); 7.) sign. & dat. *"LVC.FlOCKET",* olieverf op paneel, 81,5 x 112,5 cm, Vlg. Coll. Allen Aldair (Bungay), Londen (C), 8-12-1950, lot 128; Vlg. Coll. Jack & Belle Linsky, New York (S), 21-5-1985, lot. 137 (als Lucas I Floquet; RKD-nr. 108109).

1 Samuel 25:42, dus na de verzoeningsepisode, melding van Abigaïls vrouwelijke entourage. Tenslotte mag het argument worden aangevoerd dat hun kleding weliswaar extravagant is, maar grotendeels gebaseerd is op de dracht uit Van der Goes' eigen tijd. Dit is opvallend, aangezien de schilder koos voor historiserende kleding in *De ontmoeting van Jakob en Rachel*, zijn enige andere oudtestamentische bijbelstuk, dat bekend is uit de bewaard gebleven voorstudie (Oxford, Christ Church). Dhanens interpreteerde beide werken als getuigenissen van een speciale Gentse traditie om met schilderstukken schoorsteenmantels op te luisteren.[705]

Het gebruik van de thematiek van David en Abigaïl voor *portraits historiés* kent een lange traditie, zoals Yvonne Bleyerveld als constateerde.[706] Zij noemde als vroegst bekende voorbeeld een triptiek dat een anonieme meester uit de omgeving van Jan van Scorel rond 1520-1530 maakte (**Sco1**; afb. 3.63). Gezien het bescheiden formaat nam Defoer aan dat ook dit werk bestemd was voor de woonvertrekken.[707] Op grond van het voorgaande mogen we er voorzichtig vanuit gaan dat Van der Goes' schilderij inderdaad aan het begin van deze traditie staat en daarmee tegelijkertijd het vroegste vermelde oudtestamentische *portrait historié* is geweest dat werd gemaakt voor een (seculiere) privéruimte van een burger. De geknielde vrouwengroep met de over de bodem uitwaaierende gewaden vond navolging in een compositie met hetzelfde onderwerp van een kleine eeuw later van de hand van Lucas van Leyden. Er zijn twee varianten bekend (voorheen Khdl. J. Fischer in Luzern, **Ley1;** Odessa, The Odessa Museum of Western and Oriental Art in the Ukraine; afb. 3.64). Ook hier moet sprake zijn van een *portrait historié* gezien de gezichtsweergave en de contemporaine kleding: de (batisten) mutsen die aan de voorzijde uitlopen in puntflappen. Ook Frans Pourbus de Oudere en Maerten de Vos gebruikten voor *portraits historiés* het thema van Abigaïl die de vertoornde David tot bedaren brengt (**Pou1; Vos2;** afb. 3.65; afb. 3.66).[708] Ook in de zeventiende-eeuwse Republiek bleef de thematiek populair, wat het *portrait historié* met de familie Molenschot (**Cuy1;** afb. 1.2, 8.3) bewijst, dat hierna in een *case study* aan bod komt (§ 8.2).

Een vroeg voorbeeld van een autonoom groepsportret met een oudtestamentische onderwerp is *Mozes en Aäron voor Farao met de gebroeders Dinteville* uit 1537 (New York, Metropolitan Museum; afb. 3.67).[709] Het schilderij toont het moment uit Exodus 7:9-10 waarop Mozes Farao tracht te overreden om de Israëlieten te laten gaan door op Gods aansporing zijn broer Aäron zijn staf neer te laten werpen zodat deze in een slang veranderde als wonderteken. De geportretteerden kunnen deels geïdentificeerd worden aan de hand van de inscripties: Mozes is Jean de Dinteville (1504-1555), heer van Polisy. Zijn broer Guillaume de Dinteville (1505–1559) is de in het rood geklede man rechts en de man achter Mozes in het blauwe gewaad is zijn broer Gaucher de Dinteville (1509-1550), heer van Vanlay.[710] De figuur van Aäron heeft geen

[705] Dhanens 1978, pp. 17-30.
[706] Bleyerveld 2000-2001, p. 249.
[707] Defoer 1991, pp. 17-18.
[708] Van de Velde 1979-1980, pp. 147-148. Zie ook (als Maerten de Vos): Sulzberger 1938, p. 28; Zweite 1980, pp. 289-290, nr. 60 met afb. 74.
[709] *Mozes en Aäron voor Farao met de gebroeders Dinteville,* 1537, valse signatuur op sokkel van troon: *"IOANNES· HOLBEIN·1537",* olieverf en tempera op paneel, 176,5 x 192,7 cm, New York Metropolitan Museum, Wentworth Fund, 1950, inv.nr. 50.70. Zie: Walbe 1974, pp. 100-102 met noten 325-332 op pp. 215-216; Polleroß 1991, pp. 85, 87; M. Spinson de Jésus, in: Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 144-45, 198-201, 398, nr. 43; Brown 1999.
[710] Op de zoom van het gewaad van Mozes: "*·IEHAN Sr DE·POLISY· / ·EN·AGE 33· / ·BAILLY·DE·TROYES / [EN?] ·1537·"*; op de zoom van het gewaad van Gaucher: *"1537 / GAVCHER·Sr·DE·VANLAY· / EN AGE / 28"*; op de zoom van het

naamsaanduiding maar is de opdrachtgever François II de Dinteville (1498-1554), bisschop of Auxerre, in wiens kamer op kasteel Polisy het werk hing boven de haard volgens een ongepubliceerde inventaris uit 1589.[711]

Hoewel Jacques Thuillier de oude toeschrijving van het schilderij aan Felix Chrétien uit Auxerre niet uitsloot, dacht hij op grond van stijl aan een in Nederland of Duitsland opgeleide schilder; dezelfde die in 1537 het altaarstuk met de Legende van St. Eugenia in Varzy vervaardigde, temeer daar op dit laatste werk een Nederlandse inscriptie ontdekt zou zijn.[712] Dit laatste werk, een triptiek dat ook in opdracht werd gegeven door de bisschop, bevat eveneens portretten van François II en zijn broers, zowel op het linkerpaneel als op het middenpaneel als getuigen van het martelaarschap van de heilige (afb. 3.68).[713] Josua Bruyn wilde een toeschrijving van dit werk aan Bartholomeus Pons, een Haarlemse schilder die werkzaam was in Bourgondië tussen 1518 en 1530, kracht bijzetten door de wapenschilden boven de ingangsboog van de kerk op het middenpaneel te identificeren als het wapen van het Haarlemse St. Lucas-gilde en het stadswapen van Haarlem.[714] Hoewel er kritiek is geüit op de toeschrijving aan Pons is de vormentaal onmiskenbaar beïnvloed door Nederlandse kunst.

Elizabeth Brown bracht de voorstelling in verband met een familieschandaal.[715] Gaucher werd in 1538 beschuldigd van sodomie en uitgedaagd tot een duel, waarop hij naar Italië vluchtte, gevolgd door zijn broers Guillaume en François. Vervolgens verklaarde Frans I van Frankrijk hun bezittingen verbeurd en benoemde hij Pierre de Mareuil tot nieuwe bisschop van Auxerre. Jean bleef achter om de zaak bij de koning te bepleiten en uiteindelijk konden de twee onschuldige broers terugkeren begin 1542. Het jaartal 1537 op het schilderij zou volgens haar verwijzen naar het jaar vóór de rampspoed over hun huis neerdaalde.[716] Farao zou een verhuld of symbolisch portret van de Frans I zijn, maar aangezien de man op de troon allesbehalve op de Franse monarch lijkt, opperde Brown dat hier mogelijk De Mareuil is voorgesteld.[717] De zaak sleepte voort en in 1547 nam François de advocaat Christophe de Thou in de arm; dezelfde die jaren later door Hieronymus I Francken op een bijbels memoriestuk-annex-familieportret werd vereeuwigd (§ 1.1; afb. 1.4).[718]

De onderwerpskeuze lijkt weinig relevant in de context van het familieschandaal – zelfs ongepast. Het argumentatieve gebaar van Jean richting hemel zou inderdaad kunnen betekenen dat François II, evenals Aäron, zijn kerkelijk ambt bekleedde bij de gratie Gods. De tekst op de

---

gewaad van Guillaume: *"GVILLAVME· / DE SCHESNET / DE·DINTEVILLE·CHEV . . . / ·DESCVL IE·DE·MO*[laatste letter afgesneden door schilderijrand] */ EN / AGE 32"*; l.b. op het entamblement (motto van familie Dinteville): *"VIRTVTI FORTVNA COMES·"* (De fortuin, de metgezel van de verdienste).

[711] De inventaris werd ontdekt door R.C. Famiglietti en aangehaald in: Tent. cat. New York 1998-1999, p. 198. Het werk bleef in familiebezit tot de veiling Beaujon in 1787. De theorie dat het werk een pendant is van Holbeins befaamde *Ambassadeurs* met het portret van Jean Dinteville lijkt ongefundeerd.

[712] De toeschrijving van Hervey & Martin-Holland 1911 aan Chrétien berustte volgens Thuillier 1961 hoofdzakelijk op een bewering van Abbé Lebeuf dat de twee schilderijen in Varzy en Auxerre 'passent pour être de la façon de Félix Chrétien, chanoine'. Zie: Lebeuf 1743, dl. 1, p. 598. Van het vermeende Nederlandse opschrift is geen transcriptie.

[713] Meester van de Dinteville-allegorie, triptiek met *Scènes uit leven van St. Eugenia,* 1535, olieverf op paneel, middenpaneel met het *Martelaarschap van St. Eugenia*, 138 x 213 cm, Varzy (Nièvre), Saint-Pierre-ès-lien. Zie: Tent. cat. New York 1998-1999, pp. 198, 200-201 met afb. 69, 70; Brown 1999, afb. 4 op p. 76.

[714] Bruyn 1984.

[715] Brown 1999.

[716] Brown 1999, p. 80. Het cryptische opschrift *"EN / 8"* op Aärons mantel zou verwijzen naar het ontstaansjaar.

[717] Hervey & Martin-Holland 1911, p. 83, noot 85; Brown 1999, p. 84 met noot 63 op p. 98.

[718] Brown 1999, pp. 81, 83.

mijter van Aaron die is ontleend aan Genesis 15:6 moet men in hetzelfde licht zien: *"CREDIDIT ABRAHAM DOMINO ET REPUTATUM EST ILLI EST AD IUSTITIAM"* (En hij [Abraham] geloofde in den Heere; en Hij rekende het hem tot gerechtigheid).[719] Het bijbelcitaat hoeft niet per se te zinspelen op de strijd van de Dintevilles voor gerechtigheid. De verwoede poging van Jean-alter-Mozes om de vorst te overtuigen is de enige echte narratieve parallel. En hoewel de ballingschap van bisschop François als 'exilium' werd aangeduid, loopt de vergelijking op verschillende vlakken spaak: het Joodse 'exil' waaruit Mozes zijn volk wilde bevrijden, is nauwelijks vergelijkbaar met een door de vorst opgelegde verbanning waaruit Jean zijn broers juist wilde laten *terugkeren*.[720]

François heeft vermoedelijk vaker *portraits historiés* in opdracht gegeven, waaronder een Salomonsoordeel uit 1543 met kroonprins Hendrik (1519-1559) als de wijze bijbelvorst.[721] Ook verschijnt François als Joodse priester op de *Steniging van Stefanus* in de kathedraal van Auxerre.[722] Er is een minder vergezochte reden waarom Francois II zich liet afbeelden in de gedaante van Aaron. Een van de roemruchte voorgangers van François op de bisschopszetel van Auxerre was de prelaat Aaron (*r.* ca. 800-813) die Karel de Grote vergezelde op diens reis naar Rome voor zijn kroning tot keizer door paus Leo III (*r.* 797-816). Aaron werd begraven in de kerk van St. Gervais en kende plaatselijk een verering als heilige zoals Abbé Lebeuf in zijn geschiedenis van het bisdom Auxerre optekende: 'Aaron a le nom de Saint sous sa figure, dans la Chapelle de la Cathedrale, où sont representés les autres Saints Evêques d'Auxerre.'[723] Net zoals bij de portrettering in de altaarstukken met St. Eugenia en St. Stefanus vindt de bijbelse rol van François II Dinteville zijn verklaring in een plaatselijke religieuze traditie.

Mogelijk heeft ook de Franse hofkunst met voorbeelden als het Dinteville-familiestuk zijn uitwerking gehad op de ontwikkeling van het autonome gehistoriseerde groepsportret in de Nederlanden. Zuid-Nederlandse kunstenaars die rond het midden van zestiende eeuw in Frankrijk actief waren, kunnen het veelfigurige oudtestamentische groepsportret in de Nederlanden hebben gepopulariseerd, nadat ze ermee in aanraking waren gekomen aan het Franse hof. Bernaert de Rijckere (1535-1590) schilderde bijvoorbeeld omstreeks 1560 enkele malen families met kinderen in *Het vinden van Mozes* (Ex. 2:5-10). Er is wel geopperd dat het in een van deze schilderijen om leden van het Franse koningshuis zou gaan, maar tot dusver konden de geportretteerden niet worden geïdentificeerd (**RIJ1; RIJ2;** afb. 3.69). Het Panhuyspaneel van Maerten de Vos (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1) vindt mogelijk zijn wortels in deze traditie.

3.10. Van humanistische allegorese naar reformatorisch historiebegrip

Terwijl het *portrait historié* zich in formeel opzicht verder ontwikkelde tot een complex samenstel van beeldtypen, veranderde gedurende de zestiende eeuw ook het christelijk-humanistische denken dat ten grondslag lag aan de totstandkoming van de onderhavige bijbelse uitbeeldingswijzen. Dit gebeurde door allerlei ontwikkelingen in de christelijke geloofspraktijk;

719 De precieze transcriptie van de tekst luidt: *"CREDIDIT. / ABRAM·DNO. / ETREPVTATV. / EST·ILLI·AD.IVS / TITIAM·"*.
720 Zie voor 'exilium', Brown 1999, p. 83.
721 Khdl. Londen 1954: 'The Dintevilles before the Dauphin Henri (circa 1543) in 'The Judgement of Solomon'', in: *The Connoisseur* 133 (mei 1954), p. 146, p. 193, als door Félix Chrétien; cf. Brown 1999, p. 76 met noot 14 op p. 92.
722 *Steniging van Stefanus,* 1550, olieverf op paneel, 108 x 243 cm, Auxerre (Yonne), Kathedraal van Saint-Etienne. Zie: Thuillier 1961, pp. 64-65; Guillaume 1990, pp. 117-119, nr. 31; Brown 1999, p. 73 met afb. 2 op p. 74
723 Zie: 'Le B[éni] Aaron, XXXIII. Ev[êque] d'Auxerre, in: Lebeuf 1743, dl. 1, p. 172.

teveel om te differentiëren binnen dit bestek. Daartegenover staat dat er gewoon te weinig schilderijen uit de zestiende eeuw zijn overgeleverd om een duidelijk patroon te ontwaren of men moet regionale verschillen willen veronachtzamen. Zelfs al zou men onderverdelingen voor historiserende portrettypen kunnen formuleren per religieus gebruik of geloofsgroep (denominatie, spirituele stroming, religieuze orde), dan nog zou men deze nog niet adequaat kunnen afbakenen op zuiver *formele* typen (vanwege de verscheidenheid in het kleine aantal werken) doch hoogstens volgens functie (bijvoorbeeld als epitaaf, memoriestuk of altaarstuk).

Slechts zelden kan men een direct verband vaststellen tussen de geloofpraktijk van de opdrachtgever of geportretteerde en de eigenlijke geloofsuiting in de vorm van het kunstwerk, zoals bij een stichtersportret of memoriestuk. Men kan een uitbeeldingswijze hoogstens aan een bepaald religieus waardenstelsel koppelen. Bezien vanuit deze denominatieve classificatie dient een *portrait historié* ogenschijnlijk geen ander (religieus) doel dan zichzelf zichtbaar te maken voor de (eigen) geloofsgemeenschap, hetzij als stichter of anderszins vanuit een vergelijkbare deugdzame of spirituele overweging ten overstaan van zichzelf, naasten, geloofsgenoten of juist tegenover de (beoogde) buitenwacht. Het *portrait historié* is niet uitsluitend een religieus medium hetgeen al blijkt uit seculiere varianten zoals mythologische portretten.

Als men uitbeeldingswijze als geloofsuiting van een specifieke geloofsgroep probeert te duiden dan dreigt een vicieuze redeneercirkel in de trant van geportretteerde X was aanhanger van geloof Y dus dit type *portrait historié* is een uitdrukking van geloof Y en bijgevolg een typisch voorbeeld hiervan. Bovendien wordt het schilderij gepresenteerd als een afspiegeling van een religieuze beeldvorming, als een preek voor eigen parochie of propagandamiddel gericht tegen andersdenkenden. Het *portrait historié* was meer dan een voertuig van religieuze onderscheiding en had ook seculiere doelen en functies. Bovendien is het de verscheidenheid van nu eens divergerende dan weer convergerende geloofsovertuigingen die het fenomeen bijbels *portrait historié* kan helpen verklaren; en niet de beperkende religieuze dogmatiek die eerder oorzaak was van het aan banden leggen van het portrettype (§ 5.3–5.4).

Tot slot wordt hier ingegaan op een verandering in het denken die bepalend was voor de reflectie op de geschiedenis en daarmee het interpretatieve kader van het *portrait historié* na de reformatie. Al eerder kwam de typologie aan bod, waarbij sprake is van de *in figura*-vergelijking van beeld en *voor*-beeld. Ook de Moderne Devotie werd kort aangesneden als mogelijk invloed op de portrettering in bijbelse gedaante. Binnen de reformatie ontstond echter een uitbreiding of adaptatie van het historische interpretatiemodel zoals dat sinds de vroegchristelijke tijd door theologen werd aangewend: de allegorese. Gezien de overeenkomst tussen het *portrait historié* en het allegorische portret (waarbij het laatste als containerbegrip van het eerste kan worden opgevat) is het zinvol kort in te gaan op deze allegorische duidingswijze, alvorens in het volgende hoofdstuk uit te wijden over de zuiver-theologische en kunstpolitieke invloed van reformatie en contrareformatie op het portrettype.

Zowel in de literatuur als in de beeldende kunst blijkt de analogische basis van de uitbeelding van personen en gebeurtenissen in een bijbelse verschijningsvorm niet in onmiddellijke of letterlijke zin te bevatten als in een 1-op-1-vergelijking. Niet in de zogenaamde *sensus litteralis* wordt de boodschap doorgrond maar pas in de *sensus allegoricus*, dus door

middel van de analyse van de allegorische vergelijking, namelijk als de lezer/beschouwer de beoogde, verborgen betekenis tracht te ontrafelen.[724] De allegorische exegese of allegorese gaat uit van dieperliggende, verborgen betekenis. Het is dus niet zozeer de oppervlakkige (fysieke, uiterlijke, structurele) gelijkenis als vooral de dieperliggende parallel waarop de typologische relatie tussen de historische en de eigentijdse persoon/gebeurtenis berust. Daarom kan men analogieën tussen heden en verleden, zoals die tot stand komen in allegorische voorstellingswijzen zoals *portraits historiés*, moeilijk in letterlijke zin opvatten.

De kerkvaders en middeleeuwse christelijke auteurs maakten doorgaans geen onderscheid tussen de allegorese en de typologie. Een typologie in traditionele zin is een wijze van bijbelverklaring waarbij in vroegere teksten beschreven personen, voorwerpen of gebeurtenissen een "heenwijzing" of voorafbeelding wordt gevonden van personen of zaken uit een latere fase in de heilsgeschiedenis, die van analoge aard zijn, maar rijker aan betekenis. Het belangrijkste verschil is dat de typologie wél uitgaat van de letterlijke zin van de tekst en de ene historische gebeurtenis in verband brengt met de andere, terwijl in de allegorese de letterlijke tekst als verouderd of symbolisch wordt beschouwd en de historische realiteiten als afbeeldingen worden geduid van hogere, eeuwige werkelijkheden en waarheden.

De theoloog Martin Schmidt (1909-1982) onderscheidde twee wijzen waarop de reformator Martin Luther de geschiedenis benaderde: A.) het woordelijk handhaven van geschiedenis in haar schriftelijke overlevering om niet voorbarig te interpreteren[725] en B.) het begrijpen van geschiedenis als een verzameling voorbeelden voor vorstelijke regeerkunst.[726] Omdat Luthers psalmencommentaar de parameters aangeeft van het Wittenbergse humanisme, zou het volgens sommigen exemplarisch zijn voor de nieuwe hermeneutische interpretatie.[727] Het is echter opvallend dat Luthers exegese van Psalm 82 en 101 door hem zelf als 'Davids Regentenspiel'[728] werd aangeduid en ook later als vorstenspiegel werd gepropageerd.[729] Luther valt hier gedeeltelijk terug op het christelijk-moralistische verklaringsmodel (*sensus allegoricus*) aangezien de vorstenspiegel stoelt op een allegorische basis. In de praktijk gebruikte Luther dus beide benaderingswijzen (*sensus litteralis* en *sensus allegoricus*) naast (en door) elkaar.[730]

Naast het christelijk-moralistische en het christelijk-humanistische geschiedenisbegrip kwam in het Duitse humanisme ook een nieuw euhemeristische interpretatiemodel in zwang. Het hiervoor aangehaalde euhemerisme (§ 3.2) verklaart de goden als vergoddelijkte mensen (§ 3.11, 13.3). Van oudsher bedoeld om heidense geloofsystemen op pseudohistorische wijze te rationaliseren (of toe te eigenen) legde het euhemerisme de mythe uit als gecodeerde historie. Luther legde vers 6 en 7 van Psalm 82 op euhemeristische wijze uit: 'Gij zijt goden, ja, allen zonen des Allerhoogsten; nochtans zult gij sterven als mensen, als een der vorsten zult gij vallen.' Zowel Luther als Melanchton grepen terug op het euhemeristische verklaringsmodel om

[724] Vergelijk: Polleroß 1988, dl. 1, p. 20.
[725] Deze tendens valt ook te bespeuren bij Wittenbergse humanisten vóór Luther. Zie: Friedensburg 1917, pp. 74-75.
[726] Schmidt 1963, pp. 64-65. Voor meer literatuur zie: Bierende 2002, p. 183, noot 160 op p. 394; Gadamer 1965, p. 162ff; Junghans 1985, pp. 33ff.; Seznec 1999, p. 75; Hammer 1981, p. 411.
[727] Bierende 2002, p. 184; Hammer 1981, pp. 406-414, Die Hermeneutischen Grundlinien des Psalmenkommentars.
[728] Luther WA, dl. 31.1 (1913), p. 186, in: Bierende 2002, p. 184, i.h.b. noot 176 op p. 396; Anoniem, *Bibliotheca Ducalis clementissimi principis nostri Electoris Saxonia in Arce Wittenbergensi Index, Ordine Alphabetaris* ..., 1536 (Systematischer Katalog der Wittenberger Bibliothek, 47 pp.), p. 27; Vergelijk: Junghans 1984, pp. 39-65.
[729] Singer 1981, p. 42, i.h.b. noot 220.
[730] Vergelijk: Bierende 2002, p. 186.

de bijzondere plaats van de vorst binnen de gemeenschap te benadrukken.[731] Hoewel Luther de wereldlijke macht van de vorst terugvoerde op goddelijke genade, zag hij vorsten enkel als mensen, 'gemachte Götter', om welke reden zij 'nicht selbs Götter odder geborene Götter sind.'[732]

Aldus bracht Luther een duidelijke scheiding aan tussen stand en persoon, terwijl hij daarbij het ambt boven de persoon stelde.[733] Hij zag het standensysteem als een door God ingestelde ordening en sprak daarom over 'heilige, Göttliche stende, ob gleich die personen nicht heilig sind.'[734] Het is opmerkelijk dat Luther niet alleen de regerende klasse tot de goddelijke standen rekende, maar ook de andere door God gecreëerde standen en leefgemeenschappen, zoals: 'Vater, Mutter, Son, Tochter, Herr, Fraw, Knecht, Magd, Prediger, Pfarher ec.'[735] Deze standen zien we ook vertegenwoordigd op de zijluiken en predella van het Wittenbergse altaarstuk van Lucas Cranach de Oude (Wittenberg, Stadtkirche).[736] Volgens Luther konden individuen groepen vertegenwoordigen.[737] Dientengevolge moeten we de afgebeelde burgers, alsook de op het altaarstuk geportretteerde hervormers in de rol van de apostelen bij het Laatste Avondmaal niet begrijpen als persoonlijk werelds vertoon maar als verpersonifieerde vertoning van godzaligheid en goddelijke orde. Het aspect van godzaligheid zal nog erg belangrijk blijken voor het *portrait historié* in de zeventiende-eeuwse Republiek (§ 10.2, 10.5).

Vermeldenswaard in verband hiermee is Joachim van Anhalts Avondmaalsepitaaf door Lucas Cranach de Jongere uit 1565 (Dessau, St. Johanneskirche; § 4.2; afb. 3.70, 4.26).[738] Tien reformatoren, onder meer Marten Luther, Philipp Melanchton (1497-1560) en Johannes Bugenhagen (1485-1558), hebben hier de plaats ingenomen van de apostelen bij het Laatste Avondmaal.[739] Omdat de geportretteerden niet in de gedaante van de apostelen verschijnen, maar als zichzelf in zestiende-eeuwse kleding, lijkt de term *portrait historié* niet geheel op zijn plaats. Niettemin is het schilderij alleen als allegorie te begrijpen, evenals bij zuivere *portraits historiés* zoals het Wittenbergse altaarstuk (§ 4.2). Hier vallen de humanistische interpretatiemodellen van *sensus litteralis* en *sensus allegoricus* in visueel opzicht samen. Van een zinnebeeldige overlap tussen historische werkelijkheden is ook sprake op Lucas II Cranachs *Doop van Christus* met leden van het Anhaltse vorstenhuis en reformatoren (Berlijn, Jagdschloss

731 Bierende 2002, p. 192-193
732 Martin Luther, 'Der 82. Psalm ausgelegt' (1530), in: Luther WA, dl. 31.1 (1913), p. 217.
733 Bierende 2002, p. 192. Zie voor Luther en het sociale stelsel: Press 1984 [1997], pp. 590-621.
734 Voor Georg III van Anhalt zie: Westphal 1907; Lah 1953-1954, pp. 139-152.
735 Martin Luther, 'Der 82. Psalm ausgelegt' (1530), in: Luther WA, dl. 31.1 (1913), p. 217. Zie: Bierende 2002, p. 192.
736 Voor het Wittenbergse altaar zie: Stroh 1946, pp. 280-296; Thulin 1955; Oertel 1972, pp. 39-42.
737 Koerner 2004, p. 378.
738 Lucas II Cranach, *"Dessauer Abendmahl"*, olieverf op paneel, 247 x 202 [257,5 x 209] cm, Dessau, Ev. Kirchgemeinde St. Johannis und St. Marien, Johanniskirche (voorheen in de Kirche St. Marien) <lucascranach.org/DE_JD_NONE-JD001>. Zie: Thulin 1955, p. 97 met afb. 118; Koerner 2004, p. 380; Brückner 2007, p. 66; Zerbe 2015. Zie ook: Tent. cat. Wittenburg/Dessau/Wörlitz 2015.
739 Als apostelen verschijnen aan Christus rechterzijde en links aan tafel de opdrachtgever Georg III, Fürst zu Anhalt (1507-1553) en verder (v.r.n.l.) Luther, Justus Jonas (1493-1555), Bugenhagen en Kaspar Cruciger (1504-1548). Rechts aan tafel en links naast Christus zitten (v.r.n.l.) Melanchton, Berthold Bernhardi (1487-1551), Johann Pfeffinger (1494-1573), Johann Forster (1495-1556) en Georg Major (1502-1574). Aan de voorzijde van de tafel zit links Judas (met de geldbuidel, geen portret) en rechts van hem Johannes, keurvorst van Saksen (1467-1532). Geheel in voorgrond zit geknield op de grond Joachim, Fürst zu Anhalt (1509-1561) en rechts van hem staat de schilder als wijnschenker. Links in de achtergrond staan v.l.n.r. Wolfgang (1492-1568), Johann II (1504–1551), Karl (1534-1561), Joachim Ernst (1536-1586) en Bernhard (1540-1570). De twee mannen in de deuropening zijn onbekend. Zie voor de identificaties: Hönicke 1833. Zie ook: <https://de.wikipedia.org/wiki/Dessauer_Abendmahl>.

Grunewald; afb. 3.71).[740] De *locus operandi* van Christus' doop is getransponeerd van de oevers van de Jordaan naar Dessau aan de Mulde anno 1556. De geportretteerden zijn hier afgebeeld als getuigen van een bijbelse gebeurtenis in hun eigen historische hoedanigheid en context.

Volgens Koerner tonen de portretgelijkenissen in gereformeerde kunst aan dat geloof een besluit is, een innerlijke overtuiging die individueel wordt beleden door empirische personen in hun historische en biografische specificiteit.[741] Daarnaast zouden deze geportretteerden hun vertoon van gehoorzaamheid verenigen in een collectief, zoals hun prototypes (Christus' discipelen) dat ooit deden. Mogelijk vormt dit de reden dat geportretteerden in de lutherse kunst (deels) hun eigen 'biografische' hoedanigheid behouden hebben en geen andere identiteit aannemen; of althans niet individueel, maar wél als groep. Voorts stelde Koerner dat reformatorische portretkunst bedoeld was om een bepaald gedrag af te dwingen. Door de algemene regel van een specifiek (religieus) gebruik te personifiëren, wordt getoond (voorgespiegeld) wat er gedaan moet worden. Dergelijke portretkunst formuleert voorschriften, schept orde en plaatst personen in een sociaal verband.[742] Er dient te worden nagegaan of hetgeen Koerner poneerde exclusief is voor het gereformeerde portret of dat deze kenschetsing ook geldt voor alle religieuze portretkunst van na de reformatie (inclusief katholieke voorbeelden).

De reformatie hervormde immers niet alleen het christelijk geloof en haar belevingswereld van binnenuit, maar veranderde ook de wijze waarop in de geloofspraktijk uiting werd gegeven aan deze theologische hervormingen en daaraan onderhevige spirituele noties. Bovendien heeft *hervormen* per definitie meer betrekking op het uiterlijk vertoon dan op de inhoud. De "zichtbare" reformatie van gedrag en gebruik had ook allerlei nieuwe kunstzinnige geloofsuitingen tot gevolg. Zo ontstond een "gereformeerde kunst" maar ook, in reactie daarop van katholieke zijde, een "contrareformatorische kunst". Ofschoon de contrareformatische kunst werd gepropageerd als restauratie van de beeldtraditie was deze katholieke tegenbeweging in de kunst wel degelijk onderdeel van één en hetzelfde (theologische) vertoog aangaande de christelijke beeldtraditie: want wil men zijn opponent van repliek dienen dan dient men antwoord te geven in dezelfde taal.

Anders dan Luther was Calvijn wars van het gebruik van allegorese als exegetische methode en stond de eenvoudige bijbelbetekenis (*sensus simplex*) voor.[743] Calvijn schreef: 'het lijkt mij lichtzinnig om allegorieën te zoeken. Laten we tevreden zijn met het naar ons

---

[740] Lucas II Cranach, *Doop van Christus met leden van het Anhaltse vorstenhuis en reformatoren met in de achtergrond het slot en de stad Dessau,* sign. met slang, 1556, lindenhout, 61,8 x 82,2, Berlijn, Staatlichen Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald, inv.nr. GK I 2087 <lucascranach.org/DE_SPSG_GKI2087>. Zie: Koepplin & Falk 1974-1976, pp. 495, 497, nr. 347 met afb. 274; Schulze 2004, pp. 159-160 met afb. op 279; Most e.a., in: Tent. cat. Berlijn 2009, pp. 90-91, 224-225, nr. IV.33; Wolf 2015, pp. 169-175, 177, afb. 1-3, 5, 6 (cf. in dezelfde band, p. 48, p. 285, noot 26, p. 286). Vergelijkbaar is de spirituele translocatie in Lucas II Cranachs epitaaf voor Paul Eber in de St. Marienkirche te Wittenberg en het retabel te Salzweder (Johann-Friedrich-Danneil-Museum) waarop reformatoren verschijnen als de arbeiders in wijngaard des Heren. Zie: Harasimowicz 2017, pp. 119-132; <lucascranach.org/DE_JFDMS_K700a>.

[741] Koerner 2004, p. 73. Hij traceerde ook een verband tussen Wittenberger altaarstuk van Lucas Cranach de Oudere (Stadtkirche, Wittenberg) en wat hij als *in figura* portretten bestempelde: 'Even as surrogates, say, for John the Baptist and St Peter, respectively, Melanchton and Bugenhagen seem less anomalous if we recall that in pre-Reformation altarpieces, saints were often portrayed with the features of contemporary individuals.'

[742] Koerner 2004, p. 379.

[743] De Greef 2009, pp. 95-118, i.h.b. p. 106. Zie ook: Parker 1993a, p. 71: Burnett 2004.

overbrengen (*transferamus*) van hetgeen met het oude volk gebeurde.'[744] Het belang dat Calvijn hechtte aan de historische context blijkt bijvoorbeeld uit zijn exegese van de Galatenbrief 4:22-31, waarin Paulus twee verbondsordeningen onderscheid als hij constateert dat Abrahams zoon Ismaël, bij de slavin Hagar, 'naar het vlees geboren' is; maar zijn zoon Izaäk 'die uit de vrije [Sarah] was, door de beloftenis'. Voor het Griekse woord dat Paulus gebruikt voor 'diepere betekenis' in Galaten 4:24 (ἀλληγορούμενα), en waarvan ons woord allegorie is afgeleid, hanteerde Calvijn de term *anagoge*.[745] Hij schrijft: 'Een dergelijke anagoge is de ware, letterlijke betekenis niet vreemd als een vergelijking van de familie van Abraham op de kerk wordt betrokken.'[746] Hierin is ook de basis voor het Neêrlands Israël-principe gelegen (§ 9.1, 9.5).

Ook gebruikt Calvijn de term *typus* voor gebeurtenissen die toentertijd in de kerk plaatsvonden en die voor ons als voorbeelden of prototypen van betekenis zijn. Niettemin heet de typologie bij Calvijn zuiver profetisch.[747] In zijn commentaren van het Nieuwe Testament gebruikte hij rhetorische termen door elkaar: *anagoge, allusio, figura, similitudo, allegoria,* maar bij zijn exegeses van het Oude Testament gaf hij de voorkeur aan anagoge.[748] Wulfert de Greef constateerde dat Calvijn het woord *anagoge* vaak gebruikt 'als hij een tekst in verband met het rijk van Christus of toepast op christenen in de omstandigheden waarin zij verkeren'; en dan nog bij een overgang tussen het letterlijke en geestelijke koninkrijk.[749] In deze dubbele betekenis is enige overeenkomst met de visie van Luther die de letterlijke, tropologische, allegorische, en anagogische betekenis van Jeruzalem differentieerde als respectievelijk: 1.) de feitelijke stad; 2.) het geweten; 3.) de kerk; 4.) het hemels vaderland *of* de heersende kerk.[750] Bij zowel Luther als Calvijn heeft de anagogie dus dezelfde tweeledige betekenis. Calvijn paste echter de term *niet* toe zoals in de vier middeleeuwse duidingswijzen.[751] Soms gebruikte Calvijn de term in de zin van 'analogie', toen hij schreef: 'We moeten vaststellen dat tussen ons en de Israëlieten een *anagoge,* of overeenkomst bestaat.'[752] Die historische kloof die daarbij overbrugd moet worden, de betekenisoverdracht of toepasbaarheid van die overzetting, is dus bij Calvijn de anagoge.[753]

Het exegetische principe van de anagoge lijkt ook werkzaam in het bijbelse *portrait historié* waarin omstandigheden worden vergeleken en er sprake is van het transponeren van betekenissen. Zullen calvinistische opdrachtgevers van bijbelse *portraits historiés*, gevoed door calvinistische exegeses, bewust of onbewust anagogische principes hebben toegepast? Of is hier

---

744 Parker 1993b, p. 105.
745 De Greef 2009, pp. 105-106. De statenveraling spreekt van 'andere beduiding'. De term anagoge kent connotaties van 'geestelijke' en 'zinnebeeldige' bijbeluitlegging. Zie voor Calvijns gebruik van de term: De Greef 2006, pp. 302-306.
746 Calvin CO, dl. 50, kol. 236-242, aangehaald in: De Greef 2009, p. 106; De Greef 2009b, p. 80.
747 Pucket 1995, pp. 68-69.
748 Parker 1993a, pp. 72-73; Parker 1993b, p. 105.
749 De Greef 2012, pp. 118-119, met noot 506 op p. 119. Vergelijk Calvijns commentaar Zach. 9:16, in: Calvin CO, dl. 44, kol. 282-283; Hag. 2:7-10, in: Calvin CO, dl. 44, kol. 107-108; Dan. 8:22-25, in: Calvin CO, dl. 41, kol. 122.
750 'Auslegung des IIII. Cap.', in: Luther 1556, p. 254v.: 'Als wenn man alhie von Jerusalem handlen wil/heists nach dem ersten verstand des Buchstabens/ die leibliche stad in Jüdischem land. Nach dem andern verstand Tropologice/ heissts ein rein Gewissen. Nach der Allegoria sols die Kirchen heissen/ so in diesem leben auff Erden zu felde ligt/vnd jmerdar streiten mus. Nach der Anagogia aber bedeuts das himlische Vaterland/oder die herrschende Kirche/ ausser diesem leben im Himelreich.' Vergelijk: Hrabanus Maurus, in: Migne PL, dl. 112, kol. 331. Zie voor de viervoudige Jerusalem-conceptie: Weddige 1992, pp. 109-110; voor Luthers viervoudige psalmenduiding: Zur Mühlen 1999, p. 39.
751 Pucket 1995, p. Met noot 114 op p. 80; Blacketer 2006, p. 208. Voor het gebruik van de term in de vroege kerk: Grant 1957, p. 124; en voor het gebruik in de middeleeuwen: De Lubac 1979ff, dl. 1, bd. 2, p. 418, dl. 2, pp. 621-681.
752 Ex. 6:7, in: Calvin CO, dl. 24, kol. 80, aangehaald in: Parker 1993a, p. 72.
753 Vergelijk 'per anagogen traducere': Dan. 8:24-25, Calvin CO, dl. 41, kol. 121-122, in: Parker 1993, p. 73; Pucket 1995, p. 69.

veeleer sprake van de redekunstige equivalent van de anagoge, de *anagogie*? Als literair middel wordt anagogie gebruikt voor de concretisering van spirituele fenomenen en de mystieke interpretatie van tekstfragmenten, wanneer met aardse dingen op hemelse of geestelijke wordt gezinspeeld. Derhalve spreekt men ook wel van de *sensus mysticus* of spirituele betekenis.[754] Volgens De Lubac was de middeleeuwse bijbellezer geïnteresseerd in de mystieke betekenis van een tekst, 'een realiteit, eerst verborgen in God, en vervolgens geopenbaard aan de mensen en tegelijkertijd in Jesus Christus.'[755] De christologische realisatie van dit mysterie was in de middeleeuwen de sacramentele realiteit (*res*) waarnaar de eerdere historische gebeurtenis zelf verwees en waarin deze feitelijke plaatsvond.[756] Verhullende mystificatie had Calvijn zeker niet in gedachte bij zijn bijbelexegese. Hij ging immers doelbewust voorbij aan de oorsponkelijke betekenis van het Griekse *anagogè* (ἀναγωγή) als opstijgen of spirituele verheffing.[757]

Thomas van Aquino (1225-1274) sprak van de *anagogicus mos* als een 'omhoogvoerende methode' van het metaforisch opstijgen van de materiële naar de immateriële wereld die zowel oudtestamentische als nieuwtestamentische gebeurtenissen omvat.[758] Een reden voor Calvijns distantiëring van die letterlijke betekenis is mogelijk gelegen in de aloude verband van het platoonse (alsook plotiniaanse) begrip *anagogè* met (heidense) apotheosis.[759] Elke associatie van *anagogè* met (katholieke) glorie en glorificatie van individuen (via het begrip apotheosis) trachtte Calvijn vanzelfsprekend angstvallig te vermijden.[760] De glorie was enkel voorbehouden aan God en de 'Majestas Domini', 'die ver uitgaat boven wat de ogen kunnen waarnemen' mocht volgens Calvijn niet onteerd worden door 'ongepaste gestalten'.[761] Derhalve waren ook christomimetische uitbeeldingen uit den boze. God afbeelden in een 'zichtbare gedaante' of 'lichamelijke beeltenis' was weliswaar ongeoorloofd, maar toch was Calvijn naar eigen zeggen niet van 'zulk een bijgeloof bevangen' dat hij alle afbeeldingen veroordeelde.

De enige dingen die geschilderd of gebeeldhouwd mochten worden, moesten ook visueel voorstelbaar zijn, zo betoogde hij in zijn *Institutie*: 'Dus blijft slechts over, dat alleen die dingen geschilderd of gebeeldhouwd worden, voor welke de ogen ontvankelijk zijn [= wat wij met onze ogen kunnen zien]: [...] Tot die soort behoren deels geschiedenissen en gebeurtenissen, deels beelden en gedaanten van lichamen zonder enige aanduiding van gebeurtenissen.'[762] Binnen

---

754 Parente 1987, p. 71, p. 106.
755 De Lubac 1998-2009, dl. 2 (2000), pp. 19-27, i.h.b. p. 20.
756 Ibidem. Daarbij werd *mysterium* overigens ook als synoniem van *sacramentum* gebruikt. Cf. 'Christian Mystery and the Plurality of Meaning', in: Boersma 2011, pp. 147-150, i.h.b. p. 149. Zie voor de verhouding tussen teken en zaak, (*signum* en *res*) in de context van allegorische bijbeluitleg: Mayer 1969; Spitz 1972, p. 9; Burnet 2004.
757 Parker 1993b, p. 105. Zie voor een overzicht van mystieke verheffing in de literatuur: Diels 1922, pp. 239-253.
758 Thomas van Aquino, *Summa Theologica,* Pars I, Quæst. I, Art. X, aangehaald m.b.t. Masaccio's *Trinità* in: Moffitt 2008, p. 96. Zie ook: Barasch 2013, p. 94ff. voor 'angogicus mos' in relatie tot middeleeuwse kunst.
759 Zie voor allegorie en verheffing in het neoplatonisme: Struck 2010, pp. 57-71. Zie: Jansen 1926, p. 64, voor apotheosis en anagoge ('anagoge id est coelestium consideratio') bij Alanus ab Insulis.
760 Vergelijk: Thomas van Aquino, *Summa Theologica,* Pars I, Quæst. I, Art. X, in: CT, ed. Leonina, dl. 4 (1888), p. 25: 'prout vero significant ea quae sunt in aeterna gloria, est sensus anagogicus.' Zie voor het verband tussen allegorie, anagogie en glorie: Tambling 2009, p. 27. Zie voor het onderwerp (Glorie) in de kunst: Hecht 2003. Zie voor Calvijn, *sensus anagogicus* en glorie: Parker 1971, p. 60.
761 Zie volgende noot.
762 Calvin, *Institutio,* Lib. I, Cap. xi, § 12: 'Restat igitur ut ea sola pingantur ac sculpantur quorum sint capaces oculi: Dei maiestas, quae oculorum sensu longe superior est, ne indecoris spectris corrumpatur. In eo genere partim sunt historiae ac res gestae, partim imagines ac formae corporum, sine ulla rerum gestarum notatione.', in: Calvin OS, dl. 3 (1928), p. 101 aangehaald door: Winkler 1999, p. 246, als vertaald in: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek I, Hfst. XI: 12. Vergelijk vertaling in: Pollmann 1939, pp. 37-38: 'Er blijft dus over, dat alleen dat geschilderd en gebeeldhouwd mag

deze twee onderscheidelijke klassen van toegestane kunst, de historische, die een voorstelling van gebeurtenissen geeft, en de picturale die slechts lichamelijke vormen en figuren weergeeft, bracht Calvijn een verdere morele nuancering aan. Hij schrijft dat de eerste groep, waartoe ook de historieschilderkunst behoort, 'enig nut bij het onderwijzen en vermanen; wat de tweede groep anders kan schenken dan genieting, zie ik niet in.'[763]

Deze vaag omschreven tweedeling breidde hij ter verduidelijking uit in zijn Franse vertaling van de *Institutie* uit 1560: 'Quant à ce qui est licite de peindre ou engraver, il y les histoires pour en avoir mémorial, ou bien figures, ou médales de bestes, ou villes, ou pais.'[764] En al in de Franstalige uitgave van 1545 lichtte hij nader toe wat hij bedoelde met de tweede categorie: 'en la seconde, les arbres, montagnes, rivières, et personnages qu'on paint sans aucune signification.'[765] Calvijn lijkt met zijn algemene negatieve oordeel over de figuurschilderkunst ook de portretkunst te bekritiseren. Bij de laatste groep dacht hij immers aan 'beeltenissen' die de kerken vulden: cultusbeelden van heiligen en mogelijk ook aan stichtersportretten als uiting van "persoonscultus".[766] Niettemin stond hij dus portretten toe, evenals landschappen en stillevens, hoewel ze niets dan plezier voortbrengen (*præter oblectationem*) aangezien ze geen didaktische of ander functie hebben: ze zijn zijns inziens hierom zelfs zonder enige betekenis; 'sans aucune signification'.[767] Aldus bekritiseerde Calvijn voorstellingen waarin slechts de persoon (fysieke verschijning van de mens) centraal staat èn waaraan géén verhaal ten grondslag ligt. Niet toevallig werd ook in de kunsttheorie historieschilderkunst het hoogst aangeschreven en stond portretkunst ver daaronder.[768] Wellicht vormde Calvijns woorden een aanleiding voor calvinistische burgers in de Republiek om zich te laten portretteren in het didaktisch verantwoorde bijbelverhaal (§ 13.1: p. 592).

3.11. Euhemerisme en anagogische betekenisoverdracht

Hans Lewy (1904-1988) stelde zelfs dat klassieke *anagogè* hoogstwaarschijnlijk was ontleend 'from the terminology concerning the apotheosis of heroized mortals'.[769] Door heidense goden als helden en bijbelse voorouders te interpreteren, kon men (omgekeerd evenredig) de (verheffende) weergave van eigentijdse individuen als geloofshelden rechtvaardigen.

---

worden wat wij met onze oogen kunnen zien: Gods majesteit, ver verheven boven de waarneming der oogen, mag niet misvormd worden. Hieronder vallen deels geschiedenissen en gebeurtenissen, deels afbeeldingen en gestalten van lichamen zonder eenige weergave van handelingen.' Zie ook: Joby 2007, p. 3, noot 10. Te kort door de bocht is D. Apostolos-Cappadona, in: *Dictionary of Art* 1996, dl. 5, pp. 445-447: p. 447: '[Calvin] prohibited depictions of God and of any event, scriptural or theological, that was not historical.'

[763] Calvin, *Institutio,* Lib. I, Cap. xi, § 12: 'Priores, usum in docendo vel admonendo aliquem habent: secundae, quid praeter oblectationem afferre possint non video', in: Calvin OS, dl. 3 (1928), p. 101, vertaling: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek I, Hfst. XI: 12. Vergelijk: Pollmann 1939; 'de eersten zijn van eenig nut doordat zij ons iets leeren of ons tot iets aansporen ; wat de overigen ons zouden kunnen geven behalve een genot voor de oogen, dat kan ik niet inzien.'

[764] Calvin CO, dl. 3 (1865), kol. 136 = Calvin *Inst.* 1560, ed. Pannier 1961, in: Simpson 2013, p. 121. Cf. Grau 1917, p. 50.

[765] Calvin *Inst.* 1545, ed. Benoît 1957-1963, dl. 1 (1957), [1:11.12] p. 135, geciteerd: Simpson 2013, p. 121.

[766] 'En toch staat vast, dat van die aard bijna alle beeltenissen geweest zijn, die tot nog toe in de kerkgebouwen ten toon gestaan hebben.', in: Calvin, *Institutio,* Lib. I, Cap. xi, § 12; Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek I, Hfst. XI: 12.

[767] Vrij naar: Simpson 2013, p. 121. Dat kunst geen nut of betekenis zou hebben werd door latere calvinisten weerlegd. Zo vindt men in Ursinus' *Schat-boeck* een argumentatie in het licht van het tweede gebod over de vraag of *alle* afbeeldingen verboden zijn: 'Op de questie wordt gheantwoort: Dat Godt hier niet ganschelijck verbiedt alle Beelden ofte gelijckenissen te maken of te hebben: want also souden verboden worden de konsten van schilderen/ van snyden/ van gieten/ van weven/ en diergelijcke/ dewelcke de Schriftuere telt onder de uytnemende gaven Godes/ en[de] die het menschelijcke leven nut zijn. Exod. 31.3 en[de] 35.38. Syr. 38.28', in: Ursinus 1638, fol. 129r.

[768] Zie hiervoor: Brenninkmeyer-De Rooij 2003, p. 65. Zie ook: Simpson 2013, p. 121.

[769] Lewy 1956, appendix VIII, p. 489, cf. Hfst. III, pp. 117-226, aangehaald in: Stroumsa 2005, p. 181.

Desalniettemin hield het demythologiserende mechanisme van het euhemerisme de mythe in stand door deze met de geschiedenis te verzoenen, waardoor het euhemerisme feitelijk werd verenigd met de *sensus litteralis/historicus*. Iets vergelijkbaars vindt plaats in het *portrait historié* dat tot de historieschilderkunst wordt gerekend, overigens evenals de allegorie in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie. Anagogische denkwijzen zien we ook in de verheerlijking van middeleeuwse vorsten in *triomfen,* waarin vaak sprake is van bijbelse allusies.[770] En in de renaissancekunst werden bijbelverhalen vaak programmatisch gepaard aan heidense mythen op anagogische wijze.[771] Binnen de passieliteratuur werd de anagogie begrepen als de eschatalogische uitleg die de mens verheft en de aandacht richt op het einde der tijden of de verlossing.[772] In het *portrait historié* wordt een "profane" geschiedenis (van de geportretteerden) bezien en uitgelegd vanuit het perspectief van heilsgeschiedenis door seculiere individuen op te nemen in een bijbelse context, hetgeen gewoonlijk gebeurde op grond van een narratieve parallel, naamsovereenkomst of gebeurtenisanalogie (hfst. 12).

Maar wat heeft dit allemaal te maken met portretten in bijbelse gedaante? Allereerst is er er direct verband tussen het euhemerisme en de anagogie in zeventiende-eeuwse Nederlandse literatuur. Voor bekende humanisten als Gerardus Joannes Vossius (1577-1649), Daniël Heinsius (1580-1655) en Hugo de Groot (1583-1645), gold de Griekse godenleer als een verbastering van de bijbelse overleveringen.[773] In 1641 trachtte Vossius heidense goden van het Egyptische en Griekse pantheon te verklaren als oudtestamentische aartsvaders: Serapis als Jozef; Janus als Noah; en Minerva als Naomi.[774] Heinsius trok in zijn *Lof-Sanck van Bacchus* (1614) zelfs parallellen tussen Christus en Bacchus.[775] Joost van den Vondel (1587-1697) sprak in de context van *De Heerlyckheyd van Salomon* (1620) van '*Anagogische en heylige toeeygeninge'*.[776] Omgekeerd was sprake van 'mythologisering' (of mystificatie) van gewone stervelingen in de bijbelse portretkunst door de anagogische toeëigening van een bijbelse identiteit. In de cultuur van de Nederlandse Republiek zien we dergelijke anagogische structuren veelvuldig terugkeren, ook in het bijbels toneel. Vondel duidde zelf de spirituele betekenis van zijn toneelstuk *Het Pascha ofte de Verlossinge Israels wt Egypten* (1612) in de inleiding op anagogische wijze, op grond van de typologische overeenkomsten, zoals Mozes als prefiguratie van de goede herder Christus.

---

770 Kipling 1998, pp. 119, 233, 252.
771 'The Significance of Historia', in: Greenstein 1992, pp. 25-33 (i.v.m. Andrea Mantegna); 'Poetic Theology', in: Nair James 2003, pp. 138-143 (i.v.m. Luca Signarolli). Zie voor exegetische inzichten van historieschilders: O'Kane 2007. Voor de anagogische functie van schilderijen zie: Hiles 2008, p. 123, 209-210, 224.
772 'De Middeleeuwse Bijbeluitleg en theologie', in: Van Aelst 2011, pp. 28-30.
773 Van Gilst 2004, p. 24; Somos 2011, p. 103. Zie ook: Häfner 2011, p. 230. Zie voor de calvinist Theophilus Gale die heidense goden gelijkstelde met bijbelse figuren: Wallace 2011, pp. 96-101.
774 Vossius 1641. Zie: 'Euhemerism', in: McClintock & Strong 1873-1887, dl. 3 (1870), p. 347; Horstmann 1979, p. 15; Wickenden 1993, p. 105.
775 'Hymnvs oft Lof-sanck van Bacchvs.', in: Heinsius 1616, pp. 105-132 (met *VVtlegghinghen*, pp. 28-67); Heinsius 1616b, pp. 103-144, opgenomen in: Heinsius, ed. Rank & Warners 1965, pp. 97-186. Vergelijk diens 'Lof-sanck van Iesvs Christvs', in: Heinsius 1616b (incl. *Uytleggingen*), pp. 17-74, opgenomen: Heinsius, ed. Rank & Warners 1965, pp. 189-318. Zie voor een analyse hiervan: Somos 2011, p. 102, pp. 170-200.
776 Randschrift naast vers 959, in: Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 2, p. 282: '*Anagogische en heylige toeeygeninge van 't naerderen van Zon en Maen, tot het houwelijck van Salomon en Pharonida beeld van de echt, en het geestelyck gespraecke tusschen Christus en de Kercke, beschreven in dit schoon boeck genaemt het lied der lieden*.'

Vondels uitleg van het stuk als politieke allegorie was volgens James A. Parente zelfs een uitbreiding op diens anagogische lezing.[777] Vondel voegde namelijk aan het toneelstuk een gedicht toe, waarin hij Filips II met Egyptische farao vergeleek, en het Spaanse juk met de Joodse ballingschap en het huis Nassau met de verlossende Mozes.[778] Op dergelijke metaforen zal nog uitgebreid worden teruggekomen in het hoofdstuk 9. Opvallend is dat Vondel in schilderkunstige termen spreekt, zoals 'even beelt' (gelijkenis) en 'naar het leven', alsof hij een portret beschrijft: 'Wien schildert Pharao na t'leven naecter af/ Als Phlippo den Monarch'.[779] Parente schreef: 'Despite the disagreement among Catholic and Protestant thinkers about the method and utility of fourfold exegesis, humanist religious playwrights of both faiths did not hesitate to elicit these traditional reading for ther works.'[780] Ook de doopsgezinde kunsttheoreticus Van Mander onderscheidde vier (vergelijkbare) typen van interpretatie in zijn uitlegging van de *Methamorphosen* van Ovidius: de natuur(wetenschappe)lijke ('natuerlijcke'), historische ('gheschiedighe'), didaktische en moraliserende ('leerlijcke') en allegorische of zinnebeeldige ('sin-gevende').[781] Opvallend is dat Van Mander met zijn *historische* uitleg vaak een logische verklaring wil geven aan onwaarschijnlijke mythen door de godheden op euhemeristische wijze te vermenselijken.[782] Deze betekenissen bleken ook toepasbaar op Van Manders *Doortocht door de Jordaan* (**MAN1;** § 6.5; afb. 6.48).

Parente constateerde verder dat met name de anagogische duiding problematisch was geweest, omdat hierin werd bespiegeld over het hiernamaals en verlossing.[783] Hier kwam het conflict van katholieke goede werken versus calvinistische voorbeschikking schrijnend aan de oppervlakte. Maar voor zowel katholieken als protestanten verwees de anagogische lezing (*sensus mysticus*) naar de kerk (*ecclesia*), zowel in de spirituele betekenis van 'mystieke lichaam van Christus', als naar de visuele kerk, of het nu die van Rome of Wittenberg was (§ 3.11, 6.2).[784] En inderdaad, een vergelijkbare tweeledige definitie van 'anagogie' vinden we ook in *Kort begryp* (1649) van de jezuïet Martinus Becanus (1563-1624), waarin opmerkelijk genoeg ook teksten van de protestant Hugo de Groot zijn opgenomen: 'Anagogicus, diepsinnighe, wanneer uyt de Letter de verborgenste sin naer den Geest getrocken wordt.'; 'Anagogicus, wanneer de woorden der Schrifture, behalven den Letterlijcken sin yets raken, aengaende het eeuwigh leven of de

[777] Parente 1987, pp. 106-108, i.h.b. p. 107, alsook voor Vondel en de anagogie, pp. 68-71.
[778] 'Verghelijckinghe vande verlossinge der kinderen Israels met de vrijwordinghe der Vereenichde Nederlandtsche Provincien', in: Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 1, pp. 261-264.
[779] Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 1 (1927), p. 261. Zie voor het "levende portret": Weber 1991, passim; Casini 2004. Zie ook: Didi-Huberman 1994.
[780] Parente 1987, p. 70.
[781] 'Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasoni', in: Van Mander 1604, passim. Zie *in margine* voor 'leerlijck' ('aenwijs[inghe]', 'uytlegh[inghe]', 'verclaringe'), fol. 6r, 7r, 22r/v, 36r, 37r/v, 41r, 42r, 44v, 45r, 49v, 50v, 51r, 55r, 56v, 61v, 62v, 68v, 69v, 71r/v, 72r/v, 74r, 78r, 79r/v, 80r, 82r/v, 84v, 85v, 86v, 87r/v, 88r/v, 93v, 94r, 95v, 96r, 101r/v, 105r/v, 106r/v; 107r/v; 109r/v, 110r/v, 111v, 114r, 115r/v, 120r, 121r/v; Zie voor 'natuerlijck' *in margine*: 7r, 36r, 37r/v, 40v, 74r, 78v, 86v, 87r, 94r, 108v. Zie voor 'gheschiedigh' ('historisch', 'geschiednische', 'geschied[i]sche', 'schiedig[h]e') *in margine*: fol. 2v, 6r, 22r, 38v, 40v, 47v, 49v, 50v, p. 53v, 56r, 62r, 63v, 67v, 69v; 71v, 72v, 73v, 74v, 78v, 81v, 83v; 84r, 86v, 93v, 106r/v, 108v, 111r, 113r, 114r, 115r, 121r/v. Voor 'sin-gevende uytlegh': fol. 2v, 39r, 40r, 45r, 55r, 62r, 63v, 71v, 80r, 106v, 107v. Daarnaast: 'op d'Alchemie uytgeleyt': fol 62r. Zie ook: Miedema 1973, dl. 2, p. 306; Bedaux 1990 stelt 'sin-ghevende' (abusievelijk) gelijk aan didaktisch, p. 108; Müller 1993, p. 96; Rosenthal 2004, p. 180; Rosenthal 2005, p. 7ff. Rosenthal liet de 'sin-gevende' of allegorische uitleg achterwege.
[782] Vergelijk: *Bulletin Moravské galerie v Brně* 61 (2005), p. 129.
[783] Parente 1987, p. 71: 'The anagogical level [...] became the scene of controversy between Catholic and Protestant dramatist'.
[784] Parente 1987, p. 71.

triumpheerende Kerck, daer wy naer verlangen'.[785] Het woord 'anagogicus' werd immers door zeventiende-eeuwse lexicografen gewoonweg geduid als 'verborgen'.[786] De voorgestelde figuren in *portraits historiés* hebben een dubbele identiteit, waarbij het natuurgetrouwe 'aanzien' van een eigentijds individu (het portret) anagogisch is overgezet naar de gedaante van de historische bijbelfiguur, waardoor deze op mystieke wijze in het bijbelverhaal is verborgen.

Daarbij heeft de afbeelding (het schilderij) de plaats ingenomen van de tekst die de mens moet verheffen (*anagein*) tot een gedeeltelijke of complete vereniging met God.[787] Aldus blijken (religieuze) *portraits historiés* te dienen als een meditatief object van anticipatie op een hemels samenzijn met de Heer. Over deze medidatieve praktijk handelt paragraaf 10.5. Omdat speculatie over het hiernamaals (goddelijke verkiezing) protestantse gelovigen ten stelligste werd afgeraden, kozen zij op grond van de verbondsbelofte voor een indirecte associatie met het goddelijke: namelijk door zich te laten uitbeelden als het uitverkoren volk uit het Oude Testament. Deze figuren waren immers, net als zij, gewone feilbare stervelingen. In de *case study* over de *Verzoening van Jakob en Ezau* door Jacob Willemsz. I Delff (1584) staat de problematiek omtrent deze vorm van zelfrechtvaardiging centraal **(DEL1;** § 6.4; afb. 6.30).

Overigens kent de anagogie als esthetische ervaring of kunstbeleving een lange traditie binnen de christelijke theologie.[788] Alejandro García-Rivera verbond de anagogische verbeelding met de dramatische: 'All artistic form, but, especially, dramatic form engages the imagination. Dramatic form is particulary dependent on the imagination. It relies on its effectiveness on the principle known as aesthetic distance. Aesthetic distance in drama refers to the paradox that to become one with the action on stage, the audience understands such action is an imitation, a *mimesis* of actual action.'[789] Nu nemen de geportretteerden in bijbelse historiestukken dankzij de (voorgestelde) rol ook een dramatische vorm aan die als representatie bovendien mimetisch van aard is (§ 12.1). Bij de behandeling van bijbelse *portraits historiés* valt op dat de bijbelse onderwerpen *letterlijk* verwijzen naar het *historische* Israël of het Beloofde Land (als schilderkunstige representatie daarvan), dat weer dankzij de anagogie kan worden begrepen als beeld van het eeuwig leven en als beeld van de religieuze gemeenschap (de kerk). Uit het beeld van het Beloofde Land spreekt bovendien de hoop (op verlossing) die van oudsher met anagogie in verband werd gebracht via het distychon '*Littera gesta docet,/ quid credas allegoria,/ moralis quid agas,/ quo tendas anagogia*' (De letter leert wat er is gebeurd; wat je geloven moet, leert de allegorie; wat je moet doen, de morele betekenis, en wat je hopen mag, de anagogie)'.[790]

---

[785] Becanus & De Groot 1649, pp. 33-34: '[...] ghelijck in den 94. Psalm vers 11. *Die ick in mijn gramschap gesworen heb indien se in mijn rust sullen ingaen:* Na de Letter wort hier gesproken van het Landt van Beloften: maer Anagogicè van het eeuwigh leven, daer de ware rust alleen is, Heb. 4: 3.5.'

[786] Meyer 1669, p. 362, waar sprake is van het spookwoord 'verbórghenzinnigh', een ongelukkige samentrekking van de woorden 'verborghen' en 'zinnigh' uit een eerdere editie. Zie hiervoor: Hardeveld-Kooi 2000, p. 231.

[787] Vergelijk: Lindhardt 1986, p. 176.

[788] Zie hiervoor: 'The Anagogical Imagination', in: García-Rivera 1999, pp. 182-186; García-River 2003, p. 66; 'The Anagogical Imagination', in: García-Rivera 2007, pp. 124-131; Bychkov 2010, pp. 163, 215, 277, 319-320, 325; Holder 2011, pp. 355-356; Zimmermann 2012, p. 97.

[789] García-Rivera 2007, p. 125.

[790] Zie: Lubac 1989, pp. 109-127, aangehaald in: Boersma 2011, p. 148. Ook Becanus betrok 'Anagogicus op de Hoop' als één van de drie goddelijke deugden. Zie: Becanus & De Groot 1649, p. 33: 'Allegoricus past op 't Gheloof. Anagogicus op de Hoop. En Moralis op de Liefde.'

4. Het *portrait historié* als religieuze propaganda

Om de propagandistische werking van *portraits historiés* in sacrale context te kunnen doorgronden, dienen we allereerst te weten wat propaganda is en op welke wijzen een *portrait historié* inzetbaar is als propagandamiddel. Men spreekt van propaganda als in het gepropageerde een ideëel element aanwezig is of wordt verondersteld. Propaganda betekent letterlijk 'dat wat voortgeplant of verbreid moet worden.' Het wordt tegenwoordig gebruikt ter aanduiding van een algemene werkzaamheid voor de uitbreiding van kerkelijke, politieke of maatschappelijke leerstellingen of ter bevordering van elk ander doel. De term propaganda werd oorspronkelijk gebruikt in verband met de door paus Gregorius XV (*1554, *r.* 1612-†1623) in 1622 ingestelde congregatie tot geloofsverbreiding onder de heidenen, de zogenaamde *Congregatio de propaganda fide.* De historische betekenis rechtvaardigt het gebruik van het woord propaganda in verband met *portraits historiés* in sacrale context.[791]

Het *portrait historié* leent zich beter dan andere portrettypes voor het overbrengen van een propagandistische boodschap. Zo is de beeldtaal minder cryptisch dan van de meeste zuiver symbolische of allegorische portretten. De beschouwer die reeds bekend was met de historische figuur of geschiedenis doorgrondde hoogstwaarschijnlijk de strekking van het *portrait historié* in een oogopslag zonder eerst de afzonderlijke symbolische beeldelementen te interpreteren zoals in een allegorisch portret. Bijbelse figuren en geschiedenissen waren voor brede lagen van de bevolking algemeen bekend en een snelle overdracht van een propagandistische boodschap via analogieën mag derhalve worden aangenomen. Volgens deze redenering is dus niet zozeer het portret propagandistisch van aard als vooral de historie die wordt getoond of waarnaar wordt verwezen door middel van de portretmatige gelijkstelling.

Het portret is een afbeelding van iets reëels; namelijk een werkelijke persoon. Dit hoofdkenmerk van het portret lijkt contradictoir aan datgene wat inherent is aan propaganda: het ideële. Ongeacht de gelijkenis die het portret met de geportretteerde vertoont, is er altijd sprake van een discrepantie tussen afgebeelde en beeld. In elk portret ligt wel iets ideëels besloten. Door tussenkomst van de schilder en de opdrachtgever of de uitdenker van het programma weerspiegelt een portret ook hún denkbeelden. Hoewel het hier niet de plaats is om het dialectische verschil tussen *effigies* (ideaalbeeld) en *imago* (getrouwe beeltenis) uiteen te zetten, dient de lezer zich te realiseren dat het *portrait historié* juist dankzij het ideële aspect ingezet kan worden als propagandamiddel.[792] De vereenzelviging met een voortreffelijke figuur was een ultieme opstap binnen het idealiseringsproces van de afgebeelde. Pigler schreef over *portraits historiés*: 'Der Umstand, dass das Porträt in diese Kompositionen eindringt […] bedeutet für den Realismus einen offenbaren Raumgewinn […]. Anderseits [hindert] die «Rolle», als eine

[791] Zie voor beeldpropaganda van de contrareformatie i.h.b. in de prentkunst: Stopp 1965; Usher Chrisman 1982; Oelke 1992; Schöller 1992. Zie voor vroegzeventiende-eeuwse beeldpropaganda in de Republiek: Dlugaiczyk 2005.
[792] Het Latijnse *effigies* heeft naast de betekenis van 'beeltenis' en 'evenbeeld', ook die van 'ideaal' en 'voorstelling'. Vergelijk: Brückner 1966, i.h.b. p. 185. De betekenis van beide termen is tegenwoordig verwarrend, aangezien *imago* tegenwoordig in analogie met het Engelse woord 'image' en onder invloed van de psychologie veeleer de betekenis heeft gekregen van *geïdealiseerd* dan *reëel* beeld.

idealistische Zugabe der dargestellten Person angehängt […] das Porträt daran, wirklich realistisch zu sein.'[793] De logische gevolgtrekking is dat een *portrait historié* anders dan gewone portretten niet langer een reëel beeld van de geportretteerde geeft, maar een ideëel beeld waardoor het inzetbaar is als propagandamiddel.[794]

Haast terloops merkte Polleroß op dat er ook negatieve voorbeelden van identificaties bestonden, zoals Luther als Satan die Christus in verzoeking probeerde te brengen.[795] Frans Franckens altaarstuk met *De Twaalfjarige Christus in de Tempel* (1586) propageert eveneens een negatief beeld van de hervormer (Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal; afb. 1.35). Daar verschijnt Luther, uiterst links met een brilletje, samen met andere hervormers als de schriftgeleerden (§ 1.6; nt. 118; afb. 4.1). De kopergravure *Luther als de heilige Hiëronymus in zijn studeervertrek* uit 1587-1597 van de monogrammist VVS, mogelijk Wolfgang Stuber (1576-1618), droeg daarentegen een positief beeld van Luther uit (afb. 4.2).[796] Aanhangers grepen het beeld van Luther als schriftgeleerde aan om hem met de bijbelvertaler Hiëronymus te vergelijken, terwijl zijn tegenstanders een soortgelijk beeld uitbuitten om hem in een kwaad daglicht te zetten als verstokte kamergeleerde die het aan verkeerde eind had. Vergelijkbare uitbeeldingen konden klaarblijkelijk een tegengestelde boodschap uitdragen. Ook vereisten dezelfde portretmatige gelijkstellingen soms zeer uiteenlopende interpretaties.

Omdat Polleroß het *portrait historié* behandelde als een exponent van de hofcultuur, erkende hij dat veel vorstelijke identificatieportretten weliswaar met een propagandistisch oogmerk gemaakt werden, maar dat ze vooral dienden ter veraanschouwelijking van de sacrale of deugdzame status van een heerser. Daarnaast onderscheidde hij soortgelijke hofportretten, die in plaats van of naast deze algemene uiting van heersersiconografie een contemporaine politieke inhoud aan den dag legden.[797] Gezien de begrenzing van zijn promotieonderzoek – met de ondertitel *ein höfischer Bildtypus* – koppelde hij het politieke gehalte zelden los van de hofcultuur, ofschoon propagandistische *portraits historiés* ook daarbuiten voorkwamen. Niettemin stipte de auteur het belang aan van het *portrait historié* als politiek pamflet in de prentkunst voor de confessionele controversen van de vroegmoderne tijd.[798] Polleroß maakt een onderscheid tussen enerzijds *portraits historiés* die berusten op daadwerkelijke parallellen tussen historische en eigentijdse gebeurtenissen en anderzijds *portraits historiés* waarop een (politieke) betekenis van een geschiedenis op allegorische wijze werd overgedragen.[799]

In de praktijk echter lopen beide soorten gebeurtenisanalogieën vaak door elkaar, zoals in het monumentale portret van *Filips II als koning Salomo die de koningin van Scheba ontvangt* (1 Kon. 10:1-2; 2 Kron. 9:1) in de Gentse Sint-Baafskathedraal (**HEE1;** afb. 4.3). Het doek werd in

---

[793] Pigler 1955, p. 171.
[794] Daarbij moet aangetekend worden dat er een nuanceverschil bestaat tussen 'ideaal' (aan de idee, de voorstelling van het volmaakte beantwoordend) en 'ideëel' (gericht op verwezenlijking van een idee of van een ideaal). Beide worden door elkaar gebruikt als synoniem voor 'bovenzinnelijk' (datgene wat enkel in gedachte bestaat / denkbeeldig is). 'Ideaal' heeft uitsluitend een positieve betekenis. 'Ideeël' kan betrekking hebben op zowel het nastreven van positieve ideeën als op de verwezenlijking van negatieve denkbeelden.
[795] Polleroß 1988, dl. 1, p. 42. Zie voor een voorbeeld: Tent. cat. Neurenberg 1983, nr. 639.
[796] WS (Wolf Stuber), *Marten Luther als de H. Hieronymus,* Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum, gravure, 176 x 156 mm, inv.nr. StN4493. Zie: Warnke 1984, p. 57 met afb. 38; Kolb 1999, sub H.3 (s.p.).
[797] Polleroß 1988, dl. 1, p. 42.
[798] Ibidem.
[799] Polleroß 1988, dl. 1, pp. 76-77.

1559 geschilderd door Lucas d'Heere (1534-1584) in opdracht van Viglius ab Aytta ter gelegenheid van de tweeëntwintigste bijeenkomst van de Orde van het Gulden Vlies.[800] Het was bestemd voor de kapittelzaal in de Sint-Baafskerk te Gent en sierde nadien de koorafsluiting in dezelfde kerk. Hoewel het werk zich dus in een kerk bevond, was het niet voor devotionele doeleinden bestemd. Op de voorzijde staat het opschrift *"COLLE SIONA SOLI VENIENS NICAULO SABÆI, SPEM SUPER ET FAMAM GRANDIA AIT"* en op de achterkant staat *"ALTER ITEM SALOMON, PIA REGUM GEMMA PHILIPPUS, UT FORIS HIC SOPHIÆ MIRA THEATRA DEDIT"* te lezen. De vertalingen van beide teksten, ontleend aan 2 Kronieken 9:5, luiden achtereenvolgens: 'Komende van Nicaulo te Scheba, naar de berg Sion [Jeruzalem], zei zij [de koningin van Scheba tot Salomon]: "Ik heb zaken gezien boven verwachting en groter van faam dan men zei." Filips die op dezelfde wijze een andere Salomon was – een vroom juweel onder de koningen – gaf wonderbaarlijke optredens [toonbeelden] van wijsheid aan de vreemdelingen.'[801]

De keuze om Filips als Salomo af te beelden kan grotendeels verklaard worden uit een specifieke heersersiconografie over Salomon, die sinds de middeleeuwen enorm populair was en verwantschap vertoonde met de *imitatio David regis*.[802] Evenals David stond ook Salomon voor koninklijke eigenschappen als grootmoedigheid en heldhaftigheid, maar vooral voor wijsheid en rechtvaardigheid. Daarnaast zag Filips zichzelf ook daadwerkelijk als een tweede Salomon en liet daarom zijn *Escorial* planmatig naar het voorbeeld van de tempel van Salomon bouwen.[803] De koningin van Scheba is hier een subtiele *historische* allegorie op de Lage Landen die aan Filips eerbewijzen en al haar rijkdommen brengt in ruil voor een rechtvaardig en wijs landsbestuur, en verwijst aldus naar de bijeenkomst van de inheemse Heilige Vliesridders. Het lijkt of de Nederlanden een symbolische eed van trouw aan de koning afleggen, die in werkelijkheid door de ridders van de orde werd bekrachtigd. De dieperliggende *religieuze* parallel tussen Filips II en Salomon berust echter op hun typologische overeenkomst als koningen bij de gratie Gods.

4.1. Het Viglius-altaar door Frans Pourbus de Oudere te Gent (1571)

Wigle van Aytta van Swichum, Viglius ab Aytta Zuichemius (1507-1577), de opdrachtgever van D'Heeres portrets van Filips II als Salomon, liet in 1571 voor zijn grafkapel in diezelfde Gentse Sint-Baafskathedraal door Frans Pourbus de Oudere (1545-1581) een altaartriptiek

[800] Zie voor Viglius opdrachten aan D'Heere ook: Waterbolk 1974, p. 60.
[801] De vertaling uit het Hebreeuws luidt: 'En zij zeide tot de koning: Het is dus waar, wat ik in mijn land over u en uw wijsheid heb gehoord.' Vergelijk ook de vertaling door D. Knecht, in: Waterschoot 1974, p. 31: 'Toen Nicaulo van de heuvel [en] de grond van Scheba te Sion kwam, sprak zij: ik sta verbaasd over indrukwekkende zaken, boven verwachting en faam: Filips is een tweede Salomo, het vrome juweel der vorsten, nadat hij verwonderlijke constructies [= binnenversiering van de kerk, waaronder het doxaal] geschonken heeft voor deze samenkomst der wijsheid [= het Gulden Vlieskapittel]'. Zie voor nóg een alternatieve vertaling, waarbij 'theatra' als rechtbanken wordt begrepen: Postma 2000, p. 169.
[802] Polleroß 1988, pp. 112-120; Polleroß 1991, p. 90. Vergelijk: Hans Holbein de Jongere, *Hendrik VIII van Engeland als koning Salomo*, ca. 1534, grijsgewassen tekening in metaalstift, ingekleurd, met wit en goud gehoogd op vellum, 22,9 x 18,3 cm, Royal Collection Trust, inv.nr. RCIN 912188. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 391, nr. 326; String 2008, pp. 24, 25, 76, 80-81, cf. 88-93, 96, 104. Zie voor de Salomonische iconografie in het Engeland van de Stuarts: Lee 1991; Muñoz Simonds 1995, pp. 274-279; Tate 2001 (pp. 15, 55, 82, 124-126, voor de tekening); Sharpe 2009, pp. 63, 132-138. Zie voor de Edwardiaanse vergelijking met oudtestamentische vorsten: Bradshaw 1996.
[803] De la Cuadra Blanco 2005, i.h.b. pp. 172 en 177, noot 3; Parker 2005, p. 15. Zie voor Philips als tweede Salomon ook: Tent. cat. Utrecht 1986, p. 15.

vervaardigen met talloze portretten in de bijbelse scènes (**POU2;** afb. 4.4a).[804] Karel van Mander die, als leerling van Lucas d'Heere in Gent, het triptiek goed kende, schreef: 'Verscheyden Altaer-tafels heb ick van hem ghesien te Ghent, in S. *Ians* Kerck. Voor den President *Vigilus,* was van hem een Tafel van een Doopsel, waer aen quam oock een deur met een Besnijdenis, en meer ander dinghen: oock verscheyden conterfeytselen.'[805] Op de buitenzijde van het rechterluik is Viglius afgebeeld als stichter en proost van het kapittel, met een abtsmijter naast hem (afb. 4.4b).[806] Ook verschijnt Viglius op het middelste paneel tussen de schriftgeleerden bij het twaalfjarige Jezuskind in de tempel. Op de linker beeldhelft van deze voorstelling bespeurt men Viglius, in dezelfde houding als op diens autonome portret door Pourbus, gezeten op het rondlopende "koorgestoelte" en gekleed in een rood gewaad dat hij droeg als kanselier van het Gulden Vlies (afb. 4.8, 4.11a).[807] De hond op de voorgrond is een symbool van waakzaamheid (*vigilia*) en aldus een zinspeling op Viglius' naam en zijn devies "Vita mortalium vigilia".[808]

Merkwaardigerwijs lijkt deze schriftgeleerde meer op het autonome portret dat Pourbus van Viglius vervaardigde dan op zijn portret als geknielde stichter op de buitenzijde van het rechterluik van hetzelfde triptiek (afb. 4.11A, 4.4).[809] Deze omstandigheid is mogelijk te wijten aan de verschillende handen van ateliermedewerkers die aan het drieluik werkten. Op de zijpanelen zien we *De Besnijdenis van Christus* (afb. 4.9) en *De doop in de Jordaan* (afb. 4.10).[810] Koenraad Jonckheere wilde Viglius ook herkennen als de man direct achter de priester in de besnijdenisscène en de vrouw naast hem als mogelijk zijn vrouw. Zoals hij zelf erkende, is deze man beduidend jonger, aangezien hij niet kalend en grijs is zoals Viglius in de twee portretten als stichter en schriftgeleerde.[811] Mogelijk is hier een op hem lijkend familielid voorgsteld.

Hier gevolgd is de door Brackez en Jonckheere geopperde identificatie van de hogepriester en besnijder (*mohel*) als Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) (afb. 4.5a/b).[812] Ook de door Jonckheere geïdentificeerde schilders als getuigen van het besnijdenisritueel lijken te kloppen: het hoofd van de rossige man voor de tweede zuil, rechtsachter dat van de mohel, zou inderdaad de schilder en Pourbus' leermeester Frans Floris

---

[804] Frans I Pourbus, Viglius-triptiek, sign. & dat. m.o. op middenpaneel: *"F. POVRBVS INVENTOR ET PICTOR / 1571"*, olieverf op paneel, middenpaneel: 216 x 183 cm, luiken elk: 230 x 86 cm, Gent, St.-Baafskathedraal.

[805] Van Mander 1604, fol. 257v; Miedema 1994-1999, dl. 4 (1997), p. 172.

[806] Viglius werd in 1562 tweede gemijterde proost van het Sint-Baafskapittel, hoewel hij niet geestelijk geordineerd was. Als co-adjutor (viceproost) werd hem de *mitra auriphrygiata* verleend toen hij proost Lucas Munich opvolgde. De laatste had de titel van abt behouden bij de omvorming van de benediktijner abdij van St. Bavo in een wereldlijke proosdij (een kapittel van collegiale kanunniken). Zie: Dirks 1844, p. 417; Bouckaert 2000, pp. 116-118.

[807] Zie ook: Brackez 2012, p. 57; Van Damme 2005, p. 140; Jonckheere 2012, p. 166 met afb. 149 en 150 op p. 164.

[808] Jonckheere 2012, p. 166. Vergelijk: Waterbolk 1980, p. 64, cf. 34. Het eikenhouten portaal bij de ingang van de kerk draagt deze tekst op de kroonlijst.

[809] Frans Pourbus, *Viglius ab Aytta,* olieverf op paneel 108 x 84 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. R.F. 3049. Zie: Best. cat. Parijs 2009, p. 68; Brackez 2012, p. 49, nr. A36 met afb. 92; Jonckheere 2012, p. 152 met kl.afb. 136. Dit portret wordt vermeld in een brief van Viglius d.d. 9-9-1571. Zie: Bergmans 1939, pp. 212-213; Dhanens 1964; Van Mander 1604, fol. 257, ed. Miedema 1994-1999, dl. 4, p. 172. Er zijn verscheidene replieken en kopieën bekende van Viglius' portret door Pourbus: olieverf op paneel, 47 x 34, Genua, Palazzo Museale, Palazzo Rosso, inv.nr. PR 68. (IB-nr. 30587); olieverf op paneel, 49 x 36 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, inv.nr. 1108 (Bildindex 20155205; IB-nr. 26888); olieverf op paneel, 48 x 37 cm, Khdl. Wiesner, Stuttgart, oktober 1950; olieverf op paneel, 47,8 x 36,8 cm, Düsseldorf, Kunstakademie, inv.nr. 1092 (IB-nr. 32369). Zie respectievelijk: Brackez 2012, pp. 48-47, nr. A32-A35 met afb. 161, 162, 26, 48. Zie ook: olieverf op paneel, 40 x 30 cm, Utrecht, Coll. De Bruyne; Khdl. Drouot, Parijs, ca. 1939.

[810] Brackez 2012, pp. 56-58, nr. A49a & nr. A49c. Zie ook de beschrijving in: Van Mander 1604, fol. 257v36, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 288-289; dl. 4 (1997), p. 172.

[811] Jonckheere 2012, p. 154, bijschrift afb. 139 als A; cf. p. 158 ('a good deal younger').

[812] Jonckheere 2012, p. 154, bijschrift afb. 139 als B met afb. 138 ter vergelijking; cf. p. 158. Ook zo geïdentficeerd in: Brackez 2012, p. 56 sub nr. A49a.

(1519/20-1570) kunnen voorstellen (afb. 4.6a/b).[813] Of de naar beneden kijkende man schuin achter hem identiek is aan de figuur van de pigmentmaler op het *portrait historié* van Rijck Aertsz. als H. Lukas is twijfelachtig (**FLO2;** § 2.7, 4.7; afb. 2.42, 4.79). Deze wrijvende assistent is eerder de man drie koppen verder: let op de zware oogleden, opvallende frons en het plukje haar op het voorhoofd (afb. 4.7a/b).[814] De naar rechts kijkende man, weer rechts naast Floris, heeft frappant veel weg van het vermeende zelfportret van Pieter Pourbus (1523-1584) op het *Laatste Avondmaal* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). De vierde man van rechts lijkt de jonge Abraham Grapheus (vgl. afb. 2.7–2.11) en de tweede man van rechts werd vermoedelijk ook terecht herkend als Frans I Francken.[815]

In christologische beeldprogramma's diende *Christus in de Tempel tussen de schriftgeleerden* (Luk. 2:48-50) vaak als vervolgepisode (of substituut) van de *Presentatie of Opdracht in de Tempel* (Luk. 2:22-39), die weer samen met de besnijdenis gold als de *rites de passage* waarop Christus in Joodse gemeenschap en daarmee in het oudtestamentische verbond werd opgenomen. Christus' doop in de Jordaan markeerde echter een nieuw verbondsmoment, waarvan het doopsel in de christelijke kerk als teken zou gaan dienen; dus in plaats van de Joodse besnijdenis (Kol. 2:11). Christus' verwijdering van het Joodse verbond werd daarom reeds herkend in de tweede tempelepisode, toen de twaalfjarige Christus de schriftgeleerden belerend toesprak. In Mattheüs 23:13 werd de schriftgeleerden immers verweten het Hemels Koninkrijk te sluiten voor de mensen. Deze samenhang tussen de luiken moet men wellicht ook begrijpen vanuit een contrareformatorische actualisering van het doopsel als verbondsteken dat de plaats had ingenomen van de besnijdenis, in reactie op de visie van de wederdopers die de doop nagenoeg als een letterlijke regeneratie van de besnijdenis zagen.[816]

---

[813] Vergelijk: Giulio di Antonio Bonasone (1501-1580), *Portret van de Frans Floris*, gravure op papier, 17,9 x 13 cm, sign. l.o.: *"Iulio bonasoni Fe",* onderschrift: *"FRANCISCI FLORI ANTVERPIANI, / INTER BELGAS PICTORES NON IN = / FIMVM LOCV TENENTIS, EFFIGIE",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1955-476; IB-nr. 2014387; RKD-nr. 271474. Zie: *Ill. Bartsch,* dl. 29, p. 144, nr. 1 met afb. (Dezelfde prent te Rotterdam, Boijmans Van Beuningen, inv.nr. BdH 15469 wordt aan Pieter van der Heyden toegeschreven). Zie ook een geschilderde kopie naar een *Zelfportret van Frans Floris*, ca. 1562, olieverf op papier, bevestigd op paneel, 46 x 38,5 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv.nr. GG_2979; IB-nr. 250067; RKD-nr. 271471. Zie: Wouk 2015, p. 41, kl.pl. 2. Problematisch is de door Jonckheere (2012, p. 155, afb. 140) als bewijslast afgebeelde portretprent uit Lampsonius' *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies* (1572): hierop heeft Floris een langere neus (cf. IB-nr. 2001868; RKD-nr. 178224). Zie: *Holl.,* dl. 7 (1952), p. 32, nr. 25; *Holl.,* dl. 9 (1953), p. 90*; Nw Holl,* dl. Hendrick Hondius (1994), p. 95, nr. 103 met afb. op p. 102. Als voorbeeld diende Frans I Pourbus' pentekening in bruin op papier, 15 x 12,9 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. OP 23810; IB-nr. 2019718; RKD-nr. 234326. Zie: Filedt Kok 2012, kl.afb. 6. Vergelijk de prent hiernaar door Johan Wierix, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. BdH 14964; IB-nr. 2013953; RKD-nr. 183256. Zie: *Holl.,* dl. 67 (2004), nr. 2034/ii, afb. op p. 175 (1ste staat); Filedt Kok 2012, afb. 5 (ander ex.).

[814] De pigmenttoebereider op Frans Floris' *Lukas schildert de Madonna* (**FLO2**) werd van oudsher geïnterpreteerd als een zelfportret, maar deze man vertoont geen overeenkomst met de hierboven vermelde portretten van Floris. Niettemin argumenteerde Ulrich Pfisterer opnieuw ten faveure van deze oude hypothese. Zie: Pfisterer & von Rosen 2005, p. 60. Annette de Vries wilde de verfwrijver identificeren als de deken Ambrosius Smidt die o.a. wordt vermeld in de *Liggeren* van het Antwerpse St. Lucasgilde. Zie: De Vries 2011, pp. 45-46. Ter ondersteuning van haar hypothese wilde De Vries (2011, afb. 15) Ambrosius de Smidt (zonder verdere bewijslast) herkennen in een schilderij van Frans Floris, *Portret van een man,* ca. 1560, olieverf op doek, Basel, Kunstmuseum. Zie: Van de Velde 1975, nr. A 195.

[815] Jonckheere 2012, p. 154, bijschrift afb. 193, C t/m G; cf. p. 158. Zie voor Grapheus alhier: § 2.2.

[816] Dat de besnijdenis als voorafbeelding van de doop diende ter rechtvaardiging van de kinderdoop tegen doperse aanvallen was goed bekend bij de Gentse bevolking. In een dopers belijdenisgeschrift getiteld *Belijdinge, gescreuen by Hans de vette te Gent* uit 1559 opgenomen in *Het Offer des Heeren* (1570) schreef de auteur dat hij en enkele anderen gevangen gezette medestanders tegenover de overheden hadden verklaard: 'wy hebben alle den afgodisschen kinderdoop versaect, ende bekent dat wy eenen Christelijcken doop ontfangen hadden.' Bij het verhoor, dat meer een twistgesprek lijkt, verdedigden twee dominicanen de kinderdoop zeggende dat 'de besnijdenisse daer op een figuere was'. En ook toen De Vette toelichtte dat hij 'van der kinderen doop niet en hielt, om dat hy van Godt niet beuolen en is', argumenteerde een katholieke deken, opnieuw, 'dat de besnijdenisse daer op een figuere was ende dat alle de

Ook werd het voorval met de schriftgeleerden op Erasmiaanse wijze verbonden aan Christus als ware Leraar, zoals op de beroemde gebrandschilderde glazen te Gouda, waarvan één in opdracht van Viglius werd vervaardigd.[817] Hiermee is echter nog niet Viglius' vereenzelviging met een schriftgeleerde geduid. Overduidelijk was het hier niet de bedoeling dat deze specifieke portretopname (ook in het licht van de Mattheüs-passage) negatieve connotaties opriep, zoals de (vermeende) hervormersportretten op het altaarpaneel met hetzelfde thema door Frans I Francken dat toont hoe Christus de reformatoren de les leest (afb. 1.35, 4.1). Iets dergelijks kan hier ook niet staande worden gehouden, aangezien Viglius zelf de opdrachtgever was. Zijn beweegredenen om zich te vereenzelvigen met één van de schriftgeleerden hingen vermoedelijk samen met zijn activiteiten als proost van St. Baafs, letterkundige, bibliothecaris, jurist, adviseur in staatszaken en voorzitter van de Raad van State en van de Geheime Raad. Ook bestaat de mogelijkheid dat Viglius om een heel andere reden de voorkeur gaf aan dit onderwerp voor de hoofdvoorstelling en dat de verschijning van zijn portret daarbinnen slechts secundair is; en dat we daaraan niet direct een politieke beweegreden moeten koppelen. De wijding van het altaar aan St. Nicolaas biedt echter geen verklaring voor de onderwerpskeuze.

Op schilderijen in sacrale context vinden we, buiten de heersersiconografie, slechts zelden *portraits historiés* van kopstukken van hetzelfde kaliber als Viglius ab Aytta. Doorgaans zien we soortgelijke portretten van relatief onbekende stichters die zich hoogstens op stedelijk of regionaal niveau mengden in politieke en religieuze aangelegenheden. En in verreweg de meeste gevallen berustte de keuze voor een specifieke vereenzelviging in sacraal-devotionele context niet op politieke-religieuze overwegingen, maar op een persoonlijk verband met een religieuze figuur, zoals een beroepsmatige analogie tussen afgebeelde en uitgebeelde of een naamsovereenkomst met zijn of haar patroonheilige. Dit laatste is vermoedelijk het geval bij de drie portretten als heiligen op Gillis Claeissens' memorietafel van Claeys van de Kerchove uit 1576 te Boedapest (§ 3.5; afb. 3.22).[818] Met dergelijke uitbeeldingen zal men vanzelfsprekend niet gauw een concreet politiek doel voor ogen hebben gehad.

Ook verschilt Viglius' eigen *portrait historié* fundamenteel van het eerbetoon aan zijn vorst dat hij door D'Heere liet schilderen (**HEE1;** afb. 4.3) doordat hij niet als centrale hoofdfiguur verschijnt maar in een bijrol. Het portret van Viglius als schriftgeleerde lijkt in eerste instantie hooguit verband te houden met persoonlijke motieven en intellectuele aspiraties, ofschoon de geportretteerde in de positie was om zichzelf een aanmatigendere rol toe te bedelen. Het is maar de vraag of Viglius door middel van de aangenomen rol of de themakeuze wilde zinspelen op een concrete gebeurtenis die destijds in het Gentse speelde waarbij hij zelf betrokken was. Het lijkt niet erg waarschijnlijk dat zijn (zijdelingse) rol bij de eerste Diocesane

---

kinderen die niet besneden waren int oude Testament, oft int nieuwe Testament niet gedoopt en zijn, die moeten verdoemt zijn.' Zie: Cramer 1904, pp. 349-351.

[817] A. van Eck, E. Mijnlieff e.a., in: Abels 2002, pp. 254-257. Vergelijk: Ridderikhoff & Schlüter 2005, p. 75 in samenhang met bijdragen in dezelfde bundel: Van Damme 2005; De Groot 2005.

[818] Zie hierboven: pp. 112-113. Drie heiligenfiguren op de luiken werden voorzien van leeftijdsaanduidingen. Vermoedelijk gaat het om portretten van familieleden van de opdrachtgever in de gedaante van hun naamheiligen: een 34-jarige man als Jacobus de Meerdere; een andere als Johannes de Apostel, 33 jaar oud, en tenslotte een dertigjarige als Sint Nicolaas. Zie: Van de Velde 2000; B. Dewilde & M. Wolters, in: Tent. cat. Brugge 2017-2018, pp. 270-272, nr. 48 met kl.afb. (met dank aan Brecht Dewilde voor inzage vóór publicatie).

Synode van Gent (1571) de aanleiding zou hebben gevormd voor de opdracht.[819] Daarnaast kan men zich afvragen of Viglius een politiek (of religieus) statement wilde maken dat niet uitsluitend te maken heeft met het religieuze onderwerp of zijn vereenzelviging, maar veeleer met de aanwezigheid van de vele portretten.

Inderdaad lijkt Viglius zich te scharen aan de zijde van de vertegenwoordigers van katholieke orthodoxie, die schuin achter hem staan afgebeeld.[820] Zo zien we onmiskenbaar keizer Karel V, staand links op de voorgrond, en tussen Viglius en hem, diens zoon koning Filips II (afb. 4.11b, 4.11c).[821] Ter vergelijking dienen hun beider portretten naar Titiaan (afb. 4.11B, 4.11C).[822] Uiterst links, achter beide katholieke vorsten, staat een man (afb. 4.11d) die Simone Bergmans wilde herkennen als Don Hernando (Fernando) Álvarez de Toledo (1527/28-1591), de bastaardzoon van Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), hertog van Alva, die als *Maestre de Campo* zijn intrede deed in Gent op 14 december 1567.[823] Bergmans magere bewijslast is een ongeïdentificeerd portret in de collectie van de baron de Gendebien (afb. 4.12).[824] De opvallend besnorde man op het Viglius-triptiek heeft echter meer weg van de protestantse voorman Philips Marnix van St. Aldegonde (1540-1598) (afb. 4.13, 4.14).[825] Hoewel ook deze identificatie niet zeker is, kon het schilderkunstige voorbeeld voor de portretkop op het Viglius-triptiek worden getraceerd: een mansportret ten halven lijve toegeschreven aan Pieter Pourbus dat in 2012 in de kunsthandel opdook (afb. 411D, 4.15).[826] Indien correct laat de aanwezigheid van

---

819 Roegiers 1973, p. 71. Viglius speelde een rol bij de incorporatie van beneficies.

820 Brackez 2012, p. 57. Volgens haar is Viglius twee maal afgebeeld, ook ter rechterzijde, temidden van protestantse vertegenwoordigen omdat hij 'klaarblijkelijk geen partij kan kiezen'. Op welke figuur zij doelt, is mij onduidelijk. Een dubbele porttrettering lijkt onwaarschijnlijk; bovendien zal Viglius ervoor gewaakt hebben zich openlijk aan protestantse zijde te scharen. Zie onder.

821 Bergmans 1939, p. 210; Bouckaert 2000, p. 102; Brackez 2012, p. 57 sub nr. A49b. Zie ook: <www.lukasweb.be/nl/foto/jezus-onder-de-schriftgeleerden> [28-1-2018].

822 Anthonis Mor (?) naar Titiaan, *Karel V in harnas,* opschrift r.b.: *"Carolus V Romanor[um] Imp[erator]",* ca. 1548 (origineel), olieverf op paneel, 114 x 87 [112,5 x 85] cm, 's Heerenberg, Huis Bergh, inv.nr. 88. Zie: Tent. cat. Utrecht/Den Bosch 1999, p. 330, nr. 228; Titiaan (?), *Philips II van Spanje,* Rome, Palazzo, Corsini, inv.nr. 615.

823 Bergmans 1939, p. 216; Brackez 2012, p. 57 sub nr. A49b en noot 131 met verwijzing naar nr. B1 (zie onder). Zie voor Don Hernando: NNBW 1911-1937, dl. 2 (1912), kol. 1440-1441; voor Hernando's intrede in Gent op 14 december 1567: Van Vaernewyck 1566-1568, ed. Vanderhaeghen 1872-1881, dl. 3, pp. 162-165, Cap. XVII, *Hoe des duucx Dalve bastaert zone te Ghendt inghereden quam.*

824 Frans Pourbus (?), *Portret van een man, geïdentificeerd als Hernando van Toledo,* ca. 1560, olieverf op paneel, 34,9 x 25,8 cm, Brussel, Coll. Gendebien (KIK-nr. 20057218). Zie: Bergmans 1939, p. 217; Bergmans 1952, afb. XIII; Brackez 2012, p. 96, nr. B1 met afb. 115. Enige (doch niet afdoende) rechtvaardiging voor deze identificatie biedt een portretgravure van Don Hernando door Frans Hogenberg (ca. 1530-1590), 174 x 135 mm, randschrift: *"ALBANI DUCIS FILIUS DN. HERNANDUS, MAGNUS PRIOR HISPANIAE",* Rotterdam, Prentenkabinet Museum Boijmans Van Beuningen (bruikleen Stichting Lucas van Leyden, legaat Bierens de Haan, 1951), inv.nr. BdH 14078 (PK).

825 Jan Wierix (1549-ca. 1620), *Portret van Filips van Marnix van Sint-Aldegonde,* pen en bruine inkt op velijn, 135 x 95 mm, familiewapen l.b., opschrift/dat. r.b. (devies): *"REPOS AILLEURS/ 15·81",* privébezit (Brussel, KMSKB, *Van Floris tot Rubens: Meestertekeningen uit een Belgische privéverzameling,* 20-1-2016 tot 15-5-2016, niet in catalogus). Zie voor de zilvergravure hiernaar: De Waard 1988, pp. 97-101, nr. 3(a-d). Vergelijk ook: Jacques de Gheyn II, *Portret van Filips van Marnix, heer van Sint-Aldegonde, op 59-jarige leeftijd*, sign. & dat. onder: *"IDGheyn fe. 1599."* [*IDG* in ligatuur], randschrift: *"PHILIPPE DE MARNIX SEIG/R DV' MONT S/TE ALDEGONDE. AETAT. LVIIII*", opschrift r.b. (onder medaillon): *"REPOS. AILLEVRS"*, gravure 98 x 78 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-9957, naar eigenhandige tekening in pen, bruine inkt en zwart krijt 97 x 77 mm, Amsterdam Museum, Coll. Fodor; IB-nr. 82775. Zie: *Holl.,* dl. 7, p. 164, nr. 320 met afb.; *Nw Holl.*, The De Gheyn family, dl. 2 (2000), p. 109 (afb.), nr. 250; De Waard 1988, p. 103, nr. 5a met afb. op p. 29 (tekening: p. 102, nr. 4). Zie voor portretgravure van Marnix met onderschrift "*PHILIPPUS MARNIXIUS SANT-ALDEGOND. VN. THEOLOGUS"* in: *Illustris Academia Lugduno-Batava: id est virorum clarissimorum icones* (1613): De Waard 1988, p. 109, nr. 9a met afb. op p. 110.

826 Pieter Pourbus (?), *Portret van een man in wapenrusting,* olieverf op paneel, 100 x 72,5 cm, Khdl. Bukowski 2012. Herkomst: Coll. De Somzée, Brussel; Coll. Gaston Ritter von Mallman, Berlijn/Blaschkow; Vlg. Berlijn (Rudolph Lepke), 12-6-1918, lot 80 (RKD-nr. 40903); Vlg. Stockholm (Bukowski Auktioner), 24 t/m 26-10-1945, lot 334 (als lid van de familie De' Medici door Angelo Bronzino); Vlg. Stockholm (Bukowski), 12-6-2012, lot 381 (als door Pieter Jansz.

Marnix zich verklaren doordat hij actief deel had aan het debat over de doop. In een belijdenisgeschrift van de Antwerpse gereformeerde gemeente dat aan Marnix wordt toegeschreven, de *Corte belijdinghe des gheloofs* (1566), luidt het negende artikel over de doop: 'In het Doopsel, het welcke in de plaetse der Besnijdinghen is ghecomen, is het water een teecken: maer het beteeckende is, een inlijvinghe Christi, ende aenneminghe tot kinderen Gods. Dit noemen wy een Badt der Wedergheboorten [...] Dit Doopsel ontrecken wy den iongen kinderkens niet; aengesien sy begrepen zijn in Gods Verbond [...]'.[827]

Zonder twijfel staat achter de als Marnix herkende figuur de hertog van Alva, als tweede van links (afb. 4.11e).[828] Als vergelijkingsmateriaal dient diens portret door (of naar) Willem Key (ca. 1515-1568) in het Rijksmuseum (afb. 4.11E).[829] Ondanks deze schilderkunstige adhesiebetuiging aan de Spaanse mogendheden was Viglius op de raadsvergadering van 25 september 1571 ernstig met Alva in aanvaring gekomen vanwege zijn weerstand om het plakaat van de tiende penning tot uitvoer te brengen.[830] Verder zou de aartskatholieke stadhouder van Friesland Georg Schenck van Tautenburg (1480-1540) zijn afgebeeld, hetgeen niet aantoonbaar bleek.[831] Cornelis Jansenius (1510-1576), de eerste bisschop van Gent, zou volgens Bergmans de figuur in zijaanzicht zijn die schuin is gezeten achter Viglius, met het briefje met Hebreeuwse tekens op zijn voorhoofd (afb. 4.17d).[832] Deze Leviet vertoont weliswaar enige maar geen treffende gelijkenis met hem (afb. 4.52a) en is eerder een markante modelkop.[833]

Die aanname lijkt te worden bevestigd door een *Studie van koppen* van Pourbus' hand uit Brussels privébezit (afb. 4.17), waarop hetzelfde gezicht *en profil* verschijnt (afb. 4.17d), evenals een voorbereidende kop voor de tweede figuur op de achterste rij van het middenpaneel (afb. 4.17a). Van de overige studiefiguren keren er nog eens vijf terug op de zijpanelen (afb. 4.17b-c, e-g).[834] In deze modelkoppen heeft men echter ook portretten van Pourbus' familieleden en collegaschilders willen herkennen.[835] Voor de Leviet met het gebedsbriefje stond dan mogelijk

---

Pourbus). Zie: Tent. cat. Malmö 1926, nr. 33 met pl. 33 (als Alessandro Farnese uit Parma door Frans I Pourbus). Tegen de identificatie als Marnix kan worden aangetekend dat de voorgestelde hier expliciet als militaire aanvoerder met commandeurstaf is afgebeeld, een rol waarin de geleerde Seigneur in dienst van Oranje niet uitblonk. Niettemin past het uniform bij zijn status als heer van West-Souburg.

827 'Corte belydinghe des gheloofs', in: Müller 1903, nr. XXXV, pp. 935-940; Van Gurp 2013, bijlage 3, pp. 241-244: p. 243. Zie ook: Van Booma 2009. Voor de toeschrijving aan Marnix: Stellingwerf 1995; Van Gurp 2013, p. 99. De geloofsartikelen werden weerlegd in *Confutatie van een Corte belijdinghe des gheloofs* = *Confutatie* 1567.

828 Bergmans 1939, p. 210; Bouckaert 2000, p. 102; Decavele & Balthazar 2011, p. 11.

829 Willem Key, *Portret van Fernando Álvarez de Toledo, hertog van Alva*, opschrift: *"FERDINAND DVC D'ALVA"*, olieverf op paneel, 49 x 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-18. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 13, nr. 281a; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 318; Jonckheere 2011, pp. 107-110.

830 Motley 1871, p. 453; Motley 1859-1861, dl. 3, pp. 14-16.

831 De Groot 2005, p. 145. Zie voor Viglius en Tautenburg: Waterbolk 1974, p. 61. Geen van de figuren heeft zijn markante trekken. Vergelijk: *Portret van Georg Schenck von Tautenburg,* Brussel, Coll. Carpentier; KIK-nr. 20058007; *Portret van Georg Schenck von Tautenburg,* Dwingelo, Coll. Stichting Dwingels Eigen (Drents Archief, beeldbank, foto DH0122022091); <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Schenk_van_Toutenburg.jpg>.

832 Bergmans 1939, pp. 218-219; Brackez 2012, p. 57 sub nr. A49b; Decavele & Balthazar 2011, p. 11. Zie voor Jansenius, alhier, § 4.5.

833 Jansenius droeg zijn *In Proverbia Salomonis accvratissima et doctissima commentaria* (1586) aan Viglius op.

834 Frans Pourbus, *Studie van koppen,* ca. 1571, olieverf op paneel, 35 x 43 cm, Brussel, Coll. Van den Heuvel. Zie: Bergmans 1952, p. 50; Bergmans 1967, p. 9; P. Huvenne, in: Tent. cat. Brugge 1998, pp. 166, 249, 250, afb. 142; Brackez 2012, pp. 49-50, nr. A37 met afb. 180.

835 Er zouden volgens Brackez meerdere personages op deze studie zijn afgebeeld uit de omgeving van Frans I Pourbus, die op het triptiek terugkeren: zijn leermeester Frans Floris, Cornelis Floris, Cornelis Jansen en Lancelot Blondeel. Voor de Heilige Anna zou Pourbus naar verluidt de beeltenis van zijn grootmoeder Anna Blondeel hebben gebruikt, ofschoon de bewijslast hiervoor ontbreekt.

Pourbus' grootvader Lancelot Blondeel (1496-1561) model, aangezien deze man lijkt op Blondeels zelfportret als Lukas die de Madonna schildert uit 1545 (Brugge, Groeningemuseum; afb. 4.16a/b).[836]

De figuur in het purperen gewaad met het boekwerk naast de Leviet werd op grond van een portretmedaille herkend als Everardus (Everaert) Back (1520-1579), de prior van St. Pieters (afb. 4.18a/b).[837] Bergmans interpreteerde de twee figuren achter hen als Jozef en Maria, en de naar links gewende figuur in het rode gewaad naast hen met het litteken op de lip als Viglius' aangetrouwde neef Jacob Hessels of Hesselyns (1506-1578) (afb. 4.11f). Hij was procureur-generaal van de Raad van Vlaanderen en sinds 1567 ook lid van de gevreesde Raad van Beroerten, beter bekend als de Bloedraad. Als schamele bewijslast voor deze identificatie voerde zij andermaal een *anoniem* portret aan, toegeschreven aan Anthonis Mor (1519-1575), dat zich tegenwoordig in het The Art Institute of Chicago bevindt (afb. 4.11F; afb. 4.19).[838] Hoewel de identiteit van de voorgestelde niet bewezen kan worden, lijkt het wel te gaan om dezelfde man als op dit portret.

Volgens een zeventiende-eeuwse mededeling zouden op het middenpaneel ook 'aultres familiers et aussi parents' van Viglius zijn afgebeeld.[839] Oebele de Vries vermoedde 'ongetwijfeld ook enige raadsheren uit het Hof van Friesland.'[840] Er valt met name te denken aan Viglius' neef Bucho van Aytta van Zwichem (†1599) die op 26 November 1571 tot kannunik van St.-Baafs werd benoemd, en diens broer Hette (Hector) (1546-1576) die ditzelfde ambt sinds 1564 te Ieper bekleedde, en in 1571 raad in het Friese Hof werd.[841] De figuur op de *Besnijdenis* linksachter de hogepriester in wie Jonckheere Viglius wilde herkennen, en een jongere uitvoering van hem lijkt, stelt wellicht neef Bucho voor (afb. 4.9). Onder de overige geportretteerden bevonden zich wellicht ook leden van het kapittel van St.-Baafs.

Bergmans wilde daarentegen de personages rechts van de twaalfjarige Christus interpreteren als het protestantse kamp en kenschetste het groepsportret als 'une réunion politique, presque un tribunal'.[842] Zij herkende namelijk Calvijn in de zittende, op de rug geziene

---

836 Lancelot Blondeel, *Heilige Lukas schildert de Madonna,* 1545, olieverf op doek, 144,5 x 103 cm, Brugge Groeningemuseum, inv.nr. 0000.GRO0018.I. Zie: E. Vandeweghe, in: Tent. cat. Brugge 2017-2018, pp. 130-131, nr. 3 (aldaar voor verdere literatuur) met kl.afb. en afb. (double-page) op pp. 348-349.

837 Jacob Zagar (ca. 1630-na 1578), *Medaille met beeldenaar van Everardus Back,* 1578, brons, Ø 48 mm, randschrift: *"EVERARDVS · BACK · PRIOR · CŌ(n)VENT(us) · PETRI · POTS",* dat. (op halssnede): *"ÆT · 58 · 1578 · Ac ·",* Brussel, Penningkabinet. Zie voor de identificatie: Bergmans 1939, p. 219; De Vries e.a. 1999, p. 100; Brackez 2012, p. 57 sub nr. A49b. Zie voor de medaille: Tourneur 1913; Simonis 1920, pl. IV; Wellens-De Donder 1959, pp. 56-57, nr. 51; 'Jacques Zagar', in: *Biographie nationale de Belgique* 31 (1961), kol. 793-796. Zie voor Backs: Prims 1954, p. 215; Prims 1942-1943, dl. 2, pp. 470-477. Back zou volgens Bergmans ook zijn voorgesteld in een (voorheen) aan Pourbus toegeschreven *Bruiloft te Kana* in het Museum voor Schone Kunsten te Gent. De enige mij bekende *Bruiloft te Kana* met portretten aldaar is een 18de-eeuws doek van 118,5 bij 202,2 cm (inv.nr. 1935-AE).

838 Anthonis Mor, *Mansportret,* ca. 1565-70, olieverf op paneel, 115,6 x 85,2 [113 x 83,8] cm, The Art Institute of Chicago, Robert A. Waller Memorial Fund, inv.nr. 1931.937. Zie: Bergmans 1939, p. 219; Bergmans 1967, p. 9; Friedländer 1967-1976, dl. 13 (1975), p. 104, nr. 389 met pl. 189; S.F. Jones, in: Best. cat. Chicago 2008, pp. 264-267. Zie ook: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/10281> [28-1-2018].

839 Gaiffier 1943, p. 234; Waterbolk 1974, p. 62.

840 De Vries e.a. 1999, p. 100.

841 Dirks 1844, p. 419; Brackez 2012, p. 57 sub nr. A49b. Zie voor Bucho van Aytta van Zwichem ook: *Verslagen omtrent 's rijks oude Archieven* 30 (1907), p. 292. Bucho werd op 2-11-1557 geïmmatriculeerd aan de universiteit te Leuven, was daar nog student op 8-11-1564. In 1568 studeerde hij met zijn broers Hector en Folckert te Salamanca. Op 30-3-1568 was Bucho in Parijs, volgens *album amicorum* van Cornelis Blyenburch (Den Haag, KB). Zie: <simonwierstra.nl/AYTTA.htm> [28-1-2018]; De Vries e.a. 1999, pp. 90, 93, 95, 96, 106, 204 (stamboom), 242, 249.

842 Bergmans 1939, p. 214.

figuur rechts op de voorgrond die met zijn rechterelleboog op de balustrade leunt en de naar hem toegebogen staande man in rood met het boek onder de arm als de vermaarde Gentse calvinistische schepen Jan van Hembyze (1513-1584).[843] Bruno Bouckaert stelde derhalve: 'Cette peinture [...] offre une représentation symbolique des différends religieux qui s'écouaient l'époque.'[844] Hoewel deze gezeten schriftgeleerde nog wel portretmatig aandoet, vertoont hij geen enkele gelijkenis met Calvijn. En de staande man man rechts in de voorgrond lijkt echter helemaal geen portret te zijn. Ook is Hembyze niet de gezeten man in rood met de sikbaard die op zijn vingers telt, zoals elders werd geopperd.[845] Toch staat Hembyze wel degelijk op het schilderij afgebeeld, namelijk uiterst rechts, direct achter de man in rood (afb. 4.11g).[846] Deze identificatie wordt bevestigd door Hembyze's portret dat Pourbus in 1567 schilderde (Wenen, Kunsthistorisches Museum; afb. 4.11G).[847]

Hembyze was medestichter van de Calvinistische Republiek (1578-1584) en een onverzoenlijke bestrijder van de katholieken.[848] Tijdens zijn bewind werd Viglius' neef Jacob Hessels opgehangen, op 4 oktober 1578, vanwege zijn rol in de gehate Bloedraad. Na een openlijk conflict met Oranje week hij in 1579 uit naar de Palts, om in het najaar van 1583 weer in Gent te worden onthaald met een groot huldebetoon. Amper een jaar later werd Hembyze zelf ter dood gebracht wegens hoogverraad. Maar we dienen ons te realiseren dat Hembyze zich pas na de Pacificatie van Gent (1576) ontpopte als een politiek zwaargewicht en een antikatholieke agitator. Waterbolk schreef dan ook terecht: 'De figuur van Hembyze als ketter laat zich niet uit die latere tijd projecteren naar de vroegere van omstreeks 1570.'[849]

Interessant in dit verband is het bestaan van een variant van de compositie waarop het portret van Hembyze ontbreekt (afb. 4.22).[850] Op deze kennelijk eerdere versie, die gezien het grote formaat dienst deed als een uitgewerkte *modello* voor de opdrachtgever, waren ook katholieken en protestanten volgens Bergmans nog niet diametraal tegenover elkaar gesteld. Rechts naast de tronende hogepriester werd een voorname katholieke figuur herkend: kardinaal

---

[843] Bergmans 1939, p. 220 (alsook onderschrift afbeelding); Bergmans 1967, p. 9; Waterbolk 1974, p. 63; Brackaz 2012, p. 57 sub nr. A59b; Decavele & Balthazar 2011, p. 11.
[844] Bouckaert 2000, p. 102.
[845] Bergmans 1939, 217-221 als geïnterpreteerd door: Jonckheere 2012, p. 165, bijschrift afb. 153; cf. p. 166. Ook wordt in de literatuur regelmatig beweerd Viglius tweemaal verschijnt, ook ter rechterzijde. Zie: Brackez 2012, p. 57: 'Ook aan deze kant blijkt Viglius te zitten, die klaarblijkelijk geen partij kan kiezen'. Vermoedelijk heeft men in deze figuur Viglius willen herkennen, temeer dat deze figuur op de *modello* (zie onder) op hem lijkt.
[846] Vergelijk: Jonckheere & Suykerbuyk 2012, p. 32ff., met afb. 6. Zij achtten de kans groot dat Hembyze een van de andere mannen ter rechterzijde is.
[847] Frans Pourbus, *Portret van Jan van Hembyze,* sign. r.b. (in ovaal): *"F · POURBUS · F[ECIT] / 1567";* opschrift l.b.: *"D·IOANNES · AB HEMPYZE · A : 50";* opschrift r.b. in ovaal, het wapenschild met het devies: *"EXPENDITO",* olieverf op paneel, 45 x 33,4, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. GG 1041. Zie: Friedländer 1947, p. 61; Bergmans 1952, p. 47, pl. XV; Van de Velde 1979-1980, p. 126; Best. cat. Wenen 1991, pp. 96-97 met afb. 326; Tent. cat. Brugge 1998, p. 251, nr. 143 met kl.afb.; Decavele & Balthazar 2011, p. 22; Brackez 2012, pp. 27-28, nr. A2; Zie: T.-H. Borchert, in: Tent. cat. Brugge 2017-2018, pp. 320-321, nr. 62 met kl.afb.
[848] Zie voor Hembyze: Van Vaernewyck 1566-1568, ed. Vanderhaeghen 1872-1881, dl. 2, p. 243; Geurts 1956, pp. 120, 124, 317; Waterschoot 2002, pp. 91-93, 97-98; Bruaene 2008, pp. 167, 170-172.
[849] Waterbolk 1974, p. 63.
[850] Frans I Poubus, *Christus tussen de Schriftgeleerden* (voorstudie), ca. 1571, olieverf op paneel, 111 x 136 [112 x 137] cm, verblijfplaats onbekend. Herkomst: Coll. Luik, M. Ghinet, Luik (prov.); Vlg. München (Weinmüller) 26-6-1963, lot 1149; Khdl. Bodan, Konstanz, sinds 1968; Kdhl. Gall. Jan de Maere, tot 10-12-1999; Vlg. Londen (C), 14-12-2001, lot 8 (als omgeving van Frans Pourbus I). Zie: Bergmans 1967, pp. 3-16: p. 9 met pl. VI; Tent. cat. Luik 1905, nr. 1037 (als Lambert Lombard); Brackez 2012, pp. 81-82, nr. A66 met afb. 45; Jonckheere 2012, pp. 185-189, met afb. 167-168.

Karel van Lotharingen (1524-1574), de aartsbisschop van Reims (afb. 4.20, 4.21).[851] Deze verdedigde weliswaar de Gallicaanse geloofsartikelen ten nadele van het pauselijk gezag maar was een gezworen vijand van de calvinisten. Vanwege zijn aanwezigheid (op die plaats) stelde Bergmans dat Viglius aanvankelijk geen uiteenzetting van de stellingen van beide geloofsgroepen had beoogd.[852]

Deze iconografische herziening zou haars inziens ook de verplaatsing van Christus, van de rechterflank naar het midden op het uiteindelijke schilderij verklaren. Dat Christus in de voorstudie bij wijze van rhetorisch-argumentatief gebaar op zijn vingers aan het tellen is, toont echter aan dat de voorstelling wel degelijk van meet af aan als polemische uiteenzetting was bedoeld (afb. 4.21).[853] In de uiteindelijke versie is Christus echter niet langer naar links gewend, in conclaaf met deze specifieke zijde of op hand daarvan, maar staat hij meer geïsoleerd, letterlijk centraal, en dient de opengeslagen Schrift op zijn schoot als leidraad van zijn betoog. Zodoende staat hij boven de strijdende partijen. Mogelijk vallen tussen de later toegevoegde portretkoppen ook andere calvinisten te bespeuren.[854] De staande figuur in het paarse gewaad (afb. 4.11i), achter de gebogen man, heeft veel weg van de gereformeerde predikant Petrus Datheen (1531-1588), wiens psalmen reeds bij de grote hagenpreek van 23 juli 1566 te Gent werden gezongen (afb. 4.11l).[855]

In het licht van de zijluiken die verwijzen naar de doop, is Datheens aanwezigheid op het middenpaneel dat het dispuut over doop verbeeldt, goed verklaarbaar. Hij hield zich immers uitvoerig met de doopkwestie bezig. Zo schreef hij de doopformulieren voor de gereformeerde kerk en deed hij in het voorwoord van zijn psalmberijming (gedagtekend 25 maart 1566) zijn beklag over aantijgingen dat hij in de doopkwestie al te toegeeflijk zou zijn geweest: 'Ik en heb niet sonder groote droevenisse verstaen, dat ettelyke mynen naem tot eenen dekmantel haerer dissimulatie misbruyken, seggende, dat ik toelate, dat men de kinderkens in de Roomsche kerke wel mag laten doopen sonder sonde.'[856] Het is niet ondenkbaar dat de compositie werd aangepast in reactie op de eerste protestantse Synode van Emden die in 1571 plaatsvond (4-13 oktober) of de eerste katholieke Synode van Gent, om zo op de actualiteit in te spelen.

De Franse staatsman Nicolas de Perrenot de Granvelle (1486-1550) verschijnt hier in de gedaante van de hogepriester op de troon (afb. 4.11h).[857] Zijn gelaatstrekken werden klaarblijkelijk gemodelleerd naar zijn portret door Titiaan uit 1547/48, waarvan we alleen een

---

[851] Bergmans 1967, p. 4; Brackez 2012, p. 81 met noot 139. De bewijslast vormde diens door George Boba geschilderde portret uit 1572, olieverf op paneel, Reims, Reims, Museum voor Schone Kunsten. Vergelijk: François Clouet, *Portret van Karel van Lotharingen,* 1555, houtskool en roodkrijt op papier, Chantilly, Musée Condé, inv.nr. MN77 & B167, Joconde-cliché: 02-006537.

[852] Vergelijk: Bergmans 1967, p. 9.

[853] Geduid als gebaar van de scholastiek in: Jonckheere 2012, pp. 185-190. Zie hiervoor ook: Chomentovskaja 1938.

[854] Te denken valt ook aan François van de Kethulle, heer van Ryhove (1531-1585), die aan Hembyze's zijde als collega-volkstribuun zou regeren vanaf 1578.

[855] Aart Schouman (1710-1791), *Portret van Petrus Datheen,* 1755, tekening in inkt, verblijfplaats onbekend (reproductie uit: Th. Ruys, *Petrus Dathenus,* Utrecht 1919), naar schilderij voorheen in bezit van de weduwe Jan Wybo te Middelburg. Zie hiervoor: Frederiks 1888-1890 = Obreen 1976, dl. 7, pp. 74-80.

[856] Aangehaald in: Ruys 1919, p. 258; Schilder 1965, p. 44. Als predikant van de Nederlandse gemeente in Franfurt schreef Datheen aan Calvijn over de weerstand van sommigen gemeenteleden om in de Lutherse kerk te worden gedoopt, een kritiek die hij niet deelde: 'wij zeggen, dat wanneer we onze kinderen in de Lutherse Kerk laten dopen, we den doop gebruiken in een ware Kerk van Christus en door den dienst van hen, die wettig tot dit ambt geroepen zijn'. Zie brief van 28 april 1562, in: Calvin CO, dl. 19, p. 397, als vertaald in: Schilder 1965, dl. 3, p. 41.

[857] Ook zo geïdentificeerd in: Brackez 2012, p. 57 sub nr. A49b.

kopie van de hand van Lambert Sustris (ca. 1515/20-ca. 1584) kennen (Besançon, Palais Granvelle; afb. 4.11H).[858] Granvelle steekt zijn handen uit om zo de argumenten van beide partijen te wikken en wegen; of laat ze zakken omdat hij zich geen raad weet met een moeilijke kwestie. Zijn anachronistische aanwezigheid lijkt vooral een symbolische functie te hebben, evenals het verschijnen van Keizer Karel V. Het is wellicht een eerbetoon omdat Viglius door diens zoon, kardinaal Antoine de Granvelle (1517-1586), tot priester werd gewijd ten einde proost te kunnen worden.[859]

Belangrijker is echter de identificatie van de figuur rechts naast Granvelle, die hem advies lijkt te geven op grond van het bijbelboek dat hij vasthoudt (afb. 4.11j). Anders dan misschien verwacht is hij een representant van katholieke zijde: Franciscus Sonnius (1506-1576), bisschop van Den Bosch en nadien van Antwerpen (afb. 4.11J).[860] De aanwezigheid van Sonnius, die ook verschijnt op Gortzius Geldorps *Laatste Avondmaal* en in de *case study* hierover ter sprake komt (**GELD1;** § 4.5; afb. 4.51), lijkt de sleutel tot de betekenis van de voorstelling. Bovendien bewijst zijn positionering aan de rechterkant, evenals die van Marnix van St. Aldegonde aan de linkerkant, dat de voorstelling niet moet worden geduid als een dispuut tussen *twee* religieuze facties die hier letterlijk tegenover elkaar staan. Hoewel het schilderij gezien kan worden als symbolische voorstelling van de religieuze meningsverschillen van die tijd, dient men de aanname dat links de katholieken staan en rechts de protestanten los te laten.

Sonnius was een contrareformatorische voorman van het eerste uur. Zo was hij aanwezig bij verschillende sessies van het Concilie van Trente en van 1545 tot 1557 was hij inquisiteur; een ondankbare taak waaruit hij meermaals verzocht te worden ontheven.[861] Het optreden van Sonnius bij zijn inquisitiereizen in Overijssel, Groningen en Friesland kenmerkte zich door gematigdheid en mildheid jegens berouwvolle afgedwaalden.[862] Hierin toonde Sonnius zich een geestverwant van Viglius, die, als voorzitter van de Geheime Raad, het regelmatig opnam voor degenen die tot inkeer waren gekomen. Over de stand van zaken in het Noorden onderhielden Viglius en Sonnius plichtmatig correspondentie, vooral over het Friese thuisland van Viglius.[863] Zo schreef Sonnius in 1566 aan Viglius: 'Set [= sed] et sacramentaria et anabaptistica haeresis crescit ultra modum' (Maar zowel de sacramentarische als de anabaptistische ketterij groeit buitensporig).[864]

De katholieke beeldpolitiek richtte zich dan ook hoofdzakelijk op de verdediging van de katholieke standpunten over de twee van de zeven sacramenten die door de protestanten waren gehandhaafd: de doop en het avondmaal. Hoewel Sonnius' gevoelens jegens calvinisten en lutheranen die evenals katholieken vasthielden aan de kinderdoop aanvankelijk veel milder gestemd waren dan ten opzichte van radicale dopersen, ontwikkelde hij zich op het hoogtepunt

858 Lambert Sustris**,** *Nicolas de Perrenot de Granvelle,* olieverf op paneel, 106 x 90 cm, Besançon, Musée du Temps (Palais Granvelle). Vergelijk: Decavele & Balthazar 2011, p. 11. Zie i.v.m. Titiaans portret van Granvelle ook: De Vries 1934, pp. 31-32.
859 Zie voor Viglius en Granvelle: Postma 2000, passim.
860 Frans Pourbus, *Portret van bisschop Fransciscus Sonnius,* 1575, olieverf op paneel, 51,5 x 41 cm, Antwerpen, Fondatie Terninck.
861 Begheyn 1971, pp. 85-154.
862 Woltjer 1962, pp. 112-115; Hensen 1897, pp. 215-245.
863 Postma 2000, pp. 83-85; Woltjer 2007, pp. 97-99. Zie ook de brief van Letmatius en Sonnius aan Viglius van 12-7-1554, in: Mellink & Zeilstra 1995, p. 54, nr. XXXIII.
864 Oosterbaan 1966, p. 120, noot 130a, aangehaald in: Van der Kooi 2005, p. 53.

van de Opstand tot een felle opponent van hun geloofsbelijdenis. Een Latijnse verhandeling over de misvattingen in de calvinistische leer, waaraan hij op 1 maart 1567 de laatste hand had gelegd, stuurde hij naar Viglius en koning Filips II. In dit anticalvinistische traktaat dat hij liet vertalen als *Cort bewys der dwalinghen* (1567) bestreed Sonnius de visie dat Augustinus en Ambrosius ergens leerden dat er maar twee sacramenten zijn: 'Maer op andere plaetsen noemt hij [Augustinus] noch andere sacramēten, te weten, Sacrament des Oordens oft priesterdom, int tweede boek teghen Parmenianum, segghēde: Sij sijn beyde, te weeten, t'doopsel ende Priesterdom sacramenten. Lerende voorts dat het sacrament des Chrisma, oft Vormsel is een onder die sienlijcke teekenen ende seghelen dats sacramenten, gelijk het doopsel.'[865]

Deze constatering biedt een verdere verklaring voor de relatie tussen zijpanelen en hoofdscène. Terwijl de *Besnijdenis* en *Doop van Christus* zonneklaar voor het doopsel staan, wordt door de representatie van eigentijdse priesters (Granvelle, Viglius en Sonnius) als schriftgeleerden verbeeld dat de priesterwijding ook een sacrament is. De terugvinding van de twaalfjarige Christus in de Tempel stond immers van oudsher symbool voor het initiatiesacrament van het vormsel (*Confirmatio*), dat evenals de doop een kerkelijke initiatierite is en bij voorkeur werd toegediend op twaalfjarige (!) leeftijd.[866] Ambrosius, zo argumenteerde Sonnius, leerde naast 'die twee ghenoemde Sacramenten' ook van het 'Sacrament des Vormsels' dat hij gelijkstelde aan 'den gheestelijcken seghele'.[867] In de kerk van Rome is de priester immers middelaar tussen de lekengelovige en God. Zijn wijding is noodzakelijk om het heil namens Christus aan de mensheid mee te delen. De gelovige heeft hem, behalve voor het vormsel, ook nodig voor de overige sacramenten: biecht, heilige communie, ziekenzalving en huwelijk.

Ook omschreef Sonnius in een instructieboekje over de sacramentenleer voor pastoors uit 1571 dat het vormsel als 'een Sacrament/ waer inne door dwerc des heyligen Geests/ die gedoopte worden gesterct ende vroem gemaect/ om weder te staen alle tgene dat hen souden moghen aftrecken van trecht totter hoochster saligheyt/ hen toegeeerft int Doopsel.'[868] Het belang dat aan vormsel werd gehecht bleek bij de Gentse Synode van 1571 toen werd bepaald dat niet-ongevormden het heilig avondmaal en het sacrament van het huwelijk dienden te worden ontzegd.[869] Het verband tussen de kerkelijke initiatieritus van de doop en vormsel wordt in het Viglius-triptiek christologisch gevisualiseerd als Christus' besnijdenis en zijn tempelgang als twaalfjarige. Er bestaat daarnaast nog een verband tussen beide momenten. Toen Christus, in een herhaling van het onderricht dat hij als twaalfjarige gaf, nogmaals de

---

865 Sonnius 1567, s.p. Vergelijk ook de weerlegging van de door Marnix' opgestelde geloofsartikelen in de anonieme katholieke *Confutatie van een Corte belijdinghe des gheloofs* (1567): 'Dē leeraer Ambrosius in het tractaet gheteeckent in die marge, en maeckt niet alleen mentioen van die twee sacramenten/ Het Doopsel ende het sacrament des Lichaems Christi, maer oock van het Sacrament des Vormels [...] daer hij dat Sacrament noemt dē gheestelijcke seghele [...]', in: *Confutatie* 1567, fol. xxiiij.verso; cf. in extenso: Het IX Artikel, fol. xxv.recto-xxix.recto.

866 In de *Catechismus Romanus* van 1566 verklaarde het Concilie van Trente dat 7 tot 12 jaar de *aetas perfecta* voor het vormsel, waarbij de voorkeur werd gegeven aan de laatste leeftijd: 'Indien men niet meent, dat het noodzakelijk is de leeftijd van twaalf jaar af te wachten, is het tenminste gepast het vormsel niet toe te dienen vóór de leeftijd van zeven jaar', aangehaald in: Lamberts 1991, p. 176.

867 Sonnius 1567, s.p.

868 Sonnius 1571, fol. 5r, aangehaald in: Cloet 1991, p. 13.

869 *Prima Synodus Diœc.* 1571, Titulus III: *De Confirmatione,* Cap. II: 'Ut autem hujus Sacramenti utilissima susceptio Ut autem hujus Sacramenti utilissima susceptio non ita passim omittatur, doceant Parochi, non satis dignum esse et idoneum ad suscipiendam Eucharistiam aut Sacramentum matrimonium, [...] qui non sit confirmatus', in: *Coll. Synod. Gandavensis,* ed. De Ram 1839, p. 21, aangehaald in: Cloet 1991, p. 13.

overpriesters, schriftgeleerden, en ouderlingen in de Tempel als volwassene onderwees, vroeg hij: 'De doop van Johannes, was die uit den Hemel, of uit de mensen?' (Luk. 20:5; Marc. 11:30).

In het licht hiervan is het opmerkelijk dat Pourbus in *De Doop van Christus door Johannes* de Heilige Geest niet op traditionele wijze weergaf 'gelijk een duif' (Marc. 1:10) maar dat hij in plaats daarvan een engel links van Christus afbeeldde (afb. 4.10). De 'Engel voor uw aangezicht' komt immers ter sprake kort voordat 'Johannes was dopende in de woestijn' (Marc. 1:2-4; cf. Luk. 7:27-29). Daarbij predikte Johannes: 'Na mij komt, Die sterker is dan ik, Wien ik niet waardig ben, nederbukkende, den riem Zijner schoenen te ontbinden. Ik heb ulieden wel gedoopt met water, maar Hij zal u dopen met den Heiligen Geest.' (Marc. 1:7-8). Naar Johannes' woorden over de schoenriem verwijst de opvallende figuur op de voorgrond die zijn schoeisel uitdoet. De Heilige Geest is volgens Johannes dus enkel werkzaam door tussenkomst van Christus en niet via hem en dit verklaart mogelijk de weglating van de duif. Mogelijk zinspeelt de engel als Hemelse boodschapper en goddelijke presentie ook op het antwoord dat Christus aan de schriftgeleerden gaf: 'Zo zeg Ik u ook niet, door wat macht Ik deze dingen doe.' (Marc. 11:33).

Al in de Apostelhandelingen suggereerde Christus zelf dat de doop van Johannes niet meer dan een voorloper is van de doop van de Heilige Geest (Hand. 1:5; cf. 1:22; 10:37). En nadat Christus' boodschap zich verspreidde over geheel Judea en daarbuiten werd de doop van Johannes zelfs afgedaan als een incompleet ritueel dat wettiging behoefde (Hand. 13:24-25; 18:25; 19:3-4).[870] De 'doop uit naam van Jezus' werd ook op het Concilie van Trente onderscheiden van de 'doop uit naam van Johannes' op grond van uitspraken van de kerkvaders Ambrosius en Basilius.[871] Hiermee reageerden de Tridentijnse theologen op protestantse opvattingen dat de doop van Johannes in feite hetzelfde was als de christelijke doop. De Zwitserse reformator Huldrych Zwingli (1484-1531) argumenteerde dat Johannes in Christus' naam doopte en dat diens doop dus trinitarisch was.[872] Want de vader spreekt, de zoon wordt gedoopt en de Heilige Geest daalt neer als een duif.[873] Bijgevolg stelde hij: 'So er [Christus] aber imm touff Johansen getoufft ist, so müssen ouch wir im touff Johansen getoufft werden.'[874]

---

[870] Vergelijk: Martínez 2011, p. 141.

[871] Concilii Trident., Pars II., § 16, *Certum non est Apostolos baptizasse in nomine Christi [Apostulus in nomine Christi, tacitis allis duabus personis trinitatis, numquam baptizasse credendum est]*: 'Quanquam dubium fortasse videri potest, an huiusmodi forma apostoli aliquem baptizaverint, si Ambrossi et Basilii sanctissimorum et gravissimorum Patrum auctoritatem sequi volumus, qui ita baptismum in nomine Iesu Christi interpretati sunt, ut dixerint, iis verbis significari baptismum, non qui a Joanne, sed qui a Christo domino traditus esset, tametsi a communi et usitata forma, quae distincta trium personarum nomina continet, Apostoli non discederent.' Zie: Ambrosius, Lib. I, *De Spriritu Sancto,* Cap. 3; Basilius, Lib. I, *De Spiritu Sancto,* Cap. 12.

[872] *Von dem Touff, vom Widertouff vnnd vom Kindertouff* (= Zwingli 1525), in: Zwingli HS, dl. 11 (1948), pp. 67-68; 'Von der Taufe ...', in: Zwingli SW, dl. 4 (1927: CP 91), pp. 206-337: 267-268; *De baptismo, anabaptismo et parvulorum vel infantium baptismo liber* (= Zwingli 1545), in: Zwingli *Opera,* dl. 2 (1829), fol. 56b-98b; cf. Zwingli SW, dl. 4 (1927: CP 91), p. 205. Zie voor Zwingli over de doop van Johannes: Steinmetz 1979, pp. 169-181: p. 176; Baumgartner 1993, p. 127; Strübind 2003, pp. 315-316; Kim 2013, p. 98; Steinmetz 2010, p. 159. Zie ook: Harder 1985, pp. 307-308; voor de kritiek van Balthasar Hübmaier (1485-1585) op Zwingli's interpretatie: QGT 1938-2011, dl. 9, pp. 127-134; Windhorst 1976, pp. 62-68; Oliphant Old 1992, p. 98; cf. QGTS 1973-2008, dl. 3 (2008), p. 160, noot 41. Voor Zwingli was de waterdoop van Johannes een *initiatio* die hij onderscheidde van een reiniging *(purificatio)* van zonden. Zie hiervoor: Zwingli SW, dl. 3 (1911: CP 90), p. 693, 16f, aangehaald in: Salmann 1999, p. 162.

[873] Zwingli SW, dl. 4 (1927: CP 91), p. 267, aangehaald in: Steinmetz 1979, p. 176; Kim 2013, p. 98. Er was bovendien geen bewijs dat Petrus en andere discipelen door Christus waren herdoopt. Smith 2010, p. 3. De tweede doop in Hand. 19:5 zag Zwingli immers als een 'doop van de leer': Zwingli SW, dl. 3 (1911: CP 90), pp. 770-771. Vergelijk: Zwingli SW, dl. 4 (1927: CP 91), pp. 220-221 & 260: 'Joannes toufft nun mit dem wasser oder usserlichen leere' & 'So hörend ir wol, das er hie durch diß wort "mit wasser touffen" nit allein das angiessen des wassers verstat, sunder sin leren.'

[874] Zwingli HS, dl. 11 (1948), p. 77; Zwingli SW, dl. 4 (1927: CP 91), p. 266, aangehaald in: Steinmetz 1979, p. 176.

Hoewel Zwingli en Luther streden over de werkzaamheid en sacramentele waarde van de doop, stelde ook de laatste dat de doop door Johannes, hoewel geen sacrament, in wezen christelijk was.[875] En volgens Calvijn waren ze 'geheel hetzelfde', want 'beiden hebben zij gedoopt tot vergeving der zonden, beiden in de naam van Christus, van wie de bekering en de vergeving der zonden kwam.'[876] In de canones van het Trentse Concilie, sessie VII, eerste canon over doop, werd daarom bepaald dat 'eenieder die beweert dat de doop van Johannes dezelfde werkzaamheid had als de doop van Christus; hij zij *anathema* [vervloekt, in de ban gedaan]'.[877] Hoewel pas in 1614 officieel uitgevaardigd, werden deze canones al in 1558 te Antwerpen gepubliceerd in *Institutiones ad Christianam theologiam* van de Dominicaner theoloog Johannes Vigueris; die overigens in dit verband ook het vormsel als sacrament verdedigde.[878]

Tekenend voor de katholieke verdediging is *Een ghemeen discours* (1567), waarin de minderbroeder Peeter Regis in een gefingeerd twistgesprek een katholiek opvoert die op grond van Augustinus aan een calvinist onweerlegbaar aantoont dat 'Jesus Christus selue het doopsel heeft inghestelt', want 'het doopsel heeft sijn authoriteyt vandē meester ende niet vanden dienaer'. De conclusie luidt dat 'Sulck als Joannes was sulck was ook sijn Doopsel'; namelijk ondergeschikt.[879] Eenieder die anders wil beweren, gooit deze katholiek dezelfde vraag voor de voeten die Christus aan de farizeëen stelde over de doop van Johannes. Regis benadrukt aldus de rol van de priester als vertegenwoordiger van Christus, bewerend dat de hand van Christus onzichtbaar is uitgestrekt: 'Want ghelyck hij niet en is die u doopt alsmen u doopt/ maer het is Godt die u hooft houdt met sijn onsienlijcke macht/ en[de] noch den Engel noch den archanghel [...]'.[880] Aldus separeerde Regis, net zoals Pourbus, de zichtbare engel bij de doop door Johannes van het mysterie van de uitstorting van de Heilige Geest in de christelijke doop.

De zijpanelen van het Viglius-triptiek tonen twee voorlopers van de christelijke doop 'van de Heilige geest': links de besnijdenis als verbondsteken en rechts de volwassendoop door Johannes als teken van reiniging en bekering. De aandacht voor het verschil tussen de doop door Christus en de doop door Johannes blijkt ook uit een triptiek dat Jan II van Coninxloo (1489-na

---

[875] Luther WA, dl. 49, pp. 111-135. Voor Luther was de doop door Johannes een boetedoop en geen genadedoop en hoewel trinitarisch nog niet het uiteindelijke christelijke sacrament, maar als *verbum dei* wél een sacrament in de zin van mysterie. Christus doop werd zijns inziens exclusief omwille van de kerkelijke sacramentsdoop bewerkstelligd en was zo de sacramentele wijding van het doopritueel. Zie hiervoor: Jetter 1954, pp. 6, 68, 90 (noot 2), 91, 216-220, 310-311. Zie ook: '„Christ, Unser Herr, zum Jordan kam". Luthers Lied unter dem Blickwinckel der Taufliturgie, des Kleinen Katechismus und der Dessauer Taufpredigt', in: Henkys 2014, pp. 11-23: p. 14. In zijn vroege theologie scheidde Luther niettemin de Doop van Johannes van de Doop van Christus: *Disputatio de Baptismate Iegis, Iohannis et Christi habita* (1520), in: Luther WA, dl. 6 (1888), pp. 472-473. Dit was ammunitie voor katholieke kritiek: Bellarminus 1586-1593, ed. Gumposch 1842-1853, dl. 9 (1851), p. 148-149, § 19: *Die Irrthümer in Betreff der Taufe des Johannes.*

[876] Calvin, *Institutio,* Lib. IV, Cap. xv, § 7-8, cf. 18, als vertaald in: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, p. 252, Boek IV, Hfst. XV: § 7-8, cf. p. 25, § 18: 'Ik nu geef toe, dat het de ware Doop van Johannes geweest is, en een en dezelfde als de Doop van Christus; maar ik ontken, dat ze wedergedoopt zijn. Wat betekenen dan de woorden: "zij zijn gedoopt in de naam van Jezus!"' Zie: 'Calvin and the Baptism of John', in: Steinmetz 2010, pp. 155-169; Smith 2010, pp. 3-4.

[877] 'Si quis dixerit, Baptismum Johannis habuisse eandem vim cum baptismo Christi, anathema sit', in: Denzinger & Hünermann 2014, p. 488. Zie ook: Schaff 1877, ed. 1983, dl. 2, p. 122, aangehaald in: Smith 2010, p. 4.

[878] Vigueris 1558, *De Sacramento Baptismi,* Cap. 16, § 1 Ver. 4, *De Baptismo Johannis*, p. 154: 'De hoc baptismo decretum fuit in concilio Tridentino, tit. de Baptismi: Si quis dixerit baptismum Ioannis habuisse eandem vim cum baptismo Christi, Anathema sit.' In samenhang met de doop verdedigde Vigueris het vormsel als sacrament op grond van de instelling hiervan in Johannes 16 en de eerste Tridentijnse canon over het vormsel: 'in Concilio Tridentino, tit. de Confirmat. can. 1. dicitur: Si quis dixerit confirmationem baptizatorum ociosam caeremoniam esse, & non potius verum ac proprium sacramentum, Anathema sit.', Vigueris 1558, Cap. 16, § 2, *De Sacramento Confirmationis,* p. 154.

[879] Regis 1567, s.p.: '[...] Maer het Doopsel des heeren is sulcx als die heere is. Het is dā Goddelijck want die Heere is Godt. [...].'

[880] Regis 1567, s.p.

1558) in 1557 schilderde voor de stichteres Berbel van der Noot voor het benedictijner klooster in Groot-Bijgaarden bij Brussel (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 4.23).[881] Op het middenpaneel met *Johannes de Doper die de Farizeeërs vermaant* verschijnen portretten van vier heren, één als de schriftgeleerde achter Johannes, de overige drie vermoedelijk als discipelen. De keuze voor dit ongebruikelijk onderwerp, nota bene als hoofdthema, is verklaarbaar uit dezelfde discussie over de waarde van de doop van Johannes. Afgebeeld is de episode uit Johannes 3:26-28 toen er een discussie over de reiniging ontstond tussen de volgelingen van Johannes en de Joden: 'En zij kwamen tot Johannes, en zeiden tot hem: Rabbi, Die [Jezus Christus] met u was over de Jordaan, Welken gij getuigenis gaaft, zie, Die doopt, en zij komen allen tot Hem.'[882]

Het antwoord dat Johannes vervolgens gaf, hangt nauw samen met de vraag die Christus de schriftgeleerden stelde: 'Een mens kan geen ding aannemen, zo het hem uit den hemel niet gegeven zij.' Daaraan voegde Johannes toe: 'Gijzelven zijt mijn getuigen, dat ik gezegd heb: Ik ben de Christus niet; maar dat ik voor Hem heen uitgezonden ben.' Op van Coninxloo's schilderij wijst Johannes ter verduidelijking op de Christusfiguur ter linkerzijde, vergelijkbaar met het beroemde motief van de Johannesfiguur op Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* uit 1512-1516 met de Latijnse tekst in de achtergrond uit Johannes 3:30: *"ILLVM OPORTET CRESCERE, ME AUTEM MINVI"* (Hij moet wassen, maar ik minder worden; afb. 4.24, 4.25).[883] Evenals op het Viglius-triptiek verschijnt *De Doop van Christus door Johannes* op het rechterluik van het Van der Noot-triptiek. Deze is opzettelijk *niet* als centrale voorstelling gekozen, omdat deze immers niet de christelijke (kinder)doop door de Heilige Geest kan vertegenwoordigen. Dat Johannes nog met één voet in het Oude Verbond staat, wordt bovendien verduidelijkt doordat de doopscène links in de achtergrond plaatsvindt voor een vervallen tempel die 'Synagoga' voorstelt: de in onbruik geraakte Joodse eredienst die plaats moest maken voor het christendom.

Op het Viglius-triptiek is de doop van Christus niet voorgesteld als een onder- of indompeling (*immersio*) of als een uitstorting of overgieting (*infusio*/*effusio*) maar als besprenkeling of besproeiing (*aspersio*), zoals indirect werd verdedigd op het Concilie van Trente, hoewel in feite alledrie methoden binnen de katholieke kerk waren en zijn toegestaan.[884] Onderdompeling was een vroegchristelijk gebruik, terwijl de doop *per infusionem* gangbaar was sinds de veertiende eeuw.[885] Volgens de Tridentijnse lezing was de druppelgewijze afwassing *per aspersionem* de doopwijze waarop Petrus 'omtrent drie duizend zielen' bekeerde (Hand.

---

[881] Jan II van Coninxloo, *Drieluik met Johannes de Doper en de Farizeeën* (middenpaneel); *De Prediking van Johannes de Doper* (binnenzijde linkerluik); *Johannes doopt Christus in de Jordaan* (binnenzijde rechterluik); *Johannes de Doper* (buitenzijde linkerluik); *Berbel van der Noot en de H. Barbara* (buitenzijde rechterluik), 194 x 192 cm afmetingen van het middenpaneel; luiken elk 194 x 87, opschrift & dat. (onderaan buitenzijde zijpanelen): *"Dese tafel heeft doe maeke ioffrou Berbel vader Noot en Relegiose i es clooster va groote Bijgaerde Ao XVCLVII",* Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2587. Zie: Best. cat. Amsterdam 1992, p. 48; Engellau Gullander 1992, pp. 82-88, 166-168, fig. 142-144, 146, 150, nr. 9; Van der Ploeg 1998, pp. 112-114, afb. 9-11.

[882] Zie voor de verwerping van Johannes' doop der bekering waarmee de Farizeeën hun plaats in het koninkrijk verspeelden: Marshall 2015, p. 131ff.

[883] Matthias Grünewald, "Isenheimer Altar", middenpaneel, *Kruisiging met Johannes de Doper,* olieverf op paneel, 1512-1516, Colmar, Musée d'Unterlinden. Zie voor het opschrift: Vetter 2009, pp. 29, 44, 58, noot 75; en in verband met de doop: Huovinen 2009, p. 247.

[884] Concilii Trident., *De Bapt,* Sess. vii. Zie Spinks 2006, pp. 154-155. Pas in 1614 verscheen de Tridentijnse rite van doop. 'Zie voor de vroegchristelijke iconografie van de doop: Oliphant Old 1992, pp. 271-272. De huidige dooppraktijken bij de verschillende denominaties van *submersio, immersio, aspersio, affusio, effusio, infusio* lijken niet te corresponderen met de voorkeurmethodes van vroeger tijd.

[885] Zie in verband met de kunstzinnige uitbeelding: Schiller 1966, dl. 1, p. 155; Réau 1955-1959, bnd. 2 in dl. 2 (1957), pp. 299-300, aangehaald in: De Clippel 2004, p. 135.

2:41).[886] De volwassendoop was immers in de katholieke opvatting vooral een doop van bekering, aangezien men in principe reeds als kind gedoopt diende te zijn. Berouw en boetvaardigheid waren volgens de Roomse catechismus vereisten daarbij.[887] In plaats van de traditionele duif zien we daarom recht boven de hand van Johannes een figuur in het landschap die geknield, als orant met gestrekte armen, een smeekbede ten hemel richt: een symbool van het ontvangen van goddelijke genade.[888]

Volgens de katholieke doctrine is het doopsel immers noodzakelijk voor zaligheid en ontvangt men aldus de geestelijke genade en het geloof van de gehele genootschap der heiligen.[889] Het christelijke doopsel markeert de overgang van verdoeming naar godzaligheid: 'want volgens de natuur worden wij geboren kinderen van Adam, kinderen van gramschap; doch door het doopsel worden wij herboren in Christus.' (Ef. 2:3).[890] Ook heeft de christelijke doop net zoals de Johannesdoop een schoonwassende functie. Augustinus leerde immers dat 'wanneer de Geest doet herboren worden, worden niet alleen de erfzonde, maar ook de vrijwillige zonden kwijtgescholden.'[891] De herrezen Christus, als Salvator Mundi, op het linker buitenluik tot wie Viglius zich richt, laat zich vanzelfsprekend duiden als verbeelding van deze wederopstanding in de doop (1 Petr. 3).

Bergmans beschouwde de bijbelse thematiek als niet meer dan een voorwendsel voor de portrettering.[892] Bij privéfiguren vormt de vereenzelviging of het getoonde verhaal doorgaans het uitgangspunt van de boodschap en niet het verschijnen van de geportretteerde op zich, zoals bij deze publieke figuren. Uit het bovenstaande blijkt dat niet alleen de historiserende wijze van portretteren propagandistisch van aard kan zijn, maar ook dat het portret zelf (los van de vereenzelviging en de getoonde narratieve context) als een propagandamiddel kan worden ingezet. Een portret staat dan symbool voor de denkbeelden die de geportretteerde zelf propageerde of dient als een herkenningsteken voor het beeld dat anderen van hem willen verspreiden. Het gaat dus niet louter om een iconische gelijkenis van een persoon, maar ook om een beeltenis met een "indexfunctie": het portret verwijst namelijk naar overtuigingen *van* of *over* die persoon.

Evenals de portretten van de hervormers op Frans Franckens altaarstuk met *De Twaalfjarige Christus tussen de Schriftgeleerden* (afb. 1.35, 4.1) kunnen de politieke figuren op het Viglius-triptiek als zodanig worden geïnterpreteerd.[893] Een voorwaarde hierbij is dat de geportretteerde juist om zijn opvattingen bekendheid genoot en diens beeltenis voor het geïntendeerde publiek herkenbaar was. Propagandistische portretten tonen dus publieke

---

[886] Concilii Trident., Pars II, § 17, *Triplex genus ablutionis: Mersio, Infusio et Aspersio [Quo pacto in hoc regenerationis mysterio fieri debat ablutio]*: 'Ablutio autem non magis fit, cum aliquis aqua mergitur, quod diu a primis temporibus in ecclesia observatum animadvertimus, quam vel aquae effusione, quod nunc in frequenti usu positum videmus, vel aspersione, quemadmodum a Petro factum esse colligitur, cum uno die tria millia hominum ad fidei veritatem traduxit et baptizavit.'

[887] *Roomsche Catechismus,* Dl. II, Hfst. II, § 40 = Ubaghs 1863 p. 151.

[888] Bij doop wordt ook 'gevoegd het edelste gezelschap van alle deugden, die met de genade van Godswege in de ziel gestort worden' Zie: *Roomsche Catechismus,* Dl. II, Hfst. II, § 51 = Ubaghs 1863 p. 157. Zie ook: Spinks 2006, p. 155

[889] *Roomsche Catechismus,* Dl. II, Hfst. II, § 31, 33 = Ubaghs 1863 pp. 146, 148.

[890] Gevolgd is hier een gangbare katholieke vertaling.

[891] Augustinus, *De peccatorum meritis et remissione et de baptismo parvulorum,* I, 15, als aangehaald in: *Roomsche Catechismus,* Pars II, Cap. II, § 51 = Ubaghs 1863, p. 157.

[892] Bergmans 1939, p. 220.

[893] Vergelijk: Bergmans 1939, p. 221.

figuren en dus níet relatief onbekende stichters zonder een duidelijke politieke agenda. Want de toenmalige beschouwer was alleen vatbaar voor de propagandistische lading van het "portret op zich" als deze in een eerder stadium geconfronteerd was geweest met beelden *van* en *over* deze persoon. Dit problematiseert de bedoeling van de portretten van Antwerpse schilders en familieleden van de schilder op de zijpanelen die immers voor het Gentse publiek (en Viglius) onbekenden waren. Mogelijk gaat het om een persoonlijke belijdenis van de schilder.[894] De menigte van getuigen kan zijn bedoeld als kritiek op de calvinistische doop waarbij doopgetuigen vervangen waren door slechts de ouders van het kind.[895] Want ondanks dat er bij het Concilie van Trente paal en perk werd gesteld aan het peter- en meterschap, 'houwen daer meer [getuigen] die hant aen' tijdens het katholieke doopritueel.[896]

Er is echter ook nog andere reden dat Viglius het portret van Karel van Lotharingen op de *modello* liet vervangen door dat van Sonnius op het uiteindelijke schilderij. Voor zijn vertrek uit de Zuidelijke Nederlanden had Filips II een ad hoc-commissie in het leven geroepen, die ten doel had een door hem voorgestelde herindeling van de bisdommen in Nederlanden te verkennen. Daarbij dienden omvang, begrenzing en inkomstenderving van de veertien nieuw te creëren bisdommen te worden vastgesteld. Met Granvelle aan het hoofd waren Viglius en Sonnius de belangrijkste leden van deze commissie, naast Philippe Nigri of Lenoire (†1565) en Michel Drieux, alias Remigius Driutius (1519-1594). Zij vervaardigden lijsten van parochies en kapittels die zij ook intekenden op kaarten en stelden begrotingen op voor de bezoldiging van de nieuwe bisschoppen en dotaties van de kapittels.

Toen de voorbereidende werkzaamheden waren afgerond, werd Sonnius met zijn instructies naar Rome gezonden. Hij vertrok op 15 maart 1558 en arriveerde in de Heilige Stad op 13 mei. Pas na een jaar lang onderhandelen werd de provinciale herindeling bekrachtigd door de pauselijke bul Super Universas van 12 Mei 1559.[897] Toen werden de kerkelijke banden van de Zeventien Provinciën met de oude bisdommen officieel verbroken. De stichting van de nieuwe bisdommen stuitte op veel verzet en Marnix van Sint Aldegonde dankte in zijn *Byencorf* (1569) Sonnius, 'Vader aller nieuwe Bisschoppen inde Nederlanden', met ironie hiervoor.[898] De herindeling van de bisdommen was geen overbodige maatregel. Het optreden van de inquisitie was weinig doelmatig gebleken en kerkelijke reorganisatie was vooral bedoeld om de macht te centraliseren, ten einde beter controle uit te oefenen over de gelovigen en de verspreiding van het protestantisme tegen te gaan.[899]

---

[894] Vergelijk hiervoor: Jonckheere 2012, pp. 158-161.

[895] Niettemin bleef in de praktijk dit Roomse gebruik van doopgetuigen in aangepaste vorm gehandhaafd, ook later in de Republiek. Dat niet alleen de ouders, maar ook de getuigen bij de doop aanwezig waren en een plechtige doopbelofte aflegden, werd enigszins door de liturgie van Datheen in de hand gewerkt doordat erboven de vragen stond 'Vermaninge aen de Ouders, ende die mede ten Doope komen'. Zie hiervoor: Kuyper 1899, p. 395. Zie ook Marnix' visie op het 'tuyghengebruyck' in verband met 'mede-zorgers' of 'cocuratorum' in de Engelse gemeente: Marnix *Geschriften*, ed. Van Toorenenbergen 1871-1891, dl. 1, pp. xxxvii, 149, 174, 548-549.

[896] Als verwoord in de Tridentijnse richtlijn: *Manire* 1567, s.p.: 'III. Int heffen der kinderen int heylich doopsel salder maer eene zijn/ oft tē hoochsten twee/ een mans persoon ende vrouwe/ die gheuaerschappe [= meterschap] maken sullen/ al houwen daer meer die hant aen/ welcke gheestelijcke gheuaerschappe den houwelijck alleen sal beletten tusschen dese twee (dyer toe ghenomen [die er toegelaten] sullen werden) ende den gedoopten met zijn vader ende moeder/ ende tusschen den dooper/ ghedoopten/ ende vader ende moeder van den ghedoopten.'

[897] Erens 1922-1923.

[898] Marnix *Bijencorf,* ed. Lacroix en Willems 1858, dl. 1, p. 9, aangehaald in: Blokland 2016, pp. 91-92.

[899] Zie voor de bisschoppelijke herindeling: Dierickx 1950; Dierickx 1960-1962

Pourbus' Viglius-triptiek is een voertuig van twee verschillende vormen van kerkelijke propaganda. Door middel van de besnijdenisscène en doopscène op de zijpanelen wordt ingehaakt op actuele theologische discussies omtrent de kinderdoop; welk debat nog eens wordt belichaamd door de geportretteerden op het middenpaneel met *Christus tussen Schriftgeleerden*. Tegelijkertijd wordt deze voorstelling door de daarin aanwezige priesters als een toonbeeld van kerkelijke hervorming gepresenteerd, omdat een beduidend aantal van hen betrokken was bij de totstandkoming van nieuwe bisdommen. Deze tweedeling in de gepropageerde boodschap vindt zijn oorsprong in de contrareformatorische kerkpolitiek. Op het Concilie van Trente vaardigde men immers twee soorten van besluiten uit. De eerste soort bestond uit zogeheten *decreta de fide*, ofwel besluiten aangaande het geloof, bedoeld om de kerkelijke leerstellingen opnieuw en zuiver te formuleren, ook als weerwoord op de kritiek van de hervormers. Deze geloofsdecreten werden verwoord als dogma's om de katholieke leer over de rechtvaardiging te verdedigen tegen de lutherse leer van de rechtvaardiging door het geloof alleen. Van de tweede categorie waren bepalingen die de interne hervorming van kerk tot doel hadden, de zogenaamde *decreta de reformatione*. Deze organisatorische besluiten waren vooral gekant waren tegen misstanden binnen de eigen gelederen.[900] De herindeling van de Nederlandse kerkprovincies was een belangrijk onderdeel van deze interne reformatie en een eerste stap in dit katholieke "zelfreinigende" herstel- en hervormingsproces.

Zowel Viglius als Sonnius maakte een onderscheid tussen de door Rome opgelegde invulling van de geloofspraktijk, volgens richtlijnen die mede door hun inspraak in de kerkelijke besluitvorming werden geformuleerd, en de katholieke heterodoxie in doctrines als uitgelegd en opgelegd door de staat. Ze waren van mening dat het theologische dispuut binnen de kerk zelf diende te worden uitgevochten: zoals ook Christus in de Tempel de schriftgeleerden van repliek diende in het huis van God. Derhalve hadden zij weinig op met de onverbiddelijke scherpsnijderij van Spaansgezinde bureaucraten, die ten onrechte uit naam van de kerk spraken, zoals leden van de Raad van Beroerten, die met hun religieuze verordeningen en plakkaten alleen maar meer twist en verwarring zaaiden bij de toch al verdeelde bevolking.

Viglius en Sonnius hadden zich tussen 1545-1567 geconfronteerd gezien met de onbuigzaamheid en onwilligheid van de wereldlijke overheden en de nadelige gevolgen gezien voor de bevolking. Zij hadden hier weliswaar zelf een hand in gehad, maar, gezien de protesten die zij keer op keer aantekenden, kennelijk tegen wil en dank. Om dezelfde reden verwierpen ze inmenging in het kerkelijke debat vanuit protestantse zijde: door zich af te scheiden, kerkelijk buitengaats te gaan, hadden de protestanten zich gediskwalificeerd. Er was immers maar één kerk; die van Rome. Derhalve beschouwden deze twee kerkelijke hoogwaardigheidsbeklederes, Viglius en Sonnius, de protestantse theologen ook logischerwijs niet langer als leden van de geestelijke stand.[901] Deze differentiatie tussen clerici en seculieren wordt ook verbeeld in het schilderij. Niet alleen de katholieke vorsten staan als vertegenwoordigers van de wereldlijke

[900] Zie voor *decreta de fide* en *decreta de reformatione*: Bakhuizen van den Brink 1946, dl. 2, pp. 136-137; Selderhuis 2015, pp. 194-195.
[901] Omgekeerd namen de protestanten afstand van de clerici, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de door Marnix opgestelde *Corte Belijdinghe des Geloofs*. In de inleiding wordt gesproken 'van de genen die men Gheestelyck noemt (die de Waerheyt haten, ende gheerne souden verduysteren)'. Zie hierboven en Van Gurp 2013, p. 241.

macht buiten de koorbanken, maar ook politieke kopstukken van protestantse zijde zoals Marnix en Hembyze staan buiten het priestergedeelte en hebben geen deel aan het debat.

Viglius en Sonnius wilden de bestaande Moederkerk omvormen en herstellen om zoveel mogelijk gelovigen binnenboord te houden en zodoende hun zielenheil te waarborgen. Een beschavingsoffensief in de vorm van kerkelijke kunst was ook een onderdeel daarvan. Door bekende andersdenken op te nemen op het middenpaneel van een altaarstuk werd minstens de schijn hoog gehouden dat de kerk openstond voor discussie en herziening. Daarnaast wordt duidelijk gemaakt dat de enige die het laatste woord had Christus zelf was: de hogepriester, de oude Granvelle, die wikt en weegt, en zich misschien geen raad weet, wordt immers door Sonnius gewezen op de prekende Christus. Door herkenbare dissidente individuen te portretteren konden katholieke gelovigen die heimelijk met hen sympathiseren zich verplaatsen in hun situatie en alsnog tot inzicht komen.

Hoewel Viglius en Sonnius geen tolerantie konden opbrengen voor de doperse sekten vanwege hun radicale visies omtrent de volwassenendoop, wilden zij misschien aanvankelijk de deur open laten staan voor afgedwaalde schapen die uiteindelijk tot bezinning zouden komen en tot de schoot van de moederkerk zouden terugkeren. Misschien moet zo de opvallende figuur in de voorgrond van het zijluik met de Doop van Christus worden verklaard: als berouwvolle bekeerling. De doop door Johannes werd immers vaak gebruikt als argument voor de volwassendoop, maar wordt door Johannes zelf gepredikt als de doop der bekering: 'Ik doop u wel met water tot bekering; maar Die na mij komt, is sterker dan ik, Wiens schoenen ik niet waardig ben Hem na te dragen.' (Matth. 3:11). Handelingen 13:25 verduidelijkt het wonderlijke motief van de man die schoeisel uitdoet: 'Doch als Johannes den loop[baan] vervulde, zeide hij: Wien meent gijlieden, dat ik ben? Ik ben de Christus niet; maar ziet, Hij komt na mij, Wien ik niet waardig ben de schoenen Zijner voeten te ontbinden.' Aldus wordt gewaarschuwd tegen de valse profeten, Marnix en Hembyze, die men op het middenpaneel aantreft.

4.2. Het Laatste Avondmaal als theologische polemiek

Bij een inventarisatie van *portraits historiés* die bestemd waren voor een sacrale context bleek dat portretten in de gedaante van de apostelen bij het Laatste Avondmaal vaker voorkomen dan alle andere *portraits historiés* in sacrale context bij elkaar. Waarom de keuze zo vaak viel op dit onderwerp valt mogelijk door de politiek-religieuze beweegredenen van de geportretteerden te verklaren. Als gevolg van de theologische controverse over de instelling van eucharistie bij het Laatste Avondmaal werd ook de iconografie hiervan steeds intrinsieker geassocieerd met de eucharistie. Omdat veel protestanten, zoals de calvinisten, de transsubstantiatie, de verandering van wijn en brood in Christus' bloed en lichaam, verwierpen, lag het geheel in de lijn der verwachting dat katholieken de Avondmaalsscène zouden gebruiken voor contrareformatorische doeleinden. Protestanten ageerden vooral tegen het offerkarakter van het sacrament en de transsubstantiatie; de letterlijke omzetting van het brood en de wijn in het lichaam en het bloed van Christus. Zij beschouwen de viering van het Laatste Avondmaal als een gedachtenismaaltijd, waarbij brood en wijn alleen een symbolische betekenis en functie hebben.

Al in 1471 getuigt een man in het gevang te Doornik dat Christus niet in de mis reëel aanwezig is, louter 'geestelijk en uit genade, omdat er niets anders is dan een symbool

(*representatio*) van dit werkelijk lichaam.'[902] In het katholicisme was het heilig avondmaal zowel mysterie als een gedenkteken of *monumentum*, terwijl de meeste protestanten de eucharistie uitsluitend beleven als gedachtenismaal en als een eerbiedig herdenken van het werk van Christus.[903] Binnen deze herinneringscultus konden Laatste Avondmalen uitstekend dienst doen als memorietafels waarin niet alleen Christus gememoreerd werd, maar ook de stichter van het werk werd herdacht. Dit verklaart mogelijkerwijs de vele *portraits historiés* die verschijnen op deze voorstellingen. Sergiusz Michalski probeerde zelfs vanuit het theologische begrip *representatio* dwarsverbanden en parallellen aan te tonen tussen de kunsttheorie, de *Bilderfrage*, het debat over het Avondmaal en aldus indirect te verklaren waarom lutheranen vasthielden aan afbeeldingen van het Laatste Avondmaal als beeld van Christus.[904]

Om geen voorbarige conclusies te trekken dient eerst te worden nagegaan of *portraits historiés* reeds vóór de godsdiensttroebelen voorkwamen op Avondmaalsvoorstellingen en of er een toename valt bespeuren in de periode waarover wij spreken. Een korte schets van de wijze waarop het *portrait historié* zijn intrede deed op Avondmalen is noodzakelijk. Daarnaast wordt gekeken of er sprake is van een benadrukking van eucharistische motieven in deze schilderijen. Zowel voor katholieken als protestanten gold het Laatste Avondmaal namelijk als verzoen- of vredemaal. Dat wordt bevestigd door de officiële formulieren van de calvinistische kerk. Hoewel calvinisten ageerden tegen de loskoppeling van communie en eucharistie, hebben ze nooit bezwaren geuit tegen de verzoenende betekenis van het ceremonieel.[905] Ook in lutherse kringen werden voorstellingen van het Laatste Avondmaal gebruikt als voertuig voor theologische concepten. Marten Luther stelde tegenover de heersende opvatting in de Roomse kerk van zijn tijd dat het sacrament in twee gestalten (*in beyderley gestalt*) aan *alle* gelovigen moet worden toegediend: dus niet alleen de hostie, zoals in de katholieke kerk, maar ook de miswijn, hetgeen sinds het Concilie van Konstanz (1415) alleen voorbehouden was aan priesters.

LUTHERSE AVONDMAALSSCÈNES MET PORTRETTEN DOOR DE CRANACHS

De spirituele transpositie van de eigen tijd naar een bijbelse context komt tot uitdrukking in de beeldtaal van lutherse Avondmalen, zoals het reeds aangehaalde Joachim van Anhalts Avondmaalsepitaaf door Lucas Cranach de Jongere uit 1565 (Dessau, St. Johanneskirche; afb. 4.26).[906] In plaats van de apostelen verschijnen hier tien reformatoren, onder wie Luther, Melanchton en Bugenhagen, aan tafel met Christus die Judas de bete broods aanreikt. Ofschoon de eigentijdse geklede geportretteerden niet *in de gedaante* van de apostelen verschijnen, zijn persoonlijke beeldformules binnen de iconografie van het Laatste Avondmaal gehandhaafd. Op het epitaaf zien we bijvoorbeeld dat prins Georg III van Anhalt (1507-1553), bijgenaamd *der*

[902] Van Gelder 1959, p. 5: '[...] spiritualiter et per gratiam quia ibi nisi representatio predicti veri corporis [...]'.
[903] Calvinisten ontkennen weliswaar de waarachtige, fysieke aanwezigheid van Christus lichaam en bloed in eucharistie, maar spreken wel van de *presentia realis*, 'werkelijke tegenwoordigheid'.
[904] Michalski 1988. Hij constateerde dat alle de meeste tegenstanders van afbeeldingen ook de werkelijke presentie van Christus bij de avondmaalviering bestreden. Het avondmaal werd reeds met afbeeldingsprobleem verbonden op de Synode van Hiereia in 754, zoals Michalski aantoonde, terwijl het verband tussen eucharistie en christologie wezenlijk ouder is (vgl. Synode van Ephese in 431). Zie hiervoor ook: Kranich, Schubert & Sode 2002, p. 16, i.h.b. noot 47 voor verdere literatuur.
[905] Roodenburg 1990, p. 99. Zie hiervoor: Calvin OS, dl. 1, p. 507; Calvin CstA, dl. 1.2, p. 450, § 14-18, aangehaald in: Ewerszumrode 2012, p. 74; cf. p. 124. Zie ook: Rogge 1965.
[906] Koerner 2004, p. 380.

Gottselige het dichtst bij Christus zit.[907] Omdat hij als enige Christus aanraakt, zou men kunnen stellen dat hij de plaats inneemt van Johannes de apostel die in Avondmaalsscènes zijn hoofd op de borst van Christus legt, en dus als een *alter Johannes* fungeert. Ook op een laatzestiende-eeuwse predella uit het graafschap Schaumburg verschijnen Luther en Melanchton als aangezetenen bij het Avondmaal, hier echter in apostelgewaden (Segelhorst, Evangelische Marienkirche; afb. 4.27).[908] Overigens lieten de lutherse raadsleden van de stad Breslau zich al in 1537 afbeelden als deelnemers aan het Laatste Avondmaal met vermoedelijk de raadsoudste Jacob Boner als Christus (voorheen Breslau, Rathaus, sinds 1945 spoorloos; afb. 4.28).[909]

De geportretteerden op het Dessause epitaaf (en andere lutherse kunst) zouden volgens Koerner niet alleen hun eigen identiteit behouden omdat hun individuele geloofsuiting berust op de zintuigelijke ondervinding van hun eigen biografische en historische omstandigheid, maar ook omdat zij een plaats innemen binnen een collectief van (exemplarische/prototypische) voorbeelden, te weten de apostelgroep, om zo hun persoonlijke onderhorigheid aan de christelijke gemeenschap te tonen.[910] Hoewel de reformatoren niet in de gedaante van de apostelen verschijnen, zitten ze letterlijk op de plaats van hun voorgangers. Hierin mag een kritiek worden gezien op de katholieke kerkorde en de Roomse opvatting van de apostolische successie waarbij de bisschoppen *in loco apostolorum* regeerden: hier zijn het de reformatorische predikanten die, in lijn met kerkvader Hiëronymus, als presbyters de ware opvolgers van de apostelen zijn (*presbyteros apostolico gradui succedere*) en hun plek innemen.[911] Met vergelijkbare redenen profileerden de Breslause raadslieden zich als rechtsopvolgers van de apostelen inzake de benoeming van predikanten, welk recht eerder voorbehouden was geweest aan de bisschop van Breslau.[912]

Een dergelijke actualisering is ook het geval op het *Wittenbergse altaarstuk* van Lucas Cranach de Oudere uit 1547 (Wittenberg, Stadtkirche; afb. 4.29).[913] Bijbelse en eigentijdse

---

907 Koerner 2004, p. 382.

908 Anoniem, *Laatste Avondmaal,* predella altaar, olieverf op paneel, afm. onbekend, Segelhorst (Grafschaft Schaumburg), Evangelische Marienkirche, Landeskirchenamt Hannover, inv. Poser 1988, Ortskartei 2718: Segelhorst, aangehaald in: Brückner 2007, p. 114 met afb. 59 op p. 115.

909 Anoniem, *Laatste Avondmaal,* 1537, olieverf op paneel, 124 x 79 cm, voorheen Breslau (Wrocław), Rathaus, sinds 1945 spoorloos. Zie: Buchwald 1909 (voor identificaties); Pusch 1986-1991, dl. 5 (1991), afb. 12; Oszczanowski 2000; Poeck 2003, pp. 309-313; Harasimowicz 2013, p. 40; Harasimowicz 2017, pp. 78-79 met afb. 58. De stichter, staande aan de tafel links, kon (dankzij wapen en opschrift *"H. sebalt uber"*) worden geïdentificeerd als de arts Sebald Huber d.J. (†1554), schoonzoon van Jacob Boner. De derde apostel rechts naast Christus, met de afhangende snor, zou de rechtgeleerde Johann Metzler (1494-1538) zijn (opschrift: *"H Metzler D[octor]"*). Naast hem zit naar verluidt Nikolaus Schebitz (†1549) en voor hem Albrecht Sauermann. De stadssyndicus Heinrich von Rybisch (1485-1544) verschijnt als apostel links naast Christus. Ook de raadsvoorzitter Nikolaus Jenkwitz (1486-1537) zou zijn afgebeeld.

910 Vergelijk: Koerner 2004, p. 73.

911 Zie: Calixt 1978, p. 318. Vergelijk de Tridentijnse visie: Von Döllinger 1876, dl. 1, p. 188: 'Hieronymus ait, episcopos et presbyteros debere habere in exemplum apostolos et apostolicos viros, quorum honorem possident, et sacerdotes, qui ore suo corporis Christi conficiunt sacramentum, apostolico gradui succedere.' Luther stelde dat alleen de paus Petrus opvolgde op zijn Stoel en dat dit niet het geval is voor de andere bisschoppen. Volgens Luther was de apostolische opvolging collectief en niet individueel. Zie: Martelet 1984, p. 137 met noot 82.

912 Vergelijk: Poeck 2003, p. 312; Harasimowicz 2017, p. 79. Sinds 1522 was de Breslause stadsraad exclusief protestants. Bij de beroepingsoorkonde van de predikant van de Magdalena-Kirche in 1523 verwees de raad naar het exempel van de apostelen. Zie: Konrad 1917, p. 40: 'So nun jemand begehret zu wissen, von wem wir Gewalt haben, die Pfarre zu vergeben, haben wir, als Christen zukommt, nicht Festeres und Rechteres anzuzeigen, denn daß wir den göttlichen Rechten, der Lehre und dem Exempel der Apostel in diesem Falle nachgefolget, welchen göttlichen Rechten und Lehren billig weicht alles das, was von Menschen dawider geordnet und ausgesetzt ist.'

913 Lucas I Cranach, *Het Laatste Avondmaal,* olieverf op paneel, middenpaneel: 255,5 cm x 242 cm; zijpanelen elk: 255,5 cm x 108 cm, linkerpaneel: *De Doop* met Melanchton; rechterpaneel: *De Biecht* met Bugenhagen; predella: *Luther prekend vanaf de kansel voor de Wittenbergse gemeente*, Wittenberg, Evangelische Stadtkirchengemeinde

belevenissen overlappen elkaar in dit altaarstuk en de sacramenten worden aldus als tijdloos gepresenteerd. Op het middenpaneel met het *Laatste Avondmaal* verschijnt Luther als apostel die een beker wijn krijgt aangereikt door de wijnschenker. Dat Luther hier met baard is weergegeven, zoals in Cranachs Junker Jörg-portret van de hervormer, is veelbetekend.[914] Junker Jörg was het wereldlijke, aristocratische alter ego dat de voormalige Augustijner monnik aannam toen hij incognito in 1521-1522 op kasteel de Wartburg verbleef en dat wijd en zijd bekend was door grafische reproducties van Cranachs schilderij.[915] Luther, die in 1507 de priesterwijding had ontvangen, is hier dus voorgesteld na zijn excommunicatie door paus Leo X in 1521. Zo wordt verbeeld dat de 'Kelchkommunion' niet voorbehouden was aan gewijde (door Rome gesanctioneerde) geestelijken. Cranachs Avondmaal verbeeldt dus de lutherse kritiek tegen de katholieke eucharistieviering waarbinnen de "gedachtenis" niet gelegen was in de ontvangst of opname van de gemeente maar enkel in de handeling van de priester.[916]

Op de *predella* en op de twee zijpanelen van het Wittenbergse altaarstuk staan repectievelijk Luther, Melanchton en Bugenhagen in hun rol van respectievelijk predikant, doopheffer en biechtvader. Volgens Luther deelde Christus zich reëel mee aan de mensen in de daartoe gegeven tekenen; de prediking van het woord Gods, de bediening van het doopsel, het avondmaal en de biecht. Het altaarstuk verbeeldt dan ook de externe kenmerken van de kerk die Luther in een traktaat van 1539 opsomde als prediking, doop, communie, biecht, predikanten, gebed en het kruis.[917] De communie wordt op historische wijze voorgesteld; als de instelling van de eucharistie door Christus zelf. De overige zichtbare aspecten van het christelijke geloof, op het kruis na, zijn een afspiegeling van eigentijdse handelingen.

De aanwezigheid van eigentijds geklede personen als toehoorders, getuigen en participanten op deze panelen is dan ook niet verwonderlijk, hoewel onduidelijk blijft welke figuren ook portretten zijn. De hervormers op het Wittenberger altaarstuk hebben *de plaats* ingenomen van heilige figuren, echter zonder hun identiteit aan te nemen. Melanchton verschijnt niet als Johannes de Doper en Bugenhagen niet als Petrus. Koerner traceerde een verband tussen het Wittenberger altaarstuk en wat hij als *in figura* portretten bestempelde: 'Even as surrogates, say, for John the Baptist and St Peter, respectively, Melanchton and Bugenhagen seem less anomalous if we recall that in pre-Reformation altarpieces, saints were often portrayed with the features of contemporary individuals.'[918] Hij verwees daarbij naar Cranachs *"Torgauer Altar"* uit

---

Wittenberg, Stadtkirche. Zie: Thulin 1939, pp. 30-34; Stroh 1946, pp. 280-296; Thulin 1955, pp. 9-39; Kummer 1958, passim; Oertel 1972, pp. 39-42; Steinwachs & Pietsch 1998; Brückner 2007, pp. 66-67.

914 Lucas I Cranach, *Marten Luther als Junker Jörg,* 1521, olieverf op paneel, 33,5 x 25,3 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv.nr. 946 <lucascranach.org/DE_MdbKL_946>; 1521-1522, olieverf op paneel, 52,8 x 37,3 cm, Weimar, Klassik Stiftung, Weimarer Stadtschloss, inv.nr. G 9 <lucascranach.org/DE_KSW_G9>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, p. 100, nr. 148, nr. 149. Zie ook: 1537, olieverf op paneel, 51 x 36 cm, Muskegon (Michigan), The Muskegon Museum of Art, inv.nr. 39-5 <lucascranach.org/US_MMA_39-5>.

915 Lucas I Cranach, *Portret van Marten Luther als Junker Jörg*, 1522, houtsnede, 28 x 20,4 cm, Wenen, Graphische Sammlungen Albertina, inv.nr. 1929/243. Naast een variant met letters bestaat er ook kopie door Hans Sebald Beham van na 1522, 37,2 x 21,6 cm, Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, inv.nr. H 1933. Zie: Tent. cat. Neurenberg 1983, p. 204, nr. 260; *Holl. Ger.,* dl. 6, p. 107, nr. 132; <http://www.portraitindex.de/documents/obj/33700559> [28-1-2018].

916 Zie voor de theologische toelichting van katholieke praktijk: Wandel 2006, p. 227.

917 Luther WA, dl. 50 (1914), pp. 632ff, geciteerd in: Koerner 2004, p. 74. Zie ook: Brückner 2007, pp. 36-48: 'Die reformkatholische Eucharistie-Theologie der Sieben Sakramente'.

918 Koerner 2004, p. 73.

1509 met de *portraits historiés* van Frederik de Wijze en Johannes de Standvastige als Alphaeus en Zebedeüs (Frankfurt, Städel; § 3.8; afb. 3.41).[919]

Bugenhagen is echter wel afgebeeld met de attributen van Petrus, de sleutels van de hemel en de aarde die symbool staan voor de macht die Petrus ontving van Christus om te binden en ontbinden, zonden te vergeven en te excommuniceren (Matth. 16:19).[920] De sleutels representeren niet de gouden en zilveren sleutel die in pauselijk context de geestelijke en de aardse macht van de Heilige Stoel aanduiden. Ze zijn hier hoogstens een verwijzing naar het sleutelambt van de biecht dat zowel Petrus als Bugenhagen vervulde. Luther zag de biecht weliswaar niet als een door Christus ingesteld sacrament, maar hij handhaafde deze volgens hem onontbeerlijke vrome bezigheid en gave, omdat hij de vrijspraak na de biecht zag als een persoonlijke belijdenis van de verkondiging van vergiffenis.[921] Op het altaarstuk is niettemin te zien hoe Bugenhagen een man de sleutel weigert en hem geen absolutie schenkt. In dit licht is het opmerkelijk dat in 1547, het jaar dat het altaarstuk tot stand kwam, in Wittenberg de biecht als voorwaarde werd gesteld tot de nuttiging van het Heilige Avondmaal.

Op het Wittenberger altaarstuk wordt de biecht direct met de eucharistie in verband gebracht: Bugenhagen voorkomt dat de gelovige met een onzuiver geweten ter communie gaat, zoals Judas op het middenpaneel onoprecht de bete broods van Christus ontvangt. De biechtvader kon dus de zondaar de toegang ontzeggen tot de ware kerk; de congregatie van gelovigen die samenkomt om de eucharistie te vieren.[922] De biecht is dus de sleutel tot de kerk. Het probleem was dat een zondige persoon weliswaar geen deel kon hebben aan het lijden van Christus, maar evengoed ter communie kon gaan.[923] In *Wider die himmlichen Propheten* (1525) had Luther de woorden van Paulus (1 Kor. 11) onderschreven: 'Wer das brod unwirdig isst, der isst yhm das gericht', wie auch dem verrether Juda geschach ym abentmal, der sampt andern Jüngern des leybs und bluts Christi gemeynschafft hatte und teylhafftig war.'[924]

Het is denkbaar dat Bugenhagens sleutels verwijzen naar het transsubstantiatiedogma zoals dat op het Vierde Concilie van Lateranen (1215) werd vastgelegd.[925] Evenals de katholieken vatte Luther Christus' woorden 'Neem, eet, dit is mijn lichaam' letterlijk op en geloofde hij in de wonderlijke omzetting van wijn en brood. In de theologische formulering van de katholieke eucharistieleer komt echter nadrukkelijk naar voren dat 'niemand het sacrament kan voltrekken behalve de priester die naar godsdienstig gebruik (*rite*) is aangesteld, volgens de sleutels van de kerk (*claves Ecclesiae*) die Jezus Chistus aan de apostelen en hun opvolgers heeft afgestaan.'[926] Luther daarentegen was van mening dat de roeping tot het predikantschap van

---

[919] Best. cat. Frankfurt 2005, pp. 204-225 (aldaar voor meer literatuur).
[920] Van der Linden 1999, p. 701. Vergelijk: Joh. 20:22-23; Matth. 18:18.
[921] Bornekamm 1983, pp. 286-293.
[922] BS 1959, p. 61.
[923] Koerner 2004, p. 371; BS 1959, pp. 451, 711; 'Wer empfehet denn solch sacrament wirdichlich?', in: Luther WA, 30.1 (1910), p. 319. Voor de ontwikkeling van Luthers doctrine m.b.t. communie van de 'onwaardigen', zie: Bizer & Kreck 1955, pp. 39-41.
[924] Luther WA, dl. 18 (1918), p. 170.
[925] Vierde Concilie van Lateranen, c. 12, X *de poen.* 5, 38. Op hetzelfde concilie werd wegens de tanende ijver bij de voltrekking van het boetesacrament een nadere bepaling van het biechtgebod uitgevaardigd, waardoor men later wel meende dat het biecht als sacrament door dit concilie was ingevoerd.
[926] Denzinger & Schönmetzer 1976, p. 430: 'Et hoc utique sacramentum nemo potest conficere, nisi sacerdos, qui rite fuerit ordinatus, secundum claves Ecclesiae, quas concessit Apostolis eorumque successoribus Iesus Christus.'

boven kon komen, zoals bij Paulus, maar hij beweerde ook dat men door de gemeenschap, hetzij direct of vanuit de kerk, of door de plaatselijke heerser geroepen kon worden.[927]

Dit gaat lijnrecht in tegen de apostolische successie van de katholieke kerk die haar autoriteit ontleent aan de ononderbroken opvolging van Christus door de apostelen tot aan de bisschoppen.[928] Dat het afnemen van de biecht volgens Luther niet voorbehouden is aan priesters en een christen bij elke christen mag biechten, is tekenend voor Luthers opvatting dat alle Christenen 'warhafftig geystlichs stands' zijn.[929] Omdat Christus aan de kerk de bevoegdheid gaf om te vergeven en de kerk in Luthers optiek weer stond voor de gemeente, was het sleutelambt van de biecht in principe voor elke christen weggelegd. Luthers dialectische begrip van het Latijnse woord kerk (*ecclesia*) als synoniem voor congregatie (*Gemeinde*) zal ook hebben bijgedragen aan het onomwonden verschijnen van contemporaine gelovigen op altaarstukken.[930]

4.3. Ontwikkeling van *portraits historiés* op Laatste Avondmalen

Altaarstukken met het Laatste Avondmaal kwamen in de 150 jaar vóór de reformatie slechts sporadisch voor in de Duitstalige landen en in de Nederlanden. Het gaat dan meestal om altaarstukken in zijkapellen van kleine parochiekerken. Pas in de zestiende eeuw begonnen dergelijke retabels een plaats op het hoofdaltaar in te nemen. Aan het einde van de middeleeuwen en in de vroege renaissance vallen drie soorten Avondmaalaltaren te onderscheiden; ten eerste het centrale Avondmaal in een typologisch programma, ten tweede het Avondmaal als hoofdvoorstelling in een passiecyclus en ten derde in combinatie met staande heiligen. Meestal nam de voorstelling van het Laatste Avondmaal echter een minder prominente plaats in op altaarstukken en vindt men deze terug in de *predella*. Op die plaats is de voorstelling meestal in liggend formaat weergegeven, anders dan op een van de luiken. Daarnaast en vooral in de zestiende eeuw werd de voorstelling gebruikt voor epitafen en memorietafels. In het geval van altaarstukken kan de keuze voor het Avondmaal verklaard worden door de wijding van het altaar die vaak samenhangt met de aanwezigheid van een eucharistisch relikwie of met een benoembare liturgie. Vaker is de verklaring te vinden in de opdrachtsituatie, bijvoorbeeld als het om een stichting gaat van een Sacramentsbroederschap.[931]

De aanwezigheid van portretten op Avondmaalsvoorstellingen voor de reformatie is geen zeldzaamheid. Er zijn talloze Avondmalen bekend waarop men portretten in assistentie aantreft. Het bekendste en mogelijk ook het oudste voorbeeld is het *Laatste Avondmaal* van Dieric Bouts (1445-1475) uit 1464-1468 in de St.-Pieters te Leuven dat op de achtergrond vier portretten laat zien (afb. 4.30).[932] Twee van de geportretteerden bevinden zich in een

[927] Luther WA, dl. 12 (1891), p. 189. Zie: Koerner 2004, p. 387.
[928] Galling e.a. 1962, pp. 334-341, 498-549; Althaus 1966; Lohse 1982, pp. 187-190.
[929] Luther WA, dl. 6, p. 407; Stroh 1946, pp. 292-295.
[930] Zie voor Lutherse beeldepitafen als uiting van het algemene priesterdom van de gelovige: Harasimowicz 1991.
[931] Welzel 1991, pp. 145-147.
[932] Dieric Bouts, *Het Laatste Avondmaal,* 1464-1468, olieverf op paneel, 183 x 152,5 cm, Leuven, Sint-Pieterskerk. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 3, p. 61, nr. 18; Welzel 1991, pp. 75-91, pp. 155-156, nr. 3. Zie ook: Tent. cat. Leuven 1998, pp. 388-399; Wouk 2005. Zie ook: Jonckheere 2012, p. 134: 'In addition of being an early representatieve of a Last Supper altarpiece, it is also one of the first examples of a *portrait historié* in a Netherlandish altarpiece of this subject.' Jonckheeres notie is wat kort door de bocht: het gaat noch om een autoom *portrait historié* noch om geïntegreerde portretten in een bijbelse rol.

achterliggende kamer en bewaren aldus op fysieke wijze afstand tot het heilige gebeuren. Hun gezichten zijn slechts zichtbaar door een doorgeefluik. Een derde figuur houdt zich ook afzijdig en staat rechts in halfopen zijruimte, terwijl een vierde figuur het dichtst bij Christus staat, maar uit piëteit zijn ogen gesloten houdt. Er zijn meerdere pogingen ondernomen om de portretten te identificeren. Een identificatie met de vier leden van het Sacramentsbroederschap die genoemd worden in het bewaard gebleven contract lijkt het meest plausibel.[933]

Het duurde echter lang voordat de eerste *portraits historiés* verschenen. De meester van de Catharinalegende schilderde ca. 1470-80 het *Triptiek van het Laatste Avondmaal* (Brugge, Bisschoppelijk Seminarie; afb. 4.31).[934] Op het zijluik met het *Joodse Paschafeest* (Ex. 7:3-11) constateren we op grond van stilistische kenmerken uiterst links enkele portretten, terwijl op het middenluik met het *Laatste Avondmaal* figuren staan die weliswaar contemporain gekleed zijn, maar geen portretten laten zien. Mogelijk werden portretten in de gedaante van de apostelen in deze tijd nog als ongepast beschouwd en vond men het geschikter om te verschijnen als de anonieme figuren bij het oudtestamentische paasmaal. Binnen de eigenlijke Avondmaalsvoorstelling lijkt sprake te zijn van een geleidelijke ontwikkeling van portret in assistentie naar *portrait historié*. Dit vermoeden wordt mogelijk bevestigd doordat men zich in de zestiende eeuw wel steeds vaker temidden – of in de onmiddellijke nabijheid – van de apostelen liet afbeelden, maar nog steeds niet als één van hen.

Men ziet twee van zulke geïntegreerde mansportretten links op de achtergrond van het middenpaneel van Michiel Coxcie's Avondmaalstriptiek uit 1567 in de Brusselse kathedraal van Sint-Michiel en Sinte-Goedele (afb. 4.32).[935] De veronderstelling dat de wijndrager op Pieter Pourbus' *Avondmaal* uit 1562 (Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk) een zelfportret van de kunstenaar is, lijkt uit de lucht gegrepen.[936] Het is wel zeker dat Joos van Cleve zichzelf portretteerde als wijnschenker geheel links naast de andere apostelen op de *predella* van het voornoemde *Beweningsaltaarstuk* dat hij circa 1530 maakte voor Nicolò en Franchischetta Bellogio (Parijs, Louvre; § 3.7; afb. 4.33).[937] Op het eerste gezicht lijkt het of Van Cleve zichzelf als een dertiende apostel heeft weergegeven, maar formeel onderscheidt hij zich duidelijk van de overige figuren door zijn contemporaine kleding. Omdat dit werk voor een Genuese kerk was bestemd, lijkt het onwaarschijnlijk dat het werk, zoals Jonckheere veronderstelde, onder Antwerpse kunstenaars een trend initieerde zichzelf te portretteren in Avondmaalsscènes.[938]

---

933 De rechter figuur werd door Edward van Even geïnterpreteerd als een zelfportret van de schilder op grond van een zestiende-eeuwse prent (*Lapsonius, Pictorum aliquot effigies*) die in 1572 door Hieronymus Cock werd uitgegeven. Zie: Van Even 1898, pp. 496-479. Friedländer (1967-1976, dl. 3, p. 13) sloot zich hierbij aan. Als hier daadwerkelijk de vier leden van het broederschap zijn weergegeven, is er geen plaats meer voor een portret van de kunstenaar, zoals Blum (1969, p. 64) terecht opmerkte.

934 Meester van de Catharinalegende, *Triptiek van het Laatste Avondmaal,* ca. 1470-1480, olieverf op paneel, middenpaneel, 96 x 77 cm, zijpanelen (elk), 99 x 33,5 cm, Brugge, Bisschoppelijk Seminarie. Zie: Welzel 1991, p. 157, nr. 6; Schoute & Patoul 1994, pp. 534-535.

935 Michiel Coxcie, *Het Laatste Avondmaal*, sign. & dat.: *"Michel D Coxcie/1567",* olieverf op paneel: middenpaneel 215 x 185 cm, Brussel, Kathedraal Sint-Michiel en Sinte-Goedele.

936 Muls 1946, p. 355. Ook Siesling was er zeker van dat het hier om een portret gaat. Zie: Siesling 1980, p. 55.

937 Hand 2004, pp. 75-76, p. 159, nr. 73; Jonckheere 2012, p. 136 met afb. 122.

938 Jonckheere 2012, p. 136. Weinige waarde dient te worden gehecht aan Jonckheeres bewering dat er 'weinig twijfel' is over de identificatie van de (mijns inziens weinig portretmatige) wijnschenker als de schilder Pieter Coecke van Aelst op een *Laatste Avondmaal* uit ca. 1530 (Luik, Musée d'Art Moderne; afb. p. 137) aangezien "dezelfde" figuur met steeds afwijkende gelaatstrekken en haargrens terugkeert op de vele werkplaatskopieën die van dit werk bestaan. De gelijkenis met Coecke van Aelst is bovendien oppervlakkig. Zie: Marlier 1966, pp. 93-108, i.h.b. pp. 104-105.

Ook in de Noordelijke Nederlanden kwamen zelfportretten in assistentie als dienaars of wijndragers voor. Fehrmann vermoedde dat de waard op het aan Jacob Maler toegeschreven *Avondmaal* uit 1552 een portret van de schilder was (Kampen, Stedelijk Museum).[939] Ook Lucas Cranach de Jongere beeldde zich af als "Schenke" op Joachim van Anhalts epitaaf uit 1565 (Dessau, St. Johanneskirche; afb. 4.26).[940] Hoewel de wijnschenker geen bij naam benoembare bijbelfiguur is, maakt hij wel deel uit van de centrale handeling. Mogelijk is hij zelfs verenigbaar met de waterdrager uit Marcus 14:13-14 die een prominente rol speelde in de instructie die Christus twee van zijn discipelen meegaf om een geschikte plaats voor het paasmaal te vinden: 'Gaat henen in de stad, en u zal een mens ontmoeten, dragende een kruik water, volgt dien; En zo waar hij ingaat, zegt tot den heer des huizes: De Meester zegt: Waar is de eetzaal, daar Ik het pascha met Mijn discipelen eten zal?'[941]

Aangehaalde assistentieportretten als schenkers kunnen echter niet zonder meer als directe voorlopers worden gezien van volwaardige *portraits historiés* op Laatste Avondmalen, aangezien de laatste ongeveer terzelfder tijd verschenen. Hetzelfde geldt voor de sterk geïsoleerde portretten van geknielde personen die verschenen op de voorgrond van Avondmaalsvoorstellingen.[942] Deze behoren zuiver tot de traditie van het stichtersportret en verschillen formeel gezien van portretten in assistentie. Een vroeg Noord-Nederlands voorbeeld ziet men op een *Laatste Avondmaal* van de Meester van de Amsterdamse Dood van Maria uit circa 1485-1500 (Amsterdam, Rijksmuseum).[943] Een dergelijk portret kan men ook vinden op een Avondmaal van Anthonie van Blocklandt (1533/34-1583) uit de jaren 1560-1575 (Utrecht, Museum Catharijneconvent).[944] In deze gevallen gaat het om portretten van geestelijken die met hun rug naar het Avondmaal toe zitten. Deze portretten houden weinig verband met *portraits historiés*, omdat zij geen wezenlijke rol vervullen in de narratieve context en dus ook compositorisch gezien daarvan los staan.

Het vroegst bekende Laatste Avondmaal met apostel-*portraits historiés* stamt uit het tweede kwart van de zestiende eeuw en is van de hand van een Noord-Nederlandse meester die gewoonlijk gelijkgesteld wordt met Lucas Cornelisz. van Haarlem (Haarlem, Frans Hals Museum).[945] De eerste en tweede apostel aan Christus' rechterzijde zijn overduidelijk portretten

---

939 Jacob Maler (of Albert of Wessel Maler), *Het Laatste Avondmaal,* dat.: *"Anno domini M.Vc.Lij [1552]",* olieverf op panel, 124 x 205 cm, opschrift: *"DIE HEERE IESVS IN DIER NACHT DOE HY VERRADEN WORT/ NAM HY DAT BROODT DANCKTE ENDE BRACKT ENDE GHAFT SYNEN ASPOTOLEN ENDE SPRACK/ NEEMET EETET DAT IS MY LYFF DAT VOOR V GHEBROKE WERDT/ MIT VERLANGEN HEB ICK BEGEERD DIT PASGHA MET V TE EETEN EER DAT ICK LYDE. LVCE XXII"*, Kampen, Stedelijk Museum (voorheen Gemeentemuseum de Broederpoort), inv.nr. 3335; Zie: Fehrmann 1950-1951, pp. 173-194: p. 187; Helmus 1992.
940 Koerner 2004, p. 380.
941 Zie ook: Jonckheere 2006, pp. 483-484; Jonckheere 2012, p. 139.
942 Deze traditie hield overigens to ver in zeventiende eeuw stand. Zie bv. het *Laatste Avondmaal met de schenkers Marguerite le Poyre en Martin Dalost en hun ingetreden dochters Jeanne en Jacqueline* van Pieter Coecke van Aelst uit 1634, olieverf op doek, 120 x 251,5 cm, Lessines, Musée de l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, refter; KIK-nr. 10152113.
943 Meester van de Amsterdamse Dood van Maria, *Het Laatste Avondmaal,* 1485-1500, olieverf op paneel, 51,7 x 63,5 cm, Amsterdam Museum, inv.nr. SK-A-2129. Zie: Hoogewerff 1935-1947, dl. 1, pp. 518-527: p. 526; Friedländer 1967-1976, dl. 10 (1973), pp. 65-67, 85, nr. 145; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 630, nr. A 2129; Giltaij, in: Tent. cat. Rotterdam 2008, p. 183; J.P. Filedt Kok, in: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2129/catalogus-entry>.
944 Anthonie van Blocklandt, *Het Laatste Avondmaal,* olieverf op paneel, 52 x 52,5 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. ABM s86. Zie: Siesling 1980, p. 52; Best. cat. Utrecht 2002, p. 34 (als atelier van Anthonie van Blocklandt, ca. 1575); in prent gebracht door Philips Galle met opschrift: *"anthoius Blocklant inventor Pgalle fecit".* Zie: *Ill. Bartsch,* dl. 56, p. 135, nr. 041b.
945 Meester Lucas, *Het Laatste Avondmaal*, 1525-50, olieverf op paneel, 121 x 158,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. 198. Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, p. 35; dl. 4, p. 420, noot 3 (hij noemt ook twee portretten als discipelen op

(afb. 4.34). Er bestaat mogelijk een verband tussen dit werk en enkele Avondmalen met *portraits historiés* uit Kampen van enkele decennia later (§ 4.4). Rouffaer schreef het Haarlemse werk namelijk in een zijdelingse opmerking toe aan Lucas Cornelisz. van Kampen.[946] Veel schilders waren in zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden actief en een wederzijdse kruisbestuiving bij de totstandkoming van *portraits historiés* op Avondmalen moet daarom allerminst worden uitgesloten.

Een vroeg *portrait historié* op een Zuid-Nederlands Avondmaal treft men aan op Pieter Pourbus' triptiek van de Brugse Sacramentsbroederschap in de Sint-Salvatorskerk uit 1559 (afb. 4.35a).[947] Jozef Muls' boude bewering dat de apostelen op dit *Laatste Avondmaal* 'meestal portretten' waren, is weinig aannemelijk; of hij bedoelde het overdrachtelijk, omdat ze zo weinig geïdealiseerd ogen in vergelijking met Leonardo da Vinci's 'heroën'.[948] Verschillende personages zouden evenwel volgens hem terugkeren op Pourbus' *Gallant Gezelschap* in de Londense Wallace Collection.[949] Ook schreef Muls *mutatis mutandis* dat geen enkele apostel herkenbaar was 'onder deze Brugsche heeren met volle baarden.'[950] Echter enkel de tweede apostel van links lijkt bedoeld als opzettelijke gelijkenis, al dan niet in opdracht, om herkend te worden.[951] Vermoedelijk stelt hij de apostel Bartholomeüs voor, gezien het mes dat hij vasthoudt (afb. 4.35b). Het zou kunnen gaan om een lid van het broederschap. Waarom hij dan niet werd afgebeeld temidden van zijn confrères op de buitenzijde van het rechterpaneel is onduidelijk.[952] Ook enkele apostelen op Pourbus' *Cena* in de Brugse Onze-Lieve-Vrouwe doen portretmatig aan, in het bijzonder de twee linksvoor.[953] Een opvallend portret, weer als tweede apostel van links, verschijnt ook op een Avondmaalsscène van Pourbus en zijn atelier, in privébezit (afb. 4.36a/b).[954] Misschien was de uit Gouda stammende Pourbus in het Noorden reeds in aanraking gekomen met *portraits historiés* als de apostelen.

---

een altaarstuk met *Het Laatste Avondmaal* in Thuison-lès-Abbéville); Gonnet 1915, pp. 137-138; Helmus 1992, pp. 137-138; Van Bueren 1993, pp. 342-347 & 523.

946 Rouffaer 1886-1887, pp. 208-209, noot 2 als Lucas Cornelisz. uit Haarlem of mogelijk Lucas Cornelisz. uit Kampen.

947 Pieter I Pourbus, *Het Laatste Avondmaal,* sign. & dat. l.o.: *"P. POVRBVS FACIEBAT 1559",* olieverf op paneel, 148,5 x 184 cm, Brugge, Museum van de Sint-Salvatorshoofdkerk, schatkamer, kapittelzaal, nr. 41. Zie: P. Huvenne, in: Tent. cat. Brugge 1984, pp. 160-166, nr. 6; Tent. cat. Brugge 1998, dl. 1, p. 189 kl.afb. 105; dl. 2, pp. 134-137.

948 Muls 1946, p. 361. Op het linkerpaneel met Abraham en Melchisedek is de man rechts met het kraagje een portret.

949 Pieter I Pourbus, *Allegorie van de trouwe liefde,* ca. 1547, sign. & dat. r.o.: "*PETRVS POVRBVS / FACIEBAT"*, olieverf op paneel, 132,8 x 205,7 cm, Londen, Wallace Collection, inv.nr. P531. Zie: Huvenne 1979-1980; Tent. cat. Brugge 1984, pp. 24, 31, 76-88, afb. 33; Tent. cat. Brugge 1998, dl. 1, p. 189, afb. 24. Ondanks het contemporaine karakter van de figuren lijkt van een groepsportret geen sprake.

950 Muls 1946, p. 361.

951 Marlier 1941. Georges Marliers veronderstelling dat het om een zelfportret van de schilder zou gaan, kan niet worden gestaafd.

952 Zie over het broederschap: Duclos 1874.

953 Pieter I Pourbus, *Het Laatste Avondmaal,* sign. & dat. (onder links op tegel): *"PIETERE POURBVS FACIEBAT AN[N]o DO[MI]NI - 1562",* olieverf op paneel, 146,5 x 230,5 [147, 5 x 232,5] cm, Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk. Zie: Siesling 1980, pp. 53-55; P. Huvenne, in: Tent. cat. Brugge 1984, pp. 167-169, nr. 7.

954 Pieter I Pourbus (atelier), *Het Laatste Avondmaal,* ca. 1562, olieverf op paneel, 162,1 x 195,2 cm, privébezit (KIK-nr. 111456). Coll. David Reder, Antwerpen, ca. 1935; Vlg. Brussel (Duprez), 6-12-1938, lot 51 (als Adam van Noort); Coll. David (& Jacob) Reder, Brussel; geconfisqueerd door Einsatzstab Reichstleiter; Coll. Rosenberg (na mei 1940), overgebracht naar Duitsland; München *Central Collecting Point* (no. 21497); teruggave aan de Belgische Staat, 25-8-1949 (ORE No. A395), gerestitueerd aan David (& Jacob) Reder), 16-12-1949; Vlg. Amsterdam (S), 26-11-1984, lot 56 (als Adam van Noort); Khdl. Douwes Fine Art, Amsterdam; Vlg. Amsterdam (S), 14-11- 1990, lot 48 (als Adam van Noort); Belgisch privébezit, sinds 1991; Vlg. Antwerpen (Bernaerts), 21/23-1996-10-21, lot 103 (als Adam van Noort); ibidem, 30-3-1998, lot 67; TEFAF 2008, Khdl. Gallery Weiss, 2012. Zie: Huvenne 2017, p. 58 met kl.afb. 39.

Voorzichtigheid is geboden bij het herkennen van *portraits historiés* op een *Laatste Avondmaal* dat de uit Amersfoort afkomstige kunstenaar Lambert van Noort (ca. 1520-1571) in 1558 schilderde (Antwerpen, Museum het Vleeshuis).[955] De tweede apostel van links en de eerste en tweede apostel van rechts lijken portretkoppen te hebben, maar het zou hier evengoed om realistisch weergegeven modellen kunnen gaan (afb. 4.37). Het uitgerekte breedteformaat lijkt een functie als altaardecoratie uit te sluiten en wijst op een seculiere bestemming, evenals *De Voetwassing door Christus* van Van Noort die afkomstig is uit de Antwerpse St. Lucaskamer (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten).[956] Dit laatste werk uit 1560 toont eveneens enkele vermoedelijke portretten in de gedaante van apostelen; de eerste en tweede figuur links en de apostel uiterst rechts (afb. 4.38). De trekken van twee figuren lijken overeen te komen met die op het eerstgenoemde werk. Van Noorts *Laatste Avondmaal* heeft een opvallend eucharistisch accent, aangezien Christus zowel een hostie als een kelk omhooghoudt.

In het Dordrechts Museum bevindt zich een Laatste Avondmaal van de hand van de uit Breda afkomstige Willem Key (1515-1568) (afb. 4.39).[957] Hij genoot zijn opleiding bij Lambert Lombard in Luik en stond sinds 1541 als meester ingeschreven bij het Antwerpse St. Lucasgilde. Het paneel toont meerdere *portraits historiés* en is afkomstig uit de Grote Kerk in Dordrecht, waarvoor de schilder het omstreeks 1560 vervaardigde. Het schilderij heeft daar niet lang mogen hangen. Toen de protestanten de kerk in 1572 overnamen, werd het werk overgebracht naar de raadzaal in het oude stadhuis. Weergegeven is het moment waarop Christus aankondigt dat een van zijn discipelen hem zal verraden. Op de lijst is in het Latijn de bijbeltekst te lezen (Luk. 22:21-23). Het was tot voor kort onduidelijk wie de geportretteerden moeten voostellen.[958] De figuur rechtsonder is echter een zelfportret van Willem Key en een apostel kon worden geïdentificeerd als de Dordtenaar Dirk van Nuyssenborgh (1515-1566).[959]

Adriaen Thomasz. Key (1544-1590) schilderde in 1575 voor de Antwerpse minderbroeders een werk dat niet alleen het hoogaltaar sierde van de Recollettenkerk maar tegelijkertijd ook diende als epitaaf voor de stichters Gillis Smidt, zijn tweede echtgenote Maria de Deckere en hun familie.[960] Op de buitenzijde van de bewaard gebleven zijluiken (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) staan wederom leken afgebeeld als apostelen bij het *Laatste Avondmaal* (**KEY1;** afb. 4.40). Adriaen was een leerling van Willem Key en familie van hem. Zijn *Avondmaal* herinnert qua stijl en dynamiek aan het werk van zijn leermeester. Het is

---

955 Lambert van Noort, *Het Laatste Avondmaal*, sign. & dat. (op stoel links): *"Lambertus a Noort inventor/ 1558",* olieverf op doek, 107 x 270 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, in bruikleen aan Museum Vleeshuis, inv.nr. 27.20.8. Zie: Van Ruyven-Zeman 1995, p. 122, nr. S.5. (Het werk is te groot voor een predella.)

956 Lambert van Noort, *De Voetwassing*, sign. & dat.: *"LAMBERT A. NOORT. IVEN. PING. A° 1560",* olieverf op paneel, 125 x 198 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 449. Zie: Best cat. Antwerpen 1988, p. 268; Van Ruyven-Zeman 1995, pp. 18, 101, 121-122, nr. S.4.

957 Willem Key, *Het Laatste Avondmaal,* ca. 1560, olieverf op paneel, 150 x 226 cm, Dordrechts Museum. Zie: Vuyck 1928, pp. 163-165 als Anthonie Blocklandt van Montfoort; Hoogewerff 1935-1947, dl. 4, p. 587; Hoogewerff 1947-1948, p. 48; Philippot 1965, pp. 180-181; Jonckheere 2011, 142-145; Key 2011.

958 In 2005 werd door mij het vermoeden geüit dat het hier om leden van een broederschap kunnen gaan, bijvoorbeeld van het Dordtse Jacobusgilde dat pelgrims steunde op hun bedevaart naar Santiago de Compostella en een "Pelgrimshuys" stichtte in de Grotekerksbuurt.

959 Jonckheere 2011, p. 145; Key 2011.

960 Adriaen Thomasz. Key, *Het Laatste Avondmaal,* sign. & dat. (op de trap): *"ADRIANUS. THOMÆ. KEIJ FECIT 1575",* twee luiken, olieverf op paneel, elk 181 x 118 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 229-231. Zie: Jonckheere 2006; Jonckheere 2007, pp. 34-38, 119-120, nr. A99a-b; Prims 1954, pp. 65-66; Philippot 1965, pp. 180-181, 192; Wilenski 1960, dl. 1, p. 169; Monballieu 1971, pp. 91-105; Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 216-217.

erg verleidelijk te veronderstellen dat het Dordrechtse werk, dat Adriaen zonder meer gekend moet hebben, de inspiratiebron vormde om familieleden of kennissen van Gillis Smidt in de gedaante van apostelen te portretteren. Beide Avondmalen tonen de verraadsaankondiging en van een nadrukkelijk eucharistische betekenis lijkt geen sprake.

Het altaarstuk van Adriaen Thomasz. Key is ook om een andere reden van belang voor dit onderzoek. Het ziet er naar uit dat er ook *portraits historiés* geschilderd waren op de centrale voorstelling met *Christus aan het Kruis tussen de twee moordenaars.* Omdat dit middenpaneel spoorloos verdwenen is, valt dat niet met zekerheid te zeggen. Een mogelijke bevestiging hiervoor kan men vinden in de reisnotities van Joshua Reynolds. Op zijn reis door de Nederlanden bezocht hij ook de kerk van de Antwerpse minderbroeders in 1781. Na stil te hebben gestaan bij Rubens' *Lanssteek* maakte hij de volgende aantekening: '[F. Floris.] In the same choir is another crucifixion by F. Floris, with a great number of figures, many of them portraits in which is great nature, especially in the women.'[961] Reynolds is de enige die melding heeft gemaakt van deze specifieke *Kruisiging*, waarvan hij aannam dat deze van Frans Floris was. Het nagelaten oeuvre van Floris genoot in zijn vaderstad nochtans bijzondere bekendheid. Monballieu nam daarom aan dat Reynolds het werk van Key bedoelde dat toenmaals in het koor boven het gestoelte hing en geschilderd was in de trant van Floris.[962]

Aangezien Reynolds vooral acht sloeg op de realistische vrouwenportretten tussen de figuren in de *Kruisiging* speculeerde Monballieu dat Key deze vrouwen afbeeldde in de gedaante van de vrouwelijk figuren die gewoonlijk op een Golgotha voorkwamen.[963] Het zou hier dan moeten gaan om *portraits historiés* als de Heilige Maagd, Maria Magdalena, Maria Cleophas of Maria Salomé. Deze veronderstelling wordt aannemelijker gemaakt doordat de memorietafel ook ter nagedachtenis van een Maria werd opgericht; namelijk Maria de Deckere. De triptiek werd in november 1579 op verzoek van de familie uit de kerk verwijderd.[964] Het is niet onwaarschijnlijk dat het drieluik na herstel van de katholieke eredienst in Antwerpen (augustus 1585) weer op het hoogaltaar teruggeplaatst werd, om in 1619 door de *Lanssteek* van Rubens te worden vervangen.[965] Adolf Monballieu uitte het vermoeden dat er tussentijds van kerkelijke zijde bezwaren waren gerezen tegen de aanwezigheid van de talrijke portretten (§ 5.4).[966]

Maerten de Vos schilderde in de late jaren negentig van de zestiende eeuw een *Laatste Avondmaal* dat met zekerheid drie portretten in de gedaante van de apostelen bevat (Lier, St. Gummaruskerk; afb. 4.41a/b/c).[967] Het gaat om de meest linkse apostel en de twee apostelen uiterst rechts. Ze zijn niet alleen herkenbaar doordat ze alledrie de beschouwer aankijken, maar ook doordat ze eigentijdse baardjes hebben en hun verzorgde kapsels sterk afwijken van de wildere haardossen van de overige apostelen. Twee van hen dragen bovendien een zestiende-

961 Reynolds 1797, dl. 2, p. 53; Reynolds 1874, p. 181, geciteerd in: Monballieu 1971, 97-98.
962 Monballieu 1971, p. 97.
963 Monballieu 1971, p. 98.
964 Monballieu 1971, p. 94: Omdat de minderbroeders bij de zogenaamde "religionsvrede" (29 augustus 1578) een beuk aan de calvinisten hadden moeten afstaan en op hemelvaartdag van het daaropvolgende jaar gedwongen werden de stad te verlaten, wilden de familieleden beletten dat 'eenich hinder of schade aen tvoors. tafereel mochte geschieden, door quade toesicht oft andersins [...]'.
965 Monballieu 1971, p. 102.
966 Monballieu 1978, p. 164.
967 Maerten de Vos, *Het Laatste Avondmaal,* olieverf op paneel, 174 x 149 cm, Lier, St.-Gummaruskerk, altaar in de Venerabelkapel, nr. 8; KIK-nr. 85855. Zie: Leemans 1972, p. 303; Zweite 1980, p. 408, nr. 87.

eeuws boordje, waaronder de meest linkse apostel die men kon identificeren als de schilder zelf.[968] De twee rechtse geportretteerden vertonen een sterke gelijkenis met elkaar en zijn mogelijkerwijs bloedverwanten. Het is bekend dat het werk vroeger op het Sacramentsaltaar in de Venerabelkapel van de Lierse St.-Gummaruskerk heeft gestaan.[969] Hoogstwaarschijnlijk werd het werk door een Sacramentsbroederschap gesticht en vervulden de beide ongeïdentificeerde mannen een belangrijke rol binnen het broederschap. Het werk toont de instelling van de eucharistie door Christus bij het Avondmaal, evenals Pourbus' *Laatste Avondmaal* uit 1559 in de Brugse Sint-Salvator dat eveneens door een sacramentsbroederschap in opdracht was gegeven (afb. 4.35a). Sinds Bouts' retabel (afb. 4.30) bleek de instelling van eucharistie – vanzelfsprekend niet de verraadsaankondiging – het geëigende onderwerp voor altaren die gewijd waren aan het Heilige Sacrament.

Ongeveer dertig jaar later verschenen er nogmaals *portraits historiés* op Avondmalen in Lier. Het gaat om twee werken die compositorisch zeer verwant zijn. Het vroegste werk draagt het opschrift *"UIT LIEFDE GHEGEVEN SUSTER AMMERENS BROUWERS ANNO 1626"* en toont behalve het stichtersportret van de genoemde zuster ook één *portrait historié*, namelijk de tweede apostel van rechts (Lier, Klooster van de Zwartzusters; afb. 4.42).[970] Het zou om een zelfportret van de schilder kunnen gaan. De schenkster is geportretteerd in de linkermarge van het schilderij op een gesuggereerd lager niveau met haar rug naar de Avondmaalsscène toegekeerd. Het tweede werk, op paneel, is gesigneerd en gedateerd "*M. BERKMANS. FE / ANNO 1632"* en is in bezit van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn te Lier (**BER1;** afb. 4.43).[971] De relatief onbekende schilder Mattheüs Berckmans die zich voornamelijk bezighield met het schilderen van genreachtige figuurstukken portretteerde op dit doek maar liefst dertien personen.[972] Nagenoeg alle figuren, uitgezonderd Christus en Judas, zijn portretten. Het gaat in totaal om elf *portraits historiés* in de gedaante van de apostelen en tevens om twee portretten als bedienden.

Vrijwel zeker betreft het hier een groepsportret van een broederschap of een gilde. De wijze waarop de discipelen op dit werk gegroepeerd zijn, komt in sterke mate overeen met de ordening van de apostelen op het *Laatste Avondmaal* van de Zwartzusters. Ook de lichaamshouding en de kleding van de apostelen, de achtergrond met de zuilen op de hoge sokkels, de doorkijk, de tafels en de stoelen zijn vrijwel identiek. Het eerste werk uit 1626 dient vanwege de genoemde compositorische en de vele stilistische overeenkomsten op naam van Berckmans te worden gezet. Bovendien keert het veronderstelde zelfportret van de kunstenaar terug op het gedateerde *Laatste Avondmaal*, namelijk als de bediende met de schenkkan, wat de identificatie plausibel maakt aangezien ook andere schilders zichzelf op die manier

---

968 Zweite 1980, p. 408, nr. 87; cf. p. 201. Vergelijk het gegraveerde *Portret van Maerten de Vos op 60-jarige leeftijd* door Aegidius Sadeler naar Joseph I Heintz uit 1592. Zie hier afb. 2.45: *Holl.,* dl. 21 (1980), p. 75, nr. 340.

969 Descamps 1769, p. 133: 'Dans la Chapelle de la Communion, à l'Autel, on voit la Cène, tableau dur et sec, peint par M. de Vos.', geciteerd in: Zweite 1980, p. 308. Zweite vermeldde dat het werk op het koorhek stond.

970 Mattheus Berckmans (toeschr.), *Het Laatste Avondmaal,* olieverf op doek, 110 x 179 cm, dat. & schenkingsopschrift: *"UIT LIEFDE GHEGEVEN SUSTER AMMERENS BROUWERS ANNO 1626",* Lier, Klooster van de Zwartzusters; KIK-nr. 67638; voorheen Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly; KIK-nr. 136847.

971 Mattheus Berckmans, *Het Laatste Avondmaal: groepsportret,* sign. & dat.: *"M. BERCKMANS FE[CIT] ANNO 1632",* olieverf op paneel, 102 x 147 cm, Lier, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn (voorheen Commissie van Openbaar Onderstand), interventiedossier 1996.0592; KIK-nr. 32800.

972 Zoege von Manteuffel 1930, pp. 52-56. Ook wel Matthijs of Mattheüs Ber[c]kman[s] geheten. Hij dient niet verward te worden met de homonieme schilder die in 1647/48 in Antwerpen als schilder als leerling werd ingeschreven: Saur AKL, dl. 9 (1994), p. 253; <https://rkd.nl/explore/artists/6748>.

portretteerden. Berckmans maakte kennelijk gebruik van een eerder door hem bedachte compositie om een groepsportret vorm te geven. Het is opvallend dat het hoofd van Judas in beide voorstellingen nogal onbeholpen voor Christus' linkerhand verschijnt, waardoor grotendeels het zicht ontnomen wordt op het brood dat Christus zegent. Nog net valt te zien dat het een homp brood is en *niet* het Joodse ongezuurde platte brood dat zoveel lijkt op een hostie. Het paaslam, of wat daarvan over is, bevindt zich hier vóór Christus op tafel.

4.4. Het Laatste Avondmaal als uitbeelding van de eucharistie

Het paaslam werd in zestiende-eeuwse Zuid-Nederlandse Avondmaalsvoorstellingen frequenter afgebeeld dan broodstukjes of hosties. Zelfs op sacramentsaltaren, waarop de eucharistie vanzelfsprekend centraal staat, treft men meestal het paaslam aan en geen pateen met broodstukjes. Iets dergelijks zien we wel op enkele Avondmalen van Pieter Coecke van Aalst uit de jaren dertig van de zestiende eeuw. Pas in de jaren zeventig verschijnt de schaal met hosties in Antwerpen bij schilders als Maerten de Vos en de gebroeders Francken.[973] Een schaal vol met ongerezen broodjes verschijnt ook op een zeventiende-eeuws *Laatste Avondmaal* uit Budingen, bij Zoutleeuw, met een vijftal portretmatige apostelen en een eigentijdse dienaar (Budingen, St.-Cyriacus).[974] Vermoedelijk gaat het om de leden van een gilde of sacramentsbroederschap.[975]

Maar hoe zit het met de zeventiende-eeuwse uitbeelding van Avondmalen in het algemeen? Jacob Jordaens monumentale *Laatste Avondmaal* uit 1654/55 voor de Sint-Augustinuskerk dat de verraadsaankondiging voorstelt, laat een paaslam zien (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten).[976] Maar ook de eucharistie-instellingen van Pieter Pourbus tonen het paaslam en Christus met een homp brood (afb. 4.35a, 4.36a), evenals Berckmans' Avondmalen (afb. 4.42, 4.43).[977] Talloze andere voorbeelden brengen geen grote ontwikkelingslijn aan het licht. In Leuven is misschien sprake van een voorkeur voor de instelling van de eucharistie in de trant van Bouts. Verschillende voorstellingstradities blijken in de zeventiende eeuw naast elkaar te bestaan. Op Avondmaalsvoorstellingen voor Sacraments-altaren is het gebruikelijk dat Christus een *rond* en *plat* broodstukje vasthoudt, bij wijze van hostie, om de intrinsieke associatie met de eucharistieviering te veraanschouwelijken. Deze beeldtraditie zette in met Bouts' sacramentsaltaar en kan men ook traceren op Pourbus' Avondmaalstriptiek en diens *Laatste Avondmaal* voor het Brugse Sacra-broederschap (afb.

973 Siesling 1980, p. 69.
974 Anoniem, *Het Laatste Avondmaal,* breedte ca. 160 cm, Budingen, Kerk St. Cyriacus; KIK-nr. 9008. De bediende linksboven is een portret, evenals de apostel uiterst rechts en de staande, bebaarde apostel achter hem. Mogelijk is de biddende apostel achter Johannes ook een geportretteerde, evenals degene links vóór de bediende en die rechts van hem. De omgekeerde apostel rechtsvoor suggereert een portret, maar het omkijkmotief keert vaak terug in krap bemeten Avondmaalsscènes op het Vlaams-Brabantse platteland. Het prototype (zonder de hosties) is een gravure van Johann Sadeler uit 1588 naar Peter de Witte (1548-1628), 26,4 x 39,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-5320; RKD-nr. 249085. Zie: *Holl.,* dl. 21 (1980), p. 114, dl. 22 (1980), p. 124, nr. 206. Vergelijk de Avondmalen in het Hôtel de Ville te Dinant (KIK-nr. 10003930), in de St.-Joris in Oorbeek (KIK-nr. 9078), St.-Niklaas in Hemiksem (KIK-nr. 9668) en de abdij van Averbode (KIK-nr. 52704), Saints-Quirice et Julitte, Seneffe (KIK-nr. 10033875), Saint-Joseph, Manaihant (KIK-nr. 10099137); Vlg. Amsterdam (S), 9-5-2006, lot 8; Poptaslot, Marssum (RKD-nr. 204055).
975 Een typisch contrareformatorisch sacramentsaltaar is echter niet bekend. In 1460 vond men enkel altaren gewijd aan St. Nicolaas en O.-L.-Vrouwe. Zie: Haelen 1860, p. 307.
976 Jacob Jordaens, *Het Laatste Avondmaal,* 1654/55, olieverf op doek, 296 x 366 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 215; KIK-nr. 92111.
977 Opvallend is dat enkel brood en wijnkelk afgebeeld zijn op een verder lege tafel van het een *Laatste Avondmaal* uit de omgeving/werkplaats van Adam van Noort, voorheen R.K. Kerk Westeinde, Sint Bonifacius Stichting, Vlg. Amsterdam (S) 3-5-1999, lot 39; RKD-nr. 60785.

4.35a). In geschilderde Noord-Nederlandse Avondmaalsvoorstellingen uit de zestiende eeuw wordt een grote nadruk gelegd op de apostelcommunie door de aanwezigheid van een schaal met hosties. Het vroegste voorbeeld hiervan vindt men op een *Laatste Avondmaal* uit de omgeving van Jacob van Oostsanen van omstreeks 1530 (Amsterdam, Rijksmuseum).[978]

Terugkomend op de Avondmalen van Berckmans, heeft het er dus alle schijn van dat de kunstenaar geen bijzondere nadruk op eucharistische motieven wilde leggen. Men kan tal van voorbeelden aanvoeren waaruit blijkt dat het Laatste Avondmaal tussen omstreeks 1550 en 1650 een explicietere eucharistische betekenis kreeg, maar hier is dat bepaald niet het geval. Knipping beweerde zelfs dat de verraadsaankondiging langzaam maar zeker verdrongen werd door de eucharistie-instelling. Niettemin komen voorstellingen met de verraadsaankondiging ook in de zeventiende eeuw regelmatig voor, maar zelden betreft het hier altaarstukken. Men kan hoogstens het feit dat hier gekozen is voor de invoering van de eucharistie en niet voor de verraadsaankondiging verklaren vanuit de sfeer van de contrareformatie.[979] Een specifieke contrareformatorische lezing van Berckmans' werken is dan ook uitgesloten.

Het is opmerkelijk dat er in Lier sprake is van een hoge concentratie van *portraits historiés* op Avondmalen in sacrale context. De precieze reden hiervoor dient nog nader onderzocht te worden. In de periferie van Antwerpen was dit type *portrait historié* geen zeldzaamheid. In het klooster van de broeders Alexianen te Boechout dat halverwege Antwerpen en Lier ligt, bevindt zich tot op heden een *Laatste Avondmaal* van een onbekende schilder uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw (**ANON6;** afb. 4.44).[980] Het werk toont negen portretten in totaal, hoogstwaarschijnlijk broeders, waaronder zeven *portraits historiés* als de apostelen, één geïntegreerd stichtersportret, alsook een portret als bediende. Mogelijk was het schilderij bedoeld voor de refter van het klooster. Aldus werd de menselijke maaltijd van alledag in het teken geplaatst van mystieke maaltijd van het evangelie.[981]

Wat Joseph Koerner vaststelde voor portretten in lutherse religieuze kunst blijkt ook deels geldig te zijn voor *portraits historiés* op katholieke Laatste Avondmalen. De geportretteerden op Avondmalen met de eucharistie-instelling lijken inderdaad een bepaalde gedragslijn af te dwingen. De portretten maken de eucharistische betekenis van het Laatste Avondmaal letterlijk *tegenwoordig* voor de eigentijdse geloofsgemeenschap. Door de vereenzelviging met de apostelen maken de geportretteerden het dogma van de transsubstantiatie zichtbaar en toegankelijk voor de beschouwers om zo het geloof in de waarachtigheid van dit sacrament te garanderen. Het Laatste Avondmaal als beeld van de gemeenschap in Christus, de eucharistie, leende zich bij uitstek om zich collectief of individueel als overtuigd gelovige te profileren. Aldus scheppen de afgebeelde personen een sociaal

---

978 Omgeving Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Triptiek met Laatste Avondmaal* (middenpaneel), *Adriana van Roon (ca. 1450-1527) met Jacobus Maior* (binnenzijde linkerluik), *Dirk Pietersz Spangert (ca. 1465-1549) met Maria Magdalena* (binnenzijde rechterluik), *Wapen van Adriana van Roon* (buitenzijde linkerluik); *Huismerk van Spangert* (buitenzijde rechterluik), ca. 1525-1530, olieverf op glas, middenluik, 45 x 39 cm, zijluiken (elk), 45 x 18,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4294. Zie: J.P. Filedt Kok, 'circle of Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Triptych with the Last Supper*', in: Best. cat. Amsterdam 2008a: <hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.10193>. Zie ook: Kloek, in: Tent. cat. Amsterdam 1986, pp. 134-135, dl. 2, nr. 21; Van Bueren & Wüstefeld 1999, pp. 68-69, 85, 90, 273.
979 Knipping 1939-1940, dl. 1, pp. 248-252.
980 Anoniem, *Het Laatste Avondmaal,* 1601-1625, olieverf op paneel, 140 x 202 cm, Klooster Broeders Alexianen; KIK-nr. 115991. Zie ook: Duverger & Maufort 1996, p. 248.
981 Vergelijk: Muls 1946.

verband. De eucharistie, als uitdrukking van de liefde van Christus, brengt namelijk de geestelijke en fysieke eenheid van de kerk met God te weeg: door haar zijn velen 'één in Christus'.[982] Door zich als eigentijds individu te scharen onder de apostelen, als één van hen, ontvangt de geportretteerde die liefde haast onmiddellijk. Wanneer we Christus opvatten als de 'absolute priester' is hij de ultieme bemiddelaar.

Koenraad Jonckheere vestigde in verband met *portraits historiés* op Zuid-Nederlandse Avondmaalsscènes in het laatste kwart van de zestiende eeuw de aandacht op disputen tussen katholieke en protestanten omtrent de interpretatie van (de historische inzetting van) het 'gedachtenismaal' en de stroom aan traktaten hierover uit de jaren 1560-1570.[983] De letterlijke herbeleving (als gevisualiseerd door de geportretteerden) en de historische reënscenering van Christus' laatste Paschamaal zou volgens Jonckheere bijvoorbeeld tot uitdrukking komen in de uitbeelding van Adriaen Thomasz. Key's *Laatste Avondmaal* met de familie Smidt, als gesitueerd in een allersoberst zoldervertrek in plaats van een schitterende antiquiserende zaal en door de aanwezigheid van het paaslam (afb. 4.40).[984] Omdat Key calvinist was,[985] wilde Jonckheere de beeldtaal en diens portret als wijnschenker (door hem geduid als de waterdrager uit Marcus 14:13-14) verbinden met de calvinistische terugkeer naar de essentie van het geloof: het bijbelverhaal.[986]

Jonckheere wilde deze poging tot "schriftuurlijke historiciteit"[987] zien als een stellingname van de geportretteerden in het theologische debat over het sacrament en als mentaliteit verklaren uit een streven naar religieuze vernieuwing beïnvloed door het humanisme en de reformatie.[988] Zodoende duidde hij Keys schilderij als 'a Calvinistically inspired humanist manifesto advocating a return to the essence of the Christian belief and the Scriptures'.[989] Er zijn enige zaken aan te merken tegen deze lezing: 1.) Het paaslam was ook al vóór de reformatie vast element van Avondmaalsscènes; 2.) Protestantse bijbelvertalingen spreken niet van een sobere zolderkamer maar van een 'grote opperzaal' en minimalistische *Avondmalen* met een neutrale achterwand ziet men wel vaker, en eerder, bijvoorbeeld in

---

[982] Vergelijk: Collinson 1986, p. 319.

[983] Zie: Jonckheere 2012, pp. 139, 238 met noot 536 op p. 288. Ook wilde hij dit met de verschillen verbinden met het "kernverschil" tussen katholieke doctrine van de oblatie (offerande) en calvinistische "mimetische exegesis" zoals Lee Palmer Wandel die zou uiteenzetten in haar boek over de eucharistie in de reformatie. Er is echter geen sprake van dichotomie of theologische tegenstelling tusen deze begrippen die centraal staat Wandels betoog; iets zoals een 'Calvinist mimesis exegesis' is zelfs nonexistent. Wel wordt de visuele identificatie van Christus en de priester in de schilderkunst verbonden met de herbeleving van het kruisoffer. Zie: Wandel 2006, pp. 11, 28, 260. Wat Jonckheere bedoelde met mimesis wordt duidelijker op p. 248 als hij ingaat op de nabootsing van zegening van brood door Christus die, zoals hij zelf correct betoogde, *niet* is voorgesteld door Key. Zie ook hieronder en het betoog over mimesis en diëgesis, alhier, § 12.1.

[984] Zie ook: Jonckheere 2006, p. 484; Jonckheere 2007, pp. 118-120, nr. A99: p. 120: 'He reduces the compositton to its bare essence and in doing set the scene in a humanist, Calvinist context.'; cf. Chap. II.B (The religious pictorial language of a Calvinist painter), pp. 32-47: pp. 37-38.

[985] Stadsarchief Antwerpen, GA 4830, fol. 68 verso. Zie: Van Roey 1966, pp. 110-114, aangehaald in: Jonckheere 2007, p. 36 met noot 55 op p. 167; Jonckheere 2007, p. 47 met noot 47 op p. 166.

[986] Jonckheere 2006, pp. 483-484; Jonckheere 2007, pp. 36-37.

[987] Als dat is wat hij bedoelde: het herstellen van de voorstelling in zijn bijbelse historiciteit op grond van de herwaardering van de Schrift op grond van het principe van Sola Scriptura. Vergelijk: Jonckheere 2012, p. 248.

[988] Jonckheere 2012, pp. 139, 248. Vergelijk: Jonckheere 2006, p. 484.

[989] Jonckheere 2012, p. 248. Vergelijk: Jonckheere 2007, p. 37: '[...] a pictorial exponent of some of the principles of humanism and Prostestantism.'

Lambert van Noorts *Cena* uit 1558 (afb. 4.37);[990] 3.) de soberheid laat zich misschien ook verklaren door de context van het schilderij: een kerk van de franciscaner orde met haar gelofte van armoe; 4.) Diezelfde context, de plaatsing van het werk op nota bene een hoogaltaar in de Recollettenkerk, maakt een crypto-calvinistische iconografie hoogst onwaarschijnlijk. De franciscanen waren in deze tijd, evenals de dominicanen, de felste tegenstanders van het protestantse gedachtegoed, met name in Antwerpen.[991]

Eerder wilde Jonckheere ook het verschil tussen de realistische geportretteerden en de icoonachtige weergave van Christus (ook hier valt over te twisten) zien als verbeelding van het onderscheid tussen de goddelijke natuur van Christus en de menselijkheid van de heiligen, want, zo stelde hij: 'As is generally known, the Calvinists rejected saints'.[992] Hoewel de portretten opvallend zijn, en daarmee afwijken van de gebruikelijke types, is dit onderscheid uit de schilderspraktijk verklaarbaar en lang vóór de reformatie in de kunst te bespeuren. De neutrale achterwand in Keys verkapte groepsportret, die Jonckheere in verband bracht met kale kerkinterieurs na de beeldenstorm,[993] is ook goed verklaarbaar uit het toenmalige portretgebruik waarbij een egale achtergrond gangbaar was, zoals hij overigens zelf ook al constateerde bij Michiel Coxcie's zelfportret als St. Joris op het zijluik van het St. Joristriptiek voor de Jonge Voetboog (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; afb. 5.41).[994]

Als Key wilde inhaken op het actuele betoog over iconoclasme, door middel van soberheid en "historisch" realisme, waarom zou hij dat doen door middel van een altaarstuk in opdracht van een katholieke familie? Dat is als sluikreclame van de tegenpartij in de eigen zending. Daarnaast is het ook maar de vraag of en in hoeverre een opdrachtsituatie, bij een religieuze stichting als deze, ruimte openliet voor een (afwijkende) persoonlijke boodschap van de schilder; en in hoeverre dit de goedkeuring van de opdrachtgevers kon wegdragen. De opdrachtgever, Gillis Smidt, was immers blijkens zijn grafschrift bij zijn epitaaf 'fidelis Syndicus ac benefactor' (trouw geestelijk vader en weldoener) van het Recollettenklooster.[995] En het feit dat Key calvinist was, heeft relatief weinig met zijn werkzaamheid als kunstenaar te maken, ondanks dat zijn religieuze ethiek op gespannen voet moet hebben gestaan met zijn arbeidsethos.[996] Tijdens de restauratie na de val van Antwerpen zou immers de gewezen

---

990 Hoewel misschien monumentaler (getuige de stenen zetels in plaats van houten bankjes) is ook het hierna te behandelen "tridentijnse" *Laatste Avondmaal* (1576) van Gortzius Geldorp bijzonder spaarzaam in pictorale middelen. In Avondmalen valt een ook versobering van de mise-en-scène te bespeuren in kleinschalige Avondmalen voor kloosters, privé-devotionele doeleinden en voor predella's zoals in Joos van Cleves schilderij (Parijs, Louvre).

991 Pauselijke inquisiteurs waar meestal leden van de ordes der dominicanen en franciscanen. Zie: Groenveld 1983, p. 80. Zie voor de rol van de franciscanen bij godsdiensttroebelen: Armstrong 2004. Zie bijvoorbeeld het bij Plantijn verschenen traktaat van de franciscaan Christophe de Cheffontaine, *Liber defensiones fidei majorum nostrorum, qua haereticorum saeculi nostri astus ac stratagemata deteguntur* (1575). Ook de tegen de protestanten gerichte geschriften van Anna Bijns (1493-1575) die onder auspiciën van de Antwerpse franciscanen verschenen, leggen getuigenis af van hun rol in deze politiek.

992 Jonckheere 2007, p. 37. Vergelijk: Jonckheere 2006, p. 485.

993 Jonckheere 2012, p. 254.

994 Michiel I Coxcie, *Zelfportret als St. Joris (vleugel van het St. Joristriptiek),* ca. 1575, olieverf op paneel, 258 x 90 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 373. Zie: Jonckheere 2012, pp. 142-149 met kl.afb. 127 & 129: p. 145: 'the neutral brown background (a typical feature of portraits at the time)'. Zie ook: Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 97-98; K. Jonckheere, in: Tent. cat. Leuven 2013-2014, pp. 25, 129-132, 190-191, nr. 26 met kl.afb. 7 & 126.

995 *Inscriptions funéraires* 1856-1910, dl. 6 (1871: Anvers, couvents de l'ordre de St-François = Antwerpen, kloosters der orde van St. Franciscus), p. 151.

996 Zie voor deze problematiek: Tümpel 1993; Manuth 1993-1994; Benedict 1999, p. 37: 'The willingness of many Calvinist artists to paint altarpieces that expressed elements of Catholic theology or violated Reformed rules of what

lutheraan Maerten de Vos prachtige contrareformatorische altaarstukken afleveren. Bovendien was het teruggaan naar de wortels van het christendom en de purificatie van de beeldtaal ook onderdeel van contrareformatorisch gedachtegoed en behoeft dit dus geen calvinistische verklaring.

Voor het aanbreken van de barok kenmerkte de kunst van de contrareformatie zich door een opvallende soberheid in beeldmiddelen, wat blijkt uit Italiaanse altaarstukken van omstreeks 1570-1600, waarop kunstenaars door de oplegging van de stringente regels van het Concilie van Trente zich genoodzaakt zagen te experimenteren met een nieuwe vormentaal, bedoeld om de kern van de voorstelling simpel weer te geven.[997] De veelfigurige drukke composities van Antwerpse laatmaniëristische altaarstukken uit deze periode zijn in dat opzicht ouderwets te noemen. Jonckheere erkende de overeenkomst tussen de calvinisten en katholieken (als Molanus) in hun streven naar de essentie door zuivering, maar om te spreken van een 'visual ecumenicism' voert te ver.[998] Een iconografisch debat uiteenzetten op fundamentele twistpunten door consensus te zoeken lijkt absurd. En wie is overigens het beoogde publiek?[999] Als Key wars van apocrief decorum was, is het vreemd als hij enerzijds gehoor zou hebben gegeven aan een *communis opinio* of richtlijnen over soberheid, zoals ook Molanus die formuleerde, terwijl hij anderzijds vanuit calvinistische polemiek andere artistieke geboden van diezelfde Molanus, zoals diens portretkritiek, met voeten trad (§ 5.3).

Ook het feit dat een avondmaalskelk in Adriaen Thomasz. Keys *Laatste Avondmaal* ontbreekt, wilde Jonckheere interpreteren als een verwijzing naar de gangbare praktijk bij de protestantse avondmaalsviering waarbij drinkbekers werden gebruikt in plaats van het heilige vaatwerk. Inderdaad kwam het bij calvinisten in 1566 voor, zo lezen we in het *Antwerpsch chronykje,* dat de predikant het avondmaal vierde 'sittende met twaelf aen een Tafel, een stuck Wittebroets elck besondert [vuytdeylde], segghende neemt en eet, dat is het Lichaem Christi, dat ons voor ons sonden geoffert is aenden stam des Cruyscen, desgelyck seyde hy over den Wyn in eenen silveren Beecker in plaets van een Kelck.'[1000] Nochtans is de weglating van de miskelk – ofschoon geen regel – gangbaar bij de verbeelding van verraadsaankondiging. Ook was Key niet de eerste die enkel (zilveren) bekers afbeeldde en een kelk wegliet.[1001]

---

was approriate in artistic representation nonetheless underscores how substantially the content of works of art at this time was controlled by those who commissioned them.' De opdracht voor een altaarstuk zou de calvinistische kunstenaar 'toch enigszins hebben beroerd' aldus Jonckheere 2006, p. 483.

997 Zie hiervoor: Viladesau 2008; Courtright 2003.

998 Jonckheere 2012, p. 256.

999 Zie voor de problematiek van het beoogde publiek in verband met passievoorstellingen: Belting 1981. Adriaen Key bevond zich in periode dat kunstenaars na de tumulteuze gebeurtenissen van de Beeldenstorm zich moesten hervinden en praktische oplossingen zochten voor problemen waarvoor zij zich gesteld zagen: reparatie van het kerkelijk erfgoed.

1000 Van Loon 1743, p. 103, aangehaald in: Jonckheere 2012, p. 249 met noot 581 op p. 289: 's Maendachs naer Kersdach, deylden de Calffsterren [= calvinisten] (soo syt hieten) vuyt aen het Volck in haer Nieu Kerck op dese maniere. Daer waren twee Predicanten in de Mollekens Rame, den eenen Bottor Isenbrant ende gaffde Mans, sittende met twaelf aen een Tafel, een stuck Wittebroets elck besondert, segghende neemt en eet, dat is het Lichaem Christi, dat ons voor ons sonden geoffert is aenden stam des Cruyscen, desgelyck seyde hy over den Wyn in eenen silveren Beecker in plaets van een Kelck. Een anderen genoemt Mr. Joris een Vlaminck deelde ooc op dese maniere vuyt de Vrouwen ende Jonge Dochters, elke reyse met twaelff t'sessens aen de Tafel sittende [...]'.

1001 Zie voor deze premisse: Jonckheere 2012, p. 251: 'Was Key the first and only artist to paint silver cups? He may have been, at any event in Antwerp in the second half of the sixteenth century. Only a few Last Supper painting were produced [...], all of them 'orthodox Catholic' in the sense that they consistently include a chalice [...]'.

Een miskelk ontbreekt bijvoorbeeld op de predella van een retabel uit circa 1550 in de St.-Trudokerk te Opitter; op een aan Pieter Pourbus toegeschreven *Cena* uit de voormalige kapel van het Antwerpse Maagdenhuis en op een hele reeks schilderijen uit 1550-1600.[1002] Dit is ook het geval op een *Laatste Avondmaal* van rond 1560, bewaard in het Musée des Beaux-Arts te Luik, waarop de tweede apostel van links en die uiterst rechts overduidelijk portretten zijn.[1003] Waaraan Jonckheere voorbij ging, is dat Key het moment waarop Jezus Judas als zijn verrader aanmerkt, niet uitbeeldde op de gebruikelijk wijze; door Jezus' aanreiking van het stukje brood. Dat dít moment is weergegeven is evident, want enkele apostelen reageren immers verschrikt. Kennelijk creëerde Key opzettelijk een relatief neutrale voorstelling waarbij het Avondmaal niet slechts in één gestalte, die van de brooduitdeling werd afgebeeld. Misschien deed hij dat omdat hij zich juist *niet* openlijk wilde mengen in het debat, hoewel deze iconografische omissie natuurlijk ook kan worden begrepen als een uitlating tegen de katholieke praktijk.

Op het moment dat hij het schilderij vervaardigde was de avondmaalsdiscussie immers een heet hangijzer waaraan men zich niet wilde branden. De door Jonckheere aangehaalde vermelding in Godevaert van Haechts *Kroniek* dat in augustus 1574 de Antwerpse franciscaner-recolletten zich bij een bijeenkomst, uit vrees voor concurrentie van de jezuïeten, zouden hebben uitgesproken ten faveure van de lekencommunie van wijn en brood lijkt door hem verkeerd begrepen. De indirecte verwoording wijst juist op het tegendeel dat 'eenige [grau monicken] wouden oock segghen dat sommigen [dus niet zij zelf] argumenteerden' dat het noodzakelijk was ''t heeren nachtmael onder 2 specien uyt te reycken [aan] den leeken'.[1004] Het waren immers de monniken die vonden dat 'sulcke [die dat opperden] en moesten geen gehoor hebben'; en niet (als men de zin anders zou willen lezen) de lutheraan Van Haecht die ongetwijfeld met de praktijk zal hebben ingestemd.

Legio kunsthistorici betoogden dat door de theologische discussies over het institutionele karakter van het Laatste Avondmaal de uitbeelding van de eucharistie-instelling in de loop van de zestiende eeuw geliefder werd; hetgeen ten koste ging van het afbeelden van Christus die Judas aantijgt. Wat zij vergeten, is dat in de vijftiende en vroege zestiende eeuw aan de verraadsaankondiging ook een bijzondere eucharistische betekenis werd toegekend die tot uitdrukking komt in de beeldtaal. Op de gebeeldhouwde predella van het retabel voor de Lübeckse *Fronleichnambruderschaft* gaf Henning von der Heide (voor 1487-na 1520) in 1496-1497 Judas geïsoleerd weer ten overzijde van de tafel in een geknielde houding, terwijl deze ten teken van zijn verraad een stukje brood door Christus krijgt aangereikt (Lübeck, St.-Annen-

[1002] Anoniem, *Laatste Avondmaal,* olievef op paneel, 54 x 71 cm, Opitter, St. Trudokerk; KIK-nr. 75419; Pieter Pourbus (?), olieverf op paneel, 122,5 x 154,5 cm, Antwerpen, Maagdenhuismuseum, inv.nr. 24; KIK-nr. 146618.
[1003] Anoniem, *Laatste Avondmaal,* olievef op paneel, 93 x 132 cm, Luik, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. 175; KIK-nr. 10129161. Een portret verschijnt ook linksvoor op een "kelkloos" *Laatste Avondmaal,* olieverf op paneel, 69 x 55 cm, Leuven, M-Museum, inv.nr. S/8/R.
[1004] Van Haecht *Kroniek,* ed. Van Roosbroeck 1929-1930, dl. 2 (1930), p. 314, aangehaald in: Jonckheere 2012, p. 253 met noot 594 op p. 289: 'Item deestyt werdt tot Antwerpen een concilium gehouden onder de grau monicken, die men minnenbroeders noemptde, die hier van allen gewesten quamen; men en conde niet wel hooren wat sy quamen tracteren, maer men hoorde dat sy niet geerne en sagen, dat de Jesuwiters overal in 't landt begonden te resideren. Ende eenige wouden oock segghen dat sommigen argumenteerden, dat het wel van noode waere, dat men in desen tyde om de gemeynte in eenichheyt en by de Roomsche kercke te houden wel van noode waeren 't heeren nachtmael onder 2 specien uyt te reycken den leeken, maer sulcke en moesten geen gehoor hebben, want daer en quam niet af.'

Museum; afb. 4.45).[1005] Volgens Howard Creel Collinson is het aannemelijk dat de schilder de geknielde Judas zo doelbewust wilde vergelijken met de communicant die knielt om de eucharistie te ontvangen. Vanwege de wijding van het altaar aan het Heilig Sacrament wordt de hoofdvoorstelling van het middenpaneel ingenomen door een Gregoriusmis, waaruit eens temeer blijkt dat we ook deze Avondmaalsscène vooral eucharistisch moeten begrijpen.

Ook in andere zestiende-eeuwse Avondmalen is de analogie tussen de geschilderde historische gebeurtenis en het levende liturgische gebruik waarneembaar; een parallel die de scheiding tussen beide handelingen vervaagt.[1006] Christus intervenieert zo tussen enerzijds het avondmaals- en kruisoffer – indirect veroorzaakt door Judas – en anderzijds het offer van de eucharistie dat dagelijks wordt gebracht bij het altaar. Ook in de Avondmaalsvoorstellingen met *portraits historiés* komt deze mengeling van historische narrativiteit en de toenmalige liturgische praktijk aan de oppervlakte; iets wat men als reënscenering door *mimesis* (nabootsing) zou kunnen begrijpen.[1007]

Het getoonde religieuze moment wordt geactualiseerd door de aanwezigheid van eigentijdse individuen als apostelen. In de veertiende eeuw schreef de Dominicaner monnik Bertholdus in zijn *Zeitglöcklein der Passion Jesu Christi* over de ondankbaarheid van Judas die 'zu bischofflicher wirdickeit empfangen zu tisch gelaßen' Christus verried.[1008] De priesterlijke aard van de apostelen als groep vindt men als zodanig ook in het uit 1528 stammende *Keligpuchl* (het "kelk-boekje") van bisschop Bethold von Chiemsee, waarin hij tweemaal over de apostelen bij het Laatste Avondmaal spreekt als 'geweicht Bishoff und Mittcelebranten.'[1009] Interessant in dit opzicht is dat tussen 1505-1509 de Utrechtse wijbisschop Jacobus de Ridder, enkele malen door Jan Joest van Kalkar als apostel werd geschilderd op het hoogaltaar van de St. Nicolaikirche te Kalkar; hoewel niet bij het Laatste Avondmaal, maar wel als zodanig bij de *Uitstorting van de Heilige Geest,* alsook bij het *Sterfbed* en de *Tenhemelopneming van Maria* (§ 3.8; afb. 3.51-3.54).[1010] De zestiende-eeuwse voorbeelden van Avondmaals-*portraits historiés* tonen over het algemeen clerici of lekenbroeders van Sacramentsbroederschappen. Aldus dient de voorstelling van de Verraadsaankondiging als visualisering van de continuïteit van sacramentele handeling via kerkelijke of religieuze ambten; veel meer dan de eucharistie-instelling die vooral een beginpunt markeert waarmee het gebruik zich inzette.

[1005] Henning van der Heide, *Laatste Avondmaal,* predella/altaarschrijn van *Fronleichnamsaltar,* gesneden uit eikenhout, 88 x 297 cm (22 cm diep), 1496-97, Lübeck, Museen Nord, St.-Annen-Museum, inv.nr. 7. De geschilderde panelen worden toegeschreven aan Wilm Dedeke (1460-1528). Zie: Petermann 1991; Welzel 1991, p. 98; Meier 2006, pp. 157-158. Zie voor verdere informatie/literatuur: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-088015/lido/4>.
[1006] Collinson 1986, p. 320: 'The parallel between the painted historical event and the living rite blurs the division between the two. The depicted figures participate in the Mass and the worshippers take their place in the sacramental chain extending out from the image.'
[1007] Vergelijk: Camille 1998, pp. 204-205, 210; Jonckheere 2012, p. 139. Zie voor de verschillende conceptualisaties van *mimesis* van Christus in de eucharistie: Wandel 2006, pp. 11, 28, 44, 53, 214, 228, 231, 260; Timmermann 2006, in: Wandel e.a. 2014, pp. 9, 289-290, 378.
[1008] Bertholdus, *Zeitglöcklein der Passion Jesu Christi,* ed. Friedrich Creussner, Neurenberg 1493, geciteerd in: Collinson 1986, pp. 307-308, noot 26. Zie ook voor Dominicaanse eucharistie: Wandel 2006, pp. 53-53, 219.
[1009] Berthold von Chiemsee, *Teutsche Theologey, Teutsche Rational, Keligpuchl*, München 1528: *Keligpuchl*, Cap. 24 & 30, geciteerd in: Collinson 1986, p. 312.
[1010] Schollmeyer 2002.

Het laten portretteren als apostel bij de eerste eucharistieviering was een manier om over (en door) de tijd heen in contact te staan met Christus.[1011] De interpretatie van deze "communicatie" tussen communicant en Christus verschilt sterk per denominatie, religieuze stroming (orde), streek en tijdsperiode en er kunnen geen generieke uitspraken aan worden verbonden, althans niet binnen dit bestek.[1012] Het is niettemin veelzeggend dat Luther in zijn eucharistische opvattingen, niettegenstaande formele overeenkomsten tussen het Laatste Avondmaal en de liturgie, geen nabootsing van de evangelische gebeurtenis nastreefde bij de misviering.[1013] Dit verklaart ten dele ook de handhaving van contemporaine elementen in lutherse Avondmaalsscènes, zoals geportretteerden in hun eigen(tijdse) historische hoedanigheid.

In haar boek over de eucharistie in de reformatie stelde Lee Palmer Wandel het verschil met de katholieke kerk als volgt: 'In the priest's mimesis of Christ, the Catholic Church construed "remembrance" as yet again different: that mimesis elided the temporal distinction between Christ's own act and the present moment.'[1014] In katholieke Avondmaalsscènes met portretten lijkt het tijdsverschil inderdaad overbrugd of opgeheven, waardoor verschillende werkelijkheden temporeel samengevallen en bijgevolg het gedachtenismaal als tijdloos wordt voorgesteld. De geportretteerden zijn doorgaans gehistoriseerd (door hun gewaden) maar hun fysieke presentie is reëel gemaakt zoals ook het lichaam van Christus dat is tijdens de mis.

Hieronder worden enkele Laatste Avondmalen uit Kampen van vóór de protestantse geloofsomwenteling besproken, waarbij de vraag aan bod komt of de verraadsaankondiging een contrareformatorische strekking kan hebben. Daarna volgt een betoog over de eucharistische duiding van een Laatste Avondmaal met theologen uit Leuven, het centrum van waaruit de Tridentijnse visie op het heilig avondmaal in de katholieke Nederlanden werd gepropageerd. Tenslotte komen enkele protestantse Avondmalen met *portraits historiés* uit de Republiek ter sprake in het licht van het Coornhertistisch gedachtegoed.

DE AVONDMALEN VAN MECHTELT TOE BOECOP: LITURGISCHE VERSUS HISTORISCHE BETEKENIS

De Kampense kunstenares Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop (ca. 1520-1598) schilderde enkele *Laatste Avondmalen* met portretten. Het gaat hier om twee werken van een behoorlijk formaat (ca. 185 x 200 cm) die zich tegenwoordig in het Stedelijk Museum te Kampen bevinden. Het gesigneerde en 1574 gedateerde schilderij verbeeldt de instelling van de eucharistie tijdens het Laatste Avondmaal (afb. 4.46).[1015] Christus maakt met zijn rechterhand een zegenend gebaar, terwijl hij met zijn linkerhand de kelk met wijn vasthoudt. De tweede apostel van rechts met de

[1011] Zie voor geleidelijke verandering van de theologische ideeën aangaande de relatie tussen de Mis, het Laatste Avondmaal en de Kruisiging: Pratzner 1970, in het bijzonder pp. 41-45.
[1012] Zie voor een overzicht van de verschillende visies over de eucharistie: Wandel e.a. 2014.
[1013] Zie hiervoor: Meßner 1989, aangehaald in: Wandel 2006, p. 98 (noot 15).
[1014] Wandel 2006, p. 260. Vergelijk ook: Jonckheere 2012, p. 139.
[1015] Mechtelt toe Boecop van Lichtenberg, *Laatste Avondmaal,* sign. & dat. m.o.: *"MECHTELT VAN LIGTENBERCH ANDERS GENANT TO BOCOP ME FECIT ANNO 1574",* olieverf op paneel, 185 x 201,1 cm (excl. lijst), Kampen, Stedelijk Museum, inv.nr. 3334; IB-nr. 72593; RKD-nr. 5109; Porthis 1176, 5337 & 5338; l.b. wapenschilden van resp. Toe Boecop en Crueser; r.b. wapenschilden van resp. Van Lichtenberg en De Vooght van Rijnevelt. Geert (Gerrit) van Lichtenberg (†1549) en Cornelia de Vooght van Rijnevelt waren de ouders van de schilderes. Theodoor (Derck) toe Boecop en Mette Hendriken Crueser (Cruissedr.) waren de ouders van Mechtelts man Egbert toe Boecop (†1578). Zie: Rouffaer 1886-1887 (dl. 2), pp. 205-206; Fehrmann 1971-1972, p. 148; Siesling 1980; Helmus 1989; Helmus 1992.

handen kruislings op de borst die zich naar de beschouwer omkeert en de derde apostel van rechts met de gevouwen handen zijn wel herkend als portretten.[1016]

Het tweede, ongesigneerde werk stelt de aankondiging van het verraad van Judas voor: Christus wijst zijn verrader aan door hem de bete broods aan te reiken (Joh. 13:26) (afb. 4.47).[1017] Jan Laurens Siesling verwierp voorzichtigheidshalve de toeschrijving van het ongesigneerde werk aan Mechtelt toe Boecop, ook vanwege het onderscheid in compositie en iconografie.[1018] Liesbeth Helmus zette het werk met recht weer op naam van de schilderes.[1019] In dit werk keert de portretmatige apostel met de gevouwen handen terug, doch twee andere apostelen in de voorgrond eisen meer de aandacht op door hun individueel ogende fysiognomie. Het gaat om de apostel op de linker voorgrond die zijn hand afveegt aan het tafelkleed en om de apostel aan de rechterzijde die een beker vasthoudt. Door hun geplooide, witte hemdskraagjes zijn ze duidelijk herkenbaar als tijdgenoten van de schilderes. Al eerder veronderstelde men dat de twee de broers Egbert en Arent toe Boecop, respectievelijk Mechtelts echtgenoot en zwager, zouden zijn.[1020]

Beide mannen staan immers ook op een *portrait historié* met *De Vier Evangelisten* van de hand van Mechtelts dochter, Margaretha (Margriet) toe Boecop, dat eveneens uit 1574 stamt **(BOE1;** afb. 4.48).[1021] Een definitieve identificatie blijkt moeilijk, daar er geen andere portretten van de beide broers bekend zijn. Als de afgebeelden inderdaad Egbert en Arent toe Boecop zijn, moet het ongedateerde *Laatste Avondmaal* gediend hebben als memoriestuk voor de familie Toe Boecop. Hiervan uitgaand lijkt het aannemelijk dat de bebaarde apostel met zijn gegroefde en kalende voorhoofd de oudste van beide broers is; Arent toe Boecop (ca. 1510-1580), bijgenaamd den Roeper of Lap, terwijl de uiterlijk jongere apostel dan zijn broer Egbert (ca. 1515-1578), de echtgenoot van Mechtelt, voorstelt.[1022] In Margaretha's *Vier Evangelisten* vindt men de als Arent herkende apostelfiguur terug als de evangelist Matthëus met zijn vaste symbool de engel, terwijl de vermeende Egbert hier de heilige Lukas moet voorstellen, gezien de os waarop zijn arm rust.

De discipel met de beker zou volgens Siesling en Helmus ook rechtsonder voorkomen op het gedateerde *Laatste Avondmaal*, maar dan als de voornoemde portretfiguur met de handen kruislings voor zijn borst die naar de beschouwer is toegekeerd.[1023] Inderdaad komen het sluike haar, de diepliggende ogen, de smalle kin en de hoge jukbeenderen overeen, maar of het daadwerkelijk Egbert betreft is allerminst zeker. Een verder bezwaar dat kleeft aan de duiding als portret (die voornamelijk berust op de uitgaande blik) is dat deze apostel samen met de gehele compositie werd ontleend aan een *Laatste Avondmaal* dat aan de Kamper schilder Jacob

---

[1016] Zie hiervoor: RKD-nr. 5109.
[1017] Mechtelt toe Boecop van Lichtenberg, *Laatste Avondmaal,* ca. 1560-1570, olieverf op paneel, 183 x 201,5 cm, Kampen, Stedelijk Museum, inv.nr. 3336; IB-nr. 72594; RKD-nr. 5110; Porthis 0372, 1174 & 1175. Zie: Rouffaer 1886-1887 (dl. 2), pp. 203-204; Fehrmann 1971-1972, p. 148; Siesling 1980; Helmus 1989; Helmus 1992.
[1018] Siesling 1980, pp. 17, 77, 80.
[1019] Helmus 1992, p. 166.
[1020] Helmus 1992, p. 168.
[1021] Margaretha toe Boecop, *De vier Evangelisten*, 1574, olieverf op paneel, 66 x 77,5 cm, sign. & dat.: "*I Margareta To Bocop me fecit Ano 1574"*, verblijfplaats onbekend. Zie: Helmus 1992, p. 175, noot 19. Ook Cornelis Cornelisz. van Haarlem schilderde *Vier Evangelisten,* waarop de figuren van Mattheüs en Johannes zeker portretten zijn, en mogelijk ook de gestalte van Lukas: olieverf op doek, 128 x 143 cm (oorspr. ca. 93 x 143 cm), sign. & dat.: "*1601",* Schönborn-Mallebern, coll. Graff von Schönborn-Buchheim. Zie: Van Thiel 1999, nr. 101 met afb. 172.
[1022] Siesling 1980, p. 80, identificeerde de gebaarde oude man als de vader van de broers: Theodoor/Dirck toe Boecop.
[1023] Siesling 1980, pp. 13, 80; Helmus 1992, p. 168.

Maler werd toegeschreven (Lille, Musée de Beaux-Arts; afb. 4.49).[1024] Mechtelts *Laatste Avondmaal* uit 1574 is een vrijwel letterlijke kopie van dit werk uit omtrent 1550-1560 dat Siesling geheel onbesproken liet.

De twintig jaar tussen beide werken hoeft een portretidentificatie met Egbert niet zonder meer te weerleggen, aangezien hij al op Malers versie als een man van rond de veertig kan zijn geportretteerd. Bovendien kan Malers *Laatste Avondmaal* later ontstaan zijn en Egbert zelf kan ten tijde van de totstandkoming ervan ouder zijn geweest, omdat we zijn geboortedatum niet precies kennen. Maar als we dan toch een portret willen zien in Malers versie, komt ook de egaal uitgelichte apostel met de gevouwen handen evengoed in aanmerking om een portret te zijn. We zien hem ook terug op beide *Avondmalen* van Mechtelt. Siesling wilde in hem de 'contemplatieve' Egbert herkennen. Het gevolg was dat hij de apostel met de beker als Arent en de bebaarde oude man met de vader van de broers wilde identificeren; Theodoor (Derck) toe Boecop. Een overtuigende reden hiervoor geeft hij niet.[1025]

Helmus wilde de thematische verschillen tussen beide Avondmalen verklaren vanuit de bestemming en de functie van het werk. Gezien het grote formaat is het onwaarschijnlijk dat beide werken bedoeld waren voor privé-doeleinden. Helmus uitte daarom het vermoeden dat het schilderij met de instelling van de eucharistie als altaarstuk dienst deed op het sacramentsaltaar in de Sint Nicolaas- of Bovenkerk.[1026] De voorstelling leent zich immers bij uitstek voor een altaar van het Heilige Sacrament. Egbert toe Boecop was bovendien in 1573 en 1575 kerkmeester van deze kerk.[1027] Het is bekend dat het Broederschap van het H. Sacrament in die tijd krap bij kas zat, wat de bekostiging van het altaarstuk uit eigen middelen onmogelijk maakte.[1028] Dat het schilderij vrijwel zeker een schenking was van Mechtelt toe Boecop en haar echtgenoot blijkt uit de aanwezigheid van hun wapenschilden. Hoewel Mechtelt – voor zover is nagegaan – geen lid was van het Lucasgilde en het haar dus verboden was betaalde opdrachten aan te nemen, stond het haar vrij een eigenhandig vervaardigd werk te schenken.[1029]

Dit alles maakt het aannemelijker dat Egbert toe Boecop hier verschijnt als de apostel die het paneel uitkijkt. Maar hoe verklaart men dat dezelfde apostel reeds te zien is op Malers altaarstuk in Lille? Het is niet uitgesloten dat dit oudere schilderij voor hetzelfde altaar was bestemd en destijds in opdracht van Egbert werd geschilderd.[1030] Omdat het werk tijdens de beeldenstorm zware beschadigingen opliep, werd het vervangen door een getrouwe kopie van de hand van Mechtelt. Deze veronderstelling is niet geheel uit de lucht gegrepen. Egbert toe Boecop was namelijk als lid van de Kamper schepenmemorie al sinds 1541 verbonden aan de

[1024] Jacob Maler (toegeschreven), *Het Laatste Avondmaal*, 1550-1560, olieverf op paneel, 135 x 138, Lille, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. 8.1842; RKD-nr. 14008 Zie: Foucart 1972, pp. 238-296; Grosshans 1980, afb. 195; Tent. cat. Lille 2005 als Albert Jacobszoon.
[1025] Siesling 1980, p. 80.
[1026] Helmus 1992, pp. 169-170.
[1027] Gemeentearchief Kampen, Oud Archief, Rekeningen van de kerkmeesters van de Sint Nicolaas- of Bovenkerk 1571-1603, nrs. 1332, fols. 18 & 43.
[1028] Helmus 1992, p. 170. Zie ook: Nanninga Uitterdijk 1879, pp. 341, 344-346.
[1029] Helmus 1992, p. 170; Siesling 1980, p. 14. Zie ook: Nanninga Uitterdijk 1875, pp. 47-66.
[1030] Dat Malers *Laatste Avondmaal* met 135 x 138 cm een stuk kleiner is dan Mechtelts versie van 200 x 185 cm hoeft deze veronderstelling niet te ontkrachten. Malers schilderij was namelijk aanzienlijk groter voordat de bovenzijde eraf werd gezaagd.

kerk.[1031] Bovendien bevindt het *Laatste Avondmaal* in Lille zich in een deplorabele staat. De zware beschadigingen lijken niet uitsluitend aan de tand des tijds te wijten. Ook biedt dit een logische verklaring voor de jeugdige verschijningsvorm van de destijds zestigjarige Egbert op Mechtelts versie uit 1574.

Ook *Het Laatste Avondmaal* met het verraad van Judas zou voor een kerk bestemd zijn geweest. Mogelijk stond het op een altaar dat gewijd was aan de twaalf apostelen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk of Buitenkerk. Een dergelijk altaar moet wel bestaan hebben, aangezien deze kerk oorspronkelijk niet meer dan een kapel was geweest die gewijd was aan de twaalf apostelen.[1032] De stadschroniqueur E. Moulin zinspeelde vermoedelijk op dit werk toen hij sprak over een 'fraai, door de hand eener aanzienlijke juffer geschilderd kunststuk' dat op een altaar van deze kerk stond opgesteld en dat tijdens de beeldenstorm 'evenmin verschooning' vond.[1033] Op welke wijze Arent en Egbert precies gelieerd zijn geweest aan deze kerk dient nog te worden onderzocht.

In zijn iconografische studie naar de Kamper *Laatste Avondmalen* typeerde Siesling het betekenisverschil tussen beide werken als *liturgisch* (of *eucharistisch*) en *historisch* in navolging van Avondmaalstudies van Dobbert, Sachs en Mâle.[1034] Het baldakijn boven Christus' hoofd in het *Laatste Avondmaal* van 1574 met de 'apostelcommunie' zou volgens Siesling de eucharistische betekenis van dit werk nog eens benadrukken. De Byzantijnse traditie, de overeenkomst met het *ciborium*, het torenachtige gebouwtje waarin de hostie en miskelk worden opgeborgen, alsook de schijnbare uitwisselbaarheid van termen baldakijn en *ciborium* vormen de vergezochte bewijslast hiervoor.[1035] Aan het ciborium in de betekenis van overhuiving dient namelijk geen eucharistische betekenis te worden toegekend. Het feitelijke motief werd waarschijnlijk samen met de nimbus van Christus ontleend aan een *Laatste Avondmaal* van Maarten van Heemskerck uit 1538-1542 (Linköping, Domkerk).[1036]

Siesling noemde echter het onderscheid tussen historisch en liturgisch 'niet exclusief' en sprak van veelvuldige 'nuances in betekenis.'[1037] Ook het *Laatste Avondmaal* met de verraadsaankondiging kreeg wel degelijk een liturgische lading mee. Een krachtig eucharistische element is bijvoorbeeld de schaal met hosties.[1038] Siesling ging echter voorbij aan een ander belangrijk eucharistisch motief. Het werk biedt namelijk een doorkijk op de hof van Gethsemané. Dit doorkijkmotief herleidde Siesling tot *Het Laatste Avondmaal* van Pieter Coecke van Aelst.[1039] Van Coeckes voorstelling zijn vele kopieën bekend, waaronder één met enkele afwijkende

[1031] Rouffaer 1886-1887, p. 203, noot 1.
[1032] Helmus 1992, p. 170. Zie: Boecop *Kronijk*, p. 217.
[1033] Moulin 1849, dl. 2, pp. 94-95, geciteerd in: Helmus 1992, p. 170. Moulin baseerde zich waarschijnlijk op een ooggetuigenverslag van Theodorus Petreius, getiteld *Iconoclastae* (Gemeentearchief Kampen, Nieuw Archief, handschriften E nr. 171, pp. 94-95).
[1034] Siesling 1980, pp. 31-35. Vergelijk: Dobbert 1890-1895; Sachs 1907, pp. 99-126; 204-212; Mâle 1932.
[1035] Siesling 1980, p. 72: 'Als Christus in het Laatste Avondmaal is afgebeeld onder een troonhemel, symboliseert dit de Eucharistie.'
[1036] Nimbus en baldakijn zijn ook te zien op Jacob Malers *Laatste Avondmaal*, ca. 1555, Lille, Musée de Beaux-Arts.
[1037] Siesling 1980, p. 35.
[1038] Siesling 1980, p. 71.
[1039] Siesling 1980, pp. 48-49. Op een mogelijke relatie tussen de Kamper schilders en Pieter Coecke van Aelst werd al gewezen door Boon 1963, pp. 31-34.

apostelfiguren die vermoedelijk portretten zijn (afb. 4.50).[1040] Siesling verzuimde echter de eucharistische betekenis in te zien van het moment dat Christus in de olijfgaard te horen krijgt van het offer dat hij moet laten en zijn vader smeekt: 'Mijn Vader, indien het mogelijk is laat deze beker aan mij voorbijgaan' (Matth. 26:36-46). De verwijzing naar de miskelk is duidelijk. Het "bloedoffer" van de mis wordt ook nog eens benadrukt doordat Christus te Gethsemané bloeddruppels zweette in vooruitwijzing op de kruisdood (Luk. 22:44).

John B. Knipping constateerde al dat het Laatste Avondmaal in de loop van de zestiende eeuw een steeds explicietere, eucharistische betekenis kreeg. Dat blijkt onder meer uit een triptiek van Ambrosius Francken die het thema in verband bracht met de Emmaüsgangers en uit Otto van Veens *Laatste Avondmaal* voor de Venerabelkapel van het Heilig Sacrament in de Kathedraal van Antwerpen.[1041] Niet alleen katholieken, maar ook lutheranen beklemtoonden steeds vaker de eucharistische betekenis van het *Laatste Avondmaal*, omdat Luther deze voorstelling het meest geschikt achtte voor het altaar.[1042] Het verkiezen van de instelling van de eucharistie boven de verraadsaankondiging zou volgens Siesling getuigen van Mechtelts contrareformatorische geest.[1043] Arent toe Boecop, zwager van Mechtelt en burgemeester van Kampen, was tegenstander van het prinsgezinde regime.[1044] Nadat Alva eind 1572 de stad Kampen heroverde op de geuzen, werd de katholieke eredienst weer in ere hersteld, hetgeen duurde totdat Kampen in 1578 voorgoed in handen viel van de prins. In de periode van "Katholieke Restauratie" werden de geschonden kerken en kloosters hersteld en opnieuw ingewijd door bisschop Aegidius de Monte (1520-1577).

Er vond een jaarlijks terugkerende processie plaats als dank dat 'de inwoners uht handen der Godtlosen ketteren' verlost waren en 'wederomme tot het gebruijck van de Catholijcker Religions gekommen' waren.[1045] De veelomvattende en vergaande herstelbeweging, waarbij zowel de geestelijkheid als de overheid betrokken was, zette zich onverminderd voort tot 1578. In deze tussenliggende contrareformatorische periode kwam ook dit werk tot stand. Omdat het dogma van de eucharistie vaak kernpunt van de godsdiensttwisten was, stelde Mechtelt volgens Siesling een politieke daad.[1046] Helmus bracht hiertegen in dat de instelling van de eucharistie geheel past in de Kamper traditie en *niet* moet worden beschouwd als een getuigenis van het contrareformatorische tijdperk.[1047] In hoofdlijnen valt Helmus' opvatting staande te houden. De

---

[1040] Navolger of ateliermedewerker van Pieter Coecke van Aalst, *Laatste Avondmaal,* dat. (op medaillon l.m.): *"1539"*, olieverf op paneel, 78,5 x 111 cm, voorheen Elberfeld (Wuppertal), Coll. Bayer; Vlg. Amsterdam (C) 7-5-2013, lot 16 (RKD-nr. 39084). Zie: Friedlander 1967-1976, dl. 12, p. 36, nr. 151; Ninane 1953, i.h.b. p. 8; Marlier 1966, p. 98, nr. 33. Zie voor de kopieën in de atelierpraktijk van Coecke van Aelst: Jansen 2003. Zie voor de varianten: RKD-nr. 21975 (tekening), 28200, 39079-39087, 62430, 112818, 193052.

[1041] Knipping 1974, p. 303. Ambrosius I Franken, *Triptiek van het altaar van het H. Sacrament,* middenpaneel: *Laatste Avondmaal,* linkerluik binnenzijde: *Paulus en Barnabas door de H. Geest als apostelen uitverkozen* (Hand. 13:2), rechterluik binnenzijde: *Christus verschijnt aan de Emmaüsgangers*, linkerluik buitenzijde: *De profeet Elia gewekt en gevoed door een Engel* (1 Kon. 19:5-6), rechterluik buitenzijde: *De Ontmoeting van Abraham en Mechisedek* (Gen. 14:18-24), sign. *"A.F."*, olieverf op paneel, middenpaneel: 275 x 240 cm, zijpanelen (elk): 255 x 115 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 136-140. Zie: Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 142-143 (afkomstig uit de St.-Joriskerk). Otto Venius, *Laatste Avondmaal,* olieverf op doek, 350 x 247 cm, Antwerpen, Kathedraal O.L. Vrouw-ten-Hemel-opgenomen, Heilig Sacraments- of Venerabelkapel.

[1042] 'Auslegung des 111. Psalms, 1530', in: Luther WA, dl. 31.1 (1906), p. 415.

[1043] Siesling verwierp immers de toeschrijving van het andere werk.

[1044] Zie voor Arent toe Boecop: Fehrmann 1971-1972, pp. 145-173.

[1045] Siesling 1980, p. 76. Zie: Elte 1952.

[1046] Siesling 1980, pp. 25-27, 35 & i.h.b. pp. 75-77.

[1047] Helmus 1992, p. 174.

onderbouwing van Sieslings theorie berust op een onjuiste verwerping van de toeschrijving van het ongesigneerde *Laatste Avondmaal* en op een overdreven polarisatie van de iconografische verschillen tussen beide Avondmaalstypen.

De neiging om tegenstellingen tot het uiterste te drijven, kan men ook bespeuren bij Herman Korteling. Volgens hem verscheen de Christus met de nimbus in het 1574 gedateerde *Avondmaal* in afzondering als 'heerser, verkondigend', terwijl hij in de verraadsaankondiging afgebeeld was als 'dienende en zich gevende.' Het ene schilderij zou zijns inziens conservatief, 'dus Rooms' zijn en het andere 'progressief' of protestants. Ondanks dat Korteling wist dat de familie Toe Boecop trouw aan het rooms-katholieke geloof zou blijven, vroeg hij zich af of Mechtelt 'misschien onbewust, innerlijk meer protestants gericht dan Rooms' was.[1048] Mechtelts werk mag dan niet als 'een politieke daad' gezien worden, de iconografie van *beide* werken hoort onmiskenbaar tot de beeldtaal van de contrareformatie. De sober gedekte tafel is geheel in overeenstemming met de ideeën van "contrareformatorische" theologen die ageerden tegen de weergave van het Avondmaal als een overdadig banket.[1049] Ook de weergave van de ongezuurde broodstukjes in de schaal is correct; 'niet bol maar plat', zoals Johannes Molanus in zijn *De Picturis et Imaginibus Sacris* benadrukte.[1050] Hoewel dit dogmatisch verantwoorde handboek voor schilders pas in 1570 verscheen, dus vóórdat het vroegste schilderij tot stand kwam, is de inhoud een afspiegeling van richtlijnen die op het Concilie van Trente werden vastgesteld.

Het opvallendste is misschien wel dat Mechtelt zich exact hield aan het aantal broodstukjes dat Molanus voorschreef: 'Men beeldt gewoonlijk in een apostelcommunie dertien stukjes ongezuurd brood af, één in de hand van de Heer, en twaalf in de schotel voor hem; want de betekenis ervan is, dat in het Laatste Avondmaal de Heiland zijn lichaam als sacrament uitdeelde, voor hemzelf en voor alle apostelen ook Judas.'[1051] Het feit dat Molanus zich op grond van Thomas van Aquino's *Summa Theologica* uitsprak voor het afbeelden van de communie van Judas, maakt ook dit motief contrareformatorisch verantwoord.[1052] Zelfs het ontbreken van een paaslam kan ook uit de contrareformatie verklaard worden. Federico Borromeo (1564-1631), de grote voorman van de kerkelijke vernieuwingsbeweging, stelde immers vast dat het paaslam niet mocht verschijnen tussen de spijzen op tafel, omdat dit pas later werd gegeten.[1053] Aldus heeft de eucharistie het Pascha-feest verdrongen.[1054]

Tot besluit kan men stellen dat Mechtelt toe Boecops werk, alsook dat van Jacob Maler, vroege voorbeelden zijn van contrareformatorische kunst. Dat Mechtelt (vrijwel zeker) haar man en zwager afbeeldde in een *Laatste Avondmaal*, moet men zien als een opvallend blijk van geloofsovertuiging. Van Mechtelt toe Boecop is ook nog een *Piëta met Maria Magdalena* bekend

---

[1048] Korteling 1953-1954, p. 154.
[1049] Vergelijk: Aschenbrenner 1930, pp. 122-123.
[1050] Molanus 1594, ed. Pacquot 1771, pp. 490-491.
[1051] Ibidem. Vertaling: Siesling 1980, p. 71.
[1052] Molanus 1570, Cap. LXXX, p. 145 (recte 147)r-145 (recte)v; Thomas van Aquino, *Summa Theologica*, Pars III, Quæst. LXXXI, Art. II, *Utrum Christus Iudae dederit Corpus suum,* in: CT, ed. Leonina, dl. 12 (1906), p. 257.
[1053] Borromeo, *De pictura sacra*, Lib. II, Cap. IV = Borromeo 1624, ed. Castaglione, pp. 34-35; Borromeo 1624, ed. Rothwell & Jones 2010, p. 87 met noot 110 op p. 244. Het hangt er geheel vanaf of men de tijdsindeling volgt van het evangelie van Johannes of die van de synoptische evangeliën. Weer andere tradities, zoals het mysteriespel van Jean Michel en Ludolph von Sachsens *Meditationes Vitae Christi*, beweren juist dat eerst het lam werd gegeten en daarna pas kelk en hosties op tafel werd gezet. Zie: Mâle 1908, p. 42; Welzel 1991, p. 89.
[1054] Vergelijk: Detzel 1896, dl. 1, pp. 332-350.

uit 1546, een schilderij dat zich bevindt in het Centraal Museum te Utrecht (§ 3.7; afb. 3.38). Omdat een vrouw uiteraard niet als apostel bij het Laatste Avondmaal kon worden afgebeeld lijkt de vereenzelviging met Maria Magdelena een logisch alternatief hiervoor. Zo kon zij zich toch in de rol van "discipel" voegen. En door de presentatie van het lichaam van Christus veraanschouwelijkt een Piëta, net zoals een Laatste Avondmaal, het offer dat wordt geconsecreerd op het altaar.

4.5. Gortzius Geldorps *Laatste Avondmaal* (1576): de eucharistie Tridentijns geduid

Een voorbeeld van een *portrait historié* met een theologische boodschap is een *Laatste Avondmaal* van de hand van de Leuvense schilder Gortzius Geldorp (1553-1616) die een groot deel van zijn actieve leven in Keulen doorbracht. Het monumentale schilderstuk van 170 bij 270 centimeter bevindt zich in de Centrale Bibliotheek van de Universiteit van Leuven (**GELD4;** afb. 4.51). Er bestaat onzekerheid over de oorspronkelijke functie en de herkomst ervan.[1055] Volgens het opschrift schilderde Geldorp het werk in 1576, drie jaar vóór zijn vertrek naar Keulen. De compositie van de voorstelling is vrij conventioneel, maar des te opmerkelijker is het feit dat vrijwel alle afgebeelde figuren portretten zijn; de Heiland incluis. Alleen de figuur van Judas vertoont geen portretmatig uiterlijk.

De gelaatstrekken van Don Juan van Oostenrijk (1547-1578), de buitenechtelijke zoon van Karel V (1500-1558) die in 1576 benoemd werd tot landvoogd, werden herkend in de Christusfiguur die het brood zegent.[1056] Onder de apostelen heeft men allerlei figuren willen herkennen, zowel godgeleerden als staatslieden, onder welke laatste abusievelijk Willem van Oranje Nassau (1533-1584); in de apostel uiterst links.[1057] Ook werd geopperd het schilderij te interpreteren als een allegorie op de Pacificatie van Gent in 1576 waarbij de geportretteerden betrokken zouden zijn geweest. De protestanten zouden dan de linkerzijde van de tafel in beslag nemen en de katholieken de rechterhelft. Deze veronderstelling kon niet worden bewezen. Een verklaring voor dit *portrait historié* moet men dan ook niet zozeer binnen de heersersbeeldtaal zoeken, als vooral binnen kerkelijk of theologisch verband. Dit vermoeden werd bevestigd toen een eerdere identificatie van twee disgenoten, als de theologen Cornelius Jansenius (1510-1576) en Michel Baius (1513-1589), wél bleek te kloppen (afb. 4.52a & 4.52b).

De apostel rechts op de voorgrond draagt op de boord van zijn mantel het opschrift *"Frederick Vandenbroecke me fieri iussit"*, waaruit blijkt dat hij de opdrachtgever van het schilderij was. We weten dat hij als doctor in de theologie verbonden was aan de universiteit van Leuven, waarhij vermoedelijk ook had gestudeerd.[1058] In de lijst met promoties vindt men hem

---

[1055] Het werk is afkomstig uit het bezit van Mgr. Cartuyvels (†1907), vice-rector van de Katholieke Universiteit te Leuven. De vroegere herkomst kon tot dusver niet worden achterhaald. Zie: Tent. cat. Leuven 1976, p. 388.

[1056] In het Habsburgse vorstenhuis was de *pietas Christi* niet alleen een uiting van vroomheid, maar bezat zij sinds Rudolf I (1218-1291) ook een politiek karakter. De Habsburgers voelden zich plaatsvervangers van Christus op aarde en wereldlijk hoofd van het christendom. Zie: Coreth 1982, pp. 18ff; 58ff.

[1057] Tent. cat. Leuven 1976, pp. 388-389, nr. 546.

[1058] *Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre = Handelingen van het Genootschap, gesticht onder de benaming "Société d'Émulation" te Brugge* 33-34 (1883), p. DCLXII; p. 164: '161. Van den Broecke, Frédéric'. De naam Fredericus komt in de matrikelen meermaals voor, doch niet in combinatie met Vandenbroecke of een verlatiniseerde variant daarvan (zoals Paludanus, de Palude). Zie: Reusens, Wils & Schillings 1903-1969, dl. IV: févr. 1528-févr. 1569 (1961-1966), p. 209ff., i.h.b. p. 326, fol. 203, nr. 183: 'Fredericus Campinensis alias Arnoldi, august. 1546'; p. 511, fol. 310v., nr. 52: 'Fredericus Zellensis, 25 maius 1555'.

met verlatiniseerde naam terug tussen de 'postlineales' van 19 maart 1560 onder nummer 80: 'Fredericus Paludanus, Lovaniensis. B'.[1059] In de archiefstukken van de Universiteit staat tussen de persoonlijke stichtingen ook enige malen de naam Van den Broeck genoemd. Een regent genaamd F. Paludanus – mogelijk Fredericus – hield tussen 1596-1599 de rekeningen bij van de stichtingen aan de Pedagogie van het Kasteel.[1060]

In de apostelfiguur uiterst rechts, weergegeven in zijaanzicht, herkennen we inderdaad zonder enige twijfel Cornelius Jansenius Gandavensis (1510-1576), de eerste bisschop van Gent. Deze portretidentificatie valt feilloos te staven aan de hand van het portret van Jansenius in de portrettengalerij van Gentse bisschoppen die bewaard wordt in de St.-Baafskathedraal te Gent (afb. 4.52a).[1061] Jansenius, een chirurgijnszoon geboren te Hulst, werd in 1562 geïnstalleerd als professor in de Godgeleerdheid aan de universiteit van Leuven.[1062] Toen ontving hij ook een prebende in het tweede collegiale kapittel van de Leuvense St.-Pieterskerk. Op het concilie van Trente, waarbij ook Jansenius zelf in 1563 aanwezig was, werd al een bisschopszetel te Gent voorzien. In de bul *Super Universas*, uitgevaardigd door paus Paulus IV (*1476 *r.* 1555-1559) op 12 mei 1559, werd besloten dat het bisdom Gent als onderdeel van het aartsbisdom Mechelen moest worden opgericht. Dit besluit werd uiteindelijk op 7 augustus 1561 verwezenlijkt.

Rome benoemde Jansenius op 6 juli 1565 officieel tot eerste bisschop van Gent. Hij hield pas op 8 september 1568 zijn plechtige intocht te Gent. Het bisschopsambt zou hij bekleden tot zijn dood op 11 april 1576. Toen de Avondmaalsvoorstelling tot stand kwam, was hij dus vermoedelijk kort daarvoor overleden. Wellicht diende het werk ook tot zijn nagedachtenis, als een soort memoriestuk. De hier afgebeelde Jansenius, bijgenaamd 'van Hulst' of 'de Oudere', moet men niet verwarren met zijn beroemde naam- en ambtgenoot: de grondlegger van het Jansenisme, Cornelis Jansenius (1585-1638), bisschop van Ieper, die in 1643 door paus Innocentius X (*1574 *r.* 1644-1655) werd veroordeeld vanwege zijn leerstuk, vastgelegd in zijn *Augustinus* (1640), omdat het teveel weg had van de lutherse genadeleer.

Op het schilderij verschijnt weliswaar niet de naamgever van het Jansenisme, maar wel een Jansenist *avant la lettre*. Zijn naam was Michel de Bay, beter bekend als Michael Baius (1513-1589).[1063] Hij is de vierde apostel van links, tegenover Judas (afb. 4.52b).[1064] Baius was

---

[1059] Reusens 1867, p. 235, nr. 80. Het is onduidelijk waarnaar de B verwijst, aangezien na de namen gewoonlijk de letters P, L, C of F volgen, staande voor de vier pedagogieën voor *Litterae Humaniore: Paedagogium Porci* (van het Varken); *Lilii* (van de Lelie); *Castri* (van het Kasteel) en *Falconis* (van de Valk). Wellicht staat B voor Borcht, de andere naam voor het *Castrum* of voor het *Collegium (Trilingue) Buslidianum*, het door Hieronymus Busleiden (1470-1517) opgerichte drietalencollege voor Latijn, Grieks en Hebreeuws. Zie voor de pedagogieën: Reusens 1867, p. 232.

[1060] De Vocht 1927, p. 97, nr. 924. Mogelijk is onze Frederick verwant aan "Guillaume" van den Broeck, alias Paludanus, uit Ieperen, die in 1574 een beurs schonk aan het Heilige Geestcollege. Zie: De Vocht 1927, p. 163, nr. 1694. Deze Willem richtte in dat jaar ook een boekenfonds op voor het Pétit Collège de Savoie van Ruard Tapper, dat onder directie stond van Michel de Bay. Zie: De Vocht 1927, p. 273, nr. 2931.

[1061] Anoniem, *Cornelius Jansenius*, olieverf op doek, 70 x 53 cm, opschrift: *"CORN. JANSENIUS HULST. CONSEC: 1565 OBIIT 11 AP: 1576 ÆT 65"*, Gent, St.-Baafs; KIK-nr. 90676. Vergelijk compositie: olieverf op doek, 74 x 58 cm, Gent, Bisschoppelijk Seminarie (KIK-nr. 48312); portret in privécollectie en diens verbrande beeltenis in het H. Geestcollege te Leuven, in: Joly-Goethals 1934, pp. 233-247. Zie ook portretgravure door Philips Galle in Aubertus Miraeus' *Illvstrivm Galliae Belgicae scriptorvm icones ...* (Antwerpen, 1604/1608); IB-nr. 2012236; RKD-nr. 174027. Zie: Van Someren 1888-1891, dl. 1, nr. 129, p. 126; Muller 1853, nr. 2746a; *Holl.*, dl. 7 (s.d.), p. 82. Zie ook een portret van Jansenius door Gortzius Geldorp (of een navolger), olieverf op paneel, 42,2 x 34,5 cm, Heverlee, Abdij van 't Park; KIK-nr. 115008.

[1062] Jan Roegiers, 'Jansénius (Corneille)', in: DHGE 1912ff, dl. 26 (1997), pp. 942-947.

[1063] A. De Meyer, '2. Baius (Michel)', in: DHGE 1912ff, dl. 6 (1932), kol. 274-277. Zie voor Baius' proto-Jansenisme: Linsenmann 1867, passim.

[1064] Zie voor afbeelding: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michel_De_Bay.jpg>.

afkomstig uit Melin, bij Aat, in Henegouwen en studeerde te Leuven. Hij werd daar in 1543 professor in de filosofie en in 1553 in de theologie. Eén jaar voor het ontstaan van het schilderij werd hij deken van de Leuvense St.-Pieterskerk en vicedecaan van de universiteit. In zijn antipelagiaanse geschriften verwierp Baius, in strijd met de scholastische methode, de bovennatuurlijkheid van de paradijselijke toestand en verkondigde hij de volledige ondergang van de mensheid door de erfzonde en de onvrijheid van de gevallen mens.

Baius ging zelfs zover de Onbevlekte Ontvangenis te loochenen.[1065] De minderbroeder P. Petrus de Regis (Leroy), die deze dwaalleer volledig wilde uitroeien, stuurde een samenvatting van Baius' stellingen over de genadeleer en de vrije wil *ad scrutinium* naar de faculteit van de Sorbonne. Op 27 juni 1560 werden alle stellingen van Baius veroordeeld: 14 als ketters, 3 als vals en de laatste als in tegenspraak met de Heilige Schrift.[1066] Aanvankelijk legde Baius de censuur naast zich neer, om deze vervolgens grotendeels te weerleggen, maar uiteindelijk, jaren later, moest hij zich erbij neerleggen. Al in 1559 was Baius aanwezig bij het Concilie van Trente. Tot verlegenheid van de pauselijk legaat werd hij in maart 1563 opnieuw, samen met geestverwant Joannes Hesselius (Hessels) en Jansenius de Oudere, door de universiteit afgevaardigd naar Trente, waar zojuist de derde en laatste zitting was geopend. Hij vertrok samen met onder meer bisschop Martinus Rythovius (*1511 *r.* 1561-1583) van Ieper, die hierna nog ter sprake zal komen. Aangekomen op 21 juni 1563, assisteerden de afgevaardigden bij de drie laatste sessies (XXIII-XXV). Hoewel de uitspraken van Baius en Hessels op grote weerstand stuitten, werden beide heren niet veroordeeld omdat ze officiële afgezanten van Filips II waren.

Zeer van belang in de context van het schilderij zijn Baius' traktaten waarin hij de transsubstantiatieleer verdedigde en die hij als weerwoord schreef aan Philips van Marnix van St. Aldegonde, namelijk *Ad quaestiones Philippi Marnixij Sanct-Aldegondi, de ecclesia Christi & sacramento altaris, responsio* (Leuven, 1579) en de apologie *Pro responsione ad quaestiones Philippi Marnixij Sanct-Aldegondi, contra eiusdem obiectiones veritate corporis Christi in sacramento Eucharistiae* (Leuven 1581).[1067] Hoewel de polemische correspondentie tussen Baius en Marnix over dogmatische vraagstukken pas in 1577 haar aanvang nam – dus één jaar na de voltooiing van het schilderij – is zij tekenend voor prangende problematiek omtrent het Laatste Avondmaal en de eucharistie in de daaraan voorafgaande jaren. Marnix polste Baius in zijn brieven, gebundeld in *Theses aliquot theologicæ* (Franeker, 1580), onder meer over de betekenis van Christus' uitspraak *Hoc est corpus meum* 'Dit is mijn lichaam'.[1068] Hij vroeg zich af of de Heiland 'dit' gelijkstelde aan zijn lichaam; daarmee dus hetzelfde of juist iets anders bedoelde. Verschilde 'dit' hiervan, moest de uitdrukking dan wel letterlijk of figuurlijk worden uitgelegd? In overdrachtelijk zin zou het brood in de avondmaalsviering namelijk alleen de betekenis van het lichaam van Christus hebben, maar kan dat dus in wezen niet zijn. De discussie spitste zich toe op "wezenlijk zijn" en "betekenen".

[1065] Janssen 1927; Van Dooren s.d., pp. 327-350; Vanneste 1977, pp. 327-350; Verjans 1951, pp. 104-118.
[1066] S. Dechamps, *De Haeresi Janseniana*, Parijs 1728, dl. 2, p. 130; Verjans 1951, p. 109.
[1067] Marnix, ed. Zangrius 1579; Marnix, ed. Zangrius 1581. Andere edities volgden al snel: Marnix, ed. Alectorius & Soter 1579; Marnix, ed. Van den Rade 1582; Marnix, ed. Masius 1583.
[1068] Marnix, ed. Radaeus 1580, later opgenomen in: Marnix, ed. Radaeus 1589. Zie: Marnix *Geschriften*, ed. Van Toorenenbergen 1871-1891, dl. 1 (1871), pp. 198ff. Zie: Van Schelven 1939 [2006], p. 81; Smet 2001 p. 46.

Hoewel het te ver voert te beweren dat Baius' eucharistieleer volledig strookte met de Tridentijnse doctrine, was deze eigenlijk weinig controversieel.[1069] Zoals zoveel theologen stelde Baius zich de vraag of de communicant waardig diente te zijn voor het ontvangen van de hostie.[1070] Volgens Baius' analyse van de bijbelse instelling van de eucharistie, zoals geformuleerd in de synoptische evangeliën, worden het brood en de wijn werkelijk en substantieel getransformeerd in het lichaam en het bloed van Christus. Baius had niet de behoefte te ontkennen dat de eucharistie ook spiritueel geïnterpreteerd kon worden, maar wilde enkel het calvinistische standpunt logenstraffen dat uitsluitend een spirituele duiding huldigt.[1071] Hij nam de synoptische evangeliën tot uitgangspunt voor zijn duiding en liet doelbewust Johannes 6 buiten beschouwing; het hoofdstuk dat gewoonlijk wordt aangehaald door calvinisten om hun visie op de eucharistie kracht bij te zetten. Zo trachtte Baius aantijgingen van verkapt calvinisme bij voorbaat af te buigen – naar later bleek tevergeefs.

In het licht van het voorgaande is het opmerkelijk dat de woorden op de avondmaalskelk op het schilderij 'PANEM CŒLI DEDIT EIS' (Hij gaf hun hemels brood; afb. 4.51) ontleend lijken te zijn aan een passage, in het zesde hoofdstuk van Johannes, die volgt op de wonderbaarlijke spijziging, de zogeheten broodrede. Hierin verkondigt Christus dat hij het brood des levens is.[1072] De nauw verwante zinsnede in Johannes 6:31 luidt volgens de Vulgaat: *patres nostri manna manducaverunt in deserto sicut scriptum est PANEM DE CÆLO DEDIT EIS manducare* (Onze vaderen hebben het manna in de woestijn gegeten; zoals geschreven is: Brood uit de hemel gaf Hij hun te eten). Deze concordantie verwijst naar een bekende typologie, namelijk het manna als voorafspiegeling van het brood bij het Laatste Avondmaal. In de kunstzinnige uitbeelding werd deze nieuwtestamentische gebeurtenis vaak gecombineerd met het vinden van het manna, bijvoorbeeld op de zijluiken van avondmaalsaltaren.

In het opschrift staat echter niet de ablatief *de cælo* (uit de hemel), maar de genitief *cœli* (van de hemel), zoals in Psalm 77(78):24: *Et pluit illis manna ad manducandum et panem cœli dedit eis*.[1073] 'Hij deed manna tot spijze op hen regenen, en schonk hun hemelkoren [= hemels brood].'[1074] De johanneïsche redactie moet gezien worden als een bloemlezing van verscheidene oudtestamentische teksten, waarbij de evangelist de psalmtekst rechtmatig trachtte aan te

---

[1069] Van Dooren s.d., p. 16. Zie voor wat hier zo "onorthodox" aan was: Linsenmann 1867, pp. 249-253.

[1070] Vergelijk (i.v.m. Théophile Brachet de la Milletière): Van de Schoor 1995, p. 151.

[1071] '*Michaelis Baii Responsio ad ea quae Marnixius opposuit ejus responsioni ad quaestiones de sacramento altaris'*, in: Baius *Opera*, ed. Gerberon 1696 [1964], pp. 272-285: p. 282: 'Et quis ignorat omnia sacramenta esse signa? Sed dum Calvinus ex hoc fundamento conatur ostendere, ipsa Sacramenta tantum esse signa, & nullum prorsus effectum habere nisi quod significent, non autem quod nostram salutem operentur; eodem modo prorsus argumentatur quo tu hic, sic colligendo: Sacramentum Eucharistiae est signum; ergo non est corpus & sanguis Christi; cum utrumque sit & signum Christi morientis pro mundi vita, & veritas corporis & sanguinis Christi.'

[1072] Zie voor de opbouw van Joh. 6: Beutler 1991, pp. 115-127.

[1073] Volgens Hieronymus' *Iuxta Hebraicum.*

[1074] Vergelijkbare formuleringen vindt men in Exodus 16:4 (16:15) en Nehemias 9:15, waar overigens weer *de cælo* staat te lezen. Zie hiervoor: Leijgraaf 2001, pp. 49-50; Ex. 16:4: *'ego pluam vobis panes de caelo';* Ex. 16:15: '*iste est panis quem dedit Dominus vobis ad vescendum';* Neh. 9.15: *'panem quoque de caelo dedisti eis in fame eorum'.* De psalmtekst (in de Septuaginta) staat het dichtst bij de Johannes 6:31. Zie: Menken 1996, p. 53. Hierbij dient te worden aangetekend dat in Psalm 77:24 van het *Psalterium Gallicanum* wél sprake is van 'hemel' in een tweede naamval (*cæli*). De psalmtekst luidt daar: *et pluit super eos man ut comederent et triticum cæli dedit eis.* Het Gallicaanse Psalter, waarvan men in de liturgie gebruik bleef maken, volgde een herziene tekst van de *Vetus Latina*, de voorloper van de Vulgaat. De logische voorkeur voor het woord *panem* (brood) in de Avondmaalsvoorstelling in plaats van *triticum* (bloem, tarwe), alsook de afwijkende spelling van *cœli* met 'æ' maakt het onwaarschijnlijk dat dit psalter als bron diende voor het opschrift op het schilderij.

passen aan Christus' woordkeuze in de broodrede.[1075] Jezus spreekt namelijk een aantal malen uitdrukkelijk van *de cælo,* 'brood UIT DE hemel'; in het Grieks *arton EK TOU ouranou*, in plaats van 'hemels brood'; *arton ouranou.* Zo luiden de woorden van Jezus in Johannes 6:32-33: 'Voorwaar, voorwaar, Ik zeg u: niet Mozes heeft u het brood *uit* de hemel gegeven, maar mijn Vader geeft u het ware Brood *uit* de hemel; want dat is het brood Gods, dat *uit* de hemel nederdaalt, en aan de wereld het leven geeft.' De keuze voor *cœli* in plaats van *de cælo* op het schilderij lijkt duidelijk te maken dat de aangezeten theologen de instelling van de eucharistie niet op Johannes 6 wilden terugvoeren. Bovendien is in protestantse vertalingen van Johannes 6:33 niet het brood onderwerp, maar Jezus zelf, zoals ook later in de Statenbijbel: 'Want het Brood Gods is Hij, Die uit den hemel nederdaalt, en Die der wereld het leven.'[1076] Dit was een reden te meer zich van de interpretatie van deze passus te distantiëren.

In de tweede man van links is, hetzij met enige terughoudendheid, Maerten Bouwensz. van Riethoven alias Martinus Rythovius (1490-1583) te herkennen.[1077] Evenals Jansenius werd hij benoemd op een recentelijk gecreëerde bisschopspost; die van Ieper (1561). Als uitgangspunt voor de identificatie diende een portret dat ook in later tijd in prentvorm werd gereproduceerd.[1078] Zijn gegroefde, evenwel weinig ouderlijke gelaat met hoge jukbeenderen kan men in deze prent duidelijk terugzien (afb. 4.52c).[1079] In 1531 werd hij ingeschreven als student in de filosofie te Leuven om spoedig over te stappen naar de theologische faculteit. Hij werd in 1550 tot priester gewijd en kreeg een licentiaat in de theologie. Tussen 1550-1552 onderwees hij in de Duitse stad Dillingen aan de in opbouw zijnde universiteit. Na zijn terugkeer promoveerde hij in Leuven tot doctor in de theologie in 1556, waarna hij tot hoogleraar zou worden benoemd. Ook vergezelde hij nagenoemde Franciscus Sonnius en Josse Ravesteyn 1557 naar de Rijksdag te Worms.

Bij zijn bisschopswijding deed Martinus Rythovius op 11 november 1561, de feestdag van zijn naamheilige, zijn officiële intrede in de Ieperse Sint-Maartenskathedraal. Belangrijk in de context van Geldorps *Laatste Avondmaal* is dat Rythovius evenals Baius naar Trente werd afgevaardigd. Op instigatie van Margaretha van Parma woonde hij de laatste zittingen bij van het Concilie in juni 1563. In een memorandum voor de landvoogdes recapituleerde hij de decreten van het concilie die zijns inziens zo snel mogelijk openbaar gemaakt moesten worden. Vanwege zijn vasthoudendheid in geloofszaken benoemde Filips II hem tot voorzitter van het

---

[1075] Menken 1996, pp. 51-52 & i.h.b. p. 53: De tekst in de Septuaginta schrijft in Psalm 77(78):24 *'kai arton ouranou edoken autois'* en het bijbelcitaat in Johannes 6:31 luidt *'arton EK TOU ouranou edoken autois fagein'.* De toevoeging *ek tou* (uit de), die wordt gelegitimeerd door Exodus 16:4, als noodzakelijk in verband met Christus' afdalen uit de (*ek tou*) hemel (Joh. 6.42). Zie hiervoor: Leijgraaf 2001, p. 55.

[1076] Het afdalen heeft betrekking op Jezus volgens: Van den Bussche 1959-1962, dl. 2: *Het boek der werken: Verklaring van Johannes 5-12.* (1962[2]), p. 120; Barret 1978, p. 290. Auteurs die het afdalen betrekken op het brood (*ho katabainon*): Schnackenburg 1965-1992, dl. 2: *Kommentar zu Kapitel 5–12* (1990[5]), p. 56; Engelen 1983, p. 128.

[1077] Iweins 1859; Nuyens 1867, pp. 151-174; Van der Aa 1852-1875, dl. 16 (1874), p. 357; Reusch, in: ADB 1875-1912, dl. 30 (1890), pp. 67-68; A.C. De Schrevel, in: BNB 1866-1944, dl. 20 (1908-1910), kol. 725-764; J. Fruytier, in: NNBW 1911-1937, dl. 5 (1921), pp. 640-646; Verhoeven 1961; Vangheluwe 1985, pp. 14-22; Van Nuenen 1985, pp. 13-18; Fokkelman 1976, pp. 2-8; Bartelink 1974, pp. 102-104.

[1078] Van Nuenen 1985, pp. 13-18. Zie ook: Bartelink 1974, pp. 102-104.

[1079] Philips Galle (atelier), *Martinus Rythovius,* 1608, gravure op papier, 17,5 x 10,8 cm, opschrift: *"MARTINVS RITHOVIVS BRABANTVS, MEPISCOPVS I. IPRENSIS.* [...].", Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1906-683. Zie: Van Someren 1888-1891, dl. 1, p. 130; dl. 2, nr. 4537 (andere staat); *Nw Holl.,* Philips Galle, dl. 4 (2001), p. 169, met afb. 42 van 1ste staat. Zie voor 2de staat: Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1906-2445, blad uit: Foppens 1739 (Van Someren 1888-1891, dl. 1, nr. 131); IB-nr. 2002284; RKD-nr. 179465. Vergelijk: IB-nr. 2004857; RKD-nr. 179467.

adviescollege van godgeleerden. Deze commissie vergaderde van 29 mei tot 8 juni 1565 en moest de regering in de Nederlanden adviseren bij haar handelswijze inzake de geloofsvervolging en bij de naleving van de plakkaten.

Bisschop Rythovius legt de hand op de schouder van Clemens Crabeels (1534-1613), die op 6 januari 1585 te Doornik werd gewijd tot derde bisschop van 's-Hertogenbosch. Hij valt te identificeren aan de hand van zijn portret in Sint-Baafs (afb. 4.52d).[1080] Gedurende zijn episcopaat (1584-1592) had Crabeels veel te lijden onder de oorlogstroebelen in de Meierij.[1081] Crabeels stamde uit een adellijk geslacht uit de omgeving van Leuven, in welke stad hij tot jurist werd opgeleid. In 1557 werd Crabeels een decanale prebende verleend in het collegiale kapittel van St.-Baafs. Toen St.-Baafs in 1561 de status van bisschopskerk kreeg, werd dit college van kannuniken tot kathedraal kapittel verheven. Als kapitteldeken had Crabeels dus de dagelijkse leiding over dit adviescollege van bisschop Cornelis Jansenius. Hij was secretaris van Jansenius, alsook aartsdiaken, officiaal en vicaris-generaal van het bisdom Gent en werd zelfs na Jansenius' dood verantwoordelijk voor het bestuur van het bisdom sede vacante.[1082] Nadat Crabeels in 1577 uit Gent was verdreven door de protestanten belandde hij in Antwerpen. Voordat hij in 1584 als bisschop van 's-Hertogenbosch werd aangesteld, was hij enige tijd pastoor van Oudenaarden geweest.[1083] Het feit dat in het jaar van zijn ambtsaanvaarding een plechtig *Te Deum* ter gelegenheid van de moord op Willem de Zwijger werd gehouden, demonstreert eens te meer hoezeer de opvatting dat de apostel naast hem de prins van Oranje zou voorstellen naar het rijk der fabelen moet worden verbannen.[1084]

In de figuur van Johannes kan men de gelaatstrekken herkennen van Frans van de Velde uit het Brabantse Son, beter bekend als Franciscus Sonnius (1506-1576), de eerste bisschop van 's-Hertogenbosch en later van Antwerpen.[1085] Als bewijs voor deze identificatie dient Sonnius' portret dat op naam staat van Frans I Pourbus (1545-1581) en dat bewaard wordt in de Fondatie Terninck te Antwerpen (afb. 4.52e).[1086] Hoewel Sonnius op dit profielportret wat ouder verschijnt met een wat vleziger gezicht en onderkin, zijn veel uiterlijke kenmerken eender, zoals het vooruitstekende kinnetje, de mond en in het bijzonder de knijpoogjes met de overhangende

---

[1080] Anoniem, *Clemens Crabeels,* olieverf op doek, 70 x 53 cm, Gent, St.-Baafs; KIK-nr. 90677. Vergelijk portretgravure, 34 x 26,3 cm [plaatrand: 26,3 x 16,2 cm], opschrift: *Rev. D.D. Clemens Crabbeels / Sylvæduc. Episcopus III.*; IB-nr. 2019374; RKD-nr. 209614, blad uit: Sanderus 1727; ook in de Franse editie (Sanderus 1729 & Gerard Blocks heruitgave uit 1734). Zie: Muller 1853, nr. 1177; Van Someren 1888, dl. 1, p. 159; dl. 2, p. 204 (aanvulling op M. 1177).
[1081] Hij herstelde de betrekkingen met de kapittelheren van de St. Jan, met wie zijn voorgangers Sonnius en Metsius gebrouilleerd waren en deed ook afstand van de abdij van Tongerlo. Zie: Rogier 1945-1947, dl. 1 (1945), pp. 356-357.
[1082] Koolen 1990 [in: Tent. cat. Den Bosch 1990], p. 534.
[1083] Tent. cat. Den Bosch 1990, dl. 1, nr. 169, p. 247. Aanvankelijk was hij geïncardineerd in het oude bisdom Doornik.
[1084] Koolen 1990, passim [= Tent. cat. Den Bosch 1990, p. 533-539]; Tax & Tax-Koolen 1993, pp. 109-117; Tax & Tax-Koolen 2001; ENB 1985-1986, dl. 1, p. 290.
[1085] Van Gils & Coppens 1840-1844, dl. 1 (1840), p. 218; Van der Aa 1852-1875, dl. 17 (1874), pp. 850-852; P. Schlager, 'Franciscus Sonnius', in: CE 1907-1912, dl. 14 (1912), [online s.p.]; C.F.X. Smits, 'Sonnius', in: NNBW 1911-1937, dl. 2 (1912), kol. 1346-1348; Goossens 1917; A.C. De Schrevel, 'Sonnius', in: BNB 1866-1944, dl. 23 (1921-1924), kol. 179-224; Goosen 1960-1961, pp. 1-22; 'Franciscus Sonnius', in: ENB 1985-1986, dl. 4 (1986), pp. 82-83; Peijnenburg 1987, pp. 39-50; Van der Meeren 1995, nr. 3, pp. 50-73; Van der Meeren 1999, pp. 123-127; Tent. cat. Tongerlo 2008, passim.
[1086] Frans I Pourbus, *Franciscus Sonnius,* olieverf op paneel, 51,5 x 41 cm, opschrift*: Fran:Sonnius Obiit 1576,* Antwerpen, Klooster van de Zusters van de Stichting Terninck; KIK-nr. 107840. Zie: Tent. cat. Den Bosch 1990, dl. 2, p. 532. Vergelijk ook een miniatuur door Pourbus, olieverf op paneel, ovaal 16 x 15 cm, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 547; KIK-nr. 94183; en een anonieme kopie, olieverf op paneel, 56 x 47 cm, dat. 1575, opschrift: *"A.ATIS.SVE.68"*, Brussel, Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 135; KIK-nr. 20025326. Zie ook voor Sonnius' portretten: Tax & Tax-Koolen, 1997, pp. 449-453.

oogleden. De jeugdige weergave van Sonnius, ook ten opzichte van de andere geportretteerden, vindt mogelijk zijn verklaring in de Avondmaalsiconografie, waarbij Johannes (zoals gewoonlijk) als jongeling is voorgesteld.

Na een medicijnenstudie voltooide hij een opleiding theologie, waarin hij in 1536 zijn licentiaat en in 1539 zijn doctorstitel behaalde.[1087] Van februari tot augustus 1543 was hij rector op de Leuvense universiteit en in 1545 werd hij daar benoemd tot hoogleraar. In datzelfde jaar schopte hij het tot kanunnik van de Leuvense St.-Pieterskerk.[1088] En in 1545 benoemde Karel V hem ook nog tot inquisiteur, een functie waaruit hij in 1557 op eigen en herhaaldelijk verzoek werd ontheven.[1089] Niet alleen zijn opleiding aan de theologische faculteit verbindt hem met de overige geportretteerden. Ook hij woonde het Concilie van Trente bij; in 1546 en in 1547 en tussen mei 1551 en april 1552. De eerste keer ging hij op instigatie van Karel van Croÿ (1525-1564), bisschop van Doornik. Naar de tweede zitting werd hij gezonden door landvoogdes Maria van Hongarije (1505-1558), op last van Karel V. Bij deze sessies, begin jaren vijftig, verwezen hij en andere deelnemers naar Christus' hemelse tussenkomst in het mysterie van de eucharistie. Zij spraken van de offerande van Christus die begonnen was bij het Laatste Avondmaal en geëindigd aan het kruis en die nu sacramenteel werd voorgesteld in de misviering.[1090]

Ook werd Sonnius in 1557 met Rythovius en Tiletanus door de universiteit gedelegeerd naar de Wormser disputatie om met de lutheranen te discussiëren over de relatie tussen de Schrift en de kerkelijke traditie. Kort daarop vaardigde Filips II hem naar Rome af om te onderhandelen met paus Paulus IV (*1476 *r.* 1555-1559) over prangende kerkzaken, zoals de afscheiding van de Vlaamse en Brabantse kloosters van de verketterde Duitse moederkloosters.[1091] Ook pleitte Sonnius namens kardinaal Granvelle bij de paus voor herindeling van de bisdommen in de Nederlanden, waarbij hij zich gesteund zag door Filips II. Op 8 maart 1558 hechtte de koning zijn zegel aan zijn instructie hiertoe.[1092] Het jaar daarop werd op 12 mei de bul *Super universas orbis ecclesias* opgesteld, die Paulus IV op 31 juli 1559 ondertekende. Pas in 1561 werd de bisschoppelijke herindeling door de paus bekrachtigd. [1093] Sonnius' benoeming tot bisschop van 's-Hertogenbosch volgde op 10 maart 1561, nadat Pius VI (*1499 *r.* 1559-1565) een dag eerder een breve had laten uitgaan.[1094] Sonnius bewees zich eveneens als een scherpsnijder in de katholieke strijd tegen de "calvinistische dwalingen".[1095]

[1087] Sonnius mocht na een vooropleiding aan het Bossche Fraterhuis St. Gregorius en het Utrechtse Willibrordcollege als onbemiddelde student filosofie volgen aan het Leuvense Standonck-college.

[1088] Hij mocht sindsdien officieel plaatsnemen in het Utrechtse domkapittel, hoewel hij de canonicale prebende van domheer eigenlijk al in oktober 1543 had verworven.

[1089] Begheyn 1971, pp. 85-154. Zijn optreden bij de inquisitie in Overijssel, Groningen en Friesland kenmerkte zich door gematigdheid en milde instelling ten opzichte van berouwvolle afgedwaalden. Zie voor zijn rol als inquisiteur in Friesland: Woltjer 1962, pp. 112-115; Hensen 1897, pp. 215-245. Een vergelijkbare gematigde houding spreekt uit zijn apologistische en catechetische geschriften. Zie: De Clercq 1978, pp. 137-153; Goossens 1929, pp. 1-9.

[1090] Power 1987, pp. 76-79. Zie voor het "misoffer" ook: Lepin 1926, pp. 277-278; Croken 1990, p. 149.

[1091] Zie hiervoor: Valvekens 1929, passim.

[1092] Zie voor Sonnius en de herindeling: Erens 1922-1923, pp. 101-127, alsook: Dierickx 1950; Dierickx 1960-1962.

[1093] Postma 1990, pp. 10-27; Dierickx 1950; Dierickx 1960-1962. Zie ook: Bor 1679-1684, dl. 1, pp. 24-26; en voor de Latijnse tekst: Miraeus & Foppens 1723-1748, dl. I, pp. 472-476; RGP Gs 52 = Brom 1922.

[1094] Pas 10 november 1562 werd Sonnius door Granvelle geconsacreerd in de kapel van het Sacrament van Mirakel in de St.-Goedele te Brussel.

[1095] Zo schreef hij voor de clerus een synopsis van zijn leerstellingen, getiteld *Succincta demonstratio ... errorum confessionis Calvinistae recenter ...* (Keulen, 1567) en een tweede dogmatisch handvest *Demonstrationum religionis christianae libri tres* (Antwerpen, 1562). Aan deze laatste publicatie werd in 1577 postuum een vierde boek.

Het ligt voor de hand de halfopgerichte man, die amicaal de hand reikt naar Cornelis Jansenius, als een vertrouweling van de Gentse bisschop op te vatten. De oogopslag van deze man komt overeen met die van Petrus Simons of Simoni (1538-1605), de tweede bisschop van Ieper, zoals hij afgebeeld is op een portret dat zich bevindt in de St.-Baafskathedraal (afb. 4.52f).[1096] Simons werd geboren te Thielt in 1538. Omdat hij als verweesde kostschoolleerling uitblonk in de humaniora mocht hij een opleiding tot filosoof volgen aan de pedagogie van het Kasteel in Leuven. In 1559 maakt hij de overstap naar de studie theologie en werd hij als bursaal toegelaten tot het Heilige Geestcollege, waaraan Jansenius als president verbonden was.[1097] Simons ontving daar onderricht van zijn plaatsgenoot Josse Ravesteyn (zie hieronder) met wie hij hecht bevriend raakte. In 1563, het jaar waarin hij baccalaureus werd, wijdde Petrus Curtius, de eerste bisschop van Brugge, hem tot priester.[1098] Evenals zijn leermeester Ravesteyn was hij sterk gekant tegen de leerstellingen van Baius en Hessels.

Naast het portretschilderij in St.-Baafs kennen we nog een ander hiervan afwijkend portret van Simons dat de geportretteerde zonder gezichtsbeharing toont. Deze beeltenis in het Bisschoppelijk Seminarie van Brugge oogt schematisch en lijkt niet naar het leven te zijn geschilderd.[1099] Ofschoon het visuele vergelijkingsmateriaal op zich niet overtuigend genoeg lijkt, zijn er voldoende aanwijzingen om deze identificatie te staven. Simons, sinds juni 1570 aartspriester van Gent, was secretaris van Jansenius en biechtvader van St.-Baafs. Ook schreef hij Jansenius' lijkrede en bezorgde hij de uitgave van diens *Opera omnia* (Antwerpen, 1609).[1100] Verder was deze ook executeur testamentair van Jansenius, tezamen met aartsdiaken Clemens Crabeels, de latere bisschop van 's Hertogenbosch, en kanunnik Nicolaes Meganck.[1101] Na de dood van Jansenius en de protestantse machtsgreep dwong het stadsbestuur Simons in juli 1578 de stad te verlaten en vertrok hij naar Douai.

Vrijwel alle tot dusver geïdentificeerde geportretteerden bekleedden bisschopszetels in het aartsbisdom Mechelen, uitgezonderd Michaël Baius. Zijn aanwezigheid kan verklaard worden vanuit het belang dat de Leuvense universiteit aan hem hechtte, ondanks de veelvuldige veroordeling van zijn leerpunten. Veelzeggend is ook dat de afgebeelde bisschoppen Rythovius, Sonnius en Jansenius hun mede-theoloog Baius de gelegenheid boden zijn systeem of verzameling van leerstellingen in het openbaar toe te lichten in twee zittingen op 17 en 19 april 1570.[1102] Het lijkt logisch de overige geportretteerden allereerst te zoeken in de eerste generatie bisschoppen in de Nederlanden. Eén zo'n kandidaat-geportretteerde zou Pieter de Corte of Petrus Curtius (1491-1567) zijn, die sinds 1539 hoofdpastoor van de Leuvense St. Pieterskerk

---

toegevoegd; *De sacramentis,* dat ongetwijfeld voortkwam uit zijn *Instructie voor die pastoren, om tonderwysen haer ondersaten van die seven sacramenten uut den woorde Gods* (Antwerpen, 1571)

[1096] Anoniem, *Petrus Simons,* olieverf op doek, 70 x 53 cm, Gent, St.-Baafskathedraal; KIK-nr. 90689.

[1097] Hij werd ondergebracht op de Brugse kostschool Bogaerde, mogelijk op voorspraak van zijn oom, de franciscaan Gaspar Simoens. Zie: A.C. de Schreven, 'Simons (*Pierre*)', in: BNB 1866-1944, dl. 22 (1914-20), kol. 597-619.

[1098] Om zijn licentiaat in de theologie te behalen in 1567, moest Simons leren argumenteren in publieke twistgesprekken. Hij verdedigde de onschendbaarheid van de paus als hoogste autoriteit in geloofszaken en zeden in: *Quæstiones quotlibeticæ: an aliqua sit idonea et justa causa deficiendi a Romana Ecclesia; an vera Christi Ecclesia annexa perpetuo sit Romanæ Ecclesiæ adhærent, appellentur Papistœ?,* in: Petri Simonis, *Opera*, pp. 560-575.

[1099] Anoniem, *Petrus Simons,* olieverf op doek, 71 x 55,5 cm, Brugge, Bisschoppelijk Seminarie; KIK-nr. B134498.

[1100] J. Roegiers, in: DHGE 1912ff, dl. 26 (1997), p. 945.

[1101] K.H. Kossmann, 'Jansenius, Cornelius', in: NNBW 1911-1937, dl. 7 (1937), kol. 663-664.

[1102] Verjans 1951, p. 115.

was en in 1530 tot kannunik werd benoemd.[1103] Hij zou in 1562 als eerste de bisschopszetel van Brugge bestijgen. Mogelijk is hij de derde figuur van rechts, die het spreekgebaar maakt richting de bebaarde apostel. Een beeltenis van Curtius in bezit van het bisdom Brugge uit 1561, die wel aan Frans I Pourbus wordt toegeschreven, vertoont slechts een oppervlakkige gelijkenis met de gebarende apostel en kan geen uitsluitsel geven (afb. 4.52g).[1104]

Géén van de apostelen heeft het kenmerkende benige gelaat van Wilhelmus Lindanus (1525-1588), sinds 4 april 1563 bisschop van Roermond, zoals we dat kennen uit zijn portretten.[1105] Zijn portret in St.-Baafs heeft nog het meeste weg van de eerder als Vandenbroecke geduide figuur.[1106] Lindanus, eigenlijk Willem Damasz. van der Lindt geheten, studeerde filosofie Grieks en Hebreeuws in Leuven en Parijs en specialiseerde zich in de Talmoed. In 1554 werd hij tot professor in de theologie in Dillingen benoemd.[1107] Een (eventuele) afwezigheid kan verklaard worden uit het feit dat hij géén professor te Leuven is geweest, hoewel hij daar studeerde en ook tot priester werd gewijd in 1552. In het jaar van zijn dood, 1588, zou hij nog tot bisschop van Gent worden benoemd.

Het is ook goed mogelijk dat ook Cunerus Petri (1531/32-1580), de eerste bisschop van Leeuwarden, hier als apostel is afgebeeld, hoewel de identificatie niet gestaafd kan worden door een portret. Hij doorliep een loopbaan die opvallende overeenkomsten vertoont met de overige geportretteerden die hij goed kende.[1108] Zijn doctorsgraad in de theologie behaalde hij te Leuven op 12 november 1560 en in hetzelfde jaar werd hij plebaan van St. Pieters. Na zijn benoeming in 1568 tot rector aan Leuvense Universiteit werd hij op 16 september 1569 door paus Pius IV benoemd tot eerste bisschop van Leeuwarden, waar hij op 1 februari 1570 zijn plechtige intocht hield. Cunerus Petri was weliswaar geen "Trenteganger", maar voerde wel de besluiten van de kerkvergadering in. Belangrijk in verband met het schilderij zijn Petri's geschriften die uitvoerig ingaan op de "waarachtigheid" van het bloed en lichaam van Christus in de eucharistie, waaronder *Tractaet vant hoochwaerdich sacrament des aultaers* (1567).[1109]

[1103] E. Reusens, 'Pierre De Corte ou Curtius', in: BNB, dl. 4 (1873), kol. 915-918; Van Mingroot 1995.

[1104] Anoniem, *Pertrus Curtius,* olieverf op paneel, 39 x 29 cm, Brugge, Bisdom; KIK-nr. 108598. Verwant is een olieverfschilderij op doek, 110 x 84 cm, Brugge, Bisschoppelijk Seminarie; KIK-nr. 108250. Vergelijk: ingekleurde ets, 13,5 x 10 cm, onderschrift: *"PETRVS CVRTIVS Brugarum Episcopus"*; IB-nr. 02012015; RKD-nr. 172157. Zie: Van Someren 1888-1891, nr. 1322.

[1105] Philips Galle, *Wilhelmus Lindanus,* 1604, gravure op papier, 17 x 11,5 cm, opschrift m.b.: *"Obijt Gandaui postrid. Kal. Novemb. M. DLXXXIII.",* 2e staat zonder nummer l.o., blad uit: Foppens 1739 (Van Someren 1888-1891, dl. 1, nr. 131); IB-nr. 2003588; RKD-nr. 178911. Zie: *Nw Holl.,* Philips Galle, dl. 4 (2001), p. 125; Van Someren 1888-1891, dl. 1, p. 129; dl. 2, nr. 3263 (andere staat). Zie voor schilderijen (hiernaar): olieverf op doek, 66,5 x 63,5 cm, opschrift*: "R.MUS. D. LINDAN. PRIM. RVRÆMVND EPVS.*", Roermond, Kathedrale Pastorie (IB-nr. 68378; RKD-nr. 35527); olieverf op doek, 67 x 63 cm, opschrift boven: "*LINDAN PRIM .VRAMVND .VS"*, Maastricht, Bonnefantenmuseum, inv.nr. 483 (bruikleen Groot Seminarie Roermond; RKD-nr. 35945); olieverf op paneel, Ø 6,2 cm, Leeuwarden, Fries Museum, inv.nr. 417 (IB-nr. 68378; RKD-nr. 35522). Zie: Vries e.a. 1999, p. 241 met afb.; Tent. cat. Kevelaer/Nijmegen/Zutphen/Roermond 2001-2002, p. 40, nr. 38 met kl.afb. (voor- en achterzijde). Zie ook: <http://www.ppsimons.nl/stamboom/lindanus.htm> [28-1-2018].

[1106] Anoniem, *Wilhelmus Lindanus,* olieverf op doek, 70 x 53 cm, Gent, St.-Baafs; KIK-nr. 90681. Vergelijk een vermoedelijke kopie hiernaar: olieverf op paneel, 22,5 x 17 cm, Den Haag, Museum Meermanno, inv.nr. 812/64; RKD-nr. 42295. Zie: Best. cat. Den Haag 1987, p. 75, nr. 43, noot 4 en afb. 43b.

[1107] Welters 1886; Willemsen 1899; Van Veen 1907.

[1108] De Jong, 'Cunerus Petri', in: NNWB 1911-1937, dl. 5, kol. 122-124. Zie ook: Habets 1875-1927, dl. 2, pp. 442-458.

[1109] *Tractaet vant hoochwaerdich sacrament des aultaers, waer in verclaert wort die warachtige teghenwoordicheyt des lichaems ende bloets ons heeren Jesu Christi* (Leuven, 1567) en *Duodecim argumenta seu corroborationes, quibus corporis et sanguinis domini nostri Iesu Christi veritas in eucharista demonstratur* (Leeuwarden, 1574). Zie: Glasius 1851-1856, dl. 3 (1856), pp. 89-92: p. 91.

Josse Ravesteyn (1506-1570), ook genaamd Jodacus Tiletanus naar zijn geboorteplaats Thielt, was Baius' grootste tegenstander in de strijd over de zonde- en genadeleer.[1110] Derhalve is het waarschijnlijk dat hij één van de resterende apostelen op het schilderij is, hoewel geen portret kon worden gevonden ter ondersteuning van deze veronderstelling. Ook Ravensteyn was eerst als filosoof en later als theoloog verbonden aan de universiteit Leuven. Tussen 1545 en 1550 werd hij gekozen als rector van de universiteit. Hij werd in 1546 professor aan de theologische faculteit en tegelijkertijd bekleedde hij de eerste rang onder de kanunniken in het kapittel van St.-Pieters. Op aanraden van Karel V werd hij afgevaardigd naar het Concilie van Trente, waar hij in september 1551 aankwam. Daar nam hij, samen met vier Leuvense collega's, actief deel aan het voorbereidende werk van de Sessies XIII-XVI en presenteerde hij het memorandus *Super articulis de sacramentis poenitentiae at extremae unctionis*. In zijn latere *Apologie* zou hij de dogma's van deze sessies becommentariëren en verdedigen, onder meer de doctrine van de eucharistie als sacrament en offer. Zijn aanwezigheid op een Avondmaalsvoorstelling is in het licht hiervan dus erg toepasselijk.

Ferdinand I zond Ravesteyn in 1557 ook naar het religieuze twistgesprek op de Rijksdag te Worms. Dankzij hem werden de leerstukken van Baius door de Spaanse universiteiten van Salamanca en Alcalá gecensureerd. En samen met de Franciscanen – die Baius al eerder hadden aangeklaagd bij de Sorbonne – zorgde Ravesteyn ervoor dat Pius V, in zijn bul *Ex omnibus afflictionibus* van 1 oktober 1566, maar liefst 79 van Baius' stellingen verwierp.[1111] Een apologie gericht aan de paus in 1569 mocht niet baten: Baius onderwierp zich pas nadat Gregorius XIII (1502 *r.* 1572-1585) hem in de bul *Provisionis nostrae* van 29-1-1580 opnieuw veroordeelde, om zijn ambt bij de universiteit te kunnen behouden.

De bebaarde apostel van rechts vertoont zeker gelijkenis met de Spaanse theoloog Benito Arias Montano (1527-1598). Als Spanjaard is hij enigszins een vreemde eend in de bijt. Hij studeerde niet in Leuven maar aan de scholen van Sevilla en Alcalá. Montanus was samensteller van de Antwerpse polyglotbijbel die gedrukt werd bij Plantijn in 1572 onder de titel *Biblia sacra hebraice chaldaice, graece et latine*. Ter vergelijking dient een portret dat wordt bewaard in het Antwerpse Museum Plantin-Moretus (afb. 4.52h).[1112] Ondanks uiterlijke overeenkomsten met de apostelfiguur, wordt de apostel hier met terughoudendheid als Montanus geïdentificeerd. De overblijvende geportretteerden vindt men wellicht terug in het reisgezelschap van tien kerkelijke heren dat Maria van Hongarije (1505-1558) had afgevaardigd naar Trente in 1551.

Naast Sonnius en Van Ravesteyn waren ook drie andere professoren in de theologie uit Leuven bij deze Trentse zittingen aanwezig: Ruard Tapper (1480-1559), Jan Lenaerts (Johannes Leonardi) van der Eycken, alias Hasselius of Hasselinus (1522-1566),[1113] alsook vier clerici waaronder Vulmar Bernaert genaamd Bernartius of Vulmarus die ook doctor in de rechten aan de universiteit in Leuven was.[1114] Verder waren er vier broeders onder wie Jean de Mahieu

[1110] É. Amann, 'Ravesteyn (Josse van)', in: DTC 1925-1950, dl. 13.2 (1937), kol. 1793; J. Forget, 'Josse Ravesteyn', in: CE 1907-1912, dl. 12 (1911), [online s.p.].
[1111] Voor deze stellingen zie: Linsenmann 1867, pp. 254-257; Van Eijl 1955, pp. 499-542. De betekenis van de bul is afhankelijk van de plaatsing van de komma in de laatste regel, de 'comma pianum'. Zie: Orcibal 1962, pp. 115-139.
[1112] Anoniem, *Benito Arias Montano,* olieverf op paneel, 64 x 49,8 cm, Museum Plantin-Moretus, inv.nr. 428; KIK-nr. 90599.
[1113] Zie ook: Denis 1958, p. 21. Niet te verwarren met de Toscaanse heilige Johannes Leonardus uit dezelfde tijd.
[1114] Paquot 1765-1770, dl. 3 (1770), pp. 247-248.

(1500-1577) uit Oudenaarde. De benedictijner abt van Saint-Bertin en latere bisschop van Saint-Omer, Gérard de Haméricourt (*r.* 1563-1577) hoorde ook bij de delegatie. Vermoedelijk stelt de kale apostel rechts van Christus de in Enkhuizen geboren groot-inquisiteur Ruard of Rieuwaert Tapper voor, die deken (*dekaan*) van het kapittel van de Pieterskerk te Leuven was, alsook hoogleraar en kanselier van de universiteit. Ter vergelijking dient zijn portret in het Frans Hals Museum in Haarlem (afb. 4.52i).[1115] In verband met de discussie omtrent de kelktekst is het van belang te constateren dat Tapper in 1553 zelf werd beschuldigd van onzuiverheid in de leer omdat hij argumenteerde dat in Johannes 6 geen sprake is van het sacrament des altaars.[1116]

De godgeleerden arriveerden eind september 1551 in Trente; nog net op tijd om in begin oktober een memorandum in te dienen aangaande de eucharistie.[1117] De Leuvense theologen waren logischerwijs felle tegenstanders van het toedienen van de miswijn aan leken, zoals bij de lutherse eucharistieviering *sub utraque* ('in beiderley Gestalt') het geval was.[1118] Zoals aangetoond, vindt de weergave van het opschrift 'PANEM CŒLA DEDIT EIS' op de avondsmaalskelk zijn verklaring in deze bijdrage van de Leuvense professoren aan het Concilie van Trente. Gérard de Haméricourt en 'Doctor Wulmarus' vinden we echter ook terug in een ander belangwekkende context. In een brief van Filips II aan zijn zus de hertogin van Parma, gedateerd 17 oktober 1565, staat te lezen hoe zij een vergadering bijeenriep waarin naast Ravesteyn-Tiletanus ook de bisschoppen van Gent, Ieper en Namen (Jansenius, Rythovius en Havet) zitting namen.[1119]

Als we dan toch de overige geportretteerden in het Leuvens-Tridentijnse theologenmilieu willen zoeken is ten slotte Johannes (Jean) Hessels Lovaniensis (1522-1566) een voor de hand liggende kandidaat.[1120] Ook hij vervulde een professoraat in de theologie aan de universiteit, nadat hij acht jaar had gedoceerd in Het Park, het Dominicaner Huis bij Leuven. Hij vergezelde Jansenius de Oudere en Baius in 1559 naar Trente, waar hij actief deelnam aan het Concilie. Hessels stelde daar onder andere het decreet *De invocatione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* op. Anders dan Baius streefde hij naar de wettiging van de doctrine van de Onbevlekte Ontvangenis en was hij een pleitbezorger van de pauselijke onfeilbaarheid.[1121] Hessels polemische publicaties over het avondmaal *Probatio corporalis præsentiæ corporis et sanguinis dominici in Eucharistia* (Leuven, 1564) en *Declaratio quod sumptio Eucharistiæ sub unica panis specie neque Christi præcepto aut institutioni adversetur* (Leuven, 1565) kunnen in verband worden gebracht met de voorstelling van het Laatste Avondmaal.

[1115] Anoniem, *Ruard Tapper,* ca. 1540-1550, olieverf op paneel, 23 x 19,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OSI-143; IB-nr. 203855. Zie: Best. cat. Haarlem 2006, p. 652, nr. 535 met afb. Vergelijk de portretprenten van Ruard Tapper door Philips Galle (IB-nr. 2012098; *Holl.,* dl. 7, p. 82) en Nicolas I de Larmessin I (IB-nr. 2012099).

[1116] L. Knappert, 'Tappert (Ruardus of Rieuwert)', in: NNBW 1911-1937, dl. 5 (1921), kol. 877-879, i.h.b. kol. 877. Zie voor Tapperts opvattingen over het altaarsacrament: Tapper 1582, dl. 2, p. 252, Art. xvi. *De Sacris. Miss.*; Halmer 1943; P. Fabisch, 'Ruard Tapper (1487-1559)', in: Iserloh 1984-2006, dl. 4 (1987), pp. 58-74; Daly 2006, pp. 91-92; Daly 2009, p. 161; Daly 2014, p. 172.

[1117] Le Clercq 1978, p. 139.

[1118] Freudenberger 1975, pp. 377-401; Freudenberger 1976, pp. 228-235.

[1119] Kossmann & Mellink 1974, p. 53. Verdere aanwezigen waren Jacobus Martens (†1572), de voorzitter van de Raad van Vlaanderen, Hippolytus Persijn (1548-1557), destijds eerste raad (president) van het Hof van Utrecht en Antonius Meulenaere ('Muelerus'), raadsheer van het Concilie van Mechelen.

[1120] Reusens, Wils & Schillings 1903-1969, dl. IV: févr. 1528-févr. 1569 (1961-1966), p. 143, fol. 89, nr. 281 (ultima aug. 1536).

[1121] J. Wilhelm, in: CE 1907-1912, New York 1910, dl. 7 (1910), [online s.p.].

Weliswaar toont het schilderij niet de instelling van de Eucharistie, maar de aankondiging van het verraad door Judas, maar niettemin vallen enkele zaken op. Op de tafel ligt geen paaslam; waarmee een belangrijke controverse uit de weg wordt gegaan.[1122] Christus houdt enkel het brood vast en de inscriptie op de miskelk is een duidelijke zinspeling op de theologische discussie over de eucharistie in twee gestalten. Wellicht kan de Christusfiguur eerder worden geïdentificeerd als Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) dan als Don Juan van Oostenrijk, niet alleen omdat deze kardinaal beter thuishoort tussen deze theologen en bisschoppen, maar vooral vanwege de grotere fysiognomische overeenkomst die blijkt uit zijn portret door Titiaan (afb. 4.52j).[1123] Als het werk inderdaad is gemaakt in opdracht van de godgeleerde Vandenbroecke dan zal het oorspronkelijk bestemd zijn geweest voor de theologische faculteit en dus ergens in één van universiteitsgebouwen hebben gehangen. Een andere mogelijkheid is een installatie in de Leuvense Pieterskerk, waaraan een groot deel van de geportretteerden verbonden was, hetzij als deken, kapittelheer, kanunnik of plebaan.

4.6. Kunstenaars en rederijkers als apostelen

CORNELIS KETELS APOSTELREEKS MET KUNSTLIEVENDEN & RUTGER JANSZ. ALS PAULUS

De kunstenaarsbiograaf Karel van Mander (1548-1606) beschreef in zijn *Schilder-boeck* (1604) een reeks met twaalf apostelen van de hand van zijn goede vriend, de Goudse schilder Cornelis Ketel (1538-1616), waarin deze laatste *portraits historiés* van collega's en kunstliefhebbers had opgenomen. Daarbij valt op dat Van Manders woordgebruik met betrekking tot het beeldtype speculatie overlaat over de precieze aard ervan. Van Mander rekent de beeltenissen van de apostelen tot de portretten (*conterfeytselen*) maar spreekt tegelijkertijd over levensgrote tronies: 'Onder veel ander schoon Conterfeytselen van hem ghedaen/ heeft onder handen twaelf Apostelen met den Christus, tronien/ grooter oft also groot als t'leven / en zijn conterfeytselen van eenighe Schilders en Const toeghedane/ seer aerdigh ghehandelt en goet van teyckeninge. Onder ander isser oock de tronie van seer Const-rijcken Beeldtsnijder Hendrick de Keyser/ Bouw-meester der stadt Amsterdam/ seer wel ghelijckende.'[1124]

[1122] Niet toevallig schijnt in de twaalfde eeuw de communie onder de gedaante van enkel het brood in de Zuidelijke Nederlanden te zijn opgekomen. Zie de geschriften van Rodolphus, abt van St. Truiden, rond 1110. In dertiende-eeuwse *vita* van Maria van Oignies uit Nijvel, geschreven door Jacques de Vitry (AA. SS. Jun. IIII, 642, E), staat te lezen dat zij wijn dronk na de communie, hetzij bij wijze van ablutie: '*post Corpus Christi vinum sumebat in ablutione.*' Alexander van Hales schreef reeds in 1245: '*Bene licet sumere corpus Christi sub unica specie panis tantum, sicut fere ubique fit a laicis in ecclesia.*', in: *Tract. de sacram.,* Quæst. 4, § 3. De Hales doelde meer specifiek op Noordelijke gewesten. St. Bonaventura beweert hetzelfde. Thomas van Aquino (*Summa Theologica,* Pars III, Quæst. LXXX, Art. XII, in: CT, ed. Leonina, dl. 12 (1906), p. 244) gebruikte niet '*in plerisque*' maar '*in quibusdam ecclesiis observatur ut populo sanguis sumendus non detur.*' In 1261 schreef het algemeen kapittel van de Cisterciënzer orde wat als gebruik gold als wet voor: '*quod monachi conversi et moniales Ordinis, exceptis ministris altaris, ad calicem more solito non accedant.*'

[1123] Titiaan, *Nicholas Perrenot de Granvelle,* 1548, olieverf op doek, 113 x 87 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, inv.nr. 30-15. Zie: Curie 1996, pp. 162-166; Woodall 2007, pp. 137-139, 148, 157, 159-160, 170, 172 met afb. 46 op p. 138. Vergelijk diens portret door Anthonis Mor, sign.: *"Antonius Mor faciebat 1549",* olieverf op doek, 107 x 82 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 1035. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 13, nr. 344; Woodall 2007, pp. 102-103, 153, 157-160, 158 (afb. 53), 170-174, 179, 190-191, 197, 243.

[1124] Van Mander 1604, fol. 276r12-18, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 362-263; dl. 5 (1998), pp. 136-137. Zie: Wishnevsky 1967, p. 22, noot 3; Bauer 1996, p. 18, noot 43; Hirschfelder 2008, p. 263. Vergelijk: Van Mander 1604, fol. 278r27-28, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 370-371: 'Noch conterfeytte hy [...] s'ghelijcx den uytnemenden Beeldt-snijder de Keyser, voorhenen van hem met den Pinceele*n* tot een Apostel gedaen.'

In zijn becommentariëring van Van Manders tekst merkt Hessel Miedema op dat dit een ander en meer sociaal gericht doel moet hebben gehad dan louter het gebruiken van geschikte koppen als modellen.[1125] De apostelkoppen zullen dus niet globaal gemodelleerd zijn naar de gelaatstrekken van bekenden, wat een gangbare atelierpraktijk was, maar opzettelijk een nauwgezette gelijkenis met hen hebben vertoond, met het doel door de *inner circle* rond de schilder herkend te worden. Een eerste aanwijzing hiervoor is het feit dat de Utrechtse beeldhouwer Hendrick de Keyser (†15-5-1621) meermaals wordt vermeld als getuige in de testamenten van Cornelis Ketel.[1126] De Keyser verwierf het poorterschap van de stad Amsterdam op 24 oktober 1591 en werd zo stadgenoot van de reeds in Amsterdam ingeburgerde Goudenaar Ketel.[1127] Spijtig genoeg noemt Van Mander niet wie de andere geportretteerden waren, maar ze zullen zeker tot zijn omgeving hebben behoord.

Overigens blijkt Ketel vaker *portraits historiés* en aanverwante beeltenistypen te hebben geschilderd. In zijn allegorische voorstelling *Kracht overwonnen door Wijsheid en Voorzichtigheid* verschijnen drie portretmatig aandoende mannen als personificaties.[1128] Naast een zelfportret als de klassieke filosoof Democritus,[1129] waarover later meer, maakt Van Mander melding van een portret als 'opsiende Paulus' dat Ketel omtrent 1584 schilderde, 'soo groot als t'leven/ tot aen de knien/ naer t'leven van Rutger Iansz. gedaen voor Hans Ophogen.'[1130] Het schilderij is vermoedelijk niet bewaard gebleven. Overigens komt deze Rutgert Jansz., die eveneens een kunstliefhebber blijkt te zijn, nogmaals ter sprake in de levensbeschrijving van Michiel Jansz. van Mierevelt (1567-1641), in verband met zijn portret door die schilder.[1131]

Ketel schilderde volgens Van Mander de *Paulus* opnieuw voor Hans' broer Thomas Ophogen en voegde daar nog vijf schilderijen aan toe, alle rond de thematiek van berouw en bekering: de berouwvolle Petrus; de bekeerde zondares Magdalena, de "Publicaen" (Zacheüs, de tollenaar uit Luk. 18:10-14; 19: 1-10); Saul die zich in zijn zwaard stort (1 Sam. 31:1-5); en Judas die zichzelf verhangt.[1132] Alleen de *Zelfmoord van Saul* is tot nu toe opgedoken (Kaunas, Nationaal Kunstmuseum: afb. 4.53).[1133] Hans Ophogen (Vphoegen) woonde in 1585 op de

---

[1125] Miedema 1994-1995, dl. 5, p. 136: 'It must have had another and more socially-oriented purpose than the mere use of suitable heads'.

[1126] GAA, NA 26, p. 677 (20 maart 1606), NA 13, fol. 85bis recto-86v. (21 december 1610); NA 14, fol. 60r.-65v. (3 en 12 november 1613, vier maal), vermeld in: Miedema 1995-1999, dl. 5, p. 136.

[1127] Obreen 1976, dl. 2, p. 274.

[1128] Conrelis Ketel, *Kracht overwonnen door Wijsheid en Voorzichtigheid,* olieverf op doek, 193,2 x 139 cm, mon. & dat.: *"CK . INVE[N]TOR / .ET . F 1580.*", San Francisco, privébezit; RKD-nr. 43938. Herkomst: Vlg. New York (S), 1-15-1987, lot 23 met kl.afb. (onverkocht). Zie: Schulting 1997.

[1129] Van Mander 1604, fol. 278r16-19, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 370-371: '[...] en maeckte voor Const-liefdighen Sr. Hendrick van Os t'Amsterdam, eenen Democritus en Heraclitus, hem self int beelt Democriti, ter begheerte van desen van Os, conterfeytende en staet seer wel en gloeyende uyt der handt [...]', in: Bauer 1996, p. 19.

[1130] Van Mander 1604, fol. 275v31-33, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 360-361; dl. 5 (1998), p. 131. Zie: Wishnevsky 1967, p. 22; Schwartz 1984, p. 75; RRP Corpus, dl. 4 (2007), p. 548; Hirschfelder 2008, p. 263.

[1131] Van Mander 1604, fol. 281r39, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 382-383. Zie ook: Rijkhoff 2008, pp. 25, 39, 47, 54, 64, 71, 80, 106, 108.

[1132] Van Mander 1604, fol. 275v33-38, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 360-361; dl. 5 (1998), p. 131: 'Voor wiens broeder *Thomas Ophogen* hy de selve noch eens maeckte, met noch vijf beelden daer toe, te weten: *Petrus* beclaghende dat hy *Christum* versaeckt hadde: de bekeerde Sondersse *Magdalena:* de *Publicaen: Saul* vallende in zijn sweerdt: *Iudas* hem selven verhanghende: welcke ses stucks noch zijn tot Dantzick, ten huyse van den voorschreven *Thomas Ophoghen* [...]'.

[1133] Cornelis Ketel, *De Zelfmoord van Saul*, ca. 1584, olieverf op doek, 118 x 110 cm, Kaunas (Litouwen), Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailés muziejus, inv.nr. MŽ-1353; RKD-nr. 106463. In de collectie Pott in Danzig (Gdańsk) bevonden zich in 1763 de Petrus en een David (onjuiste identificatie?). Zie: Gerson 1942/1983, p. 499.

Amsterdamse Fluwelenburgwal en was tussen 1592 en 1601 waard van het logement "De Hof van Holland" in de Kalverstraat.[1134] Thomas Ophogen was koopman te Dantzig.[1135] Aangezien Ketel een reeks schiep van zes boetelingen uit het Oude en Nieuwe Testament, lijkt het logisch dat hij Rutger Jansz. als omhoogkijkende Paulus bij zijn bekering weergaf. Dit ogenblik wordt echter in de kunst vaak uitgebeeld door een liggende Paulus, nadat hij van zijn paard was afgevallen door een lichtflits (Hand. 9:4). Hoewel Paulus doorgaans smeekt met zijn blik ten hemel gewend, kon hij feitelijk niet 'opzien' omdat hij door de flits verblind was.[1136] Het is ook mogelijk dat Van Mander met 'opsiende' niet bedoelde dat Paulus zijn blik omhoog richt (in vervoering), maar opkijkt alsof hij wordt onderbroken bij de arbeid zoals in Jacob Gerritsz. Cuyps *Apostel Paulus aan zijn schrijftafel* uit 1627 (Dordrechts Museum; afb. 4.54).[1137]

De boetvaardige Paulus werd door Willem Isaacsz. van Swanenburg (1580-1612) in prent gebracht naar voorbeeld van Abraham Bloemaert (1564/66-1651) en afgebeeld in een buitenscène met attributen van zijn geleerdheid, terwijl hij wijst op zijn bekering in de achtergrond en de lichtstraal met de tekst 'SAVLE, SAVLE, QVID ME PERSEQVERIS' (Saul, Saul, waarom vervolgt gij Mij?) (afb. 4.55). Evenals Ketels schilderij maakt deze prent deel uit van een serie met dezelfde zes berouwvolle bijbelfiguren (Petrus, Paulus, Zacheüs, Magdalena, Saul en Judas) die tussen 1609 en 1611 door Van Swanenburg werd gegraveerd.[1138] Dit doet vermoeden dat Ketel een vergelijkbare inventie als Bloemaert heeft uitgedacht voor het *portrait historié* om het aspect van boete en bekering te verbeelden.[1139] De in genade gevallen boetvaardigen worden vaak in één adem genoemd, zo ook in de bijdrage van de Haarlemse kamer de Wijngaerdrancken aan de Rotterdamse rederijkerspelen van 1561: 'Siet oock na dien tijt Magdalena en Sacheus,/ den publicaen in den tempel ende Matheus./ Oock Petrus, die den Heer met een eedt versaeckte,/ en Paulus, die de heijlighe kercke vast braeckte –/ sij sijn al ontbarmt. Somma, dit is t'slot:/ om der sondaers wille heeft die moghende Godt/ Zijn Soon ghesonden in dees aertsche hoecken/ om tverdoolde schaep in de wildernis te soecken.'[1140] De zelfmoordenaars Saul en Judas werden daarentegen vaak samen opgevoerd als afkeurenswaardig exempel, onder meer in troostgeschriften.[1141] In de lutherse hoofdartikelen van het christelijke geloof staat niettemin dat

---

1134 Miedema 1994-1999, dl. 5 (1998), p. 131; cf. p. 145; cf. p. 99, noot 143.
1135 RGP Gs 178 = Winkelman 1971-1983, dl. 3 (1981), p. 115, nr. 170; p. 404, nr. 671; RGP Gs 184 (1983), p. 525. De gebroeders Ophogen waren kennelijk Zuid-Nederlands. Zie: Gelderblom 2000, p. 319 & p. 309 voor de Antwerpse lakenkoopman Glaude Ophogen, alsook: GA Antwerpen, *Gebodboek*, dl. D, fol. 428v; AAB. dl. 4, pp. 203-205.
1136 Ook anderszins was hij nog niet "ziende". Pas na drie dagen genas Ananias hem en 'terstond vielen af van zijn ogen gelijk als schellen, en hij werd terstond wederom ziende (Hand. 9:18). Dit moment kent echter geen beeldtraditie.
1137 Jacob Gerritsz. Cuyp, *Apostel Paulus aan zijn schrijftafel*, sign. & dat. r.b.: *"JG cuijp fecit / 1627"* (*JG* in ligatuur), olieverf op doek, 72,5 x 100 cm, Dordrechts Museum, inv.nr. DM 2097-87; RKD-nr. 1699. Zie: S. Paarlberg, in: Tent. cat. Dordrecht 2002, pp. 88-89, nr. 4; Chong 2002, p. 171, nr. 8. Zie ook: Chong 1989, pp. 10-18; Wansink 1992, pp. 21-25.
1138 Willem Isaacsz. van Swanenburg naar Abraham Bloemaert, 1609-1611, gravures, ca. 27 x 17,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1904-60 t/m 65. Zie: *Holl.,* dl. 29 (1984: Samuel de Swaef to Jan Thesing), pp. 17-19; Roethlisberger 1993, dl. 1, pp. 162-166, nr. 128-133: nr. 128: *Petrus* (*Holl.,* nr. 7.I(4); RP-P-1904-60); nr. 129: *Paulus* (*Holl.,* nr. 8.I(3); RP-P-1904-61); nr. 130: *Zacheüs* (*Holl.,* nr. 9.I(3); RP-P-1904-62); nr. 131: *Magdalena* (*Holl.,* 10.II(4); RP-P-1904-65); nr. 132: *Saul* (*Holl.,* nr. 11.I(3); RP-P-1904-63); nr. 133: *Judas* (*Holl.,* nr. 12.I (3); RP-P-1904-64).
1139 Vergelijk: Miedema 1994-1999, dl. 5 (1998), p. 131: 'the attributes that made the painting into a picture of the apostle Paul were the outcome of invention.'
1140 Haarlemse Jonge Kamer d'Onduytsche (de Wijngaerdrancken), *Spelen van sinne vol schoone allegatien,* ed. Willem Silvius, Antwerpen 1564, fol. 63r-80v; ed. Jan van Waesberghe de Jonghe, Rotterdam 1614: G v^{r}–*Ivi^{r},* in: Hollaar 2006, pp. 99-130: p. 120.
1141 Volgens de *Augsburgse Confessie* (1530) hadden Judas en Saul niet de genade verdiend omdat ze aan het evangelie en het geloof twijfelden en hierin is het verschil gelegen tussen Petrus en Judas. Zie: Melanchton 1531, fol. XCVIr/v: 'Unnd wen[n] sie da gefragt werden/ warumb denn Saul und Judas/ und dergleich en nit gnade verdient haben/ in

'die Mensche moet wanhopen ghelijck Saul ende Judas. Ghelijck S. Paulus, seyt: Die Wet doodt door die sonde/ wederom gheeft dat Euangelium eenerley wyse/ troost ende verghevinghe.'[1142]

Het vroegst bekende Nederlandse *portrait historié* in de gedaante van de apostel Paulus is van de hand van Anthonis Mor uit 1556; vermoedelijk een zelfportret.[1143] Het betreft hier geen autonoom mansportret als Paulus maar een geïntegreerd *portrait historié* op een *Herrijzenis van Christus* met Petrus en Paulus, een werk dat wellicht dienst deed als altaarstuk (**MOR1;** afb. 4.56). De voorstelling roept katholiek-eucharistische connotaties op door de corporaliteit van Christus en doordat de tombe het karakter heeft van een altaartafel.[1144] Er is een vroegzeventiende-eeuws kniestuk van een man in de gedaante van Paulus overgeleverd. Dit werk is echter niet van de hand van Ketel maar vermoedelijk van een Zuid-Nederlandse meester. Afgebeeld is Paulus met zwaard en boek en op de achtergrond de bekering op weg naar Damascus (Hand. 9:3-6; **ANON3**; afb. 4.57). Latere voorbeelden van autonome Paulus-portretten zijn Rembrandts beroemde zelfportret in het Rijksmuseum (**REM5;** afb. 4.58) en dat van een onbekende oude man als Paulus van omstreeks 1659 in de National Gallery te Londen (**REM4;** afb. 4.59).

Vanzelfsprekend kan men de bijzondere aandacht voor Paulus verklaren vanuit het protestantisme dat veel waarde hechtte aan de woorden van deze apostel, maar dat biedt nog geen volledige verklaring waarom Jansz. in zijn gedaante werd weergegeven. Rutger of Rutgaert Jansz. (Jansen) was, evenals Ketel, lid van de rederijkerskamer De Egelantier, waarvoor hij in 1605 een nieuwjaarsgedicht schreef dat in 1609 in de verzameling *Nieu Jaar Liedekens* werd opgenomen.[1145] Ook vervaardigde hij een inleidend gedicht voor Van Manders *Schilder-Boeck* (1604). In 1602 werd zijn *Troost-spel ... Vant Vrouken by den put* gepubliceerd door de bekende dichter Zacharias Heyns (ca. 1566-1638) in de "drie Hooft-deuchden".[1146] De piëteit van Jansz., die ook ten grondslag moet hebben gelegen aan de gelijkstelling met Paulus, mag men reeds opmaken uit zijn zinspreuk "'tGae soo God wil", waarmee hij dit toneelstuk ondertekende. Dit devies vindt men terug op een portretgravure van hem door Jacques II de Gheyn (1565-1629) met de intialen *R.I.V.D.* (Rutgaert Jansz. van D.?) en de leeftijdsaanduiding *"OVT 60 · 1596"*, waaruit we kunnen opmaken dat hij in 1535 of 1536 is geboren (afb. 4.60).[1147] In 1589 woonde Jansz. kennelijk op de Warmoesstraat (nr. 99).[1148]

---

welchengar ein schrecklich contritio gewesen ist: Auff diese frage solten sie antworten/ das es Judas un[n] Saul am Euangelio un glauben gefehlet hette/ das Judas sich nicht getröst hat durchs Euangelium/ und hat nicht glaubet/ den[n] der glaub unter|scheidet die rewe Petri und Jude.'

[1142] Luther 1579, s.p.

[1143] Zie ook: Jonckheere 2012, p. 140 met kl.afb. 126 op p. 141.

[1144] Zie voor de eucharistische corporaliteit in Christusuitbeelding bijvoorbeeld: Timmermann 2014, p. 378.

[1145] Jansen 1609. Zie hiervoor: Keersmaeckers 1985, p. 83; Retoricaal Memoriaal, p. 61; cf. noot 163, voor een 'advys' dat Jansz. schreef n.a.v. een loterij van In Liefde Bloeyende (NHA, GAH, Oude Mannenhuis, inv.nr.3b); cf. p. 54.

[1146] Jansen 1602. Zie: Hummelen 1968, pp. 251-252, nr. 4.21; Rens 1977, pp. 73-74, nr. 25; Retoricaal Memoriaal, p. 60; Meeus 1983, p. 94, nr. 21; Miedema 1994-1999, dl. 5, p. 131.

[1147] Jacques II de Gheyn, *Portret Rutgaert Jansz. op 60-jarige leeftijd,* sign.: *"IDGeÿn fe.",* randschrift (motto & dat.): *"T'GAE SOO GOD WIL · R.I.V.D. OVT 60 · 1596",* 63 x 52 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-9951. Zie: *Nw Holl.,* The De Gheyn family, dl. 2 (2000), p. 108, nr. 249.II. Een hieraan gerelateerde tekening bevindt zich in Teylers Museum te Haarlem (inv.nr. N 90). Zie: Van Regteren Altena 1936 [ed. 1975], p. 76; Judson 1973, nr. 18; Van Regteren Altena 1983, dl. 1, p. 63; dl. 2, nr. 687; Tent. cat. Rotterdam/Washington 1985-1986, pp. 19, 48, nr. 23.

[1148] GAA, *Renteleggers,* inv.nr. 1597 (na 1578), fol. 93, in: Kam 1969, p. 307; Miedema 1994-1999, dl. 5, p. 131, noot 145. De Amsterdamse doopregisters vermelden een Rutgert Jansen, getrouwd met Jakelin Jans, die op 19-1-1588 hun zoon Jan in 1588 lieten dopen: GAA, Doopregister, Hervormd, Nieuwe Kerk, DTB 38, p. 39. In hetzelfde doopboek vindt men op 5-10-1592 een Rutgert Jansen aan als vader van Willum en echtgenoot van Ickgen Luijtges. Zie: GAA, Doopregister, Hervormd, Nieuwe Kerk, DTB 38, p. 265. Zie: *Amstelodamum* 35 (1948), p. 77 voor een Rutger Jansz. die

In het voornoemde *Troost-Spel* worden met sinnekens, allegorische en bijbelse figuren gebeurtenissen uit Christus' leven theatraal voorgesteld, waaronder de ontmoeting met de Samaritaanse vrouw (Joh. 4:1-42).[1149] Het gaat om een theologisch zinnespel, waarin de gelovigen duidelijk wordt gemaakt dat zij op de genade van Christus mogen hopen – niet toevallig ook het thema van de schilderijreeks voor Thomas Ophogen. Aan het boekwerkje werden lofdichten toegevoegd van Heyns en van de doopsgezinde bijbeluitgever Nicolaes Biestkens (1570/71-1623/24).[1150] Cornelis Ketel en Rutgaert Jansz. schreven op hun beurt eerdichten voor Heyns' *Vriendts-Spieghel*, dat werd opgevoerd op de Brabantse kamer Het Wit Lavendel op 25 februari 1602.[1151] Jansz. droeg ook bij aan Heyns' *Pest-spieghel* voor Het Wit Lavendel uit hetzelfde jaar.[1152] Ondanks zijn verbinding aan de Egelantier, doet zijn vriendschap met Heyns vermoeden dat Jansz. ook gelieerd was aan de Brabantse kamer die, zoals de naam verraadt, veel "Vlaamse" wijkelingen onder haar leden telde.[1153] Wellicht was Jansz. dus ook afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden. Teksten van Jansz., alsook van Karel "Een is Nodigh" van Mander, werden opgenomen in het Amsterdams liedboek *Den Nieuwen Lusthof* (1602).[1154]

De rederijkersspecialisten Van Boheemen en Van der Heijden schrijven ook het antikatholieke geschrift *De Wortel van Rethoorijka* toe aan Jansz.[1155] Zij dateren dit manuscript vóór de Alteratie (1578), de geloofsomwenteling van het Amsterdamse stadsbestuur; dus aanmerkelijk vroeger dan 1604, het jaartal dat tweemaal wordt vermeld. Bovendien wordt in regels 50-51 gezinspeeld op godsdienstroebelen die plaatsvonden in het jaar 1546 in Bohemen en in 1555 te Bremen.[1156] Als *terminus post quem* hanteren ze de verwijzing naar de tiendepenning, die werd ingevoerd in 1562. Als de toeschrijving van het stuk juist is, dan moet, gezien het taalgebruik, Rutgaert Jansz. van Vlaamse (of Brabantse) komaf zijn.[1157] Zowel het *Troost-spel* als de *Wortel* getuigt van een zeer grote bijbelkennis van de auteur. Het lijkt dan ook niet uitgesloten dat een beeltenis van Rutgaert Jansz. als Paulus werd opgenomen in Ketels apostelserie. Ook de stadsbouwmeester Hendrick de Keyser, die in de reeks als apostel werd voorgesteld, werd iets na 1588 lid van De Egelantier.[1158] Misschien moeten we "de kunst toegedanen" anders of breder opvatten en daartoe ook rederijkers rekenen.

HET *LAATSTE AVONDMAAL* MET D.V. COORNHERT DOOR KAREL II VAN MANDER (1602)

Het gebruik om bekenden af te beelden als apostelen of evangelisten lijkt wijdverbreid in het Hollandse kunstenaarsmilieu rond de eeuwwisseling van de zestiende op de zeventiende eeuw.

---

in 1599 door de rentmeesters fl. 7-15 krijgt betaald 'tot behoeff van de courante'. Zie voor een Rutger Jans getrouwd met Mayke Martens die in 1620 hetrouwde met Henrick Claesz Colevelt: Van Eeghen 1969, pp. 1-11: p. 9.

[1149] Van Boheemen & Van der Heijden 1985, p. 105; Hummelen 1988, p. 97.

[1150] Dibbits noemt Biestkens om onduidelijke redenen een lid van de Brabantse kamer. Zie Dibbits 1969, p. 8.

[1151] Ellerbroek-Fortuin 1937, p. 34; Meeus 1983, nr. 112; Retoricaal Memoriaal, p. 60.

[1152] Hummelen 1982, p. 40, noot 57; Retoricaal Memoriaal, p. 60.

[1153] Hummelen 1982, p. 40, noot 57; Keermaekers 1985, p. 83; Van Boheemen & Van der Heijden 1985, p. 105.

[1154] Keersmaekers 1985, pp. 83-84; Retoricaal Memoriaal, pp. 59-60. Jonckbloet 1888-1892, dl. 3 (1889), p. 48ff.

[1155] Van Boheemen & Van der Heijden 1985, p. 105; Retoricaal Memoriaal, p. 49; Moser 2001, p. 55; Deen 2015, p. 200.

[1156] Van Boheemen & Van der Heijden 1985, p. 105.

[1157] Van Boheemen & Van der Heijden 1985, pp. 104-105. Een Rotterdamse stadrekening van 1556/57 vermeldt een wijnverlater met die naam. Het lijkt onwaarschijnlijk dat een twintigjarige, een vluchteling die waarschijnlijk nog geen poorterschap had verworven, het zeer geambieerde ambt van wijnverlater in de wacht heeft kunnen slepen. Zie: Unger & Bezemer 1899, p. 172; *Rotterdamsch Jaarboekje* 9 (1941), p. 52: 'den 6 Junii betaelt [betaald aan] Rutgaert Jansz. wijnverlaeter over een jair wedden, hem den 28en in Meij laestleeden verscheenen 42 Caroligulden.'

[1158] Retoricaal Memoriaal, p. 56.

Ook op een *Laatste Avondmaal,* gejaarmerkt 1602 en gesigneerd met het monogram *"[i]KM"*, staan enkele eigentijdse individuen afgebeeld (afb. 4.61).[1159] Het schilderij stond lang op naam van Karel van Mander de Oudere. Tegenwoordig wordt het vanwege de schilderkunstige onbeholpenheid en het niet eerder opgemerkte puntje op de "*i"* (van *inventor*) in het monogram toegeschreven aan de jongere Karel van Mander (ca. 1583-1623), die aldus signeerde. Overigens was Karel van Mander de Jongere actief ook voor rederijkers: zo ontwierp hij kostuums voor de Delftse kamer *De Rapenbloem, Wy Raepen Gheneught*.[1160] Het schilderij toont de aankondiging van Judas' verraad, waarbij Christus hem aanmerkt door hem het ingedoopte brood aan te reiken. De apostel rechts van Christus vertoont, zoals Elisabeth Valentiner op aanwijzing van Dr. Zülch reeds veronderstelde, gelijkenis met Dirck Volckertsz. Coornhert (1522-1590), zoals deze is afgebeeld op een prent van Hendrick Goltzius uit 1591-1592 (afb. 4.62).[1161] Ondanks de globale weergave van de fysiognomie komen de gezichtsverhoudingen, de oogopslag en de haarinplant duidelijk overeen. Hoewel Coornhert tegenwoordig voornamelijk bekend is als theoloog, filosoof en politicus was hij ook actief als kunstenaar, namelijk als kopergraveur bij wie Goltzius in de leer ging.[1162] Dit doet vermoeden dat op dit *Laatste Avondmaal,* net zoals in Cornelis Ketels apostelreeks, kunstbroeders zijn voorgesteld.

Valentiners identificatie van de apostel met de hand op de borst, rechtsonder links van de zuil, als Hendrick Goltzius is echter weinig steekhoudend. Het uiterlijk van deze onportretmatige apostel alsook zijn handgebaar werden, zoals Marjolein Leesberg reeds opmerkte, ontleend aan een prent met het *Laatste Avondmaal* van Jan Harmensz. Muller (1571-1628) naar Gillis Coignet (1538-1599) (afb. 4.63).[1163] Ook de houdingen van andere figuren lijken overgenomen uit deze gravure. De handen, die wat te groot zijn uitgevallen, lijken rechtstreeks gekopieerd naar de Apostelserie van Goltzius uit 1589, evenals het opwaarts gerichte hoofd van de apostel linksboven (afb. 4.64).[1164] Als men de figuur van Hendrick Goltzius dan toch wil herkennen temidden van de apostelen, dan vertoont de apostel geheel rechtsboven nog de meeste gelijkenis met hem, hetzij een oppervlakkige, zo op het eerste gezicht. Technisch onderzoek wees echter uit dat de apostel oorspronkelijk met korter haar was afgebeeld, volgens de haardracht van die tijd, en dat de weelderige haardos een latere overschildering was (afb. 4.67b).[1165]

[1159] Karel II van Mander, *Laatste Avondmaal,* dat. r.o.: *"[i]KM* [in ligatuur] *1602"*, olieverf op paneel, 123,5 x 188 cm, Vlg. Londen (S), 12-7-2001, lot 142 met kl.afb.; Khdl. Douwes Fine Art, Amsterdam. Zie: Leesberg 2009.

[1160] Delft, Stadsarchief, ANHG, inv.nr. 151, Kamer van Charitate, Uutgeefboec, (1609-1615), fol. 140: *Uutgeven van oncosten bey den ontfang vanwegen de camer van retorica. 1614:* 24 sept. Aen Carel Vermander over teckenen van de cleding, volgens ordonnantie ende quitancie …… 3-0-0. Zie: Retoricaal Memoriaal, p. 58.

[1161] Valentiner 1930, p. 80: 'Der Jünger auf Christi rechter Seite stellt wohl D.V. Coornhert, der an der Vorderseite den Beschauer anblickende Jünger H. Goltzius dar. Warscheinlich sind auch mehre der anderen Figuren Porträts aus dem Bekanntenkreis van Mander.' Hendrick Goltzius, *Dirck Volckertsz. Coornhert,* 1591-1592, gravure, 52,2 x 41,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1944-3051. Zie: *Ill. Bartsch,* nr. 164.III; *Holl.,* nr. 180.III; Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, pp. 158-160, nr. 51; Leesberg 2009, p. 7, afb. 9.

[1162] Veldman 1989, pp. 115-143, 178-179.

[1163] Jan Harmensz. Muller naar Gillis Coignet, *Laatste Avondmaal*, gravure, 44,6 x 93,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1892-A-17433. Zie: Leesberg 2009, p. 6 met afb. 5; *Nw Holl.,* The Muller Dynasty, dl. 2 (1999: Jan Harmensz. Muller), p. 109, nr. 28.II; voor het origineel van Coignet in de Hamburgse Peterskriche: Uppenkamp 2015.

[1164] Hendrick Goltzius, *Apostel Johannes* uit serie: *Christus, de twaalf apostelen en Paulus*, 1589, sign.: *"H.G."*, gravure, 14,9 x 10,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-10.056. Zie: Filedt Kok 1993, p. 210, nr. 55; *Ill. Bartsch,* nr. 47.III; *Holl.,* nr. 38.III; *Nw Holl.,* Hendrick Goltzius, dl. 1 (2012), p. 85, nr. 38; Leesberg 2009, nr. 1, p. 8, afb. 10.

[1165] Hierom stelt Leesberg 2009 dat deze figuur 'het enige echte portret' zijn, terwijl de schilder bij de overige apostelen niet de intentie had doelbewust bekenden te portretteren.

Goltzius portretteerde zichzelf vaak met een dergelijk kapsel en sik als die van de apostel, onder meer op zijn getekende zelfportret in de Albertina te Wenen (afb. 4.65, 4.67a).[1166] De proporties van het uiteindelijke gezicht met de driehoekige neusbrug, de ronde oogbogen, alsook de rechthoekige kinbaard met de puntige uitstekende snor keren terug bij het zelfportret van Goltzius in zijn befaamde "brunaille" *Sine Cerere et Libero friget Venus* van 1604-1606 (St. Petersburg, Hermitage; afb. 4.67c).[1167] Opmerkelijk is dat Goltzius in 1609 een portretbuste schilderde van een man met dezelfde coiffure, die waarschijnlijk een apostel moet voorstellen, gezien het halfontblote bovenlichaam en de rol papier in de linkerhand. Zijn fysiognomie lijkt vrijelijk gemodelleerd naar Goltzius' eigen uiterlijk (**GOL4;** afb. 4.66).[1168]

Mijns inziens stelt de naar de beschouwer toegewende apostel, rechts van Judas op de voorgrond, Karel van Mander de Oudere voor; de vader van de schilder. Als bewijsstuk dient de gravure naar het door Hendrick Goltzius geschilderde portret van hem op 56-jarige leeftijd; twee jaar ouder dan op het schilderij (afb. 4.67d; 4.68).[1169] Niet alleen de oogopslag komt overeen, maar ook het kapsel dat in het haarplukje op het voorhoofd uitloopt. Ook Van Mander schreef een religieus rederijkersstuk met de titel *Noah* dat aan het einde van de zestiende eeuw werd opgevoerd.[1170] In de apostel aan Christus' linkerzijde, de tweede rechts van de zuil, valt ook een portret te herkennen. Men zou nog een kunstbroeder verwachten, bijvoorbeeld Cornelis Ketel met wie Van de Mander de Oudere goed bevriend was. Diens zelfportret, dat Hendrick I Hondius (1573-1650) in prent uitvoerde, toont Ketel met hetzelfde strenge uiterlijk als de apostel, maar kan desondanks de vergelijking niet goed doorstaan (afb. 4.69).[1171] Gezien de eerdere connectie tussen een *portrait historié* van de hand van Ketel en de rederijkerskamer moeten we wellicht ook de identiteit van de geportretteerde in dit verband zoeken. Een goede kandidaat is de filosoof Hendrick Laurensz. Spieghel (1549-1612), die, net zoals Coornhert, lid was van de rederijkerskamer de Egelantier. Diens gelaatstrekken kunnen worden getoetst aan zijn gegraveerde portret door Jan Harmensz. Muller, op 30-jarige leeftijd (afb. 4.67e, 4.70).[1172]

1166 Hendrick Goltzius, *Zelfportret*,, sign.:*"HG"* (in ligatuur), bruin, rood en zwart krijt, penseel in kleur op papier, 430 x 323 mm, Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv.nr. 17638.

1167 Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus,* 1604-1606, pentekening en bruine inkt op doek, 219 x 163 cm, Hermitage, Sint-Petersburg. Vergelijk ook Goltzius' portret in de *Allegorie van de Vergankelijkheid,* 1611, olieverf op doek, 180 x 256 cm, sign. & dat.: *"HG Aº 1611"* (*HG* in ligatuur), Basel, Öffentliche Kunstsammlung, inv.nr. 252.

1168 Hendrick Goltzius, *Borststuk van een man (Zelfportret als apostel?),* sign. & dat.: *"HG 1609"* (*HG* in ligatuur), olieverf op paneel, 48,5 x 38 cm, Khdl. Jack Kilgore & Co., New York, getoond op TEFAF, Maastricht, 2000. Herkomst: Vlg. Londen (S), 15-4-1999-04-15, lot 39 met kl.afb.; RKD-nr. 43807.

1169 Jan Saenredam naar Hendrik Goltzius, *Portret van Karel I van Mander,* 1604, gravure, 17,8 x 12,3 cm, onderschrift: *"Caerle ver mander van Molebeke in Vlaender, Schilder ÆTAT. 56."*, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-10.643; ook opgenomen in: Van Mander 1604. Zie: *Holl.,* dl. 23 (1980: Jan Saenredam to Roelandt Savery), p. 100, nr. 127; *Nw. Holl.,* Hendrick Goltzius, dl. 4, p. 201, nr. 753.

1170 Retoricaal Memoriaal, p. 58.

1171 Hendrick I Hondius naar Cornelis Ketel, *Zelfportret van Cornelis Ketel*, ca. 1610, gravure, 21,1 x 11,9 mm, opschrift: *"Hh. exc. Cum privil."*, onderschrift: "*CORNELIUS KETEL, GOUDANUS* [...]*"*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-55.196, uit: *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris,* Den Haag [1611]; IB-nr. 2003178; RKD-nr. 178232. Zie: Van Someren 1888-1891, dl. 1, p. 198; dl. 2, nr. 2924; *Holl.,* dl. 7 (1952: Fouceel - Gole), p. 32, nr. 173 (Frisius); *Holl.,* dl. 9 (1953: Heer - Kuyl), p. 90, nr. 86-157; Schulting 1991-1992, p. 469, afb. 323; *Nw. Holl,* Hendrick Hondius, p. 96, nr. 111. Vergelijk Ketels portretprent door Hendrik Bary, gravure, 21,4 x 13,7 cm, opschrift l.o.: *"C. ketel pinx"* & dat. r.o.: *"H. Bary sculp. Ao 1659"*, onderschrift: *"Fama* [...] *besat."*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-BI-596; IB-nr. 2013639; RKD-nr. 178762. Zie: *Holl.,* dl. 1 (1949: Abry - Berchem), p. 128, nr. 54 met afb.

1172 Jan Harmensz. Muller, *Portret van Hendrik Laurensz. Spieghel op dertigjarige leeftijd,* 1614, gravure, 11,4 x 6,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1883-A-6903. Zie: *Nw Holl.,* The Muller dynastie, dl. 2 (1999: Jan Harmensz. Muller), p. 70, 14.III. Zie: Muller 1853, p. 243, nr. 5084a.

De bedoeling en bestemming van het Avondmaal zijn onduidelijk. Leesberg brengt het schilderij vanwege zijn datering 1602 nogal vrijblijvend in verband met Van Manders vriend Bartholomeus Spranger (1546-1611), de hofschilder van keizer Rudolf II, die in datzelfde jaar Amsterdam en Haarlem aandeed. Het schilderij zou, zo speculeert zij, ter ere van dit bezoek zijn gemaakt, als eerbetoon aan Spranger, met doelbewuste beeldcitaten ontleend aan kunstenaars die ook Sprangers ontwerpen in gravure uitvoerden: Goltzius en Jan Harmensz. Muller. Wegens de aanzienlijke grootte van het paneel veronderstelt zij dat het op bestelling werd gemaakt. Als mogelijke opdrachtgever noemt zij de Amsterdamse notaris en schilder-dichter Jacques Razet (†1609), aan wie Jan Muller voornoemde prent opdroeg. Hij was een vriend van Karel I van Mander en nam als mecenas veel jonge kunstenaars onder zijn hoede. Ook hij was lid van de Egelantier. In het licht van het voorgaande is van belang dat men een apostelserie door Cornelis Ketel alsook een Christus van dezelfde schilder aantreft in de boedelinventaris die werd opgemaakt na de dood van Razets dochter Annetje in Delft.[1173] Miedema brengt deze voorzichtig in verband met de apostel-*portraits historiés* die Van Mander in zijn *Schilder-boeck* vermeldt.[1174]

Wellicht valt zowel de apostelreeks als het Laatste Avondmaal met *portraits historiés* te koppelen aan Van Manders uitvoerige gedicht *De Kerk der Deught* (1600), een bewerking naar *Songe au Sieur de la Rouvère* door Pierre Ronsard (1524-1616), opgenomen in de *Nederduytsche Helicon* (1610).[1175] Dit gedicht, tot lof van onder meer Goltzius, was blijkens de opdracht bedoeld als een nieuwjaarsgroet voor de schilder Cornelis Ketel en tevens bestemd voor Razet.[1176] De tekst geeft een droombeeld weer waarin enkele uitverkoren kunstenaars, geleid door de Deugd, een tocht ondernemen naar het heiligdom van de Deugdkerk, gelegen op een bergtop van waaraf de dichter allerlei geschiedenissen gadeslaat. Ondanks de mythologische setting van het gedicht zijn de deugd en de kunst bij Van Mander zeer verknoopt met het christelijke geloof.

Een verklaring voor het Laatste Avondmaal moet men echter eerder zoeken in de aanwezigheid van Coornhert als apostel en de toenmalige theologische discussies over het avondmaal in de kerkdienst. Coornhert stond bekend als “apostel van de verdraagzaamheid en volmaakbaarheid”.[1177] De kern van zijn theologie was de idee dat de mens stapsgewijs de staat van volmaaktheid kon bereiken door deugdzaam gedrag; het zogenaamde perfectisme. Coornhert valt niet in een religieus kamp onder te brengen en men zou hem als anticonfessioneel kunnen kenschetsen. Deze instelling sprak uit zijn geschriften waarin hij zowel misvattingen van katholieken als van dopers, lutheranen en calvinisten veroordeelde.[1178]

Wars van alle geïnstitutionaliseerde christelijke stromingen propageerde hij een onzichtbare kerk van alle wedergeborenen.[1179] In zijn *Verschooninghe van de Roomsche afgoderye* (1560) verdedigde hij op rationeel-spiritualistische wijze dat een rein geweten ondanks “valse ceremoniën” onbevlekt bleef. Hij gispte de ‘schyn-deught der secten met hare

[1173] Delft, Stadsarchief, NA, 1636, akte 135, 12-12-1621, *Inventaris van Jan van Gils*, echtgenote van Annetje. Vanwege Jans schulden werd de collectie overgebracht naar Annetjes stiefvader, Delft, Stadsarchief, NA, 1637, 5 maart 1622. Zie: Bredius *K.-Inv.*, dl. 5, pp. 1751-1752.
[1174] Miedema 1994-1999, p. 136.
[1175] Van Mander, *Kerck der Deught*, ed. Miedema & Spies 1973.
[1176] Schulting 1991-1992, pp. 459-461; Thijs 2004, pp. 54-56. Zie ook: Verveer 2001, pp. 82-83.
[1177] Becker 1926, pp. 59-84.
[1178] Zie ook: Van Veen 2001, pp. 73-94.
[1179] Berkvens-Stevelinck 1989, pp. 19-21.

verwerde twistigheden om de ceremonien ende anders.'[1180] Volgens Coornhert was de apostolische kerk de ware kerk, hoewel zij zo ontaard was dat zij niet meer hersteld kon worden.[1181] Coornhert wordt op het *Laatste Avondmaal* als "ware" apostel van Christus afgebeeld. Een dergelijke vergelijking met bijbelse figuren was normaal in het theologische dispuut. Coornhert zelf rekende in zijn *Verschooninghe* de doperse voorman Menno Simons tot de farizeeën en de overste der joden.[1182] En in zijn *Synodus of van der Conscientien Vryheyt* (1582), een discussie tussen vertegenwoordigers van de geloofsgroepen, mat hij zichzelf een pseudo-bijbelse identiteit van de bemiddelaar Gamaliël aan.

Belangrijk is Coornherts visie op de eucharistieviering, zoals verwoord in diens dupliek *Van de vreemde sonde, schulde, straffe* (1584), een geschrift gericht tegen de leer van de erfzonde. Blijkbaar vatte Coornhert de leer van de transsubstantiatie (evenals de leerstukken over de erfzonde en vagevuur) op als dwaalleer.[1183] Niettemin bracht Coornhert tegen zijn opponenten in dat ze hem niet onheus moesten bejegenen vanwege zijn afwijzing van de leer van de erfzonde, waarover de Schrift zwijgt, terwijl zij de transsubstantiatie niet alleen in twijfel trekken, maar zelfs spottend en schimpend loochenen, ofschoon in de Schrift 'naecktelijck' geschreven staat: *Hoc est corpus meum* (Dit is mijn lichaam).[1184] Zij die (met gemak) geloven dat er alleen brood is, zijn volgens Coornhert geen loon waardig, anders dan degenen die (met grote moeite) wél geloven in de verandering van het brood in Christus' lichaam.[1185] Op grond van het *hoc est* argumenteerde hij ook dat hij niet blindelings in de Drievuldigheid kon geloven, tegen zijn verstand, alsook tegen de klare taal van de schrift.[1186]

Ook stelde Coornhert uitdrukkelijk dat 'Christi bevel', d.w.z. Christus' instelling van de eucharistie, 'een onbuyghelijcke seghel is, die door gheen gewoonte der menschen door gheen prescriptie van tijden, noch door gheen nieuwe insettinghen verruckt of verandert behoort te worden.'[1187] In tegenstelling tot de 'papisten', die zijns inziens niet geheel onterecht aanvoerden

---

[1180] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 3, fol. 342.
[1181] Bonger 1978, p. 262
[1182] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 3, fol. 18v, § 1. Zie ook: Van Veen 2001, pp. 167.
[1183] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 837, fol. 413r, § 42-43: 'Soo is dan die oudtheyt van dese dwalinghen (vanden Vagevuyr ende transubstantiatie) niet te ghelijcken by de oudtheyt vande Leere der Erf-zonde.'
[1184] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 856, fol. 422v, § 57: 'Seecker nadien ghylieden niet alleen derft twijffelen, maer oock spottelijck ende schamperlijck loochenen, die transubstantiatie des Sacraments, niet jeghenstaende daer naecktelijck staet: *Hoc est corpus meum*, ende dit jeghen die gantsche Roomsche Kercke, Concilien, Outheydt, Vaderen ende Decreten, so en behoordy my so onvrundelijck niet te handelen, om veele minder te doen, als die maer twijffele aen die meyninghe van dese onbegrijpelijcke Paradoxen van de Erf-zonde, so ghyluyden die nu leert, jeghen die Roomsche, Luthersche, ende Doopersche Kercken, op u luyder eyghen handt, die nerghens in de gantsche Bybele duysterlijck, swijghe claerlijck, dat my voor-ghekomen is, niet een woordt vermaent en wort.' Zie ook: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 839, fol. 414r, § 50-51; dl. 2, p. 844, fol. 416v, § 82. Hij vergeleek het heldere *hoc est* ook met de dwaalleer der erfzonde: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 883, fol. 436r, § 198; p. 884, fol. 436v, § 200.
[1185] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 846, fol. 417v, § 86: '[...] het valt u luyden wel lichtelijck te ghelooven datter niet en zy dan broot: maer die sulcx gelooft en is oock gheen loon waerdich, maer die daer ghelooft dat die stifstondigheyt (of wesen) des broodts in Christi lichaem verwandelt is verdient veele, overmiis die swarigheyt alsodanighen gheloofs.' De onlogische opeenvolging van de tekst, eindigende met § 94 waarop een tweede § 86 volgt, wijst op een corrupte brontekst, of althans op de corruptie van het exemplaar van de UvA (Cat. Ned. Lett. UBA 195).
[1186] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 846, fol. 417v, § 86: 'Daer siedy immers achte ick nu wel dat die Catholijcken u luyden voorwerpen in't stuck vande transsubstantiatie even 'tselve dat ghy my in desen voorwerpt. So weet ghyluyden oock wel dat Luther selve oock heftich doet tegen Swinglium Oecolampadium, Carelostadium, ende meer andere uwe Hooft-Leeraren. Wildy nu dat ick hier inne blindelinghen gheloove, niet alleen tegen mijn verstant, maer oock teghen so veel klare Schriftueren: Soo gaet my voor ende ghelooft jeghens u verstant, maer niet jeghen den klare sproke (so syluyden seggen) hoc est. Sulcke heure transsubstantiatie.'
[1187] Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, p. 838, fol. 413v, § 45.

dat het broodoffer een oude gewoonte was, zag Coornhert klaarblijkelijk in de traditie geen argument voor de rechtvaardiging van het avondmaal. Hij vond deze justificatie van het avondmaal, als we hem goed begrijpen, in de woorden van Christus zelf. Dat betekent: zowel brood als wijn. Het feit dat katholieken zelf waren afgeweken van Christus' gebod en de lekengemeenschap de wijn bij de eucharistieviering ontzegden, moet hij dus als een grote dwaling hebben gezien. Na 1573 wenste hij dan ook geen mis meer bij te wonen.

De apostel Coornhert wijst met zijn linkerhand, juist zichtbaar onder de reikende hand van Christus, op een stukje brood, waarmee hij nogmaals het belang van de brood bij de eucharistie onderstreept (afb. 4.61). Ook de wijn is echter expliciet aanwezig. Overigens blijkt Coornherts complexe houding ten opzichte van de avondmaal ook uit de *Vierschare,* een fictief twistgesprek waarin hij het personage 'Ernst woort-houder' opvoert, die zijn eigen standpunt lijkt te vertegenwoordigen. Ernst maakt enkele hervormers belachelijk: 'Sy [o.a. Karlstadt en Zwingli] noemden hem [Christus] een gebacken Godt, een Broot-God, een Wijn-God, een ghebradene God, etc. Ons luyden noemden zy vleysch-vreters, bloedtsuypers, Anthropophagos [Kannibalen], Capernaijten,[1188] Thiestas[1189], etc.'[1190] Deze opsomming is woordelijk ontleend aan Luthers *Kurzes Bekenntnis vom Heiligen Sakrament* uit 1544.[1191] Hij zou dan, zo schertst Ernst, over deze hervormers, die enkel geloven in *geestelijke* aanwezigheid van Christus bij het avondmaal, wel kunnen beweren 'dat zy niet Rechtelijck broodt-vreters ende Wijnsuypers, maer ziel-vreters ende zielmoorders waren…'[1192]

Daarentegen betoogt Ernst ook dat Luther nergens uit de Bijbel heeft kunnen opmaken dat het vlees en bloed waarachtig in het avondmaal aanwezig zijn.[1193] Ernst daagt zijn tegenstander Coenraedt uit te bewijzen aan de hand van de Schrift 'dat hy verdoemt, verdoemelijck, of vervloeckt is, die niet en ghelooft dat Christi vleesch ende bloedt int Broodt des Avondtmaels is.'[1194] Luthers kritiek op de Zwinglianen die openlijk loochenen dat Christus' vlees in het sacrament is, probeert Coenraedt te staven met de tweede brief van Johannes, waarin deze beweert dat degenen 'die de komst van Jezus Christus in het vlees niet belijden' misleiders

---

[1188] Zie: Joh. 6:63. Vergelijk: Andreae 1556, fol. 46r. & i.h.b. fol. 74r.ff.
[1189] Volgens de Griekse legende werden Thyestas' zonen gedood en werden zij hem voorgeschoteld door zijn broer.
[1190] *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 960, fol. 422v, § 14.
[1191] Luther WA, dl. 54 (1928: Schriften 1543-1546), p. 146: '[30] Denn ich dencke noch wol, stehet auch noch in jren Buechern, wie gar [31] uberaus schendlich sie uns mit unserm lieben HErrn und Heiland lesterten, [32] hiessen jn einen gebacken Gott, einen broetern Gott, einen weinern Gott, ein [33] gebrotenen Gott, etc.20 Uns hiessen sie Fleischfresser21, Blutseuffer, Anthropophagos, Vergelijk: Idem, p. 157: 'Erstlich da sie im anfang [19] lereten, Es were nichts, denn eitel brot und wein im Abendmal. Darueber [20] sie uns scholten und lesterten Fleischfresser, Blutseuffer, Thiestas, Capernaiten, [21] Unsern [Bl. D 4] HErrn den gebacken Gott, den broetern Gott, den weinern [22] Gott etc., wie die Buecher am tage zeugen ewiglich.'
[1192] *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 960, fol. 422v, § 17. Vergelijk de verdediging in: Luther WA, dl. 54, p. 146: 'als weren wir solche tolle, unsinnige, rasende Leute, [10] die Christum im Sacrament Localiter hielten, und stuecklich zufressen, wie [11] die Wolffe ein schaff, und blut soeffen wie ein kue das wasser.' Zie ook: Schaff 1997, § 106. Luther and Zwingli.
[1193] *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 963, fol. 424r, § 51: 'Ende oft Luyter dan sulcx noch al wettelijck hadde doen blijcken: soo most daer noch blijcken, dat Godt in de H. Schrift, ende niet alleen Luyter uyt sijn vernuft, verdoemt alle den ghenen die niet en gheloven dat Christi vleesch ende bloedt waerachtelijck in t'Avontmael is. Dit heeft Luter noch int minste niet konnen bewijsen, in de H. Schrift erghens gheleerdt te sijn. Dit leerdt Luther, die leerdt dan anders dan de schrift leerdt. Die voeght dan in sulck verdoemen sijn goedt duncken tot de H. schrift, ende verdoemt den genen die God niet en verdoemt. Wat oordeel Godt in de H. schrift gheeft over sulcke toedoenders vanden selven dat moghen dese ghetuyghen betuyghen.'
[1194] *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 961, fol. 423r, § 33.

zijn, en dat dit 'de misleider en de antichrist' is (2. Joh. 7).[1195] Ernst stelt terecht dat de apostel in die brief nergens spreekt over het avondmaal: 'Seydt d'Apostel daer dat Christus met sijn vleesch int Sacrament komt?'[1196] Het feit dat Judas zo onstentatief de hand op de buidel houdt waarin de dertig zilverlingen zitten waarvoor hij Christus verkocht, vindt mogelijkerwijs ook zijn verklaring in Coornherts deugdenpolemiek. Zo schrijft Coornherts: 'Is tusschen gelt en deught niet so groot onderschyt / Als tusschen den gouden en Coperen munt.'[1197]

Aanhangers van Coornhert heten "libertijnen" of "perfectisten" en men vond ze vooral in Haarlem en Gouda.[1198] Ketel stamde uit Gouda en Goltzius en Van Mander woonden in Haarlem. Hoewel we weten dat Van Mander de Oudere tot de Vlaamse Doopsgezinden te Haarlem behoorde, blijkt dat hij sympathieën had voor het gedachtegoed van Coornhert. In een gedicht stelt Van Mander met nadruk dat 'berouw van sonden' en 'gheloofsbelijden moet altijdts vóór het Doopsel gaen'. En net zoals Coornhert, luidde zijn devies 'Gheen heerschappie te dryven over den broeder' en keurde hij partijschappen over irrelevante geloofspunten af; 'secten maken sy meest', schreef hij, 'die daer syn sonder gheest en vleeschelyck gedreven'.[1199] Ketel was hervormd, maar zijn streven naar deugzaamheid lijkt door Coornhert beïnvloed. Blijkens zijn kenspreuk *Deught Verwint*, waarmee hij zijn gedichten ondertekende.[1200]

Overigens past de vereenzelviging met apostelen goed in het euhemeristische gedachtegoed van Coornhert die zelf ook de term 'vergoding' (vergoddelijking) in mystieke zin bezigde.[1201] Coornhert ontleende het principe van vergoding en vermenselijking aan de *Theologia Deutsch*: 'Des Duytsche Theologus meeste schrijven is van 't gheestelijcke innerlijcke leven Christi inden vleesche, 'twelck (soo hy oock seydt) noch daghelijcx sijnen vollen ganck heeft bij allen christen, inden welcken Christus ghebooren ende vermenscht wert, sy weder omme in Christo, soo noemt hy 't vergoddet daer ick na af segghen wil.'[1202] Wat bedoeld is dat Christus geïncarneerd is in de christenen. Vanuit deze gedachte is een portrettering onder de eerste christenen, dus als één van hen, zeker gelegitimeerd. In zijn *Zedekunst dat is Wellevenkunste* (1586) stelt Coornhert: 'De navolghinghe Godes is een ware oeffening van te worden godlyck, dat is God ghelyck of een waarachtigh beelde Godes, zo vele de menschelycke nature magh bereycken uyt ghenaden.'[1203] Hendrick Laurensz. Spiegel (1549-1612) beweerde dat als Coornhert zegt dat de mens goddelijk is, dat wil zeggen: aan God gelijk. De mens is immers een beeld van God, aangezien hij naar Zijn gelijkenis is geschapen. Hij dient de naastenliefde, het voornaamste gebod, te betrachten. Daarvoor moet hij zijn gevaarlijke

[1195] *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 960, fol. 422v, § 20-22.
[1196] *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 961, fol. 423r, § 23; § 25. Ook Luthers veroordeling van Zwingli's misverstand over het avondmaal als 'zonde tot de dood' – waarover Johannes (1. Joh. 5:16-17) zou spreken, maar die de apostel niet als zodanig expliciteerde – wordt dan ook afgedaan als ongeldig, aangezien Luther dit niet wettelijk kon bewijzen. Zie: *Vierschare*, in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, p. 962, fol. 423v, § 49.
[1197] *Betoon vande zotheydt der werltwysen, ...,* in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 3, p. 1032, fol. 496v.
[1198] Berkvens 1989, p. 30.
[1199] Winkel 1922, p. 58.
[1200] *Apollo of Ghesangh der Musen,* ed. Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam 1615; Retoricaal Memoriaal, p. 72-73.
[1201] Bonger 1978, p. 212.
[1202] *Paradoxa,* in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 1, fol. 418v, geciteerd in: Van Veen 2001, p. 158.
[1203] Coornhert 1586, ed. Becker 1942, p. 226, IV, III, § 12.

hartstochten bedwingen om van binnen zuiver te worden.[1204] Niettemin uitte Coornhert grote kritiek op de zelfverheerlijking van de zelfverklaarde 'vergodete profeten'.[1205]

EXCURS: REDERIJKERSNETWERK

Mag men in het licht van het voorgaande ook andere *portraits historiés* uit de omgeving van Karel van Mander en Cornelis Ketel relateren aan het Coornherts gedachtegoed? Al eerder kwam een verband tussen het bijbels *portrait historié* en de rederijkerskamers aan de oppervlakte. Het net lijkt zich verder te sluiten rond de retorische kring van Coornhert en de zijnen. Bij de zegetocht van Prins Maurits in Amsterdam op 19 augustus 1594, georganiseerd ter gelegenheid van de verovering van Groningen, hielden rederijkers een zinnebeeldige voorstelling in de vorm van een bijbels *tableau vivant*. Het toneel stond opgesteld op de Dam, nabij de Beurssteeg, op een podium dat zestig voet breed was.[1206] Temidden van de Israëlitische heerscharen bevond zich koning David, uitgebeeld door de graveur Jacques II de Gheyn (ca. 1565-1629), met de verslagen Goliath tegenover koning Saul die werd voorgesteld door Frans Volckertsz Coornhert.

Frans, schepen van Amsterdam, was de op één na oudste broer van Dirck Coornhert en had gedurende de Opstand vaak opgetreden als zaakgelastigde van de Watergeuzen, ten gevolge waarvan hij als banneling in Emden terecht kwam. Hij hing het gereformeerde geloof aan, hoewel hij in zijn geloofsopvattingen gematigd was en zich tijdens zijn verblijf in Emden openbaarde als een tegenstander van de radicalere calvinisten.[1207] Na de Alteratie in 1578 keerde hij terug naar Amsterdam. Lange tijd is men ervan uitgegaan dat de stomme voorstelling op de Dam werd gehouden "uyt Levender Jonst" en dat Frans derhalve verbonden was aan de Brabantse kamer.[1208] Gezien zijn Amsterdamse afkomst en het feit dat het Wit Lavendel pas in 1598 werd opgericht, dus vier jaar nadien, lijkt dit zeer onwaarschijnlijk.[1209] De vertoning moet dan wel door de Egelantier zijn georganiseerd.[1210] Hoewel we Frans niet terugvinden onder de lidmaten van Egelantier op een onvolledige naamlijst die in 1649 werd opgesteld,[1211] zal hij zeker lid zijn geweest van dezelfde kamer als zijn broer Dirck.[1212]

Mogelijkerwijs bestaat er zelfs een direct verband tussen Rutgaert Jansz.' *portrait historié* in de gedaante van de apostel Paulus en Coornherts komedie *De Bruijt Christi* dat in 1582 werd gedrukt bij voornoemd Harmen Janszoon Muller; de vader van voornoemde Jan Harmensz. Muller.[1213] Het is namelijk een van de weinige rederijkersstukken waarin het personage van de apostel Paulus wordt opgevoerd. Paulus maakt samen met Moyses, David en Esaias deel uit van het gezantschap dat het aanbod van goddelijke genade aan Unica moet overbrengen.[1214] Het is niet ondenkbaar dat Rutgaert Jansz. voor de Egelantier deze rol heeft

[1204] Spiegel, *Hert-spiegel*, ed. Veenstra 1992, p. 266.
[1205] Bonger 1979, pp. 257-291.
[1206] Te Winkel 1894; Te Winkel 1922, p. 98; Fleurkens 1994, p. 346.
[1207] Zie voor hem: Berkel 1980, p. 13; Becker 1928, p. 14, noot 2; Valkema Blauw 1989, dl. 2, pp. 229-230.
[1208] Ellerbroek-Fontein 1937, pp. 28-29; Kruizinga 1946, p. 23; Berkel 1980, p. 15.
[1209] Fleurkens 1994, p. 347.
[1210] Hummelen 1982, p. 23, noot 8.
[1211] Blaauw & Van Toorn 1986, p. 87 met de naamlijst op p. 90, noot 8.
[1212] Fleurkens 1994, p. 347.
[1213] Hummelen 1968, p. 236, nr. 3.Y 1.
[1214] Fleurkens 1994, p. 192, pp. 197-198. Wellicht verwijst de naam Unica ook naar Unico Manninga, die als drost van Emden de Watergeuzen steunde en aan wie Dirck Coornhert zijn *Een seer schoone Dialogis oft* tsamensprekinghe *vanden Roomschen Pasquilo ende Marforio* (1576) opdroeg. Zie: Berkel 1980, p. 13.

vertolkt en mede hierom in deze gestalte werd vereeuwigd. Overigens bestaat er nog een curieus verband tussen Rutgaert Jansz. en Coornhert. De botanicus Carolus Clusius (1526-1609) verwierf voor zijn *Exoticorum libri decem* (1605) via Coornhert, met wie hij correspondeerde, een tekening van een geprepareerde luiaard in de collectie van Rutgaert Jansz.[1215] Hieruit mag men opmaken dat beiden elkaar meer dan oppervlakkig gekend moeten hebben.

Net zoals Coornhert was Jansz. afkerig van sektarische bewegingen en de uitsluiting van zogenaamde afvalligen. Nicolaes Biestkens, alias *Wie Weet Wanneer*,[1216] stelde vast dat Rutgaerts woord met dat van God overeenstemt en stelde: 'Is dit dan Sectorij? Wat salmen dan voortbringen?/ Acht sekerlicken neen: tGelove comt van boven.'[1217] Ook Jansz. bekommerde zich niet om aantijgingen en stelt in zijn *Clinck-dicht*, een dankwoord aan Zacharias Heyns, waarmee hij zijn *Troost-Spel* inleidde: 'So verre wy maer in Godes soon gheloven,/ Wat can ons letten dan al worden wij verschoven'.[1218] Niettemin waren Coornhert en Jansz. op geloofspunten zoals de erfzonde elkaars tegenstanders. Rutgaert Jansz. schreef in 1602 een *referein* op de zinsnede 'Om veele sonden groot, sent Godt ons zwaere plaegen', dat werd opgenomen in het zakboekje van Pieter Cornelisz van der Mersch (ca. 1545-1629), alias Piero, de zot van Leiden.[1219]

Ook het eerder aangehaalde *portrait historié* van Hendrick van Os als Democritus door Cornelis Ketel kan men mogelijkerwijs in een coornhertistische deugdencontext plaatsen.[1220] In het christendom waren zowel Heraclitus, de huilende filosoof, als Democritus, de lachende filosoof, als zinnebeeldige figuren deugdzame exempelen geworden, hoewel hun gedachtegoed werd verworpen.[1221] De Franse theoloog Pierre de Besse (1567?-1639) publiceerde in 1612 in *L'Heraclite Chrestien* en drie jaar later *Le Democrite Chrestien.*[1222] Coornhert maakte reeds in 1557 een gravure van een schilderij van Maerten van Heemskerck getiteld *Heraclitus en Democritus: een aansporing tot het beteugelen van de hartstochten* (afb. 4.71).[1223] Ook voorstellingen van klassieke of mythologische aard werden immers christelijke geduid.

Wat is bekend over de opdrachtgever Hendrick van Os? Er bestaat een ovaalvormig portret van Hendrick van Os door Van Mierevelt uit 1607, in de collectie Stichting de Dieu (afb. 4.72).[1224] Het pendant van de hand van een onbekende schilder toont zijn vrouw Cathelijntje

---

[1215] Mason 2007, pp. 203-204 met ill. 23, uit: Clusius 1605, p. 111.
[1216] Retoricaal Memoriaal, p. 60, noot 151.
[1217] Geciteerd door: Van Boheemen & Van der Heijden 1985, p. 106.
[1218] Ibidem.
[1219] Koppenol 2004, p. 9.
[1220] Van Mander 1604, fol. 278r: '[...] en maeckte voor Const-liefdighen *Sr. Hendrick van Os* t'Amsterdam, eenen *Democritus* en *Heraclitus*, hem self int beelt Democriti.'
[1221] Voor een Heraclitusfiguur (olieverf op paneel, 48 x 40 cm) gebruikte Jusepe de Ribera (1591-1652) de gelaatstrekken van Michelangelo die zichzelf ook zo had afgebeeld in diens School van Athene (Rome, Vaticaan).
[1222] Besse 1612; Besse 1615. Zie ook: Wind 1937a, pp. 180-182.
[1223] Dirck Volckertsz. Coornhert naar Maerten Heemskerck, *Heraclitus en Democritus, of aansporing tot geduld en verdraagzaamheid,* sign. l.o.: *"DVC"* (in ligatuur) & m.o. *"COCK. EXCUD. 1557. Heemskerc. Inventor."*, 19 x 26 cm, opschrift m.b.: *"TEMPUS RIDENDI TEMPUS FLENDI"*. Zie: Veldman 1989, p. 124 met afb. 22; *Nw Holl.,* Maarten van Heemskerck, p. 160, nr. 475; *Ill. Bartsch,* p. 224, nr. 60. Zie kopie (*Nw. Holl.,* nr. 475-kopie c): *Titelprent van Speculum Diversarum imaginum speculativarum,* 1638, 22,7 x 25,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1963-258.
[1224] Michiel van Mierevelt, *Hendrick van Os,* olieverf op paneel (ovaal), 110,3 x 87 cm, 87,1 x 63,8 cm (dagmaat), sign. & dat. r.o.: *"M. Mierevelt A°. 1607"*, opschrift: *"AETATIS 51"*, Stichting de Dieu Collectie; IB-nr. 37755. Herkomst: vererfd via de broer van de geportretteerde, Dirck van Os, op diens kleindochter Dorothea van Os (1623-1650), gehuwd met Dr. Johannes Commersteyn, op hun dochter Margaretha Commersteyn, gehuwd met Mr. Carel Six, op hun dochter, Adriana Six, gehuwd met Dr. Ludovicus de Dieu. (bron: RKD). Zie ook: Moes 1897-1909, nr. 5622; Tent. cat. Amsterdam 1984, p. 76, nr. 4.1 met afb. Zie ook: Salomonson 1990-1991, p. 269, noot 83.

Willemsdr. (*1559/60),[1225] met wie Hendrick op 14 februari 1604 in ondertrouw ging.[1226] De kunstverzamelaar Hendrick van Os (*7-11-1555-†1615/21) was de zoon van de Antwerpenaar Dirck (Dierck) van Os (*12-3-1501) en Maria Docters (ca. 1527-1583).[1227] Hendricks broer, die eveneens Dirck heette (*13-5-1556-†ca.1615), was kapitein van de schutterij tijdens het beleg van Antwerpen en hoorde bij de afgevaardigden die met Parma onderhandelden.[1228] Hij verwierf faam als bewindvoerder van de opstartende Vereenigde Oostindische Compagnie en door zijn betrokkenheid bij de droogmakerijen in de Beemster.[1229] In de naamlijst *Hoofd Ingelanden der Beemster* van april 1608 vinden we zowel Dirck als Hendrick terug.[1230] Door deel te nemen aan zijn broers ondernemingen maakte Hendrick snel fortuin, hetgeen hem in staat stelde een kunstcollectie aan te leggen.[1231] Een klein portretmedaillon waarmee Hendrick op het schilderij is afgebeeld, verwijst wellicht naar zijn kunstliefhebberij.

Dirck erfde Hendricks portret door Van Mierevelt dat lange tijd in de familie bleef. Mogelijkerwijs zal ook Ketels *portrait historié* als Democritus in bezit zijn gekomen van de nazaten van Dirck. Een schilderij van een wenende *Heraclitus* door Ketel (of een vroege kopie hiernaar) doet weinig portretmatig aan, maar kan niettemin het pendant van het *portrait historié* zijn geweest (Aken, Suermondt-Ludwig-Museum; afb. 4.73).[1232] Een kopie, waarop dezelfde Heraclitusfiguur samen met een Democritus verschijnt, maakt het onwaarschijnlijk dat deze laatste figuur een zelfportret was (Duitsland, privécollectie; afb. 4.74).[1233] De karikaturale Democritus vertoont geen gelijkenis met de schilder. Wellicht bestond er nóg een compositie. Ook valt het niet uit sluiten dat Van Mander zich vergist heeft, of dat de figuur van Heraclitus bedoeld was als een verkapt portret van Hendrick van Os. Met diens kenmerkende snorbaard – die Van Os enigszins op een walrus doet lijken – is ook Heraclitus behept (afb. 4.72; 4.73).

Dankzij zijn handelscontacten had Dirck van Os ook kennis aan Roemer Pieterszoon Visscher (1547-1620) die weer via de Egelantier bevriend was met Coornhert en Spieghel.[1234] Een notariële akte uit 1609 vermeldt Dirck van Os alsook Laurens Jansz. Spieghel, een zoon van de oudste broer van Hendrick Laurensz. Spieghel, als curatoren over de boedel van Arent Koster,

---

[1225] Anoniem (Noord-Nederlands), *Cathelijntje Willemsdr.,* olieverf op paneel (ovaal), 108,4 x 84,5 cm, 86,7 x 64,7 cm (dagmaat), dat.: *"A°. 1605"*, Stichting de Dieu Collectie. Zie: Moes 1897-1909, nr. 9107; Tent. cat. Amsterdam 1952, nrs. 101-103. Deze publicaties vermelden haar geboortejaar als 1584 vanwege een inscriptie op de achterzijde.
[1226] Bij die gelegenheid werd opgetekend dat hij, ten tijde 48 jaar oud, uit Antwerpen afkomstig was en zijn 44-jarige vrouw uit Leuven kwam. Navraag door C.J. de Bruyn Kops bij het Stadsarchief Amsterdam leverde op dat ze dus niet Trijntje, maar Lijntje heette en dat ze in 1559/60 is geboren. Zie: Tent. cat. Amsterdam 1982, p. 78, nr. 4, noot 1.
[1227] Zekere 'Hendrick van Oss', die mogelijk identiek is aan de onze, wordt genoemd als commies op het fort Nassau in 1594. Zie: RGP Gs 57 = Japikse 1915-1970, dl. 8 (1925), p. 259.
[1228] Ook was Dirck actief in de glasblazerij. Hij trouwde gereformeerd in de Nieuwekerk te Amsterdam met Margaretha (Margrieta) van der Piet, geboren rond (ca.1556-ca.1615).
[1229] Wieringa 1982, p. 181; Mollema 1935, p. 10, 18-19, 25-26, 31; Van der Aa 1852-1875, dl. 14 (1867), p. 218.
[1230] *Naamlijst Hoofd Ingelanden der Beemster dato april 1608* (in totaal 16 personen), 'no. 8 Dirck van Oss, bewindhebber O.I compagnie te Amsterdam; no. 9 Hendrick van Oss, oudere broeder van Dirck en burger te Amsterdam.' Achter op zijn portret staat: *Mede Bedijker van de Beemster.* Zie: Tent. cat. Amsterdam 1984, p. 79.
[1231] Briels 1976, p. 224; Van Mander 1604, fol. 292r. vermeldt ook een landschapje van Paulus Bril in zijn bezit.
[1232] Cornelis Ketel (of navolger, Jan Lievens?), *De wenende filosoof Heraclitus,* olieverf op paneel, 45,7 x 40,6 cm, Aken, Suermondt-Ludwig-Museum (bruikleen privébezit Stuttgart). Zie: Schnackenburg 2007, pp. 156-158 met kl.afb. 1 op p. 157 (als door Jan Lievens, kopie naar Ketel). Volgens Schnackenburg is de kopie van de *Heraclitus* (door Lievens) identiek aan een werk dat door Orlers (1641, p. 376) wordt vermeld in bezit van Frachois Boudewijns van Berlecom, koopman te Leiden, dat werd verkocht naar Duitsland, met een *Democritus* als zijnde orginele werken van Ketel.
[1233] Kloek 1988, p. 54 met afb. 55. Zie ook: Miedema 1994-1999, dl. 5 (1998), p. 150; Schnackenburg 2016, p. 158.
[1234] Zij worden vermeld als *assuradeurs* in: RGP Gs 133 = Winkelman 1971-1983, dl. 1 (1971), pp. 47-48.

waaruit we mogen opmaken dat beide families elkaar kenden.[1235] En Hendriks oudste broer, Jan Laurensz. – de vader van Hoofts gezellin Brechtje – werd bij de Alteratie in 1578 raad en later schepen en zou libertijns zijn geweest. Hoewel Coornherts christelijke levensbeschouwing ver afstaat van Democritus' atheïsme legde deze laatste een ethisch naturalisme aan de dag die tot op zekere hoogte verwant is aan Coornherts opvatting dat de mens verantwoordelijk is voor zijn eigen lot. Net zoals Democritus die een algemeen geldige natuurwet zocht, veronderstelde Heraclitus dat er sprake was van een wereldverstand dat in alle mensen aanwezig zou zijn. En uit Coornherts perfectieleer kwam zijn 'wet der nature' voort, die terug te voeren valt op een nieuwtestamentische zinsnede: 'Alles nu wat gij wilt, dat u de mensen doen, doet gij hun ook aldus; want dit de wet en de profeten' (Matth. 7:12).[1236]

Coornhert leerde in zijn *Zedekunst dat is Wellevenkunste* niemand kwaad, maar alle mensen goed te doen. Deze gulden regel van de ethiek had God via de *rede* de mensen ingegeven. Coornhert achtte dit, zoals de meeste humanisten, als een grondbeginsel dat in de natuur besloten ligt, en dat al van toepassing was vóór het christendom. Vanuit deze rationalistisch benadering sloeg Coornhert een brug tussen christendom en heidense oudheid. Deze 'wet der nature', die ook door andere spiritualistische bewegingen werd gehuldigd, kwam ook aan bod in verband met de iconografie van een andere *portrait historié;* namelijk Maerten de Vos' Panhuyspaneel (§ 6.1; afb. 6.1). Deze natuurwet is gelijk aan de goddelijke wet, in de bewoordingen van Melanchton (Rom. 2:14).[1237] Overigens toonde C. Rooker al een verband aan tussen Cornelis Ketel, als auteur in het album van Johannes Radermacher – de vermoedelijke inventor van de iconografie van het Panhuyspaneel – en de Egelantier.[1238]

4.7. Zelfportretten als Lukas en Johannes

Zelfportretten komen, bij wijze van "verkapte signatuur", veelvuldig voor op historiestukken, maar dan meestal in de marge of verborgen in de anonieme menigte. Ook hebben schilders hun eigen aangezicht wel vereeuwigd temidden van andermans familie, als lid van hun kennissenkring, zoals Maerten de Vos op het Panhuyspaneel (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1). Slechts sporadisch beeldden kunstenaars zichzelf af met hun naasten op bijbelse historiestukken, zoals op Jacob Willems Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30). Anders dan met *portraits historiés* in opdracht maakten schilders met portretten van hun eigen gezin in een bijbelse situatie een hoogstpersoonlijk statement. Volwaardige historiestukken waarin een kunstenaar zijn eigen familie voorstelt, dragen zelfs een meer individuele en diepzinnigere spirituele boodschap uit dan autonome zelfportretten in historische gedaante, waarbij sprake is van geëigende rollen die doorgaans toespelen op het schildersambacht maar niet op persoonlijke omstandigheden of geloofsovertuigingen. Deze *kunstenaarsportretten* staan meestal in een lange beeldtraditie, terwijl de onderwerpen voor familieportretten doorgaans

[1235] RGP Gs 185 = Winkelman 1971-1983, dl. 5 (1983), pp. 516-517, nr. 1835. *Protest van Wissel – Insinuatie 1609 augustus 26.*
[1236] Bergsma 1989, pp. 32-43: p. 38; Bonger 1978, pp. 188, 223.
[1237] Bonger 1941, p. 46.
[1238] Rooker 1993.

berusten op een persoonlijke keuze. Men kan denken aan portretten in de gedaante van Zeuxis, zoals van Rembrandt en Aert de Gelder (1645-1727) (§ 2.3; afb. 2.15).[1239]

De meest voorkomende bijbelse vereenzelviging van kunstenaars is die met de evangelist Lukas die de Madonna schildert of tekent.[1240] We treffen mogelijk het vroegste zelfportret als Lucas aan op Rogier van der Weydens beroemde altaarstuk *De H. Lukas tekent de Madonna* uit 1435 (Boston, Museum of Fine Arts; afb. 4.75a/b).[1241] Als bewijslast voerde Panofsky een 'meer dan toevallige' gelijkenis met Van der Weydens portret uit de *Recueil d'Arras*.[1242] Ook de overeenkomsten met Cornelis Corts portretgravure van Van de Weyden zijn evident (afb. 4.76).[1243] Molly Faries onderschreef Hans Beltings en Christiane Kruse's opvattingen aangaande de portretwijze: 'St. Luke's portrait-like appearance in the Boston painting can be seen as part of the way Rogier objectified his portrayal of the artist's activity. As such, it relates to current interpretations of the painting as the "modern" image of the myth of Luke as the inventor of painting.'[1244]

De Antwerpse rederijkerskamer De Violieren, die deel uitmaakte van het Sint-Lucasgilde, had voor haar intrede in Mechelen in 1493 'eene heerlijcke burch van Antwerpen' op een wagen getimmerd, met daarop Lukas die het portret van de Maagd Maria schilderde.[1245] Vele kunstenaars gaven hun patroon op gildenaltaren hun eigen gelaatstrekken mee ten teken van hun "corporatieve identificatie", zoals Till H. Borchert het noemde, hoewel de bewijslast hiervoor in veel gevallen ontbreekt.[1246] Vermoedelijke beeltenissen als de evangelist treffen we vooral aan op altaarstukken, zoals van Dirck Baegert uit circa 1480-85 (Münster, Westfälisches Museum)[1247]; Colijn de Coter uit 1493 (Vieure, Parochiekerk; afb. 4.77);[1248] Jan Gossaert omstreeks 1520 (Wenen, Kunsthistorische Museum).[1249] Portretmatig doen ook de Lukasfiguren aan op een altaarluik uit het eerste kwart van de zestiende eeuw (Londen, National Gallery);[1250]

1239 Rembrandt, *Zelfportret,* olieverf op doek, 82,5 x 65 cm, ca. 1663, Keulen, Wallraf Richartz-Museum, inv.nr. WRM 2526 (Porthis 0331); Aert de Gelder, *Zelfportret als Zeuxis,* sign. & dat.: "*ADe Gelder f 1685",* olieverf op doek, 142 x 169 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv.nr. 1015 (Porthis 0118). Zie: Tent. cat. Dordrecht/Keulen 1998-1999, pp. 172-175, nrs. 22A (Rembrandt) en 22B (De Gelder).

1240 Eisler 1956, pp. 26-31, 55-56; Schaefer 1986, pp. 413-427. Zie voor de iconografie: Klein 1933; Kraut 1986.

1241 Rogier van der Weyden, *De H. Lukas schildert de Madonna,* 1435, olieverf op paneel, 137,5 x 111 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv.nr. 93.153; RKD-nr. 72380. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 2, nr. 106c; Purtle 1997; De Vos 1999, pp. 200-206; De Vries 2011, p. 39 met afb. 10.

1242 Jacques Le Boucq, tekening ca. 1567, in: *Receuil d'Arras,* Atrecht, Bibliothèque Municipale, Ms. 266, fol. 276. Zie: Panofsky 1953, p. 253, aangehaald in: Kann 1997, p. 15. Zie: Marrow 1997, p. 53, afb. 1.

1243 Cornelis Cort, *Rogier van de Weyden,* ca. 1565, gravure, 21,2 x 12,2 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België: *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* [1572].

1244 Faries 1997, p. 98, verwijzend in noot 50, p. 101, naar Belting & Kruse 1994, pp. 31-32. Cf. Kruse 1999, p. 178.

1245 Van Bruaene 2008, p. 69.

1246 Borchert 1997, pp. 61-98. Voor de Lukas-Madonna op gildealtaren zie: Klein 1933, pp. 14-15.

1247 Dirck Baegert, *St. Lukas schildert de Madonna*, ca. 1480-1485, olieverf op paneel, 13,0 x 82 cm, Münster, Westfälisches Landesmuseum, inv.nr. 62 WKV. Zie: Thürlemann 1992, pp. 524-562; Tent. cat. Münster 1993, dl. 2, nr. B 2.32; Faries 1997, p. 98; Borchert 1997, p. 71, afb. 9; MacBeth & Spronk 1997, p. 121, afb. 20; Kruse 1999, p. 178.

1248 Colijn de Coter, *St. Lukas schildert de Madonna,* 1492, olieverf op paneel, 135 x 108 cm, Vieure, Parochiekerk; KIK-nr. 40004022. Zie: Périer-D'Ieteren 1985, p. 141; Borchert 1997, pp. 70-71, afb. 8; MacBeth & Spronk 1997, p. 122, afb. 21.

1249 Jan Gossaert, *St. Lukas schildert de Madonna,* ca. 1520, olieverf op paneel, 109,2 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv.nr. 894; RKD-nr. 218771; KIK-nr. 40005850. Zie: Kann 1997, p. 16-17, afb. 1. Vergelijk ook: ca. 1513, sign. r.m.: *"GOSSAR"*, olieverf op paneel, 230 x 205 cm, Praag, Národní Galerie v Praze, inv.nr. O-8765. Friedländer 1967-1976, dl. 8, nr. 24; De Jongh 2002, pp. 38-45.

1250 Anoniem (Zuidelijke Nederlanden), *St. Lukas schildert de Madonna*, olieverf op paneel, 113,7 x 34,9 cm, National Gallery (Londen), Londen, inv.nr. NG 3902b; RKD-nr. 32143. Tent. cat. Londen 1966, p. 8, afb. 22.

op een paneel van een navolger van Dieric Bouts (Bowes Museum, Barnard Castle; afb. 4.78);[1251] en op een paneeltje, toegeschreven aan de Meester van het Heilig Bloed van ca. 1520 (Cambridge MA, Fogg Art Museum).[1252]

Het eerste verifieerbare, autonome *portrait historié* als Lukas is dat van de schilder Rijck (Ryckaert) Aertsz. (1482-1577), bijgenaamd "Rijck metter Stelt" vanwege zijn houten been (Koninklijke Museum voor Schone Kunsten; **FLO2;** § 2.7, 4.1; afb. 4.79). Dit werk uit 1556 is echter geen zelfportret maar een beeltenis van de hand van zijn jongere collega Frans Floris (1519/20-1570). Van Mander verhaalde over het schilderij in zijn *Schilder-Boeck* (1604): 'Hy werdt van *Frans Floris* gheconterfeyt tot eenen S. *Lucas,* die ons Vrouw schildert, om op t'Schilders camer te setten: want hy seer wel bemint, en vroylijck was, segghende dickwils: Ick ben rijck, en wel ghestelt, en hadde oock een fraey schilderachtighe tronie.'[1253] Floris' Lukas-voorstelling heeft niet langer het karakter van een devotioneel schilderstuk, want in het werk werd de poserende Maria met kind achterwege gelaten en is aldus het aandachtspunt verlegd.[1254] In de achtergrond is overigens ook de pigmentenwrijvende knecht van het gilde geportretteerd die terugkeert op Pourbus Viglius-triptiek (afb. 4.7a/b).

Na de zestiende eeuw zijn voorbeelden van Lukas-portretten sporadisch aanwijsbaar. Een mogelijk voorbeeld is een *Lukas* (zonder Madonna) van Erasmus II Quellinus (1607-1678) in St.-Trudokerk in Laar, dat mogelijk deel uitmaakte van een serie met de vier evangelisten (**QUE1;** afb. 4.80).[1255] In een 1601 gedateerd *Zelfportret van Engelhard de Pee die de Maria met kind schildert* (München, Alte Pinakothek) lijkt sprake van een combinatie van beroepsmatig zelfportret en familieportret (afb. 4.81).[1256] Hoewel De Pee in eigentijdse dracht verschijnt, kan het zelfportret worden opvat als een allusie op de Lukas-iconografie. Interessanter is dat de door hem geportretteerde Madonna ook een echt portret lijkt te zijn, vermoedelijk van zijn vrouw.

Naast de vele Lukas-zelfportretten, waarbij de vereenzelviging berust op Lukas' patronaat over de schilders, kennen we opvallend veel portretten ten halve lijve waarin de kunstenaar zichzelf afbeeldde in de gedaante van Christus' discipel Johannes. Dergelijke zelfportretten vinden we o.a. terug in het oeuvre van Barent Fabritius (1624-1673) en Willem Drost (1633-1659) (**DRO1;** afb. 4.82; **FAB3;** afb. 4.83). Terwijl Drost zichzelf portretteerde met de

---

[1251] Navolger van Dieric Bouts, *St. Lukas schildert de Madonna*, ca. 1460-1470, olieverf op doek (overgebracht van paneel), 109,2 x 86,4 cm, voorheen Bangor (Wales), Penrhyn Castle, inv.nr. NT 1420363; aangekocht in 2016 door Bowes Museum (County Durham), Barnard Castle; RKD-nr. 71206; KIK-nr. 40002862. Zie: Schöne 1938, pp. 208-209, nr. 133, afb. 89a; Friedländer 1967-1976, dl. 3, nr. 84; Rivière 1987, pp. 60-62, afb. 22; Marrow 1997, p. 55, afb. 3.

[1252] Meester van het Heilig Bloed, *St. Lukas schildert de Madonna*, ca. 1520, olieverf op paneel, 43,6 x 32,2 cm, Cambridge MA, Harvard Art Museums/Fogg Art Museum, The John Witt Randall Fund, inv.nr. 1910.6. Zie: MacBeth & Spronk 1997, p. 123, afb. 23.

[1253] Van Mander 1604, fol. 247v, ed. Miedema 1994-1999, dl. 4 (1997), p. 94. Een aanvullende reden om Rijck als St. Lukas af te beelden is dat zijn zoon, de schilder Lambert Rijckx Aertsz. (ca. 1520-na 1572), in 1555 trouwde met Catharina van der Weyden, de achter-achterkleindochter van Rogier van de Weyden, de eerste die zich als H. Lukas portretteerde. Zie hiervoor: De Vries 2011, pp. 43-44.

[1254] Zie voor dit verschijnsel: De Klerck 2007, pp. 4-8.

[1255] Zie ook het *Zelfportret als St. Lukas* van Gioacchino Assereto (1600-1649), olieverf op doek, 70 x 98 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. Bx E 1069 323; Bx M 6927. Best. cat. Bordeaux 1987, p. 221, nr. 171. Vergelijk diens zelfportret, Milaan, privébezit (PhotographersDirect.com, pd2991054.jpg).

[1256] Engelhard de Pee, *Zelfportret, schilderend de Madonna,* sign. & dat.: *"EVP / 1601",* olieverf op doek, 105 x 92,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv.nr. 41; Porthis 0447 & 1380. Zie: Tent. cat. München 2005-2006, pp. 30-31, nr. A2. De Pee portretteerde ook de hertogelijke familie van Beieren in *De Presentatie van Christuskind in de tempel,* ca. 1580, olieverf op doek, 205 x 190 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Porthis 0446, 1379, 1412-1413 & 3317-3321. Zie: Tent. cat. München 1980, dl. 2, pp. 96-97, nr. 138 met kl.afb.; Polleroß 1988, dl. 2, p. 397, nr. 398; Tent. cat. München 2005-2006, p. 30 met afb. 4.

avondmaalskelk als Johannes de Apostel, schilderde Fabritius zich als Johannes de Evangelist met een opengeslagen boekwerk, het evangelie schrijvend. Hoewel de apostel Johannes van oudsher werd gelijkgesteld aan de (later levende) schrijver van het Johannes-evangelie is de specifieke uitbeelding van kunstenaars als apostel Johannes misschien minder goed te begrijpen dan die in de gedaante van St. Jan de Evangelist. Terwijl men een bijbelschilder als "uitdrager" van het evangelie kan zien, die evenals Johannes van Patmos in beelden spreekt, ligt de vereenzelviging met de door Christus geroepen visserszoon minder voor de hand.

Evenwel is de schijnbaar atypische analogie tussen de schilder en de apostel Johannes gebaseerd op een schilderkunstige topos. Volker Manuth verklaart deze vereenzelviging vanuit de apocriefe handelingen van Johannes (*Acta Johannis*).[1257] In secties 26-29 wordt verhaald over Lycomedes, een volgeling van Johannes, die aan een bevriende schilder vroeg zijn leermeester in het geheim te portretteren tijdens een banket.[1258] De kunstenaar maakte eerst een schets die hij de dag erna uitwerkte in kleuren. Nadat Lycomedes het schilderij vergenoegd in ontvangst had genomen, stelde hij het op in zijn slaapkamer, versierde het met bloemguirlandes en plaatste er zelfs olielampjes voor. Johannes, die zich afvroeg waarom Lycomedes zich telkens na zijn bad alleen terugtrok in zijn slaapvertrek, merkte verbloemd op dat het ongebruikelijk was zich voor het gebed af te zonderen en voegde er grappend de vraag aan toe of hij iets te verbergen had.

Toen Johannes met hem de kamer binnentrad, ontdekte hij dat Lycomedes een portret van een oudere man een ereplaats in zijn huis had gegeven. Daarop betichtte hij zijn discipel van een terugval in de beeldenverering: 'Lycomedes, wat wil je met dit portret? Wie van je goden is daar afgebeeld. Ik zie dat je nog leeft als een heiden!'[1259] Johannes had niet door dat hijzelf op het schilderij stond afgebeeld, aangezien hij, van ijdelheid gespeend, nooit in de spiegel keek en zijn eigen uiterlijk niet kende. Lycomedes antwoordde alleen in God te geloven, maar dat hij Zijn weldoeners op aarde als goden beschouwde. Daarop gaf hij een spiegel aan Johannes opdat hij zijn eigen gelaat kon vergelijken met het schilderij. Johannes erkende de gelijkenis, maar stelde dat het portret niet op hèm geleek maar op zijn vleselijke aangezicht. Verder betoogde hij dat als Lycomedes zo nodig een portret van hem verlangde, hij de juiste kleuren nodig had, de kleuren die hij, via hem, van Jezus zou ontvangen: 'Geloof in God, kennis, godsvrucht, liefde, gemeenschapszin, nederigheid, goedheid, broederliefde, kuisheid, zuiverheid, rust, het vrij zijn van angst en droefheid, heiligheid, en het hele kleurenpalet dat een beeld geeft van de ziel.'[1260] Tot slot gaf Johannes nog een laatste uitbrander aan Lycomedes: 'Maar wat je nu gedaan hebt is kinderachtig en onvolmaakt. Je hebt een dood beeld gemaakt van een dood mens.'[1261]

[1257] Manuth 2016, pp. 198-199.

[1258] Nederlandse vertaling: Klijn 2006, pp. 183-184. Engelse vertaling: Culpepper 1994, p. 192; Schneemelcher & Bauckham 2003, pp. 175-176. Zie voor kunsthistorische vermelding: Grabar 1969, pp. 66-67; Bigham 1992, pp. 69-70; Delierneux 2001, pp. 375-376; Perkinson 2009, pp. 39-40. Zie i.v.m. de Vlaamse renaissancekunst: Todorov 2000.

[1259] Klijn 2006, p. 284. Vergelijk de Latijnse vertalingen met de Griekse synodale brontekst in: *Conciliorum Generalium* 1612, dl. 3, p. 549: 'Lycomedes quid sibi vult imago hæc? quis ex Dijs tuis est iste depictus? Video enim te adhuc gentiliter viuere.'; p. 78: 'Quid sibi vult hæc imago? Quem deorum tuorum sic depingi curauisti? Video te nondum gentilitatem exuisse.' Deze andere vertaling luidt: 'Wat heeft dat portret voor jou te betekenen? Wie van jouw goden heb je laten schilderen? Ik zie dat jij je nog niet aan het heidendom hebt kunnen onttrekken!'

[1260] Klijn 2006, p. 185. Een alternatieve vertaling luidt: 'Geloof in God, kennis (*gnosis*), eerbied, vriendelijkheid, vriendschap, zachtaardigheid, goedheid, broederliefde, puurheid, oprechtheid, kalmte, onbevreesdheid, blijmoedigheid, waardigheid, en het hele scala aan kleuren dat je ziel portretteert.'

[1261] Klijn 2006, p. 185. Ook te vertaalbaar als 'een dood portret van iets doods' of 'van een dode [man]'.

Het verhaal werd reeds opgenomen in de handelingen van het Tweede Concilie van Nicea (787) en de vele zestiende- en zeventiende-eeuwse drukken daarvan.[1262] Niet zelden werd het verhaal aangehaald in populaire kerkgeschiedenissen, zoals in de *Histoire de l'Église* (1633) van bisschop Antoine Godeau (1605-1672).[1263] Een parallel met het verhaal is te vinden in de levensbeschrijving van de klassieke filosoof Plotinus (ca. 204/5-270) die om vergelijkbare redenen zijn portret afkeurde.[1264] Vergelijkbaar is ook de kritiek in Vondels vers op het portret van predikant Cornelis Claesz Anslo (1592-1646): 'Ay Rembrand, mael Cornelis stem: Het sichtbre deel is 't minst van hem: 't Onsichtbre kent men slechts door d'ooren. Wie Anslo sien wil, moet hem hooren.'[1265] Kennelijk portretteerden schilders zichzelf als de apostel Johannes, omdat het portret in de *Acta Johannis* niet alleen het oudste christelijke schilderij is, maar ook de eerste icoon die werd vereerd. Zodoende vindt men in deze geschiedenis een ambigu voorwendsel om de beeldenkritiek te illustreren, waardoor deze Johannesportretten, bij wijze van "*exemplum vitii",* hun eigen bestaan legitimeren en tegelijkertijd op ironische wijze bekritiseren. Daarbij komt nog dat de ontbrekende gelijkenis met Johannes in deze zelfportretten tweevoudig wordt gerelativeerd: niet alleen omdat deze niet bewaard is gebleven, maar ook omdat zijn uiterlijk onmogelijk zijn persoonlijkheid kan representeren. Mogelijk hebben de kunstenaars hierom Johannes' onkenbare, ware voorkomen op symbolische wijze gesubstitueerd door hun eigen aangezicht.

[1262] Ook het Algemeen Oecumenisch Concilie VII. genoemd. Zie voor Griekse en Latijnse tekst: *Conciliorum Generalium* 1612, dl. 3, *Septimæ Synodi, Actio Quinta*, pp. 78; 549. Voor andere (Latijnse) edities: Gilbert de Longueil, *[Concilivm Nicenvm] Synodi Nicenae quam Graeci septimam vocant*, ed. Petrus Quentel, Keulen 1540, *Actio Quinta,* fol. LIIv..; Pierre Crabbe, *Secvndvs Tomvs Conciliorvm Omnivm Tam Generalivm Qvam Particvlarium,* ed. Johann Quentel, Keulen 1551, *Synodi Nicenae Secvndae,* p. 542; Laurentius Surius, *Tomvs Tertivs Conciliorvm omnivm, tvm Generalivm, tum Provincialivm atqve Particularivum,* ed. Gerwin Calenius & Johann Quentel, Keulen 1567, *Synodi Nicenæ Secvndæ*, pp. 129-130; Domenico Bollani, *Conciliorvm omnivm, tam generalivm, quàm Prouincialium,* ed. Dominicus Nicolinus, Venetië 1585, dl. 3 [volumen tertium], *Synodi Nicenæ Secundæ, Actio Quinta,* p. 537; Severinus Binius, *Concilia generalia et provincialia, qvæcvnqve reperiri potvervnt: item Epistolæ decretales et Romanor. pontific. Vitæ,* ed. Ioannes Gymnicus & Antonius Hierat, Keulen 1606, dl. 3 [tomvs tertivs], *Concil. VII Oecumenici seu Universalis, Actio Quinta,* p. 350; Philippe Labbé S.J. & Gabriel Cossart S.J., *Sacrosancta Concilia Ad Regiam Editionem Exacta: Quae Nunc Quarta Parte,* ed. Societas Typographicæ, Parijs 1671, dl. 7 [tomvs septimvs], *Synodvs Nicenæ II.,* 1671, kol. 798.

[1263] Godeau 1633, ed. 1678, dl. 5, *VIII. Siècle, Livre Deux*, p. 371; Idem, ed. Horace Molin, Lyon 1697, dl. 5, *VIII. Siècle, Livre Deux,* XXIX, p. 601. Zie ook: Claude Fleury, *Histoire ecclésiastique,* ed. Emery, Saugrain, Pierre Martin, 36 dln., Parijs 1703, dl. 9 [Tome Neuviéme: Depuis l'an 679. jusques la l'an 794], *Livre Quarant-Quatrième,* p. 549; Idem, ed. Eugene Henry Fricx, Brussel 1714, dl. 9, pp. 481-482.

[1264] Beschreven door Porphyrius (ca. 234-ca. 301). Zie: Brisson 1992, p. 192.

[1265] Zie: Rembrandt, *Cornelis Claesz Anslo,* tekening in rood krijt, 15,7 x 14,4 cm, sign. & dat. l.o.: *"Rembrandt f. 1640";* opschrift verso: *"C:C:Anslo/ Aÿ, Rembrandt, mael Cornelis Stem. / Het Zichtbre deel is 't minst van hem:/ 'tonsichbre kent men slechts door dooren./ wien Anslo zien wil, moet hem hooren",* Londen, British Museum, inv.nr. 1848,0911.138; Rembrandt, ets, tweede staat, *Cornelis Claesz Anslo,* 1641, 18,8 x 15,8 cm, onderzijde beschreven, Londen, British Museum (Bartsch 271). Zie voor verdere literatuur: Emmens 1981a, pp. 61-98; Schuss 2006, pp. 225-246; M. Royalton-Kisch, in: Best. cat. Londen 2010, nr. 31 (website British Museum).

5. Het sacrale *portrait historié* in de katholieke kerk in de zeventiende eeuw

5.1. Het katholiek *portrait historié in* de zeventiende-eeuwse Republiek

In het eerste gedeelte van dit hoofdstuk zal worden nagegaan op welke wijze en met welk doel katholieken in de Republiek zich tussen circa 1600 en 1650 lieten portretteren op geïntegreerde *portraits historiés* in sacrale context; werken bestemd voor schuilkerken of privédevotie. Er wordt onderzocht in hoeverre de contrareformatie die in veel katholieke landen hoogtij vierde zijn weerslag vond in deze kunstwerken. Hoewel veel kunsthistorici de Noord-Nederlandse katholieke kunst uit de eerste helft van de zeventiende eeuw lange tijd een geringe betekenis toekenden, werd dit onjuiste beeld de afgelopen decennia gecorrigeerd door een stroom van publicaties over de omvangrijke kunstproductie voor schuilkerken.[1266] In tegenstelling tot de barokke kunst in het Zuiden die weelderig kon tieren en niet werd beknot, bloeide de sacrale kunst in de Republiek in het verborgene. Centraal staat de vraag: hoe kon een *portrait historié* in een landstreek waar openlijke katholieke geloofsbeoefening door de nationale overheid verboden was en waar de oude kerkelijke hiërarchie officieel opgeheven was – Nederland was volgens Rome een zendingsgebied – een duidelijke contrareformatorische boodschap uitdragen naar brede lagen van de bevolking?[1267] Het is immers een feit dat het centralistische bestuursapparaat van Rome van groot belang was voor het contrareformatorische publieksoffensief.[1268] Voordat we te spreken komen op *portraits historiés* in sacrale context, zal kort worden ingegaan op het Noord-Nederlandse "katholieke" portret in het algemeen en enkele autonome bijbelse *portraits historiés*.

Het katholieke portret speelde volgens Pieter J.J. van Thiel slechts een bescheiden rol in vergelijking met het katholieke historie- en devotiestuk.[1269] Nederlanders die de portretkunst gewoonlijk benutten om hun maatschappelijke status aan te duiden, gebruikten portretten zelden om hun confessionaliteit uit te dragen. Er zijn dan ook weinig portretten uit de Noordelijke Nederlanden bekend waarin katholieke *burgers* openlijk hun geloofsovertuiging te kennen gaven door pose, gebaren, handelswijze of attributen; de vele werken waarop de geportretteerde een kruis draagt daargelaten. Het waren voornamelijk priesters en pastoors die dat deden.[1270] Bepaalde bijbelse onderwerpen leenden zich zowel voor portretten van protestantse als katholieke families, zoals in het geval van de Kinderzegening (**BRA3;** § 7.4; afb. 7.32). Niettemin zijn er voorbeelden aan te voeren van autonome *portraits historiés* voor woonvertrekken die in hun onderwerpsmaterie typisch katholiek lijken te zijn.

[1266] Van Eeghen 1957, pp. 217-277; Blankert 1978; Byvanck-Quarles van Ufford & Happee 1980; Tepe 1984; Tent. cat. Utrecht 1989; Tent. cat. Utrecht 1991; Van Eck 1991; Schillemans 1992, pp. 41-52; Van Eck 1993-1994, pp. 217-234; Van Eck 1994; Schillemans 1999, pp. 204-221.

[1267] De Republiek werd door Rome als 'missiegebied' gezien.

[1268] Spiertz 1979, pp. 344-357.

[1269] Van Thiel 1990-1991, p. 58.

[1270] Voor pastoorsportretten zie: Dirkse 1978-1979, pp. 109-127, opgenomen in: Dirkse 2001, pp. 116-127; Dirkse 1990, pp. 255-286, opgenomen in: Dirkse 2001, pp. 167-185; Dudok van Heel 1995, pp. 43-70.

Als burgers zichzelf als trouwe katholieken wilden presenteren in sacraal verband, gebeurde dat echter doorgaans op traditionele wijze door middel van stichtersportretten. Uit het begin van de zeventiende eeuw zijn onder meer voorbeelden bewaard gebleven van Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), Gerrit Pietersz. "Sweelinck" (1566-na 1612) en Jan Symonsz. Pynas (1581-1631). Uit 1618 stammen het *Memoriestuk voor Diederik van Schagen and Margarita van der Noot* door Jacques de Gheyn II (1565-1629)[1271] en het *Memoriestuk voor Adriaen van Maeusyenbroeck en Anna Elant* door Jan Anthonisz. van Ravesteyn (1572-1657) (afb. 5.1).[1272] Een sluitstuk van deze traditie in het Noorden werd gevormd door Thomas de Keysers *Altaarvleugels met stichtersportretten* uit 1628.[1273] Meer dan een vrome daad was een dergelijke stichting een loyaliteitsbetuiging aan het oude geloof. Het is de vraag of de *portraits historiés* op een vergelijkbare wijze te begrijpen zijn of dat ze een voortzetting zijn van de stichterstraditie. Sluiten ze aan bij contrareformatorische beeldtaal in de Zuidelijke Nederlanden?

Ook het assistentieportret bleef populair. Zo portretteerde Cornelis Cornelisz. van Haarlem katholieke opdrachtgevers in bijbelse scènes die bedoeld lijken voor woonvertrekken en vergelijkbaar zijn met *portraits historiés* en historiestukken met geïncorporeerde portretten die geschilderd werden voor protestantse klanten (**HAA2, HAA3, HAA4;** afb. 12.11, 7.26, 7.19). Zo ziet men in de *Opwekking van Lazarus* van 1602 twee keurig gecoiffeerde heren met eigentijdse kragen; naar men mag aannemen, Jan Mathijsz. Ban (1566-1628/34), de opdrachtgever bij wie Karel van Mander het schilderij thuis zag hangen, en vermoedelijk Bans zwager Cornelis Gerritsz. Vlasman (ca. 1565-na 1629) (Alcester, Ragley Hall, Marquess of Hertford; **HAA1;** afb. 5.2). Beide kunstlievende, katholieke heren waren elkaars zwager en worden vaak in één adem genoemd. Van Mander droeg bijvoorbeeld zijn boek *Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche Schilders* aan hen beiden op.[1274] De themakeuze van Lazarus is op zich niet opvallend voor een katholieke opdracht, maar het is niettemin frappant dat er aanwijzingen zijn dat in de tweede helft van zestiende eeuw een nota bene hervormingsgezind toneelspel werd opgevoerd in Haarlem dat gewijd was aan de opwekking van Lazarus.[1275]

Wie van hen welke geportretteerde op het schilderij moet voorstellen, blijft onduidelijk omdat er geen andere portretten van hen bewaard zijn gebleven. De prominent geplaatste geportretteerde ter rechterzijde, die met zijn handgebaren onze aandacht op het wonder vestigt,

---

[1271] Jacques II de Gheyn, *Kruisising* op middenpaneel, 162 x 98 cm; met stichters en hun patroonheiligen op de luiken, elk 162 x 41 cm, Prov. Namen, Kasteel Xhos (of aldaar Église Paroissiale?). Zie: Van Regteren Altena 1973, pp. 253-259; Van Regteren Altena 1983, dl. 2, pp. 12-13, nr. IIP3; dl. 3, pl. 11.

[1272] Jan Anthonisz. van Ravesteyn, *Memoriestuk voor Adriaen van Maeusyenbroeck en Anna Elant,* olieverf op paneel, 128 x 144,5 cm, sign. & dat. l.o.: *"Iohan van Ravesteijn.Fec ao 1618",* Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, inv.nr. StCC S30; IB-nr. 90383; RKD-nr. 39106. Zie: Dirkse 1989, pp. 2-3, opgenomen in: Dirkse 2001, pp. 20-22; Van Miegroet 1994; Best. cat. Utrecht 2002, pp. 246-247, nr. StCC S30; Wolters van der Wey 2012, dl. 3, sub nr. B 10, pp. 678-679 met afb. V 37 op p. 681.

[1273] Thomas de Keyser, *Altaarvleugels met stichtersportretten*, voorheen Berlijn, Kaiser-Friedrich-Museum, inv.nr. [cat. 1931] 750B/C [verloren gegaan in WOII]. Zie: Hofstede de Groot 1930, pp. 237-240.

[1274] Van Mander 1604, fol. 197r-v, ed. Miedema 1994-1994, dl. 1 (1994), pp. 46-47; met comm. dl. 2 (1995), pp. 180-181: 'Aen Eerweerde achtbaer Heeren, mijn goede vrienden, Ian Mathijsz Ban, en Cornelis Gerritsz Vlasman, onderlinge dobbel lieve geswaghers, en Schilder-const beminders binnen Haerlem.' Zie ook: Schiller 2006, p. 171.

[1275] Fleurkens 1994, pp. 33-34. De in 1559 voor Haarlems stadhuis opgevoerde *Comedie van de suscitatie van Lazarus* is vermoedelijk identiek met het *spel van sinnen van Lazarus doot ende hoe dat Christus hem opweckte* van vóór 1536 (Van Hummelen 1968, p. 67, nr. 1OB10).

zal de opdrachtgever zelf zijn en het andere heerschap op de achtergrond bijgevolg Vlasman.[1276] De zwagers waren bierbrouwers, hoewel zij beiden een opleiding als zilversmeden hadden genoten.[1277] Ban was brouwer "in't Zeepaert" op het Korte Spaarne 15.[1278] Voor zijn kunstzinnige vorming verbleef Jan Matthijsz. Ban in 1591 te Rome en in april van dat jaar vergezelde hij zijn kunstbroeder Hendrick Goltzius en de edelman Philips van Winghen (1560-1593) op hun reis van Rome naar Napels, om nadien samen met Goltzius naar Haarlem terug te reizen via Florence, Bologna en München.[1279] Deze katholieke opdrachtgevers stammen dus uit dezelfde klasse als de meeste protestantse opdrachtgevers van bijbelse *portraits historiés*.

Aangezien onbekende bijbelse *portraits historiés* regelmatig opduiken, heeft het weinig zin een getalsmatig overzicht te geven om aan de hand van de frequentie van bepaalde onderwerpen (per denominatie) onverbiddelijke conclusies te trekken ten opzichte van het gehele corpus. Het presenteren van het aantal "katholieke" *portraits historiés* in verhouding tot het aantal "protestantse" voorbeelden zou vertekenend kunnen werken en weinig toevoegen aan de bestaande noties over voorkeur en verdeling van onderwerpen per geloofsgroep.[1280] Bovendien kunnen bij een aantal werken met "oecumenische" onderwerpen (die in de reguliere historiekunst zowel bij protestanten als katholieke populair waren) de geloofsachtergronden van de geportrettteerden (vooralsnog) niet worden aangetoond. Ook heeft het opduiken van nieuwe schilderijen al gauw een paradigmawisseling tot gevolg waardoor eerdere gevolgtrekkingen drastisch moeten worden herzien.[1281] Maar welke conclusies kunnen we dan verbinden aan het *portrait historié* in katholieke context?

Voor het katholieke milieu is het kenmerkend en weinig verrassend dat *portraits historiés* met bijbelse figuren voornamelijk nieuwtestamentische, christologische en mariale voorstellingen laten zien. Een voorbeeld van een autonoom familieportret dat wel uit katholieke hoek moet stammen is *Heilige Familie met St. Elizabeth en Johannes de Doper* door Pieter de Grebber (ca. 1600-1652/53) uit 1631 (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; § 5.1; **GRE2;** afb. 5.3). Meer zekerheid over het geloof van de geportretteerden heeft men bij die weinige bewaard gebleven werken die, hoewel bedoeld waren voor de privésfeer, overduidelijk uit een sacrale traditie van het devotie-, altaar-, en memoriestuk stammen, zoals het hieronder behandelde triptiek van de familie Stuyver-Den Otter (§ 5.2; afb. 1.30, 5.11).

De belangrijkste constatering is dat oudtestamentische scènes, hoewel minder vaak, toch ook regelmatig werden gekozen door katholieke opdrachtgevers voor hun portretten. De

---

[1276] Van Mander 1604, fol. 284r, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 394-395; met comm. dl. 5 (1998), waarin Jan Matthijsz. Ban wordt omschreven als 'langh en van stadigh van aensien'.
[1277] Citroen 1988, pp. 89, 126, aangehaald door: Van Thiel 1999, pp. 316, 317.
[1278] NHA (AVK/GAH), R.K. Bisdom Haarlem betreffende staties en kloosters te Haarlem, inv.nr. 2106, akte 48, d.d. 1613, Schuldbekentenis, groot 60 car. guldens jaarlijkse losrente, van Jan Mathijsz. Ban, brouwer "int Zeepaert" voor Annetgen Jorisdr., onder hypothecair verband van zijn brouwerij, gelegen over het Spaarne; GAR, ONA inv.nr. 48, akte 144, p. 266, d.d. 8-10-1608, Verzoekschrift van Willem Pietersz Bal, brouwer Haerlem, en Jan Mathijsz. Ban, brouwer, Haerlem, met verklaring afgelegd door Cornelis Arentsz. Kivit, 56 jr. brouwer, Simon Jansz. Verhaven, 46 jr. brouwer, Dirck van der Wolff, 34 jr. brouwer, dat zij nog nooit de eed van trouw ter voorkoming van fraude op de impost hebben afgelegd. Zie ook: Biesboer 2001, p. 58; Prosopografie, H520.
[1279] Van Mander 1604, fol. 283v., ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 392-393; met comm. dl. 5 (1998), pp. 192-196; Van Thiel 1999, p. 315; Miedema 1993, p. 45 met noot 151 op p. 71.
[1280] Zie hiervoor: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992; Goosens 2001.
[1281] En omgekeerd geldt dat twee zwaluwen nog geen zomer maken. Als er slechts een tweetal *portraits historiés* van een bepaald onderwerp zouden worden terugvonden, waarvan er voorheen slechts één bekend was, heet deze thematiek ineens niet meer zeldzaam.

achtergronden en beweegredenen voor vereenzelviging met bijbelfiguren lijken niet anders dan die van protestanten. Ook als katholieken een oudtestamentische thema kozen, zoals Claes Moyaert met *God verschijnt aan Abraham te Sichem* (**MOY1;** § 8.1; afb. 8.1), lijkt er sprake van een analogie tussen de situatie van gelovigen in de Republiek en de Israëlieten die in de betreffende episode figureren. Uiteraard is hier dan geen sprake van een parallel die wordt getrokken tussen de protestantse natie en het bijbelse Israël, maar tussen de katholieken en de Hebreeën in een penibele situatie of als onderdrukte groep binnen een vreemde mogendheid.

Wat *portraits historiés* nu expliciet katholiek (of denominatief classificeerbaar) maakt, is gewoonlijk niet zozeer de onderwerpskeuze, als vooral de precieze weergave van motieven in een bestaande iconografie (zoals Christus' zegeningsgebaar en de leeftijd van de kinderen in de *Kinderzegeningen* met katholieke families). Daarnaast zijn er typisch "Roomse" motieven die aan bijbelscènes met portretten werden toegevoegd en die niet direct te maken hebben met de getoonde voorstelling, of hooguit zijdelings, zoals symbolische elementen die op de eucharistie wijzen, zoals druiven of de rode kersen op *Christus in het huis van Maria en Martha* te Kleef (**ANON4;** afb. 5.9a/b). Meer opvallende altaarsymboliek vindt men in Hendrick Goltzius' *Christus op de koude steen,* een werk dat Karel van Mander omschreef als 'eenen sittende Christus meest naeckt, met twee knielende Engelen, met brandende Toortsen, en eenige reetschap der Passie' (Providence, Museum of Art; **GOL2;** afb. 5.4). De engelen vertonen geïndividualiseerde trekken, hoewel niet geheel zeker is of het hier daadwerkelijk portretten betreft. De keuze voor één engel van het mannelijke en één van het vrouwelijk geslacht is niettemin opvallend. Of zien we hier een androgyne jongen met lang haar, al dan niet gemodelleerd naar een vrouwelijk model? Engelen zijn immers geslachtloos. Het thema en de uitbeelding zijn overduidelijk eucharistisch van karakter, waarbij de tafel waarop Christus heeft plaatsgenomen als een symbolisch altaar lijkt te fungeren, terwijl de toortsdragers overduidelijk verwijzen naar misdienaars bij kerkelijke vieringen en plechtige uitvaarten.[1282]

Een verwijzing naar de eucharistie ligt mogelijk ook ten grondslag aan een groepsportret van acht mannen met een harpspelende koning David van Jan Tengnagel (1584-1635) uit omstreeks 1610-1620 (verblijfplaats onbekend; **TENG1;** afb. 5.5). Mogelijk is hier voorgesteld hoe, nadat de ark in Jeruzalem was binnengebracht, koning David een psalm zong 'om den Heere te loven, door den dienst van Asaf, en zijn broederen.' (1 Kron. 16:7). De mannen stellen dan de Levieten voor die David als toezichthouders over de ark aanstelde en wiens nageslacht de tempeldienst zou leiden. Verwijzingen naar de Roomse altaardienst zijn mogelijk doelbewust cryptisch weergegeven, hoewel men in de tafelen der wet op de verhoging onder de baldakijn (die ook veelvuldig terugkeert in Avondmaalsscènes) een altaarstuk zou kunnen herkennen. Ook andere zaken lijken te wijzen op een katholieke opdrachtsituatie (**TENG1**). Evenals in de eucharistie is de vleesgeworden logos op mystieke wijze aanwezig. Voorafgaand aan zijn lofzang had David, als een *alter Christus* bij het Laatste Avondmaal, de Israëlieten 'een broodkoek, en een schoon stuk vlees, en een fles wijn' uitgedeeld om de komst van de ark te vieren: een subtiele verwijzing naar de misviering (2 Sam. 6:19; cf. 1 Kron. 16:3).

[1282] Vergelijk: Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, p. 283.

De thematiek van koning David die de ark feestelijk ingeleide deed, was ook onderwerp van *David loopt harpspelend voor de Ark des Verbonds* (2 Sam. 6:11-14; 1 Kron. 15:27-29) van Jan de Bray (ca. 1627-1697) uit 1674 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum; **BRA2;** afb. 5.6). David is 'omgord met een linnen lijfrok' en de portretmatige man links van hem met *chosen misjpat* op de borst stelt Chenanja voor, de overste der Levieten. Op een eerdere versie van de compositie met het jaartal 1670 in de Kunsthalle te Karlsruhe staat op zijn plaats een halfontblote figuur die een kandelaar vasthoudt (sub **BRA2;** afb. 5.7).[1283] De compositie is wel in verband gebracht met een beschrijving van een schilderij dat Houbraken (door syntactische ambiguïteit) lijkt toe te schrijven aan Jans broer Jacob de Bray (†1664): 'De konstbeminnende *Arn. van Halen* tot Amsterdam heeft een stuk met levens groote beelden van hem, verbeeldende Koning David, daar hy in koorgewaat spelende op zyn harp voor de Bontkist [= Ark des Verbonds] staat, verzelt met zingende en spelende Levyten [...] Dit stuk is gejaarmerkt 1697 [sic!] ten bewys dat hy eenen goeden ouderdom bereikt heeft.'[1284] Evident is dat Houbraken hier Jan bedoelde, aangezien hij even later vermeldde dat Jacob al in 1664 stierf.

Interessant is dat Cornelis de Koning in 1808 melding maakte van een door Salomon de Bray (1597-1664) geschilderde 'Koning *David,* staande voor de arke des verbonds, op de harp te spelen, en door levieten verzeld', maar hij stelde dat 'onder dit stuk het jaartal 1679 staat'.[1285] Omdat de lezing van het jaartal in beide gevallen niet kan stroken met de toeschrijvingen – zowel Jans vader Salomon als Jacob waren al in 1664 overleden – wordt hier waarschijnlijk één van de twee bekende varianten van Jans hand bedoeld. Dat Houbraken kort daarop vermeldde dat De Bray 'het naakt wel verstaan heeft' doet vermoeden dat het werk dat hij zag bij zijn collegaschilder Arnoud van Halen (1673-1732) meer weg had van het werk met de prominente naaktfiguur in Karlsruhe en mogelijk identiek daaraan is.[1286] Hoe dan ook, de kennelijk vaker geschilderde voorstelling uit het atelier van de familie De Bray werd hergebruikt en de figuur met ontbloot bovenlijf werd vervangen door een decent portret.

Jeroen Giltaij meende in de hogepriester de gelaatstrekken van de Haarlemmer Gerrit Mulraet (†1690) te herkennen. Deze 'geelgieter en kunstig dryver in koper' werd in 1675 door Jan de Bray geportretteerd als deken op *Het Portret van de overlieden van het Lucasgilde te Haarlem* (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 5.6a).[1287] Ofschoon de portrettering als de Levietenoverste met de koperen versierselen zoals de borstplaat en het wierrookvat bijzonder toepasselijk lijkt voor een meester-koperdrijver, is de overeenkomst tussen het vlezige gezicht van Mulraet en dat van de priester niet heel treffend.[1288] Omdat de blijde intocht van de ark

---

[1283] Giltaij 2017, pp. 161-162, nr. 63 met kl.afb.
[1284] Houbraken 1718-1721, dl. 1, p. 176, aangehaald in: Kalff 1916-1917, p. 345; Giltaij 2017, p. 171.
[1285] De Koning 1807-1808, dl. 4, p. 156.
[1286] Wellicht moet het jaartal op het schilderij te Karlsruhe dan ook niet als 1670 maar als 1679 worden gelezen. Het is zeer wel mogelijk dat De Koning verwees naar hetzelfde werk als Houbraken met een verkeerde toeschrijving aan Salomon (omdat het werk immers door Houbraken in diens levensbeschrijving word behandeld) maar met het correcte jaartal: 1679 in plaats van 1697. Een zetfout is ook niet uitgesloten.
[1287] Giltaij 2017, p. 171 (identificatie als Mulraet) sub nr. 70; cf. p. 175. Jan de Bray (e.a.), *Portret van de overlieden van het St. Lucasgilde te Haarlem,* olieverf op doek, dat.: *"1675"* & op blad papier: *"S. Lucas Gil[...]/ 1675",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-58; IB-nr. 913849; RKD-nr. 7106. Zie: Giltaij 2012; Giltaij 2017, pp. 173-176, nr. 72.
[1288] Indien Giltaij's identificatie toch juist mocht blijken, moet de aanleiding voor de rol mogelijk gezocht worden in het feit dat Gerrit Mulraet lid was van de rederijkerskamer de Wijngaertrancken. Zie: Retoricaal Memoriaal, pp. 437-438. Van oudsher werden vaste lidmaten, 'gezworen gildebroeders' (cameristen) onderscheiden van liefhebbers (beminders). Deze actieve leden werden ook wel aangeduid als 'broeders van verbond', wat in verband met de

enigszins het karakter heeft van een processie, lijkt de thematiek meer geëigend voor een eigentijdse priester om zich hierin pontificaal af te laten beelden als Hebreeuwse hogepriester.[1289] Het vermoeden rijst dan ook dat dit *portrait historié* werd vervaardigd voor een iemand uit de Haarlemse katholieke gemeenschap aangezien Jan de Bray wel vaker leden van de clerici in religieuze scènes portretteerde. Op een schilderij afkomstig uit de schuilkerk St. Bernardus in de Hoek beeldde hij een eigentijdse priester af bij wie de maagd Maria (met aureool) ter communie gaat (**BRA4;** afb. 5.8). Vanwege het opschrift *"Vrouwe siet uwen sone"* en de nimbus boven het hoofd van de priester is deze figuur wel geduid als Johannes de Evangelist.[1290] Vanaf het kruis sprak Christus immers deze woorden tot zijn moeder, waarna hij zich richtte tot apostel Johannes, zeggend 'Zie, uw moeder.' (Joh. 19:26-27).[1291]

De associatie van de intocht van de ark met de rooms-katholieke traditie wordt verder versterkt door het wierookvat dat Chenanja vasthoudt en de in de optocht meegevoerde kandelaars die soortgelijk zijn aan de momumentale kaarsenhouders (toortsen) die ook bij intredes, pontificale plechtigheden en op hoogtijdagen werden aangedragen door acolieten en dienst deden als pseudo-liturgische parafernalia. Ook op het altaar dienden zich kandelaars en waskaarsen te bevinden, daar reeds in het Oude Verbond God bevolen had een licht in zijn heiligdom te ontsteken.[1292] Voor de reformatie werden kaarsen en toortsen door leden van het Haarlemse St. Lucasgilde gedragen 'op ommegansdach ende Sacramentsdach'.[1293] De terugkeer van de ark symboliseert mogelijk ook het gedeeltelijk herstel van de katholieke gebruiken na de reformatie of het in veiligheid brengen van de altaarsieraden en kerkschatten. Ook kan sprake zijn van een kritiek op van overheidswege opgelegde restricties en het verbod op het houden van processies. Het is veelzeggend dat het altaarstuk van de voormalige St. Bavokerk in de Achterstraat te Haarlem, geschilderd door 'J. Savrij' – vermoedelijk Hans II Saverij (ca. 1589-1654) – de ark des verbonds voorstelde, gedragen door cherubijnen; een voorstelling die

'bondskist' of Ark zeer van toepassing lijkt. Al in 1602 werd echter het formele onderscheid tussen cameristen en beminders bij de Wijngaertrancken opgeheven. Zie: Van Dixhoorn 2009, p. 73.

[1289] De hogepriester vertoont enige gelijkenis met de op 6 april 1673 overleden apostolisch protonotarius Henricus Belssius, aartspriester van Amstelland, die enige tijd op het Haarlemse begijnhof had verbleven en kannunik van was het Haarlemse kapitel. Zie: *Portret van Henricus Blessius,* gravure, 301 x 259 mm, Amsterdam, Stadsarchief, beeldbank, nr. 010097014257. Vergelijk ook diens geschilderde portret in pastorie van St. Jeroenskerk in Noordwijk-Binnen. De mogelijkheid bestaat echter ook dat geportretteerde man een onbekende musicus was, aangezien Chenanja als zangmeester te boek stond.

[1290] Vergelijk de titel *De maagd Maria ontvangt de communie van Johannes de Evangelist,* in: Giltaij 2017, p. 76, nr. 7.

[1291] Deze spirituele adoptie van Johannes, bij wie bij Maria sindsdien als familie inwoonde, diende ook als een toonbeeld van zorgzaamheid voor elkaar, en verwijst hier misschien ook naar de wederzijdse afhankelijksrelatie tussen kloppen of begijnen en hun biechtvader die als een pseudo-familiale band kon worden begrepen.

[1292] Vanwege die bijbelse symboliek gewoonlijk zeven in getal bij de pauselijk mis en de mis van de H. Drievuldigheid. Er is echter geen algemeen voorschrift voor het gebruik aan kaarsen, het aantal of hun precieze vorm. Bij een zielmis brandden men tot wel twaalf kaarsen. Bij diensten (zonder eucharistie) geleid vanaf het sanctuarium worden altaarkaarsen ontstoken, gewoonlijk twee, terwijl eucharistische kaarsen gewoonlijk voor aanvang van de mis worden aangestoken en bij afsluiting gedoofd (of bij offerande/offertorium ontstoken en na de communiegang uitgedaan). Gebruiken varieerden per gebied en per periode. In Utrechtse St. Salvatorskerk bijvoorbeeld werd H. Mis gevierd met op het hoogaltaar 5 kaarsen; in de Metten met een extra kaars, de zogenaamde 'Mettenkaars', die allemaal na de completen werden gedoofd; enkel op het hoogaltaar en in de adventtijd bleven de twee kaarsen boven de arend branden, tot na het antifoon van de H. Maagd, of zolang een kannunik met een praebende in het koor verbleef. Zie: Van Rossum 1876, p. 5.

[1293] Miedema 1985, p. 87; cf. p. 78. Ook moeste gildeleden het altaar onderhouden en waskaarsen verlichten.

overigens vaak voor het tabernakel van het altaar werd gebruikt, zo ook in een Haarlemse schuilkerk.[1294]

Een katholiek *portrait historié* voorstellende *Christus in het huis van Maria en Martha* (Luk. 10:38-42) toont een familie met hoogstwaarschijnlijk de moeder als Martha, daarnaast de vader, vier zonen en twee dochters (Kleef, Kurhaus; **ANON4;** afb. 5.9a). Minstens drie koppen op het schilderij te Kleef, die van de zoons, lijken overschilderingen uit de jaren twintig of dertig van de negentiende eeuw. Het tweeënhalf meter brede schilderij is mogelijk Antwerps en stamt uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw, hoewel er stemmen opgaan die spreken van een laatzeventiende-eeuws werk van een Amsterdamse meester.[1295] Het overdadige stilleven op de voorgrond, "de welvoorziene keuken" die de linkerhelft van schilderij in beslag neemt, bewijst dat deze compostie uit de traditie van het keukenstuk stamt. Maar anders dan bij keukenstukken van Pieter Aertsen (1508-1575) en Joachim Beuckelaer (1534-ca. 1574), met vergelijkbare coulissenarchitectuur, is de bijbelscène van de achtergrond naar de voorgrond verplaatst, en de gebruikelijke dienstmaagd voor de haard in omgekeerde richting verhuisd.[1296] Andermaal is sprake van een tussenvorm die het midden houdt tussen twee genres, zoals de combinatie van schutter- en historiestuk in Cuyps portret van de familie Molenschot (**CUY1**; § 8.2; afb. 8.3).

De geportretteerden op het Kleefse stuk moeten in het katholieke milieu worden gezocht. Het Iconografisch Bureau identificeert vanwege de vererving van het schilderij de Martha-figuur abusievelijk als Alyda van Blijenbergh (1693-1752) en de man als haar zoon Thomas Franciscus van Cloots (1720-1767).[1297] Thomas was getrouwd met Aleida Jacoba de Pauw (1728-1797)[1298] De familie Pauw was katholiek, evenals de van oorsprong Maastrichtse familie Cloots, maar Aleida's moeder Quirina Johanna van Heyningen was van protestantse huize en een (achter)nicht van Johan de Witt.[1299] Meer aannemelijk is dat hier Amsterdamse voorouders van de Blijenbergh-zijde of uit de Antwerpse familie De Pret zijn voorgesteld, tenminste als hier geen sprake is van veel latere portretten.[1300] Het schilderij bevat, naast Christus zelf, een duidelijke christologische symboliek die op de eucharistie wijst; zoals de

---

[1294] Zie voor het altaarstuk: Allan 1874-1888, dl. 3 (1883), p. 630; en aldaar, p. 600, voor het Haarlemse tabernakel met de voorstelling van de Ark des Verbonds dat naar verluidt afkomstig was uit de Amsterdamse schuilkerk in de Vinkenstraat.

[1295] Alexandra Eerenstein, *Ferienworkshop „Es war einmal …" – Sehen, Hören, Malen,* Museum Kurhaus Kleve, 23 maart 2013, 11.00-13.00 uur.

[1296] Buijs 1989-1990, pp. 93-128. Zie voor deze inversie ook: Craig 1987, pp. 25-39

[1297] Notitie IB-nr. 39317; RKD-nr. 147896 [25-9-2017]: 'waarschijnlijk Thomas Franciscus van Cloots met zijn moeder Alyda van Blijenbergh (1693-1752); Th.F. van Cloots kocht Gnadental in 1748, vóór zijn huwelijk met Aleida Jacoba de Pauw' (zie: 'Huldeblijk J.A. Verzijl')." De man vertoont echter geen gelijkenis met de zitter op het *Dubbelportret van Thomas François von Cloots en Aleida Jacoba de Pauw,* olieverf op doek, 68,5 x 84 cm, Coll. Van Hövell tot Westerflier, Schloss Gnadenthal (Kleef); RKD-nr. 127471; IB-nr. 44236.

[1298] Het gezin Cloots-De Pauw verhuisde na 1740 naar Kleef. Slot Gnadental werd geërfd door hun zoon François Jean Adrien (1760-1795) en kwam vervolgens in bezit van de familie Hövell tot Westervlier via zijn dochter Françoise Cornelie Marie (uit zijn huwelijk met Marie Alexandria Ferdinanda van Dael zu Eyll) die trouwde met Arnold Johan Antoon baron van Hövell tot Westerflier, heer van Wezeveld.

[1299] Antonius de Pauw en Quirina Joanna van Heyningen lieten 7 van hun 8 kinderen dopen in de Amsterdamse schuilkerk De Duif en de jongste in de Krijtberg. Dösseler 1964, pp. 211-212; Leunissen 1978, p. 155; *DNL* 111-112 (1994), kol. 469.

[1300] Hövell tot Westervlier 1967, pp. 134- 142; Verzijl 1952; Leunissen 1978, pp. 154-155. Paulus Cloots (1633-1705), de grootvader van Thomas François von Cloots, was een zoon van Egidius Cloots (1582-1635) en Gertrudis Coenegracht. Paulus (geb. Maastricht) trouwde met de Antwerpse Catharina de Pret (1640-1707) en vestigde zich te Amsterdam. Hun zoon Thomas Cloots (1633-1699) huwde Maria Anna Clocke (1669-1698). Hun zoon Egidius Joseph Cloots (1682-1726) was getrouwd met Al[e]ida Blijenbergh (1693-1753), dochter van Pieter Blijenbergh (1654-1723) en Gertrudis Crael (1657-1720). Haar vader Christiaen Corael (†1666) was getrouwd met Alida Cloots (†1685).

borden met bloedrode kersen die de kinderen vasthouden, die in de katholieke symboliek wel aan het kruisoffer refereren (afb. 5.9b).[1301] Kersen werden echter ook aan een jeugdige leeftijd gerelateerd volgens het gezegde 'Groene kersen worden root, kleyne kinderen worden groot' die we als versregel ook in de werken van Jacobs Cats aantreffen.[1302]

Het is alsof het aanrecht met de jachtbuit van gesneuvelde vogels subtiel verwijst naar de altaartafel, hoewel een dergelijke intentie (of interpretatie) misschien van weinig eerbied getuigt. Het is niettemin veelzeggend dat ook de gereformeerde piëtist Franciscus Ridderus de tafel des heren indirect verbond met het bijbelverhaal door in zijn huiscatechismus *De tafel des Heeren waar toe sich bereijde Lazarus, Maria ende Martha* (1664), drie gewone eigentijdse burgers van die naam op te voeren die over het avondmaalsgebruik discussiëren.[1303] De distelvink (of putter) zou volgens de volkstraditie bij het uitrekken van een doorn uit Christus' hoofd een bloeddruppel op zijn kopje hebben gekregen.[1304] Een motief dat overigens ook in Vlaamse memorietafels terugkeert.[1305] In de *Besloten hof, het innigh ghebedt betuynt met de doornen-haghe der verstervinghe* van de jezuïet Jacobus Alvarez de Paz uit 1665 heet het dat 'ghy en sult soo veel gherechten op uwe tafel niet soecken/ maer somwylen met den Salighmaecker segghen tot uwe Martha: *een isser noode* [namelijk Christus].'[1306]

Het schilderij te Kleef was lange tijd het enige, bekende *portrait historié* met de thematiek van Christus in het huis van Maria en Martha. In 2009 dook echter in de kunsthandel een schilderij op met hetzelfde onderwerp dat in 1634 werd vervaardigd door Jan I Claeissens (*ca. 1575, meester 1609 – †1653) en dat zich tegenwoordig bevindt in de Phoebus Foundation te Antwerpen (**CLAE1;** afb. 5.10a).[1307] Martha en Maria Magdalena zijn overduidelijk portretten, evenals de bijfiguren die betrokken zijn in allerlei huishoudelijke bezigheden: de getallen boven de hoofden verwijzen naar de leeftijden van de geportretteerden. Christus en Petrus zijn evenwel geen portretten. Op grond van een opschrift op een lat van het oorspronkelijke spieraam van het schilderij konden alle voorgestelde individuen geïdentificeerd worden als broeders en zusters van het Brugse Sint Maria Magdalenahospitaal (sub **CLAE1**).[1308]

Aan de vereenzelviging met Martha kleven problematische connotaties, temeer daar zij door Christus in een negatief daglicht wordt gesteld: zij heeft immers niet het 'beste deel' gekozen. Naast deze moraal dient het bijbelverhaal ter verbeelding van de diametrale platoonse begrippen *vita activa* en *vita contemplativa,* respectievelijk voorgesteld door Martha en Maria Magdalena.[1309] Met name in Claeissens' stuk wordt de aandacht gevestigd op het samenstel van contemplatie en arbeid uit de bekende stelregel *ora et labora* (bid en werk). Afgebeeld is een

---

[1301] Levi d'Ancona 1970, p. 90.
[1302] *Spiegel vanden ouden ende nieuwen tijdt,* ed. 1632, ook opgenomen in: 'Jongelinck t'Samen-spraeck tusschen Philemon en Pudens', in: Cats 1658, p. 68, geciteerd door: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 225, 299; Giesen 1997, p. 128; W. Liedtke, in: Best. cat. New York 2007, dl. 2, p. 994 sub noot 6. Zie voor fruitsymboliek in portretten: Bedaux 1987, pp. 150-168.
[1303] Ridderus 1664, aangehaald in: Schenkeveld-Van der Dussen 1993, pp. 46-47.
[1304] Friedmann 1946, pp. 38, 41, 73, 150; Van Waadenoijen 2007, p. 79.
[1305] Van Belle 2006, p. 44.
[1306] Alvarez de Paz 1665, p. 26.
[1307] Met dank aan Sander Erkens, Marina Aarts en Sander Paarlberg die schrijver dezes (onafhankelijk van elkaar) attendeerden op het bestaan van het schilderij. Dank ook aan Brecht Dewilde voor aanvullende informatie.
[1308] Aarts 2015.
[1309] De Alexandrijnse filosoof Origenes (ca. 185-253/55) schijnt de eerste te zijn geweest die deze twee begrippen met Martha en Maria met deze typen associeerde. Zie ook: Craig 1987, p. 28; Buijs 1989-1990, pp. 93-128.

huisaltaar waarop een triptiek staat bij wijze van devotiestuk *avant la lettre* (met Adam en Eva op het middenpaneel) en andere geportretteerden die druk doende zijn in het huishouden. Aan de hand van dit altaar, dat volgens goed Rooms gebruik is uitgerust met triptiek, kaarsen en bloemstuk, etaleren de opdrachtgevers hun devotie tot het altaarsacrament (afb. 5.10b).[1310]

In de volgende paragraaf gaat de aandacht uit naar werken die direct gerelateerd kunnen worden aan de devotionele praktijk, zoals altaarstukken voor schuilkerken of huiskapellen, alsook andersoortige werken die een plaats of functie hadden binnen een sacrale context. Het gaat niet alleen om *portraits historiés* die met zekerheid behoorden tot de inboedel van staties en pastoorswoningen, maar ook om werken waarvan de precieze herkomst moeilijk te achterhalen valt, maar die zich formeel onderscheiden van religieuze *portraits historiés* uit profane context, bijvoorbeeld door de triptiekvorm. Een voorbeeld hiervan is het drieluik van de familie Den Otter-Stuyver door Gerrit Pietersz. dat mogelijk voor een huisaltaar was bestemd. Geïntegreerde *portraits historiés* op publiekelijk opgestelde schilderijen vormen echter het belangrijkste aandachtspunt. Daarbij moet wel worden aangetekend dat deze werken te zien waren in "publieke ruimten" die eigenlijk alleen voor de katholieken openbaar waren.

5.2. *Portraits historiés* voor schuilkerken en privékapellen in de Republiek

HET DRIELUIK VAN DE FAMILIE DEN OTTER-STUYVER DOOR GERRIT PIETERSZ. (1601)

De familieverhoudingen en achtergronden van de geportretteerden op de zijluiken van Gerrit Pietersz. Sweelinks drieluik met *De Aanbidding der herders* in het Amsterdams Historisch Museum werden reeds enkele decennia geleden flink uitgediept (afb. 5.11).[1311] M. Thierry De Bye Dòlleman slaagde erin het gezelschap te identificeren als leden van de familie Den Otter-Stuyver op grond van de familiewapens op de buitenzijde van de luiken.[1312] Het was echter S.A.C. Dudok van Heel die dankzij grondig genealogisch onderzoek wist te achterhalen om welke leden van de familie het precies ging.[1313] De leden van de families Den Otter en Stuyver bleken door verschillende huwelijken aan elkaar gelieerd en werden hier samen afgebeeld.

De opdrachtgever die zich met zijn kind op de voorgrond van het linkerpaneel liet portretteren is Nicolaes den Otter (1573/74-1620) en niet zijn broer Hillebrant (Hildebrand) den Otter (1567-1643) zoals Dòlleman beweerde. Dudok van Heel constateerde terecht dat het kleine jongetje niemand anders kan zijn dan Nicolaes' tweejarige zoontje Floris (*1599), omdat de gelijknamige zoon van zijn broer met zeven jaar reeds te oud was om een jurkje te dragen. Ervan uitgaand dat de mannen spiegelbeeldig aan hun vrouwen zijn weergegeven, moet Nicolaes' echtgenote, Cornelia Stuyver (1572/73-1614), de vrouw in de rode mouwen op de voorgrond van het rechterpaneel zijn. Links achter Nicolaes zit dan zijn broer Hillebrant, wiens

[1310] De wapenschilden aan de weerszijden moeten in de toekomst uitkomst bieden over de identiteit van de geportretteerden.

[1311] Gerrit Pietersz., *Drieluik met de aanbidding der herders*, dat. m.o. (op linkerpaneel) *"ANNO."* & dat. m.o. (rechterpaneel): *"1601"*, olieverf op paneel, middenpaneel, 90 x 58 cm; luiken elk: 90 x 22 cm, Amsterdam Museum, inv.nr. SA 36354; RKD-nr. 115840; linkerluik RKD-nr. 129236; IB-nr. 65438; rechterluik RKD-nr. 133376; IB-nr. 91747. Herkomst: Vlg. Slupwijk-Moens, Amsterdam 20-4-1803, lot 57; Vlg. v.d. Ropp, Keulen, 11-11-1890, lot 68; Vlg. Weber, Berlijn, 20-2-1912, lot 225; Coll. Michele Bouquin, Dijon 1976, aangekocht door het museum in in 1976 Zie: Renckens 1972; G. Korevaar, in: Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, p. 86, nr. 1; Best. cat. Amsterdam 2008, pp. 74-75; <http://collectie.amsterdammuseum.nl/amonline/advanced/Details/collect/39041> [28-01-2018].

[1312] Dólleman 1972, pp. 114-119.

[1313] Dudok van Heel 1977, pp. 46-53; pp. 73-78.

gelaatstrekken wij ook kennen van een portretje uit 1607 in een reeks miniaturen van de familie uit de verzameling Cammingha (Fries Museum, Leeuwarden; afb. 5.12).[1314] De logische gevolgtrekking is dat Hillebrants vrouw Ermgard Stuyver (1566-1616) rechts achter haar zuster Cornelia moet staan. Vergelijking met het vermeende pendant van Hillebrants miniatuurportret biedt door de matige kwaliteit geen uitsluitsel (afb. 5.13).[1315] Achteraan op de zijluiken ziet men een derde broer, Olfert den Otter (1561-1615) in spiegelbeeld bijgestaan door zijn vrouw Aeltge Claesdr. van Swieten (1564/65-1624). In de portretreeks te Leeuwarden verschijnen beiden klaarblijkelijk beduidend ouder (afb. 5.14 & 5.15).[1316] Tenslotte is ook Nicolaes' zwager Jan Stuyver (1572-1617) afgebeeld ten overstaand van zijn vrouw Baertge (Baertraed) den Otter (1570-1621).

De aandacht gaat hier uit naar enkele geportretteerden op het middenpaneel die men tot op heden verzuimde te identificeren. Over de identiteit van de grijzende man, geheel links, die met een haast meewarige blik het paneel uitstaart, blijven we vooralsnog in het ongewisse (afb. 5.16). Evident betreft het hier een *portrait historié* als de heilige Jozef, aangezien hij bij de Maagd Maria zit met een mand met timmermansgereedschap naast zich. Een mogelijke kandidaat is Jacob Schaep Pietersz. (1553/54-1627), een volle neef van de afgebeelde broers. Hij was evenals de broers een kleinzoon van de vermaarde Amsterdamse burgemeester Dirck Hillebrants den Otter (1493-1580) en was de voogd van Nicolaes' kinderen. Het feit dat Jacob Schaep tot 1588 protestant was geweest en pas na Nicolaes' dood in 1620 als *tweede* voogd werd aangesteld, lijkt deze identificatie echter te ondergraven.[1317] Schaeps leeftijd van 47 jaar in 1601 kan evenwel overeenkomen met die van de afgebeelde herder.

Het is echter waarschijnlijker dat het gaat om een postuum portret van de vader van de drie broers, Floris Dirksz. den Otter (1530-1590/91), gezien de kenmerkende haakneus, waarmee ook Nicolaes, Hillebrant en Olfert zijn behept. Of anders is de man Gerrit Hendricksz. Deyman, later geheten Stuyver (1528-1600/01), de vader van de afgebeelde gezusters. Zijn miniatuurportret in de Cammingha-collectie wijkt weliswaar af van de Jozeffiguur maar sluit deze identificatie niet uit (afb. 5.17).[1318] Evenwel lijkt het toepasselijk dat het schilderij tot stand kwam in hetzelfde jaar dat Gerrit Stuyver overleed, als ware het bedoeld tot zijn nagedachtenis. De in het groen geklede herdersjongen die naar het Christuskind gebaart (afb. 5.18), is mogelijk Hillebrants oudste zoon Floris den Otter (1594-1626) die, zoals reeds werd opgemerkt, in 1601 zeven jaar oud was. Zijn uiterlijk is dan nadien erg veranderd (afb. 5.19).[1319] De geportretteerde

---

[1314] Anoniem, *Hillebrand den Otter,* dat. r.b.: *"ANNO 1607",* merk l.o.: *"H",* olieverf op koper, 16,3 x 13,5 cm, Leeuwarden, Fries Museum (bruikleen Coll. Cammingha, Goutum), inv.nr. 7771 T; RKD-nr. 39132; IB-nr. 112141. Zie: Moes 1897-1905, nr. 5635.

[1315] Anoniem, *Ermgard Stuyver,* dat. l.b.: *"1609",* merk l.o.:*"F",* olieverf op koper, 16,3 x 13,5 cm, Leeuwarden, Fries Museum (bruikleen Coll. Cammingha, Goutum), inv.nr. 7771 I; RKD-nr. 39133; IB-nr. 70796. Moes 1897-1905, dl. 2, p. 271, nr. 2347 als Bjuck van Eminga.

[1316] Anoniem, *Olfert den Otter,* ca. 1610, olieverf op koper, 16,3 x 13,5 mm, Leeuwarden, Fries Museum (bruikleen Coll. Cammingha, Goutum), inv.nr. 7771 U; RKD-nr. 39136; *Aeltgen Claesdr. van Swieten,* eerste kwart 17de eeuw Leeuwarden, olieverf op koper, 16,3 x 13,5 cm, ibidem, inv.nr. 7771 M; RKD-nr. 39137.

[1317] Dudok van Heel 1977, p. 75.

[1318] Anoniem, *Gerrit Hendricksz. Stuyver*, laatste kwart 16de eeuw, olieverf op koper, 16,3 x 13,5 cm, Leeuwarden, Fries Museum, Leeuwarden (bruikleen Coll. Cammingha, Goutum), inv.nr. 7771.

[1319] Anoniem, *Floris den Otter*, ca. 1620, olieverf op koper, 16,3 x 13,5 cm, Leeuwarden, Fries Museum, inv..nr. 7771 L; RKD-nr. 39130.

man in de rechter marge is een zelfportret in assistentie van de schilder, die zelf ook katholiek was (afb. 5.20; vgl. afb. 5.21).[1320] De overige figuren op het middenpaneel lijken geen portretten.

Het triptiek heeft zeker geen functie in een openbare ruimte gehad, aangezien echte schuilkerken nog niet bestonden. Vermoedelijk was het druiluik bedoeld voor een altaar in een huiskapel, hoewel er geen enkel Amsterdams werk van vóór het einde van de zeventiende eeuw bewaard is gebleven, waarvan men zeker weet dat het als decoratie van een huisaltaar diende. Tot men het tegenbewijs levert, is Dudok van Heel er dan ook niet van overtuigd dat dit drieluik voor een huisaltaar was bestemd.[1321] Het vasthouden aan de triptiekvorm en stichtersportretten moet niet alleen gezien worden als een doelbewust katholiek testimonium, maar ook als een voortzetting van een familietraditie. Jacob Schaeps nakomelingen hingen Jan van Scorels drieluik met stichtersportretten van de familie Den Otter en Boelens (ca. 1535), dat afkomstig was uit de Nieuwe Kerk in Amsterdam, op tussen de familieportretten in hun woning.

Gerrit Schaep Jacobsz. (1582-1639) liet meerdere ontwerpen maken voor triptieken met als thema een familietwist die in 1362 in Silezië had plaatsgehad.[1322] Hij trad hierover in contact met de Utrechtse schilder Joost van Attevelt (1621-1692) door wie 'de vereijste genealogia … wel seer aerdich ende portratijff opgemaekt (sou) connen worden.'[1323] De veronderstelling dat dit werk *portraits historiés* zou hebben moeten bevatten van nog levende Schaepen in de gedaante van hun voorouders is verleidelijk maar helaas niet aantoonbaar. Uiteindelijk schijnt geen van de ontwerpen uitgevoerd te zijn, mogelijk omdat Gerrit Schaep het archaïsche karakter van zijn drieluik inzag.[1324] Het feit dat Schaep een triptiekvorm uitkoos voor een *profaan* onderwerp is opvallend en wijst erop dat deze vorm niet uitsluitend voorbehouden was voor sacrale werken. Daarnaast zijn er tamelijk veel afbeeldingen bekend die interieurs tonen met op de achtergrond drieluiken, zoals een gravure van Claes Jansz. Visscher uit 1609 met een *Biddende familie aan tafel (De Dankzegging)* (afb. 5.24).[1325] Dudok van Heels kenschetsing van het drieluik met de *Aanbidding der herders* als niet meer dan een 'ouderwets familiestuk' is niet adequaat.[1326] De schilder heeft zich immers de moeite getroost de zijluiken te voorzien van religieuze voorstellingen.

Boven de geportretteerden op het linkerpaneel zien we de *Kruisiging* en op de achtergrond van het rechterpaneel de *Verrijzenis* (afb. 5.22). Het voert wellicht te ver om de Christusfiguur in de *Verrijzenis* direct in verband te brengen met Johannes Molanus' aanbeveling om de verrezen Christus met een vaandel als triomfator af te beelden – overeenkomstig het

---

[1320] Vergelijk het portret van Gerrit Pietersz. Door Simon Frisius uit een serie kunstenaarsportretten, aangehaald in: Dudok van Heel 1977, p. 77: ets, 226 x 145 mm (blad), 205 x 123 mm (binnen plaatrand), opschrift: *"GERARDUS PETRI, AMSTELRED. / PICTOR. / Pictorum nulli Picturæ cessit amore: / Tractavit tanto peniculum Studio. / Dicere qui solitus, Non tanti ducere Sceptrum / Se Hesperium, quanti Peniculum faceret"*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-55.209, uit: Hondius 1610; Hondius 1618; IB-nr. 2004545; RKD-nr. 228239. Zie: Van Someren 1888-1891, dl. 1, p. 198, nr. 211 a/b; Orenstein 1996, p. 181, nr. 153; *Holl.,* dl. 7 (1952: Fouceel - Gole), p. 32, nr. 189 (Frisius); dl. 9 (1953: Heer - Kuyl), p. 90, nr. 86.157 (Hondius); *Nw Holl.,* Simon Frisius, dl. 1 (2008), p. 155, nr. 173, afb. op p. 178.
[1321] Dudok van Heel 1977, p. 74.
[1322] Archief van de Familie Backer, SAA, PA 172, nr. 557 en 559, nrs. 3-5 en één ongenummerd.
[1323] Dudok van Heel 1977, p. 78.
[1324] Ibidem.
[1325] Claes Jansz. Visscher, *Biddende familie aan tafel (De Dankzegging)*, 1609, gravure op papier, 38,3 x 49,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1889-A-14266. Zie: *Holl.,* dl. 26 (1982), p. 240, nr. 19; Franits 1986, p. 41 met afb. 5; Dirkse 2001, p. 31; Schama 1988, p. 157 met afb. 80.
[1326] Vergelijk: Dudok van Heel 1977, p. 74.

visioen van de heilige Theresia – aangezien deze beeldformule reeds lange tijd bestond.[1327] De meest waarschijnlijke bron voor de Christus die opstijgt uit de graftombe en de opschrikkende soldaten lijkt Jan van Scorels *Calvarieberg*-triptiek dat zich voor de beeldenstorm in de Oude Kerk bevond.[1328] Ook hier was de verrijzenisscène op het rechterpaneel te zien. Het drieluik ging verloren, maar we weten dat er in de zeventiende eeuw enkele kopieën in omloop waren.[1329] Ook het engelenkoor aan de bovenzijde van het middenpaneel is een sterke aanwijzing voor een religieuze functie. De rechter engel met de luit en de contemporaine kraag heeft een nogal portretmatig karakter in vergelijking met de twee linker engelen (afb. 5.23). Gaat het hier om een portret van een overleden kind?[1330]

De religieuze elementen in het werk zijn meer dan stoffage. De jongen op het middenpaneel vestigt door middel van een handgebaar de aandacht op het Christuskind. Hoewel de triptiekvorm dus niet exclusief was voor werken van devotionele aard, duidt de religieuze inhoud op een memoriefunctie die verder strekt dan die van een gewoon familiestuk. De voorstellingen van de Hemelvaart en de Kruisdood van Christus, alsook de engelen, verwijzen expliciet naar het hiernamaals. De iconografie past in de traditie van memoriestukken die men vóór de reformatie aantrof in familiekapellen en die gelovigen moesten aanzetten tot bidden voor het zielenheil van hun overleden verwanten. De sterke religieuze componenten van dit "familieportret" in samenhang met het recente overlijden van Gerrit Hendricksz. Deyman – alsook diens vermoedelijke *portrait historié* en het mogelijke portret van een jonggestorven kind in de gedaante van een engel – vormen de overtuigende bewijslast voor een devotionele functie, zelfs als het werk geen dienst heeft gedaan op een huisaltaar.

De Tenhemelopneming van Maria door Wouter Crabeth (1628)

Ook in het geval van twee *portraits historiés* die afkomstig zijn uit een katholieke statie in Gouda is sprake van beslotenheid van een sacrale ruimte die slechts toegankelijk is voor een beperkt publiek. De werken in kwestie zijn van de hand van één en dezelfde schilder, Wouter Pietersz. Crabeth II (1594/5-1644), de kleinzoon van de gelijknamige glasschilder. Het vroegste schilderij stelt de *Tenhemelopneming van Maria* voor en is gesigneerd en gedateerd *"Gualterus Crabeth f.1628"* (Gouda, Museum Gouda; (afb. 5.25a).[1331] Het werk werd in opdracht van de Goudse pastoor Petrus Purmerent (1585-1663) vervaardigd en deed dienst als altaarstuk in de door hem opgerichte schuilkerk St. Jan Baptist.[1332] Crabeth schilderde het doek in een vroegbarokke stijl, ongeveer twee jaar na zijn terugkeer uit Italië. Annibale Carracci's *Tenhemelopneming* in de Cerasi-kapel van de Santa Maria del Popolo diende als voornaamste voorbeeld voor de

[1327] Knipping 1974, p. 227.
[1328] Sterck 1918, pp. 179-189 met afb. Volgens Knipping 1977, p. 226 werd deze beeldformule door Michelangelo geïntroduceerd.
[1329] Sterck 1918, noot 6.
[1330] Zie voor het portret van het overleden kind als engel: Laarmann 2012, i.h.b. p. 229.
[1331] Wouter II Pietersz. Crabeth, *Ten Hemelopneming van Maria,* sign. & dat.: *"Gualterus Crabeth f.1628",* olieverf op doek, 225 x 175 cm, Gouda, (Stedelijk) Museum Gouda: Het Catharinagasthuis, inv.nr. 55.721. Zie: Van Eck 1987, pp. 35-48; Van Eck 1994, pp. 43-49 met afb. 10 op p. 46; Van Eck 1993-1994, pp. 217-234, i.h.b. pp. 222-223; Abels 2002, pp. 463-465 met kl.afb.; Van Leeuwen 2007; Van Eck 2008, p. 71 met afb. 42 op p. 72.
[1332] Ignatius Walvis, *Goudse Kerkzaaken*, 1709, dl. 1: 'Thans [i.m: 1628] deed de Hr. Purmerend het deftig altaarstuk door Wouter Crabeth, Maria Hemelvaard, voor eene somme van drie honderd en zestig gulden, schilderen', geciteerd in: Van Eck 1994, p. 43; Van Eck 2008, p. 71 met noot 53 op p. 208.

dynamische compositie met bovenin de Heilige Maagd die door cherubijntjes ten hemel wordt gedragen en daaronder de zichtbaar aangedane apostelen. Ook in iconografisch opzicht sluit het werk nauwer aan bij Italiaanse dan bij Zuid-Nederlandse voorbeelden. Dat blijkt uit het ontbreken van de vrouwen bij de tombe die Rubens introduceerde en die sindsdien met vaste regelmaat terugkeerden op voorstellingen met dit onderwerp in de Spaanse Nederlanden.[1333]

Twee niet nader identificeerbare apostelen hebben een portretmatig karakter: de tweede staande apostel van links, die beide armen omhooghoudt, en de apostel die geknield voor hem zit. Aan de veronderstelling dat het hier om portretten gaat, wordt kracht bijgezet door hun contemporaine coiffure en doordat beide figuren, in tegenstelling tot de overige apostelen, een onderkleed dragen waarvan de boordjes zichtbaar zijn (afb. 5.25b). Ook de egalere uitlichting en zachtere modellering van hun gelaat wijzen op portretten. Verder is opvallend dat beide figuren hun blik afwenden en noch in het lege graf noch naar de hemel staren zoals de overige apostelen. Zo onderscheiden ze zich van hen; misschien om toch een zekere gepaste afstand tot het heilige gebeuren te bewaren. Het ligt voor de hand om één van beiden als de opdrachtgever te identificeren. Purmerents portret door Ludolf de Jongh (1616-1679) van omtrent 1645, in hetzelfde museum vertoont met géén van beide apostelen een treffende gelijkenis (afb. 5.29).[1334] Toch komen de gelaatstrekken van de staande apostel wel degelijk overeen met die van Petrus Purmerent. Een eerder portret uit 1630, voorheen toegeschreven aan Paulus Moreelse,[1335] en het hier afgebeelde portret door Willem van der Vliet uit 1631 vormen de overtuigende bewijslast hiervoor (afb. 5.26).[1336]

Over de identiteit van de geknielde apostel met de grijzende haren en het gegroefde voorhoofd blijven we in het ongewisse. Het lijkt uitgesloten dat hij Purmerents assistent Egbert Adamsz is, een 'uitlander' die al in februari 1621 de stad moest verlaten, nadat een nieuw plakkaat de aanwezigheid van katholieke geestelijken van elders verbood. Tot 1629 moest Purmerent het zonder assistent stellen.[1337] Hoogstwaarschijnlijk is de geknielde geportretteerde apostolisch vicaris Philippus Rovenius (1573-1651), door wie Purmerent in Gouda werd aangesteld. Op diens portret door Pieter de Grebber uit 1631 (of 1643) oogt de apostolisch vicaris echter minder grijs dan de "apostel" van 1628 (afb. 5.27).[1338] Toch is deze identificatie aannemelijk aangezien Purmerent en Rovenius nauwe contacten onderhielden.

[1333] Knipping 1974, p. 254.

[1334] Ludolf de Jongh, *Petrus Purmerent,* ca. 1645, olieverf op paneel, 75 x 57 cm, Gouda, (Stedelijk) Museum Gouda: Het Catharinagasthuis, inv.nr. 55.678. Zie ook de portretgravure naar dit schilderij door Reynier van Persijn uit 1663 (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1906-2464). Zie voor afb.: *Holl,* dl. 17 (1976: Andries Pauli to Johannes Rem), p. 85, nr. 55.2(2); Van Eck 1994, p. 26, afb. 2.

[1335] Anoniem, *Petrus Purmerent,* olieverf op paneel, 90 x 75 cm, dat. r.b.: *"Anno Dm 1630 / Aetatis 44"*, Gouda, (Stedelijk) Museum Gouda: Het Catharinagasthuis; IB-nr. 73149; RKD-nr. 166365. Zie: Tent. cat. Utrecht 1989, p. 115, nr. 159 met afb. 131 (als P. Moreelse); Domela Nieuwenhuis 2001, dl. 2, p. 732, nr. SZP78 (toeschrijving verworpen).

[1336] Willem van Vliet, *Petrus Purmerent,* 1631, olieverf op paneel, 80 x 60 cm, Gouda, (Stedelijk) Museum Gouda: Het Catharinagasthuis, inv.nr. 55.354. Zie: Van Leeuwen 2007, p. 45, afb. 3. Er bestaat ook een portret van Petrus' tweelingbroer Suitbertus door Willem van der Vliet, eveneens uit 1631 (olieverf op paneel, 113,5 x 85,4 cm, Londen, National Gallery, inv.nr. NG1168).

[1337] Van Eck 1994, p. 83.

[1338] Pieter Fransz. de Grebber, *Philippus Rovenius,* 1631?, dat. l.o.: *"ÆTATIS 1643 [?]"*, r.b. motto: *"Fide et opere"* olieverf op paneel, 84 x 72 cm, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, inv.nr. BMH s9130b; IB-nr. 62534; RKD-nr. 47757. Herkomst: Haarlems kapittel onder de schuilkerk Sint Bernardus of 'den Hoeck' Zie: Dirkse 2001, p. 117 met kl.afb. op p. 75; Best. cat. Utrecht 2002, pp. 201-202 met afb; Van Leeuwen 2007, p. 44, afb. 4. Zie voor andere portretten van Rovenius door o.a. Bartholomeus Breenbergh: Van Regteren Altena 1961, pp. 82-83 met afb. 20-22.

Purmerents keuze voor de "Hemelvaart van Maria" kan verklaard worden door zijn bijzondere toewijding tot de Maagd en door een contrareformatorische houding.[1339] De protestanten die toch al tegen de uitbundige Maria-devotie gekant waren, aanvaardden het verhaal van de Tenhemelopneming niet, omdat het niet in de Bijbel voorkomt maar op apocriefe geschriften berust. Mede als reactie hierop groeide de voorstelling uit tot één van de belangrijkste exponenten van de kunst van de contrareformatie. De aanwezigheid van de apostelen bij de Tenhemelopneming, een vijftiende-eeuwse beeldinventie, werd in literaire bronnen al impliciet verondersteld door onder meer Jacobus de Voragine (1228/29-1298) en uitdrukkelijk omschreven eind vijftiende eeuw door de franciscaan Bernardo de' Busti.[1340] Het is tekenend voor het katholieke geloof dat beide geportretteerden de wonderlijke gebeurtenis niet werkelijk hoeven te aanschouwen – zij wenden immers hun ogen af – om op spirituele wijze de waarachtigheid ervan in te zien. Als apostel wijst Petrus Purmerent de beschouwer immers op het hemelse visioen zonder het zelf gade te slaan. De zeven vingers die hij daarbij ophoudt, verwijzen naar de zeven smarten of de zeven deugden van Maria.

De zilveren en de gouden sleutel, Petrus' vaste attributen, liggen op de voorgrond om de macht van de Heilige Stoel te onderstrepen. De sleutels staan ook symbool voor de macht van de priester om zonden te vergeven, een gave die Calvijn pertinent ontkende. Dit bevestigt eens te meer de contrareformatorische strekking van het werk. Het opengeslagen boek dat ernaast ligt, neemt een opvallende plaats in op de middenas van het schilderij.[1341] Het boek is hier kennelijk meer dan een attribuut ter identificatie van de figuur, temeer daar zijn andere vaste attribuut, het zwaard ten teken van zijn martelaarsdood, ontbreekt. Men dient niet voorbij te gaan aan de contrareformatorische betekenis van Paulus, omdat de apostel bij katholieken niet aan populariteit inboette ondanks dat de protestanten zijn leer gebruikten voor hun eigen doeleinden. Calvijn schreef immers dat meer aandacht besteed moest worden aan het apostolaat van Paulus dan aan dat van Petrus, omdat de Heilige Geest Petrus bestemde voor de Joden en Paulus voor 'ons', de niet-Joden door hen verschillende gewesten toe te wijzen.[1342]

Petrus en Paulus treden reeds op de voorgrond in het prototype van Carracci, maar de nadrukkelijke aanwezigheid van hun attributen in een *Tenhemelopneming van Maria* is niet erg gangbaar. Het boek en de sleutels vestigen extra aandacht op Paulus en Petrus als *gezamenlijke* stichters van de katholieke kerk, zoals zij dikwijls zijn afgebeeld aan de weerszijden van een tronende Maria of Christus. Petrus was weliswaar de rots waarop Christus zijn kerk bouwde, maar hij stond tegelijkertijd ook voor de joodse oorsprong van de kerk. Paulus kon daarentegen als Romeins bekeerling en als bekeerder van de heidenen het niet-joodse element van de Rooms-Katholieke Kerk vertegenwoordigen. Ook in het *Catholyck memory-boeck* (1634) van Arnout Kievit (†1648) vindt men een kritiek op het calvinistische standpunt: 'Andere meynen/ dat den H. Petrus sijn ampt sou verlaten hebben/ ende gedaen tegen het verbondt dat hy met

[1339] Van Eck 1993-1994, p. 222. Die Mariadevotie blijkt onder andere uit het opvallend MRA-monogram op de achterzijde van zijn kazuifel.
[1340] Knipping 1974, p. 253. In Byzantijnse *Koimesis*-scènes waren de apostelen al sinds de 10de eeuw aanwezig.
[1341] Het is opmerkelijk dat Paulus met een boek is afgebeeld, maar zonder zwaard – zijn andere vaste attribuut – evenals op het werk van Carracci.
[1342] Zie: Hand. 9:15-18; Hand. 22:6-10 en Hand. 22:21; Gal. 2:7-11, Calvin, *Institutio,* Lib. IV, Cap. 6, 7 en 15, geciteerd in: Manuth 2005, p. 45.

den H. Paulo gemaeckt hadde/ van dat Paulus de Heydenen souden predicken/ ende Petrus den Joden/ indien Petrus te Romen den Heydenen gepredikt hadde. Maer t'onrecht/ want het ampt Petris was het Euangelie te verkondigen aen alle creaturen. [...] Soo dat het verbont tusschen hem ende den H. Paulus gemaeckt/ alleen was/ dat Paulus voornamelijck aen den Heydenen/ ende Petrus voornamelijck aen de Joden het H. Euangelie soude verkondigen.'[1343]

Paulus' kritiek op de inconsequente wijze waarop de apostelen die nog met een been in de joodse traditie stonden, omsprongen met heidense bekeerlingen (Gal. 2:14-17), vindt zijn echo in de contemporaine situatie waarin katholieken verweten dat protestanten teveel nadruk legden op de *joodse* werken der wet ten koste van het *christelijke* evangelie. Bovendien zou de katholieke kerk zonder Paulus' boodschap haar bestaansgrond missen als verlossend instituut voor bekeerlingen van alle gezindten; dus ook voor protestanten die weer terugkeerden tot het katholieke geloof. De nadruk op Paulus (naast Petrus) kan mogelijk verklaard worden doordat Purmerent de protestantisering probeerde tegen te gaan – gelijk Paulus de "verjoodsing" van het christendom – en daadwerkelijk veel Goudse protestanten opnieuw bekeerde tot het katholieke geloof. De rozen in het graf van Maria verwijzen tenslotte naar de *Legenda Aurea* die verhaalt over bloemen die Maria's lichaam omringden direct na haar dood.[1344] Hieraan kan geen uitgesproken contrareformatorische betekenis worden verbonden, hoewel het motief ongekend populair was in de barokke kunst van de Zuidelijke Nederlanden.

BERNARDUS VAN CLAIRVAUX BEKEERT DE HERTOG VAN AQUITANIË (1641)

Een tweede schilderij met *portraits historiés* dat Crabeth eveneens voor de statie van Purmerent schilderde, toont *De Bekering van de Hertog van Aquitanië door de Heilige Bernardus van Clairvaux* (Gouda, Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis; afb. 5.28a).[1345] Na de dood van Purmerent ging Willem de Swaen ervan uit dat hij hem zou opvolgen en liet het schilderij samen met een groot aantal roerende goederen overbrengen naar zijn woning. Hoewel de zorg over de statie van St. Jan Baptist tegen zijn verwachting in overging op Evert de Graaf, kreeg De Swaen toestemming zijn eigen statie te stichten die bekend zou staan als "De Tol". Volgens een inventaris uit 1741 bevond het schilderij zich toen nog steeds in de pastorie van deze statie: 'Een groot schilderij, verbeelt Prins Willem, en Barnardus, en meer persoone in priesterlijke gewaat, fecit W. Crabeth anno 1641.'[1346]

In Arnaldus de Bonnevalle's hagiografie van de bisschop St. Bernardus kan men lezen dat deze heilige omstreeks 1140 als pauselijk legaat naar Parthenay werd gestuurd om de rebellie te breken van hertog Willem X van Aquitanië die de antipaus Anacletus steunde.[1347] De heilige

[1343] Kievit 1648, pp. 223-224, Boeck 1, Cap. 1, § 5.
[1344] De rozen in het graf zouden ook ontleend kunnen zijn aan een Arabische legende. Zie: Staedel 1935, p. 183.
[1345] Wouter II Pietersz. Crabeth, *De Bekering van de hertog van Aquitanië door de H. Bernardus van Clairvaux,* 1641, olieverf op doek, 143 x 239 cm, Gouda, (Stedelijk) Museum Gouda, Het Catharinagasthuis. Zie: Van Eck 1987, p. 39, afb. 3; Van Eck 1994, pp. 47-50 met afb. 13 op p. 48, pp. 174-179; Sluijter-Seyffert 1987, pp. 68-70; Van Eck 1993-1994, p. 222-224; Abels 2002, pp. 442-443; Van Eck 2008, pp. 70-73 met afb. 41 op p. 70 en kl.pl. V op p. 299; Abels 2009, pp. 138-139; Abels 2010, pp. 102-106 met kl.afb. op p. 103.
[1346] *Notitie-Boek of wel Kerck-boeck van d'heer Guilielmus Wannaer, gehouden van de maand ende jaaren den 14. Mey 1714,* SHM, Archief OKK Gouda, inv.nr. 8, fol. 42, in: Van Eck 1987, p. 39; Van Eck 1994, pp. 47, 174, App. 3, p. 214.
[1347] LCI 1968-1976, dl. 8, kol. 604-612. In werkelijkheid was het niet Willem van Aquitanië, maar de obscure Willem IX van Poitou die door Bernardus werd bekeerd. Het eerste boek van de *Vita Prima sancti Bernardi* werd geschreven door Guillaume de Saint-Thierry (1085-1148), het tweede boek door Arnold van Bonnevalle († na 1156) en de laatste drie boeken door Geoffrey van Clairvaux († na 1188). Zie voor de gehele tekst: Migne PL, dl. 185 (1855), kol. 225-366.

probeerde de hertog aanvankelijk met overredingskracht tot inkeer te brengen. Toen dat niet lukte, droeg hij in de kathedraal van Poitiers een mis op die de geëxcommuniceerde hertog niet mocht bijwonen. St. Bernardus ging na de mis met zijn gevolg naar buiten, alwaar hij de hertog aantrof en hem een geconsacreerde hostie voorhield. Daarbij sprak hij de volgende woorden uit: 'Zie, dit is de Zoon van de Maagd die tot u komt, die het Hoofd en de Heer is van de kerk, die gij vervolgt. Uw rechter is in aantocht, in wiens handen uw ziel zal berusten.'[1348] De edelman was hiervan zo onder indruk dat hij schuimbekkend ter aarde viel en niet kon opstaan eer de H. Bernardus hem met zijn voet had aangeraakt. Hierop beloofde de hertog beterschap en verzoende hij zich met de bisschop van Poitiers.

Twee van de geportretteerden konden door Xander van Eck met zekerheid worden geïdentificeerd.[1349] Zo verschijnt Purmerent zelf als de H. Bernardus, zoals ondubbelzinnig blijkt uit de gelijkenis met het reeds genoemde portret van Ludolf de Jongh (afb. 5.29). En Bernardus' assistent die gekleed gaat in superplie en een staf vasthoudt, heeft de gelaatstrekken van Purmerents onderpastoor Willem de Swaen, wiens beeltenis eveneens overgeleverd is in een schilderij van Ludolf de Jongh (afb. 5.30).[1350] Het vermoeden dat zijn portret een latere overschildering was en niet tot de oorspronkelijke iconografie behoorde, kon dankzij een röntgenfoto eenduidig worden weerlegd.[1351] De kalende man met de koorkap werd logischerwijs (doch zonder verdere bewijslast) geïdentificeerd als Adrianus Bogaert, de derde seculiere geestelijke in Gouda, assistent van Purmerent, die van 1630 tot 1668 verbonden was aan de statie "De Brasem".[1352]

Evert de Graef, de tweede kapelaan van Purmerent is mogelijk geportretteerd als de bisschop van Poitiers. Het portret van De Graef in bezit van de Oud-Katholieke kerk in Gouda biedt in dezen geen opheldering, omdat hij daarop staat afgebeeld als een baardloze jongeman.[1353] De liturgische gewaden van de geestelijken die meteen in het oog springen, zijn buitengewoon getrouw weergegeven. Het kazuifel dat Purmerent op het schilderij draagt, is bewaard gebleven.[1354] De gezichten van de vrouwen rechts in het beeldvlak zijn eveneens portretten. Vermoedelijk zijn zij de stichters van het schilderij, zoals Marieke Abels opperde.[1355] De twee vrouwen met zwarte kapjes op het hoofd stellen hoogstwaarschijnlijk geestelijke dochters van Purmerent voor. Ook de vrouw achter Purmerent was vermoedelijk een klopje, aangezien zij een soortgelijke kraag draagt als de twee oudere vrouwen. Bovendien bleek uit röntgenfoto's dat Crabeth haar aanvankelijk eenzelfde hoofdkapje wilde aanmeten.[1356]

[1348] Migne PL, dl. 185 (1855), kol. 289-290: 'Ecce ad te processit Filius Virginis, qui est caput et Dominus Ecclesiae, quam tu persequeris. Adest Judex tuus, in cujus manu silla anima tua devenitet.' Bernardus' uitspraak is een bewuste reminiscentie van de woorden die Paulus hoorde, onderweg naar Damascus: 'Ik ben het, Jezus, die u vervolgt.' Het is daarom niet verwonderlijk dat deze tekst, 'Iste est iesus quem persequeris. Act IX', als motto diende voor een prent van Philips Galle uit 1587 met daarop de *Bekering van Willem van Aquitanië*. Zie: Van Eck 1994, p. 176, nr. 46.
[1349] Van Eck 1994, p. 178.
[1350] Ludolf de Jongh, *Willem de Swaen,* sign. l.o.: "*LDJongh*",, dat. r.o.: *"AN.1652",* opschrift r.m.: *"Æt. 44",* olieverf op paneel (ingeschilderd ovaal), 34,3 x 26,7 cm, Rotterdam, Historisch Museum, inv.nr. 10.547; IB-nr. 52340; RKD-nr. 26319. Zie: Fleischer 1989, p. 23, pl. 5.
[1351] Van Eck 1994, p. 249, noot 82.
[1352] Van Eck 1994, p. 178, aanghaald in Abels 2010, pp. 103-104.
[1353] Van Eck 1994, p. 170.
[1354] Voor kl.afb. zie: Mijnlieff 1999, p. 31; Abels 2010, p. 104. De kazuifel is nog steeds in bezit van de Oud-katholieke kerk te Gouda en wordt naast het schilderij tentoongesteld in Museum Gouda, in het Catharinagasthuis.
[1355] Vergelijk: Abels 2010, p. 104.
[1356] Van Eck 1994, p. 249, noot 82.

De jonge vrouw die uiterst rechts staat en indringend het beeldvlak uitkijkt, is volgens Van Eck veel te uitbundig gekleed voor een geestelijke maagd. Gian Ackermans achtte het ook niet erg waarschijnlijk dat de andere dames kloppen zouden zijn, gezien hun weelderige kleding, terwijl Maarten Prak daarentegen alle vier de vrouwen wilde duiden als klopjes die zich achter hun biechtvader scharen.[1357] Abels meende een gelijkenis te ontwaren tussen een portret van de Goudse klop Maeritge Gerrtisdr. Vermeij (vóór 1600-1645) door Ludolf de Jongh uit 1643 (privécollectie) en de tweede vrouw van rechts, met het opvallende gouden kruis om de hals, achter Willem de Swaen, van wie Maeritge overigens een nicht was (afb. 5.28b).[1358] Mijns inziens komt de fraai geklede vrouw uiterst rechts eerder in aanmerking voor deze identificatie, gezien de vergelijkbare jukbeenderen, neuslengte, wenkbrauwbogen, pony en even jeugdige oogopslag (afb. 5.31a/b). Terecht merkte Marieke Abels op dat veel kloppen beslist niet onbemiddeld waren en anders dan ingetreden geestelijke vrouwen bewind mochten voeren over hun wereldlijke goederen en zich ook graag op hun maatschappelijk status lieten voorstaan.[1359]

Ook de figurengroep rondom Willem van Aquitanië laat portretten zien. De hertog zelf laat weliswaar een geïdealiseerd gelaat zien, maar de figuren die hem ondersteunen hebben overduidelijk portretmatige gezichtstrekken. Van Ecks veronderstelling dat de man met de veer op de hoed en de opvallend geklede vrouw een echtpaar vormen, lijkt aannemelijk. De plaatsing van beide figuren aan de weerszijden van de voorstelling doet immers denken aan stichtersparen op de zijluiken van triptieken. Zijns inziens waren *zij* de schenkers of opdrachtgevers van het schilderij.[1360] Omdat de trouwregisters van Purmerents statie niet bewaard zijn gebleven, blijft het vooralsnog gissen naar de identiteit van het paar, alsook naar hun mogelijke familieverbanden met de drie jongelieden links in het beeldvlak. Ignatius Walvis maakt in zijn manuscript *Goudse Kerkzaaken* omstreeks de ontstaansdatum van het werk melding van de schrijnwerker Gosen Harles aan wie alle belangrijke documenten van de statie werden toevertrouwd bij Purmerents tijdelijke verbanning. In Harles' huis "'t Kromhout" op de Tiendeweg werd soms de mis opgedragen.[1361] Van Eck wees een identificatie met Gosen Harles en diens vrouw Jannitgen Harmens van de hand, omdat zij in 1641 al ruim twintig jaar getrouwd waren en het afgebeelde echtpaar zijns inziens niet ouder kan zijn dan dertig jaar.

Als de wereldse figuren daadwerkelijk portretten van (mede)schenkers laten zien, biedt dit een eenvoudige verklaring voor hun aanwezigheid binnen de voorstelling. Waarom voor dit specifieke onderwerp werd gekozen en waarom Purmerent hier in de gedaante van de elfde-eeuwse heilige werd voorgesteld, is daarmee nog niet verklaard. Het antwoord moet volgens Van Eck gezocht worden in de situatie in Gouda omstreeks 1641. Omdat Purmerent een aanzienlijk deel van de Goudse bevolking terugbracht tot het katholieke geloof, beschouwden de Goudse katholieken hem als een succesvolle bekeerder. Ook de bijzondere Maria-devotie die

[1357] Van Eck 1994, p. 178; Ackermans 2004, pp. 90-91; Prak 2005, pp. 213-214, ook aangehaald in: Abels 2010, p. 105.
[1358] Abels 2009, pp. 138-139; Abels 2010, pp. 102-106; cf. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Maria_Gerrits_Vermeij>. Ludolf de Jongh, *Maeritge Vermeij,* dat. (onbekend waar): *"1643",* olieverf op paneel, 72 x 62 cm, privébezit, voorheen Coll. K. Gnadental (geduid als zuster van Willem de Swaen); IB-nr. 49119; RKD-nr. 127980. Zie hiervoor: Abels 2010, pp. 98-99 met afb. op p. 98 en uitsnede p. 106.
[1359] Abels 2010, p. 105.
[1360] Van Eck 1994, p. 178.
[1361] *Goudse Kerkzaaken,* II, fol. 61v, 65v. Zie: Van Eck 1994, p. 250, noot 83.

Purmerent met Bernardus deelde, kan aanleiding hebben gegeven voor zijn vereenzelviging met de heilige.

Dat de keuze viel op dit specifieke onderwerp en niet op de uitbeelding van een ander bekeringswonder vindt wederom zijn verklaringsgrond in de contrareformatie.[1362] Zo is het veelbetekenend dat het hier om een *sacramentswonder* gaat. Sacramentswonderen werden gedurende de contrareformatie gepropageerd in woord en beeld om de kracht van het sacrament waarin Christus werkelijk aanwezig is te beklemtonen.[1363] Zij kunnen daarom opgevat worden als een pleitrede ten gunste van het katholieke geloof tegen de reformatie. De katholieke kerk voorzag in de behoefte aan wonderen die na de reformatie onder het volk was blijven bestaan, terwijl de gereformeerde kerk het geloof in wonderen als bijgeloof had afgedaan.[1364] Van Eck sloot ook verdere verbanden tussen het thema en de toenmalige situatie niet uit. Na jaren van pesterijen door de baljuw die priesters fikse boetes oplegde en misdiensten ruw verstoorde, waren de spanningen in 1641 tussen katholieken en de plaatselijke overheid zeer hoog opgelopen.

Baljuw Van der Wolf was er namelijk achter gekomen dat Purmerent lid was van het Utrechts vicariaat en hij dus een belangrijke afgezant van de veroordeelde apostolisch vicaris Philippus Rovenius moest zijn.[1365] Purmerent werd voor korte tijd verbannen en mocht pas terugkeren na betaling van een aanzienlijke geldboete.[1366] De plakkaten die de katholieke geloofsoefening aan banden probeerden te leggen, werden wederom bijgesteld met als gevolg invallen bij verschillende priesters.[1367] Ook had het maar weinig gescheeld of Purmerent was in november in hechtenis genomen.[1368] In hetzelfde jaar barstte ook in alle hevigheid de discussie los over Cornelius Jansenius' visie op de predestinatieleer en het genadeprobleem zoals geformuleerd in diens postuum uitgegeven *Augustinus* (1640). Van Eck stelde dat men Willem van Aquitanië zou kunnen zien 'als de verpersoonlijking van de protestantse overheid of van de tegenstanders van Jansenius, de jezuïeten'.[1369] Zoals hij reeds zelf opmerkte, zou een dergelijke polemische lading niet alleen 'een ongehoord unicum in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw betekenen', maar ook tamelijk vergezocht zijn.

Daarnaast traceerde Van Eck binnen de Goudse devotionele praktijk aanwijzingen dat Willem van Aquitanië niet als geloofsvijand werd gezien, maar juist als een ideale bekeerling.[1370] De geportretteerde Willem de Swaen verwees in zijn liedbundel *Den Singende Swaen* (1655), op de feestdag van St. Bernardus (20 augustus), diverse malen naar deze specifieke episode uit St. Bernardus' leven. De gelovige diende zich juist te spiegelen aan de heilige Willem zoals blijkt uit deze aan St. Bernardus gerichte woorden: '*Dien grooten hartoch wien ghy hebt gheleert/ Die door uw' stem is we'er tot God gekeert./ Ey! stelt in 't werck bij God oock uwe stem/ Door mijne siel; wilt*

[1362] Van Eck 1994, p. 179.
[1363] Knipping 1974, pp. 229ff.
[1364] Van Eck 1994, p. 179.
[1365] Van Eck 1994, p. 128.
[1366] Walvis vermeldt een boete van 260 gulden, zie: *Goudse Kerkzaaken* II, fol. 61v. Rovenius spreekt over 'enkele duizenden', zie: *Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 18 (1890), p. 26.
[1367] *Goudse Kerkzaaken* II, fol. 63r-64r.
[1368] *Goudse Kerkzaaken* II, fol. 65r-67r. Desondanks deden deze troebelen niet onder aan die van het jaar 1643 dat voor de Goudse katholieken een waar rampjaar was. Zie: Van Eck 1994, pp. 128-130.
[1369] Van Eck 1994, pp. 180-182.
[1370] Ibidem.

baren die aen Hem. [...]*/ Staet met Wilhelm (dien aldereersten graef)/ Mij vromigh by, ik ben des duyvels slaef.*'[1371] Aan Willem was zelf ook een kerkelijke feestdag gewijd, voor welke gelegenheid De Swaen ook enkele dichtregels schreef. De uitgave van *Den Singende Swaen* uit 1655 bevat drie gezangen waarin de bekering van Willem van Aquitanië centraal staat. In de editie van 1664 zijn er maar liefst vijf van zulke liedteksten opgenomen. Hoewel het liedboek werd gedrukt na de totstandkoming van het schilderij, duidt het op een bijzondere verering van St. Bernardus en de heilige Willem van Aquitanië die ook ten grondslag moet hebben gelegen aan de onderwerpskeuze van het schilderij.

HET *PORTRAIT HISTORIÉ* IN GOUDA EN CRABETHS ICONOGRAFISCHE BRONNEN

Samenvattend kan men stellen dat de onderwerpen van beide *portraits historiés* bijzonder toepasselijk waren voor de Goudenaren die zich na een tijd van religieuze besluiteloosheid weer schaarden bij de katholieke kerk.[1372] Omdat beide *portraits historiés* alleen voor katholieke ogen bedoeld waren, is het verkeerd de werken te interpreteren als een aansporing gericht aan burgers die het oude geloof de rug hadden toegekeerd. Hoewel de beweegredenen voor de onderwerpskeuzen van beide werken verklaard kunnen worden, blijft het onduidelijk waarom Crabeth maar liefst twee werken voor één Goudse statie schilderde met daarop opvallende *portraits historiés*. In Gouda blijkt het *portrait historié* – in de breedste zin van het woord – een zeldzaamheid. Dit portrettype moet in de eerste helft van de zeventiende eeuw een tamelijk nieuw fenomeen zijn geweest. Er zijn geen vroegere of andere voorbeelden bekend, behalve een derde *portrait historié* van de hand van Crabeth uit 1641. Het gaat om het huwelijksportret van Jan Dirx Westerhout en zijn vrouw Emmetgen Pietersdr. die verschijnen als het bruidspaar in *De Bruiloft te Kana* (**CRA1;** afb. 5.32). Omdat dit autonome *portrait historié* voor een seculiere context bedoeld moet zijn geweest en het afgebeelde paar vrijwel zeker gereformeerd was, blijft het hier verder buiten beschouwing.[1373]

Zoals reeds gezegd was de *Tenhemelopneming van Maria* een veelvoorkomend onderwerp in contrareformatorisch verband, maar slechts zelden leende het onderwerp zich voor de uitbeelding van *portraits historiés*. Opvallend zijn niet alleen de compositionele overeenkomsten met Annibale Carracci's *Assunta* in S. Maria del Popolo, maar ook met Bartolommeo Passerotti's *Tenhemelopneming* uit ongeveer 1580 in de kerk van S. Angela Merici te Brescia. Daarop bespeuren we zowaar een zelfportret van de schilder als apostel. En anders dan op Carracci's schilderij is Petrus hier wél uitgerust met een sleutel.[1374] Het valt niet uit te sluiten dat Crabeth de kerk op doorreis naar Rome heeft aangedaan, het zelfportret opmerkte en zo de *prima idea* heeft opgedaan voor het Goudse stuk. Maar naar alle waarschijnlijkheid kwam het programma geheel uit de koker van Purmerent.

Daarnaast kan er sprake zijn geweest van een oud Gouds gebruik om eigentijdse personen als apostelen te vereeuwigen, aangezien Wouter Crabeths plaatsgenoot Cornelis Ketel

[1371] Guilielmus de Swaen, *Den singende swaen*, Antwerpen 1655 (vermeerderde uitgave 1664), geciteerd in: Van Eck 1994, p. 180.
[1372] Van Eck 1994, p. 184.
[1373] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 308-310.
[1374] Ghirardi 1990, pp. 162-163, nr. 14 met afb. Zie ook: Van Leeuwen 2007, p. 45, noot 11.

zulke beeltenissen in een Laatste Avondmaal opnam, zoals eerder ter sprake kwam.[1375] De traditie van geïntegreerde *portraits historiés* als apostelen bij de Tenhemelopneming lijkt echter verder terug te gaan, wat een Duits altaarschilderij uit 1521 bewijst (Ashkabad, Turkmenistan, Museum of Fine Arts; afb. 5.33).[1376] Twee apostelen, rechts in de achtergrond, zijn onmiskenbaar portretten. Dit zou erop kunnen wijzen dat deze specifieke voorstellingswijze sinds de zestiende eeuw ook wijdverbreid was in Noord-Europa. Wellicht namen de protestanten meer aanstoot aan deze Mariale apostelvoorstellingen dan aan de Laatste Avondmalen, waardoor er minder Noord-Nederlandse bewaard zijn gebleven, waaronder een aantal met *portraits historiés*.

Ook dichter bij huis vindt men sporadisch voorbeelden van portretten in voorstellingen van de Assumptie, hoewel het lang niet altijd *portraits historiés* betreft. Een apart geval is de *Ten Hemelopneming in aanwezigheid van de leden van het gilde de Grote Voetboog uit Brussel* die Caspar de Crayer (1584-1669) omstreeks 1620 schilderde (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; afb. 5.34).[1377] Feitelijk betreft het hier een groepsportret (in assistentie) dat door een balustrade wordt afgescheiden van de religieuze voorstelling op de achtergrond.[1378] Niettemin roept de groep van de dertien geknielde en eigentijds geklede gildeleden onder de opstijgende Maagd onherroepelijk – én opzettelijk? – associaties op met de twaalf apostelen die gewoonlijk deze prominente plaats innemen in deze iconografie. Ook heeft men Rubens' vrouw Isabella Brant willen herkennen in de vrouw midden achter de sarcofaag op de *Tenhemelopneming* in de kathedraal van Antwerpen, maar zij stond hoogstens model voor deze figuur die vermoedelijk één van de drie Maria's voorstelt.[1379]

Het vermoeden bestaat dat portretten in de gedaante van St. Bernardus in de Zuidelijke Nederlanden wel regelmatig voorkomen. Zo laat Antonius Claeissens' *St. Bernardus in aanbidding* (1608) in de Brugse Sint Salvator naar aller waarschijnlijkheid een *portrait historié* zien (afb. 5.35).[1380] Hetzelfde geldt voor Marten Pepijns *H. Bernardus die de hertog van Aquitanië bekeert* van omstreeks 1620 (Valenciennes, Musée de Beaux-Arts; afb. 5.36).[1381] Evenals op het Goudse schilderij met hetzelfde onderwerp draagt St. Bernardus, in wiens gedaante Van Eck reeds een portret vermoedde, een bijzonder realistisch weergegeven priestergewaad. Gezien de vele overeenkomsten in compositie diende dit werk hoogstwaarschijnlijk als model voor Crabeths schilderij.[1382] Hoewel de oorspronkelijke bestemming van Pepijns schilderij onduidelijk is, zal het werk afkomstig zijn uit een kerk ergens in de omgeving van Antwerpen.[1383]

[1375] Van Mander 1604, fol. 274r. Het werk stamt uit de Amsterdamse periode van de kunstenaar.
[1376] Anoniem (Duits), *Tenhemelopneming van Maria,* 15de eeuw, olieverf op paneel, Ashkabad, Turkmenistan, Museum of Fine Arts, inv.nr. ctas5399. Foto: Kathleen Cohen. <http://worldimages.sjsu.edu/Obj71738?sid=5747&x=1751741> [28-1-2018].
[1377] Caspar de Crayer, *De Ten Hemelopneming in aanwezigheid van de leden van het gilde de Grote Voetboog uit Brussel,* ca. 1620, olieverf op doek, 246 x 250 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 1515; KIK-nr. 20024990. Zie: Best. cat. Brussel 1984, p. 82; Wolters van der Wey 2012, dl. 3, pp. 704-713.
[1378] Zie voor deze ruimtelijke afscheiding ook: Wolters van der Wey 2012, dl. 3, sub B 10, p. 678, noot 34.
[1379] Van de Velde 1975b, p. 276. De abusieve veronderstelling dat veel van Rubens' altaarstukken portretten van familieleden bevatten, houdt hardnekkig stand. Zie hiervoor, alhier, § 5.5 en Monballieu 1978, i.h.b. pp. 164-165.
[1380] Antonius Claeissens, *H. Bernardus geknield de Heilige Maagd met Kind,* sign. & dat. r.o.: *"A.C. 1608",* olieverf op paneel, 185 x 165 cm, Brugge, Sint-Salvatorskathedraal, inv.nr. 200; KIK-nr. 89898.
[1381] Marten Pepijn, *Bernardus van Clairvaux bekeert Willem van Aquitanië,* ca. 1620, olieverf op doek, 383 x 254 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. Zie: Van Eck 1994, p. 175 met afb. 47 op p. 177.
[1382] Van Eck 1997, pp. 175-176.
[1383] Ibidem; Hairs 1977, p. 38.

Crabeth die behalve in Italië ook in Frankrijk werkachtig was, kan het schilderij gezien hebben op doorreis door Vlaanderen. De tegenoverstelling van de priesters enerzijds en de hertog en zijn gevolg anderzijds valt te herleiden tot dit schilderij. Door het liggende formaat en het doorkijkje valt het Goudse werk echter meer in twee afzonderlijke beeldhelften uiteen. Voor Pepijn diende Philip Galle's prent naar Antonio Tempesta uit 1587 weer tot voorbeeld. Het is minder waarschijnlijk dat Crabeth zich direct op deze prent baseerde aangezien motieven als de opsplitsing in figuurgroepen en het opvangen van de flauwvallende hertog ontbreken. In tegenstelling tot Pepijns schilderij, waarop hoogstens één portret te zien valt, past Crabeths voorstelling eerder in de traditie van stichtersportretten, zoals reeds uit het voorgaande bleek.

Overigens bleek Willem van Aquitanië als thematiek voor een *portrait historié* geen unicum voor schuilkerken in de Republiek. Aan de Amsterdamse statie "De Ster" op de Oudezijds Achterburgwal gaf de geestelijke maagd Barbara van Roeyen in 1677 een altaarstuk ten geschenke met daarop de Heilige Maagd, getiteld *Beatam me dicent omnes generationes,* oftewel *Alle geslachten spreken mij zalig.*[1384] Hoewel het schilderij tegenwoordig spoorloos is, werd het door Van Eck in verband gebracht met een oude detailafbeelding uit Knippings standaardwerk over de contrareformatorische kunst, voorstellende *De Heilige Maagd aanbeden door vreemde volkeren* (afb. 5.37).[1385] Een knielende figuur hierop moet op grond van het curas onder zijn mantel worden geduid als Willem van Aquitanië, de belangrijke augustijner heilige.[1386] Zijn gelaatstrekken corresponderen overduidelijk met die van de augustijn Petrus Parmentier (1599-1681), de pastoor van schuilkerk "De Ster". Dit bewijst zijn portret *en profil* uit 1681 dat bewaard wordt in Museum Ons' Lieve Heer op Solder te Amsterdam (afb. 5.38).[1387]

5.3. De theologische veroordeling van het religieuze *portrait historié*

VROEGE KRITIEKEN, HET CONCILIE VAN TRENTE EN JOHANNES MOLANUS

Uit de tijd vóór de reformatie zijn niet veel kritische uitspraken bekend die gericht waren tegen religieuze *portraits historiés.* Thomas Murner (1469-1537), Duits satiricus, volksprediker, humanist en franciscaan schreef in zijn *Narrenverschwörung* (1512) over heiligenportretten die gelijkenis vertoonden met familieleden van de schilder de volgende spottende dichtregels: 'Der ryter hab ich ein gewißt./ Dem syn frow gestorben ist,/ Die er in kirchen malen ließ,/ An taflen contrafeyten ließ./ Als ob sy noch wer in dem leben,/ Und sich selber ouch dar neben,/ Das im syn valsche freüd erfült./ Wa[nn] er [der Maler] macht eins heiligen bild,/ Das do glych solt syn

[1384] De titel verwijst naar een regel uit het *Magnificat*. De Meijer 1997, p. 57: '1677 Barbara van Roeyen filia spiritualis curavit fieri picturam pro altari, representantem D. Virginem, sub titulo: 'Beatam me dicent omnes generationes', aangehaald in: Van Eck 2008, p. 129 met noot 50 op p. 212.

[1385] Van Eck 2008, pp. 128-130; Knipping 1974, dl. 2, p. 370, gereproduceerd in Van Eck 2008, afb. 80 op p. 129.

[1386] Willem van Maleval (†1157), ook genaamd Willem de Kluizenaar of Willem de Grote, oprichter van de Augustijner orde van de Wilhemnieten, werd gewoonlijk (onterecht) gelijkgesteld met Willem van Gellone, hertog van Aquitanië.

[1387] Anoniem, *Petrus Parmentier,* 1681, olieverf op doek, 97,7 x 65,8 cm, opschrift onder: *"R.A.P./ PETRUS PARMENTIER GONV GAND S' T' PROF/AMSTELODAMI OFFICIO PASTORALI SUMMO CUM ANIMARUM/ FRUCTU 46 ANNIS FUNCTUS OBIJT JBID 28 XBRIS J68J ÆT.SUÆ 82",* Amsterdam, Museum Amstelkring, Ons' Lieve Heer op Solder, inv.nr. Br. 137; IB-nr. 28527; RKD-nr. 55509 (bruikleen van de Augustijnerkerk "De Posthoorn", gevestigd in 1687 aan de Prinsengracht 7 en in 1863 aan de Haarlemmerstraat). Zie: Moes 1897-1905, nr. 5742; Dudok van Heel 1994a, p. 11; Van Eck 2001, pp. 210-212 met afb. 11; Boers e.a. 2015, p. 53 met kl.afb. Dudok van Heel meende dat een doodsportret van Parmentier (op zijn sterfbed) als voorbeeld diende en 90° werd gedraaid, maar volgens Van Eck werd bij gebrek aan een formeel portret het *portrait historié* van Parmentier van 1677 uit zijn historische context gelicht en aangepast om dit autonome portret te creëren.

eim man,/ So muoß syns vatters glychnüß han;/ Wa[nn] sie dann ein wyb gesyn,/ So muoß syner frowen glychnüß dryn,/ Wie wol es was sant katheryn.'[1388]

De dominicaner boetepredikant Girolamo Savonarola (1452-1498) was vermoedelijk de eerste clericus die publiekelijk ageerde tegen *portraits historiés* in kerken. Dat deed hij in een preek op de sabbat na de tweede zondag van de vastentijd in 1496. Uit monde van God zelf uitte Savonarola zijn eigen ongenoegen over de Florentijnse gebruiken door in deze preek steeds te refereren aan de woorden van Amos 5:21: 'Ik haat, Ik veracht uw feesten, en kan uw samenkomsten niet luchten.'[1389] Dit citaat was de strekking en de titel van de preek. Hoewel hij zich niet uitdrukte in concrete termen, kunnen we uit zijn woorden opmaken dat hij over een wijze van portretteren sprak die Filippo Baldinucci een eeuw later met de term *ritratto istoriato* zou aanduiden.[1390] De predikheer vermaande de Florentijnse burgers als volgt: 'De afbeeldingen van jullie goden zijn de afbeeldingen en gelijkenissen van de figuren die jullie hebben laten schilderen in de kerken. En de jongeren zeggen steeds maar dergelijke dingen; 'Zij daar is Magdalena en die andere is de heilige Johannes', en daarom hebben jullie die figuren laten schilderen, gelijkend op die dame of weer een andere, hetgeen vaak slecht is gedaan en in minachting van gods zaken.'[1391]

Savonarola had even daarvoor de Florentijnse vrouwen terechtgewezen die hun uitgehuwelijkte dochters, voordat ze hen meenamen naar de Santa Reparata (Santa Maria del Fiore), zo opmaakten dat ze op 'nimfen' leken en noemde hen vervolgens 'idolen'.[1392] De passage over de opgetooide dochters en de afgebeelde burgers in de gedaante van heiligen, volgde direct op een aantijging waarin Savonarola zijn toehoorders ervan beschuldigde dat zij Zijn tempel en Zijn kerken aan de god Moloch wijdden.[1393] De waarschuwing die hiervan uitgaat, is niet gering. In Amos 5:26-27 staat namelijk te lezen hoe God het volk van Israël in ballingschap stuurde als straf voor hun beeldenverering en afgoderij van Moloch. Moderne vertalingen van de betreffende passage vermelden deze godheid niet.[1394] In de Vulgaatvertaling waarvan

---

[1388] Th. Murner, '[74.] Off einem stecken rytten', in: *Narrenverschwörung*, 1512, r 5[b]-r 6[a], in: Murner DS, dl. 2 (1926, ed. M. Spanier), pp. 374-375. Door Spanier wordt *Wā* getranscribeerd als *Was*. Grammaticaal gezien is *Wann* waarschijnlijk. Vergelijk: Meder 1923, p. 383.

[1389] Savonarola, ed. Ghiglieri 1971, dl. 2, pp. 1, 21: 'Odi et proieci festivitates vestras et non capiam odorem coetuum vestrorum'.

[1390] Baldinucci 1681, p. 78, geciteerd in: Prinz 1968, p. 333, noot 2.

[1391] Savonarola, ed. Ghiglieri 1971, dl. 2, p. 25: '– L'immagine de' vostri dei sono le imagini e similtudini delle figure che voi dipingere nelle chiese, e li giovani poi vanno dicendo a questa e quella: – Costei è la Maddalena, quell'altra è santo Giovanni –, perché voi dipingere nelle chiese alle similitudine di quella donna o di quell'altra, il che è molto male fatto e in grande dispregio delle cose di Dio**.** Voi dipintore fate male, ché se voi sapessi lo scandolo che ne segue e quello che so io, voi nolle dipingeresti. Voi mettete tutte le vanità nelle chiese.' [Jullie schilders handelen slecht, omdat als jullie wisten van het schandaal dat ervan komt, wat ik weet, jullie niet zouden moeten schilderen. Jullie brengen allerhande ijdelheden in de kerken.]

[1392] Ibidem: '[…] Guarda che usanze ha Firenze: come le donne fiorentine hanno maritate le loro fanciulle, le menono a mostra e acconcianle là che paiono ninfe, e la prima cosa le menono a Santa Liparata. – Questi sono l'idoli vostri, e' quali avete messo nel mio tempio. [Ik zie welke gebruiken Florence heeft: Als de Florentijnse vrouwen hun dochters hebben uitgehuwelijkt, zetten zij hen te kijk en maken ze hen op, zodat zij wel nimfen lijken, alvorens zij hen naar de Santa Reparata voeren. Dat zijn jullie idolen die jullie gestuurd hebben naar mijn tempel.]'.

[1393] Ibidem.

[1394] 'Hebt gij Mij offers en gaven gebracht in de woestijn, huis van Israël, veertig jaar lang? Of hebt gij Sakkoet, uw koning, en Kewan uw sterrebeeld, rondgedragen: De goden, die gij u hebt gemaakt? Ik voer u weg, verder nog dan Damascus […]'.

Savoranola gebruik maakte, staat Moloch echter wel bij name vermeld: '*Et portastis tabernaculum Moloch deo vestro et imaginem idolorum vestrorum*.'[1395]

Omdat Savonarola ook in het voorgaande parallellen trok tussen het volk van Israël en de Florentijnen, kon hij deze afgodendienst vergelijken met de opgetooide maagden die als 'idolen' in de kerk verschenen. Vervolgens trok hij deze vergelijking impliciet door naar het schilderkunstige bereik. Aldus koppelde hij de opschik van deze vrouwen aan een ongepaste weergave van (vooral vrouwelijke) heiligen in de kerk. Savonarola legde niet alleen de schuld van het verschijnen van *portraits historiés* bij de opdrachtgevers, maar ook bij de schilders. Hij beweerde dat zij ijdelheden in de kerk brachten en ergerde zich vooral aan de overdadige aankleding van de heiligen: 'Geloven jullie werkelijk dat de Maagd Maria gekleed ging op die wijze zoals jullie haar schilderen? Ik zeg jullie dat ze gekleed ging als arme drommel, eenvoudig, en zo bedekt dat haar gelaat nauwelijks te zien was; en op die manier ging [ook] Sint Elisabeth eenvoudig gekleed.'[1396]

De woorden van Savonarola lijken in een bepaald opzicht te anticiperen op de beeldkritiek van de protestanten in hun strijd tegen de heiligenverering. Een kritiek op de aankleding van afgebeelde heiligen vinden we dan ook terug bij Johannes Calvijn (1509-1564) die schreef dat 'de vrouwen in de huizen van plezier kuiser en bescheidener [zijn] gekleed dan de afbeeldingen van de maagden die men in de kerken toont.'[1397] Desiderius Erasmus (1466/69-1536) sprak in de *Modus Orandi* van 'beelden die veeleer wellust dan vroomheid te weeg brengen.'[1398] Hij beriep zich daarbij op schilders die voor het afbeelden van de Maagd Maria of de heilige Agatha en Christus of Paulus respectievelijk een 'lichtzinnige courtisane' en 'een drinkeboer of een losbol' als model gebruikten.[1399] Erasmus herleidde de verwerpelijke verschijningsvorm van de heiligenbeelden aldus tot het gebruik van al te wereldse modellen. Hoewel hij niet over *portraits historiés* sprak, ligt hierin een verwantschap met Savonarola's kritiek besloten.

Bij het Concilie van Trente (1545-1563) werd vastgelegd dat de bisschop wanordelijke, profane en schandelijke zaken uit godshuizen moest weren: 'nihil inordinatum, (...) nihil profanum, nihilque inhonestum appareat cum domum Dei deceat sanctitudo.'[1400] De Leuvense theoloog Johannes Molanus (1533-1585) onderstreepte dit enkele jaren later in zijn *De Picturis et Imaginibus Sacris* (Leuven, 1570) dat na zijn dood in een herbewerkte uitgave verscheen

[1395] Savonarola, ed. Ghiglieri 1971, dl. 2, p. 24. (Dat in de Latijnse bijbelvertaling Moloch wél wordt genoemd, berust op een andere vertaling van het woord *moloch* [melekh] dat letterlijk koning betekent.)
[1396] Savonarola, ed. Ghiglieri 1971, dl. 2, p. 25: 'Credete voi che la Vergine Maria andassi vestita a questo modo come voi la dipignete? Io vi dico ch'ella anda vistita come poverella, semplicemente, e coperta che apena si gli vedeva el viso; così santa Elisabetta andava vestita semplicemente.'
[1397] Calvijn, *Institutio*, 1559, Lib. I, Cap. xi, § 7, p. 28, geciteerd in: Hamburg 1983, p. 258; Phillippy 2006, p. 100: 'Equidem lupanaria pudicius et modestius cultas meretrices ostendunt, quam templa eas quas volunt censeri virginum imagines.'
[1398] Erasmus, ed. Clericus 1703-1706, dl. 5, kol. 1120 A-B: Sunt enim imagines quae citius provocant ad laciuiam quam ad pietatem [...]'. Zie ook: Erasmus, ed. Bakhuizen 1977, p. 136.
[1399] Erasmus, ed. Bakhuizen 1977, [Lib. V, 1120E / ASD V-1] p. 156: 'Siquidem pictor expressurus Virginem matrem, aut Agatham, nonnunquam exemplum sumit a lasciua meretricula et expressurus Christum aut Paulum proponit sibi temulentem quempiam ac nebulonem.' [Want als een schilder de Maagd Maria of Sint Agatha wil schilderen gebruikt hij soms een lichtzinnige courtisane als model en voor Christus of Paulus een drinkeboer of een losbol.]
[1400] COD, pp. 750-752.

onder de titel *De Historia SS. Imaginum et Picturarum* (Leuven/Ingolstadt, 1594).[1401] Binnen het hoofdstuk *Dat alle onkuisheid vermeden moet worden in de heilige afbeeldingen* ging hij uitvoerig in op het fenomeen *portrait historié*: 'Men ziet soms op plaatsen waar dit niet past, heiligen die de gelaatstrekken dragen van nog levende mensen; en onder de dekmantel van dit voorwendsel worden de ogen verlustigd aan het portret van hen die men liefheeft. Dit bedrog moet geëlimineerd en verboden worden, want deze verderfelijkheid is als het ware de verwekker van de zeer verlokkende gedachte. Want het misbruiken van de afbeeldingen op deze wijze is een goddeloze schande.'[1402]

Vervolgens citeerde hij Clemens van Alexandrië († ca. 220) en Arnobius Siccensis (ca. 300 n. Chr.), twee vroegchristelijke apologeten, die de heidense volkeren belachelijk maakten door bekende anekdotes over deze praktijk uit de klassieke periode aan te halen.[1403] Deze gingen over de beeldhouwer Praxiteles (4de eeuw v. Chr.) die zijn beeld van de Venus van Knidos de gelaatstrekken gaf van zijn maîtresse Kratinè; over de schilders uit dezelfde tijd die de courtisane Phryne als model gebruikten voor het schilderen van Venus; en tenslotte over de Atheense beeldhouwers die hun Hermes-beelden naar het evenbeeld van Alcibiades (ca. 450-402 v. Chr.) schiepen.[1404] Ook stelde Molanus dat men zorg moest dragen om 'in een voorstelling niet een figuur, een houding of een ornament in te voegen die de mensen geen vroomheid, maar veeleer wellust, hoogmoedigheid en nieuwsgierigheid, en andere ondeugden zouden

---

[1401] Molanus 1570, Cap. XXX, pp. 62r-63v (*Prophana non esse sacris imaginibus intermiscenda, nec in templis, nec in monasterijs = Profane zaken dienen niet in heilige afbeeldingen opgenomen te worden, noch in kerken, noch in kloosters*): 'Notanter verò retinendum est, quod Tridentina Synodus subiungit: Nihil prophanum, nihilque inhonestum appareat cùm domum Dei deceat sanctitudo: contra eos, qui in Ecclesijs profana sacris admissent.' [Dit opmerkende wordt waarachtig vastgehouden aan datgene wat de Tridentijnse Synode heeft toegevoegd: Niets profaans en niets schandelijks mag verschijnen, aangezien de heiligheid bij het huis Gods past: gericht tegen hen die in kerken profane zaken in sacrale [zaken] toelaten]. Vergelijk: Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. xxxvii, p. 128 en p. 131: 'Prophana non esse sacris Imaginibus admiscenda, nec in templis, nec in monasterijs.'

[1402] Molanus 1570, Cap. XXIX, p. 60r.ff: p. 61v; Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. xxxvii, pp. 128-129: p. 128 (sub: *Lasciuiam omnen vitandem esse in sacris Imaginibus = Dat alle onkuisheid vermeden moet worden in de heilige afbeeldingen*): 'Visæ quandoque sunt in locis vbi non decuit Diuorum imagines, viuentium adhuc hominum ora vultusque referre, vthoc vmbratico velamento illorum quos amabant effigie pascerent oculos. Hic fucus eliminari, prohiberiq; debet, velut pestiferum illecebrosæ cogitationis irritamentum. Nam ad hunc modum imaginibus abuti nefarium est.' Ook aangehaald in: Jonckheere 2012, p. 129.

[1403] Titus Flavius Clemens, *Protreptikos pros Ellenas*, IV, 53, 5 en 6, in: SC dl. 2, p. 116; Arnobius, *Adversus Nationes*, in: Migne PL, dl. 5, kol. 735A.

[1404] Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. xxxvii, p. 129: 'Hac sanè de causa etiam gentes irrisit Clemens Alexãdrinus. Praxiteles, iuquit, vt declarat Posidippis in libro de Cnidio, Veneris Cnidiæ construens imaginẽ, fecit eam formæ similem Cratinæ quam amabat, vt adorarent miseri amicam Praxitelis. Cùm floreret autem Phryne meretrix Thespiaca, pictores omnes imitabatur Veneris imaginem ad Phrynes pulchitudinem. Sicut rursus lapidcidæ quoq; Mercurios effingebant Athenis ad Albiciadem. Restat nunc tuum adhiberi iudicium, si velis etiam adorare meretrices? Arnobius Afer, qui anno 300 vixit, (scribit enim libro 1. Trecenti sunt anni ferme, minus vel plus aliquid, ex quo cœpimus esse Christiani & terrarum in orbe censeri) is non minori elegantie idem annotat. Quid ego, inquit, dijs datas falces & fuscinas rideo? cùm simulachra quædam sciam certorum esse hominum formas & infamium lineamenta meretricum. […]'. [Het is voor zeker om deze reden dat Clemens van Alexandrië de heidense volkeren belachelijk maakte. Praxiteles – zo zegt hij – die het beeld van de Venus van Knidos schiep, zoals Posidippus in zijn boek over Knidos aantoont, gaf het [beeld] de uiterlijke gelijkenis van Kratinè, die hij liefhad, waardoor de ongelukkige inwoners uiteindelijk de maîtresse van Praxiteles aanbaden. Tezelfdertijd was Phryne, een Thespiaanse courtisane, in de bloei van haar leven en gebruikten alle schilders Phrynes schoonheid om de beeltenis van Venus te evenaren en op dezelfde wijze schiepen ook de beeldhouwers in Athene hun Hermes-beelden naar het evenbeeld van Alcibiades. En aan u rest nu de vraag, of u ook maîtresses wil aanbidden. Arnobius de Afrikaan, die in het jaar 300 leefde – hij schreef immers in zijn eerste boek: Het is ongeveer 300 jaar, wat meer of wat minder, dat wij christenen begonnen zijn te bestaan en op de wereld genoemd [meegeteld] worden – merkte hetzelfde op in niet minder elegante bewoording; Waarom, vraagt hij, lach ik om die sikkels en drietandige vorken die gegeven worden aan de goden? Die hoorns, die hamers en die pruiken? Omdat ik weet dat zekere idolen de vorm van bepaalde mannen bezitten of de gelaatstrekken van courtisanes met een slechte reputatie.]

aanleren.'[1405] De strekking van zijn betoog wordt duidelijk uit zijn besluit. Hij citeerde daarbij de polemist Franciscus Horantius (1516-1584): 'Wat is, zal ik zeggen nagenoeg, de overeenkomst tussen de allerheiligste Maagd met haar in alle opzichten voorbeeldige ingetogenheid en die opzichtig uitgedoste courtisane?'[1406] Wederom werden *portraits historiés* gerelateerd aan onkuise verschijningsvormen en publieke vrouwen. De implicaties van Molanus' boek voor het sacrale *portrait historié* in de Zuidelijke Nederlanden zullen in de volgende paragraaf aan bod komen.

CARLO BORROMEO, GABRIELE PALEOTTI EN FEDERICO BORROMEO EN HET MODELLENVRAAGSTUK

De Milanese aartsbisschop Carlo Borromeo (1523-1584) die in 1610 heilig werd verklaard, wijdde het zeventiende hoofdstuk van zijn *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* uit 1577 aan de juiste weergave van heiligen. Hij beweerde dat de afbeelding van een heilige, in zoverre dat mogelijk was, op het "prototype" moest lijken.[1407] De heilige mocht geen gelijkenis vertonen met een andere persoon, ongeacht of deze nog leefde of reeds overleden was: 'Hierin [= in de heilige afbeeldingen] moet weliswaar de gelijkenis weergegeven worden van de heilige wiens beeltenis is geschilderd, in zoverre die van hem kan gemaakt worden, maar voorzichtigheid is geboden dat geen beeltenis van een andere mens, levend of dood met opzet wordt voorgesteld.'[1408] Dat deze richtlijn in de eerste plaats bedoeld was tegen *portraits historiés* en niet zozeer tegen het schilderen naar modellen, blijkt uit een nadere inspectie van Borromeo's woordkeuze. Hij sprak namelijk over '*effigies de industria*', met opzet gemaakte beeltenissen, ter onderscheid van beeltenissen van heiligen die toevalligerwijs gelijkenis vertoonden met andere mensen. Dat de woorden van de heilige vijfenzeventig jaar later nog steeds ter harte werden genomen, blijkt uit een brief uit 1652 van de jezuïet Gian-Domenico Ottonelli (1584-1670) aan de schilder Giovanni Francesco Barbieri alias Guercino (1591-1666): 'Het is niet minder afkeuringswaardig om de trekken van geliefde vrouwen voor heiligenbeelden te gebruiken. Zelfs het gebruik van bepaalde mannelijke voorbeelden of modellen voor de

---

[1405] Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. xxxvii, p. 129.

[1406] Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. xxxvii, p. 129: 'Quid commune Virgini sactissimæ, pudicitiæ numeris omnibus perfectæ atque expletæ, cum ornatu illo penè dixerim meretriceo?' Zie voor Franciscus Horantius of Francisco Orantes: Wadding 1650, ed. Sbaraglia 1906, p. 83; Hurter 1966, dl. 3, kol. 126; DTC, dl. XI-1 (1931), kol. 1103-1104. Zie ook: Jonckheere 2012, p. 129 met noot 173 op p. 281.

[1407] Borromeo 1577, ed. Barocchi 1960-1962, dl. 3, p. 43. Zie: Mayer-Himmelheber 1984, p. 129; Hutson 2016, p. 147.

[1408] Borromeo 1577, ed. Barocchi 1960-1962, dl. 3, pp. 42-43; ed. Castiglione 1952, p. 56, Cap. XVII (*De sacris imaginibus picturisve = Over heilige afbeeldingen of schilderijen*): '*Quae in imaginbus sacris cavenda, quae rursus servanda sunt.* [...] Praeterea sacris imaginibus pingendis sculpendisve, sicut nihil falsum, nihil incertum apocryphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum adhiberi debet, ita quicquid prophanum, turpe vel obscaenum, inhonestum procacitatemve ostentans, omnino caveatur; et quicquid item curiosum, quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes oculique offendi possint, prorsus vitetur item. In illis autem sicut sancti, cuius imago exprimenda est, similitudo, quoad eius fieri potest, referenda est, ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis vel mortui effigies de industria repraesentetur.' [*Zaken waarvoor men in heilige afbeeldingen moet oppassen, zaken waaraan men zich moet houden.* [...] Verder moet er in heilige afbeeldingen die geschilderd of gebeeldhouwd worden, weliswaar niets verkeerds, onzekers of apocriefs, niets bijgelovigs, niets ongebruikelijks aan den dag gelegd worden, maar ook moet er opgepast worden voor alwat profaans, bezoedelds of obsceens, schandelijks of onbeschaamds tentoonspreidt; en dat geldt evenzo voor wat merkwaardigs, [en] dat de mensen niet tot vroomheid voert – of veeleer datgene waaraan de geesten en ogen van de gelovigen aanstoot kunnen nemen, moet op dezelfde wijze geheel en al vermeden worden.] (Daarna volgt het onderstreepte citaat, boven vertaald in de hoofdtekst.)

afbeeldingen van heilige figuren is gevaarlijk; het beste is om van de werkelijkheid uit te gaan en beschikbare authentieke portretten van heiligen als voorbeelden te gebruiken.'[1409]

Kardinaal Gabriele Paleotti, aartsbisschop van Bologna (1522-1597) veroordeelde in *Discorso intorno alle imagini sacre e profane …* (1582) hen die zich lieten portretteren voor 'eigen genoegdoening of in verband met die van anderen (*a propria sodisfazzione o a relazione altrui*).'[1410] Evenals Savonarola wees Paleotti de mensen op hun ijdelheid: 'Maar onder geen enkel beding mogen er portretten zijn met de gezichten van particulieren en van wereldlijke personen die door anderen herkenbaar zijn; niet alleen omdat het schepsel een ijdele en zeer onwaardige zaak is, maar ook omdat deze zou lijken op een koning op de majesteitstroon met het masker van het gezicht van een nar of een ander onedel personage, bekend bij het gepeupel om zijn bijzondere eigenaardigheid, zodanig dat men bij het zien van hem spontaan in lach zou schieten – met vele, andere nadeligheden van dien – in plaats van uitvoerig over hem te spreken.'[1411]

Dat onder geen beding portretten mochten verschijnen van 'particolari' formuleerde Paleotti ook elders in zijn *Discorso*. Hoofdstuk XXI van boek III draagt een veelzeggende titel: *Dat in geen geval in de gedaante van de heiligen gezichten van jongemannen en wellustige jonge dames worden geschilderd, en ook van geen andere particuliere personen*.[1412] Helaas werd het derde boek van Paleotti's *Discorso* niet gepubliceerd. Dientengevolge valt er weinig te zeggen over de precieze inhoud van dit hoofdstuk. De titel zelf, alsook de index met de verschillende capita die werd afgedrukt aan het begin van de originele editie van het traktaat, maakt duidelijk in welk verband men de afbeeldingsrichtlijn moet begrijpen. De hoofdstukken XVI tot met XX blijken gekant tegen het afbeelden van naakte figuren, terwijl de hoofdstukken XXII-XXX gewijd zijn aan het voorkomen van schaamteloze en lascieve afbeeldingen.[1413] Paleotti's portretverbod staat niet

---

[1409] Guhl & Rosenberg 1888, p. 107. Zie ook Ottonelli's voorschriften in zijn traktaat over kunst: Ottonelli & Berrettini 1652, ed. Casale 1973. Zie hiervoor: Bailey 1999, pp. 169-171; Göttler 1999, p. 133 met noot 6 op p. 148.

[1410] Paleotti 1582, Lib. II, Cap. xvi, ed. Barocchi 1971-1977, dl. 3, p. 2735: 'DEI RITRATTI DE' SANTI| Primamente parrebbe a noi che s'avesse a porre gran cura nel sciegliere le persone di quelli che si hanno da ritrarre per santi, acciò siano santi veri et approvati dal consenso universale di santa Chiesa, e non immaginati a propria sodisfazzione o a relazione altrui, overo ch'almeno siano nel numero de' beati, e per tali publicamente da tutti tenuti et accettati, accompagnandoli con quelle note della loro beatudine, che piamente suole usarsi nelle imagini di essi, di che altrove si parlerà.' [OVER DE PORTRETTEN VAN HEILIGEN| Allereerst zou het aan ons toeschijnen dat men grote aandacht moet besteden aan het kiezen van personen die zij gebruiken om heiligen te portretteren, opdat zij werkelijk heiligen zijn, aanvaard door de universele overeenstemming van de heilige kerk, en niet bedacht voor de eigen bevrediging of in verband met die van anderen, of opdat tenminste in het aantal van zaligen, die publiekelijk zijn opgesteld en door allen zijn geaccepteerd, worden vergezeld van die kenmerken van hun zaligheid, zodat men alleen op vrome wijze van deze afbeeldingen van hen (de zaligen) gebruik maakt, waarover elders gesproken zal worden.] Paleotti stond desondanks niet afwijzend tegenover het schilderen van portretten naar het leven. Paleotti 1594, Lib. II, Cap. xxiii, p. 227. Zie: Hecht 1994, p. 316.

[1411] Paleotti 1582, Lib. II, Cap. xvi, ed. Barocchi 1971-1977, dl. 3, p. 2735: 'Ma in nessun modo mai siano ritratti con faccie de particolari e di persone mondane e dagli altri conosciute; perché, oltre l'essere cosa vana et indignissima, verebbe a rassomigliare un re posto nel trono della sua maestà con la maschera al viso d'un cerettano o d'altra persona ignobile e conoscuita del volgo per privatissima, tal che la riguardasse, subito si movesse a riso, oltre molt'altre inconvenienze, come al luogo suo si dirà più largamente.'

[1412] Paleotti 1582, Lib. III, Cap. xxi, ed. Barocchi 1971-1977, dl. 3, p. 2720, noot 1. Enkel de titel van dit hoofdstuk is opgenomen in: Barocchi 1960-1962, dl. 3, p. 505: 'CAP. XXI. Che in niun modo sotto forme de' santi si dipingano faccie de' giovini of giovine lascive, ne anco d'altre persone particolari.'

[1413] 'CAP. XX. Che non si deve, per imitare li corpi al vivo spogliari ignudi' [H. 20. Dat men niet de naakten moet ontkleden om de lichamen na te bootsen naar het leven]; 'CAP. XXII. Opposizioni de' pittori per iscusarsi dal dipingere imagini ignude o lascive' [H. 22. Tegenwerpingen van de schilders om zich te excuseren voor het schilderen van naakte of wellustige afbeeldingen].

op zichzelf, maar is evenals bij Molanus onderdeel van een breedvoerig betoog ter voorkoming van prikkelende beelden.

Italiaanse schilders lijken Paleotti's kritiek ter harte te hebben genomen, althans tot op zekere hoogte. Zoveel blijkt uit een persoonlijk relaas opgetekend door de Bolognese kunstenaarsbiograaf Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) over zijn (en ook Paleotti's) beroemde schilderende plaatsgenoot Lodovico Carracci (1555-1619): 'Lodovico [Carracci] stond bijzonder vijandig tegen het openlijk introduceren van portretten in sacrale voorstellingen, voornamelijk in het openbaar, wat volgens hem een uitvlucht was van de antieke schilders voor gebrekkigheid van inventie die niettemin in deze vroegere tijden – waarin elke klein ding een mirakel leek – nogal vaak was voorgekomen om die noviteit en gelijkenis; en dat hij dus om het hof te behagen en om de welwillendheid te verwerven van de geleerden uit die tijd, met Rafaël had overeengekomen tezijnertijd in het paleis van de paus, deze in de gedaante van een heilige voorganger, te laten portretteren, en ook hem zelf als zodanig getrouw af te beelden met de penseel, volgens het gebruik van dichters met de vleiende vrijheden van de pen.'[1414] Hieruit blijkt dat Ludovico's afkeer van portretten in sacrale voorstellingen (die misschien aan Malvasia toegedicht moet worden) nauw verweven was met de kunstkritiek. De vergelijking met literaire vleierij ten spijt, moest Ludovico de ijdelheid van de paus wel strelen om zo zelf in het gevlei te komen.

Carlo's neef Federico Borromeo (1564-1631) kwam terug op de juiste uitbeelding van heiligen en de modellenkwestie in *De pictura sacra* van 1627. Hij uitte vooral kritiek op de weergave van vrouwelijke heiligen in te nauwsluitende kleren, waardoor hun lichaamsvormen al te zichtbaar waren.[1415] Deze opmerkingen moeten gezien worden als een verdere nuancering van de afwijzing van 'lascivitas' in de kunst.[1416] Eerdere apologetische schrijvers zoals Paleotti hadden zich voornamelijk uitgesproken tegen de naaktheid in de kunst. Een hoofdargument van de protestantse beeldvijanden was immers dat deze beelden lasciviteit zouden opwekken.[1417] Bovendien waren prachtige kleren en kunstige haardracht in strijd met de bescheidenheid en de nederigheid waarin de heiligen uitmuntten. Kunstenaars moeten volgens Federico Borromeo evenmin personen met een slechte reputatie uitkiezen als model voor heiligen.[1418]

[1414] Malvasia 1678, p. 249: 'Era nemicissimo Lodovico dell'introdurre apertamente nelle storie sacre, massime in pubblico, i ritratti, come che ciò fosse – deciva egli – in refugio degli antichi pittori per inscarsezza d'invenzione, e che avea però in que' primi tempi, ne' quali ogni picciol cosa sembrava un miracolo, incontrato assai, per quella novità e similitudine; onde, per dar gusto alla corte e acquistari la benevolenza de' dotti di quel secolo, avesse convenuto talvolta ciò fare Rafaelle nel palagio del Papa, anzi ritrarlo stesso in persona di un Santo antecessore, imitando anch'egli in tal guisa, ad uso de' poeti, col pennelo le adulatrici licenze della penna.' Zie voor portretten van pausen in de gedaante van voorgangers: De Blaauw 2016.

[1415] Borromeo, *De pictura sacra*, Lib. I, Cap. VI, § 3; cf. Lib. I, Cap. VII; Lib. II, Cap. xi; Borromeo 1624, ed. Rothwell & Jones 2010, pp. 23, 97, 125-132.

[1416] Borromeo, *De pictura sacra*, Lib. I, Cap. xiii, De figuris lascivis; Borromeo 1624, ed. Rothwell & Jones 2010, 1.13, pp. 54-60. Zie voor een overzicht van 'lascivitas' in de kunst: Hecht 1994, pp. 266-290; Freedberg 1971.

[1417] Johannes Eck noemde dit als één van de argumenten die de iconoclasten aanvoerden, in: *De non tollendis* ..., Cap. XV, p. Ciii.r, in: Mangrum & Scavizzi 1991, p. 109.

[1418] Naar aanleiding van kritiek die Michelangelo kreeg van de Romeins curie kreeg omdat hij Petrus te gezond blozend had weergegeven – hetgeen de kunstenaar afdeed met de opmerking dat de apostel rood van schaamte was over de huidige toestand van de kerk – stelde Federico Borromeo: 'Kunstenaars moeten de grootst mogelijke zorgvuldigheid in acht nemen om fouten als deze te vermijden. Ook moeten zich niet blootstellen aan de kritiek die Lysippos maakte jegens eerdere, onwaardige beeldhouwers die de gewoonte hadden om gezichten en uitdrukkingen van levende mensen, voor hun ogen, als modellen te gebruiken. Lysippos meende dat het beter was harmonie en decorum te respecteren, en in ogenschouw te nemen wat het uiterlijk (vorm, essentie) van iedere voorgestelde

Het modellenvraagstuk is nauw verweven met de kritiek op portretten en *portraits historiés*. Men kan niet in alle gevallen een duidelijk onderscheid maken tussen beide kritische commentaren. Zo kreeg El Greco het verwijt dat hij in zijn *Maagd van Barmhartigheid* voor het Hospitaal van de Naastenliefde in Illescas afbeeldingen van herkenbare individuen met plooikragen had opgenomen, hetgeen 'mucha yndecencia' werd gevonden. Het was hier vermoedelijk de contemporaine dracht van enkele nevenfiguren die ertoe aanleiding gaf portretten te veronderstellen, hoewel dat klaarblijkelijk niet El Greco's bedoeling was.[1419] Er bestond dus weerstand tegen beeltenissen in de breedste zin van het woord; niet alleen tegen doelbewuste portretten van individuen, maar ook tegen afbeeldingen van eigentijds ogende personen.

5.4. Portretverbod in de Zuidelijke Nederlanden (1607)

Met het Derde Provinciaal Concilie van 25 juni tot 20 juli 1607 kwam in de Zuidelijke Nederlanden een einde aan de inschikkelijkheid van de kerk. Op instigatie van aartsbisschop Mathias Hovius kwamen de bisschoppen van de kerkprovincie Mechelen bijeen.[1420] De statuten van deze kerkvergadering werden bekrachtigd door de paus en de aartshertogen via een breve van 28 april 1608 en een plakkaat van 30 augustus van datzelfde jaar.[1421] Vanaf dat moment was het afbeelden van levende personen op de *intima tabula altarium*, het middenpaneel van altaarstukken, niet langer toegestaan.[1422] Evenals bij het Concilie van Trente (1545-1563) lag de

---

persoon *zou moeten* zijn. Lysippos bevestigde dat dit (in overeenstemming met) zijn kunstzinnige wet en standaard was.' Zie: Borromeo, *De pictura sacra*, Lib. I, Cap. XII, § 4; Borromeo 1624, ed. Rothwell & Jones 2010, pp. 54-55: 'Magnam igitur artificum esse curam oportet in eo, ut vitia ista devitent, ne scilicet incidant in id ipsum, in quo Lysippus ignobiles ante se statuarios accusabat, cum diceret, eos in faciendis simulacris respicere solitos ora et vultus hominum, quos vivos ante oculos haberent, cum respici potius oporteret convenientiam et decorum et qualem esse cuiusque figuram deceret, aiebatque legem et normam artis sibi esse hanc.'

[1419] Het hospitaalbestuur tekende op 15 mei 1606 op: 'un quadro de la uirtud de la charidad [...] en el qual Puso el dho Pintor dos figuras y Rostros de personas señaladas y conocidas de la dha ciudad de Toledo con unas lechuguillas grandes abiertas con mucha yndecencia Para el lugar en que esta [...]', geciteerd in: Cossió 1908, p. 690 & Campbell 1990, p. 3 en p. 247, noot 15. *Portraits historiés* of al te realistische modellen treft men vaak in de Spaanse sacrale kunst van de 17de eeuw, bv. in Francesco Zurbaráns levensgrootte vrouwelijke heiligen (ca. 1630-1660): *St. Casilda* (olieverf op doek, 184 x 98 cm, Madrid, Prado, inv.nr. 1239); *St. Ursula* (olieverf op doek 195 x 109 cm, Parijs, privébezit); *St. Marina* (olieverf op doek, 170 x 101 cm, Sevilla, Museo Provincial des Bellas Artes). Zie resp.: Gállego & Gudol 1976, nr. 310, fig. 301; nr. 421, fig. 387; nr. 422, fig. 388; cf. Alcolea 1989, afb. 79, 97 en 98. In 3 gevallen betreft het mogelijk Habsburgers als naamheiligen: *St. Margaretha* (olieverf op doek, 163 x 105 cm, Londen, National Gallery, inv.nr. 1930); *St. Catharina* en *St. Elizabeth (Isabel) van Thüringen* (beide: olieverf op doek, 124 x 100 cm, Bilbao, Museo Provincial, inv.nr. 107/108). Zie: Gállego & Gudol 1976, nr. 180, fig. 199/200; nr. 450, fig. 411; nr. 451, fig. 412.

[1420] De bisdommen van Antwerpen, Brugge, Gent, 's-Hertogenbosch, Ieper en Roermond maakten deel uit van de kerkprovincie Mechelen.

[1421] Monballieu 1978, p. 160.

[1422] *Coll. Synod. Mechiliensis,* ed. De Ram 1828, p. 387, geciteerd in: Monballieu 1978, p. 161; Freedberg 1988, p. 163, p. 260; Tent. cat. Den Bosch 1990, p. 620, noot 14; Miegroet 1994, p. 72; Göttler 1999, p. 133 met noot 4 op p. 148: 'TITULUS XVI. *De Imaginibus et Sanctorum Reliquiis*| Caput I| Ne per falsi dogmatis imagines rudibus periculosi erroris occasio præbeatur, nulla umquam in Ecclesiis etiam exemptis insolita imago ponatur, nisi ab Ordinario priùs approbata fuerit. Curentque diligenter Episcopi, ut in imaginibus tam sculptis quàm pictis, loco sacro jam illatis, vel deinceps inferendis, nihil inordinatum, nihil profanum, nihil inhonestum appareat, neque in intima altarium tabula vivorum effigies dipingantur.' [TITEL 16. *Over de afbeeldingen en de heilige relikwieën*| H. 1| Opdat er door afbeeldingen van een verkeerd dogma aan de ongeletterden geen gelegenheid wordt geboden tot gevaarlijke vergissingen, mag geen [enkele] ongewone afbeelding ooit in de kerken worden geplaatst, als deze niet eerst door de Ordinarius is goedgekeurd. En de bisschoppen moeten er nauwlettend op toe zien dat niets wanordelijks, niets profaans, niets schandelijks verschijnt in zowel gebeeldhouwde als geschilderde beelden, die al voorheen in een heilige ruimte zijn neergezet of nog moeten worden neergezet; en ook dat er ook geen portretten van levenden geschilderd worden op het middenpaneel van altaarstukken.] N.B. *intima tabula*, let. 'binnenste tafel/paneel' kan ook worden geïnterpreteerd als 'centrale voorstelling' of 'hoofdvoorstelling'.

meeste nadruk in deze statuten op het uitbannen van verkeerde uitbeeldingen van dogma's.[1423] Het portretverbod vormde het sluitstuk van het eerste punt van titulus XVI, *De Imaginibus et Sanctorum Reliquiis*, waarin stond dat bisschoppen ervoor moesten zorgen dat er 'niets wanordelijks, niets profaans en niets schandelijks' in geschilderde en gebeeldhouwde voorstellingen verscheen.[1424] In een *addendum* bij hoofdpunt XVI lezen we: 'De gedeputeerden van de kerkcolleges voegen eraan toe dat op altaarstukken afbeeldingen van levenden verwijderd worden, alsook die van seculiere vrouwen, die dikwijls in groten getale geschilderd worden en de altaartafels opvullen en dat er ook geen geschiedenissen – zelfs enkele heilige uit het Oude Testament – toegelaten worden die wellust openbaar maken; behalve als ze zeer kuis geschilderd worden, zoals die van Susanna, Thamar, Loth en dergelijke.'[1425]

Hoofdpunt XVI verbood dus alleen het afbeelden van 'levende' personen. David Freedberg zag dit als een compromis tussen hen die tegen de weergave van privé-personen waren en hen die helemaal geen kwaad zagen in dergelijke portretten, in het bijzonder als het om portretten van voorouders ging.[1426] Ook Molanus schreef over personen 'die afbeeldingen van ouders en voorouders of van zichzelf' lieten vervaardigen. Hij keurde dit gebruik als zodanig niet af, omdat Gregorius de Grote zowel zijn ouders als zichzelf liet portretteren.[1427] Ook uitte hij geen kritiek op stichtersportretten en liet hij zich niet negatief uit over epitafen: 'Niemand zal een schilderij als profaan beschouwen, als iemand zedelijk en nederig biddend geschilderd wil worden in een voorstelling die hij aan de kerk nalaat ter nagedachtenis van zichzelf.'[1428] Desondanks kon Molanus zijn afkeer van portretten slechts met moeite verbergen.[1429] Bovendien ageerde hij uitdrukkelijk tegen profane zaken in godshuizen en tegen *portraits historiés*, zoals reeds werd geconstateerd.[1430]

Het kostte Molanus dus veel moeite om een duidelijke scheidslijn te trekken tussen *imagines profanae* en de *imagines sacrae*.[1431] Omdat hij niet in staat was op grond van zijn scholastische theorieën een consistente systematiek te ontwikkelen, onderscheidde hij in caput XLI enkele tussenvormen uit de praktijk, zoals 'afbeeldingen van de duivel, de dood, de hel en dergelijke dingen'.[1432] Ook rekende hij allerlei "neutrale" beeldelementen en attributen 'die tot

---

[1423] COD 1962, pp. 750-752; *Coll. Synod. Mechiliensis,* ed. De Ram 1828, p. 319.
[1424] *Coll. Synod. Mechiliensis*, ed. De Ram 1828, Cap. I, p. 387, geciteerd in: Freedberg 1988, pp. 163, 260.
[1425] *Coll. Synod. Mechiliensis*, ed. De Ram 1828, p. 319: 'Tit. XIV. De imaginibus et SS. Reliquiis (2). Ad Cap. I. Deputati Collegiatarum suggerunt : « ut in altaribus tollantur imagines vivorum et mulierum sæcularium, qui magno numero sæpè pinguntur et tabellas implent ; item ne historiae etiam aliquæ sacræ Veteris Testamenti, lasciviam proferentes, admittantur : nisi modestiùs pingatur, ut Susannæ, Thamar, Loth et similium.'
[1426] Freedberg 1988, p. 163, noot 87. Vergelijk: Bœspflug, Christin & Tassel 1996, dl. 1, pp. 228-229, noot 3.
[1427] Molanus 1570, Cap. LII, pp. 99v-102v, Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. LXII, pp. 215-217. Zie: Hecht 1997, p. 316. Molanus ontleende deze informatie aan: Johannes Diaconus, *Vita S. Gregorii Magni*, Lib. IV, Cap. LXXXIII-LXXXIV, in: Migne PL, dl. 75, kol. 229-231; 461-478.
[1428] Molanus 1617, ed. Bœsplug 1996, Lib. II, Cap. XXXVIII, p. 136: 'Nemo autem arbitretur prophanam esse picturam, si quis se honestè & humiliter precantem appingi cupiat in ea imagine quam in sui memoriam Ecclesiæ relinquit.' Voor deze probleemstelling zie: Tent. cat. Amsterdam 1994-1995.
[1429] Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Lib. II, Cap. LXII, pp. 215-217; Molanus 1570, Cap. LII, pp. 100v-102v. Zie: Hecht 1997, p. 316.
[1430] Molanus 1570, Cap. XXX, pp. 62r-63v.; Molanus 1617, ed. Bœsplug 1996, Cap. XXXVII, pp. 128-129; Cap. XXXVIII, p. 131. Het woord 'profaan' had niet alleen de betekenis van wereldlijk, maar kon ook op een negatieve, tegen God gekeerde houding wijzen. Zie: Paleotti, *De imaginibus*, Lib. I, Cap. XI, p. 51, geciteerd in: Hecht 1997, p. 76.
[1431] Hecht 1997, p. 78.
[1432] Molanus 1570, Cap. XLI, p. 81v (*Habendam etiam obseruationem eorum quæ ad sacras imagines reducuntur = De consideratie die ook nodig is aangaande zaken die worden teruggevoerd op heilige afbeeldingen*); cf. Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Cap. XLVIIII, pp. 167-168; cf. Molanus 1594, ed. Pacquot 1781, Cap. XLIX, pp. 138-139 (*Habendam esse*

heilige afbeeldingen teruggevoerd kunnen worden' niet tot de *eigenlijke* heilige afbeeldingen.[1433] Daarnaast lijkt zijn omschrijving vooral een instructie om heiligen door attributen en kentekens als de aureool te differentiëren van profane figuren.[1434]

Omdat dergelijke onvermijdelijke beeldelementen in dienst staan van de religieuze symboliek, keurde hij deze niet af.[1435] Om een vergelijkbare reden liet hij vermoedelijk ook stichtersportretten oogluikend toe, hoewel hij daarover in deze passage niet sprak. Portretten *zonder* een religieuze memoriefunctie of een devotionele intentie die verschenen op sacrale afbeeldingen vermeldde hij nadrukkelijk *niet* bij deze tussenvormen. Molanus' traktaat kreeg al gauw een officieel karakter toen de Antwerpse bisschoppelijke synode in 1610 besloot dat men zich moest houden aan zijn voorschriften.[1436] De kerkelijk autoriteiten hechtten daarmee ook gezag aan zijn commentaar op *portraits historiés*. Vanaf dat moment konden dergelijke portretten dus niet langer worden getolereerd.

Op diezelfde synode vaardigde bisschop Joannes Miraeus (1604-1611) een verbod uit tegen portretten op de altaarvoet. Daarvóór was namelijk de vraag gerezen of de zogenaamde 'pes altaris' ook tot de *intima tabula altarium* behoorde. In titulus XIV *De imaginibus*, caput VI werd bepaald dat 'levende personen, of personen die anderszins bekend zijn aan de levenden' van de predella verwijderd of anders tijdens de misviering afgedekt moesten worden.[1437] In 1616 werd de *decanus christianitatis* van het district Herentals geïnstrueerd om profane zaken te weren van de predella.[1438] In zijn *Instructio decanorum* van 30 augustus 1633 kwam de

---

rationem eorum, quæ ad sacras imagines recuduntur): 'Sunt rursus & alia, ‡quorum etiam obseruatio habenda est‡ [quæ etiam observanda sunt], ne male pingantur; quæ si non inter sacras imagines collocentur, saltem negari non potest, quin medium locum obtineant inter sacras, & prophanas. Tales sunt enim imagines diaboli, & mortis, & inferni ac similiũ.' [Er zijn bovendien ook andere zaken, die ook in consideratie dienen te worden genomen, opdat ze niet slecht geschilderd worden; waarover, als ze niet onder de heilige afbeeldingen worden ondergebracht, tenminste niet kan worden ontkend, dat ze een plaats innemen midden tussen de heilige en profane afbeeldingen. Zodanig zijn immers de afbeeldingen van de duivel en van de dood en van de hel en dergelijke.]

[1433] Molanus 1570, Cap. XLI, p. 82r; Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996, Cap. XLVIIII, p. 167: 'quæ ad sacras imagines reducuntur.'

[1434] Zie vorige noot (cf. Molanus 1594, ed. Pacquot 1781, pp. 138-139, sub Cap. XLIX, tekstafwijking tussen haken): Huc etiam ‡signa quæda‡ [pertinent signa quadam], quæ sanctis propter significationem rei sacræ appingatur. Qualia sunt, vexillum, quod cruci Christi apponitur : ad significandam victoriam ejus : item [AUREOLA]; quæ sanctorum capitibus apponitur : palmae in manibus Sanctorum : Mitra, ac baculus pastoralis, quæ Episcopis dãtur : ac similia [quæ quarto Libri fusius explicabuntur …], circa scrutum ergo animaduertendum est, quod scribit Guilelmus Durantus : Omnes Sancti pinguntur coronati.' [Daar zijn ook tekens die daar thuishoren, die wegens de betekenis van de heilige zaak worden beschreven met heilige (woorden). Zodanig zijn bijvoorbeeld een vaandel, dat wordt geplaatst bij het kruis van Christus om zijn overwinning aan te duiden; op dezelfde manier, de aureool dat rondom de hoofden van heiligen worden geplaatst; de palmen in de handen van Heiligen; de mijter, en een herdersstaf, die aan Bisschoppen wordt gegeven, en overeenkomstige zaken; tijdens het onderzoek moet daarom in acht genomen worden, wat Guilelmus Durantus schreef: 'alle Heiligen worden bekranst geschilderd'.]

[1435] Zie vorige noot.

[1436] Hecht 1997, p. 18.

[1437] Titulus XIV *De imaginibus,* Cap. VI, geciteerd in: *Coll. Synod. Antverpiensis,* ed. De Ram 1858, p. 143: 'Si in pede altaris personae vivae, aut alioqui viventibus notae, vel si profana ibi depicta sint, illa deleri, aut dum in altari sacrificium missae celebrabitur, continula tegi volumus : atque ne in posterum ibi pingantur, vetamus.' [Als in de altaarvoet levende personen of ook personen die anderszins bekend zijn bij de levenden, of als profane zaken daar zijn afgebeeld, moeten die verwijderd worden, of anders willen we dat die met een gordijn/voorhangsel afgedekt worden wanneer op het altaar het misoffer wordt gevierd; en daarbij mogen we niet toelaten dat deze in het vervolg geschilderd worden.] Zie ook: Göttler 1999, p. 133 met noot 5 op p. 148.

[1438] Monballieu 1976, p. 125: '[…] an habeant (altaria) integras tabulas […] an in ea non sint indecentes imagines. […] Visitent picturas diligenter et ubi profana in pede altaris picta sunt, curent tegi cortinala dum celebratur et imagines fractas curent reparari aut separari.' [(…) opdat wij feilloze (altaar-)panelen hebben (…) opdat daarin geen onwelvoegelijk afbeeldingen zijn. (…) onderzoeken (visiteren) zij de schilderijen op nauwgezette wijze en waar profane zaken in de altaarvoet afgebeeld zijn, zorgen zij ervoor dat deze met een gordijn bedekt zijn als de mis gevierd wordt en zorgen zij ervoor dat gebroken afbeeldingen gerepareerd of vervangen worden.]

Antwerpse bisschop Joannes Malderus (1611-1633) hierop nogmaals terug.[1439] Mogelijk moeten deze specifieke toevoegingen aan de reeds bestaande voorschriften, niet zozeer verklaard worden door de revaluatie van Molanus' boekwerk, maar veeleer door de praktijk.

In de kapel van St. Hubertus in de Antwerpse St.-Jacobskerk bevindt zich het altaarstuk van het turfdragersambacht geschilderd door Ambrosius I Francken dat op het middenpaneel *De Verheerlijking van de Maagd Maria* toont en op de zijpanelen *De Roeping van Mattheüs* en *De Bekering van St. Hubertus*.[1440] De predella van dit werk bestaat uit drie separate gedeelten. Een smalle kruisigingsscène wordt aan de linkerkant geflankeerd door twee portretten ten halven lijve van seculiere mannen naast één portret van een priester ten halven lijve, en aan de rechterkant door nogmaals twee van zulke mansportretten (afb. 5.39a). Het altaarstuk stamt uit 1608, hetzelfde jaar waarin het portretverbod van kracht ging. Vergelijkbaar van opbouw is een altaarvoet met *De Besnijdenis van Christus* en ter weerszijden negen gildeleden en een priester die in 2001 opdook in de kunsthandel. Het paneel maakte oorspronkelijk deel uit van het triptiek van het barbiers- en chirurgijnsgilde in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen dat eveneens wordt toegeschreven aan Ambrosius Francken (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).[1441]

De mogelijkheid bestaat dat het aanbrengen van dergelijke opvallende portretten in de predella het onbedoelde resultaat was van het verbod dat alléén portretten op de centrale voorstelling verbood. Het uitwijken van portretten naar de altaarvoet stuitte klaarblijkelijk al gauw op nieuwe bezwaren, wat resulteerde in deze nadere bepaling van het portretverbod. De twee metalen haakjes aan weerszijden van de portretpanelen in de predella van Franckens altaarstuk voor de turfdragers lijken zelfs een bewijs voor het afdekken van de portretten tijdens de mis door middel van een gordijntje (afb. 5.39b).[1442] Omdat twee voorbeelden nog geen uitsluitsel bieden, dient nader onderzocht te worden of men tussen 1608 en 1610 een toename ziet van portretten in de predella (en mogelijk ook op zijluiken) of dat het voorgaande slechts op toeval berust. Dat de portretten na 1610 niet werden verwijderd, is misschien symptomatisch voor de weerspannigheid van de bevolking. In de volgende paragraaf wordt nagegaan in hoeverre het portretverbod werd nageleefd.

[1439] *Instructio decanorum christianitatis a Ma[l]dero promulgato in eorundum congregatione die 30 augusti 1633*, in: *Coll. Synod. Antverpiensis*, ed. De Ram 1858, p. 235; Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 274; Göttler 1999, p. 133 met noot 5 op p. 148: 'An in ea [altaria?] sint indecentes imagines, et ubi effigies saecularium sunt in pede tabulae altaris, cortinis obvelentur, ne in posterum sic fiat.' [Opdat er in haar (de kerk/altaren) geen onbetamelijke afbeeldingen aanwezig zijn. En, mochten er op het voetstuk van het altaarblad wereldse voorstellingen voorkomen, dan dienen zij met gordijnen/voorhangsels te worden afgedekt en het is verboden naderhand nog dergelijke te laten maken.]

[1440] Ambrosius II Francken, *Altaarstuk van het Antwerpse turfdragersambacht: De Verheerlijking van de H. Maagd* (middenpaneel), *De Roeping van Mattheus* (linkerluik), *De Bekering van Hubertus* (rechterluik), dat. (linkerluik, op register): *"1608"*, olieverf op paneel, middenpaneel 222 x 190 cm, zijpanelen (elk), 227 x 84 cm, Antwerpen, St.-Jacobskerk, Nrd. zijkapel (Allerheiligen- of Hubertuskapel), altaar van de Antwerpse Turfdragers; KIK-nr. 61481.

[1441] *Predella met de Besnijdenis van Christus en portretten van leden van het Antwerpse barbiers- en chirurgijnsgilde*, olieverf op paneel, 35,4 x 193,8 cm, Vlg. Amsterdam (S), 6-11-2001, lot 55; RKD-nr. 120526. De zijpanelen tonen aan de binnenzijde de *Liefdadigheid* en *Marteldood van Cosmas en Damianus* en aan de buitenzijde de titelheiligen afzonderlijk in grisaille, elk 237 x 89 cm, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, inv.nrs. 146-149; Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 145-146.

[1442] Zie ook: Van Leeuwen 2010, p. 115 met afb. 5 op p. 116.

5.5. De naleving van het portretverbod en sacrale portretten na 1607

Dat het portretverbod wel degelijk werd nageleefd, blijkt uit de visitatierapporten van uitgezonden dekens, de zogenaamde *visitationes decanales*. Zo moest anno 1612 in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Zemst – dat behoorde tot het decanaat Mechelen – een schilderij met daarop oud-pastoor Guilhelmus Guens van één der altaren verwijderd worden.[1443] En in 1614 keurde men het af dat een schilder enkele portretten had neergezet op het altaar van Sint Sebastiaan te Vosselaar.[1444] Deze plaats viel sinds 1610 onder het decanaat Hoogstraten in het bisdom Antwerpen.[1445] Te Meilegem (1617) en te Paulatem (1611) in het district Ronse liet de pastoor, Johannes van Larebeke, zijn portret aanbrengen op het schilderij op het hoogaltaar.[1446]

De deken Claudius Verrijdt (1593-1618)[1447] uitte hierover zijn ongenoegen aangezien de pastoor persoonlijk niets had bijgedragen aan de kosten van het schilderij. Na tevergeefs aandringen, zorgde de deken er zelf voor dat de figuur van de zielzorger vervangen werd door een engel, maar de *deservitor* bleef weigeren de rekening van de schilder te betalen.[1448] De deken leek dus niet zozeer te ageren tegen het portret, maar veeleer tegen het wanbetalen van de pastoor. De vermoedelijke verklaring hiervoor is dat de aanwezigheid van het portret niet geoorloofd was, zolang er geen sprake was van een religieuze donatie. Omdat de pastoor geen stichter was, kon zijn portret als een vorm van zelfverheerlijking gezien worden. Daarnaast speelden mogelijk de diocesane richtlijnen toch een rol bij deze anti-portret-actie. Te Rozenaken, eveneens in het decanaat Ronse, werd in 1621 immers ook een beeltenis van een pastoor overgeschilderd.[1449]

In het kader van de correlatie tussen de kerkelijke verkondiging en de standhoudende tradities – waaronder ook de hier behandelde vormen van portretkunst in de kerk behoren – blijkt dat de door de kerk geformuleerde *moraal* in gedrag en voorstelling sterk afwijkt van de ethiek van de lekengelovigen. De kerkelijke elite, waartoe ook de *visitatores* op grond van hun ambt gerekend kunnen worden, hield een andere visie op goed en kwaad erop na dan het gelovige volk en de lager geschoolde plattelandspastoors. Delumeau sprak in dit verband van 'le prescrit et le vécu', het voorschrift en de praktijk.[1450] Hoewel beide zeer uiteenliepen was er duidelijk sprake van een wisselwerking. De dekens vervulden namelijk een intermediërende rol in het diocesane systeem.[1451] Zij waren de schakel tussen de bisschop en de parochiale (cq. reguliere) clerus en konden als controleorgaan vanuit hun tussenpositie direct invloed uitoefenen op de dagelijkse praktijk van het menselijk handelen en denken.

De systematiek van verslaggeving was geheel in lijn met de uniforme strategie die ingezet werd met de reglementen van het Concilie van Trente en die doorwerkte in de provinciale concilies en diocesane synodes. De *instructiones decanorum* vormden het

[1443] Van Autenboer 1976, p. 229. Zie ook: Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 207. De deken van Zemst was Anthonius De Mol (1599-1616). Geen enkel misbruik of wangedrag ontsnapte aan zijn aandacht.
[1444] Van Autenboer 1976, p. 229.
[1445] Zie ook: Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 55: Ivo Hovelius (1614-1632) volgde in 1614 Matthias Ierselius (1610-1614) als deken op. Beiden schonken veel aandacht de materiële infrastructuur van de parochies.
[1446] De Brouwer 1961, p. 239.
[1447] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 228.
[1448] De Brouwer 1961, p. 239.
[1449] Ibidem.
[1450] Delumeau 1977, pp. 177-211.
[1451] Men spreekt van 'spilfunctie': Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 12.

uitgangspunt van de inspectiewerkzaamheden. Al deze uitingen van de katholieke hervormingsbeweging waren gevormd naar Carlo Borromeo's voorbeeld.[1452] De omvang en inhoud van hun verslagen konden zeer variëren, maar bepaalde aandachtspunten hadden een vaste plaats in het onderzoek. In 1623 had de nieuwe bisschop van Gent, Antoon Triest, een vragenlijst opgesteld ter kennismaking met zijn bisdom. Die lijst bevatte vier hoofdpunten (*tituli*) die grotendeels overeenkomen met die van zeventiende-eeuwse vragenlijsten: 1.) over de personen; 2.) over de kerk en haar uitrusting; 3.) over de goederen, de fundaties en inkomsten; 4.) over het goddelijke officie en de zielzorg.[1453]

De visitatierapporten hadden dus direct betrekking op kerkelijke gebruiken, anders dan de door de kerk gepubliceerde decreten of door de staat uitgevaardigde plakkaten die een hoog abstractieniveau hadden en in principe alleen ruchtbaarheid gaven aan de ingestelde maatstaven. Dankzij de visitaties kreeg de bevolking een handvat aangereikt dat ze onmiddellijk kon aangrijpen. Door middel van de instructies wist men wat men te doen stond in concrete gevallen. Aldus werd een brug gelegd tussen de theologische theorie en de geloofspraktijk. De *visitationes decanales* hadden dan ook in velerlei opzicht merkbare gevolgen voor de godsdienstigheid en de geloofscultuur, maar drukten ook een stempel op de materiële aspecten. Op dit moment zijn de *visitationes decanales* nog niet systematisch onderzocht op meldingen van portretkritieken.[1454] Een dergelijke studie zou opheldering kunnen bieden over de wijze waarop de kerkelijke overheden ingrepen als bij een visitatie ontdekt werd dat er portretten waren op een locatie waar dat niet was toegestaan.

Als uitgangspunt voor de wijze van onderzoek mag de korte studie van E. van Autenboer dienen die zich voornamelijk richtte op de naleving van kerkelijke richtlijnen inzake de welvoegelijkheid van afbeeldingen.[1455] De door hem gepubliceerde aantekeningen zijn verre van volledig – zoals hij zelf reeds erkende – maar zijn exemplarisch voor het kerkelijke ingrijpen. Zo blijkt dat de kerk met name in actie kwam tegen naaktheden in de kerk. Die moesten verwijderd of bedekt worden. Hoewel hij in de door hem geraadpleegde stukken een enkele kritiek vond op portretten, heeft het leeuwendeel van de door de kerk geconstateerde misstanden dus betrekking op indecente voorstellingen. Blijkbaar beschouwde men *picturae indecentes* als een groter gevaar dan het verschijnen van profane of nog levende figuren op altaarstukken, zelfs als deze ijdel (*vane*) of zelfs kwetsend gevonden konden worden.

Het toezicht op de naleving van decreten van het Concilie van Trente (benevens die van de locale concilies en synodes) was niet alleen een kerkelijke aangelegenheid, maar deels ook het werkterrein van de wereldlijke overheden.[1456] Dat blijkt onder andere uit een verbod dat de Mechelse magistratuur oplegde aan 'alle gilden, ambachten, broederschappen, neringen, gemeynten, kerken oft cappellen' om binnen de stad 'schilderyen, thuynen om de altaeren, gelaesen' of andere ornamenten te laten maken zonder eerst toestemming te krijgen van de

[1452] Tüchle 1966, p. 10-11; Cloet 1993, pp. 40-41; Venard 1984, p. 49; Turchini 1984, pp. 79-80.
[1453] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 14.
[1454] Veel archiefwerk blijft bespaard door de publicatie van visitatieverslagen van bisschop Triest van Gent (1623-1654) door Cloet in 1976. Ook verscheen er een repertorium van de decanale visitatieverslagen van de gehele Mechelse kerkprovincie van Cloet, Bostyn & De Vreese in 1989.
[1455] Van Autenboer 1976, pp. 222-229.
[1456] Zie: Thijs 1992, pp. 3-11.

kerkmeesters van de betreffende kerken en kapellen. Het stadsbestuur had echter het laatste woord en kon op grond van de rapporten toestemming verlenen of weigeren. Op overtreding stond een *pene arbitraire*.[1457] Volgens Autenboer strekte de alziende blik van de kerkelijk instanties zich ver buiten de stadsgrenzen van Mechelen uit, tot over heel het aartsbisdom.

Hoewel de door hem aangehaalde voorbeelden voornamelijk zedenkwesties aansnijden, hebben de dekens die er op uitgestuurd werden om kerken te controleren zich ook bemoeid met overtredingen van het portretverbod. Aan de weinige voorbeelden die terloops de revue passeerden kan men geen algemeen geldende conclusies verbinden. Over de werkwijzen van visiteurs/controleurs inzake de handhaving van het portretverbod en de straffen die stonden op de overtreding ervan, alsook over de ondernomen maatregelen blijft men vooralsnog in het ongewisse, evenals over zijdelingse vragen, zoals: welke richtlijnen hanteerden zij? Gebruikten zij uitsluitend de statuten als vastgelegd op de concilies of namen zij ook Molanus' werk ter hand, hetgeen zou kunnen blijken uit de formuleerwijze van hun visitatierapporten. Een uitvoerig archiefonderzoek zal dergelijke zaken aantonen en nieuwe gegevens in de portretkwestie aan het licht brengen. Tot dan ziet men zich genoodzaakt zich te richten op de praktijk door het inventariseren van overgeleverde werken uit een sacrale context waarop portretten te zien zijn op een plaats waar die niet horen; de *intima tabula* en de *predella*. In de paragrafen van § 5.5 zullen per streek/stad voorbeelden van portretten en vooral *portraits historiés* aangehaald worden die het tegendeel bewijzen van de aanname dat de decreten keurig werden opgevolgd. In theorie werd gehoorzaamd, maar de praktijk bleek altijd weerbarstiger.

ANTWERPEN

Buiten het aartspriesterschap Antwerpen, dat de stad omvatte, lagen de landdecanaten Bergen-op-Zoom, Breda, Herentals en Lier die ook onder de jurisdictie van het bisdom Antwerpen vielen. Omdat Bergen-op-Zoom en Breda uiteindelijk onder bewind kwamen van de Verenigde Provinciën en veel religieuze werken verkocht of verloren gingen, zal de aandacht hier voornamelijk uitgaan naar die streken die onder Spaanse heerschappij bleven. Daarbij komt het artistieke centrum van Antwerpen voorop, gevolgd door Lier, terwijl de districten Hoogstraten en Herentals hier om praktische reden niet aan bod komen. Er is namelijk te weinig gepubliceerd over de kerkelijke kunst uit deze streken om inzicht te kunnen verwerven over de aanwezigheid van portretten in de kerk. Toen het portretverbod van kracht ging, bevonden zich in de stad Antwerpen vele altaarstukken met portretten op de *intima tabula altarium*. Een bekend voorbeeld is het portret van Abraham Grapheus, de knaap van het Antwerpse St. Lucasgilde op Maerten de Vos' *Lukas-madonna* dat bestemd was voor een altaar van de schilders in de Onze-Lieve-Vrouwe-kathedraal (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten; afb. 5.40).[1458]

Daarnaast kwamen volwaardige *portraits historiés* voor, zoals het zelfportret van Michiel Coxcie als de heilige Joris op het zijluik van St. Joristriptiek uit omstreeks 1575 (Antwerpen,

[1457] Archief Stad Mechelen, *Ord. Mag.,* vii, 1, 91, Minuut & vii, 3, fol. 27 v°, in: Van Autenboer 1976, pp. 224-225.
[1458] Maerten de Vos, *De H. Lukas schildert het portret van de Madonna*, sign. & dat. r.o.: *"F.M.D.VOS 1602",* olieverf op paneel, 270 x 217 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 88; RKD-nr. 50489; KIK-nr. 63996. Zie: Zweite 1980, pp. 318-318, nr. 103; Peeters 2005, p. 240.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; afb. 5.41).[1459] Omdat het portretverbod alleen gold voor de centrale voorstelling zette de traditie van beeltenissen op zijluiken van altaarstukken zich ook na 1607 onverminderd voort. Ook kan men voorbeelden aanvoeren van historiefiguren op hoofdpanelen voor wie, naar verluidt, herkenbare individuen model stonden. Bekend is Bellori's anekdotische vermelding dat Anthony van Dyck zijn eigen zuster Susanna, een begijn, portretteerde in het gezicht van Maria Magdalena op een altaarstuk voor de Antwerpse begijnen, voorstellende *De Bewening van Christus*.[1460] Geen beschouwer zal echter een portret hebben vermoed in deze tenebristische profielfiguur op dit schilderij uit omstreeks 1628-1629 dat zich tegenwoordig in het Koninklijk Museum bevindt.[1461]

Het was echter ook niet gedaan met geïntendeerde portretten en *portraits historiés* van opdrachtgevers op de centrale voorstelling van altaarstukken en epitafen. Zo is er een aantal portretten te zien op het middenpaneel van het Sint Elisabethsaltaar van Maarten Pepijn uit 1623 dat *De Vrijgevigheid van de heilige Elisabeth van Hongarije* voorstelt (Antwerpen Cultureel Congrescentrum Elzenveld; afb. 5.42).[1462] Het gaat hier niet louter om inactieve portretten in assistentie zoals op Pepijns *Herrezen Christus, aanbeden door een familiegroep in het bijzijn van apostelen en heiligen*.[1463] Twee geportretteerden helpen Sint Elisabeth namelijk bij het uitdelen van aalmoezen. Iets vergelijkbaars zien we ook op een werk van Cornelis de Vos. Hij schilderde in 1630 voor de Antwerpse Sint Michielsabdij een epitaaf ter nagedachtenis van Nicolaes Snoeck en zijn vrouw Catharina van Uytrecht met daarop de *Restitutie van de kerkschatten aan Sint Norbertus na zijn overwinning op de ketterse lekenprediker Tanchelmus* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; afb. 5.43).[1464] Op het doek staan familieleden geportretteerd, van wie enkelen nadrukkelijk betrokken zijn bij de overdracht van het liturgische gerei. Katlijne Van

---

[1459] Michiel I Coxcie, *Zelfportret als St. Joris (vleugel St. Joristriptiek),* ca. 1575, olieverf op paneel, 258 x 90 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 373. Zie: Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 97-98; Jonckheere 2012, pp. 142-149 met kl.afb. 127 & 129; K. Jonckheere, in: Tent. cat. Leuven 2013-2014, pp. 25, 129-132, 190-191, nr. 26 met kl.afb. 7 & 126.

[1460] 'Per le monache del Begginaggio dipinse la Pietà col Redentore morto nel grembo della Madre, Magdalena genuflessa, che gli bacia la piaga della mano, e San Giovanni. Ritrasse nel volto della Santa la sua propria sorella Monaca, à cui ne fece dono [Voor de nonnen van het Begijnhof schilderde hij een Piëta met de dode Verlosser in de schoot van de Moeder, de geknielde Magdalena die de wond aan zijn hand kust, en de H. Johannes. In het gezicht van de heilige portretteerde hij zijn eigen zuster, een begijn, aan wie hij het schilderij schonk.]', in: Bellori 1672, p. 257, ed. Borea 1976, dl. 1, p. 276; Eng. vert. Bellori 1672, ed. Wohl 2005, p. 217, aangehaald door A. Eaker, in: Tent cat. New York 2015, p. 117 onder nr. 26-27 met noot 14 op p. 120. Zie voor een uiteenzetting over dit portret: Moran 2013.

[1461] Anthony van Dyck, *De Bewening van Christus met Maria, Maria Magdalena en Johannes,* ca. 1628-1629, olieverf op doek, 313,5 x 225,1 [303 x 225 cm], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 403; KIK-nr. 90448. Zie: Vlieghe 1999, p. 44; Tent. cat. Antwerpen 1999, p. 71; Barnes e.a. 2004, nr. III.30; Moran 2013 met afb. 1 op p. 220.

[1462] Marten I Pepijn, *De heilige Elisabeth van Hongarije deelt haar schatten uit,* olieverf op paneel, middenpaneel, 220 x 162 cm, zijluiken (elk), 211,5 x 65 cm, Antwerpen, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, Cultureel Congrescentrum Elzenveld (voorheen Sint Elisabethsgasthuis), kapel, zijaltaar noord, inv.nr. 132; KIK-nr. 109535. Het werk zou zowel 1593 (of 1598, op het rechterluik) als 1623 gedateerd zijn. De vroegste datering lijkt op stilistische gronden onwaarschijnlijk. Zie: Balis 1990, p. 106, noot 20. Vergelijk: Hairs 1977, pp. 35-40, i.h.b. p. 36. De kraagjes van enkele geportretteerden doen echter 1593 vermoeden. Als het werk daadwerkelijk vóór 1607 te dateren valt, is de aanwezigheid van portretten minder controversieel.

[1463] Marten Pepijn, *Herrezen Christus, aanbeden door een familiegroep in het bijzijn van apostelen en heiligen*, sign. l.m.: *"M. Pepyn",* 144,5 x 253 cm, olieverf op doek, 144,5 x 253 cm, Vlg. Amsterdam (C), 7-5-2013, lot 38; RKD-nr. 243234.

[1464] Cornelis de Vos, *De Restitutie van de kerkschatten aan Sint Norbertus na zijn overwinning op de ketterse lekenprediker Tanchelmus, met portret van de familie Snoeck*, sign. r.o.: *"C DE VOS Ao 1630",* olieverf op doek, 153 x 249 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 107; KIK-nr. 91772; Porthis 0292 & 0955-0958. Zie: Best. cat. Antwerpen 1988, p. 398, nr. 107; Van der Stighelen 1990, pp. 144-150; Bartholomeus 2008. Zie voor de modello van het schilderij in Madrid, Museo Cerralbo, inv.nr. 4727: Van der Stighelen 1989, pp. 322-340 met afb. 1 (tekening) & afb. 2 (schilderij).

der Stighelen sprak van een 'gehistorieerd portret' omdat het werk voorbij gaat aan het stadium van het historiestuk met passieve schenkers.[1465]

Omdat de heilige Norbertus vermoedelijk niet de gelaatstrekken heeft van een contemporaine figuur, lijkt het onwaarschijnlijk dat De Vos' epitaaf op bezwaren stuitte naar aanleiding van Molanus' kritiek op *portraits historiés*. De stichters vereenzelvigen zich immers *niet* met heilige personen maar met anonieme figuren. Bovendien verschijnen zij knielend, nagenoeg 'zedelijk en nederig biddend' op een werk dat enkel tot hun nagedachtenis diende, zodat 'niemand het schilderij als profaan zal beschouwen' – om de woorden van Molanus te parafraseren.[1466] Gezien het ongebruikelijke en liggende formaat van het Snoeck-epitaaf mag aangenomen worden dat het werk geen nevenfunctie had als altaarstuk, zoals wel vaker voorkwam bij epitafen. Daarmee is het portretverbod niet van toepassing op dit werk en de aanwezigheid van portretten volstrekt legitiem.

De vertolking van de Norbertus-iconografie volgt de traditie, maar de combinatie van het familieportret met een hagiografische voorstelling vormt een uitzondering in de kunst van de Zuidelijke Nederlanden.[1467] Tanchelmus werd door de katholieken gezien als een voorloper of personificatie van het vijandige protestantisme dat zich afkeerde van de eucharistie. Daarom werd de strijd van Sint Norbertus vaak in verband gebracht met de contrareformatie. In de Zuidelijke Nederlanden kon hij uitgroeien tot een nationale beschermheilige van de eucharistie.[1468] De beweegreden van de familie Snoeck om zich anno 1630 met deze iconografie te vereenzelvigen vindt haar verklaring in de toenmalige actualiteit. De Antwerpse Norbertijner monniken slaagden in 1627 erin om een reliek van hun stichter te bemachtigen, nadat zij jarenlang tevergeefs gepoogd hadden om het lichaam van hun stichter uit Maagdenburg te laten overhalen. In de jaren daaromtrent verschenen talloze hagiografieën over Sint Norbertus waarin bijzondere aandacht geschonken werd aan zijn apostolisch werk in Antwerpen.[1469] Deze publicaties maken ook melding van de St. Michielsabdij die volgens de legende omstreeks 1124 gesticht zou zijn naar aanleiding van Norbertus' overwinning op Tanchelmus.[1470]

Nu is gebleken dat Johannes Snoeck (†1636), zoon van het bovengenoemde echtpaar, (geestelijk) koster en schatbewaarder was van de St. Michielsabdij waar ook het epitaaf zich oorspronkelijk bevond.[1471] Het opschrift vermeldt dat het epitaaf door hun kinderen en erfgenamen opgericht is. Tenslotte maakte de belangrijkste hagiograaf van Norbertus, Johannes Chrysostomos van der Sterre, die in 1629 tot abt van St. Michiels werd gewijd, in zijn *Echo S. Norberti triumphantis* uit datzelfde jaar melding van de bijzondere verdiensten van Johannes

[1465] Van der Stighelen 1990, p. 149, noot 367.
[1466] Molanus 1617, ed. Bœsplug 1996, Lib. II, Cap. XXXVIII, p. 136: 'Nemo autem arbitretur prophanam esse picturam, si quis se honestè & humiliter precantem appingi cupiat in ea imagine quam in sui memoriam Ecclesiæ relinquit.'
[1467] Van der Stighelen 1990. p. 149.
[1468] Knipping 1974, p. 303.
[1469] O.a.: J.C. van der Sterre, *Vita Sancti Norberti canonicorum Praemonstrantensium Patriarchae*, Antwerpen 1622; Idem, *Het leven van de H.-Norbertus sticht-vader der Ordre van Praemonstreyt ende Apostel van Antwerpen,* Antwerpen 1623; H. D. Mudzaerts, *Het leven ende vervoeringhe van den H. Norbertus, stichtvader van de witte Orde van Premonstreyt en Apostel van Antwerpen,* Antwerpen 1630; P. de Waghenare, *Sancti Norberti canonicorum Praemonstratensium Patriarchiae vita lyrica*, s.l. 1637.
[1470] Grauwen 1978, p. 29, 41 en 118, geciteerd in: Van der Stighelen 1990. p. 146.
[1471] Obituarium van de St. Michielsabdij, in: *Graf- en gedenkschriften. Abdijen en Klooster,* 4, p. 137 [Februarii] 3 ã 1636, cit. in: Van der Stighelen 1990, p. 147, noot 357.

Snoeck bij de feestelijkheden ter gelegenheid van de reliekoverbrenging in 1627.[1472] Daarom lijkt het meer dan logisch te veronderstellen dat zoon Johannes de bedenker is geweest van de iconografie van dit doek. Vermoedelijk is ook zijn eigen portret opgenomen in de compositie; namelijk de uiterst linkse figuur. De Norbertijn aan de linkerzijde van Sint Norbertus vertoont een opmerkelijke gelijkenis met abt Van der Sterre.[1473] En de man rechts die links van de heilige Norbertus staat, moet geïdentificeerd worden als Nicolaas Rockox. Zijn aanwezigheid, alsook die van de knielende magistraten, kan men mogelijk verklaren vanuit de rol die de stedelijke overheid speelde bij de reliekoverbrenging.[1474]

Pieter van Lint schilderde in 1640 voor de Antwerpse Timmerlieden *Het huwelijk van de Heilige Maagd met de heilige Jozef* met daarop talloze portretten, waaronder een *portrait historié* van de kapelaan Pieter van Bascrode als de priester die Maria en Jozef in de echt verbindt (Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal; afb. 5.44).[1475] Van Brabant sprak over een compromis tussen altaar- en corporatiestuk. Niet alleen de aanwezigheid van vijftien levende leden van het timmerliedenambacht, maar ook de naakte kindertjes op de voorgrond waren in strijd met de voorschriften van het Provinciaal Concilie van 1607.[1476] Als het werk inderdaad op het timmerliedenaltaar in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekerk heeft gestaan, zal het 'de kanunniken niet erg welkom geweest zijn' en bijgevolg uit de kerk geweerd zijn, zoals Floris Prims reeds vermoedde.[1477] In dit licht is het opvallend dat al gauw (rond 1652) een nieuw altaarstuk met *De vlucht naar Egypte* werd besteld bij Marc' Antonio Garibaldo (1620-1678) dat mogelijk Van Lints schilderij moest vervangen.[1478] Gezien het ongebruikelijke breedteformaat vermoedde Monballieu dat het werk in kwestie geen altaarstuk, maar een gildekamerstuk was, temeer daar het werk 'op kost van de kamer' en niet van de kapel werd vervaardigd.[1479] Deze

---

[1472] J.C. van der Sterre, *Echo S. Norberti triumphantis …*, Antwerpen 1629, cit. in: Van der Stighelen 1990, p. 146.
[1473] Vergelijk een portret van hem uit 1652 door Catharina Pepijn in de Onze-Lieve-Vrouwabdij in Westerlo.
[1474] Van der Stighelen 1990, p. 148.
[1475] Pieter van Lint, *Het huwelijk van Maria en Jozef met leden van het timmerliedenambacht,* 1642, sign. l.o. (op plint van zitbank): *"A° 164[.]"*, dat. r.o., *"PIETER VAN LINT. F."*, opschrift l.o.: *"VOOR COST VA[N]DE KAMER"*, olieverf op doek, 180 x 243 cm, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv.nr. JVDN E.62; KIK-nr. 87552. Op de zijkant van de bank staan de namen van de geportretteerden, links vooraan: *".H. PIETER . VAN . BASCRODE C.P.L / ADRIAEN IANSSENS / DIENENDE DEEKEN ◊ / HANS WANDELAERS / OVDERMAN EN OVTDEEKE[N] / HINDERICK WŸGERS / OVT DEEKEN ◊ / IAN SEBRECHTS / OVT DEEKEN ◊ / KAREL DE POOTER / DINENDE BVSM[EE]STER / HENDRICK HVŸSMANS / DINENDE KAPPELMEESTER / MATHŸS DE PAEP OVT / OVDER MAN / HVSMANS ALS KNAEP."*, rechts vooraan: *"DIELIS GOOTENSE / DINENDE DEEKEN / IACVS VAN EERTVELT / DINENDE OVDERMAN / IASPER VERVOORT / OVT DEEKEN / IERONIMVS VAN HOOF / OVT DEEKEN / HANS VAN MOL / OVT DEEKEN / HANS KOŸMANS / DIENENDE BVSMEESTER / PEETER MELŸN / DIENENDE KAPPELMEESTER."* Zie: Prims *Antwerpiensia*, dl. 13 (1939), pp. 415-420, i.h.b. p. 418, noot 1. Zie ook: Vervaet 1976, p. 242; Grieten & Bungeneers 1996, pp. 416-417, nr. 965; Wolters van der Wey 2012, dl. 3, pp. 407-413, nr. A 16 (aldaar voor verdere literatuur).
[1476] Van Brabant 1974, p. 70. Bovendien had de derde diocesane synode van het bisdom Antwerpen in 1610 bepaald dat de centrale voorstelling voorbehouden was aan de Christusfiguur en voorstellingen uit het Nieuwe Testament. Zie: Van Brabant, pp. 61-62. Omdat het huwelijk van Jozef en Maria een apocriefe geschiedenis is, kwam deze strikt genomen niet in aanmerking als onderwerp voor een altaarstuk. Zie ook: Grieten & Bungeneers 1996, p. 417.
[1477] Prims *Antwerpiensia*, dl. 13 (1939), p. 419.
[1478] Marc' Antonio Garibaldo, *Vlucht naar Egypte,* ca. 1652, olieverf op doek, 266 x 132 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, inv.nr. 173; KIK-nr. 92041. Zie ook: Vervaet 1976, pp. 197-244, i.h.b. p. 201 (noot 20), 242; Van Brabant 1974, p. 72; Wolters van der Wey 2012, dl. 3, p. 411 met noot 17.
[1479] Monballieu 1978, p. 160, noot 13. Op de sokkel van de linkerbank staat namelijk: *"VOOR COST VA[N]DE KAMER"*. Vergelijk: Wolters van der Wey 2012, p. 411, noot 17. Ook zij gaat ervan uit dat van Lints werk voor de ambachtskamer werd gemaakt en niet als altaarstuk diende en dat Garibaldo's *Vlucht naar Egypte* voor een altaarstuk met hetzelfde onderwerp in de plaats kwam, hetgeen zij afleidde aan de woorden van Daniël van Papenbroeck uit 1695: 's. *Fabrorum Lignariorum* altare, olim habuit in veteri pictura, et nunc habet in nova (quam……*Gerbaldi* elaboravit, ut hic quoque nomen habere mereretur); habet, inquam, *S. Iosephum*, fabrum utique, fugientem cum uxore et puero, vectis asino, in Aegyptum.', in: Papebrochius 1845-1848, dl. 5 (1848), p. 351, vertaald door Wolters van der

bewijslast is niet geheel overtuigend. Ook De Vos' epitaaf heeft een liggend formaat en stond wel degelijk in een gewijde ruimte opgesteld. Bovendien wordt met 'op kost van de kamer' de betaler aangeduid en niet de locatie.

Er zijn genoeg voorbeelden aan te voeren dat het portretverbod willens en wetens geschonden werd. Het aantal voorbeelden uit Antwerpen is evenwel schaars. Meestal betreft het portretten die in de marge van een voorstelling verschijnen, zoals portretten in assistentie. Een mogelijk *portrait historié* dat zich wel op de *intima tabula* bevindt, treft men aan op Gerard Seghers altaarstuk met *St. Ivo die behoeftige pleiters helpt* in de kapel van de rechtsgeleerden in St.-Jacobskerk te Antwerpen (afb. 5.45).[1480] De heilige verschijnt in contemporaine kleding en heeft een opvallende portretmatige uitstraling. Wellicht stelt hij de Brabantse rechtsgeleerde Laurent Biel voor die het werk in 1636 in opdracht gaf.[1481] De *portraits historiés* op Mattheüs Berckmans' *Laatste Avondmaal* uit 1632 en op het anonieme *Laatste Avondmaal* van de broeders Alexianen te Bouchout[1482] zouden op weerstand hebben moeten stuiten (§ 4.3; afb. 4.42, 4.43). Of dat ook daadwerkelijk gebeurde, dient nog uitgezocht te worden. Globale informatie over de inhoud van de Lierse decanale rapporten werd reeds gepubliceerd. Uit de verslagen van Adrianus Kimps die tussen 1622 en 1639 deken van Lier was, blijkt volgens Nicolien Bostyn 'diens bekommernis om zijn decanaat' voor onder meer de kerk en de uitrusting.[1483]

Men moet desondanks niet al te hoge verwachtingen koesteren. De verslagen van 1626 werden deels opgetekend door Judocus Kegelius, pastoor van Heist-op-den-Berg, aan wie Kimps dus zijn taak uitbesteedde.[1484] Zijn rapporten zijn kort en zakelijk. Het is dus weinig waarschijnlijk dat we hierin een waardevolle vermelding aantreffen. Kimps opvolger Gaspar Smits (1640-1661) besteedde alleen in zijn eerste verslag ruime aandacht aan de kerkgebouwen in zijn decanaat.[1485] Mochten we in de visitatierapporten geen verwijzing naar deze werken vinden, dan kan deze omissie verschillende verklaringsgronden hebben. De werken bevonden zich mogelijk niet in parochiekerken en vielen dus buiten het feitelijke inspectiegebied, zoals het werk uit Boechout dat zich in het klooster van de broeders Alexianen bevond (**ANON6;** § 4.3; afb. 4.44). Of waren de schilderijen op een andere wijze aan het zicht onttrokken van de dekens?

RUBENS' PORTRETTEN VAN ANTWERPENAREN OP ALTAARSTUKKEN

De controverse over het al dan niet aanwezig zijn van portretten op altaarstukken van Rubens, die slechts een paar jaar na het Provinciaal Concilie vanuit Italië terugkeerde naar de Zuidelijke Nederlanden, is volgens Monballieu 'vooralsnog een stijlkritische aangelegenheid'.[1486] Daarmee wilde hij zeggen dat het constateren van het verschil tussen portret en model vooral afhangt van de schildertrant: de manier van weergave. Hoewel men in het verleden vaak portretten meende

---

Wey als: 'Het altaar van de timmerlieden bevatte eertijds op het oude schilderij, en bevat nu op het nieuwe (dat Gerbaldi heeft uitgevoerd, waarvoor zijn naam hier ook een plaats verdient); het bevat, zei ik, een H. Jozef, zelf timmerman, die met echtgenote en kind, die worden meegevoerd op een ezel, naar Egypte vlucht.'

[1480] Gerard Seghers, *H. Ivo van Bretagne helpt behoeftigen,* olieverf op doek. 253 x 165 cm, Antwerpen, St. Jacobskerk; KIK-nr. 61551. Zie: Bieneck 1992, p. 218-200. Zie: S. Kimpel, 'Ivo Helory', in: LCI 1968-1976, dl. 7 (1974), pp. 17ff.

[1481] Zie: Van Lerius 1855, p. 111.

[1482] De parochie Boechout viel onder het decanaat Lier.

[1483] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 63.

[1484] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 65.

[1485] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, pp. 63-64.

[1486] Monballieu 1978, p. 168.

te herkennen op Rubens' altaartriptieken en portiekaltaren, is het maar de vraag of het hier portretten of modellen betreft. Het onderscheid tussen een verifieerbaar portret en een herkenbaar model ligt in de eerste plaats in de intentie en de bedoeling van de representatie. Een portret wordt gewoonlijk in opdracht gemaakt; hoewel dit bij portretten van de eigen familie en vriendenportretten vanzelfsprekend anders kan liggen (§ 2.1).[1487]

Vanzelfsprekend is de treffende beeltenis van Nicolaas Rockox (1560-1640) op het rechterzijluik van de *Kruisafneming* (1614) in de kathedraal van Antwerpen wel bedoeld als een officieel portret en heeft hij niet alleen maar model gestaan.[1488] Rubens had de opdracht voor dit gildenaltaar immers in de wacht gesleept dankzij de bemiddelende rol van Rockox die hoofdman van de kolveniers was. De weergave van zijn hoofd in profiel naast dat van Simeon in de *Opdracht in de tempel* was niet in strijd met de voorschriften, omdat portretten op zijluiken oogluikend werden toegelaten (afb. 4.46). Rockox verschijnt ook op Rubens' *St. Ambrosius die keizer Theodosius ervan weerhoudt de kathedraal van Milaan* binnen te treden. Hij is de tweede figuur van rechts op de door Van Dyck uitgewerkte, vrijere variant in de National Gallery te Londen (afb. 4.47); en vermoedelijk ook de man uiterst rechts op de grotendeels eigenhandige versie in het Kunsthistorische Museum te Wenen.[1489] Als Rockox' gelijkenis een officieel portret is, zou hij de opdrachtgever kunnen zijn. Accepteert men deze identificatie dan is zo'n ostentatief portret hoogst merkwaardig, in het licht van het portretverbod; tenminste als het hier om een centrale voorstelling van een altaarstuk gaat. Hans Vlieghe veronderstelde echter dat het Weense schilderij juist voor de Genuese jezuïetenkerk was bestemd; wat de aanwezigheid van het portret weer minder problematiseert. Het schilderij toont bovendien een beeltenis van de jonge Anthony van Dyck; de derde figuur van links.

Op Rubens' schilderijen voor Antwerpse kerken zijn niet met zekerheid *portraits historiés* aanwijsbaar, hoewel Eugène Fromentin de *Opvoeding van de Maagd* uit 1630-35 voor de Antwerpse geschoeide karmelieten duidde als 'un des plus délicieux portraits de femme que jamais Rubens ait conçus ou historiés en portrait allégorique, et dont il ait fait un tableau d'autel.' (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).[1490] Er zijn talloze foutieve identificaties van Rubens' familieleden die hardnekkig standhouden. Zo zouden volgens de kunstcriticus Jacob van der Sanden (1726-1799) vier zielen in het vagevuur van Rubens' *Heilige Theresia* voor diezelfde karmelietenkerk, de schilder zelf, zijn broer en hun echtgenotes

[1487] Omtrent deze materie hield ik een lezing: *Het portret in scène gezet: Rubens en zijn familie als figuranten op zijn religieuze historiestukken,* Rijksuniversiteit Groningen, Afd. Kunst- en Architectuurgeschiedenis (Oude Boteringestraat 34, zaal 002), Lezingenprogramma t.g.v. 15de Gerson Lezing door Elizabeth McGrath, *Jordaens, Psyche and the Abbot. Myth, decorum and Italian manners in seventeenth-century Antwerp*, 12-11-2009, sessie 1, 12:00-12:30, 6 pp.

[1488] Peter Paul Rubens, *Triptiek van de Kruisafneming,* rechter binnenluik: *De opdracht in de tempel: Simeon ontvangt het Christuskind,* 1614, olieverf op doek, 421 x 153 cm, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Zie: D'Hulst 1992; Judson 2000 (CRLB, pt. 6), pp. 27, 182, nr. 45.

[1489] Anthony van Dyck, *St. Ambrosius en Theodosius,* olieverf op doek, 149 x 113,2 cm, ca. 1619-1620, Londen, National Gallery, inv.nr. NG 50; RKD-nr. 37078. Zie: Barnes e.a. 2004, nr. I.87. Peter Paul Rubens & Anthony van Dyck, *St. Ambrosius en Theodosius,* ca. 1618, olieverf op doek, 308 x 246 cm, Wenen, Kunsthistorische Museum, inv.nr. 524. Zie: Zie: McGrath 1997, dl. 2 (CRLB, pt. 13-1), pp. 297-298, nr. 55 (sub copy 1 voor het schilderij te Londen); Kräftner e.a. 2004, pp. 114-119, nr. 25. Overigens herkende de negentiende-eeuwse kunstkenner John Smith abusievelijk Carolus Borromeus in deze figuur op het Weense doek; vermoedelijk vanwege het Milanese thema.

[1490] Fromentin 1896, p. 99, geciteerd in: Kiss 2010, p. 105. Peter Paul Rubens, *Opvoeding van de H. Maagd,* ca. 1630-1635, olieverf op doek, 194 x 140 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 306; KIK-nr. 94466; RKD-nr. 109254. Zie: Best. cat. Antwerpen 1988, p. 321.

voorstellen (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).[1491] En nog in 1915 herkende Fromentin de portretten van Rubens en zijn vrouwen Isabella Brant en Helena Fourment als respectievelijk St. Joris, de heilige maagd en Maria Magdalena op de *Madonna met de heiligen* die Rubens' eigen graf in de Antwerpse Sint Jacobskerk opsiert (afb. 5.48).[1492] Zeventiende-eeuwse auteurs zoals Baglione, Sandrart, De Piles, Bellori en Baldinucci interpreteerden de kapel als familiekapel en bijgevolg werd het altaarstuk in de achttiende eeuw als grafmonument of epitaaf opgevat, zo ook door Descamps.[1493]

De vroegste vermelding van het vermeende portret van Rubens als St. Joris vinden we in Jacob Campo Weyermans *Levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders* van 1729. Sir Walter Scott veronderstelde 1815 dat de drie vrouwelijke heiligen Rubens' echtgenotes voorstelden – ja drie; dus één meer dan hem in werkelijkheid vergund was – en dat de mannelijke figuren, Rubens' vader en grootvader waren. Herman Riegel bestempelde het werk in 1882 zelfs als 'ein christlich-allegorisches Familienbild'. Jacob Burckhardt trok hiertegen fel van leer toen hij schreef 'dasz man aufhöre in den Köpfen Rubens und seine Familie erkennen zu wollen.'[1494] In zijn monografie over het altaarstuk was Ulrich Söding dezelfde mening toegedaan. Burckhardt identificeerde evenwel de geknielde kardinaal als een portret van de (toen nog niet heilig verklaarde) Roberto Bellarmino die in 1621 overleed; en die dus toen het schilderij werd vervaardigd in 1638-1640 geen levende persoon was. Overigens verwierp Söding evenzeer Max Rooses' gedachte dat Rubens zichzelf schilderde als St. Joris op *De Tronende Madonna* uit 1628, afkomstig uit de Antwerpse Augustinuskerk.[1495]

Rubens' *Laatste Communie van Franciscus van Assisië* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) bevat misschien enkele portretten – om de term *portrait historié* maar niet in de mond te nemen.[1496] Monballieu achtte het onwaarschijnlijk dat de kloosterlingen 'werkelijke verschijningen' uit Rubens' vriendenkring waren, zoals Muls vermoedde.[1497] Ook

---

[1491] *Oud-Konst-Tooneel van Antwerpen,* Ms., 3 dln., s.d. [ca. 1769], Stadsarchief Antwerpen, Privilegiekamer, PK 171-173, dl. 1 (PK 171), p. 162: 'Een uijt het Vagevier verlossen deed de zielen, wie klijn boet-schulden doer tot zuijvering vast hielen: Zoo Rubens zig daer in met zijn vrouw heeft verbeld, Zijn broeder en de vrow, tot geloof voorgesteld. Deze opmerking diend soo veel te meer tot de levensbeschrijving om te wederleggen de gemijne overlevering, dat Rubens bij hem hier heeft geportretteert zijn oom: want het is mij nergens gebleken. [Het] tweede mansportret is van broeder Philippus in eersten houwelijk heeft gehad Clara Brandt, zuster van Isabella, eerste egtgenote van onzen Ridder, de welke een overschoon blonte was, gelijk vrouwe Helena Fourment een overschoon Bruijne is geweest, zoo de portretten daer en boven ook getuijgen in de Familiestucken', aangehaald in: Monballieu 1978, p. 166, noot 266; Göttler 1996, p. 274, noot 300; Göttler 1999, noot 95 op p. 151. Peter Paul Rubens, *De H. Theresia verlost Bernardijn van Mendoza (Teresa van Ávila als middelares van zielen in het vagevuur),* ca. 1630, olieverf op paneel, 194 x 139 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 299; KIK-nr. 90253; RKD-nr. 254563. Zie: Vlieghe 1972-1973, dl. 2 (1973: CRLB, pt. 8-2), pp. 166-168, nr. 155; Sauerländer 2014, pp. 108-113 met kl.afb. 39. Göttler (1999, p. 142) opperde de mogelijkheid dat de tweede vrouw bedoeld is als 'allusive of hidden donor portrait' van de stichteres Felipa Mendes Borges. Sauerländer (2014, pp. 111-112) bestempelde al deze portretidentificaties als 'fanciful inventions'. Zie voor (zelf)portretten in eschatalogische scènes: Göttler 1996, pp. 268-274.

[1492] Fromentin 1892, p. 106. Zie voor volledige lijst van auteurs die deze portrettraditie in stand hielden: Monballieu 1978, pp. 164-165. Vergelijk: Fromentin 1915, p. 106ff, aangehaald in: Wishnevsky 1967, p. 109. Peter Paul Rubens, *De Madonna aanbeden door heiligen, waaronder de HH. Joris, Hiëronymus en Maria Magdalena,* 1634, olieverf op doek, 220 x 193 cm, Antwerpen, St.-Jacobskerk; KIK-nr. 61545. Zie: Söding 1986.

[1493] Zie hiervoor: Söding 1986, passim. Vergelijk: Lawrence 1988, pp. 73-76.

[1494] Burckhardt 1898, p. 185, geciteerd in: Monballieu 1978, p. 159.

[1495] Söding 1986, pp. 181-183; Rooses 1886-1892, dl. 1, p. 278. Peter Paul Rubens, *Tronende Madonna door Heiligen omringd,* 1628, olieverf op doek, 564 x 401 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; KIK-nr. 84790.

[1496] Peter Paul Rubens, *De Heilige Franciscus van Assisi ontvangt de laatste communie,* 1618, olieverf op paneel, 420 x 225 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 305; RKD-nr. 252873. Zie: Vlieghe 1972-1973, dl. 1 (1972: CRLB, pt. 8-1), pp. 156-159, nr. 102. Zie: Knipping 1949.

[1497] Muls 1940, pp. 28 en 46.

Knipping meende portretten te herkennen op dit werk dat zich bevond op een zijaltaar bij het familiegraf van Jasper Charles in de kerk van de Antwerpse minderbroeders-recollecten. Omdat het werk daar al in 1619 opgesteld stond, lijkt de aanwezigheid van portretten onaannemelijk. Het was immers in die tijd dat de triptiek van Adriaen Key vanwege het portretdecreet vermoedelijk naar een zijmuur verbannen werd (§ 4.4; afb. 4.38).[1498] Een apart geval vormt de *Madonna met heiligen in Kassel,* waarop Rubens' zoon aantoonbaar model stond voor het Christuskind. Op het werk zien we nog een ander, meer doelbewust portret; dat van Michael Ophoven of Ophovius (1570-1637), de biechtvader van Rubens die prior van 's-Hertogenbosch was. Het is onduidelijk of hij hier als zichzelf verschijnt of in de gedaante van St. Dominicus (afb. 5.49).[1499]

MECHELEN EN BRUSSEL

Mechelen en Brussel worden hier samen behandeld, omdat zij in feite de stedelijke machtscentra waren van waaruit het portretdecreet werd uitgevaardigd. Het eerste was de zetel van het kerkelijk gezag in de Zuidelijke Nederlanden, het tweede de zetel van de wereldse machthebbers. Bovendien viel het decanaat Brussel direct onder het aartsbisdom Mechelen. Al eerder kwam ter sprake dat de aartshertogen de bepalingen van de kerkvergadering ratificeerden door middel van een plakkaat.[1500] De statuten van het Derde Provinciaal Concilie werden aan het Brusselse hof ook in de praktijk nageleefd. Dat blijkt uit de totstandkoming van Rubens' *Heilige Ildefonso-triptiek* (Wenen, Kunsthistorisches Museum; afb. 5.50).[1501] Dit drieluik was bestemd voor een broederschap dat door in 1603 door aartshertog Albrecht zelf was opgericht en dat gevestigd was in de kerk van St.-Jacob-op-Coudenberg in de buurt van het hof.[1502] Op een voorbereidende schets die zich in de Hermitage in St. Petersburg bevindt, is te zien hoe St. Ildefonso een kazuifel krijgt van de Maagd Maria in aanwezigheid van de beide aartshertogen (afb. 5.51).[1503] Bij de uitvoering van het werk (ca. 1630-1636) werd deze compositie in drieën gedeeld en opgevat als drieluik. Aartshertog Albrecht (1559- 1621) en Isabella (1566-1633) zijn op de zijluiken afgebeeld, terwijl de *intima tabula altarium* voorbehouden is aan de Heilige Maagd en St. Ildefonso om aldus de richtlijnen na te leven.[1504]

Neeffs' veronderstelling dat Rubens' echtgenote Isabella Brant als de Madonna op het drieluik met de *Aanbidding der koningen* (1616-1619) in de Sint-Janskerk te Mechelen zou voorkomen, moet naar het rijk der fabelen verwezen worden.[1505] Dit onderzoek ten spijt, heeft

---

[1498] Monballieu 1978, p. 164.

[1499] Peter Paul Rubens & Anthony van Dyck, *Madonna met kind en Johannes de Doper door heiligen en boetvaardige zondaars vereerd,* ca. 1619, olieverf op doek, 257 x 202 cm, Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, inv.nr. GK 119. Zie: Best. cat. Kassel 1996, p. 262-263; Manuth 2017, p. 15 met afb. op p. 14.

[1500] Monballieu 1978, p. 160.

[1501] Peter Paul Rubens, *De Heilige Maagd schenkt de Heilige Ildefonso zijn kazuifel in de aanwezigheid van aartshertog Albrecht en de Infanta Isabella,* 1630-1631, olieverf op paneel, 352 x 454 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 321; RKD-nr. 194617. Zie: Vlieghe 1972-1973, dl. 2 (1973: CRLB, pt. 8-2), pp. 82-85, nr. 117; Van Cauteren 2016, full page kl.afb. op pp. 50-51.

[1502] Monballieu 1978, p. 162.

[1503] Peter Paul Rubens, *De Heilige Maagd schenkt de Heilige Ildefonso zijn kazuifel in de aanwezigheid van aartshertog Albrecht en de Infanta Isabella,* olieverfschets op doek, pen in bruin, gewassen in bruin, zwart krijt, doek, 53 x 84 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. 520; RKD-nr. 253872. Zie: Tent. cat. Amsterdam 2011-2012, nr. 12.

[1504] Monballieu 1978, p. 162; Vlieghe 1972-1973, dl. 2 (1973: CRLB, pt. 8-2), p. 85.

[1505] Neeffs 1876, p. 18, aangehaald in: Monballieu 1978, p. 162. Peter Paul Rubens, *De Aanbidding der Wijzen,* 1616, olieverf op paneel, middenpaneel, 318 x 276 cm, Mechelen, Kerk Sint-Jan-Baptist en Evangelist; KIK-nr. 22684.

men hier dus niet te maken met een *portrait historié*. Als men al in de Madonna met een zekere aarzeling de gelaatstrekken van Isabella mag herkennen, kan men niet anders concluderen dan dat zij hoogstens model heeft gestaan voor de heilige maagd. Hetzelfde geldt voor de veronderstelde portretten (sic!) van Helena Fourment op *Het mystieke huwelijk van de H. Catharina van Alexandrië* uit 1633 voor het St. Barbara-altaar van de kerk van de Mechelse augustijnen (Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art). Ook zij heeft hooguit model gestaan, zoals Van Puyvelde, Baudouin en Monballieu al schreven.[1506]

Het meest blatante altaarstuk van Mechselse makelij met *portraits historiés* bevond zich echter buiten de route van de visiterende dekens. Op een *Aanbidding van de Koningen* voor het Capucijnerconvent te Edingen (Enghien in Henegouwen) schilderde Servaes de Coulx tussen 1615-1617 maar liefst een veertigtal portretten met leden uit de familie Van Arenberg en De Croÿ (afb. 5.52).[1507] Kerkelijk resorteerde Edingen tot 1566 onder het bisdom Kamerijk, nadien onder Doornik. Enghien was derhalve niet onderhorig aan het aartsbisdom Mechelen, waardoor het portretverbod niet van toepassing was.[1508] Karel van Arenberg (1550-1616) is de knielende koning Melchior die Christus goud brengt ten teken van wijsheid en zijn echtgenote Anne van Croÿ-Chimay (1564-1635) is de vijfde vrouw van de voorste rij die de hanger op haar borst vasthoudt.[1509] De man in het rode Bourgondische kostuum is Karels vader Jan van Ligne (1525-1568), baron de Barbançon.[1510] Anne's vader, Filips III van Croÿ (1526-1595) hertog van Aarschot, is de man met de rossige sikkebaard en krulsnor achter de jongste koning, Balthasar, met het kistje mirre.[1511] Deze laatste heeft het gelaat van de jonge Lodewijk XIII van Frankrijk (1601-1643). Achter Ligne staat Anne's broer Charles III de Croÿ (1560-1612), links van zijn vader.[1512] Rechts naast Filips staat koning Hendrik III (1551-1589) van Frankrijk. Weer de derde kop daarnaast is Karel Alexander van Croÿ, markies van Havré (1581-1624); diens eerste vrouw Yolande de Ligne (1585-1611), is de tweede van links op de voorste rij met de stok in de

---

1506 Van Puyvelde 1964, p. 188; Baudouin 1977, p. 332; Monballieu 1978, p. 165. Peter Paul Rubens, *Het mystieke huwelijk van de H. Catharina van Alexandrië,* 1633, olieverf op doek, 226 x 215 cm, Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art; RKD-nr. 194555.

1507 Servaes de Coulx, *Aanbidding der Herders,* 1615-1617, olieverf op doek, 330 x 264 cm, Enghien, Couvent des Capucins; KIK-nr. 10019284; Porthis 4386-4388. Ook toegeschreven aan: Jacques/Jacob van der La[e]men (1584-na 1624; RKDArtist-nr. 47331), Guillaume van Deynen/Guilliam van Deynum (ca. 1575-na 1624; RKDArtist-nr. 22454). Zie voor Van der Lamen: SAA, notaris W. Cluijt NA 351(A), fol. 129r/v, d.d. 14 juni 1624, aangehaald in: RRP Corpus, dl. 4 (2004), p. 34 sub [8].

1508 Hoewel Edingen van oudsher behoorde tot het Brabant cultuurgebied (De Brabantgouw), viel het gebied vanaf de twaalfde eeuw onder het graafschaap Henegouwen.

1509 Ter vergelijking van hun portretten dient Pourbus' portret van het gezin van Charles d'Arenberg en Anne de Croÿ, Leuven, Arenbergkasteel; KIK-nr. 54052. De hanger bevat vermoedelijk het portret van haar reeds overleden man.

1510 Vergelijk diens portret in een reeks van gouacheminiaturen in een folioband op perkament: *Liste contenant la généalogie et descente de ceux de la Maison de Croy, tant de la ligne principale, estant chef du nom et armes d'icelles, que des branches et ligne collaterale de ladicte maison,* 1601., fol. 48r-52v, Archief van de hertog van Dülmen. Zie: <http://genealogics.org/photos/22479.b.jpg>.

1511 Vergelijk zijn portret door Antonius Mor, olieverf op paneel, 83 x 62 cm, dat.: *"ANN.DO/ M.D.LXVII",* opschrift: *"[P]HLES DE CROY/ DVC D'ARSCHO[T]/ ÆTATIS: SVÆ"*, Vlg. Londen (S), 24-5-2001, lot 26; RKD-nr. 105022; IB-nr. 117566.

1512 Vergelijk diens portret in gouache uit *Albums de Croÿ.* Zie hiervoor: Tent. cat. Brussel 1979. Mogelijk is ook zijn vrouw afgebeeld: Maria van Brimeu, gravin van Meghen. Zie haar portret gegraveerd door Jacques de Bie, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek; IB-nr. 2000838; RKD-nr. 164825. Zie ook: Jacques De Bye, *Livre Contenant la genealogie et descente De cuex de la maison de Croy, tant de la ligne principale, estant chef du nom et armes d'Icelles, que des branches et ligne collaterale de ladicte Maison,* s.l. s.d [1611-1613], Leuven, Universiteitsbibliotheek, Arenbergarchief, nr. 2405.

hand.[1513] De figuur van Jozef draagt, zo te zien, de gelaatstrekken van Hendrik IV van Frankrijk, die Edingen in 1606 had geschonken aan de familie Arenberg. Naast hem staat Margaretha van der Marck van Arenberg (1527-1599), echtgenote van Jan van Ligne.[1514]

Rubens' schenkersportretten van de landvoogden zijn vermoedelijk maatgevend geweest, in artistiek opzicht en als exempel van het betamelijke, aangezien de meeste schilders zich nadien aan de richtlijnen hielden. Overtredingen van het portretverbod in Brussel en Mechelen zijn sindsdien nauwelijks aanwijsbaar. Toch werd het portretverbod in het Mechelse niet met terugwerkend kracht toegepast. Bestaande portretten werden gewoonlijk niet van altaarhoofdvoorstellingen verwijderd en de werken zelf bleven gewoon in situ. Ofwel werden ze oogluikend toegestaan of ze bleven onopgemerkt. Het laatste moet het geval zijn geweest voor onopvallende assistentieportretten in de achtergrond, zoals te zien op de *Besnijdenis van Christus* van omstreeks 1589 in de St.-Romboutskathedraal: het gaat om het zelfportret van de schilder Michiel Coxcie (1499-1592), zoals Koenraad Jonckheere reeds vaststelde, met naast hem de architectuurschilder Hans Vredemans de Vries (1527-1609) die, blijkens het opschrift, medeverantwoordelijk was voor de totstandkoming van dit altaarstuk (afb. 5.53).[1515]

BRUGGE EN GENT

Evenals het bisdom Antwerpen waren de bisdommen van Brugge en Gent gebonden aan de uitspraken van het Provinciaal Concilie. Portretten op *intima tabula* waren dus ook hier na 1607 verboden. In hoeverre plaatselijke autoriteiten aansluiting zochten bij de Antwerpse Synode inzake het portretverbod op de *predella* van 1610 dient nog uitgezocht te worden. Het staat vast dat in Brugge en Gent lang vóór de uitvaardiging van het decreet van 1607 de gewoonte bestond om zich te laten portretteren op middenpanelen van altaarstukken. Deze traditie heeft zich in Gent mogelijkerwijs al ingezet met Jan van Eycks beroemde *Lam Gods* (1432) in de Gentse St.-Baafskathedraal waarop portretten van contemporaine figuren staan. Indien de herkenning van de portretten van Margaretha van York en Maria van Bourgondië als St. Barbara en St. Catharina op het middenpaneel van Hans Memlings Johannesretabel uit 1479 correct blijkt te zijn, mag hierin een bewijs worden gezien dat *portraits historiés* op de *intima tabula* ook in Brugge tamelijk vroeg voorkwamen (Brugge, St.-Janshospitaal).[1516]

Ook de vele geïntegreerde stichtersportretten op vijftiende-eeuwse altaartriptieken zijn getuigenissen hiervan. Er zijn talloze voorbeelden aan te voeren uit het zestiende-eeuwse

---

[1513] Als bewijslast dienen hun pendantportretten uit de Weense collectie Jakob Graf Coudenhove-Kalergi, olieverf op doek, 195 x 109 cm, huidige verblijfplaats onbekend (Khdl. Gallery Weiss, TEFAF 2008); RKD-nr. 184522 & 184525. Het RKD identificeert de dame echter als Karel Alexander de Cröys tweede echtgenote Geneviève d'Urfé (getrouwd: 9-1-1617). Vlg. New York (S), 30-1-2014, lot 115; Vlg. München (Hampel), 7/8-4-2016, lot 214 (beide pendanten).
[1514] Vergelijk haar portret: <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/MarckvanArenberg>.
[1515] Michiel I Coxcie, *De Besnijdenis van Christus,* ca. 1589, sign. m.r.: *"Michel D[e] Coxcijen fe[cit] A[nn]o 89 / A[etat]is Su[a]e 89"*, olieverf op paneel, 255 x 210 cm, Mechelen, St.-Romboutskathedraal; KIK-nr. 25116; RKD-nr. 272123. Zie: Jonckheere 2012, p. 145 met afb. 130. Als bewijslast voor de portretherkenning dient het portret van Coxcie uit Hendrick Hondius' *Pictorum aliquot celebrium* (Hondius 1610, s.p.). Zie: Tent. cat. Antwerpen 2002, pp. 307-308, nr. 149; Jonckheere 2012, p. 145, afb. 131 (identificatie); K. Jonckheere & R. Suykerbuyk in: Tent. cat. Leuven 2013-2014, pp. 25, 40-43 met kl.afb. 25. In Hondius 1610 vindt men ook het portret van Vredeman Vries ter vergelijking. Zie: *Holl.,* dl. 7 (1952: Fouceel - Gole), p. 32, nr. 169; dl. 9 (1953: Heer - Kuyl), p. 90, nr. 86-157.
[1516] Hans Memling*, Triptiek van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesretabel): Het Mystiek Huwelijk van de H. Catharina,* sign. & dat. m.o. (middenpaneel): *"OPVS IOHANNIS HEMLING ANNO M CCC LXXIX 1479",* olieverf op paneel, middenpaneel, 173,6 x 173,6 cm, Brugge, Memlingmuseum St.-Janshospitaal (Oude Apotheek), inv.nr. O.SJ175.1; KIK-nr. 111857. Zie voor de identificatie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 375, nr. 109.

Brugge en Gent, waaruit blijkt dat het bepaald niet ongebruikelijk was om beeltenissen van tijdgenoten in religieuze voorstellingen op te nemen. Het betreft hier evenwel zelden *portraits historiés*. Het is hier niet de plaats om een ontwikkeling te schetsen van het geïntegreerde *portrait historié* in deze steden. Wel wordt nagegaan of de portretdecreten een effect uitoefenden op de continuïteit van deze specifieke portrettraditie; alsook op het voortbestaan van meer gangbare portretsoorten in sacrale context. Bij benadering wordt een overzicht geboden dat – gezien het stadium van het onderzoek – verre van volledig is. De keuze om Brugge en Gent hier gezamenlijk te behandelen, hangt samen met de verwante artistieke ontwikkelingen van beide steden, alsook met het feit dat veel kunstenaars tussen 1608 en ongeveer 1650 in beide steden actief waren.

In de Brugse St. Salvatorskathedraal treft men allerhande portretten aan. Om zomaar een greep te doen: *Het Doopsel van keizer Constantijn* van Jan II Maes (1620-1677) uit circa 1656 toont vermoedelijk een geïntegreerd zelfportret van de schilder.[1517] En op zeven paneeltjes met *De Werken van Barmhartigheid* van Jacob van Oost de Oudere uit 1643 ziet men vermoedelijk de dismeesters van de kerk die elk een werk van naastenliefde uitbeelden.[1518] Rond het midden van de zeventiende eeuw lijkt, evenals in Antwerpen, weinig actie te zijn ondernomen tegen het veelvuldig verschijnen van portretten in de kerk. Let wel; het gaat hier natuurlijk *niet* om portretten op de centrale voorstelling van altaarstukken. De aanwezigheid van portretten op andersoortige stukken was in principe volstrekt legitiem. De vraag is hoe het zit met portretten en vooral *portraits historiés* op *intima tabula altarium*?[1519]

Opmerkelijk in dit licht is een pseudo-triptiek van Jan van Oost de Oudere uit 1665 met middenin een *Piëta met de twee andere Maria's en twee apostelen* en op elk "zijluik" twee geknielde zusters van het St.-Janshospitaal. Daar bevindt het werk zich nog steeds (afb. 5.54).[1520] Volgens het opschrift zien we (v.l.n.r.) zuster Mari[a] Vermuelen, zuster Maria van Kerckhove, zuster Ionanna Strymeersch en zuster [Johanna] Seys. Het feit dat hier gekozen is voor een archaïsche opdeling van het werk, waardoor de geportretteerden gescheiden van de hoofdvoorstelling verschijnen, zou zijn verklaring kunnen vinden in het portretverbod. Het werk sierde de kapel van het hospitaal en deed daar mogelijk dienst op een altaar, in tegenstelling tot een ander werk van Van Oost uit 1664 dat bestemd was voor de kapittelzaal van het St.-Janshospitaal. Dit laatste werk, *Madonna met kind en heiligen*, had géén sacrale functie. Twee hospitaalzusters, Isabella Dailly en Isabella Bri[e]llemans verschijnen hier dan ook gewoon *binnen* de voorstelling (afb. 5.55).[1521]

Beide nonnen worden gepresenteerd door twee staande vrouwelijke heiligen die eveneens gekleed zijn als kloosterzusters. De rechter heilige met een IHS-teken op de borst stelt

---

[1517] Jan II Maes, *Het Doopsel van Keizer Constantijn,* sign. l.o.: *"J. MAES",* olieverf op doek, 232 x 134 cm, Brugge, St.-Salvatorskathedraal; KIK-nr. 89917.

[1518] Jacob I van Oost, *Zeven werken van Barmhardigheid,* 1643, olieverf op doek, 78 x 67 cm, Brugge, St.-Salvatorskathedraal; KIK-nr. 89982. Zie: Meulemeester 1984, pp. 348-350, nr. B51.

[1519] Een mogelijk *portrait historié* als *St. Bernardus in aanbidding voor Maria met kind* van Antonius Claeissens uit 1608 deed vermoedelijk geen dienst als altaarstuk (Brugge, St. Salvatorkathedraal; § 5.2; afb. 5.35).

[1520] Jacob I van Oost, *Piëta,* dat. m.o. (rechterpaneel): *"1665",* olieverf op doek, 177,5 x 95 cm, Brugge, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn; KIK-nr. 10887. Zie: Meulemeester 1984, pp. 340-342, nr. B44.

[1521] Jacob I van Oost, *Twee Zusters geknield voor de Madonna met kind en Augustinus van Hippo, Theresa van Lisieux en Elisabeth van Hongarije,* 1664, olieverf op doek, 128 x 221 cm, Brugge, Memlingmuseum Sint-Janshospitaal (Oude Apotheek); KIK-nr. 109297. Zie: Meulemeester 1984, pp. 337-340, nr. B43.

vermoedelijk St. Theresa van Lisieux voor. De linker staande kloosterlinge heeft een kroontje op het hoofd en stelt Elisabeth van Thüringen voor. Zij heeft een sterk portretmatig karakter. De mogelijkheid bestaat dat het hier om een *portrait historié* gaat. Geestelijke vrouwen lieten zich namelijk vaker afbeelden in deze gedaante, ook in de Noordelijke Nederlanden. Zo liet een Delftse klop zich in 1640 door Christiaen van Couwenbergh (1604-1667) afbeelden als *Elisabeth van Thüringen die zieken begeleidt naar een paleis* (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent; afb. 5.56).[1522] De relatief onbekende schilder Jan Philip van Thielen portretteerde ook een non als Elisabeth in 1651 (Antwerpen Sint-Catharinakerk).[1523]

Diezelfde Jacob van Oost schilderde in de jaren 1633-1636 een *Madonna aanbeden door vier personages* voor het broederschap van Onze-Lieve-Vrouw van Atrecht dat gevestigd was in Speelliedenkapel op de Beenhouwersstraat in Brugge, alwaar het werk hoogstwaarschijnlijk dienst deed als altaarstuk (afb. 5.57). Het schilderij dat zich thans in de Salvatorskathedraal bevindt, zou volgens sommigen de legende van de wonderbare kaars van Atrecht voorstellen.[1524] Aan het begin van de twaalfde eeuw brak in Atrecht een epidemische ziekte uit die bij de slachtoffers brandende pijnen veroorzaakte; het Antoniusvuur. De ziekte scheen ongeneeslijk totdat de Maagd Maria ingreep. Zij verscheen in Tienen aan twee minstrelen, Iterius en Norman, die al geruime tijd verwikkeld waren in een bloedvete. Zij gaf hen te kennen dat ze zich met elkaar moesten verzoenen en in Atrecht moesten verkondigen dat Zij de stad uit de nood zou helpen. Beide speellieden deden wat hun was opdragen. In Atrecht baden ze samen met bisschop Lambertus van Atrecht tot Maria. Daarbij verscheen Zij opnieuw en overhandigde Zij een brandende kaars met een geneeskrachtige werking. Men liet was van de kaars druppelen in water dat men te drinken gaf aan de zieken die spontaan genazen.

Drie van de geknielde figuren moeten volgens deze interpretatie Iterius, Norman en bisschop Lambertus zijn. De aanwezigheid van de priesterfiguur in het superplie is daarmee niet verklaard. Gaat het om een portret van de kapelaan? In dit licht is het opvallend dat de twee speellieden contemporaine kleding dragen en vrijwel zeker portretten zijn. Al eerder werd gesuggereerd dat het hier gaat om leden van de broederschap.[1525] Als zij daadwerkelijk Iterius en Norman moeten voorstellen is hier sprake van hoogst uitzonderlijke *portraits histoirés.* Ook in dit geval konden de kerkelijke overheden weinig inbrengen tegen de identificatie, aangezien Iterius en Norman geen heilige figuren waren. Als het hier werkelijk om een altaarstuk handelt, rechtvaardigde dit echter niet de aanwezigheid van de portretten op een hoofdvoorstelling.

In Gent bevindt zich in de St.-Michielskerk *De Wonderbare genezing van een zieke door tussenkomst van de Heilige Maagd* van wederom Jacob van Oost de Oudere (afb. 5.58). Hij vervaardigde het werk in 1636, waarschijnlijk in opdracht van mevrouw Van der Haghen wier

---

[1522] Christiaen van Couwenbergh, *De H. Elisabeth van Hongarije begeleidt zieken naar de hemelpoort,* sign. & dat. r.o.: *"CB.F/1640"*, olieverf op doek, 120 x 147 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCC s9 [oud ABM s352]; RKD-nr. 41835. Zie: Plomp 1986, p. 111; Maier-Preusker 1991, pp. 191, 212, nr. A12; Best. cat. Utrecht 2002, p. 118

[1523] Jan Philip van Thielen, *De H. Elisabeth van Hongarije,* olieverf op doek, 145 x 122 cm, Antwerpen Sint-Catharinakerk; KIK-nr. 59564.

[1524] Jacob I van Oost, *Madonna met kind vereerd door de H. Lambertus en drie personages (twee speellieden als Iterius en Norman en kapelaan),* 1633-1636, olieverf op doek, 256 x 181 cm, Brugge, St.-Salvatorskathedraal, Karel de Goede-Kapel; KIK-nr. 89978. Zie: Meulemeester 1984, pp. 344-345, nr. B48; Van Leeuwen 2010. p. 119 met afb. 11 op p. 121.

[1525] Stalpaert 1976, p. 208.

wapen op het doek prijkt.[1526] In het bovengedeelte zien we een tronende Madonna terwijl het ondergedeelte bestaat uit mannen en vrouwen rond een doodzieke man op een draagbed. Achter de draagbaar zit een bejaarde vrouw in een zwart gewaad die het midden van de compositie in beslag neemt. Meulemeester vermoedde in haar het portret van de opdrachtgeefster in weduwedracht of anders dat van een geestelijke. Twee staande heren links van haar dragen zeventiende-eeuwse kleren en onderscheiden zich duidelijk van de andere naturalistisch weergegeven figuren, evenals een geknielde jonge vrouw voor hen en een staande man uiterst rechts in het beeldvlak. Het lijkt hier om portretten van welbepaalde individuen te gaan.

Omdat het werk zeker het voorkomen en het formaat heeft van een altaarstuk, is de aanwezigheid van zoveel portretten op een nogal prominente plaats op zijn minst opmerkelijk te noemen. R.-A. d'Hulst vestigde al de aandacht op het feit dat dergelijke portretten vaker voorkwamen in het oeuvre van Van Oost.[1527] Hoewel de portretten in een narratieve voorstelling geïntegreerd zijn, voert het wellicht te ver om te spreken van *portraits historiés*. Het gaat namelijk niet om een historie in de eigenlijke zin van het woord: een geschiedenis die teruggaat op een literaire bron. Evenmin is hier sprake van identificatie, verkleding of een actieve rol binnen de narratieve context. Zelfs als het hier schenkers betreft dan nog waren zulke portretten niet toelaatbaar. Hetzelfde geldt voor de opvallende portretten in assistentie die rechtsachter verschijnen op een altaarstuk van Jacob van Oost de Jongere (1639-1711) uit 1673 met de *H. Macarius van Gent die zieken geneest,* tegenwoordig in het Louvre te Parijs (afb. 5.59).[1528]

Een werk dat gezien zijn opvallende breedteformaat hoogstwaarschijnlijk niet voor een altaar bestemd was, maar in dit onderzoek niet onvermeld mag blijven is *De Roeping van de heilige Mattheüs* in de Brugse Onze-Lieve-Vrouwekerk, wederom van de hand van Jacob van Oost de Oudere (**Oos2;** afb. 5.60). De inspiratiebron van dit werk uit 1640 is onmiskenbaar Caravaggio's gelijknamige werk in S. Luigi dei Francesi te Rome. De rugfiguur van de opverende jongeman is direct ontleend aan dit schilderij. De veronderstelling van D'Hulst en Meulemeester dat Van Oost zich baseerde op een prent, wat de spiegelbeeldige weergave van de compositie zou verklaren, lijkt zo goed als uitgesloten. Er zijn geen zeventiende-eeuwse prenten naar dit werk van Caravaggio bekend.[1529]

Er zijn enkele zaken die op de aanwezigheid van portretten lijken te wijzen. Op het doek zijn veel meer figuren neergezet dan op het beroemde voorbeeld van de Lombardische meester, waardoor de aandacht van het essentiële gebeuren wordt afgeleid. Er is bijzondere aandacht besteed aan het uiterlijk van enkele van de figuren achter de tafel. De vrouw uiterst rechts is *en trois-quarts* afgebeeld en kijkt uit het doek. De twee meisjes direct naast haar, evenals de figuur van Matthëus zelf, zijn bijzonder realistisch weergegeven. Bovendien zijn alle figuren gelijkwaardiger uitgelicht dan bij Caravaggio die juist door middel van clair-obscureffecten de

---

[1526] Jacob I van Oost, *De H. Maagd geneest zieken,* sign.: *"J. Van Oost 1636",* olieverf op doek, 357 x 247 cm, Gent, St.-Michielskerk; KIK-nr. 55754. Zie: Meulemeester 1984, pp. 251-252; Van Leeuwen 2010, p. 119 met afb. 12 op p. 121.
[1527] D'Hulst 1946, pp. 36-37. In veel gevallen blijft het onzeker of het om naturalistische figuren gaat of om geïntendeerde portretten. Zie bijvoorbeeld ook de vermoedelijk portretten van de priester en de koorknaap op *De H. Augustinus was de voeten van Christus,* 1656-1657, olieverf op doek, 275 x 170 cm, Brugge, Groeningemuseum Brugge, inv.nr. 0000.GRO0183.I. Zie: Meulemeester 1984, pp. 77, 137, 173, nr. A33, afb. 145.
[1528] Jacob II van Oost, *De H. Macarius van Gent geneest zieken,* olieverf op doek, 350 x 257 cm, Parijs, Louvre, inv.nr. 1672. Zie: Van Leeuwen 2010, pp. 119-121.
[1529] D'Hulst 1951, p. 177; Meulemeester 1984, p. 316; Moir 1976, p. 91, nr. 21.

aandacht vestigde op Mattheüs en het roepende gebaar van Christus. Er lijkt hier bewust gekozen voor een getemperde lichtval om de geportretteerden goed tot hun recht te laten komen.

Het opvallendste is nog wel dat Mattheüs gekleed is als een zeventiende-eeuwse burger. Ook de keuze voor een liggend formaat – het werk van Caravaggio is vierkant – mag duiden op een groepsportret of familieportret. J.D. de Meyer veronderstelde dat de figuren die op dit werk zijn afgebeeld, familieleden van Van Oost waren.[1530] Volgens R.-A. d'Hulst zou Jacob van Oost zichzelf in de figuur van Mattheüs geportretteerd hebben.[1531] Als er al kritiek op dit werk werd geuit, dan zou dit hoogstwaarschijnlijk naar aanleiding van dit *portrait historié* zijn gebeurd. Maar dit blijft vooralsnog slechts speculatie. Waarschijnlijk werd het werk besteld door de persoon wiens wapenschild op het doek staat afgebeeld in het rechtse van een tweetal glas-in-loodvensters die de neutrale achtergrond doorbreken. Vanwege dit ruitvormige wapenschild van een jonkvrouw, spreekt Jean Luc Meulemeester van een mogelijke 'opdrachtgeefster'.[1532] Vooralsnog blijft de vraag onbeantwoord of zij de persoon is die rechts in het beeldvlak staat.

Een aantal op altaarstukken geïntegreerde *portraits historiés* behoeft nadere studie. Een werk dat bekend staat als *De Kroning van een edelman* door een onbekende schilder heeft een formaat dat op een altaarfunctie kan wijzen (Gent, Museum voor Schone Kunsten; afb. 5.61). Het werk toont enkele clerici die betrokken zijn bij een tot dusver niet nader bepaalde gebeurtenis. Van een kroning van een edelman lijkt echter geen sprake. Wellicht stelt het werk de bekering van Willem van Aquitanië door Bernardus van Clairvaux voor, een onderwerp dat, zoals bleek, wel vaker werd gebruikt voor *portraits historiés* (§ 5.2; afb. 5.28a; 5.36).[1533] De geestelijke die de vorst overeind helpt, is echter niet weergegeven in de gebruikelijke grijze cisterciënzerpij van de Franse abt Bernardus, hetgeen de duiding problematiseert. De geknielde edelman heeft geïndividualiseerde trekken, maar of het hier een portret betreft is onzeker. De twee geestelijken daarentegen lijken vrijwel zeker portretten te zijn. Rechts op de achtergrond bevindt zich tenslotte nog een jongeman die uit het doek kijkt; misschien nog een portret.

NABESCHOUWING

Vóór 1620 verschenen in het gehele aartsbisdom Mechelen slechts incidenteel portretten op de centrale voorstellingen van altaarstukken, terwijl na 1620 een toename waarneembaar is. Dat hangt deels samen met een ontwikkeling die al door Molanus in 1570 werd getraceerd, namelijk dat 'de gebroken gebeeldhouwde altaartafelen nu bij voorkeur door geschilderde panelen vervangen' werden.[1534] Bedoeld wordt dat de laatgotische altaarretabels langzaam maar zeker vervangen werden door nieuwe retabels in de geest van de Italiaanse renaissance. De totstandkoming van de *tavola quadrata* was omstreeks 1630 een voldongen feit en had tot

[1530] De Meyer 1903, p. 24.
[1531] D'Hulst 1951, p. 188.
[1532] Meulemeester 1984, p. 316
[1533] Anoniem, *Bekering van een edelman (Bernardus van Clairvaux bekeert Willem van Aquitanië?),* olieverf op doek, 220 x 163 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten; KIK-nr. 4989.
[1534] Molanus 1594, ed. Paquot 1781, p. 203: 'Audio etiam, Antverpiae, & alibi, ubi fracta per Sectarios Altaria, iterum, Deo nobis propitio, erecta sunt, rariores in Altaribus poni Statuas Sanctorum : crebiores vero depictas Tabulas ; idque non aliam ob causam, quam quod plus artificii dicatur esse in illis Picturis, quam in Statuis.', geciteerd in: Van Brabant 1974, p. 46, noot 2.

gevolg dat stichters slechts bij hoge uitzondering de voorkeur gaven om een ouderwets veelluik op te richten waarop zij dan zelf op zijpanelen verschenen. Het volgen van de mode betekende ook dat zij noodgedwongen moesten afzien van de opname van een "klassiek" stichtersportret op deze werken. Om hun beeltenis toch op een andere wijze vertegenwoordigd te zien, was behoudens het aloude portret in assistentie ook het *portrait historié* een optie. Dergelijke *portraits historiés* treft men in de zeventiende eeuw slechts zelden aan op altaarstukken en dan nog in het geval van veelluiken meestal op de zijpanelen.

De meeste portretten ziet men echter terug op epitafen die niet per se een altaarfunctie hoefden te hebben. Gezien de memoriefunctie is de aanwezigheid van portretten op dergelijke werken allerminst verwonderlijk, maar bovenal was er vanuit kerkelijk hoek klaarblijkelijk weinig op tegen. Er zijn weinig concrete richtlijnen bekend die tegen het "portret op zich" gekant zijn, noch tegen het portret in sacrale context. Het was in principe alleen verboden dat portretten op *intima tabula altarium* verschenen. Daarnaast moesten de kerkelijke instanties wél geageerd hebben tegen al te opdringerige beeltenissen van lekenweldoeners.[1535] Een portret in de gedaante van een heilige figuur kon niet alleen als opdringerig, maar mogelijk ook als blasfemisch worden beschouwd.

Hoewel men veel katholieke kritieken op *portraits historiés* kent – of althans op beeltenissen van heilige figuren met gelaatstrekken van contemporaine personen – zijn er tot op heden geen visitatierapporten opgedoken waarin uitgehaald wordt naar de aanwezigheid van *portraits historiés.* Zoals reeds gezegd, kan verder onderzoek in dezen resultaten opleveren. Maar mocht men geen vermeldingen aantreffen, kan dit verschillende oorzaken hebben. Ten eerste zijn niet alle *portraits historiés* aanstootgevend: Het verschijnen in de gedaante van anonieme bijbelse personages zal weinig aanleiding tot weerstand hebben gegeven, terwijl tegen portretten in de gedaante van Christus of Maria onherroepelijk bezwaren gerezen zouden zijn.

Van dergelijke voorbeelden is in sacrale context – anders dan in profane context – zelden of nooit sprake. Dat een contemporaine persoon verscheen in de gedaante van een heilige die een bijzondere verering kende, is vrijwel uitgesloten. Ten tweede kan men zich afvragen of een visitator portretten als zodanig kon herkennen of dat hij in de veronderstelling verkeerde met een naturalistisch model van doen te hebben. Dergelijke problemen leveren bijvoorbeeld de figuren van Jacob I van Oost op. Door hun naturalistische uiterlijk is niet altijd duidelijk of deze ook als portretten bedoeld zijn. Ten derde lijkt het portretverbod niet in alle bisdommen een even belangrijk aandachtspunt.

Hoewel er zonder een systematisch onderzoek van de visitatieverslagen van bisschop Triest geen definitieve uitspraak gedaan kan worden, heeft er alle schijn van dat men in het bisdom Gent weinig acht sloeg op de aanwezigheid van portretten op altaarstukken. In tegenstelling tot de Antwerpse Synode van 1610 verwees de Gentse Synode van 1609, wat de decanale inspectie betreft, naar besluiten van de vorige synode (1571) zonder er iets nieuws aan toe te voegen.[1536] De maatregelen werden niet vernieuwd en verder genuanceerd, zoals bij de Antwerpse Synode van 1610, wat mogelijk tekenend is voor het beleid van de kerkelijk instanties en de weerslag hiervan in decanale visitatierapporten. Ook de uitgebreide vragenlijst

[1535] Toebak 1995, dl. 1, p. 22.
[1536] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, pp. 10-11.

die bisschop Van der Burch (1612-1616) van Gent in 1613 ten gerieve van de dekens had opgesteld, bevatte geen vragen over de betamelijkheid van altaarstukken die men zou verwachten onder *titulus II. Over de kerk en haar uitrusting*.[1537] Niettemin mag het opvallend heten dat in 1629 uitgerekend te Gent het *Tweeden Plaecaet-bovck* het licht zag waarin de decreten van het Mechelse Concilie integraal werden opgenomen.[1538] Pas in de tweede sectie van de bisschoppelijke Synode van Gent 1650 werd onder titulus XIII het portretverbod aangehaald met de toevoeging dat parochiepastoors in hun preken tegen dergelijke verwerpelijke gebruiken dienden op te treden.[1539]

Als er in het bisdom Antwerpen sprake zou zijn van een toename van portretten op altaarstukken in de periode na 1650 zou dit verklaard kunnen worden door de staatkundige omwenteling van 1648 die grote invloed had op het politiek-kerkelijke vlak. Kort nadien stokte de visitatiepraktijk in grote delen van het bisdom Antwerpen om pas omstreeks 1670-1680 weer gedeeltelijk te worden hervat.[1540] De visitatierapporten van het bisdom Brugge vertonen opvallende hiaten. Tussen 1620 en 1651 en vanaf 1652 tot 1721 zijn bijvoorbeeld geen visitatierapporten of *status ecclesiae* van het aartspriesterschap Brugge bewaard gebleven.[1541]

Ook voor het noordelijker gelegen Den Bosch, toen nog Spaans en nog niet van Staats Brabant, constateerde Hans van Miegroet met betrekking tot het visueel opgesplitste *Memoriestuk voor Adriaen van Maeusyenbroeck en Anna Elant* van Jan Anthonisz. van Ravesteyn (1572-1657) uit 1618 (Utrecht, Catharijneconvent; § 5.1; afb. 5.1): 'Framing and separating donors from the sacred history was motivated not by aesthetic motives, but was a response to the ordinances issued by the Provincial Council in the archdiocese of Mechelen.'[1542] Beide schenkers zijn in deze compositie voorgesteld vóór en grotendeels ter weerszijden van een schilderij met de gekruisigde Christus en zo is de religieuze scène doelbewust gescheiden van de stichters, hoewel hun patroonheiligen zich achter hen geschaard hebben en zich wél fysiek in dezelfde ruimte ophouden. Hoewel feitelijk in hetzelfde schilderij, bevinden de portretten zich dus niet in de hoofdvoorstelling en zo werd een "maas in de wet" gevonden.

Mogelijk volgde van Van Ravensteyn hier Zuid-Nederlandse voorbeelden, zoals *De Calvarievoorstelling met leden van de Brusselse Grote Voetbooggilde met Jean T'Serclaes en Henri de Dongelberghe* in het Koninklijk Museum te Brussel van omstreeks 1620.[1543] Op het schilderij dat voorheen aan Hendrick de Clerck (1560-1630) werd toegeschreven, verschijnen de

---

[1537] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, pp. 289-290.

[1538] Zie voor de betreffende passus over het portret in Tit. XVI: *Placaet-bovck* 1629, p. 110.

[1539] Decimatertia Congr. Archipresb. 1650, in: *Coll. Synod. Gandavensis,* ed. De Ram 1839, p. 211: 'Titulus XIII. *De Sanctorum Reliquis et Imaginibus.* [...] III. Nulla unquam in ecclesiis, etiam exemptis, insolita imago ponatur, nec tolleretur aliquid inordinati, profani, inhonesti vel falsi representans ; neque in intima altarium tabula vivorum efligies depingatur. Et Parochi contra imaginum lascivarum et obscœnarum usum detestandum frequenter sermonem instituant.'

[1540] Toebak 1995, dl. 1, p. 2; Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, p. 63.

[1541] Cloet, Bostyn & De Vreese 1989, pp. 83-94, i.h.b. p. 83.

[1542] Van Miegroet 1994, p. 72. Zie voor het werk hierboven, p. 220.

[1543] Onbekende Zuid-Nederlandse kunstenaar, *Leden van de Brusselse Grote Voetbooggilde in aanwezigheid van Jean T'Serclaes en Henri de Dongelberghe bij een Calvarievoorstelling,* olieverf op paneel, 191 x 264 [187 x 260] cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 1516; KIK-nr. 20024950 (20054833). Zie: Van Miegroet 1994, p. 71; Wolters van der Wey 2012, dl. 3, pp. 671-681, nr. B10. De laatste auteur is het, zo schreef zij zelf, met Miegroets 'interpretatie van de gegeven beeldvorm, namelijk in het licht van de post-tridentijnse kerkelijke verordeningen wat betreft de aanwezigheid van portretten in kerkgebouwen [...] echter oneens'. Zie: Wolters van der Wey 2012, dl. 3, p. 678 met toelichting in Appendix van hoofdstuk 3 "Typologische en iconografische analyse".

flankerende stichters weliswaar op hetzelfde paneel maar zijn ze, doordat zij zich in een soort van voorportaal bevinden, ruimtelijk afgesneden van de kruisigingsscène die in het verschiet is weergegeven. Ook buiten de Nederlanden bleef het Mechelse portretverbod geen dode letter. De passus 'neque in intima Altarium tabula vivorum effigies deinceps depingatur' werd woordelijk overgenomen in de Synodale Decreten van de Keulse bisschop Maximiliaan Hendrik van Beieren (1621-1678) die in 1666 werden uitgevaardigd in zijn aartsdiocees.[1544]

[1544] *Decr. Synod. Coloniensis* 1666, p. 50 sub § IV. *Imagines insolitæ nisi approbatæ in Ecclesiis non exponantur, neque in intima Altarium tabula vivorum effigies exprimantur.*

6.Bijbelse familieportretten uit de dageraad van de Gouden Eeuw

De meest populaire vorm van het autonome *portrait historié* in de Nederlanden was het familieportret. Uiteraard werden deze schilderijen meestal in opdracht geschilderd van de voorgestelden zelf of familieleden, zoals bij de meeste portretten van privépersonen.[1545] In de Lage Landen was het religieuze *portrait historié* een burgerlijke aangelegenheid, vooral in de Republiek, anders dan in Frankrijk waar de bijbelse uitbeelding van de absolutistische vorst als propagandamiddel werd ingezet door hovelingen. Als onderdeel van de hofcultuur vond het *portrait historié* weliswaar navolging bij de Franse aristocratie maar niet of nauwelijks bij de gegoede burgerij in Frankrijk. Het *portrait historié* bleef daar, anders dan in onze contreien, onderdeel van de hof- en heerserscultuur.[1546]

Dit verschil heeft niet alleen te maken met een afwijkende sociologische stratificatie in de Republiek ten opzichte van andere landen, maar ook met de politiek-staatkundige positie van de stadhouder. Ondanks zijn dynastieke prententies kon de Prins niet automatisch bogen op een overerfbaar recht om te regeren. Zelfs orangisten – niet zelden strenge calvinisten – stelden voorwaarden aan het stadhouderschap op grond van hun geloof. Zij bezondigden zich niet aan de aanmatigende verheerlijking des persoons. Er is maar één geschilderd *portrait historié* bekend met een bijbels onderwerp waarin een stadhouder wordt verheerlijkt als held: dat van Frederik Hendrik als koning David door Jacob Gerritsz. Cuyp (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4). Ook in private portretopdrachten lijkt de stadhouderlijke familie meer aansluiting te hebben gezocht bij de smaak van de andere Europese hoven, dan bij tendensen binnen de sterk verburgerlijkte cultuur van hun eigen land. Het is veelzeggend dat er geen bijbelse *portraits historiés* (bekend) zijn waarin telgen uit het huis Oranje Nassau zich *en famille* lieten portretteren.

In het voorafgaande kwamen al voorlopers van het autonome *portrait historié* aan bod waarop families zich lieten afbeelden, zoals schilderijen met de Heilige Maagschap (§ 3.8). De in dit hoofdstuk behandelde familie- en groepsportretten hebben ondanks hun religieuze thematiek een sterk geseculariseerd karakter: ze bezitten geen sacraal karakter, zoals het familieportret-annex-devotiestuk van de familie den Stuyver-Den Otter (§ 5.2). De sacraliteit van een schilderij wordt voornamelijk bepaald door het gebruik en de context waarin het werk functioneerde en de daarmee samenhangende vormgeving. Onder sacrale *portraits historiés* worden hier schilderijen begrepen die dienst deden in de gewijde sfeer van kerk en kapel, terwijl het begrip 'religieus' met betrekking tot dit portrettype hier in de breedste zin van het woord wordt opgevat.

Met religieuze *portraits historiés* worden ook werken aangeduid die geen concrete religieuze gebruikswaarde bezaten. De familieportretten die in dit hoofdstuk aan bod komen zijn

[1545] De geportretteerde viel vanzelfsprekend niet altijd samen met de opdrachtgever. In andere landen werden allegorische portretten van publieke figuren, zoals vorsten en populaire volkshelden, vaker voor de kunstmarkt gemaakt, voornamelijk in prentvorm. Zie hiervoor: Hagenow 1999.
[1546] Zie hiervoor: Bardon 1974.

dan ook geen religieuze gebruiksvoorwerpen die functioneerden binnen een (vastgelegde) devotionele of kerkelijke praktijk, zoals scharnierende triptieken die op een altaar dienst deden en die op hoogtijdagen ritueel werden geopend of epitafen die bedoeld waren als grafmarkering, ter memorie van een overledene of als visueel hulpmiddel bij het bidden voor het zielenheil van de geportretteerde stichter. Niettemin geven ook religieuze werken voor een huiselijke sfeer of publieke seculiere context uitdrukking aan standpunten die tot het gemeengoed van bepaalde geloofsgroepen behoorden. Zeventiende-eeuwse familie- en groepsportretten met bijbelse onderwerpen waren niet alleen bedoeld om het uiterlijk van individuen voor het nageslacht vast te leggen, zoals alle portretten, maar ook dienden zij als teken van godsvrucht, innerlijke levensheiliging of een theologische stellingname van de geportretteerden, ten einde een bepaalde spirituele levensstijl of *praxis pietatis* van een denominatie uit te dragen.

De schilderijen zullen mogelijk een functie hebben gehad in evangelisatie en godsdienstonderricht, zoals huiscatechesatie. Ze zullen niet alleen hebben gediend als visualisering van een intieme geloofsbeleving of een private geloofsbelijdenis maar als boodschap voor geloofsgenoten en verbeelden sociaal bindende religieuze gebruiken. De bijbelse *portraits historiés* van families zijn vaak bedoeld om gezien te worden door henzelf, maar zijn ook bedoeld voor andere dan de eigen ogen. Vaak hingen dergelijke monumentale werken in de hal, ontvangstkamer of voorkamer van het huis; daar waar gasten binnentraden en bij een onverwacht bezoek of speciale gelegenheden hun tijd verbeidden in afwachting van hun ontvangst door de heer of vrouw des huizes. Ze dienen als uithangbord van geloofsovertuigingen en maken tegelijkertijd andersoortige aspecten uit de levens van de geportretteerden kenbaar. De redenen waarom men dit deed, lopen per geval sterk uiteen, maar niet zelden had men een specifiek doel voor ogen.

Bij “beeldpolitiek” in deze context moet men dus niet denken aan een breedopgezet plan om religieuze denkbeelden op propagandistische wijze uit dragen onder brede lagen van de bevolking zoals in de contrareformatorische kunst. Daarvoor diende een gewoon familieportret niet. De meeste werken die eerder ter sprake kwamen, waren bedoeld voor een besloten kring van geestverwanten en geloofsgenoten en waren voor vele anderen aan het zicht onttrokken omdat ze opgesteld stonden in een semipublieke ruimte van bijvoorbeeld privékapellen. Ook lijkt er bij de totstandkoming van de familieportretten geen sprake van een bekeringsoffensief geleid door hogere machten zoals kerk en staat. Men moet de bijbelse *portraits historiés* van families vooral zien als een getuigenis van een vroom familieleven.

In dit hoofdstuk, waarin enkele *case studies* omtrent laat-zestiende-eeuwse en enkele vroeg-zeventiende-eeuwse voorbeelden centraal staan, worden bijbelse familie- en groeps-*portraits historiés* in de Nederlanden bestudeerd. Meer specifiek gaat het om familie- en groepsportretten waarin een bijbelverhaal wordt uitgebeeld en waarin de geportretteerden een actieve rol vervullen. Uit alle geïnventariseerde portretten met een kenmerkend verhalend karakter zijn enkele werken geselecteerd die exemplarisch zijn voor deze categorie. Het hoofddoel is de beantwoording van de vraag *waarom* burgers bepaalde onderwerpen uitkozen. Er wordt getracht de onderwerpskeuze en de populariteit van bepaalde thema’s te verklaren vanuit de context waarin het schilderij ontstond. In veel gevallen is echter weinig bekend over

de eigenlijke opdrachtsituatie: er zijn tot dusver geen archiefstukken bekend die betrekking hebben op de totstandkoming van de hier behandelde werken.[1547] In bijbelse *portraits historiés* van na de reformatie vormen de geportretteerden een essentieel en integraal bestanddeel van de getoonde *historia*, anders dan in religieuze voorstellingen van vóór de reformatie waarin de voorgestelde burgers vaak gemist kunnen worden doordat zij als marginale figuren in assistentie verschijnen.

Een andere centrale vraag is hoe men de voorstelling, de voorgestelde geschiedenis, dient te begrijpen. Er worden eigenlijk twee geschiedenissen verteld die op allegorische wijze samenvallen. Hierom is het niet alleen noodzakelijk de biografische privéomstandigheden van de geportretteerden te achterhalen en zo aanleidingen of persoonlijke beweegredenen voor een bepaalde uitbeeldingswijze en onderwerpskeuze te vinden, maar ook om de sociaal-economische, politieke en religieuze achtergronden daaromtrent te reconstrueren. Zo kan men de voorkeur voor bepaalde thema's in een groter interconfessioneel verband plaatsen zoals in voorliggende studie is gedaan met familieportretten met Christus die de kinderen zegent (Hfst. 7). Een ontleding van het schilderijenbezit kan daarbij zeer bruikbaar zijn.

Men kan echter niet van een "gereformeerde" of "katholieke" boedel spreken, aangezien een materiële nalatenschap niet tot een geloofsgroep behoort. Dat een bezitter aantoonbaar tot een bepaalde denominatie behoorde, is allerminst een garantie voor een theologisch coherente samenstelling van het kunstbezit dat representatief zou zijn voor een geloofsgroep, aangezien een boedel gewoonlijk over generaties werd opgebouwd, door middel van vererving. Families zijn bovendien niet homogeen wat denominatie betreft. Leden binnen een gezin konden al verschillende geloofsovertuigingen hebben. In aangetrouwde maagschappen, binnen een groter interfamiliaal verband met vertakkingen buiten het parenteel, loopt dit verschil vanzelfsprekend nog verder uiteen. Hetzelfde geldt voor sociale netwerken, waartoe opdrachtgevers konden behoren, zoals lekenbroederschappen die, ondanks hun katholieke oorsprong, aan het begin van de zeventiende eeuw confessioneel zeer verdeeld konden zijn. Daarnaast is het twijfelachtig om de polarisatie tussen katholieken en gereformeerden in allerhande schematische overzichten te presenteren. In de eerste decennia van de zeventiende eeuw is het verschil in theologische grondbeginselen tussen remonstranten en contraremonstranten niet minder belangrijk dan tussen (gereformeerde) protestanten en katholieken. Veel remonstranten voelden zich immers, vanwege hun afkeer van Calvijns predestinatieleer, verwant met de katholieken en keerden op grond van hun overeenkomstige visies aanvankelijk terug tot de moederkerk van Rome, om zich nadien vanwege politiek-sociale redenen weer bij de quasi-Staatskerk aan te sluiten.

Het verschijnsel van de liefhebbers, kerkgangers die wisselend kerkten waar zij wilden, is ook tekenend voor deze problematiek. Ook het in de praktijk aanhangen van een bepaald geloof (ofwel kerkelijk lidmaatschap) hoeft niet automatisch een directe uitwerking op de individuele geloofsbeleving, de eigen religieuze denkbeelden of de privé-spiritualiteit te hebben gehad. Vanzelfsprekend heeft de privédevotie binnen het protestantisme plaats gemaakt voor een geloofsbeleving die minder uitgaat van objectgerichte rituelen (Hfst. 13). Inzicht biedt

[1547] Het enige bekende voorbeeld van een op papier gestelde commissie betreft een *portrait historié* voorstellende Gregorius van Kermt en Elisabeth Janssonius als Scipio en Pallas. Zie: Bredius *K.-Inv.*, dl. 1 (1915), p. 224; Van Leeuwen 2018.

evenwel de vorming van politieke facties, die vaak gelijk opgaan met de huwelijksallianties, waaruit opgemaakt kan worden dat religieus gelijkgezinden zich ook anderszins organiseerden in sociale verbanden. Verschillen in geloofsbeleving per individu kan men echter het best constateren aan de hand van afzonderlijke werken die in opdracht werden gegeven. Bovendien wordt uit boedelinventarissen niet duidelijk of het hier werken betreft die werden besteld of op de kunstmarkt werden gekocht.

Vroege *portraits historiés* uit het laatste kwart van de zestiende eeuw en het begin van de Gouden Eeuw, die in de eerste drie *case studies* worden behandeld, hebben nog niet het karakter van een zelfstandig familieportret: het lijkt in formeel opzicht te gaan om in historiestukken geïntegreerde portretten of een ongelukkige combinatie van beide categorieën. Bovendien hebben ze nog niet de kenmerken van het familieportret zoals dat in zeventiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden zijn intrede deed en daar hoogtij vierde, want deze laatste werken concentreerden zich op de nucleüs van het familieleven: het gezin. De vroegste werken uit die periode, zoals het zogenaamde Panhuyspaneel van Maerten de Vos (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1) en de *Jakob en Ezau, Abraham te Sichem* van Nicolaes Moyaert (**MOY1;** § 8.1; afb. 8.1) tonen de families in de breedste zin van het woord; de maagschap of *extended family* met inbegrip van huisvrienden. Bovendien zijn ze, meer dan de gehistoriseerde *gezins*portretten uit de zeventiende eeuw, polemisch van karakter. De geloofsaspecten die ten grondslag liggen aan de totstandkoming van deze werken moet men bezien vanuit de nasleep van de pan-Europese godsdiensttroebelen, waarbij de beeldenstormerijen en het Concilie van Trente een breekpunt vormden met de daaraan voorafgaande tijd.

6.1. *Mozes en de Israëlieten* door Maerten de Vos (1574)

Bij het bijbelse *portrait historié* in de Nederlandse schilderkunst van de zestiende en zeventiende eeuw werpen zich onvermijdelijk twee vragen op. Hoe verhoudt de religieuze thematiek zich tot de geloofsovertuiging van de geportretteerden? En is de onderwerpskeuze ook karakteristiek voor een bepaalde geloofsgroep? Voor de beantwoording ervan dient men allereerst de identiteit van de geportretteerden vast te stellen en vervolgens hun geloof. Dit geldt ook voor het groepsportret dat in deze *case study* centraal staat; het zogenaamde Panhuyspaneel van de Antwerpse schilder Maerten de Vos (1532-1603) uit 1574 (afb. 6.1).[1548] Dit bijbelse historiestuk dat 153 bij 237,5 cm meet, werd in 1835 gelegateerd aan het Mauritshuis. Tegenwoordig bevindt het zich in het Museum het Catharijneconvent te Utrecht. Het schilderij staat aan het begin van een zeventiende-eeuwse traditie om zich *en groupe* als bijbelse figuren te laten portretteren.

De voorstelling is een combinatie van Exodus 34 en 35, zoals wordt toegelicht door het opschrift op de lijst. Deze inscriptie is een vrije bewerking van deze passages en niet herleidbaar tot een specifieke editie van de Schrift. Exodus 34 verhaalt hoe Mozes voor de tweede maal de berg Sinaï beklom, waar God met hem een verbond sloot en de 'Tien Woorden' (Exodus 34:28) schreef op de stenen tafelen, waarna hij weer afdaalde om aan de Israëlieten de geboden te verkondigen. En in Exodus 35 staat beschreven hoe Mozes op Gods instigatie de Israëlieten bijeen riep om allerlei kostbaarheden te verzamelen als 'heffing' voor de bouw van een

[1548] Een deel van de bevindingen in deze *case study* werd eerder gepubliceerd in: Van Leeuwen 2016.

tabernakel, een gewijde behuizing voor God, waarin en waarboven Hij in een wolk gehuld Zijn volk zou begeleiden op hun tocht door de woestijn.

Het werk staat bekend als het Panhuyspaneel, zo genoemd naar de opdrachtgever van het schilderij, Peeter Panhuys (1529-1585), de staande figuur rechts (afb. 6.2a), wiens naam en leeftijd te lezen staat op de zoom van zijn rode tunica: *"PEETER PANHV[YS]. [A]ETATIS SVAE 46."* Zes andere personen op de rechter voorgrond zijn als leden van het gezin Panhuys herkenbaar dankzij dergelijke opschriften op hun kleren.[1549] Verder valt niemand op die manier te identificeren. De jongen die voor Panhuys staat, was zijn achtjarige zoon, eveneens Peeter genaamd (1566-1576). Voor Panhuys zit diens vrouw Margaretha Hooftman (1545-1585; afb. 6.2b) met de kleine Gilles op schoot. De vierjarige Bartholomeus (1570-1601) staat tussen de knieën van zijn moeder. Anna Panhuys (1565-1629) is het knielende meisje met de kruik. Het zesjarige meisje dat achter Panhuys' echtgenote staat, heette evenals haar moeder Margaretha (*1568). Aangezien de doopgegevens van de kinderen bewaard zijn gebleven, kon het werk dankzij de aangegeven leeftijden 1574 worden gedateerd.[1550]

Peeter Panhuys was koopman te Antwerpen en aalmoezenier, rentmeester, schepen en thesaurier van die stad. Het is onwaarschijnlijk dat het afgebeelde geld en de sieraden moeten worden gezien als een zinspeling op zijn functie van schatkistbewaarder, omdat hij dit ambt pas in 1578 op zich nam.[1551] Hij was de compagnon van de puissant rijke koopman Gillis Hooftman van Eyckelenbergh (1521-1581), Heer van Cleydael, Stovers, Aartselaar en Kauwenstein.[1552] Gillis was een broer van Panhuys' schoonvader Bartholomeus (Meis) Hooftman, die in 1575 burgemeester te Trier was.[1553] De handelspartners woonden samen met hun gezinnen in het huis "Pollenaken" aan de Steenstraat.[1554] Uit het Breede-Raadboek van 1579, waarin de burgers staan vermeld die geld bijeenbrachten voor de verdediging van de stad, blijkt dat Panhuys' kapitaal op 80.000 gulden werd geschat; een derde van dat van Gillis Hooftman.[1555]

Zondervan herkende Gillis Hooftman in de staande man, die evenals Panhuys een Spaanse rode mantel draagt (afb. 6.2c), in het linker beeldvlak, boven de zittende vrouw die Gillis' derde echtgenote Mararetha van Nispen (*1545) bleek te zijn (afb. 6.2d).[1556] Hun gelaatstrekken komen overeen met de in 1945 verbrande pendantportretten van het echtpaar uit kasteel Nederhemert[1557] en met hun dubbelportret in het Rijksmuseum (afb. 6.3), alle drie

---

[1549] Opschriften: "*PEETER PANHV[YS].[A]ETATIS SUAE.8.157[...]*"; "*MARGARITA PANHVYS.AETATIS SVAE.30.1575[...]*" (op de boord van keurslijfje); *"GILLIS PANHV[YS]. AE[...] AN. TIS 157[...]"* (op de windselen); "*BARTHOLOMEUS PANHUYS. AE.4 AN 1575"* (op de mouw van zijn gewaad); *"ANNA PANHVYS.AE.10."* (op de kruik gegraveerd); *"MARGARITA [P]ANHVYS.AE 6 AN.1574."* (op de armen).

[1550] Zie voor hun doopgegevens: Zondervan 1982, pp. 108-109; NAH 1.10.64, inv.nr. 2: *Memorie van den Tresorier P. Panhuysen te Antwerpen,* voortgezet door Bartholomeus Panhuys, 1566-1609, in: Zondervan 1985, pp. 136-140.

[1551] Zweite 1980, p. 159. Zie voor zijn functie als rentmeester: AAB, dl. 15, p. 60; AAB, dl. 36, p. 119.

[1552] Zie voor Hooftman als Heer van Cleydael: Vermant 1999.

[1553] Zie voor Bartholomeus Hooftman: Vannérus 1933; Zondervan 1982, p. 112 onder 5.

[1554] AAB, dl. 9, pp. 217ff.; Zweite 1980, pp. 161, 289; Bostoen 1998, p. 12; Wijnroks 2003, p. 112.

[1555] Het Breede-Raadboek van 1579; Collegiale Actenboeken 1577-83. Zie: AAB, dl. 17, pp. 398-414; Prims, Antwerpiensia, dl. 15, pp. 188-190; Zweite 1980, p. 161, noot 54.

[1556] Le Pas 1973, p. 68, noot 22; Zondervan 1982, p. 91.

[1557] Maerten de Vos, *Gillis Hooftman,* 1570, opschrift: *"AETATIS 47",* olieverf op paneel, 74 x 59 cm (oorspr. 40,5 x 28,5 cm), voorheen Kasteel Nederhemert (verloren gegaan in 1945); IB-nr. 32521; RKD-nr. 164107, pendant: Maerten de Vos, *Margaretha van Nispen,* opschrift: "*AETATIS 25",* olieverf op paneel, 74 x 59,5 cm, als vorige; IB-nr. 32522; RKD-nr. 164108. Zie: Zondervan 1982, p. 91 met afb. 13-14 op p. 93.

van Maerten de Vos.[1558] De gehele linker groep werd door Zondervan met het gezin Hooftman in verband gebracht. De kinderen rond Margaretha zien er minder portretmatig uit. Behalve het geknielde meisje dat tegen haar moeders linkerbeen staat, lijkt geen van hen model te hebben gezeten. Indien ze als portretten bedoeld zijn, kan het meisje geïdentificeerd worden als Anna (1568-1626), en het jongetje naast haar als Cornelis (1570-1632).[1559]

Gillis Hooftman stamde uit een welgesteld Eupens geslacht. Hij was houtkoopman, bankier en stond aan het hoofd van een internationale handelsonderneming met een hoofdvestiging in Antwerpen en een filiaal in Engeland. De schepen van Hooftmans rederij deden de Russische, Baltische en Noord-Afrikaanse kusten aan.[1560] Ook financierde hij zeereizen en Abraham Ortelius' befaamde atlas *Theatrum Orbis Terrarum* (1570). In politiek opzicht was Hooftman gelieerd aan Willem van Oranje en bevriend met de Engelse zaakgelastigde Thomas Gresham (1519-1579), de schoonvader van Oliver Cromwell (ca. 1566-1655) – een oom van de latere Lord Protector – met wie Hooftmans dochter Anna zou huwen.[1561] Zo verwondert het niet dat koningin Elizabeth I van Engeland een aanzienlijk geldbedrag bij Hooftman had geleend.[1562]

"Reformationsbild"

Reeds in 1914 uitte Dirksen het vermoeden dat het Panhuyspaneel meer was dan een teken van devotie van één enkele familie. Als eerste meende hij met een 'Reformationsbild' van doen te hebben, waarbij de geportretteerden ofwel hun evangelische geloofsovertuiging ofwel hun offerbereidheid wilden uitdragen.[1563] Rose Wishnevsky zag het werk als een manifestatie van de gelijkstelling met de kinderen Israëls die evenals het Nederlandse volk om hun vrijheid hadden moeten strijden.[1564] Ook Armin Zweite wilde in zijn De Vos-monografie de onderwerpskeuze verklaren als 'eine Allusion auf ein religionsgeschichtliches Ereignis'.[1565] Hij greep daarbij terug op Dirksens idee van 'Opferbereitschaft' en bracht deze in verband met de mogelijke oprichting van een calvinistisch kerkgebouw zo'n acht jaar eerder, toen het de Antwerpse gereformeerden korte tijd was toegestaan hun eigen kerken te bouwen. Volgens Zweite liet Panhuys het paneel maken als herinnering aan de vruchteloze 'Opferfreudigheit' van zijn geloofsgenoten.[1566]

H.L. Ph. Leeuwenberg ging even ver als Zweite door te stellen dat het werk 'bestemd was voor de woonvertrekken van de calvinistische Antwerpenaar Peeter Panhuys' en dat 'zijn calvinistische opvattingen worden weergegeven in de opvallende wetstafelen en het randschrift van het schilderij.'[1567] Later stelde hij zijn visie drastisch bij en kenschetste hij de geportretteerden als 'humanistisch, verdraagzaam en op religieus gebied verkerend in het

---

[1558] Maerten de Vos, *Gilles Hooftman en Margaretha van Nispen,* 1570, sign., dat. & opschrift m.b.: *"AEGIDIO HOFTMAN ET MARGARITAE VAN NISPEN EIVS CONIVGI PINGEBAT MARTINVS DE VOS ANTVERPIAE MENSE IVLIO ANN. A.R.S. MDLXX."*, opschrift l.b.: *"AETATIS. SVE. XXXXVII",* opschrift r.b. *"AETATIS SVAE. XXV",* olieverf op paneel, 116 x 140,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1717; RKD-nr. 53360. Zie: Zweite 1980, pp. 321-322, nr. 111, afb. 140; Zondervan 1982, p. 84, afb. 7; Tent. Amsterdam/Moskou 1989, p. 28, nr. 5; Hanou 2014, p. 66 met kl.afb. 3 op p. 65; Wijnroks 2003, p. 182, afb. 2.
[1559] Zondervan 1982, pp. 113-116.
[1560] Wijnroks 2003, pp. 112-117; Smolderen 1968, pp. 96-98.
[1561] Denucé 1937, p. 14; Zondervan 1982, p. 115, onder h; Smolderen 1968, pp. 104-105.
[1562] Mertens en Torfs 1845-1853, dl. 4, p. 648. Zie voor Hooftmans politieke oriëntering ook: Vermant 1999.
[1563] Dirksen 1914, p. 53.
[1564] Wishnevsky 1967, p. 41.
[1565] Zweite 1980, p. 162.
[1566] Ibidem.
[1567] Leeuwenberg 1979, p. 62.

grensgebied tussen orthodox katholicisme en reformatorisch denken.'[1568] Klaarblijkelijk had hij zich de kritiek van J.W. Zondervan aangetrokken.[1569] Deze laatste bracht namelijk de geportretteerden in verband met wat hij gemakshalve 'de kring van Plantijn' noemde en in het verlengde daarvan met het Huys der Liefde.[1570]

Deze spiritualistische beweging was omstreeks 1540 opgericht door Hendrik Niclaes (1501/02-ca. 1580) en werd sinds 1573 geleid door Hendrik Jansen Barrefelt, zich noemende Hiël. Opmerkelijk was dat bij het Huys der Liefde zowel protestanten als katholieken waren aangesloten. Zondervan ondernam opmerkelijk genoeg geen enkele poging om de betekenis van de voorstelling te duiden in het licht van dit verband. In navolging van Zondervan situeerde R.P. Zijp het Panhuyspaneel eveneens in de 'spiritualistische' context van het Huys der Liefde.[1571] Hoewel Elisabeth Eyl het belang van de tien geboden in de leer van Calvijn onderstreepte, kon volgens haar de thematiek van het Panhuyspaneel ook worden verklaard vanuit de denkwereld van het Huys der Liefde.[1572] Zij ging als eerste in op de tegenstrijdigheid van het bronnenmateriaal. Voor Dudok van Heel diende het werk als een opstapje in zijn analyse van de protestantse bijbelschilderkunst in de Noordelijke Nederlanden. 'Een beter calvinistisch onderwerp' was volgens hem haast niet denkbaar, daarbij erkennend dat 'de overduidelijke humanistische atmosfeer' het tegendeel deed vermoeden.[1573] Jos Hanou duidde de grondslag van het werk als 'calvinistisch-humanistisch en rebels' en koppelde de bijbelse voorstelling aan actuele gebeurtenissen. De afkoop van muitende Spaanse soldaten door Hooftman *con suis* zag hij daarbij als directe aanleiding. Calvinistische denkbeelden met Gods Wet als leidraad schreef Hanou toe aan de vermoedelijke *inventor* Johannes Radermacher.[1574]

PANHUYS EN HOOFTMAN: CALVINISTISCHE SPIONNEN?

Hier dient de vraag opgeworpen te worden of Panhuys en Hooftman daadwerkelijk calvinisten waren, zoals zoveel auteurs beweerden. Gillis Hooftman werd eind 1566 door een spion van Margaretha van Parma als lid van de calvinistische kerkenraad aangemerkt. Hij werd als zodanig in een adem genoemd met Peeter Panhuys en werknemers van hun handelshuis: 'Du consistoire calviniste sont: Gilles Haufman et Hendric Haufman, son frere de Lembourg, et tous leurs serviteurs. Pierre Panhus, compaignon de Gilles Haufman, et tous ses serviteurs desquelz l'un s'appelle Guillaume List et l'autre Johannes.'[1575] Een andere informant, Géronimo de Curiel,

[1568] Leeuwenberg 1983, p. 78, onderschrift bij afb. 64.
[1569] Zondervan 1982, p. 79.
[1570] De veronderstelling dat Plantijn lid zou zijn geweest van het Huys der Liefde (zie onder) is de laatste decennia steeds meer onder vuur komen te liggen. Zie: Langereis 2014, pp. 383-384, noot 21. Inderdaad is aangetoond dat één vermeend direct bewijs hiervoor, een brief (Plantin, ed. Rooses & Denucé 1883-1950, dl. 1, nr. 26, p. 73) op een verkeerde en tendentieuze wijze werd vertaald. Zie: Pérez 2003. Hoewel Plantijns drukkersactiviteiten voor het Huys geen bewijs vormen voor zijn overtuigingen, zoals Langereis terecht argumenteerde, kan ook niet worden uitgesloten dat Plantijn de ideeën van de beweging (waarvan men geen lidmaat kon worden) aanvankelijk onderschreef. Zie voor een uiteenzetting over dit vraagstuk: Valkema Blouw 1993 [2013, pp. 643-664].
[1571] Zijp 1986, pp. 82-88, i.h.b. p. 86.
[1572] Eyl 1991, p. 195.
[1573] Dudok van Heel 2006, p. 374.
[1574] Hanou 2014, i.h.b. p. 61 & p. 66: 'De geschonken kostbaarheden en waardepapieren van de families Hooftman en Panhuys memoreren hun plichtsgetrouwe optreden in crisistijd, en lijken de kinderen te stimuleren hun ouders conform het vijfde gebod te eren.'
[1575] (Archieven Napels) Van der Essen 1914, p. 211. Vergelijk: 'Les moyens de remédier à Anvers', gepubliceerd door Génard in: AAB, dl. 9 (1934), pp. 411-412, geciteerd in: Zweite 1980, p. 71 noot 19, p. 161 en p. 321. Onder 'Les noms

berichtte ongeveer tezelfdertijd dat Hooftman en Panhuys 'de la sette calbenista' waren en al sinds de jaren vijftig financiële steun boden aan de Franse hugenoten door tussenkomst van de koopman Pierre Assesatz uit Toulouse. Hooftman zou in het onderhoud van Franse predikanten hebben voorzien en in contact hebben gestaan met de geuzenleider graaf Willem van den Bergh, genaamd Brederode, en diens zwager Willem van Oranje.[1576] Voor velen vormde dit de onweerlegbare bewijslast dat Panhuys en Hooftman calvinisten waren.

Van zowel Peeter Panhuys als Gillis Hooftman is daarentegen bekend dat zij hun kinderen die vóór 1579 ter wereld kwamen gewoon lieten dopen in de Burghtkerk volgens de *katholieke* riten, dus zelfs nog geruime tijd na Oranje's wetswijziging van december 1577. Gillis Hooftman behoorde weliswaar tot het protestantse kamp, maar toch moeten we de kenschetsing 'calvinist' in deze bronnen veeleer zien als een aantijging in de zin van 'ketter', dan als een accurate aanduiding van zijn geloofsovertuiging.[1577] Hoewel de verdachtmakingen ongetwijfeld meer dan een kern van waarheid bevatten, zullen Hooftmans beweegredenen voor het onderhouden van de genoemde relaties niet *zuiver* religieus zijn geweest, maar eerder politiek en met een handelsoogmerk.

Zo betuigde hij ook steun aan de *katholieke* landvoogd Requesens, nota bene in het jaar dat het Panhuyspaneel tot stand kwam, door bij te dragen aan een lening van maar liefst *fl.* 400.000 om de muiterijen van de Spanjaarden na hun overwinning op de Mookerheide te laten ophouden.[1578] Dat betekende allerminst dat Hooftman op handen van de Spanjaarden was. Hooftman had één jaar eerder nog een oorlogsschip laten vervaardigen ter verdediging van de stad 'welke hij liever had opgegeven, dan tot nut van de koning zou opbouwen in afwachting van de geuzen.'[1579] Hanou koppelde het bijeenbrengen van kostbaarheden op het schilderij aan het vorderen van de noodgedwongen taks om het muiten te stoppen, waarbij de magistraat in een voortrekkersrol het stedelijk zilverwerk te gelde maakte.[1580] Kennelijk gebeurde dit met goed gevolg, want 'vuele droegen haer silveren en gulden juweelen tot dese leeninghe'.[1581] De door Hanou aangehaalde 1500 gulden die Hooftman als taks bijdroeg, verbleekt bij de 400.000 guldens waarvoor hij garant stond in de wetenschap dat hij dit astronomische bedrag vermoedelijk nooit terug zou zien.[1582] Wellicht ging Hooftman ervan uit dat het handelsverkeer zou verbeteren als de muiterijen ophielden of dat hij zo het geld dubbel en dwars zou

---

de Calvinistes' vindt men ook daar: 'Gilles Hofman / Heynrick Hoffman} Frères, et leurs serviteurs de leur boutique Pierre Panhuys, compaignon de Gilles Hofman, et les serviteurs Guillaume Lise et l'autre Joannes.'

[1576] Van der Essen 1911, pp. 347-348: 'Giles Sofman e Pietre van Vye, [verbastering van Panhuys!] mercaderes de Anveres, son de la sette calbenista a muchos años y quando las guerras de Françia proveyron dineros a Ugenottes para hazer guerra contra al rrey y esto por manos de M. Pierre Asesant, mercader de Tolosa [...] y despues en estos turbios de aca an sustendido y sustentan los predicadores, y son de los que an tenido y tienen entendimiento y correspondezia con Brederrode y Vandeberge e los de mas y con el principe de Oranje an estado muchos vezes, [...]'. Voor volledige tekst en Duitse vertaling: Zweite 1980, p. 72, noot 19, en voor Ned. vertaling: Bostoen 1998, p. 20. Zweite transcribeerde 'Pietre van Vye' (abusievelijk) als 'Pieter van Wyën' i.p.v. 'Pieter Panhuys'.

[1577] Vergelijk: Eyl 1991, p. 196.

[1578] NEHA, Bijzondere Collecties 319, Cornelis van Nispen, Antwerpen, II. Stukken betreffende de Lening, 1574-1645, <http://www.neha.nl/specialcollections/pdf/0319nisp_inv.pdf> [7-6-2007]. Zie ook: AAB, dl. 22, pp. 217-288.

[1579] Van Haecht *Kroniek,* ed. Van Roosbroeck 1929-1930, dl. 2 (1930), p. 256. Zie ook: Smolderen 1968, p. 102.

[1580] Van den Branden 1885, p. 165; Prims 1927-1948, dl. 8 (1942), p. 122, aangehaald in: Hanou 2014, p. 65 met noot 37 op p. 75 waar hij opperde dat 'eventuele overeenkomsten tussen prijsgegeven stadszilver' uit nader onderzoek zouden kunnen blijken.

[1581] Van Haecht *Kroniek*, ed. Van Roosbroeck 1929-1930, dl. 2 (1930), p. 298, aangehaald in: Hanou 2014, p. 65.

[1582] Van den Branden 1885, p. 157, aangehaald in: Hanou 2014, p. 65: 'Gillis Hoffman' en 'Christoffel Plantyn' met respectievelijk 'XVc' (1500) en 'IcXL' (140) gulden.

terugverdienen met dit blijk van *goodwill* jegens de autoriteiten, maar vermoedelijk kon hij niet anders omdat hij politieke vervolging vreesde.

Opmerkelijk is verder dat de kroniekschrijver Godevaerd van Haecht, die zelf van lutherse huize was, Hooftman vermeldde als lid van de lutherse factie in Antwerpen. Hij noemde Hooftman in verband met de calvinistische machtsgreep in maart 1567 'de overste der mertinisten'; destijds een veelgebruikte aanduiding voor de aanhangers van Martin Luther.[1583] Hooftman werd volgens Van Haecht door de calvinistische predikanten openlijk onder druk gezet om over te lopen naar hun factie, maar hij bleek onvermurwbaar. Hij zwoer zelfs een eed van trouw aan de Spaanse koning, anders dan zijn calvinistische broer Hendrick die bij de komst van Alva het land verliet. Ook ging Gilles naar de mis en te biecht en nam hij de vleesloze dagen in acht.[1584] Zijn handelswijze zal door calvinisten als *nicodemisme* zijn beschouwd. Hooftmans weinig rigide geloofsbeleving blijkt ook uit het feit dat hij bij zijn overlijden de enorme som van 50.000 dukaten naliet aan zowel katholieke als protestantse armen.[1585] Desondanks blijft Hooftman in veel publicaties, zelfs van recente datum, een 'overtuigde calvinist' heten, evenals Peeter Panhuys.[1586]

Zondervan veronderstelde dat Hooftman en Panhuys overgingen op de doop nieuwe stijl toen de Prins met toestemming van de Staten Generaal zijn dochter Catharina Belgica calvinistisch ten doop liet houden op 21 december 1578.[1587] Mijns inziens wijst de handhaving van de katholieke doopppraktijk eerder op een lutherse dan op een calvinistische achtergrond.[1588] De lutheranen durfden namelijk geen huiskerk te stichten en volgden Luthers advies dat zei dat de katholieke priesters hen de doop en de sacramenten mochten toedienen en dat dit dezelfde waarde had.[1589] De bekende lutherse predikant Johannes Saliger, die zijn werkterrein van Antwerpen naar Woerden had verlegd, trad op tegen de weifelaars in 1579; het jaar dat Panhuys en Hooftman hun kinderen niet langer katholiek liet dopen. Saliger deed dit naar aanleiding van het bezoek van de Antwerpse lutheraan Carel van den Berge die door deze praktijk 'dickwils verschrickt' was geweest.

Saliger erkende dat de waarde van de door katholieken toegediende doop en avondmaal niet in het geding kwam. Niettemin moesten goede christenen zich hiervan onthouden vanwege 'de valse leer, afgoderij en toverij' en ook omdat hun christelijke geweten en ziel werd geschaad door de 'spottende en duivelse ceremoniën' die bij de doop in het pausdom plaatsvonden.[1590] Saligers waarschuwing moet wel voor Hooftman en Panhuys de aanleiding zijn geweest om hun kinderen niet langer door katholieken de doop te laten toedienen. Het is verder veelzeggend dat

---

[1583] Van Haecht *Kroniek,* ed. Van Roosbroeck 1929-1930, dl. 1 (1929), p. 197; Bostoen 1997, p. 20.
[1584] Berens 1968, p. 70.
[1585] Osiander 1610, p. 970; Lehnemann 1725, p. 108; Denucé 1937, p. 15; Berens 1968, p. 70, 74; Zweite 1980, p. 321. Zie voor de kritiek op religieus opportunisme en Nicodemisme in calvinistisch verband: Eire 1979; Eire 1985. Zie voor Nicodemisme en het Huys der Liefde: De la Fontaine Verwey 1976, pp. 222-223 (aldaar voor meer literatuur), p. 246; Hamilton 1987, pp. 88, 90.
[1586] Bijvoorbeeld: Wijnroks 2003, p. 114; Asaert 2004, p. 84.
[1587] Zondervan 1982, pp. 86, 108.
[1588] Vergelijk: Pont 1911, p. 92, p. 137.
[1589] *Godgeleerde Bijdragen* XXIX (1855), dl. 1, pp. 409, 412, geciteerd in: Pont 1911, pp. 45-46. Zie ook: Braekman 1987, pp. 27-28. In 1577 publiceerde Saliger de *Articulen van der huyskercken der christlijcker gemeynten der Ausborcher Confessie toegedaen*.
[1590] *Godgeleerde Bijdragen* XXIX (1855), dl. 1, p. 496, geciteerd in: Pont 1911, pp. 296-297. Zie voor de Lutherse gemeente ook: Estié 1986, passim; Braekman 1987.

de Burghtkerk, waar zij voorheen hun kinderen katholiek lieten dopen, in augustus 1581 overging op de lutheranen, 'behalve het koor, het kerkhof en de inboedel'.[1591] Mogelijkerwijs deed Hooftman als overste van de martinisten zijn invloed gelden, in de nadagen van de Religionsvrede (1578-1581).[1592]

Dat de opdrachtgever van het paneel een calvinist zou zijn geweest wekt ook bevreemding, aangezien calvinisten wars van "beelden" waren. Het is daarom plausibel dat Panhuys, evenals Hooftman, lutheraan is geweest. Hoewel de katholieken lange tijd lutheranen tolereerden omdat zij nooit openlijk partij hadden gekozen voor de calvinisten bleek de politieke positie van kopstukken als Panhuys en Hooftman toch onhoudbaar. De Remonstrantie van de Wyckmeesters verklaarde op 20 november 1584 tot haar spijt dat indien Panhuys zou vertrekken de welwillendste burgers hem zouden volgen.[1593] Zijn grafschrift vertelt ons dat hij 'Uut swaer beleg'ring' naar Amsterdam vluchtte, als 'pilgrom'.[1594] Margaretha Hooftman en Peeter Panhuys kwamen kennelijk ernstig verzwakt aan in Amsterdam, want zij werden korte tijd later begraven in de Oude Kerk, op respectievelijk 11 en 15 november 1585.

EEN ANALYSE VAN DE TAFELEN DER WET

Nu men op redelijke gronden ervan uit mag gaan dat de opdrachtgever van het *portrait historié* luthers was, kan men hiervoor bevestiging zoeken in de iconografie. Is *deze* voorstelling van Mozes met de wetstafelen wel typisch Luthers? Werd het thema dan niet door andere auteurs als uitgesproken calvinistisch aangeduid? Uitkomst hierbij biedt de precieze tekst op de tafelen der wet die op het schilderij staat afgebeeld. De verdeling van de geboden is vaak een eerste indicator van de denominatie. Van oudsher is er sprake van 'de tien geboden', maar de telling loop uiteen per geloofstraditie. De Joden tellen Exodus 20:2 als het eerste gebod, terwijl zij vers 3 en 4 samen als één gebod beschouwen. Volgens de christelijke overlevering begint de telling bij vers 3. In de lutherse traditie worden vers 3 en 4 als het eerste gebod samengenomen, evenals in oudere rooms-katholieke vertalingen; en door vers 17 te splitsen in een verbod aangaande het huis en een verbod betreffende andermans vrouw komt men toch uit op een totaal van tien geboden. Dit resulteerde dan in drie geboden op de eerste tafel en zeven op de tweede, evenals op het Panhuyspaneel, in tegenstelling tot de calvinistische decaloog met respectievelijk 4 en 6 geboden per tafel.

De drie geboden op de eerste tafel die met God te maken hebben worden door de schilder van elkaar gescheiden door een scheidingsteken "·&·"; in tegenstelling tot de zeven geboden met betrekking tot menselijk gedrag op de tweede tafel die gescheiden zijn door een witregel. Opvallend is dat vers 2 tot en met vers 6 van de tekst op het schilderij nergens gescheiden wordt door een koppelteken of een punt.[1595] Ook vers 3 en 4 is dus doorlopend, wat zowel op een katholieke als op een lutherse bijbellezing kan wijzen.[1596] Hoewel de interpunctie in de *Vulgata* ontbreekt, is dat in katholieke vertalingen niet het geval. De exacte formulering

[1591] Pont 1911, p. 415. Zie voor 'Borghkercke': NAH 1.10.64, inv.nr. 2: Panhuys' *Memorie*, pp. 7, 9, 13, 15, 17, 19, 21, 23.
[1592] Voor Religionsvrede zie: Prims 1954.
[1593] AAB, dl. 5, p. 438, geciteerd in: Zweite 1980, p. 161.
[1594] Johannes Radermacher, in: *Album J. Rotarius,* ed. Bostoen 1999, pp. 88-91, fol. 169r.
[1595] Vergelijk: Luther WA, dl. 16 (1904), p. 422.
[1596] Volgens Eyl 1991 correspondeerde de gebodentelling van het Huys der Liefde met de gebruikelijke katholieke. Zie ook: Hanou 2014, p. 62 met noot 10 & 16 op p. 74.

van de geboden wijst eerder op een raadpleging van een lutherse of erasmiaanse vertaling naar de hebreeuwse tekst, zoals de *Vorstermanbijbel*.[1597]

Opmerkelijk is verder het gebruik van het woord 'neffens' dat in geen van de geraadpleegde bijbelvertalingen kon worden gevonden. Dit Vlaamse of Brabantse woord wijst eerder op het gebruik van een Duitstalige, lutherse bijbel (of catechismus), daar het een getrouwe vertaling is van het Duitse 'neben', vergelijkbaar met bijvoorbeeld 'neven' in de Liesveltbijbel (1526-1542) of de bijbeluitgave van Henrick Peetersen (1535).[1598] In katholieke bijbels koos men gewoonlijk voor 'by' of 'voor', terwijl men in de Statenvertaling en moderne bijbeledities 'naast' terugvindt.[1599] De volgorde van het negende en het tiende gebod bevestigt tenslotte eenduidig dat het hier om een lutherse formulering gaat. In tegenstelling tot de katholieken die Augustinus' opdeling van Deuteronomium 5:21 volgen, waarbij eerst het begeren van andermans vrouw (gebod #9) wordt verboden en vervolgens het begeren van andermans huis en zijn overige bezit (gebod #10), hield Luther de volgorde van Exodus 20:17 aan; eerst het huis (gebod #9) en dan de levende have, waartoe hij ook de vrouw rekende (gebod #10).[1600] Exact deze indeling zien we terug op het Panhuyspaneel.

Het duiden van de gehele voorstelling vanuit het Lutherdom blijkt problematisch. Waarom koos men voor Mozes met de gebedstafelen samen met het bijeenbrengen van schatten voor de stichting van een tabernakel? Luther behandelde het belang van Mozes in *Eyn unterrichtung, wie sich die Christen yn Mosen sollen schicken* (1525).[1601] Daarin bestempelde hij Mozes als de wetgever voor de Joden en de tien geboden als niet bindend voor christenen. Ze dienen hoogstens als voorbeeld of precedent.[1602] Ze horen alleen opgevolgd in zoverre ze overeenkomen met de natuurlijke wetten die in de harten van alle mensen zijn geschreven.[1603] Toch zette Luther de geboden vanaf 1520 in zijn *Kleine Catechismus* voorop, om de opvoedkundige reden dat de Geloofsbelijdenis en het Onze Vader dan gemakkelijker te begrijpen zijn voor kinderen en analfabeten.[1604] En in zijn *Grote Catechismus* (1529) beweerde hij zelfs dat al wie de tien geboden kent ook de hele Schrift kent en in alle zaken en omstandigheden kan adviseren, helpen, troosten en oordelen.

In het schilderij vestigt Mozes bijzonder veel aandacht op het vierde gebod door zijn handgebaar: 'Ghy sult vader ē moeder / eeren op dat ghy langhe / Leeft inden lande dat v die /

[1597] Ter vergelijking met de geboden op het Panhuyspaneel: 'Ic[k] ben die He[e]re u God / die u wt Egyptē lant / wt den dienst huyse geleyt hebbe […]', in: Bijbel, ed. Vorsterman 1514; 1532; 1533. Vergelijk: Bijbel, ed. Peetersen 1535. Beide bijbels stonden op de Leuvense index uit 1546 en zijn letterlijke vertalingen naar de Lutherbijbel. De meeste katholieke zestiende-eeuwse Nederlandstalige bijbels zijn gebaseerd op de Vulgaat en houden de Latijnse woordvolgorde aan: 'wt den lande Egypten wten huys der slavernijen'. Vergelijk de Vulgaat: 'ego sum Dominus Deus tuus qui eduxi te de terra Aegypti de domo servitutis.' Dit is het geval in: Bijbel, ed. Van Winghe-Van Grave 1548; Bijbel, ed. Bergaigne 1553; Bijbel, ed. Birckman 1555; Bijbel, ed. De Laet 1556; 1560; 1565.

[1598] Volgens Hanou 2014, noot 16 op p. 74, 'komt [de tekst] na tekstvergelijking het meest overeen met de Liesveltbijbel (1526), ook al zijn er verschillen.' Hij wilde verschillen verklaren door monderlinge overdracht.

[1599] Voor 'Ghy en sult gheen vreemde goden hebben voor my', zie: Bijbel, ed. Van Winghe-Van Grave 1548; Bijbel, ed. Bergaigne 1553; Bijbel, ed. Birckman 1555; 1565; Bijbel, ed. De Laet 1556; 1560; 1565. Voor 'bi' of 'by', zie: Bijbel, ed. Vorsterman 1514; 1532; 1533; Bijbel, ed. Blanckart-Van Gennep 1548; Voor 'neven', zie: Bijbel, ed. Peetersen 1535; Bijbel, ed. Liesvelt 1542.

[1600] Drijver 1929, pp. 50-51. Vergelijk: Luther WA, dl. 16 (1904), pp. 525-527.

[1601] Luther WA, dl. 16 (1904), pp. 363-393, i.h.b. pp. 375ff.

[1602] Luther WA, dl. 16 (1904), p. 376 & p. 373.

[1603] Luther WA, dl. 16 (1904), p. 379 & p. 392. Vergelijk: Rom. 2:14-15. Zie: Rushdoony 1973, p. 651; Lull 1989, pp. 142, 147.

[1604] Luther KK, passim. Zie: Drijver 1928, pp. 38-39.

Heere v Godt geuen sal'. Luther, de monnik die zelf huisvader was geworden, ging in zijn preken veel uitvoeriger in op dit gebod dan op andere geboden. De belofte bevat impliciet een dreigement, namelijk dat als iemand zijn vader en moeder niet eert wordt verstoten uit zijn land.[1605] Ondanks dat dit gebod angst kan inboezemen, karakteriseerde Luther ouders als liefhebbende beschermelingen. Zo beweerde hij dat God wordt erkend en fijn wordt afgeschilderd in het beeld van de Ouders.[1606]

Luther erkende dat de toevoeging dat 'gij lang leeft in het land dat de Heere zal geven' oorspronkelijk doelde op Gods toezegging van het land Kanaan aan de Joden. Maar volgens hem was de geldigheid van het gebod van alle tijden. Hij zag hierin een aansporing aan alle gelovigen om de autoriteiten van het land waarin zij woonden te respecteren. Als de 'ouders' van het gebod volgens deze gedachte kunnen worden gelijkgesteld met de autoriteiten of regeerders, hangt deze vergelijking samen met een ander principe dat Luther voorstond; dat van *cuius regio eius religio* – wiens land, diens godsdienst. Met andere woorden: Men dient het geloof van de vorst als onderdanen te eerbiedigen. Dat bepaalde geportretteerden hieraan gehoor gaven, kwam reeds naar voren: Hooftman zwoer trouw aan de koning van Spanje en weigerde evenals Panhuys zich aan te sluiten bij de opstandige calvinisten.

DE OVERIGE GEPORTRETTEERDEN

Voordat we de voorstelling als uitgesproken Luthers willen interpreteren, moeten we beseffen dat het Panhuyspaneel géén groepsportret is van de Antwerpse lutherse gemeenschap. Zondervan identificeerde het merendeel van de overige geportretteerden. Ze zullen hier kort worden voorgesteld. Vanwege hun zeer uiteenlopende geloofsachtergronden bracht Zondervan hen vermoedelijk terecht in verband met het oecumenische Huys der Liefde.[1607] De figuur uiterst links werd herkend als de schilder en dichter Joris Hoefnagel (1543/45-1600) met wie Radermacher nauwe vriendschapsbanden onderhield (afb. 6.2e).[1608] De overtuigende bewijslast hiervoor is het portret van hem dat Johann I Sadeler (1550-1600/01) graveerde (afb. 6.4).[1609]

Over de identiteit van de man rechts naast Gillis Hooftman bleef men tot nu toe in het ongewisse (afb. 6.2f). Zondervan die zijn onzekerheid in dezen toegaf, wilde in hem Maarten della Faille (1544-1620) herkennen.[1610] Naast betrekkingen tussen Hooftman en Della Faille voerde Zondervan een magere bewijslast aan; een portret van een Della Faille-telg die betreft 'haardracht en haarinplant' op de afgebeelde zou lijken (Brussel, Museum Elsene; afb. 6.5).[1611] Dit portret, dat tegenwoordig op naam van Bernaert de Rijckere staat, laat niet Maarten della Faille zien maar Charles della Faille. Zoveel kon worden opgemaakt aan de hand van het

[1605] Luther WA, dl. 16 (1904), p. 487.
[1606] Luther WA, dl. 16 (1904), p. 489.
[1607] Zie voor de gronden van hun identificatie en hun banden met het Huys: Zondervan 1982.
[1608] De bewijslast van hun vriendschap bestaat uit Hoefnagels *Allegorie op de vriendschap met Radermacher,* olieverf op paneel, 33 x 46 cm, Rotterdam, Boymans van Beuningen, inv.nr. 1308 (OK), en diens aan Radermacher opgedragen bloemstilleven in waterverf uit 1589, papier op paneel, 11,8 x 16,3 cm, Middelburg, Zeeuws Museum, inv.nr. M98-072-01. Zie: Priem 2012, p. 226, noot 21.
[1609] Johann I Sadeler, *Joris Hoefnagel op 48-jarige leeftijd,* gravure, 148 x 82 mm, inv.nr. RP-P-1940-967. Zie: Isabelle De Ramaix, *Ill. Bartsch,* dl. 3, p. 159 met afb. nr. 542.2; *Holl.*, dl. 21 (1980: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler, II: text), p. 184, nr. 599. Zie: Zondervan 1982, p. 95 met afb. 19 op p. 96.
[1610] Zondervan 1982, p. 95.
[1611] Bernaert de Rijckere, *Charles de la Faille,* 1573, dat. l.b.: *"75[?]",* opschrift r.b.: *"28",* olieverf op paneel, 47 x 38,5 cm, Brussel, Museum Elsene; KIK-nr. 20028362. Zie: Coquelet et Lefeve 1971-1972; D'Hulst 1952, p. 100.

wapenschild, de leeftijdsaanduiding en de datering op dit stuk, in samenhang met het opschrift en het wapen op het pendantstuk waarop Charles' echtgenote Cécile Gramaye staat (Brussel, Museum Elsene).[1612]

Wie is de geportretteerde op het Panhuys-portret dan wél? Vrijwel zeker is hij Jean de Castro (1540/45-1591). Deze Luikse musicus was bevriend met de families Hooftman en Hoefnagel.[1613] Hoewel er geen geaccepteerd portret van Jean de Castro is overgeleverd, bestond allang het vermoeden dat hij één van de musicerende heren was op het *De bruiloft van Hoefnagel* door Frans I Pourbus (1545-1581) in het Koninklijk Museum te Brussel (afb. 6.6).[1614] De man geheel links op de voorgrond vertoont een treffende gelijkenis met de man op het Panhuyspaneel (afb. 6.6a). Castro componeerde in de jaren 1590, tijdens zijn verblijf in Keulen, drie bundels chansons voor 'Cornille', 'Marguerite' en 'Beatrice', de kinderen van Gillis Hooftman en Margaretha van Nispen.[1615] Hij kan indertijd door De Vos naar het leven zijn geportretteerd, want hij vertoefde van 1569 tot 1576 in Antwerpen.[1616] Castro was katholiek, evenals zijn eerste Antwerpse begunstiger Giovanni Giacomo Fiesco (*1539) die geldschieter was van Filips II.

De vrouw met de muts voor het geboomte in het linker beeldvlak werd door Zondervan geïdentificeerd als Jeanne Rivière (1512-1596; afb. 6.2g), de echtgenote van de boekdrukker Christoffel Plantijn (1520-1585), aan de hand van haar portret door Peter Paul Rubens in het Antwerpse Museum-Plantin Moretus (afb. 6.23).[1617] Haar echtgenoot werd herkend in de man rechts achter de figuur met de goudgele mantel ondanks evidente fysiognomische verschillen met portretten die van hem bekend zijn (afb. 6.2h; afb. 6.7; afb. 6.24).[1618] Plantijn en Rivière bekenden zich nooit tot het protestantisme. In 1591 lieten ze zich afbeelden als vrome katholieke stichters op de zijluiken van een triptiek met *Het Laatste Oordeel* (1591-92) van Jacob de Backer en Benjamin Sammelingh (afb. 6.7).[1619] Rubens' portret van Rivière is klaarblijkelijk gebaseerd op dit stichtersportret van haar.

Volgens Zondervan zou de man rechts van de staf van Mozes Johannes Radermacher zijn (afb. 6.8a).[1620] Hoewel latere portretten van Radermacher vergelijking moeilijk maken, zijn

---

[1612] Bernaert de Rijckere, *Cécile Gramaye,* 1573, dat. r.b.: *"73",* opschrift l.b.: *"21",* olieverf op paneel, 47,5 x 38 cm, Brussel, Museum Elsene; KIK-nr. 20028363. Zie: Coquelet et Lefeve 1971-1972; D'Hulst 1952, p. 100.

[1613] Bossuyt & Willaert 1993, p. 43. Zie ook: Willaert & Derde 1993**;** Willaert & Derde 1994.

[1614] Frans I Pourbus, *Portret van de familie Hoefnagel,* ca. 1580, sign. l.o.: *"FF : POVRB/g.",* opschrift l.m. (op het virginaal): *"BH"* (of *HB* in ligatuur), olieverf op doek, 157 x 215 cm, Brussel, Koninklijke Musea van België, inv.nr. 4435; 20025848; IB-nr. 32694; RKD-nr. 60733. Zie: Moes 1896, p. 177, nr. 1, pp. 182-183, nr. 1; Van Gelder 1957, p. 7, nr. 1, afb. 3 (als stammend uit 1571); Van de Velde 1979-1980, pp. 135-144; Best. cat. Brussel 1984, p. 230, nr. 4435 met afb.; Bostoen 1998, p. 28 met afb. 8; Van Leeuwen 2016, p. 181, kl.afb. 2 op p. 179. Volgens Van de Velde 1979-1980, p. 143, niet het huwelijk van Joris Hoefnagel in 1571 maar familieportret t.g.v. het huwelijk in zijn jongere broer Balthazar Hoefnagel (vóór 1554-1608) met Anna van Lieffelt.

[1615] Castro 1592 [Castro 1610]. Zie: Bossuyt & Willaert 1993, pp. 39, 45.

[1616] Bossuyt en Willaert 1993, p. 26.

[1617] Zondervan 1982, p. 97 met afb. 22 op p. 98. Peter Paul Rubens (naar Benjamin Sammelingh?), *Jeanne Rivière,* olieverf op paneel, 64,6 x 50,1 [62,5 x 48,5?] cm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet; KIK-nr. 90598; RKD-nr. 279681. Zie: Best. cat. Antwerpen 1927, p. 16, nr. 11; Best. cat. Antwerpen 2016, p. 13 met afb.

[1618] Zondervan (1982, p. 97) kenschetst het portret als 'rake momentopname' en ontwaart diens 'onmiskenbare en karakteristieke trekken'. Vergelijk: Peter Paul Rubens (naar Adriaen Thomasz. Key?), *Christoffel Plantijn,* ca. 1613-1615, olieverf op paneel, 65,9 x 50,7 [62,5 x 48,5 cm] cm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet; KIK-nr. 90600; IB-nr. 124077. Zie: Best. cat. Antwerpen 2016, p. 31 met afb. Vergelijk Plantijns portret door Philips Galle. Zie: *Nw Holl.,* Philips Galle, dl. 4 (2001), p. 161, nr. 667 met afb.

[1619] Jacob de Backer en Benjamin Sammelingh, *Triptiek met Laatste Oordeel,* dat. m.o. op linkerluik (op voorzijde opengeslagen boek): *"Anno 1591",* olieverf op paneel, middenpaneel 140 x 208 cm, luiken (elk), 140 x 52 cm, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv.nr. KIK-nr. 7499.

[1620] Zondervan 1982, p. 97.

vooralsnog geen bezwaren gerezen om hem hierin te herkennen (afb. 6.9).[1621] Hij en Peeter Panhuys traden ongeveer tezelfdertijd bij Hooftman in dienst. De in Aken geboren Radermacher was mogelijk al in zijn jeugdjaren bevriend met zijn streek- en generatiegenoot Panhuys.[1622] Op het overlijden van Peeter Panhuys en diens vrouw schreef hij een grafschrift.[1623] Net zoals Panhuys huwde hij een nicht van Gillis Hooftman: Johanna Racket (1547-1600).[1624] Radermacher was filiaalhouder van Hooftmans firma te Londen. Deze calvinist was oorspronkelijk luthers of, zoals Bostoen vermoedde, zwingliaans.[1625] Gedurende zijn twee verblijven in Londen stond hij ingeschreven bij de Waalse gemeente van Threadneedle Street; vervolgens werd hij tot diaken van de Nederlandse gemeente gekozen, een functie die hij nooit zou bekleden. Ook was hij lidmaat van de Italiaanse gemeente in 1568.[1626]

Achter de centraal geplaatste mansfiguur met de zalmroze mantel die vermoedelijk Mozes' broer Aäron moet voorstellen, staat, gelauwerd, de dichter Peeter Heyns (1537-1598) (afb. 6.8b; vgl. afb. 6.10).[1627] Heyns, die zich bekeerde tot het calvinisme, schreef een *Feest-dicht* op het huwelijk van Hooftmans zoon Gillis met Catharina van Santvoort. De lauwerkrans was zijn persoonlijk embleem en verwees naar zijn meisjesschool "De Lauwerboom", alwaar hij de dochters van Hooftman Frans onderwees en hen toneelstukken liet opvoeren. Zijn *Miroir des Vefves* (1596), droeg hij op aan Margaretha van Nispen.[1628] De man in de dichtgeknoopte rode mantel rechts van de kruikdragende vrouw werd door Zondervan zonder verder bewijs als Bartholomeus Hooftman bestempeld (afb. 6.8c), hetgeen het wijzende gebaar richting Margeretha Hooftman, zijn dochter, aannemelijk maakt.[1629]

De man rechts van hem is volgens Zondervan de schilder Lucas d'Heere (1534-1584), die zich later als een felle calvinist zou ontpoppen (afb. 6.8d).[1630] Het vermeende zelfportret van D'Heere op een tapijtontwerp dat Zondervan als bewijslast aanvoerde, biedt geen uitsluitsel (afb. 6.11), evenmin als het vermoedelijke zelfportret op D'Heeres *Golgotha* uit 1564-65 in de St.-Pauluskerk te Sint-Pauwels (afb. 6.12).[1631] Van de twee geportretteerde heren onder het Kruis zou de linker de opdrachtgever Jan de Neve zijn en de rechter D'Heere (afb. 6.13). Deze

---

[1621] Anoniem Noordelijke Nederlanden (HAV), *Johannes Radermacher op 69-jarige leeftijd*, 1607, dat. & opschrift r.b.: *"ANNO CHRISTI 16[07] / ÆT. 69",* r.m. (op zuilbasis, spreuk): *"Artes …* [etc.]*",* opschrift l.o. (op brief). *"Eersamen … J… Rademacher / … 1619… te / Middelharnis",* l.o. (op instrument): *"DEELEN [?] XV D.VIII [?],* olieverf op doek, 110,5 x 92 cm, Middelburg, Zeeuws Museum, inv.nr. 64-038, bruikleen Rijksdienst Cultureel Erfgoed, inv.nr. NK 1515; IB-nr. 44029; RKD-nr. 24152. Zie: Zondervan 1982, p. 99, afb. 24 (als door Hans van Aken); RBK 1992, p. 337, nr. 2987; Priem 2012, p. 221, afb. 6 (full page). Vergelijk: J[ohan] D[irksz. van Campen], *Radermacher op 79-jarige leeftijd,* kopergravure, 1617, Rotterdam, Stichting Altas van Stolk.

[1622] Vergelijk: Zondervan 1983, p. 97.

[1623] *Album J. Rotarius,* fol. 169r, ed. Bostoen 1999, pp. 53-55; 88-91.

[1624] Bostoen 1998, p. 14; Bostoen e.a. 1999, p. 85, noot 47, pp. 66-67.

[1625] RAZ, Familie Archief Schorer, nr. 157, Dossier 37, p. 46. Radermachers familie behoorde volgens Pont tot 'de kern der latere Lutherse gemeente' te Antwerpen. Zie: Pont 1911, p. 297; Bostoen 1998, p. 15.

[1626] Kirk & Kirk 1900-1908, dl. 1, p. 384 en p. 387, dl. 3, p. 383. Zie ook: Boersma & Jelsma 1997, pp. 27, 45, 60, 68, 207, 247, nr. 165. Zie voor toelichting: Grell 2002.

[1627] Vergelijk diens portret in houtsnede *Le miroir du monde … d'Abraham Ortelius,* Amsterdam 1598, opschrift rondom: "*Wel hem die Godt betrouty + BIENHEVREVX QVI EN DIEV SE FIE · 1595 ·",* l.o.: *"P.H.ANT.",* r.o: *"ÆTA .58",* Antwerpen, Museum Plantin-Moretus; IB-nr. 2014459; RKD-nr. 281702. Zie: Zondervan 1982, p. 100, afb. 27.

[1628] Heyns 1596. Zie ook: Sabbe 1930; Zondervan 1982, p. 95; Meeus 2003, pp. 115-134.

[1629] Zondervan 1982, p. 91. De zittende vrouw achter Margaretha Hooftman met de "Egyptische" hoofdtooi die op een arm leunt, wilde hij duiden als wijlen haar moeder Barbara Daelberg.

[1630] Zondervan 1982, p. 102.

[1631] Lucas d'Heere, *Kruisiging,* olieverf op paneel, 250 x 180 cm, Sint-Pauwels, Sint Pauluskerk; KIK-nr. 60305. Zie: Van Dam & Waterschoot 2016, pp. 7, 27, 35-36 met afb. op p. 34 en kl.afb. op p. 296. Zie voor het vermeende zelfportret als de man met het masker in zgn. *Quintin*-wandtapijt (Florence, Uffizi): Zondervan 1982, p. 103 afb. 31-32.

tien jaar eerder geportretteerde heer is echter kaler dan de man op het Panhuyspaneel en lijkt niet veel op hem: ten minste één van beide identificaties moet onjuist zijn. Tussen de als D'Heere herkende figuur en Panhuys staat naar verluidt de kruidkundige Rembert Dodoens (1517/18–1585), over wiens vermeende protestantisme veel is gespeculeerd (afb. 6.8e; vgl. afb. 6.14).[1632] De man uiterst rechts tenslotte is niet Justus Lipsius (1547-1606) zoals Zondervan dacht, maar Maerten de Vos zelf (afb. 6.8f; afb. 2.45), zoals Zweite reeds constateerde.[1633]

Radermacher bedacht in 1567 het programma van een reeks van vijf panelen die Hooftman bij Maerten de Vos bestelde voor zijn eetzaal. Hij koos uit reformatorische overwegingen voor episoden uit Paulus' Handelingen, waaronder *Paulus op Malta* (Hand. 28:3-6; **Vos3;** afb. 6.15) en *Paulus in Efeze* (Hand. 19:19; afb. 6.17).[1634] Op deze schilderijen, die respectievelijk in het Louvre te Parijs en het Koninklijk Museum te Brussel worden bewaard, verschijnen eveneens portretten. Een derde bekende voorstelling uit de reeks, *Paulus te Lystra,* bevindt zich in privébezit te Bordeaux en lijkt geen portretten te bevatten (afb. 6.18).[1635] Gezien de band tussen Radermacher en Panhuys, en het feit dat eerstgenoemde eerder het programma had uitgedacht voor de Paulusreeks van dezelfde schilder, lijkt zijn betrokkenheid bij de totstandkoming van het Panhuyspaneel voor de hand te liggen.

Uit een briefwisseling van Radermacher met Jacob Cool (†1591) is bekend dat de geograaf Ortelius Maerten de Vos bij hem aanbeval en dat er een veertigtal portretten van vrienden, familieden en bedienden in de reeks werd opgenomen.[1636] Ortelius is de tweede figuur van rechts op de *Paulus op Malta* (afb. 6.19a), wat zijn portret door Adriaen Key bewijst (afb. 6.20).[1637] Ortelius maakte een gedetailleerde kaart van Paulus' reizen met rechtsboven een illustratie van de schipbreuk te Malta die werd toegevoegd als addendum aan zijn *Theatrum orbis terrarum* van 1579 (afb. 6.16).[1638] Mogelijk was Ortelius in de tijd dat hij in de bijbelscène werd geportretteerd reeds bezig met het onderzoek voor deze kaart.[1639] De derde figuur van links met de tulband is vermoedelijk niet Hooftman, zoals ik aanvankelijk in navolging van Sulzberger aannam, maar zou inderdaad heel goed Jacques (Jacob) I della Faille (1525-1597)

[1632] Vergelijk diens door Philips Galle gegraveerde portret met randschrift: "*ROMBERTVS DODONAEVS MECHLIENSIS",* onderschrift: *"Moribus atq[ue] fide testor Remberte valere / Te, usus nempe tuis sepius hospitio. / Quid Medicus valeas Mechlinia dicet & hori. / Quos struis, in plantis quantus es, atque libris.",* 75 x 123 mm (binnen plaatrand), Den Haag, RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Collectie Iconografisch Bureau); RKD-nr. 180882; IB-nr. 2001430. Dit portret diende als voorbeeld voor de 17de-eeuwse Noord-Nederlandse prenten van Dodoens. Zie: *Nw Holl.,* Philips Galle, dl. 4 (2001), p. 80, nr. 60/IIb met afb.; Zondervan 1982, p. 102 met afb. 34 p. 104. Zie voor een recente studie over Dodoens: Gilias, Van Tilburg & Van Roy 2016, en voor diens geloof: Blok 1917, pp. 269-270.
[1633] Zondervan 1982, pp. 102, 105; Zweite 1980, p. 289.
[1634] Maerten de Vos, *Paulus op Malta,* 1568, olieverf op paneel, 125 x 201 cm, Parijs, Musée National du Louvre, inv.nr. 1931 MR 56. Zie: Meganck 2017, pp. 5-6 met kl.afb. 1 op p. 6 en afb. op p. 1. Maerten de Vos, *Paulus in Efeze: Inwoners van Efeze (Ephese) verbranden uit berouw hun afgodische boeken,* sign. & dat. r.o.: *"M. D. VOS F / 1568"*, olieverf op paneel, 125 x 198 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 4310; RKD-nr. 70051; KIK-nr. 20025049. Zie: Best. cat. Brussel 1984, p. 318. Zie voor de reeks: Sulzberger 1936, pp. 121-132.
[1635] Maerten de Vos, *Paulus en Barnabas te Lystra*, 1568, olieverf op paneel, 140 x 185 cm, Bordeaux, Coll. Bethmann, Château d'Olivier. Zie: Hanou 2014, p. 70, afb. 8.
[1636] Radermacher aan Cool op 25 juli en 14 augustus 1603, in: Zweite 1980, pp. 67-68, resp. Dok. 11 & 12, p. 378; Meganck 2017, p. 5 (Engels) met noot 21. Zie voor Cool en Radermacher ook: Hamilton 1977, p. 271.
[1637] Vergelijk: Zweite 1980, p. 80 met afb. 175; Zondervan 1982, p. 81, noot 19. Vergelijk Ortelius portret door Adriaen Thomasz. Key, opschrift*: "CONTEMNO/ ET/ ORNO",* olieverf op paneel, 43 x 45 cm, verblijfplaats onbekend (voorheen Malibu/Los Angeles, J. Paul Getty Museum). Zie: Best. cat. Malibu 1997, p. 66; Jonckheere 2007, pp. 111-112, nr. A77.
[1638] Moffitt Watts 2007, pp. 393-394 met fig. 11.6; Laor 1986, p. 77, nr. 545, aangehaald in: Ramakers 2011, p. 230.
[1639] Vergelijk: Meganck 2017, p. 5

kunnen voorstellen, zoals Zondervan reeds opperde (afb. 6.19b; afb. 6.21).[1640] Het portret van de koopman door Cornelis Jacobsz. de Zeeuw in het Koninklijk Museum te Brussel kan de vergelijking goed doorstaan.[1641] Het vrouwengezicht naast de tulbanddrager wilde Zondervan logischerwijs identificeren als Della Faille's echtgenote Maria Gamel (of Gamels), vermoedelijk ook vanwege het Brusselse pendantportret (afb. 6.19c; afb. 6.22).[1642]

Mijn eerdere bewering dat de gelijkenis met De Zeeuws portret van Gamel voornamelijk te wijten is aan de batisten muts onderschrijf ik nog steeds, maar dient te worden bijgesteld.[1643] Inderdaad lijkt het vrouwengezicht minder langgerekt dan dat van Gamel. Nochtans is de oogopslag overeenkomstig, evenals de vorm van de neus en de wenkbrauwbogen. Volgens Armin Zweite verschijnt de vrouw op *Paulus op Malta* ook op het Panhuyspaneel.[1644] Zondervan had de dame in kwestie daar al herkend als Jeanne Rivière (afb. 6.19d; afb. 6.23). Een gevolgtrekking zou kunnen zijn dat niet Rivière maar Gamel op het Panhuyspaneel staat, temeer daar de identificatie van Plantijn ook niet geheel wil overtuigen. Maar vermoedelijk gaat het toch om twee verschillende vrouwen. Voor de identificatie van de Maltese vrouw als Rivière spreekt weer dat de man uiterst links de trekken lijkt te hebben van haar man Christoffel Plantijn (afb. 6.19e; afb. 6.24).

PAULUS IN EFEZE

De *Paulus in Efeze* toont de opstandige goudsmid Demetrius die zich met de komst van Paulus zorgen maakte om zijn bron van inkomsten, omdat hij heidense afgodsbeelden vervaardigde (Hand. 19:19; afb. 6.17). Het verhaal verwijst naar de door protestanten verfoeide katholieke beeldenverering. De beeldenstorm had in 1566 Antwerpen getroffen en de littekens hiervan waren nog zichtbaar. Een deels leesbaar opschrift op de achterzijde van het schilderij maakt onder meer melding van 'idele consten' en 'boecken derselver ver[brand?]'.[1645] Dit lijkt een parafrase van de synopsis van de episodes te Efeze en Malta in de gereformeerde Deux-Aesbijbel waarin sprake is van '19 de boecken van ijdele konsten verbrandt'.[1646] Hanou duidde het onderwerp volgens zijn "methode Radermacher" dan ook weer als typisch calvinistisch en bracht het in verband met Calvijns opvatting van de episode als 'levend beeld van onze tijd' waarbij Demetrius werd geduid als 'gevaarlijke pest der geldgierigheid'.[1647]

Ook de keuze voor deze tegen de beeldenverering gerichte Paulus-episode moet men echter veeleer in algemeen-reformatorische zin duiden en dan nog eerder vanuit een lutherse

---

[1640] Sulzberger 1936; Van Leeuwen 2016, p. 184 (alwaar abusievelijk gesteld dat er geen portret van Jacques della Faille bekend zou zijn); Zondervan 1982, p. 81 (identificatie zonder argumentatie of bewijslast). Zie voor de Jacques del Faille en zijn familie: Brulez 1959; Wijnroks 2003, pp. 68-70; Timmermans 2008, passim.

[1641] Cornelis Jacobsz. de Zeeuw, *Portret van Jacques I della Faille, Heer van Dovie, Bucquerie en Westbroek,* dat. l.b.: *"AN° 1569 / AETATIS 44",* olieverf op doek, 102,3 x 76,5 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 6277; 20025061; IB-nr. 64692; RKD-nr. 129176.

[1642] Zondervan 1982, p. 81 (zonder toelichting). Cornelis Jacobsz. de Zeeuw, *Maria Gamel,* 1569, olieverf op paneel, 102,7 x 77 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 6278; KIK-nr. 20025062; IB-nr. 64693; RKD-nr. 129177. Maria was de dochter van Jan Gamel. Zie voor hem: De Smedt 1971, i.h.b. pp. 216-217.

[1643] Van Leeuwen 2016, p. 184.

[1644] Zweite 1980, p. 162, gevolgd in: Van Leeuwen 2016, p. 184.

[1645] 'Demetrius, de silversmit, vreesende quade [...] neringe van Pauly predicatie' en 'Siende de miraculen, die Godt door Pau[...] haar idele consten versaeckende [...] boecken derselver ver[...]', in: Zweite 1980, p. 269, noot 3, aangehaald in: Hanou 2014, p. 68.

[1646] *Bijbel,* ed. Van der Erven 1562, s.p. supra Het xix. Capittel. Vergelijk: *Bijbel,* ed. Canin 1571-1572.

[1647] Hanou 2014, pp. 68-70, waarbij aangehaald: Calvin *Act*., ed. Wielinga 1899, pp. 295-296.

dan vanuit een calvinistische hoek. De lutherse dichter Willem van Haecht (ca. 1527/30-na 1585, 1612?), factor van de Antwerpse rederijkerskamer De Violieren, schreef namelijk enkele jaren eerder het *Spel van Sinnen opt derde, vierde ende vijfste capittel van dWerck der Apostelen,* waarin hij de handelingen van Paulus dramatiseerde.[1648] Het geschrift is ondanks zijn gematigde toon overduidelijk een aanval op de clerus. De apostelen verkondigen het evangelie, terwijl de sinnekens 'Valsch Propheet' en 'Schoon yprocijt' hun daarvan willen weerhouden.[1649] Na de eerste twee opvoeringen van 9 april 1563 en 9 april 1564 werd het werk in de ban gedaan.

In de passage over Paulus in Efeze voerde Van Haecht naast Demetrius ook het personage 'Beltsnijder' op. Wellicht is dit personage een verwijzing naar Augustinus Brabender, bijgenaamd 'Beldensnijder' alias van Hasselt, die in 1534 in Münster als handelaar van ketterse boeken bekendstond.[1650] Mogelijk is hij dezelfde als Augustijn van Hasselt, boekdrukker van het Huys der Liefde die ook voor Plantijn actief was.[1651] Hoe het ook zij, de boeken en pamfletten die her en der op de voorgrond van het schilderij liggen, verwijzen ontegenzeggelijk naar de drukkerspraktijk: ook een vorm van beeldsnijden, waarbij Van Haecht als (prent)uitgever nauw betrokken was. Van Haecht stelde dat men wél beelden mag maken, maar dat deze niet vereerd mogen worden.[1652] In de proloog van het tweede spel ergert zich een toeschouwer – neergezet als een calvinist – aan 'de gemaelde beelden, van Godt verboden' en uit deze kritiek op een schilder die bezig is met het voltooien van het decor voor het apostelspel.[1653]

Van Haecht, die ook zelf actief was als beeldend kunstenaar,[1654] argumenteerde aan de hand van de Schrift dat beelden en schilderijen zijn toegestaan.[1655] Veelzeggend is ook de openingszin van de proloog van Van Haechts tweede apostelspel: 'Ist niet al schilders werck?', een rhetorische vraag die wordt gesteld door het personage 'Een Schilder'.[1656] Dit wijst eenduidig op Luthers (tegen Calvijn gerichte) standpunt uit 1529 dat afbeeldingen toelaatbaar

---

[1648] KBB, Ms. 21664 (Ms. II 129, Ceneton A1521), opgenomen in: Pijper 1903, pp. 273-366; Hummelen 1968, pp. 46-48, 1 K 1. Voor een analyse van het stuk zie: Steenbergen 1968, pp. 161-177; Ramakers 1989, pp. 147-164; Marnef 2003, pp. 181-183; Ramakers 2011. Zie voor verdere biografische gegevens: Van den Branden & Frederiks 1888-1891, pp. 309-310; Ter Laan 1941, pp. 194-195; Van Bork & Verkruijsse 1985, pp. 244-245. Van Haechts bewerking van de *Psalmen* werd gedeeltelijk opgenomen in het gezangboek van de Nederlandse Lutherse kerk dat tot 1688 in gebruik bleef. Ook droeg Van Haecht bij aan het *Geuzenliedboek* (1574).

[1649] Worp 1904-1908, dl. 1 (1904), pp. 187-189.

[1650] Zie transcriptie van het satyrische gedicht *Monsterschen ketter bichtbok* (1534) door Adam Scheffer uit 1754, in: Landesarchiv NRW Abteilung Westfalen (voorheen: Staatsarchiv Münster), Ms. VII 1603: '[Augustinus Brabender] up de bergstraden [...] heff oick alltied en oprorsche ketzerische lun, he drecht steds ketzersche boecke in siner Mowen, in uprorsche handel sall ehm tho siner tiedt, wull roüwen [...]', in: Simon 1970, p. 427, aangehaald in: Valkema Blouw 1986, p. 84 [2013, p. 118] met noot 3. Zie voor een poging tot een reconstructie van de brontekst: Bitter 1962-1964.

[1651] Zie voor de gelijkstelling Simon 1970, pp. 432-453, aangehaald in: De la Fontaine Verwey 1976, p. 234, die hierbij aantekende tegen deze aanname dat Augustijn van Hasselt nog in 1591 te Keulen in leven was en eigenlijk stamde uit het bisdom Luik en dus niet uit Brabant. Zie: *Chronika*, Cap. XV, fol. 33v § 12, in: Hamilton 1988, p. 44: '[...] Augustyn, unde was uth dem Lande van Lůcke, unde syn Wyf hiete Gertrudt, unde was uth de Twente.', aangehaald in: Valkema Blouw 1986, p. 85 [2013, p. 119], noot 6. Zie voor Van Hasselt ook: Valkema Blouw 1984 [2013, pp. 53-82]; Valkema Blouw 1988 [2013, pp. 219-228]; Hamilton 1988, p. 79, noot 48; Langereis 2014, pp. 226-227.

[1652] De Vooys 1928, p. 191; Van Gelder 1959, pp. 61-62.

[1653] Marnef 2003, p. 181.

[1654] De Vooys 1928b. Zie voor het schildersgeslacht Van Haecht: Van Roey 1968, pp. 216-229. Zie voor Willem van Haechts als beeldend kunstenaar: Bleyerveld 2001; Bleyerveld 2002; Bleyerveld 2011; Ramakers 2011.

[1655] De Vooys 1928, p. 30.

[1656] *Tweede spel van sinnen van dWerck der Apostelen,* fol. 17r, in: De Vooys 2008, p. 191; Baas 2011, p. 72: 'Ist niet al schilders werck? Tmach blijcken, jaet./ Alle dingen opt leste sijn haer mannieren:/ steeckter een de hant aen de derde strijcken gaet:/ dan gebreeckter altijt wat aen spels vercieren/ blijckt nu. Waerent maar geen schilders de *Violieren,*/ [...]', aangehaald in: Melion 2002, p. 77, noot 112; Ramakers 2011, p. 236.

waren, mits er geen sprake was van misbruik.[1657] De legitimatie voor het maken van schilderijen vindt men ook terug in het catechismusboekje *Lutherus Calvino oppositus* van omstreeks 1600, waarin staat dat God alleen de beeldenverering verbood: 'Also auch, wenn man Bilder oder Gemaehl von den Historien der heiligen Schrifft [...] in der Kirchen oder Heusern hat, und solche nicht verehret oder anbetet: so kann mans wol gedulden.'[1658]

Van Haecht stelde in zijn toneelstuk diegenen die het evangelie dwarsbomen gelijk aan hen die zich inlaten met afgoderij.[1659] In het derde spel staat ook de schipbreuk op Malta centraal. De dialogen en toneelaanwijzingen duiden op een naturalistische uitbeelding van deze spectaculaire scène en andere vertoonde gebeurtenissen, zoals de bevrijding van Paulus uit de gevangenis in Philippi (Hand. 16) en de val van de jonge Eutychus uit een raam in Troas (Hand. 20). Een samenwerking met schilders voor de decors ligt voor de hand. Aldus koppelde Van Haecht in de traditie van de rederijkers beide "beeldende" kunsten aan elkaar.[1660] Radermacher zal dus zeker door deze Paulinische apostelspelen zijn geïnspireerd toen hij het programma voor Hooftmans feestzaal uitdacht.[1661] Overigens wordt in Van Haechts apostelspelen net zoals op het Panhuyspaneel gehoorzaamheid aan de regering gepropageerd: 'Dus wilt dan obedieren / Die u wel goeverneren / Soo suldy prospereren / En tryck sal blyven staen.' Bovendien wordt hier tolerantie gekoppeld aan het naleven van Gods geboden: 'Laat ons malcanderen dan niet condamneren,/ Maer wt liefde stichten in goddelijcke wetten.'[1662]

Interessant is dat Van Haechts geloofsgenoot en neef Godevaert van Haecht het stuk in zijn stadskroniek te berde brengt: 'Op den 21 dach Juny [1565] speelden de scilders van Antwerpen, welck is de Violiere, een scoon spel van sinnen uyt die wercken der apostelen ... en hadde all den volcke behaecht maer de geestelyckheyt grimde.'[1663] Vermoedelijk speelde ook Maerten de Vos in deze opvoering mee en moeten we Van Haechts rol bij de totstandkoming van Hooftmans Paulus-cyclus niet onderschatten. De Vos' schilderij te Brussel bevat slechts één archetypisch portret, rechts in de marge, dat op foto's meestal is afgesneden vanwege de overkragende lijst (afb. 6.17). Wellicht is hier Willem van Haecht geportretteerd, hoewel dit vooralsnog niet kan worden aangetoond.[1664] De pamfletten die op de voorgrond liggen, zouden

---

[1657] Martin Luther, *Ein bet=búchlin: mit eym Calender vnd Passional hûbsch zu gericht*, ed. Hans Lufft, Wittenberg 1529, in: Luther WA, dl. 10, Abt. 2, p. 458: 'Misbrauch und falsche zuuersicht an bilden habe ich alle zeit verdampt und gestrafft, wie yn allen andern stücken. Was aber nicht misbrauch ist, habe ich ymer lassen und heissen bleiben und halten, also das mans nützlichem und seligem brauch bringe.', in: Harasimowicz 1996, p. 28; Brückner 2007, p. 16.
[1658] Aegidius Hunnius (voorwoord), *Lutherus Calvino oppositus*, ed. 1609, geciteerd in: Harasimowicz 1996, p. 30; Brückner 2007, p. 16.
[1659] Vergelijk het Haarlemse spel van *Paulus ende Barnabas*. Zie: De Vooys 1928, p. 173; Van Gelder 1959, p. 62.
[1660] Hummelen 1970, pp. 76-104: i.h.b. voor de raamscène: pp. 93-94, 103. Zie hiervoor ook: Baas 2011, pp. 35-36. Vergelijk: Ramakers 2011, p. 237.
[1661] Hummelen 1968, p. 64, 1 OB 4. Zie ook het onterecht aan Van Haecht toegeschreven *De Bekeeringe Pauli, Spel van Sinne,* in: KBB, Ms. 21664 (Ceneton A0128); NHA, nr. 2359: Coll. Zinnespelen van de Rederijkerskamer Trou Moet Blijcken te Haarlem; Hummelen 1968, p. 46, 1 K 2. De toeschrijving wordt weerlegd door De Vooys 1928, p. 12 en Steenbergen 1953, pp. 14-19.
[1662] Steenbergen 1968, p. 174 met noot 47; De Vooys 1928, p. 31, geciteerd in: Marnef 2003, pp. 182-183.
[1663] Van Haecht *Kroniek,* ed. Van Roosbroeck 1929-1930, dl. 1 (1930), p. 8, geciteerd in: Marnef 2003, p. 183.
[1664] Het portret op het schilderij te Brussel kon door mij niet goed worden bestudeerd. Het mansgezicht is deels zichtbaar op een oude foto van het KIK (cliché B016507). In de geportretteerde wilde Zondervan van Nicolaes Malapert (1564-1615) herkennen: deze identificatie moet, alleen al op grond van diens levensdata, van de hand worden gewezen. Zie: Zondervan 1982, p. 81 met noot 21. Hij verwees ter vergelijking naar Malaperts portret door Daniël van den Queborn in het Utrechtse Centraal Museum (onder vermelding van cat.nr. 1290). Het schilderij van Malapert draagt tegenwoordig inv.nr. 8885 (IB-nr. 21468; RKD-nr. 24943). Mogelijk bedoelde Zondervan het portret van de Antwerpenaar Andries van der Meulen (1549-1611) uit 1583 dat even als het Malapert-portret deel uit maakt

dan ook kunnen zinspelen op zijn rol als propagandist en prentmaker, allegorist in woord en beeld.

Meer dan bijkomstig lijkt de omstandigheid dat Radermacher bevriend was met een Demetrius, namelijk de Antwerpse koopman en historicus Emanuel van Meteren (1535-1612), wiens naam aldus werd verlatiniseerd. Bovendien was deze Demetrius, die net zoals Radermacher woonachtig was in Londen, een volle neef van Abraham Ortelius, en werd ook hij meermaals in verband gebracht met het Huys der Liefde.[1665] Verduyn die op Van Meteren promoveerde stelde zelfs: 'Deze Johannes Radermacher heeft evenals Ortelius, ja vrij zeker in zijn jeugd nog meer als deze, invloed uitgeoefend op de historische neigingen van zijn vriend Emanuel van Meteren.'[1666] Het voert allicht te ver de gehele voorstelling te zien als een zinspeling op de naam van Radermachers vriend, maar wellicht is van Meteren afgebeeld als de gelijknamige smid, bij wijze van *insider's joke*.

DE OPDRACHTGEVERS EN HET HUYS DER LIEFDE

Zoals gezegd, is het opvallend dat Panhuys zijn kinderen tot 1579 katholiek liet dopen. Indien Panhuys, als lutheraan, daadwerkelijk met calvinisten sympathiseerde, vanwege hun gedeelde gedachtegoed, impliceert deze "doopkwestie" dat hij bewust een scheiding aanbracht tussen *innerlijke* geloofsovertuiging en *uiterlijke* geloofspraktijk. Dit wijst eens te meer op een verbondenheid met het Huys der Liefde. Geestelijk leider Hendrik Niclaes stond erop dat zijn volgelingen gehoorzaamden en respect betoonden aan de plaatselijke overheden.[1667] Het tolerantiebegrip van het Huys waarborgde de familisten een grote geloofsvrijheid; namelijk om te kerken waar zij wilden. In principe konden zij zelfs geen lidmaat worden van het Huys, omdat het geen kerkelijke organisatie was. Desondanks wilde de oprichter Hendrik Niclaes op het eind van zijn leven een hiërarchische organisatie invoeren die kerkelijk aandoet. 'Oudsten' zouden onder de leden bijdragen inzamelen om de 'Priesters' in levensonderhoud te voorzien. Deze bijdragen zouden dan door 'Bisschoppen' worden verdeeld.[1668]

Uit de *Chronika des Hůs-gesinnes der Lieften* blijkt bovendien hoezeer Niclaes zich vereenzelvigde met Mozes en zijn volgelingen gelijkstelde met het Volk Israëls.[1669] God zelf zou gelijk Hij 'eertijds door Mozes van de berg Sinai' zijn volk goede 'Ordeningen unde Ovingen'

---

van de reeks schilderijen door Daniël van den Queborn (inv.nr. 8884 [cat.nr. 1289]; IB-nr. 21561; RKD-nr. 24947). Tot de reeks behoort ook Queborns portret van Jehan Machumet (inv.nr. 8886 [cat.nr. 1291]; IB-nr. 63668; RKD-nr. 35600) waaraan later dat van Marcus de Machumet (1575/76-na 1638) door een onbekende kunstenaar uit 1638 (inv.nr. 8887; RKD-nr. 42473) werd toegevoegd. Zie voor de reeks: Luttervelt 1948; De Meyere 1986.

[1665] Verduyn 1926, sub 'familierelatie'. De moeder van Emanuel, Odille/Otillia was een zus van Leonard Ortels, de vader van Abraham Ortelius. Zie voor Van Meteren en het Huys der Liefde: Van Dorsten 1972, pp. 32-37; Mout 1976, p. 16; Mout 1981, p. 84; Jansen 1985, p. 15; Grell 1994, p. 269. Zie voor Radermacher en Van Meteren: Bostoen 1998, pp. 20, 22, 25, 38, 45, 50, 57; alsook voor Van Meteren in het netwerk van Vlamingen te Londen (Italiaanse kerk): Boersma en Jelsma 1997, pp. 9, 41, 160, 163; Waterschoot 2002, pp. 78-82; Asaert 2004, p. 68.

[1666] Verduyn 1926.

[1667] Hamilton 1987, p. 88. Niettemin was Niclaes faliekant tegen de Reformatie waarbij hervormers de Roomse eredienst vervingen door zijns inziens meer schadelijke ceremonies. Zie: Niclaes 1575, fol. 76. Ook was voor handhaving van de katholieke gebruiken tot de Dienst der Liefde volledig geaccepteerd was: Zie: De la Fontaine Verwey 1940-1942; Hamilton 1977, p. 243.

[1668] Hendrik Niclaes, *Ordo Sacerdotis: De Ordeningen des Priesterlicken States, in dem Hüs-gesinne der Lieften also Henrik Niclaes desulve uth dem munde unde worde des heren nae idt waeraftige wesen sulvest geschreven unde den olderen unde ministeren in dem Hüsgesinne overantwordet,* in: Leiden, Bibliotheek Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, LTK 621 1, fol. 38r-41v, in: Hamilton 1988, pp. 250-254. Zie: Zijp 1986, p. 84; Hamilton 1977, p. 250.

[1669] *Chronika,* Idt XXXVI. Capittel, fol. 65v-71r, in: Hamilton 1988, pp. xvi, 87-93.

(verordeningen en leefregels) had gegeven dat nu doen via 'Hendrick Niclaes van de berg Sion'.[1670] Niet alleen de onderwerpskeuze van het schilderij kan aldus verklaard worden, maar ook de aandacht die wordt gevestigd op het vierde gebod over het 'gegeven land' waarover God (naar verluidt) sprak tot Niclaes als 'Mijn heilige erfland der levendigen [...] de heilige plaats van Mijn woning [...] waar Mijn heiligen en alle kinderen Gods moge rusten, die Ik als een eeuwig erfgoed heb gegeven.'[1671]

Het is verleidelijk om Gillis Hooftman en Peeter Panhuys als 'Oudsten' van het Huys der Liefde te zien, omdat zij over genoeg financiële kennis beschikten om de boekhouding van het Huys bij te houden. Er zijn meerdere aanwijzingen dat leden van de sekte een praktijk ontwikkelden voor het verhandelen en inzamelen van dure goederen zoals kant en juwelen om het Huys te financieren. Bij deze handelsondernemingen speelde Plantijn een belangrijke rol. Niclaes ontving ook schenkingen van rijke weldoeners zoals van een mysterieuze Provençaalse juwelier uit Parijs.[1672] Niettemin voert het te ver de inzameling van kostbaarheden op het Panhuyspaneel als religieuze 'heffing' te verbinden aan een kerkelijke praxis die officieel nooit van de grond is gekomen. Bovendien ontstond het schilderij een tweetal jaren nadat Niclaes' streven naar een strenge rangorde in ongenade was gevallen. Er werd niet langer naar een zichtbare kerk gestreefd ten tijde van de tweede leider van de sekte; Hendrik Barrefelt alias Hiël.

In 1567 zou Plantijn hebben gebroken met het Huys der Liefde waarna hij onmiddellijk vriendschapsbanden aanknoopte met Hiël, wiens groepering door de autoriteiten wél werd gedoogd. Niettemin lichtte Plantijn nog in een brief van 2 augustus 1567 Niclaes in over de verkoop van Hebreeuwse bijbels.[1673] Een exemplaar uit 1566 dook op met op de platten "Henricus. Nicolas." gestempeld.[1674] Van de drie edities was een deel bestemd voor de Joodse kolonisten in Barbarije (Marokko). Opmerkelijk genoeg liet ook Hooftman al op 19 januari 1567 door Radermacher tweehonderd *Biblia Hebraica* in kwarto afhalen die bestemd waren voor Noord-Afrikaanse Joden en Arabieren.[1675] Deze bijbels werden met grote opbrengsten door Radermacher aan de man gebracht, zodat Hooftman er nog 400 à 500 bij bestelde.[1676] Mogelijk deden Hooftman, Radermacher en mogelijk ook Panhuys aan missiewerk voor het Huys.

[1670] *Chronika*, fol. 67r-67v § 13, in: Hamilton 1988, p. 88: 'Unde gelyck alse ick ehrtydes dorch Mosy van dem Berge Sinai, mynem Volcke goede Ordeningen unde Ovingen gegeven hebbe, die to mynem Christo unde to synem Gelove der Salichmakinge van der Sunden, vorreicken unde infören, Also wil Ick nu oick tot Lestertydt, dorch dy HN. [Niclaes] van dem Berge Sion, den Goedtwilligen to myne Gerechticheit, goede Ordeningen unde godtsalige Ovingen geven [...]'. De profeet David Joris zag zichzelf als derde David, na Mozes en Christus: De la Fontaine Verwey 1976, p. 224.

[1671] *Chronika*, fol. 66r § 5, in: Hamilton 1988, p. 87: 'Unde du HN. Hebbe wal dyn Gemerck ip desse myne hillige Plaetze: unde anschouwet hyr nur tor stede, myn hillige Erf-landt der Levendigen: Went idtsulve is myne Ruste, unde hillige Plaetze myner Woninge, Is oick de ware Ruste myner hilligen unde aller Kinderen Godes, die ick en, to ein ewich Erfgůdt gegeven hebbe.' Zie voor dit 'Nye Vorbundt': *Chronika,* fol. 64v § 15 & fol. 68r § 16, in: Hamilton 1988, p. 83 & p. 89.

[1672] De geschonken juwelen bleken later verdwenen. Zie: *Chronika*, fol. 52r-56r [Hamilton 1988, pp. 69-73], aangehaald in: De la Fontaine Verwey 1976, p. 251; Hamilton 1977, p. 250. Zie voor Plantijn als kanthandelaar: Risselin-Steenebrugen 1959, pp. 74-111; Risselin-Steenebrugen 1961; Hamilton 1977, p. 249.

[1673] Plantin, ed. Rooses & Denucé 1883-1950, dl. 1 (1883), pp. 157-160; PP 649; Zijp 1986, p. 85; Hamilton 1987, p. 90; Valkema Blouw 1988-1989, p. 150 [2013, p. 648]. Zie voor band van Plantijn met het Huys de Liefde ook: Valkema Blouw 1993 [2013, pp. 643-664].

[1674] De la Fontaine Verwey 1975, pp. 94-97: p. 95 met afb. 28; De la Fontaine Verwey 1976, pp. 236-237, afb. 5.

[1675] Zie: Denucé 1937, p. 15; Voet 1969-1972, dl. 2, p. 392, noot 4. Christenen, moslims en joden konden zich aansluiten bij de Familie der Liefde. Zie: Hamilton 1977, p. 243.

[1676] Plantin, ed. Rooses & Denucé 1883-1950, dl. 1 (1883), p. 160; Voet 1969-1972, dl. 2 (1972), pp. 392-393; De la Fontaine Verwey 1976, p. 237; Spies 2006, p. 75.

Het Panhuys-portret ontstond één jaar nadat in 1573 de minder hiërarchische en tolerantere Hiël zich distantieerde van Niclaes' radicalere standpunten, zoals diens zelfverkondigde goddelijkheid – Niclaes noemde zich een 'vorgodeden Mensch' – en in de aanloop van de definitieve afsplitsing in 1576, toen Barrefelt zich als nieuwe leider ontpopte. Hij noemde vanaf dat moment zijn volgelingen "Lief-hebbers der Warheyt".[1677] Barrefelt werd sterk beïnvloed door de ondogmatische geestelijke Huybert Jacobsz. Duyfhuis (1515/31-1581), pastoor van de Rotterdamse St. Laurenskerk (1556-1572) en later pastoor-predikant van de Jacobikerk te Utrecht (1578).[1678] Deze getrouwde zielenherder predikte na het opdragen van de mis. Hij bleef roomskatholiek en weigerde over te gaan tot het calvinisme.[1679]

Duyfhuis maakte een onderscheid tussen een algemene zending die uit de 'wet der liefden' en natuur komt en een specifieke missie. De eerstgenoemde missie was van profeten (zoals Niclaes) die *niet* gestuurd waren om een *nieuwe* kerk te stichten, maar om de oude te herstellen. Deze laatste zending, bevestigd door wonderen, was die van Mozes.[1680] Het is niet toevallig dat de lutherse doctrine van de geboden als natuurlijke wet (*lex naturae*) die in de harten van alle mensen is geschreven ten grondslag ligt aan deze algemene zending.[1681] Volgens Duyfhuis had Niclaes de 'specifieke missie' naar zich toegetrokken. Barrefelt en Duyfhuis zelf, voerden daarentegen een algemene missie uit, die 'alle menschen gemeen [is], die van Godt wonderlijck verlicht ofte begaeft sijn [...]'.[1682]

Mogelijk verwijst het Panhuyspaneel dus naar deze interne discussie en wordt in het schilderij op symbolische wijze verbeeld hoe Gods specifieke missie, die Niclaes zich had toegeëigend, aan Mozes wordt teruggegeven. De geportretteerden kunnen dan tezamen geïnterpreteerd worden als een beeld van 'algemene missie'. Want 'dit is in dese herders', zoals Duyfhuis stelde.[1683] En hoe kon men deze "pastorale" boodschap beter uitdragen dan door zich eendrachtig te scharen rond Mozes in de gedaante van het van oorsprong Joodse herdersvolk? Hoewel een dergelijke interpretatie van de voorstelling vanuit het Huys der Liefde alleen indirect valt te bewijzen, moge in ieder geval vaststaan dat Hooftman en Panhuys geen felle calvinisten waren, maar gematigde lutheranen.

6.2. Het bijbelse *portrait historié* als beeld van de *communio sanctorum*

Op het Panhuyspaneel verschijnen de geportretteerden als anonieme oudtestamentische figuren. En op Lucas Cranachs Wittenberger altaar verschijnen wereldse figuren weliswaar niet als heiligen, maar nemen ze wel hun plaats in (afb. 4.29). Op dezelfde wijze begreep Luther de

[1677] Clair 1960, p. 31; Zijp 1986, pp. 85-86. Op bijvoorbeeld het titelblad van *Den Spegel der gherechticheit* (Plantin, ca. 1560) noemde Niclaes zichzelf 'den vorgodeden Mensch H.N.'. Zie afb.: De la Fontaine Verwey 1976, p. 232. Zie voor vergoddelijke mens ('godded with god') bij Niclaes ook: Hamilton 1977, pp. 246-247, 253: Moss 1981. Zie voor de breuk tussen Niclaes en Barrevelt: De la Fontaine Verwey 1976, p. 224ff.; Hamilton 1977, p. 251ff.
[1678] Zie voor Duyfhuis: Kalma 1987; Egmond 1997, p. 129. Zie voor zijn relatie met het Huys: De la Fontaine Verwey 1976, p. 253; Hamilton 1977, pp. 246ff.; *Chronika,* fol. 106r.ff, in: Hamilton 1988, p. 135ff.
[1679] Wiarda 1858, p. 18, aangehaald in: Hamilton 1977, p. 258; cf. p. 262.
[1680] Hamilton 1977, pp. 265-266.
[1681] Het verband tussen het hart en de wet in het Huys der Liefde blijkt ook de titelgravure van Hendrik Jansen Barrefelts *Imagines et figurae Bibliorum* (fictief gedateerd 1580/81; de platen dragen de datering van 1582). Hierop verschijnt Mozes met de tafelen der wet en Christus, elk van beiden geplaatst achter een hart. Zie: Voet 1969-1972, dl. 1 (1969), pl. *22 tussen pp. 88-89. Zie voor *Imagines* ook: Dekoninck 1999; Dekoninck 2004, pp. 52-56: voor de titelprent p. 55, noot 19.
[1682] Wiarda 1858, p. 98, aangehaald in: Hamilton 1977, p. 266, noot 70.
[1683] Wiarda 1858, p. 98, aangehaald in: Hamilton 1977, p. 266, noot 70.

communio sanctorum niet als een bovennatuurlijk instituut, zoals in de katholieke doctrine van de kerk, noch als een sekte van uitverkorenen, maar als de congregatie van gelovigen. Hij vatte *sanctorum* niet op als genitiefvorm van het onzijdige *sancta* (heilige zaken), maar van het mannelijke *sancti* (heiligen).[1684] In verband met de eucharistie schreef hij: 'Die bedeutung odder das werck dißes sacraments is gemeinschafft aller heyligen'.[1685] Opvallend is verder dat hij het beeld van de stadsgemeenschap (gemeente) opvoerde als verklaringsmodel voor deze sacramentele gemeenschap.[1686]

Voordat Luther zijn studie van het Oude Testament incorporeerde in zijn theologie van het Laatste Avondmaal leek zijn opvatting van de eucharistie meer spiritualistisch van inslag. Zijn notie van de communie ging uit van het geloof als gemeenschappelijk eigenschap die gedeeld kan worden door de individuele deelnemer: 'ßo yhmand durch rechten glauben, hoffnung und lieb eyngeleybt is yn die gemeynschafft Christi und aller heyligen, wilchs bedeutt und geben wir yn dem sacrament [:Herrenmahl], und dies ist das werck und crafft des scramentis.'[1687] Dit nieuwe systeem waarin liefde de bindende factor is tussen de communicant en gemeenschap ("communie") vertoont verwantschap met spiritualistische groepen waarbij goddelijke liefde de individuen met elkaar verbindt zoals in een familie. Deze notie van gemeenschapszin is ook inherent aan de naamgeving van *Hüs-gesinne der Lieften*.

Wellicht is zij ook een verklaring voor feit dat in de Noordelijke Nederlanden vooral het familie- en groepsportret een geschikte vorm bleek om zich in een bijbelse hoedanigheid af te laten beelden; of althans de reden waarom het familie-*portrait historié* in het Antwerpse lutherse milieu zijn oorsprong vond. Het Panhuyspaneel is meer dan een familieportret en representeert grootsteedse verbanden tussen individuele gelovigen en geeft zo uitdrukking aan het stedelijke bewustzijn als spiegel van de lutherse *communio sanctorum.* Men zou kunnen stellen dat *portraits historiés,* waarin men zich letterlijk verplaatst in de protagonisten of handelende personages van een bijbelverhaal, bedoeld zijn om een *actieve* uiting van godsvrucht uit te dragen. Ook in het Panhuyspaneel is er immers voor gekozen behalve de *Mozes met de tafelen der wet* ook het bijeenbrengen van schatten voor de stichting van een tabernakel af te beelden. Daarmee zijn de geportretteerden niet langer passieve getuigen, maar zijn ze handelende figuren geworden die actief bijdragen aan hun godzaligheid.

Luther nam namelijk geen afstand van het nut van werken van barmhartigheid. Goede daden bewerkstelligen weliswaar geen verlossing; maar zijn wel het resultaat daarvan. De *communio sanctorum*, de gemeenschap der liefde, is dus een noodzakelijk gevolg van het woord

---

[1684] Koerner 2004, p. 186. Zie hiervoor ook: Lohse 1995, p. 297.

[1685] *Eyn Sermon von dem hochwirdigen Sacrame[n]t, des heyligen waren Leichnahmß Christi und von den Bruderschaften* (1519), in: Luther WA, dl. 2, p. 743; Luther StA, dl. 1 (1979), pp. 273-274: geciteerd in: Davis 1999, p. 337; Holm 2006, p. 106, noot 3; Nuechterlein 2011, p. 109; Schwarz 2015, p. 446: '[...]/ drumb nennet man es auch mit seynem teglichen namen Synaxis oder Comunio/ das ist gemeynschafft/ vnd Comunicare auff latein heyst/ diß gemeynschafft empfahen/ wilchs wir auff deutsch sagen zum sacrament gehen/ vnd kumpt daher/ das Christus mit allen heyligen ist eyn geystlicher corper/ gleich wie ein stat volck eyn gemeyn corper ist/ eyn yglicher burger/ des andern glydmas vn[d] der gantzen statt.'

[1686] Hohenberger 1996, p. 178. Zie noot hierboven. Op etymologische gronden relateerde hij de communie aan gemeente. Vergelijk: *Ein Sermon von dem Bann* (1520), in: Luther WA, dl. 6, p. 63: '„Communio"zu lateyn heyßet „gemeynschafft", und ßo nennen das heylig sacrament die gelereten [...]', aangehaald in: Schwarz 2015, p. 446.

[1687] *Ein Sermon von dem Bann* (1520), in: Luther WA, dl. 6, p. 64, aangehaald in: Schwarz 2015, p. 446; cf. Luther WA, dl. 1, p. 639. Zie ook: Davis 1999, p. 335.

Gods.[1688] Dit zou nog een reden kunnen vormen om zich gestalte van "heilige" bijbelfiguren aan te meten en zo hun deelname aan de *communio sanctorum* kenbaar te maken. In zijn vroege preken over de eucharistie is de vaak terugkerende *communio sanctorum* niet, zoals velen beweren, verdwenen als betekenisgever,[1689] maar kreeg zij een niche in een nieuw ordeningsprincipe.[1690] Luther schiep met zijn opvatting van *communio sanctorum* een sociale ordening waarin niet alleen de verhouding van de mensen onderling, maar nu ook die van de mens tot God werd vastgelegd.

De positie van de mensheid en haar (beoogde, juiste) handelswijze, waarbij de Wet en Evangelie als richtlijnen dienden, spreekt ook uit bijbelse *portraits historiés*, zoals het hiervoor behandelde Panhuyspaneel met Mozes die de tafelen der wet toont. Gods gebod is volgens Luther een bestaansvoorwaarde van de gemeente alsook een bewijs voor Zijn goedertierenheid jegens de gemeente.[1691] Er werd al een overeenkomst geconstateerd tussen deze bijbelse voorstelling met eigentijdse figuren en het zestiende-eeuwse "beelddenken" dat de Bijbel levendig voor de geest wilde roepen door eigentijdse personen openlijk te vergelijken of zelfs te vereenzelvigen met bijbelse figuren. Zoals bleek, beklemtoonde Hendrik Niclaes reeds het belang van verordeningen en leefregels (*Ordeningen unde Ovingen*) voor de geloofsgemeenschap toen hij zich als wetgever en *alter Moses* profileerde.[1692] In Luthers *Gemeindetheologie* en later nog sterker in de calvinistische kerkorde was de centralisatie van de godsdienst binnen de gemeente alsook de opheffing van geestelijke ambten van de toenmalige kerkelijke hiërarchie geheel in lijn met de versterking van het zelfinzicht en de beoogde organisatievorm van dit *communalisme*, om het met een modern begrip aan te duiden.[1693]

Binnen de Moderne Devotie was het zich verplaatsen in bijbelse figuren een manier om dichter bij God te komen. Als men kennis wil nemen van God, in zoverre dat mogelijk is, moet men Christus kennen en kennis hebben genomen van Christus in zijn menselijkheid. Luther leert dat er geen andere God voor ons is dan die in een lendedoek tot ons komt. Luthers theologie stoelt op het principe van incarnatie en dat wordt vanzelfsprekend weerspiegeld in zijn opvattingen over de eucharistie. Zoals het woord in Christus vlees geworden is, zo willen de afgebeelde individuen als deelgenoot van zijn lichaam – want zij behoren tot de *communio sanctorum* – in hun *portraits historiés* ook het bijbelwoord belichamen.[1694] Dat doen ze letterlijk door een bijbelverhaal te vertolken met hun eigen gestalte. De eucharistische omnipresentie van Christus, waarvan zo weinig onthuld is, werd zelfs in een preek van Johannes Oecolampadius (1482-1531) verklaard in analogie met de beeltenis die alleen zichtbaar is als spiegelbeeld in

[1688] Davis 1999, p. 338; Davis 2008, p. 58.
[1689] Althaus 1966, pp. 321-322
[1690] Davis 1999, p. 325.
[1691] Luther 1520, s.p. = Luther StA, dl. 1 (1979), p. 273, 'Auch wo ersz allein thet/ szo weren seine gebot/ vns vorgebens gesetzt/ die weil niemand vrsache hette zu vben / in den grossen wercken der selben gebot / wurd auch niemand vorsuchen/ ob er got vnd seinem namen/ fur das hochst gut achtet/ vnd vmb seinen willen alles zusetzet', aangehaald in: Holm 2006, p. 107.
[1692] Hamilton 1988, p. 88, fol. 67r.-67v. § 13.
[1693] Vergelijk: Brückner 2007, p. 148,
[1694] Luther 1520, s.p. = Luther StA, dl. 1 (1979), p. 274: 'Alßo alle heyligen seyn Christi vnd der Kirchen glid/ die eyn geystlich ewige gottis stadt is/ vnd wer/ yn die selben stadt genommen wirt/ der heyst/ yn die gemeynde/ der heyligen genommen/ vnd mit geystlichen corper vorleybet vnd seyn glid gemacht.', aangehaald in: Harbeck-Pingel 2008, p. 79.

vele spiegels: 'Ist es nicht also die bildtnuß meines angesichts die welchen nit von mir und widerscheynen doch gantz und in vi[e]l[en] spiegeln.'[1695]

We zagen hoe op het Wittenbergse altaar de instelling van de eucharistie op historische wijze werd afgebeeld en dat de uiterlijke kenmerken van het christelijke geloof, die Luther opsomde (prediking, doop, communie, biecht, predikanten, gebed, kruis), worden afgespiegeld als handelingen door eigentijdse individuen, het kruis uitgezonderd.[1696] Dat het kruis als tegenwoordige handeling ontbreekt, is met opzet gedaan: het kruis kan niet letterlijk worden *vertegenwoordigd* of gesubstitueerd, vanwege zijn alomtegenwoordigheid. En tegelijkertijd omdat Luthers theologie een theologie van het kruis is, is Gods woord aanwezig op onverwachte plaatsen, houdt het zich verborgen of openbaart het zich in "tegengestelden"; zodat God niet alleen in zijn eigen goddelijkheid is verscholen, zoals ook Gods openbaring tot op zekere hoogte onzichtbaar is. Deze tegengestelden zijn bijvoorbeeld antitype en type. In de typologie is de eigenlijke *uitgebeelde* figuur (Christus) of (christologische) geschiedenis letterlijk *uit beeld* geplaatst en wordt deze *afgebeeld* in de hoedanigheid van een oudtestamentische figuur of scène (§ 3.2). Dit mechanisme (of de omkering hiervan) ligt, zoals we reeds constateerden, ook ten grondslag aan het *portrait historié*, waarin de geportretteerden openlijk en tegelijkertijd verdekt worden opgesteld in een bijbelse context.

Naast Luthers begrip van de *communio sanctorum* blijkt zijn persoonlijke houding ten aanzien van (religieuze) afbeeldingen van cruciaal belang voor het begrijpen van het portret binnen de Lutherse-Evangelische Kerk *(Gemeinde)*, maar ook voor het bijbels *portrait historié* binnen het protestantisme in algemene zin. De hervormer die aanvankelijk ageerde tegen alle religieuze afbeeldingen, herzag vanaf 1525 radicaal zijn opvattingen, drie jaar nadat hij openlijk afstand genomen had van de radicale opvattingen van de beeldenstormers. Hij sprak zich zelfs uit ten gunste van afbeeldingen die dienden ter herinnering of tot beter begrip.[1697] Vanwege zijn doctrine van de 'alomtegenwoordigheid' van Christus verwierp Luther de sacraliteit van plaatsen en instituten. Voor Luther was de kerk de plaats waar het woord Gods werd gepredikt, ongeacht de plaats waar. Lutheranen beschouwen om die reden het opnemen en gebruik van portretten in kerkelijke context niet als blasfemisch.

Niettemin stuitten de vele portretten in een sacrale omgeving alsook daarbuiten op veel kritiek. Hieronymus Emser (1478-1527) die Karlstadts stellingen tegen afbeeldingen systematisch verwierp in zijn traktaat *Das man der heyligen bilder in der kirchen nit abthon …* (1522), schreef: 'Dan[n] dieweyl Luter seyn lieplich angesicht vn[d] bild male[n] vnd offentlich feyl trage[n] last/ Waru[m]b solt die kirch der lieben heiligen nit ouch in wird und ehren halten?'[1698] De eigentijdse personen, geportretteerden, hebben in de lutherse kunst de plaats ingenomen van heiligen, hoewel ze zelf niet heilig zijn, terwijl hun ambt of stand dat wel is. In de lutherse altaarstukken en andersoortige religieuze schilderijen uit zich het verschil tussen de apostolische successie versus evangelische traditie. De katholieke kerk benadrukt de

[1695] Oecolampadius 1521, s.p. aangehaald in: Nuechterlein 2011, p. 109. Vergelijk problematiek in: Kapustka 2009.
[1696] Luther WA, dl. 50 (1914), p. 632ff, in: Koerner 2004, p. 74.
[1697] *Luther's Works*, ed. H.T. Lehmann & J. Pelikan, St. Louis/Philadelphia 1955-1977, dl. 11, p. 99. Voor specifieke literatuur over Luthers beeldpolitiek zie: Stirm 1977.
[1698] Emser 1522, s.p., aangehaald in: Berns 2014, p. 162. Zie over Emser vs. Karlstadt: Magrum & Scavizzi 1991, pp. 12-14; Smolinsky 1980, pp. 427-440.

ononderbroken opeenvolging van het bisschopsambt, waarop de kerkelijke hiërarchie is gebaseerd, alsook de doorgave van sacramentele volmachten die de apostelen uit handen van Christus ontvingen. De evangelische traditie vestigt daarentegen de aandacht op de persoonlijke religieuze ervaring en minder op kerkelijke autoriteit.

Het evangelisme werd soms zelfs, zoals binnen het lutheranisme, min of meer synoniem aan het protestantisme. In het evangelisme is veeleer sprake van een directe overlevering uit de eerste hand die door de Heilige Geest wordt ingegeven. Ook in de privéportretkunst moest volgens Luther een heilige staat tot uitdrukking komen. Tekenend hiervoor is een anekdote in de *Tischreden,* waarin wordt verteld hoe Luther reageerde toen hij een portret van zijn vrouw, de voormalige non Katharina von Bora (1499-1552), had laten schilderen door Lukas Cranach de Oudere: 'Ich will einen Mann darzu malen lassen und solche zwey Bilder gen Mantua auf das Concilium schicken, und die heiligen Väter, allda versammlet, fragen lassen, ob sie lieber haben wollten den Ehestand oder das Cölibatum, das ehelose Leben der Geistlichen.'[1699] Wat volgde was een lofprijzing van de huwelijkse staat zonder welke, zo betoogde Luther, de wereld allang uitgestorven was en geen sprake was geweest van ordening en standen.

Het zich laten portretteren als getuigen van een religieuze bijbelse geschiedenis verbeeldt hoezeer de geportretteerde gelovigen, gegrepen door de Heilige Geest, de institutionele gebeurtenissen van hun geloof van nabij wilden beleven en voor hun ogen wilden zien voltrekken. Het is hun dus te doen om de visualisering van hun eigen letterlijke, reële presentie in bijbelshistorische context, als ooggetuigen. Soms lijkt het bijbels *portrait historié* te dienen als een persoonlijk ooggetuigenverslag van de scheppende momenten van hun geloofsovertuiging. Vanzelfsprekend hebben gebeurtenissen uit het *christelijke* Nieuwe Testament, een historisch-religieuze meerwaarde boven die het uit *joodse* Oude Testament, althans in zoverre dit het afleggen van een geloofsgetuigenis betreft.

Doch Luthers dichotomische uiteenzetting van het Oude Testament en Nieuwe Testament, als wet en evangelie, en zijn antithetische benadering van het oude tijdperk *sub lege* en nieuwe tijdperk *sub gratia* vertoont geen absolute tegenstellingen, zoals Frank Büttner vaststelde, maar weerspiegelt veeleer de toenmalige discussies over de opstand en de Bauernkrieg (1524-1526) en de daarmee de noodzakelijk geworden herinrichting van de kerkorde.[1700] Hierin is een groot verschil gelegen met Calvijns benadering waarin het Nieuwe Testament als zwaartepunt gold voor sociale richtlijnen. Vooral de Paulinische voorschriften dienden als uitgangspunt voor de opbouw van de sociale gemeenschap en kerkorde.

Het verlangen geestelijk aanwezig te zijn bij de institutionele momenten van het geloof lijkt nauw verbonden met het beeld van de overlevering in bijbelse *portraits historiés* waarin de geportretteerde zich voorstelt (afbeeldt en inbeeldt) alsof hij een "geloofsinstelling" aan den lijve ondervindt. Anders dan in de katholieke kerk is het in het calvinisme minder te doen om de voorzetting van het kerkelijk ambt dan om de doorgave van de goddelijke gave. Beide vormen een onderonderbroken traditie vanaf de vroegchristelijk tijd; de katholieke overlevering berust echter meer op een *fysieke,* veruitwendigde vorm van doorgeven van geestelijke functies (door

[1699] *Tischreden 1531-1546*, in: Luther WA (1914), dl. 3, p. xxxviii; p. 379.
[1700] Vergelijk: Büttner 1997; Brückner 2007, pp. 64-65.

benoeming), terwijl de calvinistische overlevering stoelt op een *geestelijke,* verinnerlijkte voortzetting door de roeping tot het ambt, als zijnde door de Heilige Geest ingegeven.

Deze notie van continuïteit en geestelijke roeping bespeuren we ook in enkele passages uit Paulus' brieven waaraan de protestanten vanzelfsprekend een bijzonder belang hechten*:* 'Want ik heb ulieden ten eerste overgegeven, hetgeen ik ook ontvangen heb' (1 Kor. 15:3). Zoals bekend heeft Christus zelf Paulus in een persoonlijke roeping tot zich geroepen. Evenwel is ook Paulus' toewijding aan hetgeen hij in spiritueel opzicht heeft mogen ontvangen voor hem van essentieel belang. Hij wilde geen nieuw "Paulijns" christendom creëren. Daarom stelt hij met nadruk: "Ik heb u overgeleverd wat ik ook zelf als overlevering heb ontvangen". De oorspronkelijke gave van de reddende waarheid die hij van de Heer kreeg heeft hij aldus doorgegeven. Vervolgens schrijft hij enige tijd voor zijn dood aan Timotheüs: 'Bewaar het goede pand, dat u toebetrouwd is, door den Heiligen Geest, Die in ons woont' (2 Tim. 1:14).

6.3. Een Emdens voorbeeld: Martin Fabers *Instelling van het diaconaat* (1617)

Een *portrait historié* kan zelfs een nieuwtestamentische moment tonen waarop een religieus ambt werd ingesteld. Dit is het geval op een doek van de Noord-Duitse schilder Martin Faber (1586/87-1648) dat de *Instelling van het diaconaat door Paulus* voorstelt, zoals dat in de Handelingen van de apostelen 6:1-6 wordt verteld, en zoals het briefje midden op de voorgrond "*Ex. Act. Apost. Cap vi / Effig. à. Mart: fabro.*" aanduidt (afb. 6.25).[1701] We zien hoe een apostel, herkenbaar als Paulus, zijn hand op het hoofd van een geknielde figuur legt, terwijl direct achter hem, halfonttrokken aan het zicht, deze handeling nog eens wordt herhaald door een tweede apostel. In vers 6 staat beschreven hoe de Hebreeën het verwijt van de Grieken kregen dat hun weduwen niet in hun dagelijks onderhoud werden voorzien. De twaalf apostelen riepen uit de menigte van de discipelen zeven mannen bijeen die 'de tafelen' konden dienen, zodat ze zelf het prediken van het woord Gods niet hoefden te veronachtzamen. De zeven discipelen stelden zich op voor de apostelen die hen, nadat zij gebeden hadden, de handen oplegden. Voorwaarde was dat de mannen 'goede getuigenis' hadden, 'vol des Heiligen Geestes en der wijsheid'. De uitverkoren mannen waren Stefanus, 'een man vol des geloofs en des Heiligen Geestes', Filippus, Prochorus, Nicanor, Timon, Parmenas en Nicolaas.

Welgeteld zien we negentien mannen verschijnen op het schilderij. De selectie uit de menigte heeft reeds plaatsgevonden en de zegening is begonnen. Temidden van hen bespeuren we negen uit het paneel kijkende gezichten van eigentijdse personen, onder wie de opdrachtgevers. Het schilderij, dat iets minder dan anderhalve meter breed en bijna één meter hoog is, werd in 1624 in opdracht gegeven door de diakenen Luerd Meiners en Georg Iserman voor de nog op zichzelf wonende armen in Emden.[1702] In de rechter benedenhoek zien we een zerk met de namen en familiewapens van beide *thuiszittenmeesters*, waaronder het stichtingsjaar. Georg Iserman was de schoonvader van Faber en de laatste was ten tijde van de

[1701] Martin Faber, *Instelling van het diaconaat (Inzegening van de eerste armenzorgers door Paulus),* sign. & opschrift m.o.: "*Ex Act. Apo[s]t. Cap.vi / Effig. à. Mart: fabro",* dat. r.: *"ANNO CHRISTI 1624",* olieverf op paneel, 96 x 147, Emden, Johannes a Lasco-Bibliothek, inv.nr. 11.02.03. Zie: Smidt 1982, pp. 94-95; Tent. cat. Emden 1995; Voß 2003; E.A. McKee, in: Tent. cat. Berlijn/Emden 2009, pp. 344-350 [= McKee 2009], p. 365, nr. VII.3; Dekker 2010, p. 261, noot 707, p. 265; Slenczka 2011, pp. 487-488.
[1702] Voß 2003; Smidt 1982, pp. 94-95.

totstandkoming van het schilderij diaken voor de arme 'fremdlingen'.[1703] Faber portretteerde Iserman, Meiners en zichzelf in de middengroep met staande apostelen als respectievelijk de tweede, derde en vierde apostel. Ter rechterzijde zijn Emdense predikanten afgebeeld.[1704] Het gaat achtereenvolgens om Menso Alting (1541-1613);[1705] Georgius Placius (1584-1647);[1706] Abraham Scultetus (1566-1624);[1707] Friedrich Salmuth (1592-1625);[1708] Daniel Bernardus Eilshemius (1555-1624);[1709] Ritzius Lucas Grimershemius (1568-1631);[1710] en rechts op de voorgrond Petrus Petrejus (1580-1646).[1711]

In het zeventiende-eeuwse Emden was het gebruikelijk dat de hoofddiakenen van de *Hussittenden Armen* (inheemse armen met een huis) die plechtig uit hun ambt traden een stichting deden aan de gemeente.[1712] Oorspronkelijk assisteerden de diakenen de bisschop bij het beheer van de wereldlijke goederen van de kerk. In de middeleeuwen werden zij aan de Levieten gelijkgesteld en werd hun ambt opnieuw omschreven als een fase in het proces van priesterwording.[1713] De handoplegging, als teken van roeping, betekende een uitdagende problematiek voor de middeleeuwse theologen, aangezien het dienen bij de broodtafel der armen een wereldlijke taak was, terwijl de roeping alleen voor het kerkelijk ambt gold.[1714] Daarbij werd met name het vierde vers aangehaald, waarin expliciet stond vermeld dat de apostelen – en daarmee hun clericale opvolgers – zouden 'volharden in het gebed, en in de bediening des Woords.' De materiële zorg voor de arme kon geen bezigheid zijn waartoe men zich geroepen voelde zoals tot het priesterambt, hoewel het klaarblijkelijk een belangrijke christelijke plicht was.

Evenredig aan Luthers denkbeeld van de gelovigen als "gemeenschap der heiligen" verwierpen de calvinisten de middeleeuwse beeldvorming die "heilig" gelijkstelde aan "geestelijk" in de zin van sacraal en clericaal, en al het wereldlijke voor profaan hield. De

---

[1703] Starcke 1899, p. 171, noot 3, aangehaald in: Slenczka 2011, p. 488.
[1704] De identificatie berust op de positieschets van de geportretteerden: M. Janssen & R. Hrosch, in: Tent. cat. Emden 1995, gereproduceerd in: Dekker 2010, p. 265.
[1705] Zie voor Alting en zijn portretten: Tent. cat. Emden 2012-2013. Zie voor hem ook: Harkenroht 1716, pp. 12-14; Meiners 1738-1739, dl. 2, pp. 2, 6, 12, 15, 58, 88, 94, 186, 195, 260, 283-287, 296, 301, 307, 326-330, 434, 679.
[1706] Vergelijk zijn coetusportret, voorheen in de Gasthauskammer te Emden: Schmidt 1950; Slenczka 2011, p. 501, afb. 7f. Placius was afkomstig uit Leipzig, predikant in de Palts, te Westerhuizen[?] (1603) en Appingedam (1609). Zie: Harkenroht 1716, pp. 25-26; Meiners 1738-1739, dl. 1, p. 282, dl. 2, pp. 445, 473, 536.
[1707] Vergelijk zijn coetusportret, voorheen in de Gasthauskammer te Emden. Zie: Slenczka 2011, p. 500, afb. 7b.; alsook zijn portret uit 1633 door Cornelis Koning (†1671), gravure, 162 x 125 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-7412. Zie: *Holl.*, dl. 9 (1953: Heer-Kuyl), p. 263, nr. 16. Scultetus was afkomstig uit Grünberg (Silesië), hoogleraar te Heidelberg, hofpredikant van keurvorst Frederik V van de Palts. Zie: G.A. Benrath, in: *BLO* 1993ff, dl. 1 (1993), pp. 315-317; Harkenroht 1716, pp. 24-25; Meiners 1738-1739, dl. 1, p. 75; dl. 2, pp. 439-445, 536.
[1708] Vergelijk zijn coetusportret, voorheen in de Gasthauskammer te Emden: Slenczka 2011, p. 500, afb. 7c. Salmuth was aanvankelijk predikant te Amberg, Beieren. Zie: Seibold 1996, pp. 61-63, 90, 196, nr. V/5, nrs. 45-47; G. Seibold, in: *BLO* 1993ff, dl. 2 (1997), pp. 319-320; Raabe 1998, pp. 128, 134; Harkenroht 1716, p. 24; Meiners 1738-1739, dl. 1, p. 207; dl. 2, pp. 439, 444, 529, 536.
[1709] Eilshemius was predikant te Eilsum, Oost-Friesland. Zie: Harkenroht 1716, p. 16-17; Meiners 1738-1739, dl. 1, p. 339; dl. 2, p. 430; Van der Aa 1852-1875, dl. 5 (1859), p. 72.
[1710] Vergelijk zijn coetusportret, voorheen in de Gasthauskammer te Emden: Slenczka 2011, p. 500, afb. 7d. Grimershemius was predikant in het Oost-Friese Grimersum en hofprediker van Enno III. van Oostfriesland. Zie: Harkenroht 1716, pp. 17-20; Meiners 1738-1739, dl. 1, p. 339; dl. 2, pp. 432-433, 536.
[1711] Vergelijk zijn coetusportret, voorheen in de Gasthauskammer te Emden in: Slenczka 2011, p. 501, afb. 7e. Petrejus voor zijn beroeping in Emden predikant te Woerden. Zie: Harkenroht 1716, pp. 20-21; Meiners 1738-1739, dl. 1, p. 282; dl. 2, pp. 434-435; Raabe 1998, p. 128.
[1712] Tent. cat. Berlijn/Emden 2009, p. 365, nr. VII.3.
[1713] De diakenwijding als stap in de aanloop naar het priesterschap is altijd blijven bestaan.
[1714] McKee 2009, p. 344.

protestantse theologie herzag zo de traditionele begripsvorming van het diaconaat, zoals zij ook de religieuze verplichtingen van de vorsten opnieuw formuleerde. Hiervoor vonden ze legitimatie in de rechtvaardiging door enkel het geloof (*sola fide*) en in het priesterschap der gelovigen. Volgens de calvinistische leer was liefdadigheid die tot eer van God strekte geen profane handeling. Protestanten geloofden dat Gods gaven niet verloren mochten gaan en dat de mensheid in verschillende beroepen actief moest zijn, en dat de christelijk gemeenschap zich moest ontfermen over allen die daartoe niet in staat waren, zodat zij niet hoefden te bedelen. Het diaconaat wordt in het calvinisme begrepen als een christelijk lekenambt.[1715] De idee van praktische dienstverlening als religieuze beroeping komt geheel overeen met Calvijns kerkelijke indeling. Calvijn interpreteerde religieuze bestuurders niet zonder meer als bekleders van kerkelijke ambten, omdat de apostolische kerk deze laatste niet (nodig) had. Anders dan Zwingli die voor zijn kerkelijk organisatie voornamelijk het Oude Testament raadpleegde, nam Calvijn het Nieuwe Testament als uitgangspunt voor zijn kerkorde. Hij stond erop dat de kerkorde van christelijke bestuurders niet met kerkelijke ambtsdragers werd gelijkgesteld, maar dat de vervulling van een religieus ambt zou berusten op verkiezing in de kerk en niet op wereldlijk aanzien, zoals Zwingli impliciet voorstond.[1716]

Op grond van de Handelingen van de apostelen en Paulus ontwikkelde Calvijn een viervoudige structuur voor ambten binnen de kerk bestaande uit voorganger, leraar, oudste en diaken.[1717] Van deze vier functies zijn de oudsten en diakens calvinistisch-hervormde creaties. Het diaconaat wordt gezien als een orgaan van meerdere personen dat voor de zieken- en armenzorg verantwoordelijk is. De omschrijving van diaconaat als liefdadigheidinstelling baseerde Calvijn op het gebruik van het woord *diaconus* in het Nieuwe Testament en andersoortige vermeldingen van zielzorg en barmhartigheid (*diakonia* = gedienstigheid), waardoor hij kwam tot een tweeledige functieomschrijving van diaken. Hij erkende twee soorten diakenen: de uitdelers van gelden en de verzorgers van zieken, welke visie bij het Convent van Wezel in 1568 werd overgenomen.

De belangrijkste uitgangspunten vormden Handelingen 6:1-6 en 1 Timotheus 3:8-13.[1718] Timotheus beschreef de eigenschappen van de diakens op een overeenkomstige wijze als die van de bisschoppen (vers 1-7). Voornoemde passage uit Handelingen spreekt weliswaar van mannen die geselecteerd werden bij het verdelen van het eten aan de behoeftige weduwen, maar vermeldt daarbij nergens de titel diaken; hoewel ze van oudsher wel zo werden genoemd. Zoals Calvijn het stelt, is het kennelijk ‘een heilige zaak’ de armen te dienen.[1719] Daarmee is het verschijnen in de gedaante van deze figuren, die voorheen heilig heetten, gelegitimeerd. Hoewel de hoofdactiviteit van Calvijns diakenen bestond uit de armenzorg vervulden ze ook in de liturgie een praktische taak, namelijk bij het aanreiken van de kelk.[1720] Men dient deze diaconale

[1715] McKee 2009, p. 344. Zie ook: McKee 1984.
[1716] McKee 1988, p. 49 en verder: McKee 2009, p. 345
[1717] Ibidem.
[1718] Mckee 1984, Hfst. 6 & 7.
[1719] Calvin CO, dl. 48, kol. 120; McKee 1984, p. 154 en verder.
[1720] W. Balke & W.H.Th. Moehn (red.), in: Calvin SP, dl. 8 (1994), p. 200; Calvin OS, dl. 2, p. 49; McKee 1984, p. 154; McKee 2009, p. 346.

ambtsdienst echter te onderscheiden van de liturgische functie van de katholieke diakenen die ook de mis mochten opdragen.

Volgens Elsie A. McKee is het calvinistisch om de diaconieke dienstverlening als noodzakelijk voor de kerk als kerk te identificeren, omdat Calvijn de diakenen onderscheidde van de wereldlijke heersers.[1721] Omdat het diaconale ambt geestelijk van aard is behoorde het volgens Calvijn toe aan het geestelijk regiment van de kerk. Zijn preken over de apostelhandelingen tonen dat hij van dit apostolische ambt een permanente kerkelijke functie wilde maken: '[Paulus] toont ons niet alleen wat de apostelen verrichtten, maar zegt veeleer: 'Zie! wat alle christen zouden moeten doen, als ze willen, opdat Jezus Christus zal heersen en opdat er orde in de kerk zal zijn: het is noodzakelijk voor de armen te zorgen, en daarvoor moeten er diakenen zijn.'[1722] Hierom verschijnt Paulus als de belangrijkste handelende apostel op het schilderij, hoewel zijn naam niet in de bijbelpassage ter sprake komt. Calvijns scheiding tussen het diaconaat en het wereldlijke gezag was in Emden een bijzonder beladen onderwerp. Het verzet van de calvinistische burgerbevolking tegen de grafelijke bemoeienis bij de inspectie van de armenkas was immers de kern van een bestuurlijk conflict dat had geleid tot de Emdense Opstand van 1595 tegen de lutherse graaf Edzard II (1532-1599) van Oost-Friesland.[1723] Slenczka concludeerde derhalve: 'Die Autonomie der Diakone war Ausdruck der Gemeindeautonomie gegenüber die Obrigkeit.'[1724]

Een aantal van de predikanten op Fabers *Instelling van het diaconaat* was nauw betrokken bij de ontwikkeling van de kerkorde in de Republiek. Ze namen zitting in de Dordtse synode van 1618-1619. De hofprediker Scultetus, hoogleraar te Heidelberg, was door de Palts afgevaardigd.[1725] Placius, predikant te Appingedam, was kerkelijk gedelegeerde voor Groningen en de Ommelanden.[1726] En Eilshemius en Grimersheim uit Emden waren de gedeputeerden voor Oostfriesland.[1727] Eilshemius werkte bovendien de Neêrlands Israël-gedachte verder uit in zijn preken die werden opgenomen in *Een scherpe spore tot ghebedt* (1630). Petrus Petrejus was, voordat hij in Emden werd beroepen, predikant te Woerden en in die hoedanigheid gecommiteerde op de beide synoden gehouden te Amsterdam in op 23 februari 1611.[1728] En Menso Alting ageerde als hoofd van de Emdense "moederkerk" tegen de Utrechtse predikant Hubert Duifhuis mede omdat de laatste afkerig was van de gereformeerde kerkelijke organisatie met ouderlingen en diakenen.[1729]

[1721] Calvin CO, dl. 53, kol. 291. Vergelijk: McKee 1984, p. 183; McKee 2009, p. 346.
[1722] W. Balke & W.H.Th. Moehn (red.), in: Calvin SP, dl. 8 (1994), p. 199. Zie: McKee 1984, p. 156.
[1723] Deeters 1995, p. 14; McKee 2003, pp. 344-350; Slenczka 2011, p. 489.
[1724] Slenczka 2011, p. 489.
[1725] *Acta Synodi* 1618-1619, ed. Canin 1621, pp. 12, 132, 140, 291, 299, 304, 311, 318, 387, 394; *Acta Synodi* 1618-1619, ed. Sinnema 2015, pp. XXVIII, XLVI, XLVIII, LXXXI, LXXXIX, 5, 58, 121, 123, 142, 197, 241, 303, 323, 336, 346, 366, 443, 493; Dekker 2010, p. 466, noot 1244.
[1726] *Acta Synodi* 1618-1619, ed. Canin 1621, pp. 11, 301, 305, 313, 320; *Acta Synodi* 1618-1619, ed. Sinnema 2015, pp. CI, 9, 194, 350.
[1727] *Acta Synodi* 1618-1619, ed. Canin 1621, pp. 10-11, 300, 305, 313, 319-320; *Acta Synodi* 1618-1619, ed. Sinnema 2015, pp. LXXXVIII, LXXXVIII, 6, 121, 198, 347.
[1728] *Acta der vergadering van gecomm. uit de classen van Holl. en West fr., mitsg. gedep. v. beide synoden, geh. te Amst.* 23 *Febr.* 1611, in het boek van Petrus Cabeljauw, in het Synodaal Archief, in: Rogge 1874-1876, dl. 1, p. 74, noot 1. Zie ook: *Acta Synoden* 1572-1620, ed. Reitsma 1892-1896, dl. 3 (1896), pp. 211, 239, 241, 256, 277.
[1729] Van Ordt 1841, p. 39; Wiarda 1858, pp. 47-48. Zie ook: Zijp 1986, p. 87. Zie voor de grieven die Alting jegens Duifhuys koesterde: Bor 1621-1634, dl. 2, p. 834.

De praktijk in Emden beïnvloedde de totstandkoming van diaconaten in de grote Hollandse steden, ondanks dat er sprake was van een andere sociale context.[1730] En hoewel de gereformeerde kerk in de Republiek een pseudo-staatskerk was, waren haar lidmaten niet in de meerderheid in het land. Dit veroorzaakte conflicten tussen reeds bestaande, particuliere en veelal oorspronkelijk katholieke liefdadigheidsinstellingen en door de stedelijke autoriteiten (semi-seculiere) opgerichte armen- en ziekenhuizen, die door gilden en burgerlijke orden werden bestuurd.[1731] In de praktijk kon het ambt van diaken niet worden losgekoppeld van de overheid en behielden stedelijke magistraten het toezicht over de hulpverlening.[1732]

Het is niet verwonderlijk dat ook in de Nederlanden van het medium *portrait historié* werd gebruik gemaakt door de bestuurders van een zorginstelling, namelijk die van het Haarlems Leprozenhuis, hoewel het hier geen kerkelijke ambtsdragers betrof maar door het stadsbestuur aangestelde regenten. Een ander verschil is dat het hier gaat om een oudtestamentische voorstelling: *Elisa weigert de geschenken van Naäman* (2 Kon. 5:15-16), geschilderd door Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53). Niettemin ligt ook aan deze voorstelling een principe van "goed regentschap" ten grondslag die kenmerkend is voor de calvinistische wijze van sociale ordening (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13).

Zijdelings verwant aan de iconografie van diakenen die de weduwen voeden zijn voorstellingen van de brooduitdeling waarbij de handeling niet wordt verplaatst naar een bijbelse context. Een voorbeeld hiervan is een omstreeks 1650 in de trant van Jan de Bray (ca. 1626-1697) geschilderde *Brooduitdeling aan de behoeftigen van Amersfoort,* aldaar bewaard in museum Flehite, waarop een portret van een weldoener verschijnt (afb. 6.26, 6.27).[1733] Dit beeldtype stamde uit een traditie van de werken van de barmhartigheid, waarin men zich al sinds de middeleeuwen liet portretteren. Indachtig Mattheüs 25 werden de hongerigen gevoed, de dorstigen gelaafd, de naakten gekleed en de vreemdelingen onderdak verleend en werden zieken en gevangenen verzorgd en bezocht. Vanzelfsprekend had het verrichten van deze goede daden vanuit de calvinistische geloofsleer weinig zin voor het zielenheil.

Gerechtigheid in het wereldlijk bestuur wordt ook verbeeld in twee *portraits historiés* die Faber in 1617 schilderde voor het Emdense *Rathaus am Delft*. Het eerste toont *De koningin van Scheba die koning Salomo geschenken brengt* (1 Kon. 10:1-2; Kron. 9:1-2) met een zelfportret van Faber en zijn vrouw Aeltje Iserman in het gevolg van de koningin van Scheba ter linkerzijde. Georg Iserman staat achter de troon van Salomo, die overigens ook een portret lijkt te zijn (afb. 6.28).[1734] In de *Rechtspraak van Cambyses* (Herodotos V, 25) portretteerde Faber zichzelf als

[1730] McKee 2003, p. 348.
[1731] Zie hiervoor: Parker 1998.
[1732] Noordzij 2003, pp. 356-357.
[1733] Trant van Jan de Bray, *Familie die brood uitdeelt aan de armen; op de achtergrond de Onze Lieve Vrouwekerk,* Amersfoort, ca. 1650, olieverf op doek, 103 x 88 cm (*Marktscène met kind en hond*) & 103 x 213 cm, Amersfoort, Museum Flehite, inv.nr. 1964-014 & 1964-015; RKD-nr. 3846 & 3847; Porthis 0277. Blankert schreef het werk toe aan Leendert van der Cooghen (1632-1681).
[1734] Martin Faber, *De koningin van Scheba komt voor Salomo met een talrijk gevolg en brengt vele geschenken (1 Kon. 10:1-2; 2 Kron. 9:1-2),* sign. & dat. r.o. (op cartellino): *"Martinus Faber/ fecit 1617",* olieverf op doek, 221 x 283 cm, Emden, Rathaus, Ostfriesisches Landesmuseum, inv.nr. OLM 1; RKD-nr. 278151. Zie: Starcke 1899, pp. 172-173; Gmelin 1967; Eichhorn 1987, pp. 12-13, afb.; Kanzenbach 2009; Dekker 2011, p. 261, noot 707, p. 264; A. Kanzenbach, in: Tent. cat. Emden 2012-2013, pp. 292-293. Het schilderij werd in 1617 door Buchelius in zijn reisverslag vermeld als in de Raadskamer. Zie: Buchelius 1617, ed. Kolhlmann 1888, pp. 96-97. Nagenoemde *Cambyses* was kennelijk nog niet voltooid. Zie: Kanzenbach 2007, p. 130.

Cambyses op het moment dat hij de jonge Otanes gebiedt plaats te nemen op de zetel die bekleed is met de huid van zijn corrupte vader Sesamnes (afb. 6.29).[1735] Opnieuw verschijnt zijn schoonvader, ditmaal als de man die naast de troon staat en de huid van Sesamnes vasthoudt. Met deze publieke *portraits historiés* vond Faber aansluiting bij een lange traditie van gerechtigheidsvoorstellingen met portretten (§ 3.8).

6.4. De *Verzoening van Jakob en Ezau* door Jacob Willemsz. I Delff (1584)

Over de breedte van een monumentaal paneel van bijna twee en halve meter zien we een weids oudtestamentisch tafereel voor onze ogen ontrollen (**DEL1;** afb. 6.30). Voorgesteld is de *Ontmoeting van Jakob en Ezau* volgens Genesis 33: 1-20; meer specifiek het emotionele moment dat Izaäks zonen zich verzoenen en hun slepende geschil bijleggen. Het schilderij werd, blijkens het opschrift "*Genesis XXXIII Jacob Wilhelm Delphius A°1584",* in het jaar van de moord op Willem van Oranje geschilderd door de uit Gouda afkomstige Jacob Willemsz. Delff de Oudere (1540/45-1601). De Gouwenaar was in mei 1582 naar Delft verhuisd, waar hij zijn intrek nam in een huis op de Burgwal. Links van het midden zien we de handelende figuren, de elkaar omhelzende broers. Het ontwapende karakter van het verzoeningsverhaal wordt versterkt doordat Ezau kennelijk een deel van zijn wapenrusting, een strijdhelm en lans, voor zich heeft neergeworpen. Tegenwoordig bevindt het panoramische historiestuk zich in het Kunsthistorisches Museum te Wenen. Dat het hier een *portrait historié* betreft, werd reeds opgemerkt door Christian von Mechel (1737-1817) in 1783.[1736]

Het thema van de verzoening van Jakob en Ezau komt sinds het einde van de zestiende eeuw regelmatig voor in de Nederlandse schilderkunst. Ook is het onderwerp dat Delff schilderde niet uniek binnen het gehistoriseerde portretgenre. Enkele jaren vóór of na de totstandkoming van Delffs schilderij ensceneerde ook de Amsterdamse schilder Pieter Pietersz. (1540-1603) een familiegroep in hetzelfde bijbelverhaal, terwijl hij daarbij een vergelijkbare laatmanïeristische figuurschikking toepaste (Engeland, privébezit; **PIE1;** afb. 6.31). En omstreeks 1645 zou ook de Rembrandt-adept Gerrit Willemsz. Horst (na 1612-vóór 1652) van deze thematiek gebruik maken om, op een meer intieme wijze dan zijn zestiende-eeuwse voorgangers, één enkel gezin te portretteren over de volle hoogte en breedte van het beeldvlak (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister; **HOR1;** afb. 6.32).[1737]

De schilder Jacob Willemsz. Delff gaf vanzelfsprekend het hoogtepunt van de bijbelse geschiedenis weer, dat plaatsvond nadat Jakob, bij het naderen van zijn broer, zeven maal ter aarde was gebogen: 'Toen liep Ezau hem tegemoet, en nam hem in den arm, en viel hem aan den hals, en kuste hem; en zij weenden.' (Gen. 33:4). Kort daarvoor had Jakob, in angstige afwachting, zijn broer Ezau zien aankomen 'en met hem vierhonderd man', die links in het beeldvlak zijn weergegeven. Daarop plaatste Jakob de kinderen onder de hoede van de vrouwen;

[1735] Martin Faber, *De justitie van koning Cambyses: Otanes neemt plaats op de zetel van zijn vader Sesamnes,* sign. & dat. r.o.: "*Martinus faber/ Inuentor & Pinxit/ Anno 1617",* olieverf op doek, 164 x 200 cm, Emden, Rathaus, Ostfriesisches Landesmuseum, inv.nr. OLM 3; RKD-nr. 231751. Zie: Eichhorn 1987, p. 12-13, afb.: Gmelin 1967; Kanzenbach 2009; Dekker 2011, p. 264. Zie voor het schilderij en gerechtigheidsiconografie: Lederle-Grieger 1911, p. 45.
[1736] Von Mechel 1783, p. 174, nr. 4. Zie: Salomonson 1990-1991, p. 266, noot 77. Uit het feit dat het werk niet wordt vermeld in het door J. Rosa in 1772 opgemaakte *Inventarium über Die in der Kaiserlich-Königlichen Bilder-Gallerie vorhandenden Bilder und Gemälde* mag men opmaken dat het werk in de tussenliggende periode werd aangeschaft.
[1737] Datering volgens Best. cat. Kassel 1996, pp. 148-149.

die tezamen de rechter voorgrond van de compositie in beslag nemen. Rechts op de achtergrond zien we Jakobs enorme kudde. Ezau is weergegeven als strijder, in een leren kuras, want hij leefde immers van zijn zwaard (Gen. 27:40), terwijl zijn broer alleen in gewaden verschijnt, als herder. Ook in hun schoeisel lijkt zich dit verschil te uiten: Ezau's voeten zijn ingesnoerd in hoge Romeinse soldatenlaarzen, terwijl Jakob open schoenen draagt die niettemin geïnspireerd lijken op dergelijke *caligae*, zij het dat de banden ontbreken. Nochtans draagt ook de kalende, bebaarde herder met de veldfles zulke militaire sandalen met windselen. Hij is verder uitgerust met een zogenaamde kluitschop (*houlette*), een herdersstaf met een metalen uiteinde om kluitjes naar de schapen te gooien om zo de kudde bijeen te houden.

IDENTIFICATIE VAN DE GEPORTRETTEERDEN

Op het voorplan van het schilderij zijn opvallend veel figuren die de beschouwer lijken aan te kijken. Naast het merkwaardige voor de compositie geschoven "stichtersportret" van de oude vrouw ten halve lijve, dat zich in de rechter benedenhoek bevindt, zijn vrijwel alle uit het schilderij starende figuren portretten. Het gaat hier, wel geteld, om zestien grote beeltenissen ten voeten uit, op één vierde van de natuurlijke grote; hoewel ook een herder rechts in de verte, vanwege zijn eigentijds kraagje, portretmatig aandoet. Aan de hand van het wapenschild rechtsonder werd gespeculeerd dat het werk in opdracht zou zijn gegeven door een vrouw. De blazoenen zouden op een alliantie tussen de Delftste familie Sonk en Van Diemen wijzen.[1738] J.W. Salomonson beweerde dan ook stellig: 'This *Meeting of Jacob and Esau* [...] is actually a *portrait historié* depicting several generations of the Sonk and van Diemen families in biblical garb.'[1739] Tot dusver konden de geportretteerden echter niet individueel worden geïdentificeerd. Bovendien werd er geen bevestiging gevonden voor deze aanname in de vorm van overeenkomstige portretten van telgen uit de geslachten Van Diemen en Sonk.

Op het schilderij staan volwaardige *portraits historiés*; niet uitsluitend portretten als naamloze bijbelfiguren die slechts zijdelings bij de handeling betrokken zijn zoals op het Panhuyspaneel. Niet alleen de protagonisten, Jakob en Ezau, stellen eigentijdse individuen voor, maar ook de vier vrouwen in Jakobs gevolg moet men op grond van hun aantal als 'Lea en Rachel en de beide slavinnen' duiden (Gen. 33:2). De vrouwenportretten zijn dus als specifieke bijbelse figuren identificeerbaar, hoewel men alleen bij benadering kan vaststellen wie welke vrouw voorstelt.[1740] De met juwelen bezette haartooi van de twee linker vrouwen lijkt erop te wijzen dat zij Lea en Rachel voorstellen: bijgevolg moeten de twee eenvoudiger geklede vrouwen de beide slavinnen zijn. Op de centraal geplaatste vrouw na hebben de geportretteerde dames opstaande, geplooide boordjes volgens de toenmalige mode. De twee meest rechts geplaatste vrouwen dragen ook een muts met overhuivende zijflappen, die zeer veel lijkt op een laatzestiende-eeuwse batisten muts. De flapmuts van de oude dame rechtsonder is de voorloper hiervan. Overigens gaan ook de kapsels van Lea en Rachel, met de twee strak op het voorhoofd bijeengebonden strengen of vlechten haar, terug op de zestiende-eeuwse haardracht.

[1738] Rietstap & Roland 1903-1926 [ed. 1938], bd. 1 (dln. 1-2), pl. CCI; bd. 3 (dln. 5-6), pl. CCCXXV, in: Salomonson 1990-1991, p. 266, noot 77.
[1739] Salomonson 1990-1991, p. 266.
[1740] De Statenvertaling spreekt in dezen van 'En hij stelde de dienstmaagden en haar kinderen vooraan; en Lea en haar kinderen meer achterwaarts; maar Rachel en Jozef de achterste.'

Ter linkerzijde staan vier geportretteerde mannen bij elkaar. Zij dragen in tegenstelling tot de hoofdfiguren geen bijbelse fantasiedracht. Ook zij hebben zestiende-eeuwse geplooide boorden of kragen. Het is niet helemaal duidelijk of men hen vanwege hun plaatsing tot Ezau's leger moet rekenen. De vierde en meest naar voren geplaatste persoon met de rode mantel is duidelijk een krijgsman. Hij draagt een eigentijdse halsberg (een metalen ringkraag) en houdt een hellebaard vast, een wapen dat gedurende de tachtigjarige oorlog nog heel gangbaar was. Niettemin is ook zijn kleding ten dele gehistoriseerd: het handvest van zijn zwaard heeft een adelaarskop en de mouwen van zijn leren wambuis zijn uitgerust met hangende riemen, *pteryges* genaamd. Van de twee neergezeten, gehelmde krijgers links in de voorgrond, vertoont de linker, wiens gezicht goed zichtbaar is, een hoge mate van individualisering. Ook het ons aankijkende jongetje achter het schild, uiterst links, wekt de indruk een portret te zijn.

In het rechter beeldvlak zijn slechts een viertal kinderen als portretten aan te merken te midden van de schare kleintjes. Het gaat hier om het vijfde jongetje van links met het korte haar dat achter de knaap met het hondje staat en de hand op zijn schouder legt. Anders dan bij de andere kereltjes die om Lea heen staan, is bij hem een boordje van zijn hemd zichtbaar. Verdere portretten zijn het jongetje met het hesje over het gehele ondergewaad, dat achter de kale herder staat; alsook het meisje en de jongen die zich weer direct achter deze jongen bevinden. Hun kleding, die bijna geheel contemporain oogt, voegt zich meer naar het toenmalig decorum. Beiden hebben opnieuw boordjes met gestevende plooien. Het meisje draagt een bovenlijfje met ingesneden pofmouwen, waardoor de voering zichtbaar is. Het jongetje draagt een geruite wambuis zonder mouwen dat tot de knieën reikt.

Van de zestien geportretteerden kan men een viertal personen identificeren aan de hand van Jacob Willemsz. Delffs *Zelfportret met familie* in het Rijksmuseum (afb. 6.33).[1741] Op dit schilderij zien we de oude Delff zitten voor een schildersezel waarop een portret van zijn echtgenote Maria Joachimsdr. Nagel (†1622) staat. Linksachter de schilder zien we hun drie zonen staan. In de voorgrond bevindt zich de jongste telg, Willem (1580-1638), die zijn hand laat rusten op de rugleuning van de stoel waarop zijn vader zit (afb. 6.38a). Stamhouder Cornelis (1571-1643), met het baardje, staat vlak achter hem en houdt zijn linkerhand voor zijn borst (afb. 6.36a).[1742] Geheel op achtergrond, tussen zijn vader en zijn broer Cornelis, zien we de middelste broer Rochus (1575-1617) (afb. 6.37a).[1743]

[1741] Jacob Willemsz. Delff, *Zelfportret met familie,* ca. 1590-1594, olieverf op paneel, 109,5 x 83 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1460; IB-nr. 45283; RKD-nr. 24566. Best. cat. Amsterdam 1976, p. 191; Tent. cat. Delft 2011-2012, pp. 134-135, 138, nr. 3; Tent. cat. Dordrecht 2012-2013, pp. 82-83, nr. 3. Het werk wordt vermeld in de nalatenschap van Willem en Geertrui Delff. Zie: Havard 1892, p. 73, nr. 2; Bredius 1908, p. 16: 'Het huysgesin van denselffden Jacob Delff', geciteerd in: Salomonson 1990-1991, noot 35 op p. 253. Het schilderij wordt ook door Jacobus de Jongh aangehaald in zijn geannoteerde editie van Karel van Manders *Levens*. Van Mander, ed. De Jongh 1764, dl. 2, p. 199: 'Zich zelven met zijne huisvrouw en drie zoons heeft hij in één stuk levens-grootte verbeeld.'
[1742] Vergelijk ook het getekende *Portret van Cornelis Jacobsz. Delff* door Tako Hajo Jelgersma naar voorbeeld hiervan, ca. 1750, penseel in grijs, bruin en zwart, 21,8 x 16,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1940-46.
[1743] Vergelijk ook het hiernaar door Tako Jelgersma getekende *Portret van Rochus Jacobusz. Delff,* ca. 1750, penseel in grijs, 15 x 10,9 cm, Haarlem, Teylers Museum, inv.nr. KT 2780. Zie voor Rochus Jacobsz. Delff: Hodenpijl 1891, kol. 67-68. Zie ook: *DNL* 87 (1970), kol. 104.

Dit familieportret moet men volgens Rudi Ekkart niet, zoals gewoonlijk, 1594 dateren maar omstreeks 1590.[1744] Hij deduceerde dit aan de hand van de leeftijden van de afgebeelde zonen en de nauwe verwantschap met Delffs zelfportret op een schuttersstuk van zijn hand, *Het vierde Rot van de Delftse haakbusschutters* uit 1592 (Delft, Stedelijke Museum Het Prinsenhof; afb. 6.34).[1745] De oude Delff verschijnt hier uiterst links op de achterste rij. Op dit schuttersstuk zijn eveneens deze drie zonen van Jacob Willemsz. Delff herkend. Cornelis Delff staat schuin voor zijn vader (afb. 6.36c) en Rochus is de tweede van links op de achterste rij (afb. 6.37c); Willem is naar verluidt de derde schutter van rechts, hoewel de gelijkenis niet treffend is (afb. 6.38c).[1746] Destijds was Willem amper twaalf jaar, aangezien hij 19 november 1580 werd gedoopt. Zijn voorkomen oogt ouder en mannelijker, zeker in vergelijking met het spitse jongensgezicht op het schilderij in het Rijksmuseum.[1747]

Op de *Verzoening van Jakob en Ezau* is de schilder zelf, met zijn markante grijze puntbaard, al gauw gespot tussen de vier eigentijds geklede heren: hij is de man uiterst links (afb. 6.35b). Deze identificatie vindt zowel in het familieportret als in het schuttersstuk bevestiging (afb. 6.35a; 6.35c). Belangrijker voor de lezing van het schilderij is dat Jacob Willemsz.' zonen Rochus en Willem als Ezau en Jakob worden afgebeeld; en dat de figuren dus ook in de werkelijkheid broers van elkaar waren. In het gelaat van Ezau herkennen we de strenge fysiognomie van Rochus met de wat zuinige lippen, en het geprononceerde, langgerekte neusbeen, waaruit de wenkbrauwen zich laag aanzetten en in een scherpe lijn zijn oogbogen omlijsten (afb. 6.37b). Het in verhouding wekere gezicht van Willem op het familieportret (afb. 6.38a), met de bredere mond met dikkere lippen, rechtere wenkbrauwen en rondere neus ziet zich vertaald in de zachtmoedige oogopslag van de bijbelse Jakob (afb. 6.38b). In de portretten loopt de haarlijn recht boven het voorhoofd.

Niettemin is opvallend hoezeer beide broers op elkaar lijken, zeker als we Rochus op het schuttersstuk naast Willem op het familieportret zetten (afb. 6.37c; afb. 6.38a). Ook het leeftijdsverschil tussen beide jongens werd getransponeerd naar het bijbelse verband. Willem, de jongste boreling in het gezelschap, verschijnt toepasselijk als Jakob. Hij had immers als jongste broer het eerstgeboorterecht van zijn oudere broer Ezau afgetroefd in ruil voor een bord linzensoep. Hoewel de gelijkenis op grond van het familieportret misschien minder treffend lijkt, kunnen we Cornelis herkennen in de hellebaardier met het vlassige baardje (afb. 6.36b); zeker als we de gezichtsverhouding vergelijken met het schuttersportret (afb. 6.36c). Zijn kin is stukken forser en de afstand tussen de neus en de lip groter dan bij zijn broers. Hij is de enige zoon die op alle drie de schilderijen met gezichtsbeharing is weergegeven en met een "ondersnor", een dun streepje beharing tussen onderlip en kin. Op het *portrait historié* loopt een lok over zijn voorhoofd te wijten aan de kuif die we terugzien op het familieportret (afb. 6.36a);

[1744] Ekkart 1989, p. 326. De datering 1594 valt ter herleiden tot: Van Riemsdijk 1894, p. 234. Van Hall 1963, p. 76, nr. 482:1 geeft zonder nadere toelichting het jaartal 1591 als ontstaansdatum op. J.W. Salomonson gaf de voorkeur aan een datering kort voor 1592. Zie: Salomonson 1990-1991, p. 252 met noot 35 op p. 253 en noot 75 op p. 265.
[1745] Jacob Willemsz. Delff, *Het vierde Rot van de Delftse haakbusschutters met kapitein Lucas van Vliet*, dat. l.b. *"A° 1592"*, olieverf op paneel, 195 x 295 cm, opschrift l.b. *"OPUS JACOBI GUILELMI DELPHI ANNO POST CHRISTUM NATUM MDXCII"*, Delft, Stedelijke Museum Het Prinsenhof, inv.nr. PDS 21; RKD-nr. 24911. Zie: Salomonson 1988; Tent. cat. Haarlem 1988, p. 131 met afb. 104; Tent. cat. Dordrecht 2002, p. 84; Van der Heyden 2016, p. 140 met kl.afb.
[1746] Volgens: Van Beresteyn 1941, dl. 2, 16/17 met afb; <https://rkd.nl/explore/images/24911> [28-1-2018].
[1747] Niettemin schreef Rudi Ekkart dat Jacob Willemsz. zijn zoon Willem portretteerde 'als ca. 12jähriger auf dem Familienbild' in het Rijksmuseum, in: Saur AKL, dl. 25 (2000), p. 442.

maar die in de groeirichting, naar rechts, weggekamd lijkt op het schuttersstuk (afb. 6.36c), waardoor hij een scheiding aan zijn linkerkant heeft.

Het bevreemdt wellicht dat óók Cornelis, de oudste broer uit het gezin Delff, is afgebeeld, waardoor het verhaal over het recht van de eerstgeborene enigszins uit zijn verband wordt gerukt; althans voor de beschouwer die met de familie Delff bekend was. In deze familiaire context van het portret wordt zijn wijzende gebaar, waarmee hij de aandacht vestigt op zijn jongere broers, meer significant. Tevens verwerft Cornelis zo een actievere rol – die niet voor hem was weggelegd binnen het bijbelse narratief – zodat hij niet ondergeschikt lijkt aan zijn jongere broers. Logischerwijs zou men de vrouw van de schilder, Maria Joachimsdr. Nagel verwachten tussen de vrouwen in Jakobs gevolg. Haar gelaatstrekken in het familieportret komen het meest overeen met de meest rechtse vrouw op het *portrait historié*, hoewel ze daar aanmerkelijk jonger oogt (afb. 6.39b). De aanwezigheid van de schilder op de bijbelse voorstelling kan niet langer afgedaan worden als een 'infiltratie in de gelederen' van de familie Sonk en Van Diemen.[1748] Onverklaarbaar blijft echt de aanwezigheid van het familiewapen dat zeker in verband moet worden gebracht met de oude dame die voor de compositie is geplaatst.

In het tweede deel van *Het Leven der Doorluchtige en eenige Hoogduitsche schilders* uit 1764*,* een door Jacobus de Jongh vermeerderde editie van Van Manders *Schilderboek,* werd een portret van Jacob I Delff opgenomen (afb. 6.40a; afb. 6.42). Deze op plaat KK als nummer 3 weergegeven kop vertoont allerminst gelijkenis met Jacob I Delffs zelfportretten, maar, opmerkelijk genoeg, met de derde man van links op het Weense *portrait historié*, met de korte baard en de ouderwetse baret (afb. 6.40b).[1749] Mogelijkerwijs werd deze man per abuis als Jacob Delff herkend en diende *De Verzoening van Jakob en Ezau* als uitgangspunt voor de portretgravure, zoals Rudi Ekkart reeds veronderstelde.[1750] Aangezien het schilderij pas na 1772 werd verworven voor de Weense verzameling en zich voordien hoogstwaarschijnlijk nog in Nederland bevond, is deze voorstelling van zaken zeer goed mogelijk.

Hoewel beide portretkoppen zonder meer op elkaar lijken, deed wellicht een derde beeltenis dienst als model voor de gravure en was er sprake van een gemeenschappelijk, ouder voorbeeld voor beide portretten. J.W. Salomonson veronderstelde dat Jan L'Admiral (1698-1773), de graveur van Delffs portret voor De Jongh, zich baseerde op een pentekening door Taco Hajo Jelgersma (1702-1795) met het opschrift *"JACOB WILLEMSZ. DELFF"*, die zich in het gemeentearchief van Delft bevindt (afb. 6.40c, 6.43).[1751] Jelgersma zou op zijn beurt weer hebben teruggegrepen op het portret van 'Jacob Willemsz. Delff [I], in grisaille' dat wordt vermeld in de collectie van Willem van der Lely.[1752] Deze Van der Lely, een kunstliefhebber, was een achterkleinzoon van de schilder Jacob Willemsz. II Delff (1619-1661) en de oudere Jacob

[1748] Salomonson 1990-1991, p. 266: 'The painter, too, although not a member of either family, is supposed to have infiltrated himself into their ranks.'
[1749] Jan L'Admiral, *Plaat KK: Portretten van Michiel Jansz. van Mierevelt, Albert Simonsz en Willem Jacobsz. Delff,* gravure op papier, 15,9 x 10 cm, uit: Jacobus de Jongh, *Het Leven der Doorluchtige en eenige Hoogduitsche schilders*, ed. Steven van Esveldt, Amsterdam 1764, dl. 2, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1907-4280. Zie: Zie: *Holl.,* dl. 10 (1953: Admiral - Lucas van Leyden), p. 2, nr. 8.
[1750] Ekkart 1988, p. 328, noot 13.
[1751] Taco Hajo Jelgersma, pen en penseel in grijs en geel, 205 x 325 mm (hele blad), 169 x 285 mm (binnen papieren lijstwerk), sporen van een oudere passe-partout bij randen, opschrift op achterzijde l.o.: *Jacob Willemsz. Delff de Oude*, Delft, Stadsarchief Historische Atlas, inv.nr. 571[I]. Zie: Salomonson 1990-1991, pp. 265, noot 74, met afb. 38 op p. 267.
[1752] Salomonson 1990-1991, p. 266

Delff was dus zijn betoverovergrootvader. In opdracht van Van der Lely kopieerde Jelgersma ook Delffs familieportret dat zich tegenwoordig in het Rijksmuseum bevindt en hij zal dus zeker bekend zijn geweest met Jacob I Delffs gelaatstrekken. Het zou zeer wonderlijk zijn als Jelgersma zich heeft vergist in de identiteit van de geportretteerde.

L'Admiral graveerde meerdere portretten naar Jelgersma's voorbeeld. Zo kan men eveneens het portret van Claes Cornelisz. Delff op plaat PP, nr. 2 (afb. 6.44), van De Jonghs *Levens* herleiden tot een tekening van Jelgersma in het Delftse stadsarchief.[1753] Een tweede, ingekleurde versie van deze tekening kwam terecht in de collectie van Christiaan Kramm en werd geveild in 1875.[1754] Opmerkelijk genoeg vertoont L'Admirals portretgravure, waarop de afgebeelde verschijnt met puntige baard, een zekere gelijkenis met Jacob Delff de Oudere. Een mogelijke conclusie luidt dat de portretten van beide kunstenaars met elkaar werden verwisseld door de Jongh en zijn illustrator. Dit roept de vraag op: Is de man met de baret op het Weense *portrait historié* (6.40b) bijgevolg Claes Cornelisz Delff?

Als visuele bron voor Jelgersma diende een glasschildering in grisaille, 1594 gedateerd, uit de collectie Sypesteyn in Haarlem, die zich tegenwoordig in het Rijksmuseum bevindt (afb. 6.45).[1755] Op de rand van het glasschilderwerk staat: *"NICOLAVS DELFVS PINXIT AET. XXIII. A°. DNI 1594"*. Op grond van de Jonghs aannames werd veelvuldig aangenomen dat het portret een zelfportret van de kunstschilder Claes Cornelisz Delff was, zoals door Christiaan Kramm die Jelgersma's aftekening in bezit had.[1756] Volgens Rudi Ekkart is deze 'Nicolaus Delfus' op het glasmedaillon echter niet Claes Cornelisz. Delff, maar de glasschilder Claes Abrahamsz. van Delft. Hij was in Haarlem en Edam werkzaam en was waarschijnlijk geen lid van de schildersfamilie Delff.[1757] De Jongh stelde hem abusievelijk aan de glasschilder gelijk en noemde daarom 1571 als zijn geboortejaar, maar bestempelde hem correct als een zoon van Cornelis Jacobsz. Delff.[1758]

Claes Cornelisz. was volgens Van Mander een neef en een leerling van Michiel Jansz. van Mierevelt (1567-1641). Aangezien Willem Jacobsz. Delff de schoonzoon van Van Mierevelt is, blijkt Van Manders aanname dat het hij een (achter-)neef was, correct.[1759] Niettemin bleven tot op heden volstrekt absurde noties voortleven dat Claes dezelfde zou zijn als de in 1571 geboren Cornelis Jacobsz. Delff.[1760] Uit de levensdata van zijn leermeester Van Mierevelt en het feit dat Cornelis zijn vader was, kunnen we al opmaken dat Claes onmogelijk circa 1584-87 als volwassen man kan verschijnen op het *portrait historié*. Mocht het hier gaan om de andere, deels homonieme Nicolaes dan wordt ook die identificatie geproblematiseerd. De man met de ouderwetse baret op het *portrait historié* oogt immers beslist ouder dan 11 jaar (sic!). Wilhelm

---

[1753] Jan L'Admiral, *Plaat PP: Portretten van Joseph Heins, Nicolaas Kornelisz van Delff en Cornelis IJsbrandsz Cuffeus,* gravure op ppaier, 15,9 x 10 cm, uit: Van Mander, ed. De Jongh 1764, dl. 2, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1907-4285. Zie: *Holl.,* dl. 10 (1953: Admiral - Lucas van Leyden), p. 2, nr. 8. Zie: Delft, Stadsarchief, Historische Atlas, inv.nr. 571[a]. Salomonson 1990-1991, p. 266, noot 76.

[1754] Vlg. C. Kramm, Utrecht (Beyers), 7-12-1875 (Lugt 35969), lot 3624, gemonogrammeerd en gedateerd 1734.

[1755] *Ruit met portret van Claes Abrahamsz. van Delft,* 1594, opschrift (randschrift rondom): *"NICOLAUS DELFUS PINXIT AT XXIII A° DNI 1594",* gebrandschilderd glas 71 x 50 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-NM-96. Zie: Van Hall 1963, p. 76, nr. 484:1; Salomonson 1990-1991, p. 266, noot 76.

[1756] Kramm 1857-1864, dl. 2 (1858), p. 329.

[1757] Ekkart, in: Saur AKL 1992ff, dl. 25 (2000), p. 441.

[1758] Van Mander, ed. De Jongh 1764, dl. 2, p. 90.

[1759] Van Mander 1604, fol. 281v.; Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, p. 172.

[1760] Bénézit 2006, dl. 4, p. 654.

Moes' veronderstelling dat de glasschildering de graveur Willem Jacobsz. Delff voorstelt, is daarmee eveneens uit de wereld geholpen.[1761]

Wie is de man met de baret op het *portrait historié* dan wel? Het portret in grisaille in Van der Lely's collectie, dat naar verluidt dezelfde man toont, zou volgens Salomonson een onvoltooid schilderij zijn geweest dat nog in de gedoodverfde, monochrome toestand verkeerde. Een dergelijk werk wordt vermeld in de inventaris die werd opgemaakt na Willem Delffs dood in 1639, waarbij de maker van het schilder wordt geïdentificeerd als een Pourbus: 'Noch 't conterfeitsel van Jacob Delff des overledens vader, gedaen by Poeribus doch niet voltrokken.'[1762] Indien het hier om hetzelfde portret gaat dat als bij Jelgersma en L'Admiral; en dus dezelfde man voorstelt als op het *portrait historié*, dan waren de nakomelingen van Jacob I Delff al een halve eeuw later niet meer in staat hun voorvader te herkennen! Jelgersma's nagetekende portret kan wat kleding en weergave betreft de vergelijking goed doorstaan met portretten van Pieter Pourbus (1523-1584), maar Salomonsons aaneenschakeling van vermoedens blijft hoogst speculatief.[1763] En bovendien is daarmee nog niet beantwoord wie de man met baret is. Als we hier met een Delftenaar te maken hebben, dan biedt het schuttersstuk van *Het vierde rot van de haakbusschutters* wellicht uitkomst. De man met de schenkkan in de rechter bovenhoek die uittorent boven zijn medeschutters (afb. 6.34), lijkt verdacht veel op de man op het *portrait historié*. Hij heeft dezelfde kenmerkende diepliggende ogen (afb. 6.41).

Op zich is het verband tussen Jacob Delff en Pourbus, die in de Zuidelijke Nederlanden werkzaam was, niet verwonderlijk, aangezien de laatste evenals Delff oorspronkelijk uit Gouda afkomstig was. En een directe connectie tussen beide families is belangwekkend in het licht van de wisselwerking tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden bij de ontwikkeling van het bijbelse portretgenre. We weten dat zijn zoon Frans Pourbus (1545-1581) voor de Fries Viglius ab Aytta een altaarstuk schilderde met *Christus tussen de Schriftgeleerden in de Tempel,* waarin portretten werden opgenomen (**Pou2;** § 4.1; afb. 4.4, afb. 4.8). En in het voorgaande werd reeds gesuggereerd dat Pieter Pourbus voor zijn portretten als apostelen op Laatste Avondmalen inspiratie opdeed in het Noorden (§ 4.3; afb. 4.35a/b; 4.36a/b).

Duiding van de verzoening van Jakob en Ezau

Een pasklare verklaring voor de onderwerpskeuze werd aangedragen door Hermann Bauer toen hij een hypothetisch voorbeeld van een *portrait historié* te berde bracht: 'For example, if two brothers were reconciled after a family dispute, they might commission a portrait depicting them in the roles of Jacob and Esau to celebrate their reconciliation.'[1764] Kan het zo eenvoudig zijn? Indien we aanleiding voor de themakeuze inderdaad in de familiesfeer moeten zoeken, dan zijn we snel klaar: want dergelijke privéomstandigheden zullen niet zo gauw aan het papier zijn toevertrouwd (of er moet een juridische zaak mee gemoeid zijn geweest); en dan blijft het dus bij een aanname. De motivatie voor de bijbelse portretwijze of de overwegingen die hierbij

[1761] Moes 1897-1905, nr. 1927.
[1762] Bredius 1908, p. 16.
[1763] Salomonson 1990-1991, pp. 266-268 en noot 78.
[1764] Bauer 2005, p. 278.

speelden zijn daarmee nog niet verklaard. Hiervoor dient men eerst de dieperliggende betekenis van het bijbelverhaal te doorgronden en deze vervolgens in zijn toenmalige context te plaatsen.

De scène uit Genesis 33:1-11 die de Verzoening tussen Jakob en Ezau beschrijft, staat als geschiedenis allerminst op zichzelf en vormt dan ook geen afgerond geheel, maar is nauw verbonden met de afloop van Genesis 32; Jacobs worsteling met de engel Gods te Jabbok (Gen. 32:23-33). Bovendien is het verhaal ingebed in de topologische vertelstructuur van Genesis 25 tot met 35. Zo vindt het thema zijn aanzet in de geboorte van de tweelingen (25:19-28). De eigenlijk aanloop tot het verzoeningsverhaal wordt echter pas genomen met de verkoop van het eerstgeboorterecht (25:29-34), terwijl het ontstelen van Ezau's vaderlijke zegen door Jakob (27:29) de uiteindelijke hoofdaanleiding vormt voor hun tweespalt. Het verhaal van Jakob die vreest Ezau te ontmoeten (32:1-21) en hun daaropvolgende verzoening (Gen. 33:1-11) moet men plaatsen in deze grotere samenhang.[1765] Jakobs ontmoeting met God te Jabbok vindt tussen beide momenten plaats en wordt zo doelbewust verweven met de geschiedenis en tegelijkertijd parallel hieraan voorgesteld.

Genesis 32 is een getuigenis van Jakobs godvrezendheid die vooral spreekt uit zijn angst voor zijn broer omdat hij goddelijke wrake verwacht. Jakob weet dat hij onrecht heeft gedaan. De passage wordt ingeluid door een treffen tussen Jakobs gezin en een schare engelen te Mahanaïm (vernoemd naar dit 'dubbele leger') en afgesloten met een tweede goddelijk ontmoeting, 'van aangezicht tot aangezicht'; in een plaats die Jakob daarom Pniël (Ik heb God gezien) noemde. God zien betekent Hem vrezen; zoals Jakob ook bang is voor het wederzien met zijn broer. Ten overstaand van zijn broer herhaalt zich de ontmoetingsscène, maar blijft de gevreesde confrontatie uit; aangezien Jakob de onenigheid al met God persoonlijk heeft uitgevochten te Jabbok.[1766] De strijd *lijkt* in retrospectief al half in Jakobs voordeel beslecht toen hij zijn welwillendheid betoonde in de nacht waarin hij verbleef in de legerplaats en God beloofde Hem wel te doen en nageslacht te maken (32:12). Ook het zoenoffer dat Jakob brengt voor zijn broer, in de vorm van een enorme kudde van allerlei hoefdieren die hij hem als geschenk vooruit stuurt (32:13-19), dient in feite om God genadig te stemmen.

Aanvankelijk is het alsof Jakob zich niet realiseert dat het bijleggen met zijn broer een verzoening met God inhoudt. Hij dacht namelijk: 'Ik zal zijn [Ezau's] aangezicht verzoenen met dit geschenk, dat voor mijn aangezicht gaat', namelijk de voornoemde kudde, 'en daarna zal ik zijn aangezicht zien; misschien zal hij mijn aangezicht aannemen' (32:20). Jakob hoopte Ezau *face to face* te ontmoeten en dat hij hem goedgunstig zou zijn. Voordat hij Ezau ontmoet, moet Jakob echter een gewelddadig treffen met een hogere macht doorstaan, wiens aangezicht hij uiteindelijk in genade mag aanblikken. Tijdens de worsteling loopt Jakob een kwetsuur op aan zijn heupspier, waardoor hij mank wordt. Volgens sommige exegetische teksten vormde de meelijwekkende aanblik van de kreupele Jakob de aanleiding voor Ezau om zijn broer te vergeven.[1767] Pas na zich met God verzoend te hebben kan Jakob de vete met zijn broer bijleggen.

[1765] Schmid 2001, pp. 3-4.

[1766] Vergelijk de benadering van de episode te Jabbok in het anonieme calvinistische pamflet *De worstelinge Jacobs* (1672), waarin Jacob van der Graeff (1649-1672), die een aanslag op Johan de Witt pleegde, wordt geïdentificeerd met de aartsvader Jakob. Zie hiervoor: Dibbits 2007, pp. 136-138, 235-237; Postema 2008, p. 155.

[1767] Jacob 1934, p. 645. Zie ook: Krijger 1986.

Het verhaal vertelt niet zozeer over hoe mensen zich tot elkaar moeten verhouden, als vooral hoe ze hun onderlinge verhouding binnen een goddelijk verband moeten situeren. De ontmoeting tussen Jakob en Ezau is dus meer dan een symbool voor Verzoening tussen mensen onderling. Het schilderij bewijst dat de daarin voor het heden bruikbare betekenis, die door zijn algemene, menselijke karakter de bijbelse geschiedenis overstijgt, niettemin het Oude Testament levendig voor de geest kon roepen en zo tegelijkertijd inzetbaar maakte voor het uitdragen van een bevattelijke, religieuze boodschap.[1768] De voorstelling herinnert zowel aan een grootse bijbelgeschiedenis, als aan een kleine familiegeschiedenis; of er nu wel of niet sprake is van een duidelijke gebeurtenisanalogie tussen beide.

Het onderwerp van de verzoening van Jakob en Ezau kwam tamelijk frequent voor in de Nederlandse kunst van de zestiende en zeventiende eeuw. Naar aanleiding van een schilderij door Jan Victors met het onderwerp schreef Anthony F. Janson: 'Perhaps nationalist sentiment negated the appeal of the theme, which might have been seen as a parallel to Holland and Flanders.'[1769] Als dit al het geval was, dan zal dit zeker niet zijn opgegaan voor de zestiende eeuw, waarin de beide Nederlanden nog niet lang genoeg opgesplitst waren om zo'n nationaal gevoel te kunnen voeden. Het thema werd enkele malen vastgelegd door Zuid-Nederlandse kunstenaars, onder meer door Rubens in een vaak gekopiëerde compositie van staand formaat (Schloss Schleissheim).[1770] Schilderijen met het onderwerp treft men in het Zuiden slechts zelden aan vóór 1600. Een zestiende-eeuws voorbeeld van een kunstenaar uit de omgeving van Frans Floris de Oudere bevindt zich in het Amsterdamse Deutzenhofje; op de voorgrond toont het *Laban die zijn dochter zegent*.[1771] Meer monumentaal van karakter is een door Barend van Orley ontworpen wandtapijt van omstreeks 1550 uit een reeks van tien oudtestamentische scènes (Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis).[1772] Tijdgenoten van Delff die het onderwerp schilderden, waren Karel I van Mander en Cornelis Cornelisz. van Haarlem.[1773] Als men al een verschil wil waarnemen tussen de representatie in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden, dan moeten we ons richten op uiteenlopende benaderingen van het thema door katholieken en de reformatorische geloofsgroepen.

Protestanten brengen het verhaal van Ezau en Jakob in verband met de predestinatieleer (de doctrine van voorbeschikking of goddelijke verkiezing), alsook met de kwestie of men zich mag afvragen of men uitverkoren is, hetgeen Johannes Calvijn ten stelligste afraadde.[1774] Op grond van de Romeinenbrief werd het verhaal van Jakob en Ezau al gauw een kernpunt in leer

---

[1768] Vergelijk: Klauner & Heinz 1987, p. 197

[1769] Best. cat. Indianapolis 1980, p. 100.

[1770] Peter Paul Rubens, *De verzoening van Jakob en Ezau,* olieverf op doek, 331 x 282 cm, Oberschleissheim, Staatsgalerie im neuen Schloss Schleissheim, bruikleen Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Alte Pinakothek, inv.nr. 1302. Zie: D'Hulst & Vandenven 1989 (CRLB, pt. 3), pp. 67-69, nr. 16.

[1771] Frans I Floris, *Laban die zijn dochter zegent / De verzoening van Jakob en Ezau,* olieverf op paneel, 92,5 x 123 cm, inv.nr. 61 (1959); RKD-nr. 28206. De stichteres Agneta Deutz vermaakte het schilderij bij testament aan het hofje. Zie: Van Eeghen 1960, p. 75. Voor een artistiek verwant werk: Vlg. Londen (S), 4-5-1995, lot 162 (als 'possibly Laban blessing his daughter before departing from Mount Gilead').

[1772] Bernard van Orley & Willem De Kempeneere, *Geschiedenis van Jakob: verzoening van Jakob en Ezau,* ca. 1550, wandtapijt van zijde en wol, 428 x 675 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv.nr. 8590; KIK-nr. 20024829. Zie: Crick-Kuntziger 1956, pp. 42-44; Meoni 2012.

[1773] Karel I van Mander, olieverf op paneel, 59 x 135 cm, khdl. Jack Kilgore & Co, New Tork, Tefaf 2002; RKD-nr. 55132; Cornelis Cornelisz. Van Haarlem, olieverf op paneel, 44 x 104 cm, Princeton (New Jersey), Art Museum Princeton University, inv.nr. 73-75. Zie: Van Thiel 1999, nr. 10.

[1774] *Commentaries on the Epistle of Paul the Apostle to the Romans*, in: Calvin *Comm.* ed. J. Owen 2003, dl. 19, p. 354.

van uitverkiezing.[1775] In de tekst van de Statenvertaling luidt het als volgt (Rom. 9:11-16): **'**Want als de kinderen nog niet geboren waren, noch iets goeds of kwaads gedaan hadden, opdat het voornemen Gods, dat naar de verkiezing is, vast bleve, niet uit de werken, maar uit den Roepende; Zo werd tot haar gezegd: De meerdere zal den mindere dienen. Gelijk geschreven is: Jakob heb Ik liefgehad, en Ezau heb Ik gehaat. Wat zullen wij dan zeggen? Is er onrechtvaardigheid bij God? Dat zij verre. Want Hij zegt tot Mozes: Ik zal Mij ontfermen, diens Ik Mij ontferm, en zal barmhartig zijn, dien Ik barmhartig ben. Zo is het dan niet desgenen, die wil, noch desgenen, die loopt, maar des ontfermenden Gods.*'*

De omstandigheid dat Jakob en Ezau ieder hun eigen weg gingen was dus vooropgezet en reeds vóór hun geboorte voorbeschikt, hetgeen Johannes Calvijn in zijn *Institutie* van 1539 als tekenend beschouwde voor de nietigheid van hun verdiensten in Gods ogen. Hij argumenteerde dat beide broers, ondanks hun gescheiden wegen, hetzelfde effect bewerkstelligden; 'omnia paria' (alle dingen waren gelijk), terwijl Ezau werd verworpen en Jakob werd uitverkoren 'Dei praedestinatione', door Gods verkiezing, ook al onderscheidde hij zich door geen enkele verdienstelijkheden; 'nullis meritis differebat'.[1776] Calvijn hield maar liefst dertien preken over de (schijnbaar) onverdiende verkiezing van Jakob en de verwerping van Ezau (1562).[1777] Op grond van Augustinus stelde ook Luther dat God evenmin een menselijke factor meewoog bij Zijn verwerping van Ezau, als in Zijn goedgunstigheid ten opzichte van Jakob.[1778] Luther beweerde dat Jakob en Ezau deelden in het universele kwaad van de erfzonde, en dat Jakob – niettegenstaande zijn zegening in de baarmoeder – nog onmogelijk goedheid kon bezitten als de voorwaarde van Gods verkiezing. Alle mensen maken immers deel uit van de menigte der verdoemden (*massa perditionis*).[1779]

En aangezien Ezau slechtheid (*malitia*) in zich had, zo redeneerde Calvijn, had Paulus dit als reden voor Gods wrok kunnen aanvoeren. Paulus benadrukte echter *hoe* Ezau verloren ging, namelijk, in Calvijns woorden, 'nullo adhuc scelere inquinatus'; door geen enkel vergrijp bevlekt.[1780] Vergelijkbaar is de opvatting van de uit Zürich afkomstige Heinrich Bullinger (1504-1575): 'Onze verlossing hangt niet af van onze verdiensten, maar van de genade en goedheid van God, en daarom is er geen onrechtvaardigheid in God, die Jakob liefhad en Ezau haatte.'[1781] Ook volgens de Straatsburgse reformator Martin Bucer (1491-1551) was uitverkiezing 'het doel en de stellige genade van God uit eeuwigheid vóór de schepping van de wereld'. Bucer gebruikte liever het woord verkiezing (*praefinitio*) dan voorbeschikking (*praedestinatio*). In zijn uiteenzetting van de Paulinische leerstelling betekende verkiezing de scheiding van de heiligen van de verlorenen nog voordat zij bestaan. Dit standpunt impliceert dat Gods wil stellig en

---

[1775] Graafland 1987; Johnson 2004.
[1776] Calvin, *Insititutio,* Lib. III, Cap. xxii, § 11. Zie ook: J. Calvin, *De aeterna Dei praedestinatione = De la prédestination éternelle*, ed. W.H. Neuser & O. Fatio, in: Calvin OO, Series III: Scripta ecclesiastica, dl. 1 (1998); Curran 2009, p. 288.
[1777] Jean Calvin, *Treze sermons traitans de l'election gratuite de Dieu en Iacob et de la reiection en Esau,* Genève 1562. Zie vert.: Calvin 1562, ed. Van der Linden 1992.
[1778] Luther *Works*, dl. 25 (1972), p. 386. Zie voor Augustinus' opvatting over de *massa damnata* diens *Epistulae*, 190.3-9. Augustinus' invloed op Luther blijkt uit het feit dat Paulus nergens spreekt van *massa perditionis*/*peccati.*
[1779] M. Luther, *Lectures on Romans: Glosses and Scholia*, ed. H.C. Oswald, in: Luther *Works*, dl. 25 (1972), pp. 391, 394-395. Zie: Steinmetz 1986, p. 17; Johnson 2004.
[1780] Calvin, *Insititutio,* Lib. III, Cap. xxii, § 11, geciteerd in: Johnson 2004, p. 288.
[1781] Bullinger 1537, pp. 79-83: 'Salus nostra non a meritis nostris pendeat, sed a gratia & bonitate dei, consequens est quod nulla fit apud deum iniustitia, qui Iacobum quidem delexit, Esaum uero odio habuit.'

onveranderlijk is en geen rekening houdt met enige persoonlijke verdienste.[1782] Bucer schreef zo het lot van de mensheid eenduidig aan God toe, aangezien de verlossing van sommigen reeds was bepaald voordat zij goed of kwaad konden doen.[1783] Als God oneerlijk lijkt te zijn, dient de gelovige te beseffen dat er geen overeenkomst bestaat tussen Gods gedachten en de onze.

Kortom, de voornoemde kerkhervormers stelden allen dat alleen genade (*sola gratia*) redding zou brengen. Jakob fungeert als representant van de mensen die onvoorwaardelijk in genade geloven, terwijl Ezau staat voor die degenen die de uitnodiging van barmhartigheid afslaan, denkend dat ze alleen aan zichzelf rekenschap verschuldigd zijn, en veronderstellen dat zij, door te gehoorzamen aan zelfopgelegde wetten, rechtvaardige mensen zijn. Vanzelfsprekend is er slechts één rechter en dat is God en zijn altijd juiste oordeel dient voor ons onzichtbaar te blijven, tot het einde der tijden, wanneer aan al het kwaad een einde zal komen.[1784]

Voor Erasmus daarentegen, die zich beriep op Origenes, vertegenwoordigden Jakob en Ezau in Romeinen 9 de gelovige en de ongelovige Jood, hetgeen zijns inziens betekende dat Gods wrok jegens Ezau *geen* eeuwig decreet was, maar een reactie op Ezau's ongeloof. Derhalve argumenteerde hij in zijn aantekeningen over Romeinen (1516), gebaseerd op diens lezing van Hiëronymus, dat Gods uitverkiezing volgde op voorziene verdienste (*post praevisa merita*).[1785] Luther verwierp Erasmus' opvatting, die het midden hield tussen Augustinus en Pelagius, aangezien de scheiding van Jakob en Ezau zo niet uitsluitend aan Gods wil kon worden toegeschreven.[1786] Luthers officiële antwoord aan Erasmus in *De servo arbitrio* (Over de gebonden wil) van 1525 luidde: 'Es genügt zu wissen, daß Gott so will, und es gehört sich, diessen Willen zu verehren, zu lieben und anzubeten, und das verwegene Treiben der Vernunft zu bändigen.'[1787]

GERECHTVAARDIGDEN EN GEHEILIGDEN: ARENT CROESE OVER JAKOB EN EZAU EN DE PREDESTINATIELEER

De onrechtvaardigheid die lijkt uit te gaan van de bijbelse geschiedenis is altijd een heet hangijzer gebleven. In de Nederlanden kende de theologische discussie omtrent de predestinatie en de vrije wil een heftige opleving in de decennia rond de eeuwwisseling van de zestiende op de zeventiende eeuw. In 1583 verscheen te Leiden *De aeterna et immutabili praedestinatione Dei … (Over de eeuwige en onveranderlijk voorbeschikking Gods)* van de Leidse hoogleraar Hubertus Sturmius (ca. 1547-1605), waarin hij het onderscheid maakte tussen Gods geopenbaarde wil en Gods verborgen wil.[1788] Vanaf 1591 werd de theoloog Jacobus Arminius (ca. 1559-1609) aangevallen door zijn collega-predikant Petrus Plancius (1552-1622), vanwege zijn vrije

---

[1782] Bucer 1562, p. 409. Zie: White 1995, p. 45.
[1783] Curran 2009, p. 288. Zie voor de invloed van het Thomisme op Bucer: Steinmetz 1995, p. 149.
[1784] Vergelijk: Bucer 1562, pp. 410-411.
[1785] Voor Erasmus over Romeinen: Rupp & Watson 196 p. 65; Payn 1990, p. 121. Zie voor *post praevisa merita* bij Thomas van Aquino en Calvijn: Polman 1936, pp. 207, 263, 290.
[1786] Luther 1526, s.p.: 'Denn Paulus [...] disputiret/ob sie aus verdienst odder krefften des freyen willens dazu komen sind [...]/ Vnd saget nein, sondern aus der gnade Gottis der yhn beruffen hat/ hat Jacob das erlanget/ das Esau nicht erlanget hat/ vnd beweiset das [...] da sie noch nicht geporn waren/ nichts böses oder gutes gethan hatten [...].'
[1787] Luther WA, dl. 18 (1978), p. 686, § 1-3. Vergelijk de passus in populaire vertaling van Justus Jonas: Luther 1526, s.p.: 'Es ist gnug/ das wir wissen/ das es Gott also haben wil/ vnd vns gebüret/ das wir solchen willen vns gefallen lassen/ vnser tolle vermessene vernunfft hie dempffen/ vnd mit furcht und zittern den willen Gottis anbeten.'
Zie voor Luther en Erasmus over de Vrije Wil: Rupp & Watson 1969, p. 214; Bell 2005, pp. 34-36.
[1788] Hubertus Sturmius, *De aeterna et immutabili praedestinatione Dei, electione atque reprobatione diatribe*..., ed. Paets, Leiden 1583. Zie ook: Frijhoff 1996, p. 375.

interpretatie van de predestinatieleer. Dat God Jakob reeds voor zijn geboorte had uitverkoren en Ezau verworpen had, betekende volgens Arminius allerminst dat God Ezau automatisch had voorbeschikt voor bestraffing en Jakob had voorbestemd voor eeuwige verlossing.[1789]

Arminius interpreteerde, evenals Erasmus, dat Paulus in Rom. 9 Jakob en Ezau (cq. Izaäk en Ismaël) niet voorstelde als individuen, maar als typologische karakters. God predestineerde geen individuen, maar soorten mensen (typen); namelijk zij die geloven in het evangelie en zij die dat niet doen.[1790] Ezau stond voor de kinderen des vlezes, die heiliging door goede werken nastreven, terwijl Jakob de uitverkoren kinderen representeerde die rechtvaardiging door het geloof huldigen. Toen Arminius hoogleraar te Leiden werd, raakte hij hierover in conflict met zijn collega Franciscus Gomarus (1563-1641). Volgens Arminius was het geloof weliswaar geen afdoende, maar niettemin noodzakelijk voorwaarde voor goddelijke genade. Gods vergevende oordeel, waarin Hij die mens 'rechtvaardigt' (rechtvaardig verklaart), stoelde zijns inziens deels op het geloof van de mens. Gomarus kende daarentegen het geloof louter een instrumentele betekenis toe als een door de Geest teweeggebrachte berusting in Gods rechtvaardige oordeel.

Wellicht moet men ook de onderwerpskeuze van het *portrait historié* bezien vanuit de aanloop tot deze theologische onenigheid tussen Arminianen en Gomaristen. Interessant, binnen de context van het schilderij, is het standpunt over de predestinatie van de Delftse gereformeerde predikant Arent Cornelisz. Croese (1547-1605), die zich ook wel Arnoldus Cornelij Crusius noemde.[1791] De familie Delff zal zeker zijn diensten hebben bijgewoond of kennis hebben genomen van zijn opvattingen via zijn pamfletten. De Delffs waren immers de calvinistische geloofsovertuiging toegedaan.[1792] Ook graveerde Willem Jacobsz. Delff een portret van Arent Croese naar een schilderij van Michiel van Mierevelt (afb. 6.46).[1793] Croese schreef in een brief van 26 november 1591 aan ds. Everardus Geisteranus,[1794] waarin hij inging op de ogenschijnlijke onrechtvaardigheid van Gods oordeel in het verhaal van Jakob en Ezau: 'Dat scheen wat hart te zijn, te seggen dat God van eeuwicheit sonder eenich aenmerck te nemen op de gemeene verdorventheit daerinne het menschelicke geslacht vallen soude, voorgenomen soude hebben degene diet hem geliefde, te verstooten ende tot de eeuwige straffe te verdoemen ende dat sulx niet en schijnt nootelick te volgen wt de woorden des Apostels Rom. 9 : 11 – want

---

1789 Rohls 2005, p. 10.

1790 Dekker 1993, p. 191; Muller 1995, p. 255; Peterson & Williams 2004, p. 99. Op grond van Erasmus' beeldvorming interpreteerde ook de moderne theoloog Charles H. Talbert Jacob and Esau, als typologische vertegenwoordigers van groepen die (op zijn minst tijdelijk) geloven of juist niet geloven in Gods belofte. Talbert 2002, p. 253.

1791 Arent Croese studeerde theologie te Heidelberg (1565-1568) en Genève (1568-1570). Vanaf 21 januari 1571 tot september 1573 predikte hij voor de gevluchte Nederlandse protestanten te Frankenthal. In oktober 1573 werd Croese beroepen in zijn geboorteplaats Delft. Croese nam meermaals plaats in kerkvergaderingen waarin de reformatorische standpunten voor de kerkorde werden uitgewerkt. Zo was hij scriba op de Nationale Synode van Dordrecht in 1578 en was hij praeses op de Nationale Synode van Middelburg in 1581. Zie: Leurdijk 1987, pp. 9-11.

1792 Zie ook: Montias 1978-1979, p. 95: 'Among the more prominent artists families who were most probably Calvinists [...] were the Delffs [...]'. Bevestiging hiervoor in de DTB-gegevens van de familie Delff. Het is desondanks opmerkelijk dat zij een kind Rochus noemden, dus (indirect) naar een katholieke heilige.

1793 Willem Jacobsz. Delff, *Portret van Arnold Cornelisz. Crusius,* kopergravure, 25,9 x 14,1 cm; plaat met omlijst ovaal portret in rechthoekig lijstwerk: 17,6 x 14,2 cm; plaat met tekst: ca. 8 x 14,2 cm; gemerkt l.o.: "*Ex pictura M.I. Mierevelt*"; gemerkt & dat. r.o.: *"W.I. Delff Sculpsit / 1610."*; adres m.o.: "*Visscher excu*"; randschrift: "*ARNOLDUS CORNELY, DELPHO-BATAVUS, VERBI DIVINI, IN URBE PATRIA, MINISTER PRIMARIUS. AETAT. SUAE .58. OBYT 1605.*", Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-BI-6859; IB-nr. 179982; RKD-nr. 2001245. Zie: Muller 1132 (als A. Corneli); *Holl.,* dl. 5 (1951: Cornelis – Dou), p. 158, nr. 22.3 met afb.

1794 Kerkeraadsarchief van de Hervormde Gemeente Delft (oud reg.nr. IV A 17), in: Jaanus 1950, pp. 189-191; *Documenta reformatoria,* dl. 1 (1960), § 148, pp. 265-267.

Paulus het eeuwige voornemen ende decreet Gods alsoo aensiet, dat God daer Jacob ende Esau beide even verdorven ende even vuijl in haerselven zijn souden, hij nochtans Jacob van eeuwicheit besloten heeft te verkiesen ende niet Esau.'[1795]

In lijn met Calvijn stelde hij dat de God geen rekening hield met vroomheid of kwaadwilligheid en dat Zijn oordeel alleen beruste op Zijn behagen.[1796] Daarbij bracht Croese de predestinatie direct in verband met de Erfzonde. Hierin lag de verklaring voor Gods vooropgezette plan: God kon toch niet voornemens zijn geweest Jakob te verkiezen uit de *massa perditionis* ('den verdorven vuijlen hoop der menschen') en Ezau zomaar te laten zitten in verderfenis om ook nog te bestraffen, 'of hij moest voor oogen nemen de algemeene verdorventheit des menschelicken geslachts.' Voor Zijn besluit om zich over Jakob te ontfermen en Ezau te verwerpen moest God hen beiden 'voorsien in eenen ellendigen staet.' Want, zo beweerde Croese, medelijden *vooronderstelt* nood ('miseriatio praesupponit miseriam'). En aangezien de zonde de hoofdoorzaak is van de verwerping, zo moeten alle mensen verworpen zijn, aangezien ze allen zondaars zijn.[1797] Zo wordt, aldus Croese, de verwerping door de zonde gerechtvaardigd: God had iedereen mogen verwerpen; dus in principe ook de uitverkorenen.[1798] Een verkeerde voorstelling van zaken werd zijns inziens gewekt door degenen die de Val van Adam niet als oorzaak interpreteren van de verwerping en geloven dat de mens is gevallen 'door zijn eigen vrijen willen, sonder dat God eenichsins de autheur is van zijn verandering vant goede tot het quade.'[1799]

Vanaf begin 1575 verkondigde Croese zij aan zij met zijn voormalige Frankenthalse collega Thomas van Thielt of Tilius (1534-1590) het woord Gods. Tilius, afkomstig uit Mechelen, was een uitgetreden abt die als predikant van Willem van Oranje optrad. Tilius ging op 24 februari 1578 een twistgesprek aan met Dirck Volckertsz. Coornhert (1522-1590), nadat deze hem een jaar eerder had uitgedaagd op grond van de Schrift aan te tonen dat rooms-katholieke leerstellingen minder verdorven waren dan die van de gereformeerde kerk. De ontmoeting vond plaats in Delft, eerst bij Tilius thuis, maar het mondelinge debat werd publiekelijk voortgezet in herberg "Het Witte Anker". Daarbij werd Tilius bijgestaan door Croese en Reinier Donteclock (ca. 1545-na 1611/1627?). In het dispuut nam Cornelisz. Croese aangaande de predestinatie een *infralapsarisch* standpunt in.[1800] Het infra- en supralapsarisme zijn twee verschillende visies op de volgorde in Gods eeuwige besluitvorming. Het infralapsarisme stelt dat God eerst besloot de

[1795] *Documenta reformatoria,* dl. 1 (1960), p. 266.
[1796] Ibidem: 'Also blijckt dat God in zijn eeuwich voornemen niet en heeft gesien op vromicheit ofte boosheit van Jacob ofte Esau om daer op te forderen ofte gronden zijn werck, maer alleen op zijn behagen: [...]'.
[1797] *Documenta reformatoria,* dl. 1, p. 266: 'Soo de sonde de principael oorsake is vande verwerpinge, soo moeten alle menschen verworpen zijn, dewijle zij alle sondaers zijn.'
[1798] Ibidem: 'Want ul can nu wt het voorgaende maecken onse meininge (dat is, dat God haer niet en verkiest soo wel als d'andere) maer dat de sonde de causa is van hare verwerpelicheit (dat is, datse met recht van hem verworpen werden) gelijck hij oock de wtvercorenen met recht mede verwerpen hadde mogen.' Als voorbeeld verhaalt Croese over een prins die tien misdadigers laat opsluiten die allen evenveel de dood verdienen, maar van wie hij vier het leven schenkt en de andere laat ombrengen, geheel naar zijn believen en dus niet op grond van hun schuldigheid, omdat hij evenmin reden zou hebben om de andere zes te laten leven, als ze de dood niet hadden verdiend.
[1799] *Documenta reformatoria,* dl. 1, p. 267: 'Daer heeft u.l. de meininge vanden gene die in de disputatie van desen handel der Praedestinatie presupponeren den val ende verdorvenheit des menschelicken geslachts, sonder te climmen tot het hooge mysterium vande grontoorsake des vals Adams selve waervan bij den geleerden verscheiden questien ende disputen gemoveert werden, die zij int midden laeten staen, sich houdende aen dese eenvoudich, dat de mensch is gevallen door zijn eigen vrijen willen, sonder dat God eenichsins de autheur is van zijn verandering vant goede tot het quade [...]'.
[1800] Leurdijk 1987, p. 11. Zie ook: Voogt 2000, pp. 179ff.

wereld te scheppen, daarbij haar val (*lapsus*) reeds beoogde om pas nadien tot de verlossing in Christus te besluiten. Het besluit tot de verlossing volgt dus op het goddelijke plan van de ondergang; wat dus inhield dat Croese verdedigde dat Gods besluiten tot de schepping en de val voorafgaan aan Zijn besluit aan de verkiezing en verwerping.

Volgens de infralapsarisch predestinatie worden de schepping en de val ingecalculeerd als middelen tot een teleologisch doel; de eeuwigdurende staat van de redelijke wezens.[1801] Ook Bullingers *Confessio Helvetica* II, artikel 10 kan als infralapsarisch worden opgevat.[1802] Het supralapsarisme zegt daarentegen dat de besluitvorming begint met de verkiezing en de verwerping en daarná pas met de schepping en de zondeval. God besloot dus eerst tot de verlossing (verkiezing cq. verwerping), vóór te beslissen over de val (*supra lapsum*). In deze visie bestaat het risico de zondeval als een *noodzakelijke voorwaarde* op te vatten, indien men de lijn der gedachte te ver doorvoert (i.e. de verwerping vereist een in zonde vervallen wereld).[1803] Volgens de *Heidelbergse Catechismus* is in Gods besluitvorming geen vóór en ná.[1804]

De Staten van Holland gelastten echter het debat halverwege abrupt af, naar verluidt om onlusten te voorkomen. De sprekers kregen toestemming het dispuut te hervatten in het Leidse Academiegebouw, op voorwaarde dat Coornhert Calvijn niet openlijk zou aanvallen. Deze tweede confrontatie vond plaats op 14 april 1578, maar Coornhert had zo weinig speelruimte om tegenargumenten te formuleren, dat hij al naar twee dagen afhaakte. Een revanche in 1583 te Den Haag, onder leiding van hoogleraar Hadrianus Seravia (ca. 1532-1612), werd wederom door de Staten afgebroken. Het voorgaande mag aantonen hoezeer het onderliggende principe van het thema van Jakob en Ezau onder de mensen leefde alsook speelde in het theologische debat dat in het publieke domein – nota bene in een Delftse herberg – werd uitgevochten.[1805] Dit zal zeker niet aan Delff zijn voorbijgegaan toen hij het onderwerp koos voor zijn familieportret.

Het verhaal van Jakob en Ezau werd ook ingezet in populaire geschriften als liedbundels om de theologische materie omtrent verkiezing toegankelijk te maken voor een breed publiek en om zo het "juiste" standpunt in dezen te verkondigen aan de goegemeente. Op de wijs van psalm 114 vatte de dichter Johannes Fruytiers (ca. 1520-ca. 1582) de calvinistische leerstelling samen in *Den Sendtbrief Pauli tot den Romeynen, op stichtsanghen gheset* uit 1582: 'So de schrift ons leert seer schoon./ 11 Haer kinderen zijnde ongheboren,/ Die goet of quaet en deden te voren,/ Op dat hier Gods voornemen/ Na zijn verkiesingh' soude blijuen staen/ 12 Niet wt de wercken van de mensch ghedaen,/ Waren tsberoepers temen./ De meeste sal den minsten int leuen/ Dienen, want van hen staet gheschreuen:/ 13 Tot Jacob had ick liefde/ Ende tot Esau so had ick den haet,/ 14 Nochtans is rechtueerdich in zijne daet, Die ons dit woort verbriefde.'[1806]

Op 12 juni 1584, het jaar waarin volgens het opschrift het schilderij werd vervaardigd, werd de latere stadhouder Frederik Hendrik ten doop gehouden in de Nieuwe Kerk te Delft. Ter opluistering van de doop van zijn zoon wilde Willem van Oranje grootse festiviteiten aanrichten.

[1801] Zie: Bavinck 1918, dl. 4, p. 28 § 13.
[1802] Bavinck 1918, dl. 4, p. 28 § 6.
[1803] Schilder 1978, p. 104, noot 197
[1804] *Heidelbergsche Catechismus* III, 455vv.
[1805] Zie voor het publieke debat tijdens de Opstand (in Amsterdam): Deen 2015, aldaar, pp. 20, 31, 97, 138, 140-141, 145, 207 voor de rol van de herbergen bij disputen en informatieverspreiding.
[1806] 'Inhout van het I X. Capittel.', in: Fruytiers 1582, fol. C1r/v.

Men was nog geen week bezig met de 'groote preparatie van pomperie' of de leden van de calvinistische kerkenraad uitten al hun ontzetting over muziekmakers en wijnbevoorraders die in groten getale arriveerden. Na de doopplechtigheid hield Arent Cornelisz. een donderpreek over zonde, die, samen met zijn lijkrede op de dood van Willem van Oranje, gepubliceerd werd in *Twee Corte Sermoenen* (1584).[1807] De predikant riep zijn toehoorders op om niet aan de overdadige doopfeesten deel te nemen, proclamerend: 'Sijt toch gewaerschout!'. Bij de kerkeraadsvergadering op 18 juni klaagde men dat op het Prinsenhof 'groote insolentie geschiet is, zo met drincken, danssen ende ander overdadicheyt'.[1808]

In zijn dooppreek situeerde Croese de doop in de polariserende context van heiliging en rechtvaardiging; dezelfde thematiek die ook werd aangesneden in de uitleg van het verhaal van Jakob en Ezau. Volgens Croese diende de doop als teken en bezegeling van het genadeverbond, staande voor de heiliging des levens die bestaat in het afsterven van de oude en de herrijzenis van de nieuwe mens.[1809] Zijn visie op goede werken en de genadeleer was sterk verbonden met de leer van de erfzonde, zoals blijkt uit zijn sermoen over de dood van de Prins van Oranje: 'Maar indien wy ons niet begheven tot goede wercken / ende na de sinnelickheydt ons vleyssches in sonden voortvaren: Soo sullen onse wercken ons oock volghen: maer hoe? Alsoo / dat Godt de straffe onser sonden beghinnende in desen leven / deselve vervolghen sal tot in d' ander leven / al waer het eewighe vier bereyt is allen den ghenen die onboetveerdich blijven.'[1810]

Volgens Croese zendt God ons ontberingen als straf voor onze zonden en het in de wind slaan van de waarschuwingen die uitgaan van Zijn woord: 'Men behoeft niet te vraghen waer de straffe is / die ons de Heere hier in desen Lande laet overcomen: want zy is een yeder voor ooghen. [...] Hieromme seyndt ons Godt dese bloedighe lanckduerighe Oorloghen toe: Hieromme laet hy de vyanden inbreecken / hoe langher hoe dieper: Hieromme heeft hy ons ontnomen dien Prince.'[1811] In Croese's beeldspraak wordt het momentele monumentaal. Aardse beproevingen worden voorgesteld als iets spiritueels, net zoals in het Panhuyspaneel, waarin een bijbelse gebeurtenis naar de eigen tijd wordt transponeerd. De bijbel wordt zo letterlijk *present* gemaakt door gebruikmaking van de religieuze, voor *het heden* bruikbare betekenissen die over de eigenlijke bijbelse materie en episode heenreiken.

VERHEFFING VAN HET INDIVIDU OF EIGENGERECHTIGHEID?

Anders dan Calvijn en de zijnen legde Luther niet de nadruk op de dubbele voorbestemming, maar op de genadevolle "verheffing" van iemand uit de verdoemde massa. Opmerkelijk is dat Luther in zijn preken over Romeinen uit 1516 deze verheffing verbond met de persoonlijke waardigheid aan de hand van het snedige epigram: 'wem es wirt, dem wirt es; wen es trifft, den trifft es.'[1812] Kan men zover gaan om deze algemene, protestantse notie van uitverkiezing als

[1807] De volledige titel luidt: *Twee corte sermoenen: Het eene over den Doop des Soons van den Doorluchtighen Prince van Orangien, ende t'andere op de begrafenisse desselven Prince: ghepredickt ende wtghegheven tot vermaninghe ende vertroostinghe der Ghemente Christi in dese quade en bedroefde tijden*, ed. Aelbrecht Hendriksz., Delft 1584.
[1808] Coppens 1997; Leurdijk 1987, p. 10.
[1809] Leurdijk 1987, p. 12. Zie ook: Jaanus 1950, p. 112.
[1810] Frédérique 1907 [1908], p. 209, geciteerd in: Leurdijk 1987, pp. 12-13.
[1811] Ibidem.
[1812] Luther WA, dl. 56 (1938), p. 397, § 19-20; *Luthers Vorlesung der Römerbrief,* ed. J. Ficker, Leipzig 1908, p. 224. Engelse vert.: Luther *Works*, dl. 25 (1972), p. 387; Luther *Rom.*, ed. Pauck 1961 [2002], p. 269.

aanleiding te zien voor de onderwerpskeuze van het schilderij? Het is in ieder geval opmerkelijk dat het idee van uitverkiezing ook ten grondslag lag aan andere *portraits historiés*. Vastgesteld werd hoe De Vos' Panhuyspaneel als Huys der Liefde uitdrukking gaf aan het gevoel tot een gemeenschap van uitverkorenen te behoren, hetgeen weer lijkt te passen in het klassieke beeld van de Hollandse natie als uitverkoren volk of Nieuw Israël. Dergelijke noties met een sektarische inslag zijn vooral spiritualistisch van karakter en kenmerkend voor het gereformeerde geloof in de zestiende eeuw. Volgens de doperse voorman Melchior Hoffmann (ca. 1495-1543) had de uitverkiezing betrekking op het priesterschap, waarbij de strijd tussen Jakob en Ezau stond voor het wijken van het vleselijke, letterlijke verstand voor het Ambt des Geestes en het Ware Wezen.[1813] Hij wees de leer van de predestinatie radicaal af en zag het hoogstens als voorwendsel om te blijven zondigen.[1814]

Aangezien Luther en de andere reformatoren tegen elke vorm van zelfverheffing (als geïmpliceerde zelfverlossing) waren, kan men de portretten van protestanten als oudtestamentische figuren onmogelijk als zelfverheerlijking of godsvruchtige navolging (als verdienste) opvatten, zoals (eertijds) het geval was bij de portretten in de gedaante van katholieke heiligen en vereerde nieuwtestamentische figuren. In tegenstelling tot groepsportretten van een geloofsgemeenschap waarin men zich vereenzelvigde met apostelen en discipelen – werken die bedoeld waren om de opname in de *communio sanctorum* te visualiseren – lijkt de thematiek van Jakob en Ezau ook een andere verstandhouding met God uit te dragen. Het oudtestamentische verhaal van uitverkiezing (alsook de Paulinische lezing ervan) lijkt, ondanks zijn theologische koppeling aan de verdorven massa en typen mensen, hoofdzakelijk op het individu gericht.

Het verhaal presenteert de tweelingbroers onafhankelijk van elkaar en stelt de gelovige in staat te zien dat God hen als individuen verkoos te vergeven.[1815] De verantwoordelijkheid van het individu wordt aldus op de voorgrond geplaatst, maar evenzeer te niet gedaan in het licht van Gods oordeel. Men dient de Paulus-passage niet te interpreteren als een tekst die gaat over de eeuwige predestinatie van individuele menselijke zielen naar de hemel of de hel.[1816] Derhalve moet men evenmin het door Delff geschilderde Bijbelverhaal, met de daarin eigentijdse (reeds voorbestemde individuen) opvatten als verbeelding van predestinatie, integendeel zelfs. Het kan onmogelijk de bedoeling van de oude Delff zijn geweest om zijn zoon Rochus, door hem in Ezau's gedaante te portretteren, als schijnheilige gelovige of het zwarte schaap van de familie op te voeren, terwijl Willem dan, volgens deze drogredenering, als de bijbelse gunsteling Jakob de beschouwers tot voorbeeld moest dienen. Jakob was immers geen *role model* in eigenlijke zin, omdat zijn gedrag in veel opzichten weinig navolgenswaardig was. Bovendien had het weinig zin te speculeren over Gods oordeel.

[1813] *Een waraftyghe tuchenisse unde gruntlyke verclarynge wo die worden tho den Rom. IX Ca. van dem Esau und Jacob soldeen verstaen worden*, Deventer 1532. Zijns inziens was Esau niet helemaal verworpen, aangezien ook hij zijn deel kreeg, toen God hem de woestijn toebedeelde. Vergelijk de visie van David Joris (1501-1555): 'Die werlt off die vleyschelicke mensche [= Ezau] heeft den voorganck/ die eerste geboerte ontfangen.', in: Joris 1540, s.p.

[1814] Zijlstra 2000, p. 90, noot 34.

[1815] Moo 1996, pp. 584-586; Hodge 1974, pp. 311-312; Cranfield 2006, pp. 479-481; Schreiner 1998, pp. 497-500; Murray 1968, pp. 15-19.

[1816] Johnson 1997, p. 140: 'Paul's topic is not the eternal predestination of individual human souls to heaven or hell.'

Het verhaal kan wél gezien worden als een legitimatie om zich te laten afbeelden als goede gelovige; een gelovige die berust in de juistheid van Gods oordeel. De voorstelling ontkracht immers per definitie het principe dat ten grondslag ligt aan de afgebeelde stichters op devotionele stukken, voor wier zielenheil men bad. Het schilderij is ook niet bedoeld als persoonlijk getuigenis van vroomheid, noch brengt het *goede werken* tot uitdrukking, althans niet uitgevoerd door de geportretteerden. Het werk verbeeldt geen "werk van barmhartigheid", of het moest de genade Gods wezen. Des te vreemder is de beeltenis van de vrouw (met het wapenschild) rechtsonder die duidelijk ontleend is aan de traditie van het stichtersportret. Ook hier blijft het patroonschap een verkapt huldeblijk van geloviqheid, maar ten overstaan van wie?

Ook kan men zich afvragen of dit portret van meet af aan door Delff werd beoogd of dat het om een latere toevoeging gaat. Zij is dicht op de voorgrond geplaatst, in de liminale ruimte tussen de beschouwer en de historiescène, zoals Delff ook de schenkers weergaf in een getekende voorstudie voor een liggende Kruisigingsscène (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 6.47).[1817] De mannelijke stichter middenin wijst bovendien op een vergelijkbare wijze naar de achtergrond. Als de vrouw in de *Jakob en Ezau* publiekelijk als schenkster wordt gepresenteerd, om wat voor particuliere stichting in gereformeerd verband zou het hier dan moeten gaan? Waarschijnlijk was het portret slechts bedoeld als *in memoriam* en greep de schilder terug op de hem bekende uitbeeldingswijze van de memorietafel (§ 13.1). Hoe dan ook: het schilderij zal zeker niet in een kerk zijn opgesteld, maar was veeleer bedoeld voor een seculiere omgeving.

6.5. *De doortocht door de Jordaan* van Karel van Mander (1605)

Een bijzondere plaats binnen de ontwikkelingsgeschiedenis van het *portrait historié* wordt ingenomen door een overdadig met figuren gestoffeerd, panoramisch landschap dat als zodanig allerminst binnen het genre van het *portrait historié* lijkt thuis te horen. Het langwerpige schilderij van 106 bij 184,5 centimeter dat wordt bewaard in Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam is één van de laatste monumentale stukken uit het oeuvre van de kunstenaarsbiograaf Karel van Mander **(MAN1;** afb. 6.48). Het toont de episode uit het bijbelboek Jozua 3 en 4, waarin wordt verteld hoe de stroom van de Jordaan op wonderbaarlijke wijze stremde en deze rivier, evenals de Rode Zee, doorgang bood aan de Israëlieten door uiteen te wijken. Het bijbelverhaal was niet alleen bekend geworden door het boek van Jozua, maar ook door psalm 114. Onder leiding van Jozua waren de Israëlieten opgetrokken uit Sittim en gestrand aan de oevers van de Jordaan die gedurende de oogsttijd waren ondergelopen. Daar verkondigde Jozua het aanstaande wonder en beval hij de Israëlieten op gepaste afstand de dragers van de Ark des Verbonds te volgen. Op aanwijzing van God had hij namelijk deze levitische priesters geïnstrueerd het water in te lopen, omdat de Jordaan bij aanraking met hun voetzoelen zou worden afgesneden en zou blijven staan als een muur. En zo geschiedde: 'Maar de priesters, die de ark des verbonds des Heere droegen, stonden steevast op het droge, in het midden van de Jordaan; en gans Israël ging over op het droge, totdat al het volk geëindigd had door de Jordaan te trekken' (Joz. 3: 17).

[1817] Jacob Willemsz. Delff, *De Kruisiging met de portretten van de stichter en zijn familie,* papier, pen in bruin, gewassen in blauw, geruit in zwart krijt, 22,9 x 35 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1910-16. Zie: Ekkart 1989; Tent. cat. New York/Londen 2001, p. 172, afb. 180.

Van Mander signeerde het paneel in ligatuur *"KVMANDER"* en voorzag het van het jaartal 1605.[1818] Over het schilderij komen we meer te weten dankzij het levensbericht van de schilder, *'t Geslacht, de geboort, plaets, tydt, leven ende wercken van Karel van Mander…* (1618), dat vermoedelijk deels door Karels broer Adam werd opgetekend.[1819] Daarin staat te lezen dat 'het stuck daer de kinderen van Israel door de Jordane gaen' zich destijds bevond in de woning van zekere 'Klaes Frederijcksz. Roch' in de Warmoesstraat en 'een van zyn [Van Manders] leste, en grootste stucken' was.[1820] Verder vermeldt de biografie dat Van Mander niet alleen zichzelf portretteerde als één de dragers van de Ark, 'sieckelijck, dan niet temin, wel gelijckende' (afb. 6.49), maar ook 'den eersten eyghenaer Sr. Isaac van Gerven met zijn eerste Huysvrouw'.[1821]

Beide echtelieden moet men uiteraard herkennen in de staande man en vrouw rechts van het midden die door Van Mander zo ostentatief in beeld zijn gebracht op de voorgrond (afb. 6.50). De portrettering ten voeten uit, waarbij hun afgezonderde gestalten niet eens tot de halve hoogte van het paneel reiken, wijkt af van de meer beeldvullende portretfiguren op het Panhuyspaneel (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1) en *Jakob en Ezau* van Delff (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) die eveneens voluit zijn weergegeven, maar die in lengte bijna driekwart van het beeldvlak beslaan. Het weids opgezette figuurstuk heeft dus allesbehalve de compositie van een portret. De geïntegreerde beeltenissen kan men als cryptoportretten bestempelen. Hessel Miedema schreef over het zelfportret van de schilder: 'As the nearer of the two men carrying the Ark does indeed appear pale and sickly, I assume this to be the self-portrait referred to.'[1822]

Zonder de passage in het levensbericht zal niemand deze drie figuren zo gauw als portretten hebben herkend, aangezien ze op het eerste gezicht weinig individueel ogen, mede vanwege hun kleinschaligheid. Hun afzondering binnen de compositie, de blikrichting, de uitlichting van hun gelaatstrekken evenals bepaalde beeldelementen verraden niettemin dat het hier om portretten gaat. Beide heren hebben boordjes, alsof zij een eigentijds hemd onder hun bijbelse kleding dragen. Anders dan de Leviet met Van Manders gezichtstrekken stellen de man en vrouw geen concreet benoembare of actieve bijbelfiguren voor en zijn ze *in assistentie* geportretteerd. Men moet het schilderij derhalve niet willen classificeren als een familie-*portrait historié,* maar eerder als een voorloper van dit beeldtype waarin een klein aantal geportretteerden geïsoleerd in een bijbelse hoofdscène wordt weergegeven. Van Manders zelfportret mag gelden als een geïntegreerd *portrait historié.*

DE GEPORTRETTEERDEN: ISAACK VAN GHERWEN EN DUYFFGEN ROCH

Isaack van Gherwen, zoals de eerste eigenaar van het schilderij zijn naam gewoonlijk zelf spelde, zag het levenslicht in 1580 te 's Hertogenbosch.[1823] Hij was wijnhandelaar en één van de oprichters van het wijnkopersgilde of confrerie van de wijnkopers, waarvan hij in 1631 overman was.[1824] Hij trad drie maal in het huwelijk en de bedoelde 'huysvrouw' is zijn eerste echtgenote

[1818] Leesberg 1993-1994, p. 36.
[1819] Van Mander 1618, ed. Miedema 1973, dl. 2, pp. 297-298.
[1820] Van Mander, *Levensbericht*, zoals toegevoegd aan de tweede editie van het *Schilder-boeck* van 1618, opgenomen in: Van Mander 1604, fols. S2r-S2v, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 26-29.
[1821] Mander 1604, fol. S2v, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 28-29.
[1822] Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 2 (1995), p. 20.
[1823] Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 2 (1995), p. 78; Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 405-409: p. 409.
[1824] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 409; RGP Gs 78 = Van Dillen 1929-1974, dl. 2 (1933), no. 1363.

Duyffgen Fredericksdr (Vreerix) Roch die op 14 november 1588 werd geboren te Amsterdam en met wie hij trouwde op 22 mei 1605. Men mag dus aannemen dat het portret werd gemaakt naar aanleiding van hun echtverbintenis in 1605.[1825] Claes Fredericksz. (Vrerix) Roch (1570-1617), bij wie Van Manders biograaf het schilderij had bezichtigd, was dus Van Gherwens zwager. Hij woonde met zijn vader in de Warmoesstraat op nummer 176, 'in den vergulden Roch', waar zij een wijnhandel uitbaatten, net zoals zijn grootvader Claes Symonsz. Roch (†1567) voordien in een gelijknamig pand aan de Kerckstraet.[1826]

Aanvankelijk trok Isaack bij zijn schoonvader in, aangezien hij in het aandeelhoudersregister van de V.O.C. uit 1602 staat ingeschreven als 'Isaack van Gerwen woonende by Vrederick Claess. Roch'.[1827] Nadat Duyffgen Roch op 10 oktober 1613 was overleden, bleef het schilderij kennelijk deel uitmaken van de inboedel van haar ouderlijk huis. Ook is het mogelijk dat het werk hing in "In de Twee Rochgen[s]" op Warmoesstraat 122.[1828] Naar verluidt werd dit pand aanvankelijk "'t Witte Cruys" genoemd, nadien "'t Roode Cruys" en pas later "De Twee Rochjens".[1829] Zeker is dat het huis, alwaar "De Twee Rochgens" uithingen, "'t Rode Cruys" heette toen het op 17 december 1616 door de erven van Frederick Claesz Roch te koop werd aangeboden.[1830] De verkoop aan Dirck Alewijn ging uiteindelijk niet door,[1831] waarna Isaack het op 20 juli 1617 kocht van onder meer Geertge Dircx, de weduwe van de inmiddels overleden Claes Fredericksz. Roch.[1832] Bij zijn overlijden op 3 juli 1646 woonde Van Gherwen op de Fluwelenburgwal, de deftige oostzijde van de Oudezijds Voorburgwal.[1833]

Op 20 april 1614 trouwde Isaack van Gherwen voor de tweede maal met Marytje (Merrij) van Warmont (1586-1621), dochter van Jacob Willemsz van Warmont en Ydtgen (Ida)

[1825] Op 6 mei 1605 waren zij al in ondertrouw gegaan. Zij ondertekende 'Duijfken Frericx': SAA, DTB 411, fol. 243r, p. 491. Matthijs van Gherwen, Isaacks vader, verklaarde bij die gelegenheid aan de secretaris zijn consent, ten overstaand van Vrerick Claess. Roch (1540-1608), de vader van Duyffgen en haar moeder Liesbeth (Quirijn) van Rijnevelt (†1608). Kennelijk was Isaacks moeder Machteld van Maren ‡Haren‡ destijds reeds overleden. Zie voor Duyffgens ouders ook Montias' commentaar (FCMD, Montias1 154) bij de boedelscheiding van Duyffgens zuster Maria Frederix Rochsdr, 18-3-1652, waarin ook een portret van haar vader wordt vermeld: SAA, NA 569, fol. 570ff, item 3: 'een viercant contrefeijtsel van den ouden Frederick Claesz. Roch f 5:--:--' (FCMD, inv. 236.0003, Montias2 5476).

[1826] Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 407-408; Kam 1969, p. 176; Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 2, pp. 77-78.

[1827] Van Dillen 1958, pp. 147-148. Volgens een loterijregister uit 1606 woonde Isaack van Gherwen 'swager [= schoonzoon] van Vrederick Klaesz. wijnkoper' ook na zijn huwelijk nog bij zijn schoonvader 'Vrederick klaess. wynkoper In de Twee vergulde Rochgen', waar ook Annecken en Katelijne van Gherwen worden vermeld. Zie: NHA (GAH), 3295 Archief Oudemannenhuis te Haarlem (1.1.4. Oprichting, Amsterdam nrs. 1-70), loterij van 1606, afd. Amsterdam, reg. 33, nrs. 55, 56, 57; Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 2, p. 78, noten 421 en 224. Isaacks zuster Annecken was getrouwd met Dirck Jansz. Pool (begr. 7-2-1640, O.Z.kapel: SAA, DTB 1062, p. 44v & p. 45).

[1828] Kam 1968, p. 129; Elias 1903-1905, dl. 1, p. 409. In Amsterdam waren meerdere huizen met deze naam. Pietersz. Hooghkamer (1578-1641) bezat het huis "De Twee Roghen" op de Achterburgwal, waar "De Zwarte Hen" uithing. Zie: SAA, RA 2167, fol. 147v en fol. 178; Kannegieter 1969, p. 92. In 1680 heette het pand op Warmoesstraat 112, alwaar "Gent" in de gevel stond, eveneens "De Twee Rochgens" en stak daar "De Walvisbaart" uit. Zie: Kam 1968, p. 115.

[1829] D'Ailly & Wijnman 1963, p. 75. Daarna genaamd het huis waar "De Twee Koekgens" uithangen en in 1755 het huis waar "De dry Botertonnen" in de achtergevel staan. Zie: *Jb. Amstelodamum* 38 (1941), p. 180. Daarnaast, op nr. 124, hing in 1611 '"t Witte Cruys" uit, dat ook op de gevelsteen stond in 1648, toen daar "De Eenhoorn" uithing. Zie: *De Dietsche Warande N.R.,* dl. 2 (1879), p. 524.

[1830] Kam 1968, p. 129 (SAA, Registers van vrijwillige verkopingen, 5, fol. 47). "Het Roode Cruys" werd voorheen bewoond door de grootouders van Eva Ment Roodcruys (1606-1652) die staat afgebeeld op Jacob Backers *Christus en de Kanaänitische vrouw* van 1640 (§ 8.4; **Bac3;** afb. 8.33). Zie: Elias 1903-1905, dl. 2, p. 43.

[1831] Ibidem: 'Dese coop is te nyet, gelijck Isaack van Gerwen voor hem selven en in de naam van de andere erfgenamen van Frederick Claesz. Roch ter eenre en Dirck Alewijn ter andere ter secretarie verklaart hebben' d.d. 17-1-1617.

[1832] SAA, Transportakten voor 1811, 5062: Archief van Schepenen; Kwijtscheldingsregisters, 25 (Oud 38), 20-7-1617; Kam 1968, p. 129. Verdere verkopers waren Gelijn [ten] Haef, echtg. van Emmerentia Fredericx en Mr. Dirck Cock, echtg. van Aefge Vredricxs. Die dag kocht Van Gherwen ook "Het Wapen van Torenburg" in de St. Jacobsstraat van hen.

[1833] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 409; Van Dillen 1958, pp. 147-148.

Arentsdr. Bouwer, die zeven jaar later overleed.[1834] Hij hertrouwde in 1624 te Leiden met de daar geboren Bartha van Warmont (1596-1632), nadat zij op 30 maart van dat jaar elkaar te Amsterdam de belofte van ondertrouw hadden gegeven.[1835] Of het jongetje op het schilderij dat aan Duyffgens rokken hangt een bestaand kind moet voorstellen blijft onduidelijk (afb. 6.50). Het huwelijk met Duyffgen Roch is, voor zover wij weten, kinderloos gebleven, maar uit Isaacks tweede huwelijk werden ten minste twee dochters geboren, Ytje (Yda) (1616-1651) en Duyfgen (1618-1658), vernoemd naar zijn eerste vrouw, alsook één zoon, Mathijs (Matthias) van Gherwen (1619-1652), die allen in de Oude Kerk hervormd ten doop werden gehouden.[1836] Ook zijn derde vrouw schonk hem een zoon, Nicolaes geheten, die rond 1628 werd geboren.[1837]

De Van Gherwens waren remonstrants, evenals de families Van Bueren en Van de Poll. Isaack van Gherwen was zelfs een neef van de remonstrantse predikant Johannes Wttenbogaert (1557-1644). Deze mengde zich eind 1637-begin 1638 in een geschil met Cornelis van der Neck over de ongewenste 'vrijerij' tussen diens dochter en Isaacks neef Matthijs van Gherwen.[1838] Ook schreef Wttenbogaert in een brief van 23 november 1628 aan de gelijkgezinde rechtsgeleerde Hugo de Groot (1583-1645): 'Mijn neeff, Isaac van Gerven t' Amsterdam, doet uE. seer groeten, vereert uE. met een cleyn vaetken excellenten Malvoisie.'[1839] Op 25 maart 1629 schreef de predikant: 'Heeft uE. 't vaetgen van van Gerven oock ontfangen? [...] Die man heeft een groote affectie tot uE. Spreeckt daervan met sulck hartelickheyt voor een leeck, dat ickt met lust hoore.'[1840] De Groots antwoord van 31 maart 1629 luidde: 'De wijn van Sr van Gerven heb ick wel ontfangen, een soete gifte, comende uyt een goed hart; des ick hem zeer bedancke.'[1841] Van

---

1834 SAA, DTB 418, fol. 16v, p. 32. 'Merrij Jacobs' werd op 27-12-1621 begraven in de Oude Kerk, SAA, DTB 1044, p. 71v en p. 72. Haar vader Jacob Willemsz. van Warmont was de zoon van Willem Jacobsz. van Warmont.

1835 Ibidem. Volgens Noordam 1994, p. 50, gingen zij op 21 maart in ondertrouw voor het Gerecht (te Leiden?). Maria en Bartha van Warmont waren geen zusters maar vermoedelijk nichtjes, zoals Montias beweerde: FCMD, inv. 1174.0029, Montias2 44053. Vgl. Prosopografie, H197. Baartje was niet de dochter van Jacob Willemsz. van Warmont, maar het laatstgeboren kind van de Leidenaar Claes Willemsz. van Warmont (1540-1609) en Annetje Steffensdr van Heussen (1555-1612). Zie voor de familie Bouwers ook commentaar bij: FCMD, inv. 694, Montias2 27856.

1836 IJtje, gedoopt 3-1-1616, SAA, DTB 5, p. 171; Duifje, gedoopt 18-1-1618, SAA, DTB 5, p. 238; Mathijs, gedoopt 10-1-1619, SAA, DTB 5, p. 270, begraven (als Mattheus) 14-10-1652, SAA DTB 1046, p. 123v en p. 124. In 1634 trouwde Yda met de wijnkoopman Pieter van Bueren II (1612-1682). Zie: Elias 1903-1905, dl. 2, p. 729, sub nr. 304; FCMD, Montias R 31804. Vondel bezong hun huwelijk: 'Bede aen het westewindeken, voor Pieter van Buren, Ende Yda van Gerwen', in: Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 3 (1929), pp. 411-412; Vondel, ed. Van Lennep 1889-1893, dl. 6 (1889), pp. 134-136; De Roever 1879, p. 6. Duyfgen huwde in 1637 Joan Harmensz. van de Poll (*1597), houtkoper in de Teertuinen. Zie voor hem: Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, p. 206, nr. 75**;** Elias 1903-1905, dl. 1, p. 409, p. 445; SAA, Archief van de familie Van de Poll, Toegang 183. Vondel schreef ook een gedicht ter ere van hun huwelijk en Jan Vos maakte een lofdicht op hun portretten: 'De Bruvloft van Ioan van de Pol, en Dvifken van Gerwen', in: Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 3, pp. 506-511; 'Den Eed. Heer Jan van de Pol, Burgermeester en Raadt t'Amsterdam. Door vander Helst geschildert.', 'Mevrouw Duifje van Gerven, Gemaalin van den Eed. Heer Burgermeester Pol, &c.', in: Vos 1662-1671, dl. 1, p. 202. Wijlen Vondels moeder in 1637 nog een schuld van fl. 38 openstaan bij Isaack van Gherwen. Zie: SAA, NA 569, nr. 3, Boedelscheiding van Sara Cranen, 12-5-1637, notaris L. Lamberti. Zie: Sterck 1918a, p. 328.

1837 Zie voor Nicolaes: *DNL* 57 (1939), kol. 508; Inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2- 1654, SAA NA 2408 (film 2550); FCMD, inv. 1174.

1838 Wtenbogaert, ed. Rogge 1868-1875, bd. 7 (1874 = dl. 3, afd. 4: 1631-1644), pp. 254-255. Er werd beweerd dat deze Matthijs van Gherwen, die 'in neringhe' zat, vroeger een dochter van Van den Borre ten huwelijk had gevraagd.

1839 RGP Gs 105 = Grotius *Briefwisseling,* dl. 3 (1961), nr. 1341, p. 416 met noot 2.
<http://www.grotius.huygens.knaw.nl/letters/1341>
Al op 16 januari 1628 had Wttenbogaert een brief van zijn neef meegestuurd naar De Groot: RGP Gs 105 = Grotius *Briefwisseling,* dl. 3 (1961), nr. 1213, p. 222. Zie ook de brief van 28-2-1628: Idem, nr. 1233, p. 256.
<http://www.grotius.huygens.knaw.nl/letters/1213>; <http://www.grotius.huygens.knaw.nl/letters/1233>

1840 RGP Gs 113 = Grotius *Briefwisseling,* dl. 4 (1964), nr. 1378, pp. 25-26.
<http://www.grotius.huygens.knaw.nl/letters/1378>

1841 RGP Gs 113 = Grotius *Briefwisseling,* dl. 4 (1964), nr. 1380, p. 28 met noot 10.
<http://www.grotius.huygens.knaw.nl/letters/1380>

Gherwens vrijgevigheid wierp zijn vruchten af. Een zoon van Isaack werd als rechtenstudent aangenomen door de Groot die in februari 1644 vanuit Parijs informeerde bij zijn broer Willem waarom hij al geruime tijd niets van de vader van zijn leerling had vernomen.[1842] Isaack had kennelijk een hechte vriendschapsband met De Groot opgebouwd. Een geschilderd portret van de beroemde jurist in bezit van zijn zoon Nicolaes, dat hij waarschijnlijk van zijn vader of via zijn broer erfde, lijkt deze aanname verder te ondersteunen.[1843]

Bij de tweehonderste penning in 1631 werd Isaack van Gherwen aangeslagen voor fl. 250, wat inhield dat zijn vermogen op fl. 50.000 werd geschat.[1844] Bij zijn overlijden in 1646 bezat hij minstens veertien huizen en verscheidene bouwpercelen met een taxatiewaarde van fl. 193.500, inclusief het huis "Het Roode Cruys" in de Warmoesstraat dat alleen werd al geschat op fl. 20.000.[1845] Isaack maakte zijn fortuin in de wijnhandel en het is dus niet toevallig dat hij trouwde met een telg uit een roemrucht wijnhandelarengeslacht. Zoals te verwachten trad Isaacks zoon Matthijs van Gherwen in de voetsporen van zijn vader en grootvader Claes Symonsz. Roch.[1846] Isaack staat afgebeeld op Nicolaes Eliasz. Pickenoys *Groepsportret van de oprichters van de 'wijncopers-confrery'* van 1625 (Khdl. Salomon Lilian 2017; afb. 6.51).[1847] Dankzij een notariële akte weten we dat Willem Hendricksz., Outgert Pietersz. Spieghel, Reynier van Buyren, Cornelis Wilhelmus, Isaak van Gherwen en Dirck van Dans 'hadde overgelevert seecker groot stuck Schilderij, waerinne sij alles zes, beneffens Dirck Jansz Pool, de knecht van de Confrerie, door Mr. Niclaes Elias waren geconterfeyt en naer 't leven afgebeeldt.'[1848]

Hoewel uit de akte duidelijk wordt wie de zeven opdrachtgevers zijn, blijkt het moeilijk vast te stellen wie de zeven portretten nu precies moeten voorstellen. Niettemin is het zo goed als zeker dat de zittende man uiterst links Isaack van Gherwen is (afb. 6.52). Hij is de enige van het stel met een grote haakneus die we herkennen van zijn portret op de *Doortocht door de*

1842 Brief aan Willem de Groot, d.d. 6-2-1644, RGP Gs 238 = Grotius *Briefwisseling,* dl. 15, nr. 6690, p. 97 met noot 12: 'Gerwius Amstelodamensis, propinquus domini Utenbogardi, semper nos in adversis amavit. Filium eius ad me recepi, putans me ei gratum ea re facturum. Ipse tamen, iam multo tempore elapso ex quo filius eius apud me est, non scripsit mihi, placeret hoc ei an non. Velim scire quae sit causa.' <http://www.grotius.huygens.knaw.nl/letters/6690> Vrijwel zeker is deze zoon Matthijs van Gherwen, rechtenstudent in Leiden. Zie: *Album studiosorum acad. Lugd.-Bat.* I (= Du Rieu 1875), kol. 285. Zie ook: Orléans, Arch. Dép. du Loiret, D 219, en een onuitgegeven brief van Isaac Vossius aan zijn vader Gerardus Joannes, dd. 26-122-1643, UBA, coll. RK, J 92d.

1843 Inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA NA 2408 (film 2550), item 25: 'contrefeijtsel van d'heer Hugo de Groot in een ebben lyst' (FCMD, inv. 1174.0025, Montias2 44049).

1844 Van Dillen 1958, p. 147-148.

1845 Ook bezat hij land in de Beemster en elders, zeven grafpercelen, aandelen in de V.O.C. (ter waarde van fl. 2400), beleggingen in schepen (fl. 14.800), alsook pandbrieven (rentedragende obligaties à fl. 34.400), waarvan het merendeel werd nagelaten aan zijn zoon Matthijs van Gherwen. Zie Montias' uitvoerige commentaar (FCMD, inv. 237), bij de boedelscheiding van Isaack van Gherwen, 22-11-1647, SAA, NAA 570 (film 4921), fol. 140-164v. (GPI N-2278 Bijdrage: Michael Montias). Vergelijk: SAA, NA 569 (sic!), fol. 275ff. (FCMD, inv. 237).

1846 RGP Gs 144 = Van Dillen 1929-1974, dl. 3 (1974), pp. 335-336. Zie ook het commentaar bij: FCMD, inv. 237.

1847 Nicolaes Eliasz. Pickenoy, *Groepsportret van de overlieden van het Wijnkopersgilde,* sign. & dat. m.o. (in boek), 1625, 154,9 x 232,3 cm, eertijds Johannesburg, privébezit, sinds 1949; IB-nr. 250150; RKD-nr. 274523. Zie: Snijders 1950, pp. 73-74; J. Hilligers, in: Tent. cat. Amsterdam/Genève 2016-2017, pp. 50-52, afb. 5 (met identificaties).

1848 Zie: RGP Gs 78 = Van Dillen 1929-1974, dl. 2 (1933), p. 631: SAA, NA, L. Lamberti, d.d. 17-7-1626, opgenomen in: Six 1886, pp. 85-86; Kronig 1909 (identificieerde verkeerde schilderij); Snijders 1950, pp. 73-74, Briels 1987, p. 48: *17 Juli 1626, Compareerden d'Eersame Lambert Princen, Josias Tulkens en Willem Calschuyr, alle drie tegenwoordich regeerende Gecomitteerdens van de Wyncopers Confrery deser stede van Amstelredam, verclarende dat oock Eersame Willem Hendricksz, Outgert Pietersz Spieghel, Reynier van Buyren, Cornelis Wilhelmus, Isaak van Gherwen en Dirck van Dans als eerste Gecommiteerdens tot het beleydt van de voorsz.* [....] *Daervan bedanckende en quiteerende.*

Get. Lambert Princen	*Willem Hendrickszen*	*Isack van Gherwen*
Josias Tulkens	*Outgert Pietersz Spiegel*	*Dirck van Dans*
Willem Calschuer	*Reynier van Bueren*	
	Cornelis Wilhelmus	*Nicolaes Elyas.*

Jordaan (afb. 6.53). De staande man achter hem, blijkbaar de knecht van het gilde, moet dus Dirck Jansz Pool zijn, die met Isaacks zuster getrouwd was.[1849] Medegeportretteerde Reynier (Reyniersz.) van Bueren (1571-1632) was de vader van Pieter van Bueren, die in 1634 zou trouwen met Isaacks dochter Yda.[1850] De wijnkopersconfrerie die in 1625 werd opgericht, was geen lang leven beschoren, aangezien reeds in 1659 opnieuw een soortelijke instelling op poten werd gezet. Kennelijk hadden de oprichters niet het volste vertrouwen in de levensvatbaarheid van hun onderneming, aangezien we in de statuten lezen 'dat 't selve stuck op de voorsz. Camere sal blijven ter gedachtenisse van den aenvaengh van 't goede werck so langhe de voorz. Camer ofte Confrery in sodanigen esse [wezen] en stant sal syn als die tegenwoordich is.'[1851]

DE FAMILIE VAN GHERWEN

Isaack van Gherwen stamde uit een Bossche patriciërsfamilie die na 1580 in Amsterdam, Haarlem, Leiden, Rotterdam en Dordrecht was neergestreken. Hij en zijn broers Ambrosius, Abraham en Jan Matthijsz. van Gherwen waren de kleinzonen van Ambrosius (Willemssoen) van Gerwen en Anneke Kerckhoff, de stamvader en -moeder van alle in Holland woonachtige Van Gherwens.[1852] Hun vader Matthijs van Gherwen had vijf broers, Jan, Willem, Henrick, Peter, Pauwels en één zuster Marijke.[1853] Matthijs woonde in 1606 te Ravenstein en verkocht dat jaar het ouderlijk huis in 's-Hertogenbosch.[1854] De Van Gherwens hadden adellijke wortels teruggaand tot de veertiende eeuw en zij stamden via een betovergrootmoeder uit het geslacht Wijffliet zelfs af van de hertogen van Brabant.[1855] Jonkheer Marcus van Gerwen (1565-1645) was de laatste Spaanse kwartierschout van Peelland.[1856] Voorvader Ambrosius Willemsz. werd in

[1849] Zie voor Josias Tullekens en Dirck van Dans: FCMD, inv. 205, Montias1 123.
[1850] Elias 1903-1904, dl. 2, p. 729, onder nr. 304. Zie ook: FCMD, inv. 763.0007, Montias2 1437; Montias2 31437.
[1851] Zie hiervoor. Op 1 juni 1630 dienden enkele wijnhandelaren, onder wie Isaack van Gherwen en Elbert Dircksz. Dell (Duyvel), een klacht in over de wijnbelastinginner Pieter Jansz. van Loon. Zie: RGP Gs 78 = Van Dillen 1929-1974, dl. 2 (1933), p. 709). Zie: FCMD, inv. 624.0080, Montias2 23614. Deze Dell was getrouwd met Cornelia Dircksdr. Spiegel (1606-1646), de zuster van Elbert Spiegel, wiens dochter Elisabeth (1628-1660) in 1653 trouwde met de schilder Ferdinand Bol. De laatste had haar voordien met haar eerste echtgenoot Wigbert Slicher geportretteerd als Venus en Paris (§ 2.6, 8.5, 11.2; afb. 2.30, 8.43). Zie: Ekkart 2002a; Ekkart 2002b. Zie voor dit wijnkopersmilieu en hun portretopdrachten: Lange 2017, pp. 212-214. Zie ook het netwerkschema in: Grijzenhout & Kok 2017, pp. 128-129.
[1852] Prosopografie H197. Zie voor hen ook: GA Den Bosch, Momboirboek, R1922, 18-7-1562, fol. 106v.ff.
[1853] GA Den Bosch, Erfdelingen, GA RA 1847, 23-1-1566, fol. 255: Jan zoon van Ambrosius Willems van Gerwen; Daniel Dircx van Wijck man en momboir van Arijke zijn huisvrouw en Jan zoon van Jan Henricx van Wijck in huwelijk hebbende Anneke, dochters van Ambrosius voorsz; Ghijsbert Jans van de Kerckhoff en Lieven Peters momboirs over Willem, Matthijs, Henrick, Peter, Pauwels en Marijke onmondige kinderen van Ambrosius voorsz, gaan erfdeling aan van de goederen van wijlen hun oom Jan Willems van Gerwen: in het Boschvelt, Vucht St Lambert; pachten, obligaties en chijnsen. Zie ook: GA Den Bosch, Erfdelingen, RA 1847, 22-1-1567, fol. 326, Willem zoon van wijlen Ambrosius van Gerwen, voor hemzelve en voor Matthijs en Marijke kinderen van wijlen Ambrosius van Gerwen voorsz, gaan subdivisie aan van de goederen van wijlen hun oom: Jan Willems van Gerwen in een eerdere erfdeling tegen de andere erfgenamen ten deel gevallen: pachten en contanten.
[1854] Sasse van Ysselt 1910-1914, dl. 2, p. 197: 'Mathijs verkocht 5 Mei 1606, als wanneer hij te Ravenstein woonde, dit huis, dat toen gezegd werd te zijn: huis, erf, plaats en achterhuis, aan den secretaris van den Bosch […]'.
[1855] Dirksz van Gherwen (*7-1366,†24-3-1449 tr. met Jonkvrouw Liesbeth/Elsken van Wijffliet, afstammeling van Jan (II) van Brabant), zoon van Dirck Jansz van Gherwen (†1-11-1399, x Luijtgard …), zoon van Jan Didden van Gherwen (†vóór 1368), zoon van Dirck gen. Didden van Gherwen, zoon van Jan Coman (tr. 1305 Beatrix Rover van Aenscot). Verschillende leden van de familie huwden nog in de zeventiende eeuw met edelen. Zie: Prosopografie H197.
[1856] Beijers 2005. En Willem van Gerwen, vermoedelijk een neef van onze stamvader Ambrosius, alsook de Spaansgezinde Geeraert van Gerwen (ca. †1630) voerden de titel van jonker. Zie: Prosopografie H197. Zie ook: GA Den Bosch, Testamenten notaris Gillis Ketgen Sr., N 2256, 7-9-1629, fol. 120 (2e stuk); N 2256, 28-2-1630, fol. 142v (2e stuk): Franchoise van Strijp, weduwe van Jonker Geeraert van Gerwen, luitenant in een compagnie kurassiers van ritmeester Vereijcke in dienst van de koning van Spanje in Den Bosch.

1555 gewoon omschreven als *pannicida,* waarmee een manufacturier of lakenkoopman wordt bedoeld.[1857]

Isaacks broer Abraham Matthijsz van Gherwen (1575-1637) handelde in linnengoed op de Hoogstraat te Rotterdam en was ook actief als schilder en rederijker.[1858] Slechts één schilderij van hem is bekend: een kerkinterieur uit 1643 naar Hendrick Aerts (1570-1628) (afb. 6.54).[1859] Evenals zijn leermeester Karel van Mander vervulde Abraham een belangrijke rol in het doopsgezinde letterkundige milieu.[1860] Zo was hij de samensteller van het 319 pagina's tellende mennonitische gezangboek *Tot s' Heren lof, heb ic u (Godtvrezende zanger) deze nieuwe liedekens ghe-jondt …* dat verscheen bij Hendrick Barentsz te Amsterdam in 1612.[1861] De Goudse drukker Jasper Tournay (ca. 1560-1635) publiceerde diens liedbundels *De Ghulde Fonteyne* (1618), *De Ghulde Zangfonteyne* (1620) en het liedboekje *De Ghulde Fonteyn-ader* (1623-24). De bundel van 1618 bevat 144 gezangen op 228 pagina's en was niet bedoeld voor kerkdiensten maar voor gebruik binnen het gezin.[1862] Isaack van Gherwen onderhield contact met zijn Rotterdamse familieleden, aangezien hij in 1639 door Abrahams weduwe Annitgen Huyghendr. werd gemachtigd om de interest van een rentebrief te innen ten laste van de bode van Brabant.[1863]

Een tweede broer Ambrosius van Gherwen (*1577) huwde in 1623 te Dordrecht met Susanna Reyniersz. de Vries en werd de stichter van de Leidse tak van de familie Van Gherwen. Ook hij had blijkbaar doopsgezinde sympathieën, aangezien hij handelde in het *Handt-boecxken oft Concordantie* dat voor zijn broer Abraham was gedrukt te Rotterdam in 1614.[1864] De verdienstelijke schilder Reynier van Gherwen (ca. 1620-1661/62) was Ambrosius' zoon.[1865] Vanwege zijn schilderwijze wordt aangenomen dat hij (omstreeks 1640) een leerling van Rembrandt was, hoewel er hiervoor tot nu toe geen bewijsstukken zijn opgedoken.[1866] Hij wordt

---

[1857] GA Den Bosch, reg. 292, fol. 342, 15-6-1555, aangehaald in: Sasse van Ysselt 1910-1914, dl. 2, p. 197.
[1858] Ruys 1916, pp. 129-130 (op 19-9-1614 in Rotterdam vermeld als schilder); Schadee 1994, p. 21, p. 311 (gedocumenteerd 1605-1614); NNBW 1911-1937, dl. 3 (1914), kol. 467 (verward met de Rembrandtleerling Reynier van Gherwen. Zie hierna). Volgens een akte van 29-4-1624, GA Rotterdam, ONA Rotterdam, inv. 88, Akte 332, p. 652, werd het huis "De Vergulden Pauw" aan de Hoochstraet aan de westzijde belend door Abrahams huis, dat volgens een akte van 13-9-1627 grensde aan "De Vergulden Toorn", aan de noordzijde van die straat: GA Rotterdam, ONA Rotterdam, inv. 84, Akte 436, p. 1036, waarin hij wordt vermeld als 'Abraham van Gerven linnelaeckencooper'. Op 1-3-1630 vinden we 'Abram van Gerven in de Lombertstraet': GA Rotterdam, ONA Rotterdam, inv. 144, akte 22, p. 48.
[1859] Abraham Matthijsz. van Gherwen, *Kerkinterieur met wandelaars,* olieverf op doek, 98 x 113 cm, sign. & dat. l.o.: "*VAN.GERWEN.FECIT/HIE…/AD. 1643",* 2e dat. (op grafsteen): *"ANo 1643*", Vlg. Wenen (Dorotheum), 13-10-2010, lot 615 met kl.afb. (als Jan van Gerwen); RKD-nr. 106196, naar prent van Jan van Londerseel (ca. 1570-1624) naar verloren gegaan schilderij van Hendrick Aerts. Zie: Jantzen 1979, pp. 52-57 met afb. 17; Saur AKL, dl. 52 (2006), p. 53.
[1860] Hamilton, Voolstra & Visser 1994, p. 226; Van der Schoor 1999, p. 245.
[1861] Uit een inleidend sonnet blijkt dat de liedbundel *De Gulde Harpe* van Van Mander zijn voorbeeld was. Zie hierna.
[1862] Zie: N. van der Zijpp, 'Gherwen, Abraham van (16th/17th century)', in: Bender e.a. 1955-1959, dl. 2 (1956), p. 514. In 1624 publiceerde Abraham, toen hij schoolmeester te Gouda was, ook een taalkundige verhandeling getiteld *Voorloperken, inhoudende een kort onderricht der letterkonst, dat is 't welspellen des Neder-Duytschen taals.*
[1863] Machtiging, 7-5-1639, GA Rotterdam, ONA Rotterdam, inv. 90, akte 16, p. 20. Zie testamenten: 'Abraham van Garwen met zijn vrouw Annitgen Huyghendr coopman, benoemen elkaar over en weer tot universeel erfgenaam', 15-8-1624, GA Rotterdam, ONA Rotterdam, inv. 80, akte 151, p. 585; 'Abraham van Gherwen met zijn vrouw Annitgen Huygendr coopman. Comparanten wijzigen hun testament ten gunste van hun bloedverwanten en de Armen waarmee zij in één gelove zijn', 4-9-1624, GA Rotterdam, ONA Rotterdam, inv. 80, akte 152, p. 590. Kennelijke leefde zij nog in 1651: 'Anna Huysen [= Huygen], weduwe Abraham van Gerwen', in: GA Rotterdam, OSA (1.01 Oud Archief van de Stad Rotterdam), 2.3.07.2.1, inv. 1381 (prot. nr. 4919), 18-5-1651, met retroactum 29-1-1648.
[1864] Colofon: Ghedruckt tot Rotterdam, voor Abraham van Gherwen […] Ende men vintse oock te koop tot Leyden, by Ambrozius van Gherwen […] Men vindtse oock mede te koop tot Vyanen, by Rokes Dircksen … 1614.
[1865] Thieme & Becker 1907-1950, dl. 13, pp. 528-529; Bredius *K.-Inv.,* dl. 2, p. 715, dl. 7, p. 50 (met genealogie); Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 1278; Hij moet in 1661-1662 overleden gezien een verandering in zijn vaders testament in maart 1662, aangehaald in: Sumowski 1979-1992, dl. 5 (1981), pp. 2445-2446.
[1866] Liedtke 2004, p. 68. Zie ook: Tent. cat. Den Haag 1992, p. 28.

voor het eerst vermeld in een document van 1651 als zijnde tot dan toe woonachtig in Leiden. Later was hij werkzaam in Den Haag waar hij in 1659 lid werd van de *Confrerie Pictura*.[1867]

In de Alte Pinakothek te München wordt een *Abraham en Izaäk* van Reynier van Gherwen bewaard, waarop Izaäk niet, zoals gebruikelijk, als een knaap is weergegeven maar als een adolescent (**GHE1;** afb. 6.55). Hij en de engel hebben portretmatige trekken. Izaäks volgroeide gestalte en gelaat (met een vlassig snorretje?) vinden wellicht zijn verklaring in een typologische gelijkenis met Christus, waarnaar ook wordt verwezen door middel van de offersteen waarop hij is gezeten.[1868] Maar hoeveel christomorphe figuren hebben een volle krullende haardos? Het is zeer wel mogelijk dat we hier met een *portrait historié* van doen hebben, mogelijk zelfs een zelfportret van de schilder. In de atelierpraktijk kwam het wel vaker voor dat leerlingen zichzelf of een medestudent als model gebruikte voor de figuur Izaäk of de engel. De jonge Van Dyck portretteerde omstreeks 1617 zichzelf met een takkenbos op weg naar de berg Moria; Abraham lijkt daarentegen geen portret (**DYCK1;** afb. 6.56). Het is in zulke gevallen twijfelachtig of men van een geïntendeerd portret mag spreken.[1869] Ook de Rembrandt-leerling Nicolaes Maes lijkt bijzondere aandacht te hebben besteed aan de gezichtstrekken van de engel in zijn *Offer van Abraham* van omstreeks 1653; wellicht gaat het om zijn studiegenoot Samuel van Hoogstraten (Kingston, Agnes Etherington Art Centre; afb. 6.57).[1870]

Over Isaack van Gherwens broer Jan is weinig bekend, maar des te meer over diens zoon Jonas Jansz. van Gherwen. Hij was geneesheer in Haarlem en sinds 1611 lid van de rederijkerskamer de "Wijngaertrancken" aldaar.[1871] Na een reeks van conflicten sloot hij in 1616 tijdelijk aan bij de "Pelicaen", waarop hij mogelijk de stad verliet.[1872] Jonas was waarschijnlijk een broer van Willem Jans van Gerruwen uit Den Bosch, die in 1616 voor de schepenbank van Haarlem trouwde met Maria Pauwels van Duijnkercken uit Amsterdam, evenals de weduwnaar Daniel Hermansz van Gerwen in 1617.[1873] Dit lijkt erop te wijzen dat ook de Haarlemse Van Gherwens niet gereformeerd waren. De vroegst bekende publicatie van Jonas van Gherwen is *Claghe ende troost*, een troostrede op de dood van de predikant Johannes Bogaert (1556-1614)

[1867] Buijsen 1998, p. 307.
[1868] Tümpel 1991, p. 159.
[1869] Zie voor Van Dyck als model voor zijn eigen historiefiguren: Eaker 2015. Aan de hand van Van Dycks vroege St. Sebastiaans beredeneerde Eaker een symbolisch verband tussen deze "zelfportretten" en de modellenpraktijk. Zij argumenteerde dat Van Dyck niet alleen de thematiek (zijn vereenzelviging met de martelaar) koos omwille van de studie naar het leven maar ook om zijn eigen positie (als leerling-model) in Rubens' atelier te allegoriseren. Anthony van Dyck, *H. Sebastiaan wordt aan een boom geketend,* ca. 1621-1622, olieverf op doek, 194 x 142 cm, Madrid, El Escorial, San Lorenzo; RKD-nr. 71934 (variant ca. 1619-1620, Louisville, The Speed Art Museum, inv.nr. 68.42; RKD-nr. 37195). Zie: Barnes 2003, II.17. Mogelijk heeft de identificatie met Izaäk in de atelierpraktijk eenzelfde connotatie.
[1870] Nicolaes Maes, *Abraham offert Izaäk,* olieverf op doek, 113 x 91,5 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, schenking van Alfred & Isabel Bader. Zie: Sumowski 1979-1992, dl. 3 (1980), pp. 3968, 3970, 3972, 4154, 4530; Sumowski 1983-1994, dl. 3 (1986), pp. 1952-1953, 2007, nr. 1316 & p. 2042; M.E. Wieseman, in: Tent. cat. Dordrecht 1992-1993, pp. 231-233, nr. 58; De Witt 2015 (= Tent. cat. Amsterdam 2015), p. 85 ('opnieuw de gelaatstrekken van Van Hoogstraten') met kl.afb. 3.20 op p. 86.
[1871] Van Dixhoorn 2009, pp. 74, 85, 113, 119-120, 156, 174-177, 185-188, 259-260, 280, 284, 289-291, 297; Prosopgrafie H197. Zie ook: NNBW 1911-1937, dl. 3 (1914), kol. 467; Van Dijck 1966; Simoni 1977, pp. 153-172; De Jeu 2000, pp. 61, 63, 64.
[1872] Van Dixhoorn 2009, p. 186, p. 290.
[1873] Van Dijck 1966, p. 78: 'Willem Jans van Gerruwen j.g. v. 's-Bosch x Maria Pauwels van Duijnkercken j.d. wonende te Amsterdam [attestatie op Amsterdam]'; 17-9-1617 'Daniel Hermansz van Gerwen wedr van Licel [= Liesse] x Lysbeth Hendericksdr Berewinckel j.d. v. Eindhoven.' Zie ook: Prosopografie H197.

uit 1615.[1874] In 1630 nam hij deel aan een door Joost van den Vondel uitgeschreven prijsvraag over religieuze tolerantie.[1875]

Interessant is dat ook hij zich mengde in de theologische discussie over uitverkiezing met zijn *Spieghel, waer in klaerlijck kan gezien worden, wie de gheene zijn, die Godt … uytverkooren heeft* (1669).[1876] Dit traktaat in 23 strofen op de wijs van psalm 103 bevatte een "princeliedje". In tegenstelling tot zijn familieleden ontpopte Jonas zich als een felle contraremonstrant. Ruim een halve eeuw eerder had hij reeds als rederijker bij het Haarlemse festival van 1613 de participanten de vraag voorgelegd 'of Gods ghenade door Christi lijden en 'sgheests kracht ons salicheyt maer ten deel, of gheheel heeft ghewracht?'[1877] Blijkbaar hield het vraagstuk van de uitverkiezing hem zijn hele leven bezig. Arjan van Dixhoorn schreef over de familie van Gherwen die in zoveel Hollandse steden zo snel carrière maakten: 'Maar ook [...] de familieleden [...] in Amsterdam, Leiden, Dordrecht en Rotterdam drongen snel door in het bestuurlijke milieu of in de familiekring van het lokale patriciaat. Het is niet gezegd dat de rederijkerskamers hierin een beslissende rol speelden. Wel was het lidmaatschap van een kamer kenmerkend voor een bepaald soort bestuurlijke families. Het was allicht juist de combinatie van eigenschappen en strategieën die deze families succes bracht.'[1878]

HET SCHILDERIJENBEZIT VAN ISAACK VAN GHERWEN EN DUYFFGEN ROCH

Bij de boedelscheiding van wijlen Isaack van Gherwen op 22 november 1647 werden door notaris Laurens Lamberti 24 schilderijen opgetekend die werden toegekend aan Van Gherwens zoon uit zijn tweede huwelijk, Matthijs, en zijn schoonzonen Pieter van Bueren en Johan van de Poll.[1879] Tussen de schilderijen wordt echter niet Van Manders *Doortocht door de Jordaan* vermeld, maar wel een ander schilderij van zijn hand: een *Venus en Adonis,* alsook een *Voetwassing* van diens zoon Karel van Mander de Jongere.[1880] Van Gherwen bezat ook een *Laatste Oordeel* van Anthonie van Blocklandt (1533/34-1584).[1881] Ook is er in de boedelverdeling sprake van een *Drie Koningen*.[1882] Men vindt verder een 'Rentmeester' door

---

[1874] *Claghe ende troost, over de doot vanden vromen … Iohannis Bogaert,* ed Vincent Casteleyn Haarlem 1615. Zie: Van Dixhoorn 2009, p. 290. De tweede editie bevatte een lofdicht van zijn vriend, de voorzanger David van Hoornbeeck die zich na 1620 begaf in de kringen rond de predikant Samuel Ampzing (1590-1632).

[1875] Zijn inzending *Onpartydich antwoort, op de vragen van d'Amsterdamsche Academi* werd datzelfde jaar clandestien uitgegeven, zonder vermelding van drukker, uitgever of plaats van uitgave, omdat het Amsterdamse stadsbestuur publicatie van de inzendingen had verboden. UvA, UBM: port. Vondel F 45. Zie: Van Dixhoorn 2009, p. 290. In 1646 verscheen *Drye loff-sangen over 't gheloove, hoope, ende liefde* en in 1648 een lofdicht, *Geluckwenschingh over den eeuwigen vrede,* n.a.v. de Vrede van Münster. Verder schreef hij *Cronijckx verhael* (1667), een historisch van de afgelopen eeuw. Ook verscheen een dichtwerk over de Leidse pestuitbraak van 1635 *Moedt-gevinge, ofte ernstighe overdenckinghe voor de vluchtende, ende alle die meer voor de peste als de sonde vreesen* (1636).

[1876] Ibidem. Bij Robbert Tinneken te Haarlem. Zie ook: Simoni 1977, pp. 153-172.

[1877] Van Dixhoorn 2009, p. 259. De winnaar van eerste prijs was het contraremonstrantse Middelburgse "Bloemken Jesse". Een Antwerpenaar verdedigde de vrije wil en ook Zoetermeers kamer verwierp de predestinatieleer.

[1878] Van Dixhoorn 2009, p. 120.

[1879] *Compareerde voor mij Laurens Lamberti notaris* [...] *d'heer Johan van de Poll out schepen ende rade op deser stede als* [...] *voochd van Juf. Duijffge van Gerwen, d'E. Pieter van Buren als man en vooght van Juffr. Ida van Gerwen ende Mr. Matthijs van Gerwen voor hem selven alle indien qualite beneffens Nicolaes van Gerwen noch onmondich dear over sij testamentaire voochden zijn, kinderen ende erffgenamen van zal. Isaack van Gherwen mij notario bekent* [voltooid 22-11-1647], SAA, NA 570 (film 4921) fol. 140-164v. (GPI N-2278 Bijdrage: Michael Montias).

[1880] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 3: 'Venus en Adonis, Carel Vermander f. 48:--:--'; p. 1, item 9: 'Voetwassingh, jonge Vermaender f. 40:--:--'.

[1881] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 2: 'Oordeel, Blocklant f. 60:--:--'.

[1882] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 5: 'Dry Koningen f. 15:--:--'.

Maerten van Heemskerck (1498-1574), vermoedelijk een representatie van de gelijkenis van de onrechtvaardige rentmeester (Luk. 16:1-13).[1883] Het schilderij werd vermaakt aan zijn zoon Matthijs van Gherwen, maar toen deze overleed, erfde diens broer Nicolaes het schilderij.[1884] Daarnaast bezat Isaack nog vijf anonieme oudtestamentische voorstellingen, namelijk 'Daniel bij de leeuwen', 'Ysaack, Rebecca', twee afbeeldingen van de *Vernietiging van Sodom en Gomorra* en een 'Rooff Benjamin'.[1885] Dit laatste schilderij toonde vermoedelijk *Het vinden van de beker in de zak van Benjamin* (Gen. 44) en werd maar liefst op 125 gulden geschat. Het kwam nadien in bezit van Isaacks zoon Nicolaes.[1886]

De 'Ysaack' wordt in de Getty Provenance Index abusievelijk geduid als een *Offer van Izaäk*.[1887] Het betreft hier echter met zekerheid een voorstelling van Izaäk en Rebekka, zoals opgemaakt kan worden aan de hand van de boedelinventaris van Matthijs van Gherwen. Het daarin beschreven 'historie schildery van Rijnevelt van Isaack en Rebecca' moet wel identiek aan dit schilderij zijn.[1888] Nadien werd het werk ook opgetekend in de lijst van bezittingen van zijn broer Nicolaes als 'Isaack en Rebecca langhwerpich met een swarte uytgegraefde lyst van Rijnevelt.'[1889] Opmerkelijk is de naam van de schilder, een zekere Rijnevelt, aangezien de moeder van Duyffgen Roch ook zo heette. Over de schilder is verder niets bekend.[1890] Aangezien Isaacks broer Abraham eveneens schilder was, bestaat er mogelijk een verband is tussen beide kunstenaars. Michael Montias suggereerde dat het schilderij van Rijnevelt mogelijk een *portrait historié* was.[1891] Het is hoogst speculatief maar niet ondenkbaar dat Isaack van Gherwen zich in de gedaante van zijn bijbelse naamgever liet afbeelden, tezamen met diens vrouw om zo hun huwelijksgeluk uit te drukken. Cryptoportretten, vergelijkbaar met die op *Doortocht door de Jordaan,* kunnen eenvoudigweg onopgemerkt zijn gebleven voor een notaris. In de nalatenschap van Matthijs van Gherwen herkende de notariële klerk het bijbelse thema aanvankelijk ook niet en noteerde hij het als een landschap, hetgeen hij later doorstreepte.

De overige schilderijen in Isaacks nalatenschap zijn voor het merendeel landschappen, waarvan er slechts drie op naam werden gezet: het gaat om één van Jan Molijn (ca. 1620-na 1688) en twee van Govert Jansz. (1577-ca. 1619), bijgenaamd Mijnheer.[1892] Voorts is er nog 'een

---

[1883] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 13: 'Rentmeester, Heemskerck f. 125:--:--'.
[1884] Nalatenschap van Matthias van Gherwen, 30-1-1653, SAA NA 2408 (film 2408), fol. 2ff., item 11: 'd rentmeester van Heemskerck f 80:--:--' (FCMD, inv. 427.0011, Montias2 12063); Inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA NA 2408 (film 2550), item 1: 'de rentmeester van Heemskerck met een verheven vergulde lijst' (FCMD, inv. 1174.0001, Montias2 44021).
[1885] SAA, NAA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 8: 'Daniel bij de leeuwen f. 60:--:--'; p. 1, item 15: 'Ysaack, Rebecca f. 42:--:--'; p. 1, item 11; 'Sodoma f. 18:--:--'; p. 1, item 16: 'Sodoo'; p. 1, item 17: 'Rooff Benjamin f. 125:--:--'.
[1886] Inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA, NA 2408 (film 2550), item 7: 'de roof der Benjamiten met een vergulde lyst' (FCMD, inv. 1174.0007, Montias2 44028).
[1887] Met de absurde, prenatale toeschrijving aan Rebecca Biaggio (1735-1808), vanwege de toevoeging 'Rebecca'.
[1888] Nalatenschap van Matthias van Gherwen, 30-1-1653, SAA, NA 2408 (film 2408), fol. 2ff., 30-1-1653, item 12: 'een ~~lantschap~~ historie schildery van Rijnevelt van Isaack en Rebecca f 60:--:--' (FCMD, inv. 427.0012, Montias2 12064).
[1889] Inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA, NA 2408 (film 2550), item 2: 'Isaack en Rebecca langhwerpich met een swarte uytgegraefde lyst van Rijnevelt' (FCMD, inv. 1174.0002, Montias2 44023).
[1890] Bénézit 1976, dl. 9, p. 205.
[1891] FCMD, inv. 427.0012, Montias2 12064: 'It may have been a portrait historié'. Ook de *Venus en Adonis* van Van Mander lijkt qua iconografie geschikt voor een *portrait historié* van een echtpaar.
[1892] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 18: 'Landschap, Molijn f. 50:--:--'; p. 1, item 7: 'Ruine, Govert Jansz f. 72:--:-- '; p. 1, item 14: 'Daagraad, Govert Jansz f. 60:--:-- '. Dit laatste werk wordt vermeld in de nalatenschap van Matthias van Gherwen, 30-1-1653, SAA, NA 2408 (film 2408), fol. 2ff, item 13: 'een lantschap dageraat van Govert Jansz. f 60:--:--' (FCMD, inv. 427.0013, Montias2 12065), alsook in de inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA, NA 2408 (film 2550), item 3: 'een maneschijn [doorgestreept: dageraet] van Govert Jansz.' (FCMD, inv.

perspectief' van een zekere 'Vries', waarmee mogelijkerwijs een architectuurvoorstelling van Hans Vredeman de Vries (1527-1606/09) wordt bedoeld.[1893] Het is niet uitgesloten dat dit werk hetzelfde is als het *landschap* van De Vries dat wordt vermeld in de inventaris van Matthijs van Gherwen, tenminste als hier ook gebouwen op te zien zijn geweest.[1894] Er wordt bij Isaacks boedelscheiding van slechts vier kleine portretjes gewag gemaakt, zonder naam of toenaam, die kennelijk bij elkaar horen.[1895] Wel is bekend dat Matthijs bij zijn overlijden twee portretten van zijn vader in zijn bezit had.[1896] En Nicolaes had vermoedelijk via zijn ouders een portret van Arent Bouwer geërfd 'in een ovaal int kleijn gedaen met een ebbe lyst'.[1897] De geportretteerde was hoogswaarschijnlijk Arent Bouwer de Oudere (1520-1585), de vader van Ytge Bouwer die trouwde met Jacob Willemsz. Warmont. Zij waren de ouders van Maria van Warmont, de tweede vrouw van Isaack van Gherwen.[1898]

Het is niettemin opvallend dat het echtpaar Gherwen-Roch een aanzienlijk aantal oudtestamentische voorstellingen bezat, hetgeen vanzelfsprekend zijn verklaring vindt in het hervormde geloof van de geportretteerden. Ook de *Rentmeester* was een populair onderwerp bij protestanten. Ook Maria Frederix Rochsdr (ca. †1652), de zus van Duyfgen, bezat een schilderij met dit onderwerp.[1899] Calvijn zag de mens als een soort rentmeester op aarde of een pachter van de hem toevertrouwde zaken, aangezien God als 'Seigneur foncier', opperste leenheer, eigenaar van al het aardse was.[1900] Het aardse leven, ook in materiële zin, werd door Calvijn verknoopt met liefdewerk. In de *Institutie* (III, 10, 5) lezen we dat onze aardse bezittingen als het ware in bewaring gegeven goederen zijn, waarvan eens rekenschap moet worden afgelegd: 'Wij moeten ze dus zo besturen, dat voortdurend in onze oren weerklinkt het woord: "Geef rekenschap van uw rentmeesterschap" (Luk. 16:2). Tevens moeten we bedenken, door wie een dergelijke rekenschap wordt geëist, namelijk door Hem [...]; wie geen ander beheer der goederen aangenaam is, dan hetwelk verbonden is met liefde; [...]'.

Overigens werd het thema van de Rentmeester ook weleens gebruikt om eigentijds en individueel ogende figuren weer te geven, zoals in *Het Kantoor van de Rentmeester* uit 1629 door

---

1174.0003, Montias2 44024). Ook vinden we 'een ruijn f 42:--:--' in de nalatenschap van Matthias van Gherwen, 30-1-1653, SAA, NA 2408 (film 2408), fol. 2ff., item 14 (FCMD, inv. 427.0014, Montias2 12066), alsook 'een ruijn met een ebbe lyst', in de inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA, NA 2408 (film 2550), item 4 (FCMD inv. 1174.0004, Montias2 44025). Zie voor Govert Jansz. ook: Bok & Dudok van Heel 2006, p. 94.

[1893] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 1: 'Perspectief, D'Vries f. 72:--:--'.

[1894] SAA, NA 2408 (film 2408), fol. 2ff., 30-1-1653, item 20: 'een lantschap de Vries f 18:--:--' (FCMD, inv. 427.0020, Montias2 12075). Met de term 'perspectief' werd in 17de eeuw gewoonlijk een interieur of exterieur van een kerk of paleis aangeduid. Zie: De Pauw-De Veen 1969, p. 163. De landschapschilder Roelof Jansz. van Vries schilderde vaak vervallen kerktorens en andersoortige ruïnes in zijn landschappen, maar diens vroegst bekende werk stamt pas van 1651: Vlg. Londen (C: South Kensington), 29-10-2004, lot 22.

[1895] SAA, NA 570 (film 4921), fol. 140-164v: p. 1, item 12: 'Vier conterfeijtsels f. 14:--:--'.

[1896] Nalatenschap van Matthias van Gherwen, 30-1-1653, SAA NA 2408 (film 2408), fol. 2ff., 30-1-1653, item 9: 'een kontrefeijtsel van d overleden ende wijlen Isaak van Gherwen f 70:--:--' (FCMD, inv. 427.0009, Montias2 12061); item 21: 'een kontrefeijtsel van Isaack van Gherwen nogh jongh sijnde f 16:--:--' (FCMD, inv. 427.0021, Montias2 12076).

[1897] Inventaris van Niklaes van Gherwen, 24-2-1654, SAA NA 2408 (film 2550), fol. 2ff., item 29: 'Arent Bouwer in een ovaal int kleijn gedaen met een ebbe lyst' (FCMD, inv. 1174.0029, Montias2 44053).

[1898] Zie commentaar bij: FCMD, inv. 1174.0029, Montias2 44053.

[1899] Nalatenschap Maria Frederix Rochsdochter, 18-3-1652, SAA, NA 569, fol. 567ff., item 7: 'een schilderytjen van den rentmeester f 10:--:--' (FCMD, inv. 236.0007, Montias2 5479). Maria was vermoedelijk een dochter van Aeff Cornelisdr., de eerste vrouw van Fredrick Claesz. Roch, dus Duyffgens halfzuster. Zie: Elias 1903-1905, dl. 1, p. 408.

[1900] Diepenhorst 1904, p. 304.

Jan Woutersz. Stap (1599-1663) (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 6.58).[1901] Hoewel het werk geen *geïntendeerde* portretten toont – dergelijke typen ziet men namelijk wel vaker terug op thematisch verwante voorstellingen van Stap – wordt hier de suggestie gewekt dat men de rentmeester kan identificeren aan de hand van de naam op het papier dat hij vasthoudt (Notaris P. Clasen), als ware hij een bestaande persoon. Het beeldtype van Staps kantoorvoorstellingen gaat duidelijk terug op zestiende-eeuwse voorstellingen van de gelijkenis van de onrechtvaardige rentmeester en geldwisselaars door Quinten Massys (ca. 1466-1530) en Marinus van Reymerswale (ca. 1490-ca. 1546), waarop naast karikaturale soms ook portretmatige en eigentijds geklede figuren verschijnen.[1902]

DE DOORTOCHT ALS LEVENSWEG

De protestantse Van Gherwens verlieten kennelijk om geloofsvervolgingen hun geboortestad 's-Hertogenbosch, dat al in 1579 de kant van de Spaanse koning had gekozen. Vader Matthijs van Gherwen vond eerst een veilig heenkomen in Ravenstein van waaruit zijn zoons verder trokken naar het noorden. Deze wetenschap biedt ook een mogelijke verklaring voor de onderwerpskeuze van Isaacks schilderij. Al eerder werd gesuggereerd dat een vergelijkbaar onderwerp werd gekozen op grond van een gebeurtenisanalogie. Naar aanleiding van *De Doortocht door de Rode Zee* (afb. 6.59), die David Colijns in 1625 schilderde voor de consistoriekamer van de Oude Kerk te Amsterdam, schreef Herman Roodenburg: 'Sommige van de kerkeraadsleden zullen nog hun vlucht uit Vlaanderen, uit het land van de nieuwe farao, voor ogen hebben gehad, anderen zullen in het tafereel vooral hun roeping binnen het 'Tweede Canaän' hebben gezien.'[1903] Evenals de Israëlieten die Egypte hadden moeten verlaten, bereikten veel geloofsvluchtelingen "hun" Beloofde Land; de Republiek.[1904]

Het is opmerkelijk dat Van Manders *Doortocht door de Jordaan* uit 1605 stamt, twee jaar na de derde onsuccesvolle belegering van 's-Hertogenbosch door Maurits in 1603, nadat deze al in 1591 en 1601 tevergeefs een poging had gewaagd de stad in te nemen. Het onderwerp van de doorgang door de Jordaan lijkt te anticiperen op de belegeringstactiek die Frederik Hendrik toepaste toen hij de stad, die als de "Moerasdraak" bekend stond, bedwong in 1629. Tot ver buiten de stad liet hij in Holland, Utrecht en Gelderland gerecruteerde landarbeiders de lopen van de Aa en Dommel verleggen en vervolgens een dubbele ringdijk met verschansingen

---

[1901] Jan Woutersz. Stap, *Het Kantoor van de Rentmeester,* olieverf op doek, 75,5 x 106,5 cm, sign. & dat.: *"Iohan.i woute[…] 1[6]29",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1341; RKD-nr. 1296. Zie: Van Schendel 1937, p. 276, afb. 9; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 613. Op het papier staat te lezen: *"…hebbe twee morgenlant/soodat ick de 8esten tot drie/deselven pieter clasen souden/ende dat comenden april 1636/pieter Janssen als getuigen/souden mijnheer iaspersen/met een weniche daer bij/op sulcken condisy souden/toecomende meij de vertien/In mijn handen geven daer/soodat ick soude …/met schone woorden in/ende ick hebbe hem/ende nu en wil heij niet/voor tweer Jaerren/Bij mij p./clasen/openbaer not. …"* Vergelijk ook Staps *Kantoor van notaris Vlasch,* olieverf op doek, 83,3 x 68,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-2426; RKD-nr. 1558. Zie: Van Schendel 1937, p. 279, afb. 12; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 614. Het opschrift op het papier luidt: *"By my P. Vlasch openbaer notaris…".*

[1902] Zie bv.: Quiten Massys, *De Geldwisselaar en zijn vrouw,* 1514, 70,5 x 67 cm, Parijs, Louvre, inv.nr. 1444; Marinus van Reymerswaele, *De Geldwisselaar en zijn vrouw,* 1540, olieverf op paneel, 84 x 114 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello, Carrand Legacy, inv.nr. 2058; 1539, Marinus van Reymerswaele, *De Geldwisselaar en zijn vrouw*, olieverf op paneel, 83 x 97 cm, Madrid, Prado, inv.nr. P2567. Zie voor Van Reymerswaele: Mickor 1995, pp. 191-200; voor een Lutherse interpretatie van de wisselaars in *Eyn Sermon von den Wucher* (1519): Schneider 2015, pp. 231-242, nr. 17.

[1903] David Colijns, *De Doortocht door de Rode Zee*, olieverf op paneel, 87 x 210 cm, Amsterdam, Oude Kerk; RKD-nr. 3858. Zie: Rodenburg 1990, p. 30; Bijtelaar 1953, p. 13 met afb. op p. 16; Bijtelaar 1969, p. 35; Sluijter 2015, afb. IV-3.

[1904] Vergelijk: Dudok van Heel 2006, p. 35.

opwerpen langs de veertig kilometer lange nieuwe beddingen. Daarna gaf hij de opdracht de aldus ontstane polders met windmolens droog te malen. De Bosschenaren zagen toe hoe het water zich terugtrok en het Staatse leger oprukte. Na ruim drie maanden capituleerde de stad.

De zware blokken die de mannen op hun rug torsen, zijn de twaalf stenen uit de Jordaan die Jozua te Gilgal oprichtte als monument, zodat de Israëlieten later aan hun kinderen konden uitleggen dat Israël op het droge door de Jordaan was gegaan (Joz. 3:20-22). Elke man vertegenwoordigde één van de twaalf stammen Israëls. Een soortgelijk gedenkteken werd opgebouwd in de rivierbedding voordat de priesters als laatsten de gestremde waterloop hadden verlaten en deze weer volstroomde. In Jozua 4:23 wordt eens te meer duidelijk in welk verband men deze gebeurtenis diende te gedenken. Eerst wordt gerefereerd aan de Schelfzee die God op vergelijkbare wijze als de Jordaan 'heeft doen uitdrogen' om zo het Joodse volk door te laten: 'Opdat alle volken der aarde de hand des Heeren kennen zouden, dat zij sterk is; opdat gijlieden den Heere, uw God, vrezet te allen dage'. Ook het schilderij diende als een blijvend monument ter herinnering aan de verlossing van de Spaanse overheersers. Uit de voorstelling spreekt wellicht ook de hoop dat het water dat de stad Den Bosch omringde, zou wijken en doorgang zou bieden aan de Staatse troepen.

Om verscheidene redenen lijkt het zinvol dat we het schilderij ook trachten te duiden vanuit een mennonitische invalshoek. Ofschoon men Isaack van Gherwen, vanwege zijn kennissenkring, in de jaren 1620-1630 in een remonstrantse hoek moet zoeken, blijken zijn broers in de voorgaande decennia vooral gevormd door het spirituele gedachtegoed van de doopsgezinde gemeenschap. Hoogstwaarschijnlijk was een doopgezinde mentaliteit van huis uit met de paplepel ingegoten. In het decennium voordat de remonstrantse kritiek op de gereformeerde leerstellingen in 1610 losbarste, heeft Isaack wellicht nog doopsgezinde sympathieën gehad, ondanks dat hij nadien gewoon lidmaat van de hervormde kerk was.

Ook moet men bij de interpretatie van het schilderij de rol van de schilder niet willen uitvlakken, die zoals bekend een mennoniet was.[1905] Karel van Mander publiceerde in 1605 zelfs een doopsgezinde liedbundel *De Gulde Harpe* bij Passchier van Weschbusch.[1906] Uit het feit dat de gelijkgezinde Abraham van Gherwen een leerling van Van Mander was, mogen we voorzichtig opmaken dat hij ook op vriendschappelijke voet stond met zijn broer Isaack. Er zal dus hoe dan ook sprake zijn geweest van een meer dan zakelijke relatie en allerminst van een vormelijke opdrachtsituatie. Misschien was het schilderij zelfs niet op bestelling gemaakt. Voor de vlot geschilderde portretjes met hun spontane gezichtsoplag lijkt niet te zijn gezeten. Het schilderij was wellicht een huwelijksgeschenk aan het jonge bruidspaar.

Volgens het levensbericht droeg de oorspronkelijke lijst van *De Doortocht door de Jordaan* het volgende vers dat Van Mander zelf had gewrocht: 'Elck Christen hier ter werelt seer bestreden, Komt noch op 't lest in 't rijck vol vreuchden soet, Maer den Iordaen, de doodt moet zijn gheleden, Want 't is den wech voor alle vlees te treden, Den vyant lest diemen verwinnen moet, Gheluckt dees reys maer wel, so ist al goet.'[1907] Dit gedicht is van essentieel belang voor

[1905] Zie voor zijn geloofsovertuiging: Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 2 (1995), pp. 21-24.
[1906] Zie ook: Thijs 2004, p. 28.
[1907] Van Mander *Levensbericht*, in: Van Mander 1618, fol. S2va, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), p. 28. Zie ook: Visser 2008, p. 160.

het doorgronden van de betekenis die de schilder zelf aan de voorstelling hechtte. Belangwekkend is de zinsnede 'de weg voor alle vlees treden' die wordt gekoppeld aan de reis van de Israëlieten door de Jordaan. De bekende uitdrukking "de weg van alle vlees gaan" betekent sterven en gaat vermoedelijk terug op Genesis 6:13, als God tot Noach spreekt: 'Het einde van alle vlees is voor mijn aangezicht gekomen.' In de Bijbel komt het woord "vlees" meermaals voor in de betekenis van mensheid.[1908] Staat het schilderij wellicht symbool voor de levensweg van de gehele mensheid? En die vijand die men (door het geloof) moet overwinnen; is dat de dood of de Satan? Het lijkt een ietwat macabare boodschap voor het jonge bruidspaar.

De theoloog Piet Visser constateerde reeds dat soortgelijke beeldvorming veelvuldig voorkomt in de mennonitische literatuur.[1909] Een voorbeeld van de levensreis die wordt voorgesteld als een allegorisch pelgrimage vinden we reeds in *Van dat geestelicke Landt der Belofften* (ca. 1552) door Hendrik Niclaes, de voorman van het Huys de Liefde die niet toevallig een afvallige mennoniet was.[1910] Ook zijn opvolger Hendrick Jansz. van Barrefelt schreef begin jaren 1590 een soortgelijk boekwerk, *De Geestelycke Reyse van Ionghelincks, nae het Landt van Vreden.* In deze tweespraak tussen de personages *Oudheyt* en *Ionckheyt* leert de ouderling aan de jonge pelgrim over de bedoeling van Gods plan en stelt hij dat bijbelse geschiedenissen moeten worden begrepen op een spirituele manier: als een afspiegeling van de microcosmos van 'de kleyne Werelt' van de mensheid. Het uiteindelijke doel van de reis is het land van vrede, alwaar de pelgrim wordt herboren en zich geestelijk kan verenigen met Christus.[1911]

Zoals de Joden uiteindelijk na het oversteken van de Jordaan in het Beloofde Land komen, bereiken de christenen aan het einde van hun levensreis het hiernamaals. Interessant in het licht van het schilderij zijn enkele regels uit Van Manders *Gulde Harpe* (1605) die zowat lijken toegesneden op het historiestuk dat de schilder vlak voor zijn dood vervaardigde: 'Moyses en Aaron oock| Storven inder Woestijn/ Josua 'sHeeren knecht/ Moest den Inleyder zijn/ Merck oock dat niemant komt| Totden Vader vergheven zonder Christus/ want hij Den wegh is tot den leven.| 't Levijtsche Priesterdom| Leydt niet ten leven in/ Maer den Vorst des geloofs/ Door hem is ons ghewin/ Het Sterven nu ter tijdt|| Int gheloof onderdane| Den Heere totter doot/ Dits gaen door de Jordane.'[1912] Het gaan door de Jordaan staat dus inderdaad voor de levens- of stervensweg. En Jozua, als prefiguratie van Christus, wordt door Van Mander een 'Inleyder' genoemd. Hij is dus een soort voorganger op de weg naar het ware geloof. Zinspelend op Christus' uitspraak in Johannes 14:6 ('Ik ben de weg, de waarheid en het leven. Niemand komt tot de Vader dan door mij') stelde Van Mander dus dat het 'Levitische priesterdom', het Jodendom of het Oude Testament, op zichzelf niet zaligmakend is. Dat de doodzieke Van Mander zich afbeeldde in de gedaante van de Leviet heeft dus een toegevoegde waarde in het licht van deze dichtregels (afb. 6.49).

[1908] Vgl. ook het N.T.; bv. Hand. 2:17: 'Aan het einde der tijden, zegt God, zal ik over alle mensen [*lett.* alle vlees] mijn geest uitgieten.' Het Griekse *sarx*, kan op verschillende manieren worden vertaald ('vlees', 'lichaam', 'mens'). Deze uitdrukking is – via de Griekse *Septuaginta*, afkomstig uit het Hebreeuws, en duidt op een hoeveelheid mensen.

[1909] Visser 2008.

[1910] Hendrik Niclaes, *dat geestelicke Landt der Belofften,* ed. Theodoricus II van Borne, Deventer 1553-1555. [UBA: OK 65-555 (6)] Drukker volgens: Valkema Blouw 1984. Zie ook: De Bruin 2008, p. 225.
Visser 2008, p. 150.

[1911] Visser 2008, p. 150.

[1912] Van Mander 1605, ed. 1627, pp. 472-473. Het gedicht is op p. 474 ondertekend 'een is noodigh', de kernspreuk van Van Mander. Zie: Retoricaal Memoriaal, p. 60.

Piet Visser heeft Van Manders christocentrische benadering terecht in verband gebracht met de geschriften van de bekende mennoniet Dirck Philipsz. (1504-1570).[1913] Van Mander vertaalde immers in 1602 ook een traktaat van Philipsz. uit het Frans naar het Nederlands.[1914] Onopgemerkt door Visser bleef de strofe uit *De Gulde Harpe* die een parafrase is van de door hem aangehaalde passage uit Philipsz.*' Vande geestelijcke Restitution* (1560). Daarin lezen we 'dat beyde Moses ende Aaron inde woestijne gestoruen zijn, ende hebben dat beloefde lant niet mogen innemen [...], maer Iosua heeft dat volck moeten inleyden [...]', hetgeen betekent, 'dat beyde de wet ende het Leuijtische Priesterdom, met alle haer ceremonien ophouden, ende een eynde nemen in Christo Iesu'.[1915] Want niemand, zo luidt de slotsom, kan volmaakt of zalig worden, behalve door 'de geestelijcke Iosue Iesus Christus, de Hertoge ons geloofs'[1916] die de gelovigen brengt in het Beloofde Land en eeuwig rijk Gods.[1917]

De ingrediënten van beide tekstfragmenten zijn wezenlijk hetzelfde: het sterven van Mozes en Aaron in de woestijn; Jozua die het volk "inleidde"; het einde van het Joodse priesterschap; en tenslotte dat niemand zonder Christus' genade tot het rijk Gods wordt toegelaten. Jozua werd van oudsher gezien als prefiguratie van Christus en de doortocht als een voorafschaduwing van de christelijke doop.[1918] En juist de volwassendoop was de mennonitische voorwaarde voor de toetreding tot de gemeenschap van gelovigen en het hiernamaals. In deze typologische beeldvorming speelde vanzelfsprekend de Jordaan, waarin Christus door Johannes werd gedoopt, een centrale rol.[1919] Daarnaast bestaat een oude exegetische traditie die de Jordaan beschrijft als "de rivier van de dood".[1920] Deze symboliek wordt gekoppeld aan Romeinen 6:3-4: 'Of weet gij niet, dat zovelen als wij in Christus Jezus gedoopt zijn, wij in Zijn dood gedoopt zijn? Wij zijn dan met Hem begraven, door den doop in den dood, opdat, gelijkerwijs Christus uit de doden opgewekt is tot de heerlijkheid des Vaders, alzo ook wij in nieuwigheid des levens wandelen zouden.'[1921]

Ofschoon Philipsz. deze parallel niet uitdrukkelijk trok in de betreffende passage, omschreef hij de tocht van Israël door de Jordaan niettemin in termen van louter ing en dood. In het daaropvolgende tekstfragment *Vande geestelijcke Restitution* lezen we namelijk: '[...] datmen door de Iordane moet gaen, daer de bouen wateren hooghe staen, ende verschrickelijck zijn om aen te sien, ende beteeckent ons, dat wy door veel drucx ende lijdens, ende door den tijtlijcken door in dat Rijcke Gods moeten ingaen, Want de gherechtigde moet hier veel lijden, ende

---

1913 Visser 2008, p. 157.
1914 Dirck Philips, *Naeghelaten Schrift Van den Euangelischen Ban ende Mijdinghe,* Haarlem 1602, hetgeen een vertaling was van *Traicté de quelques points de la sincere religion chrestienne,* Haarlem 1567. Zie hiervoor: Visser 2008, p. 158 met noot 49; Miedema 1994-1999, dl. 2 (1995), p. 22, p. 101, nr. I.12.
1915 Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, p. 359.
1916 Volgens Origines is Jezus na zijn doop de *novi itineris dux: Jos. h,* IV,1 (148). Zie hiervoor: Ledegang 2001, p. 446.
1917 Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, pp. 359-360: '[...] ende niemant totter volmaectheyt conden brengen, noch de sonde wech nemen, noch de gerechticheyt geuen, noch salich maken : Mer de geestelijcke Iosue Iesu Christus, de Hertoge ons geloofs, ende volbrenger onser salicheyt, brengt ons in dat rechte beloefde lant, in dat eewige rijc Godts, hier in den geest, in de cracht der wedergeboorte, ende goederen oueruloedicheyt // ende hier na inde eewige hemelsche claerheyt ende besittinge aller onuerganckelijcker dingen, als wy Christo sullen gelijck zijn, ende hem sien van aensicht to aensicht in dat toecomende volcomen wesen.'
1918 Dölger 1930, pp. 70-79; McDonell 1996, pp. 76-78 & i.h.b. p. 82; Franke 2005, pp. 18-19.
1919 Zie voor de bredere context van de typologie van de Jordaan: Vigne 1992, pp. 275-308.
1920 Zie hiervoor: Lundberg 1942; Daniélou 1950, pp. 233-256.
1921 Zoals Origines reeds deed in zijn Homilie op Jozua 4:2, SC 71:150. Zie: Ledegang 2001, pp. 435-440, 459, 510.

dagelijcx gedoot worden, dwelcke de menschelijcke natuere seer verschrict.'[1922] Vervolgens schetste ook Philipsz. een beeld dat veel weg heeft van Van Manders schilderij: 'Maer daer voor staen de Priesters midden in de Iordane, met de Arcke Godts, die ons troosten met den Heylichdom, dat is, met des Heeren woort. Want dat is onse troost, ende ons leuens cracht, midden inden doot, tot dat wy wt deser werelt comen, aen den Oever des hemelschen Lants in de salighe ruste, daer wy met Godt sullen rusten van alle onse wercken, arbeyt ende moeyte in der eeuwicheyt.'[1923] De route van de levensweg wordt nog eens samengevat: 'Alsoo coemtmen eerst wt Egypten, door dat meyr inde woestijne [...] en daar na coemtmen door de Iordane in dat beloofde lant, al wy wt deser werelt scheyden ende tot de salighe ruste comen'.[1924] Kennelijk moest het schilderij, als *memento mori,* juist een bemoedigende boodschap uitdragen door op een beter leven in het beloofde, hemelse land vooruit te wijzen. In de hoedanigheid van de Levitische drager van de Ark bood Van Mander de gelovigen troost, alsook in werkelijkheid door als historieschilder het woord Gods uit te dragen.

In zijn kennissenkring was Van Mander's vereenzelviging met de Leviet mogelijk zo notoir, dat hij ogenschijnlijk in diezelfde hoedanigheid postuum werd geportretteerd door Cornelis Cornelisz. van Haarlem op een vriendenportret voorstellende de *Allegorie van de kunsten en wetenschappen* uit 1607, in de rechter bovenhoek (Knole, Kent, Coll. Lord Sackville; afb. 6.60, afb. 6.61).[1925] De Joodse priester houdt een boekwerk vast en draagt op zijn hoofd een briefje met de woorden *"tofes shel"* (טופס של). Pieter van Thiel vertaalde dit als "beeld van vrede", omdat de vrede de drijvende kracht achter de kunsten zou zijn.[1926] Het Hebreeuwse woord voor vrede is echter *shalom* (שלום). Als voorzetsel betekent *shel* "van" of "toebehorend aan", maar veeleer lijkt hier het zelfstandig naamwoord *shol* (לש/שלו), "aanstoot" of "dwaling", bedoeld.[1927] Kennelijk neemt de schriftgeleerde aanstoot aan het schilderij en verbeeldt Van Mander hier het Jodendom met zijn afbeeldingsverbod.[1928]

DOOP, BESNIJDENIS EN HUWELIJK

Dirck Philipsz. ging ook uitvoerig in op de bijbelpassage die direct volgde op het verhaal van doortocht door de Jordaan, waarin Jozua op Gods bevel de jongemannen Israëls van hun voorhuid ontdeed (Joz. 5:2-8). Alle in Egypte getogen en besneden manspersonen waren namelijk gestorven in de veertig jaar dat de Israëlieten door woestijn zwierven. Dit vormde de reden 'dat Iosue de ionghe Israeliten die in de woestijne gheboren ende onbesneden waren, wt

---

[1922] Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, p. 360; Philips, *Writings*, pp. 334-334, geciteerd in: Visser 2008, p. 157.
[1923] Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, p. 360; Philips, *Writings*, pp. 334-334.
[1924] Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, p. 360; Philips, *Writings*, pp. 334-334.
[1925] Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Allegorie van de kunsten en wetenschappen met portret van Jan Govertsz. van der Aer,* dat. l.o.: *"A° 1607",* olieverf op doek, 177 x 233 cm, Knole (Kent), Knole House (Sevenoakes), coll. Lord Sackville; RKD-nr. 756; kopie door Isaac Seeman (†1751) uit 1746 in bruikleen aan National Trust, Lacock Abbey and the Fox Talbot Museum (Wiltshire), inv.nr. NT 996268. Zie: Reznicek 1983; Van Thiel 1999, nr. 203. Mogelijk schilderde Karel van Mander de III (1609-1670) rond 1640 nog een *Hogepriester Aaron* met trekken van zijn grootvader, wiens gelaat hij enkel uit portretten kende (olieverf op doek, 135,5 x 126 cm, Kopenhagen, Statensmuseum for Kunst). Zie: Roding 2015, waarin zij eerst (p. 177) de mogelijkheid van een *portrait historié* opperde om dit later (p. 192) van de hand te wijzen vanwege het terugkerende model.
[1926] Van Thiel 1999, p. 373. Volgens vroegmoderne woordenboeken betekent *tofes* (טופס), dat hier wordt begrepen als beeld, in de eerste plaats 'typus' of 'exemplum', naast vorm, formule of kopie. Zie bijvoorbeeld: Buxtorf 1639, kol. 904. In modern hebreeuws betekent het formulier.
[1927] Vergelijk het Hebreeuwse woord *mikh'shol* (מכשול) voor de steen des aanstoots (Leviticus 19:14).
[1928] Zie voor het afbeeldingsverbod en de reformatie: Campenhausen 1957, pp. 96-128.

dat beuel met steenen messen besneden heeft, al eer sy dat lant eygentlijck mochten in nemen ende besitten.'[1929] Van oudsher werd de tweede besnijdenis al opgevat als een geregeneerde doop (*baptismus regenerationis*).[1930] Hoewel Van Mander in zijn eigen versregels uit de *Gulde Harpe* verder niet op de besnijdenis ingaat, lijkt hij ernaar te verwijzen in het historiestuk. De groep figuren rechts op de voorgrond is wel geduid als een besnijdenissscène (afb. 6.62).[1931] Drie vrouwen en een oude man, neergezeten op allerlei goederen, hebben zich geschaard rondom een staand jongetje. Zij lijken hem te willen geruststellen. De achterste vrouw met de halfgesloten ogen lijkt een puntig object in de linkerhand te houden. De oude man maakt een spreekgebaar alsof hij iets wil uitleggen. Ook Isaack van Gherwen vestigt met een wijzend handgebaar de aandacht op het jongetje tussen hem en zijn vrouw, wiens aanwezigheid hier niet anders dan symbolisch kan zijn. Wellicht moeten we Isaacks vingerwijzing begrijpen in verband met de besnijdenis van alle Israëlitische jongetjes.

In lijn met de Joodse traditie begreep Philipsz. de besnijdenis van het volk Israëls door Jozua, evenals het gaan door de rivierbedding, als een noodzakelijke *rite de passage* naar het Beloofde Land, doch evenwel in spirituele zin. Zijns inziens betekende het 'dat alle warachtige Israeliten aen de voorhuyt des herten besneden moeten worden met de besnydinghe Christi, door de aflegginghe des sondelijcken lichaems in dat vleesch, al eer dat sy tot de eewige salicheyt int rijcke des hemelsche Vaders mogen comen.'[1932] De uitdrukking "voorhuid van het hart", die veelvuldig in het Oude Testament voorkomt,[1933] gebruikte Philipsz. doelbewust in analogie met Paulus' Romeinenbrief 2:25-29: 'Maar die is een Jood, die het in het verborgen is, en de *besnijdenis des harten*, in den geest, niet in de letter, is de besnijdenis; wiens lof niet is uit de mensen, maar uit God.'

In Paulinische zin kan een niet-Jood metaforisch worden besneden en is een persoon met een "besneden hart" iemand die waarachtig volgens Gods regels leeft.[1934] Ook de besnijdenis in het verhaal van Jozua moet men dus niet als lichamelijk of uitwendig begrijpen, maar als spiritueel en inwendig: een kwestie van overtuiging en een hartszaak. Met de woorden 'besnydinghe Christi' refereerde Philipsz. aan Paulus' brief aan de Kolossenzen 2:11 waarin sprake is van 'een besnijdenis, die zonder handen geschiedt, in de uittrekking van het lichaam der zonden des vleses, door de *besnijdenis van Christus*.'[1935] Ook volgens Kolossenzen 2:12-13 is de gelovige begraven met Christus in de doop. Door zijn overtredingen en onbesnedenheid "in de voorhuid zijns vlezes" was de mens dood, maar werd hij daaruit opgewekt door het geloof in Gods werken, toen Christus hem zijn misdaden vergaf. Vanwege de vermelding van de doop werd de Kolossenzentekst over de besnijdenis vaak aangehaald in de anabaptistische theologie.

[1929] Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, p. 360; Philips, *Writings*, pp. 334-334, geciteerd in: Visser 2008, p. 157.
[1930] Ledegang 2001, p. 439.
[1931] Visser 2008, p. 158.
[1932] Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914, p. 360; Philips, *Writings*, pp. 334-334, geciteerd in: Visser 2008, p. 157.
[1933] Lev. 26:41: 'dan hun onbesneden hart gebogen wordt'; Deut. 10:16: 'Besnijdt dan de voorhuid uws harten, en verhardt uw nek niet meer.', 30:6: 'En de heere, uw God, zal uw hart besnijden'; Jer. 4:4: 'Besnijdt u den Heere en doet weg de voorhuiden uwer harten'; Jer. 9:25-26: 'want al de heidenen hebben de voorhuid, maar het ganse huis Israëls heeft de voorhuid des harten.'; Ezek. 44:7, 9: 'Dewijl gijlieden vreemden hebt ingebracht, onbesnedenen van hart en onbesnedenen van vlees, om in Mijn heiligdom te zijn [...] Geen vreemde, onbesneden van hart, en onbesneden van vlees, zal in Mijn heiligdom ingaan.' Zie hiervoor: Livesey 2010, p. 111.
[1934] Livesey 2001, pp. 107-113, i.h.b. p. 108.
[1935] Vergelijk Origines' visie: Ledegang 2001, p. 422.

Visser duidde derhalve deze doop-topos ook in de huwelijkscontext van het schilderij: 'A marriage symbolizes another convenant with God, reminiscent of (adult) baptism, allowing the couple to become part of the Bride of Christ. Actually, Van Mander (intentionally?) portrayed the young couple standing near the group of people to the right, who supposedly represent the circumcision scene of the children of Israel.'[1936] Toch moet men ervoor waken deze verschillende topoi zo vrijelijk met elkaar te associëren.

In de doperse traditie werden besnijding en doop soms gelijkgesteld, maar de mennoniet Hendrick Alewijnsz. trok hiertegen fel van leer in zijn *Ueel schoone grondige leeringe wt des Heeren woort* (1577). Hij verwierp de interpretatie van de 'wterlijcke besnijdinge' als 'een [zinnebeeldige] Figuer op de Doope' om verscheidene redenen.[1937] Ten eerste omdat de kinderdoop, anders dan de besnijdenis (waarvan meisjes bovendien uitgesloten waren), niet Gods bevel was, maar een door mensen ingesteld oud gebruik; en ten tweede omdat deze besnijdenis die zonder handen geschiedt onmogelijk voor het doopsel kan staan, waaraan immers vele handen te pas komen.[1938] Voorts argumenteerde hij dat Paulus met het 'aflegghen des sondighen lichaems des vleysch' geen doop bedoeld kan hebben, maar alleen, zoals ook Philipsz. stelde, een 'rechte besnijdinghe Christi onser herten van sonden'.[1939] Als adept van Philipsz. zal Van Mander zich bij deze gedachtelijn hebben aangesloten.

Hoewel de tekstuele bronnen enig houvast bieden, is het zeer moeilijk vast stellen wat Van Mander precies heeft bedoeld met zijn schilderij in de context van de doop/besnijdenis. Men moet de iconografie niet uitsluitend willen verklaren uit geloofsachtergrond van de schilder, maar ook voor een groot deel uit de beeldtraditie. Zo gebruikte Mander de vierbladige reuzengravure met *De Doortocht door de Jordaan* uit 1547 van Cornelis Bos naar Jan van Scorel als uitgangspunt voor zijn schilderij (afb. 6.63).[1940] Niet alleen het liggende formaat, de globale landschappelijke indruk en de bewegingsrichting van de compositie werden overgenomen, maar ook details zoals de gebukte Israëliet die zich op dezelfde plaats links in de voorgrond bevindt, met zijn achterwerk naar de beschouwer toegewend.

Ook is het schilderij niet uitsluitend bedoeld als een serieus bijbelse vertoog, hetgeen ook door de schrijver van Van Manders levensbericht werd opgemerkt: 'de voorste beelden zyn seer

---

[1936] Visser 2008, p. 158.

[1937] Gregory 2002, p. 22: 'Sy seggen, dat die wterlijcke besnijdinge een Figuer op de Doope, ende sonderlinge de kinderdoope geweest soude zijn, die so wel aen ionghe als aen oude geschiede, ende geschieden moeste: Wijsen aen, Col.2/11. Want daer dinwendige besnijdinge ende de doope by een staen, oft achter een ras volget, dattet daerom ooc te meer Paulus verstant ende bewijsing soude sijn, te weten, dinwendige besnijding ende doop een te zijn. Wy geuoelen ende bewijsen, Neen.'

[1938] Gregory 2002, p. 22: 'Ten eersten: Tis waer, datter knechtelijcke kinderkens ten achsten dage besneden worden, doch geen meyskens, ende ‡dat was Gods beuel. Ende den kinderdoop en is Godts beuel niet, dan een // 21v out costuyme, ende menschen goetduncken. Ten anderen, dat dinwendighe besnijdinge ende doop, of veel meer de kinderdoop, een dinck zoude soude zijn, blijct wt die reden Pauli, beter, neen: Merct op alle woorden wel, daer in de questie is. Collos. 2/11. staet also: Juden welcken (Christo) ghy oock besneden zijt, met de besnijdinghe die sonder handen geschiet, door de aflegginghe des sondigen lichaems des vleysch, te weten, met die besnijdinge Christi, indien dat ghy met hem begrauen zijt door het Doopsel, int welcke ghy oock met hem verresen zijt, door ghelooue dat Godt werckt, etc. Merckt, dese besnijdinghe die sonder handen geschiet, ende Doop die met handen, oock die Kinderdoop die met veel handen hulp geschiet, Hoe can dat een dinck zijn.? Wy sien ende bewysen daer in Neen'.

[1939] Gregory 2002, p. 22: '[...] door zijnen Gheest, Woort, ende vreese Godts, als heel der sondt afghestoruen lichaem, ende dat dan int doop- // (22) sel begrauen, so Christus int graf begrauen ende eerst is gestoruen is, Ende ghelijck Christus ook verresen is, alsoo wy ook in dit selue weder verrijsen met Christo, in een nieu beter heylig leuen.'

[1940] Cornelis Bos naar Jan van Scorel (naar Giovanni da Udine), *De Doortocht door de Jordaan (De arke des Verbonds door de Jordaan gedragen)*, gravure, vier platen, ca. 78 x 110 cm, r.o. mon.: *"1547 CB."*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1899-A-21614; *Holl.*, dl. 3 (1950), p. 121, nr. 22; Tent. cat. Amsterdam 1986, pp. 239-240, nr. 119 met afb.

besich/ soo met ernstighe praetjens/ als met werkcelijcke beweginghe van draghen/ en anders/ de stellingh is seer vindich/ en 't is met lustich/ en luchtich lantschap verciert/ met een kluchtighe handelingh/ op de gront legghen veel schelpen en hoorentjes/ oock Haese-winden/ en een roode vrack/ die gnorrende op de ander grimmen/ de History is myns bedunckens tamelijck/ en wel uytghebeelt.'[1941] Samenvattend kunnen we stellen dat het schilderij een spirituele benadering van het thema aan den dag legt die is geënt op een doopsgezinde grondslag. Het Beloofde Land kan niet alleen begrepen worden als de Republiek, maar ook in anagogische zin als het hiernamaals. Dat Isaack van Gherwen dergelijke denkbeelden zelf ook huldigde, mogen we alleen bij gevolg aannemen.

Ofschoon Isaack van Gherwen reeds in 1605 hervormd trouwde en een remonstrantse kennissenkring had, was hij voordat hij zijn trouwbelofte deed mogelijk doopsgezind of kerkelijk ongebonden. Voordat de remonstranten openlijk hun bezwaren uitten tegen de leerstellingen van de gereformeerde kerk in 1610 speelden bepaalde theologische discussies nog niet voor de gewone gelovige. In veel opzichten waren de verschillen tussen de protestantse denominaties nog niet geheel uitgekristaliseerd. Het conflict over predestinatieleer zou de periode daarna overschaduwen. Wellicht behoorde Isaack van Gherwen aanvankelijk tot een groep van de spiritualisten, met een doopsgezinde achtergrond, die aansluiting vond bij de remonstrantse geloofsgemeenschap. In Amsterdam sloot bijvoorbeeld de gereformeerde predikant Dirck Rafaëlsz. Camphuysen (1586-1626), die van huis uit doopsgezind was, zich aan bij de remonstranten nadat hij in 1619 uit zijn ambt was gezet. Hij woonde bij de kaartenmaker Willem Jansz. Blaeu, een mennoniet die ook het remonstrantisme welgezind was. Camphuysen was in zijn tijd een van de meest gelezen schrijvers en stond vanwege zijn liederen en psalmberijmingen hoog in aanzien bij de collegianten. Deze onorthodoxe protestanten organiseerden zich in plaatselijke kringen (*colleges*) en kwamen maandelijks bijeen om vrijelijk te discussiëren en het avondmaal te vieren, maar zij vormden geen kerkgemeenschap. In de beweging van het collegiantisme vond het rekkelijke protestantisme een thuishaven, vooral voor doopsgezinden en remonstranten, hoewel ook gereformeerde *liefhebbers* zich aansloten.[1942]

† † †

De Vos' Panhuyspaneel, als Luthers-familistische verbeelding van de Mozaïsche Wet in de harten van de mensen, Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* als beeld van verkiezing en rechtvaardiging door het geloof alleen en Van Manders *Doortocht door de Jordaan* als zinnebeeld van de doop en besnijdenis van het hart visualiseren de met elkaar samenhangende religieuze discussies van hun tijd die de gehele zeventiende-eeuw een rol zouden blijven spelen. Reeds Coornhert probeerde deze discussies met elkaar te verbinden in zijn tweegesprekken. In zijn *Consistorie* (ca. 1580), dat handelde over het vraagstuk van het avondmaal, liet hij de figuur Marimuth in het licht van Paulus' Romeinenbrief (4:11) uitwijden over de sacramentele waarde van de besnijdenis: 'Dats niet alleen Meester Iojan Calvijns, maer oock d'Apostels ghelijckenisse, die

[1941] 'Levensbericht', opgenomen in: Miedema 1994-1999, dl. 1, p. 28, fol. S2va.
[1942] Klooster 2006, pp. 21-23.

selve de besnijdenisse noemt een zeghel.'[1943] Bij monde van het personage Job argumenteerde Coornhert in reactie hierop dat 'Abraham gherechtveerdight is gheweest, niet door het werck des Wets, te weten door't besnijden dat noch navolghde, maer door't gheloove, waer deur hy al voor dat werck des Wets Gode behaeghde, derhalven hy't oock noemt een ghe[r]echtigheyt des gheloofs: te verstaen ghevende dat die gherechtigheyt voort quam uyten gheloove, ende niet uyt dat Sacramentlijck werck van besnijden [...]'.[1944] In 1631 verscheen het boek in herdruk. De kinderdoop, de besnijdenis en de genadeleer van de verlossing door het geloof staan opnieuw centraal in het volgende hoofdstuk over familieportretten uit de periode 1620-1665 voorstellende *Laat de kindertjes tot mij komen.*

[1943] Coornhert 1580, ed. Colom 1631, fol. 316v.
[1944] Coornhert 1580, ed. Colom 1631, fol. 316v.

7.*Portraits historiés* met de Kinderzegening

Tot nu toe werden schilderijen afzonderlijk behandeld vanuit een bepaalde religieuze invalshoek op grond van de vastgestelde geloofsovertuiging van de geportretteerden. Ook werden verbanden gelegd tussen protestantse denkbeelden en het tot wasdom komen van het bijbelse portretgenre als burgerlijke kunstuiting. Dit levert echter een vertekend beeld op. Want naast altaar- en devotiestukken met geïntegreerde portretten bestelden ook katholieke burgers autonome bijbelse *portraits historiés* voor hun woonvertrekken. Bovendien kozen protestanten en katholieken regelmatig dezelfde onderwerpen. In kerk en kapel was het Laatste Avondmaal verreweg het populairste thema waarin burgers zich lieten afbeelden vóór de reformatie, alsook nadien in de katholiek gebleven gebieden. In seculiere context komt het thema van de *Laat de kindertjes tot mij komen* het meest voor (Matth. 19:13-15; Marc. 10:13-16; Luk. 18:15-17). Sylvaine Hänsel schreef terecht in haar artikel over familieportretten met het klassiek historische thema van *Cornelia moeder der Gracchen:* 'Nur das Motiv des neutestamentlichen »Lasset die Kindlein zu mir kommen« findet man ähnlich häufig.'[1945] Aangezien men onder de opdrachtgevers van *portraits historiés* met dit onderwerp zowel katholieken als protestanten vindt, is het zinvol zich in de achtergronden van enkele van deze schilderijen te verdiepen.

Lucas Cranach de Oudere introduceerde het thema van *Laat de kindertjes tot mij komen* in de noordelijke schilderkunst. Op diens vroegst gedateerde schilderijen met dit onderwerp, die het jaartal 1538 dragen, zien we Christus omringd door moeders die hun kinderen bij de Heiland presenteren (afb. 7.1).[1946] De oudere Cranach en zijn zoon Lucas Cranach de Jongere schilderden samen een twintigtal varianten, meestal met figuren ten halve lijve, soms ook ten voeten uit, zoals op een vroeg exemplaar in het Angermuseum in Erfurt, dat tegenwoordig kort na 1537 wordt gedateerd (afb. 7.2).[1947] Terwijl aanvankelijk de compacte halffiguurvoorstellingen van de vader een donkere achtergrond laten zien, worden personages nadien door zijn zoon voluit, breed uitgemeten, in een landschap gepositioneerd. Van het schilderij te Erfurt beweerde Karin Jäckerl recentelijk nog dat het de portretten bevat van Luthers vrouw Katarina van Bora (1483-1546) en drie van hun kinderen.[1948]

[1945] Hänsel 2004, p. 225.

[1946] Lucas I Cranach, *Laat de kindertjes tot mij komen,* 1538, olieverf op paneel, 83,3 x 120,3 cm, Frankfurt, Städel Museum, inv.nr. 1723 <lucascranach.org/DE_SMF_1723>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, p. 113, nr. 217A; Best. cat. Frankfurt 2005, pp. 226-234. Drie andere vroege versies zijn "1538" gejaartekend: Hamburger Kunsthalle, inv.nr. 618 <lucascranach.org/DE_HKH_HK-618>; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Alte Meister, inv.nr. 1924 <lucascranach.org/DE_SKD_GG1924>; Vlg. Londen (C), 4-12-2012, lot 3 <lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P082>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, p. 142, nr. 362/362A/362B. Er is een variant zonder jaartal in Schloss Gottorf, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, inv.nr. 1967-528: <lucascranach.org/DE_SHLM_1967-528>. Zie: Best. cat. Gottorf 1997, p. 275, nr. 93 met afb. op p. 75; Fleischhauer 2005, p. 72, afb. 4. Schuchard (1851-1871, dl. 2, p. 100, nr. 370) vermeld het (nu onvindbare) jaartal 1529 op een paneel te Naumburg 1529: een datering na 1537 lijkt waarschijnlijker <lucascranach.org/DE_StWN_NONE-002>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, p. 113, nr. 217.

[1947] Lucas I & II Cranach, *Laat de kindertjes tot mij komen,* na 1537, olieverf op paneel, 68 x 119 [70,6 x 121,3] cm, Erfurt. Angermuseum, inv.nr. 7414 <lucascranach.org/DE_AME_7414>. Zie: K. Kolb, in: Marx & Mössinger 2005, pp. 303-311. Zie voor de varianten ook: Best. cat. Frankfurt 2005, pp. 228-229; Koepplin & Falk 1974-1976, dl. 2, pp. 500, 516-518, nr. 366, afb. 277a; nr. 367.

[1948] Jäckel 2006.

De oudste, geverifieerde combinatie van een familieportret met deze zegeningsscène is een epitaaf dat Lucas Cranach de Jongere schilderde ter nagedachtenis van Dr. Caspar Cruciger (Kreutziger) de Oudere (1504-1548) en zijn familie (Schloss Gottorf, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum; afb. 7.3).[1949] Op het schilderij staan de lutherse theoloog en zijn eerste vrouw Elisabeth von Meseritz (ca. 1500-1535) schouder aan schouder met Christus. Crucigers portret verschijnt ook, uiterst links, als apostel op het *Dessauer Abendmahl* (§ 3.10, 4.2; afb. 4.26).[1950] Elisabeth von Meseritz, een voormalige non uit een Pommers adelsgeslacht, verwierf bekendheid als dichteres van de reformatie met haar hymne "Eyn Lobsanck von Christo", beter bekend als *Herr Christ, der einig Gotts Sohn.* Vermoedelijk stond het epitaaf oorspronkelijk opgesteld in de Wittenberger Pfarrkirche waar Cruciger in 1548 werd begraven. De biddende jongen links op de voorgrond draagt een lijkhemd en moet een overleden zoon zijn uit Crucigers tweede huwelijk met Apollonia von Günterode (1520-1557). Apollonia is, naar men aanneemt, de vrouw *en profil* achter Cruciger: haar portret werd vermoedelijk na haar dood ingevoegd.

Het vroegst bekende Nederlandse *portrait historié* dat Christus' kinderzegening tot onderwerp heeft, stamt uit 1602 en werd vervaardigd door Hieronymus Francken (ca. 1540-1610), klaarblijkelijk voor katholieke opdrachtgevers, aangezien het werk moet zijn ontstaan in het inmiddels "ontketterde" Antwerpen (**FRA1;** afb. 7.4). De *horror vacui* van halffiguren sluit nauw aan bij werken van Cranach de Oude, hoewel dat misschien meer het gevolg is van Franckens ongelukkige poging om zoveel mogelijk koppen af te beelden. Beeltenissen van vrouwen en kinderen, alsook enkele mannen beslaan de gehele linkerzijde van het paneel. Ook vanwege het liggende formaat en de in een bovenhoek weggestopte apostelgroep vertoont dit schilderij een grote compositionele verwantschap met de vroegste Cranach-voorstellingen.

De voorgestelde familie is waarschijnlijk die van de Antwerpse notaris Adriaen de Witte (1555-1616) en Margaretha van der Herstraeten (1564-1633), aangezien we hen lijken terug te zien op een familieportret van 1608 door dezelfde schilder (afb. 7.5).[1951] De Witte was heer van Buerstede en Wekene en griffier van de Wezenkamer.[1952] Hun zes kinderen waren Adriaen (1582-1666), Barbara (1584-1632), Johannes (1586-1627), Maria (1588-1640), Jacobus (1591-1631) en Caspar (1593-1647).[1953] Op het *portrait historié* zien we echter meer kinderen,

---

[1949] Lucas II Cranach, *Epitaaf van Dr. Caspar Cruciger: Laat de kindertjes tot mij komen,* 1557, olieverf op koperplaat, 57 x 75,8 cm, opschrift m.b.: *"VND SIE BRACHTEN KINDLIN ZV IM DAS ER SIE ANRVRETE. MARCVS AM X",* Schloss Gottorf (Schleswig), Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, inv.nr. 1989-480 <lucascranach.org/DE_SHLM_1989-480>. Zie: Bünsche 1990; Best. cat. Gottorf 1997, p. 294, nr. 145; Tent. cat. Gottorf 1997, dl. 3, p. 127, afb. 145; Fleischhauer 2005, p. 74, fig. 5; Wolf 2015, p. 175.

[1950] Crucigers portret is ook opgenomen tussen de reformatoren op het door Lucas II Cranach geschilderde *Epitaaf van Michael Meyenburg: De Opwekking van Lazarus,* 1558, olieverf op paneel, 223 x 200 cm, voorheen Nordhausen, Evangelische Kirchengemeinde St. Blasii (vernietigd in WWII) <lucascranach.org/DE_BKN-Lost_NONE-001>.

[1951] Hieronymus I Francken, *Familieportret De Witte-Van der Herstraeten,* 1608, olieverf op paneel, 206 x 118 cm, New York, privébezit (voorheen Khdl. New York, Lawrence Steigrad Fine Arts).

[1952] Donnet 1907, p. 159. Zie ook: Vischers 1851, p. 34. Adriaen (†12-9-1616), zoon van Adriaen de Witte (†1610) en Jossine Laureyssens (1560†), trouwde op 10-10-1581 met deze dochter van Jan van der Herstraeten en Barbara Ghysbrechts. Margaretha maakte op 2-3-1633 haar testament op. Zie: Degueldre 2000, p. 40, IB 2717; Duverger 1984-2009, dl. 3 (1985: 1627-1635), pp. 336, 339. Voor de familie De Witte: Timmermans 2008, pp. 77, 110, 111.

[1953] Adriaen (*12-11-1582-†15-2-1666 te Waas), 2de figuur, priester; Barbara (*20-8-1584-†1-4-1632), ongehuwd gebleven; Johannes (*4-9-1586-†18-2-1627 te Bellem), 4de figuur, Jezuïet, rector van het college van Balle nabij Kortrijk; Maria (*8-12-1588-†10-1-1640), 3de figuur, gehuwd op 28 -12-1612 met Paul Kersavons (†14-12-1634); Jacobus (*30-10-1591-†23-11-1631 te Haasdonk) 7de figuur, advocaat aan het hof van Brabant, gehuwd op 21-1-1618 met Maria Nutius (*19-7-1601-†2-9-1661); Gaspar (*18-8-1593-†2-10-1647), 8ste figuur, gehuwd op 16-10-1617 met Christina Snyers (*30-3-1600-†11-11-1678).

grotendeels van het vrouwelijke geslacht, en ook meerdere volwassenen. Mogelijk is ook het gezin afgebeeld van Adriaens zus Anna (1544-1599), die getrouwd was met Jan Roomen en drie jaar eerder was overleden.[1954]

7.1. *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Poppen door Werner van den Valckert (1620)

Het verhaal van Christus die de kinderen zegent komt in alle drie synoptische evangeliën voor (Matth. 19:13-15; Marc. 10:13-16; Luk. 18:15-17). In de Mattheüstekst lezen we hoe de discipelen aanvankelijk degenen bestraften en wegstuurden die hun kinderen bij Christus brachten, waarop Jezus tot hen sprak: 'Laat af van de kinderkens, en verhindert hen niet tot Mij te komen; want derzulken is het Koninkrijk der hemelen.' De Utrechtse humanist en rechtsgeleerde Aernout van Buchell (1566-1641), beter bekend als Arnoldus Buchelius, bezocht in 1620 het atelier van de Amsterdamse schilder Werner van den Valckert (1580/85-na 1627) en schreef in zijn dagboek: 'Tot Valckier bij St. Anthonis-poort t'Amsterdam gesien eenige schilderiën bij him seer net gedaen, eenige ook na het leven. Ende waren daer [...] een groot stuck daer Christus seyt tot de kynderkens: compt tot mij etc., wesende de patroon sijn huysfrouwe ende de kynderen daer inne na het leven.'[1955] Het beschreven schilderij is bewaard gebleven en bevindt zich tegenwoordig, in Museum het Catharijneconvent te Utrecht (**VAL2**; afb. 7.6). Abusievelijk nam E.W. Moes aan dat met 'de patroon' de schilder zelf werd bedoeld, en dat het schilderij derhalve de familie Van den Valckert moest voorstellen.[1956] Deze onjuiste aanname hield hardnekkig stand bij latere auteurs, onder wie Wishnevsky, die echter wel het zelfportret opmerkte (afb. 17.18m).[1957]

Pieter van Thiel slaagde erin de geportretteerden op de voorgrond juist te identificeren als het gezin van Michiel Poppen (1573-1641) en Adriaenke (Aeriaentje) Jacobsdr. Rosecrans (1576-1657). De identiteit van de door Buchelius vermelde 'patroon' of opdrachtgever kon worden vastgesteld op grond van de transcriptie van de hebreeuwse letters op de mantelzoom van de ten voeten uit geportretteerde huisvader, rechts op de voorgrond: *"V[a]n Michaël Pop[p]en godel[o]fen"* (afb. 7.7).[1958] Van den Valckert vervaardigde ook een afzonderlijk portret van Michiel Poppen, gezeten aan zijn schrijftafel, dat gezien de stand van zijn hoofd wel moet teruggaan op zijn beeltenis in onderaanzicht op het historiestuk (afb. 7.8).[1959] Jan Poppen (ca. 1545-1616), een broer van Michiels vader, was in 1594 medebestuurder van de Compagnie van Verre, die later opging in de V.O.C. waarvan deze in 1602 tot één van eerste bewindhebbers

[1954] Anna de Witte en Jan Roomen traden in het huwelijk op 9-1-1575 te Antwerpen.
[1955] Buchelius, *Res Pictoriae,* ed. Hoogewerff & Van Regteren Altena 1928, p. 47. Zie ook: Jensen Adams 2009, p. 160ff.
[1956] Moes 1897-1905, nr. 8229 & noot 1.
[1957] De Jonge 1941, pp. 140-141 en noot 1; Van Hall 1963, nr. 2128:2; Wishnevsky 1967, pp. 61-63, nr. 17.
[1958] Vergelijk de transcriptie "*Van Michael Poppen god[e]l[o]ven*" in: Van Thiel 1983, p. 157, volgens Drs. F.J. Hoogewoud, Bibliotheca Rosenthaliana, Amsterdam.
[1959] Werner van der Valckert, *Michiel Poppen,* olieverf op paneel, 116 x 88 cm, opschrift l.o. (op papier): *"aet. 48"*; l.m. (op boekband): *"Protokol Beemster 1619*", Tilburg, privébezit; IB-nr. 41397; RKD-nr. 51155. Voorheen: Coll. A.H. Beels van Heemstede, Haarlem; Khdl. Fr. Muller, Amsterdam, tent. cat. 10-7-1906 t/m 15-9-1906, nr. 68 met afb. (als Thomas de Keyser). Zie: Moes 1897-1905, nr. 6030; Van Thiel 1983, p. 161 met afb. 37 op p. 159, p. 179, nr. 9; Best. cat. New York 1984, p. 62. Volgens de aantekeningen van Cornelis Backer (1693-1775) 'anno 1738 berustende bij Johs. van der Hagen Aet.48. Ao 1619'. Zie: Smit 2003, p. 31, nr. 122. Vermoedelijk had dit schilderij een pendant. Zie de twee 18de-eeuwse ovale portretjes van Michiel Poppen en zijn vrouw Adriaentje Rosecrans, Amsterdam, Backer Stichting, Het Album Backer, nrs. 107 & 110 (IB-nrs. 49552 & 49553). Het portret van Michiel Poppen is een kopie naar dit portret en dat van zijn vrouw kennelijk de tegenhanger. Zie: Van Thiel 1983, pp. 176-177, noot 95.

werd benoemd.[1960] Vermoedelijk woonde Michiel, die anno 1602 wordt vermeld op de Verwerssingel (een gedeelte van de Kloveniersburgwal), ten huize van oom Jan "In den gulden Steur".[1961] De naamgeving van het pand herinnerde vermoedelijk aan het land van Steur (de rivier de Stör) in Holstein, waar de familie Poppen oorspronkelijk vandaan kwam.[1962] Michiel Poppen, die al jong deel uitmaakte van het handelshuis van zijn oom, voerde hierom eveneens een gouden steur in zijn wapen.[1963]

Jaren nadien, in 1635, had Michiel Poppen een woning op de Fluwelenburgwal (O.Z. Voorburgwal 125).[1964] Zijn neef was burgemeester Jacob Jansz. Poppen (1576-1624), die bij zijn overlijden de rijkste man van Amsterdam bleek te zijn.[1965] Hij was in 1607 één van de initiatiefnemers van de droogmakerij van de Beemster, een lucratieve onderneming waarvan Michiel in 1610 secretaris werd.[1966] Op het *Portret van Michiel Poppen aan zijn schrijftafel* zien we de woorden *Protokol Beemster 1619* op een boekband, een verwijzing naar deze positie. Hij was tevens als makelaar werkzaam tussen 1612 en 1622, in welk laatste jaar hij ook wordt vermeld als bode op Keulen. Michiel trouwde op 20 juli 1602 met Aeriaentje Jacobsdr. Rosecrans, dochter van Jacob Jacobsz. Rosecrans (1543-1602) en Maritgen Willemsdr.[1967] Het echtpaar kreeg negen kinderen, van wie er vier naar het leven zijn afgebeeld temidden van de kinderschare op het schilderij. De oudste nog in leven zijnde zoon, Jan, geboren in 1612, is zonder twijfel de knaap die naast zijn vader staat en het briefje vasthoudt waarop de signatuur van de schilder staat.[1968] Zijn enige overgebleven broer, de twee jaar jongere Jakob, moet de jongen zijn die door zijn moeder wordt vastgehouden.[1969] Het kind achter Aeriantje Rosecrans, dat niet anders dan een meisje kan zijn, is vermoedelijk Lysbet die in 1616 het levenlicht zag.[1970]

Het oudere meisje dat achter Jakob staat, met haar handen kruislings over de borst geslagen (afb. 7.18d), zou de twaalfjarige Elsjen kunnen zijn of Aerjaentje van negen.[1971] Volgens Van Thiel is het ook mogelijk dat zij de veertienjarige Maritje (Maria) Poppen (1606-1679) voorstelt.[1972] Hendrik van Velthovens portret van Maria, mogelijk naar een origineel door Thomas de Keyser uit 1640, waarop zij als 34-jarige met wit vleugelmutsje, witte plooikraag,

---

[1960] Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 286-287. Tussen 1591 en 1603 bevrachtte hij 3 schepen. Zie: IJzerman 1931, p. 271.
[1961] Meijer 1905, pp. 99-101; Den Herder 1950.
[1962] Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 286, 288; Meijer 1905, p. 99; Prak & Frijhoff 2004, p. 181.
[1963] Rietstap & Roland 1903-1926, p. 285 en 1097; Tent. cat. Amsterdam 1984, p. 124; RGP Gs 133 = Winkelman 1971-1983, dl. 3 (1981), p. 93: 'Heden 2 augustus 1597 compareerde Michiel Poppen, van wegen Jan Poppen, zijnen oom ende geliede van den inhoudt deser bodemerije ten vollen vernoecht ende gecontenteert te wesen.'
[1964] Frederiks 1890, p. 34; Dudok van Heel 2006, p. 23.
[1965] Zandvliet 2006, pp. xciv, 48, 64, 283.
[1966] Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 285, 287, onder nr. 88; Bouman 1857, pp. 104-105. Zie voor de nalatenschap van Jacob Poppen en zijn vrouw Liefgen Govertsdr. Wuytiers, d.d. 28-10-1625, SAA, Archief Weeskamer, inv.nr. 790, 19/297; Vlg. nalatenschap Jacob Poppen, d.d. 13-4-1627, SAA, Archief Weeskamer, WK 5073/952: 'Opden 13 April 1627 zijn ten versoecke vande vooghden overde kinderen van wijlen de heere burgemeester Jacob Poppe za. vercocht de navolgende goederen, Ende dat voor contant, mits dat die borgen stellen of gestelt hebben zes weeck [?] dagh hebben sullen [...]' (FCMD, inv. 292, Montias1 209). Zie ook: M.J. Bok, in: Tent. cat. Amsterdam 1993, p. 159.
[1967] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 287.
[1968] Jan, hervormd gedoopt, 22 juli 1612, SAA, DTB, Doopregisters Oude Kerk, bron 5, p. 25.
[1969] Jakob, hervormd gedoopt, 29 april 1644, SAA, DTB, Doopregisters Nieuwe Kerk, bron 39, p. 349.
[1970] Lijsbet, hervormd gedoopt, 4 december 1616, SAA, DTB, Doopregisters Oude Kerk, bron 5, p. 200.
[1971] Elsjen, hervormd gedoopt, 20 maart 1608, SAA, DTB, Doopregisters Oude Kerk, bron 4, p. 235, Aerjaentje, hervormd gedoopt, 31 juli 1611, SAA, DTB, Doopregisters Nieuwe Kerk, bron 39, p. 258.
[1972] Maritje (*5-9-1606, begr. 2-9-1679), hervormd gedoopt, 10 september 1606, SAA, DTB, Doopregisters Oude Kerk, bron 4, p. 173. Zij huwde met de predikant Dr. Johannnes van Wassenaer in 1635.

zwarte jurk verschijnt, vertoont weinig gelijkenis met het meisje (afb. 7.9; 7.18a).[1973] Dit moet door het leeftijdsverschil worden verklaard. Ook haar rond 1635 dateerbare portret door Dirck Dircksz. van Santvoort (1610-1680), waarop zij met boogjesmuts en grote plooikraag in een interieur is afgebeeld, legt geen duidelijke overeenkomst aan den dag (afb. 7.10; 7.18b).[1974] Overtuigender is de gelijkenis met Maria's getekende portret in het familiearchief Backer, eveneens naar een schilderij door Thomas de Keyser (afb. 7.11; 7.18c).[1975] Het is bekend dat de overige kinderen Jan (*1604),[1976] Maritje (*1605) en Aeriaentje (*1610) als zuigeling zijn overleden en dat de daarna geboren kinderen naar hen werden vernoemd.[1977] Van Thiel meent dat de vijf kinderen rond Jezus, die in letterlijke zin 'tot hem komen', deze overleden kinderen moeten voorstellen.[1978] Ook Werner van der Valckert komt zelf op het schilderij voor, namelijk als de achterste van de drie discipelen, iets rechts van het midden, die de beschouwer lijkt aan te kijken (afb. 7.18m). De bewijslast hiervoor is Van de Valckerts zelfportret in zijn *Portret van een familie als Caritas met de prediking van Johannes de Doper* (Utrecht, Museum Catharijneconvent; **VAL1**; § 12.6; afb. 7.12; afb. 7.18n). Hierop is hij de figuur linksboven met het schrijfpapier "*Ick / heb dit [voltooid] int Iaer ons / heeren 1623 [den 10] September / In Amstelredam*".

Verder is op *De Kinderzegening* Jacob Poppen afgebeeld, schuin achter zijn neef Michiel (afb. 7.18f). Met enige moeite kan hij worden geïdentificeerd aan de hand van twee tekeningen naar het verloren *Corporaalschap van kapitein Simon Willemsz. Nooms en luitenant Jacob Poppen* door Pieter Isaacsz. (1568-1628) (afb. 7.13; afb. 7.18e).[1979] Er is wel beweerd dat Jacob Poppen zich weer tot het roomskatholicisme bekeerde.[1980] Niettemin bekleedde hij jarenlang vele overheidsambten. Hij werd in 1606 benoemd tot regent van het Binnengasthuis en zelfs kerkmeester van de Gasthuiskerk.[1981] Bovendien nam Jacob zitting in de vroedschap en was hij vanaf 1607 ook schepen.

[1973] Hendrik van Velthoven, mogelijk naar Thomas de Keyser, *Portret van Maria Poppen,* olieverf op koper, 21 x 17 cm, 1768, 1640; in dorso: *"AE: Pinxit/1640."*, r.b. wapen: ovaal Poppen (steur) en Rozencrans, Khdl. Erik Burg-Berger, 1936; Vlg. Ader Tajan, Parijs (Drouot), 26-4-1993, lot 82 als N.N.?; IB-nr. 38403; RKD-nr. 126862, pendant van *Portret van Johan van Wassenaer* (IB-nr. 38402; RKD-nr. 171911). Het origineel is volgens de aantekeningen van Cornelis Backer (1693-1775) gedateerd "*Aetatis 33 Ao 1640*" en bevond zich in 1738 in de Coll. Petrus van der Hagen (IB-nr. 201671; RKD-nr. 213587). Zie: Smit 2003 p. 31 bij nr. 121.

[1974] Dirck Dircksz. van Santvoort, *Portret van Maria Poppen,* olieverf op paneel, 83 x 60 cm, Coll. V.d.S; IB-nr. 36516; RKD-nr. 126660. Herkomst: Vlg. Coll. Huydecoper, Amsterdam (Roos), 20-10-1880, lot 195, als portret van Adriane Rosencrans. Zie ook: Tent. cat. Amsterdam 1984, pp. 123-124, nr. 17, met afb. Zie ook: Moes 1897-1905, nr. 6540 als Adriaentje Rosecrans; Van Thiel 1983, p. 176, noot 87, alsook noot 92 voor de mogelijke vererving. Bewijs voor de identificatie vormt het geboortejaar, gelijkenis met IB-nr. 38403 en de alliantiewapens van haar ouders.

[1975] Onbekende kunstenaar naar Thomas de Keyser, *Portret van Maria Poppen,* tekening op papier, pen en penseel in zwart, 330 x 210 mm, portretmaat 80 x 60 mm, Amsterdam, Stadsarchief, Familie-archief Backer inv.nr. 807 (in bruikleen van Backer Stichting), blad 121 in losbladig album, Amsterdam; IB-nr. 49551; RKD-nr. 204283 in Album Backer, nr. 106. Zie: Van Bemmelen 1928, nr. 106; Smit 2003, p. 31, nr. 121.

[1976] Jan, hervormd gedoopt, 27 mei 1604, SAA, DTB, Doopregisters Oude Kerk, bron 4, p. 92.

[1977] Van Thiel 1983, p. 159.

[1978] Van Thiel 1983, p. 160. Zie ook: Bedaux 1998, pp. 101-102; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 260.

[1979] Noldus & Roding 2007, pp. 269-270, nr. 11 (literatuuroverzicht). Anoniem, tekening, Amsterdam, Stadsarchief, Ms. Christoffel Beudeker, fol. 131; Jacob Colijns, tekening, Londen, British Library, Ms. Egerton 983, fol. 7, aangehaald in: Noldus & Roding 2007 (= Schulting 2007), pp. 36-37 met afb. III.10 (Ms. Beudeker); afb. III.34 op p. 77 (Ms. Egerton); Dudok van Heel 2006, p. 116, noot 182 (geportretteerden), met afb. 58 (Ms. Beudeker) op p. 115; cf. *Oud Holland* 15 (1897), p. 137. Zie: Moes 1897-1905, nr. 6029.1-2 voor het ontraceerbare portret van Jacob Poppen door Pieters Isaacsz., dat vermoedelijk één van de drie 'schoon groote Ovael-conterfeytselen' in Poppens bezit was, vermeld door Van Mander 1604, fol. 291r, aangehaald in: Van Thiel 1983, p. 160 met noot 88 op p. 176 (cf. noot 77 op p. 175).

[1980] Meijer 1905, pp. 99-100; Allard 1874, p. 289; FCMD, inv. 292, Montias1 209: 'According to S.A.C. Dudok van Heel, he reverted to the Roman Catholic religion during the course of his life.'

[1981] Jensen Adams 2009, noot 76 op p. 32; Wagenaar 1760-1802, dl. 2 (1765), p. 129.

In 1618 leek het aanvankelijk gedaan met Jacob Poppens politieke carrière, toen stadhouder Maurits een groot aantal raadslieden hun dienstbaarheid aan de stad opzegde. Niettemin was hij in 1620 weesmeester en commissaris van de Stadsbank van Lening. In 1621 werd Jacob zelfs gekozen tot raad bij de Admiraliteit van Amsterdam en schopte hij het bovendien tot burgemeester.[1982] Dit ambt bekleedde hij ook in 1622 en nogmaals in zijn sterfjaar 1624, wat er eenduidig op lijkt te wijzen dat hij gereformeerd is gebleven. Wel staat vast dat zijn zoon Jan II Poppen (1617-1654), beter bekend als Joan, en dochter Elisabeth (1615-1645) katholiek waren geworden en trouwden met telgen uit het roomse geslacht Van der Wiele van de Werve.[1983] Vanwege zijn geloof was Joan Poppen vanzelfsprekend uitgesloten van regeringsambten. Vermoedelijk gingen Jacobs kinderen over tot het katholicisme door toedoen van familieleden van hun moeder Liefgen (Levina) Govertsdr. Wuytiers (1586-1622).

Liefgens vader Govert Dircksz. Wuytiers was kennelijk trouw aan de Heilige Stoel gebleven, aangezien hij in 1583 zijn poorterschap opzegde toen het katholieke stadsbestuur werd afgezet.[1984] Ook haar oom Johan Dircksz. Wuytiers was katholiek.[1985] Haar broer Jan Banning (Benningh) Wuytiers (1591-1647) was in 1619 zelfs priester geworden en bracht een groot deel van de familie terug tot de schoot van de moederkerk.[1986] Zo bezong Vondel in 1659 Jan Bannings bekeringsijver: 'Al 't maeghschap, dat verstroit geduurigh verder Van waerheit dwaelde, en nergens weide vondt, Broght hy te koy, gelijck een oprecht herder.'[1987] Jensen Adams vroeg zich af of Jan Banning Wuytiers misschien op het *portrait historié* staat afgebeeld.[1988] Van de resterende mansfiguren komen slechts enkelen in aanmerking als portret. Voor het merendeel zien we typische karakterkoppen, veelal *en profil* en half onttrokken aan het zicht, zelfs met halfgesloten ogen, hetgeen uitsluit dat het om portretten gaat. Vanwege de weergave in zijaanzicht lijkt de man achter Petrus ook af te vallen als portret. Slechts de achterste twee figuren *en trois-quarts* ogen individueler, maar wekken bij nadere inspectie een onvoltooide indruk, evenals andere figuren op de achtergrond.

De man met de tulband, links van het midden (afb. 7.18h), vertoont op het eerste gezicht een zekere gelijkenis met Jan Banning zoals we hem kennen uit een prent van Theodor Matham (1605/1606-1676), *Het Doodpraalbed van Jan Banning Wuytiers* van 1660, naar een schilderij

---

1982 Prak & Frijhoff 2004, p. 285.

1983 Dudok van Heel 2006, p. 108; Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 287-288, onder nr. 88 (*a*): Jan Poppen (ged. Oude Kerk, 30-11-1614, begr. O.K. 21-11-1654) tr. Den Haag, na ondertr. Amsterdam 16-8-1636 met Elisabeth Johanna Stalpaert van der Wiele van de Werve. (Een zoon van haar zus Anna, Jacob van Ravensway, was jezuïet: Hoogstraten 1725-1733, dl. 10, p. 155; Allard 1874, p. 289, onder noot 1. Zie voor Poppen en Van Ravensway: Frijhoff 1977, p. 68, nrs. 125-126; p. 69, nrs. 130-131); Elisabeth Poppen (ged. Oude Kerk, 27-9-1615, getuigen Dieuwer Jacobsdr. Benningh, wed. v. Govert Dircksz. Wuytiers, e.a., begr. Oude Kerk, 20-3-1645) tr. 3-4-1644 met Jhr. Willem van der Wiele, Heer van der Werve en Nieuwekerk (1612-1654), ouders van Jacoba die 1663 tr. met Bartholomeus Cromhout. Zie voor het gedicht op hun huwelijk: Allard 1874, p. 289; p. 294; Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 9 (1936), pp. 795-797.

1984 Zandvliet 2006, nr. 47; De Bont 1897, p. 21: 'Govert Dirxs [Wuytiers] dese heeft syn poirterscap opgesayt.' Zie ook: Elias 1903-1905, dl. 1, p. 108 en p. 111 onder nr. 37 (*a*): 'heeft sijn poorterschap ontvrijt anno 1583'.

1985 Zandvliet 2006, nr. 147.

1986 Van den Hout & Schillemans 1995, p. 85. Hij nam het patroniem aan van zijn moeder Dieuwer (Debora) Jacobsdr. Benningh. Zie voor hem: Allard 1874, p. 277-297; Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 108, 111. In afschriften van genealogiën van de families Wuytiers en Roest leest men: 'Jan Banningh Wuytiers, Prestre, qui convertit *toute* sa famille et *presque tous* ses alliés à la S^te^ Religion Catholique Romaine', geciteerd door: Allard 1874, p. 290. Zie ook Inleiding (versie 18.1 – 23-2-2011) bij: SAA, Toegangsnr. 440: *Archief van het Rooms-Katholiek Oude-Armenkantoor en R.K. Bejaardenhuis Sint Jacob,* en aldaar inv. 321 voor diens testament, vermeld onder 2.3.4.2.

1987 'Het lyckbedde van wylen heer Joan Banning Wuytiers', in: Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 9 (1936), p. 271, aangehaald door: Allard 1874, pp. 279, 283; Meijer 1905, p. 100; Tümpel 1974, p. 277; Dirkse 2001, p. 216.

1988 Jensen Adams 2009, p. 176.

van Jacob Backer (afb. 7.14).[1989] De diepliggende ogen en de spitse neus met het laag ingezette neusbeen komen overeen (afb. 7.18g). Deze prent op folioformaat werd begeleid door een blad met het voornoemde gedicht van Vondel, gekalligrafeerd door Willem van der Laegh, en tevens berijmd door Jan Vos.[1990] Ook Claes Cornelisz. Moyaert (ca. 1591-1655) portretteerde de priester in 1647 op zijn sterfbed (afb. 7.15).[1991] De identificatie wordt echter bemoeilijkt doordat Jan Banning in 1620 29 jaar was en de tulbanddrager ouder lijkt; bovendien heeft de figuur op het schilderij meer weg van een tronie. Op een door Matham gegraveerd portret van Jan Banning als jongeman van ongeveer 25 jaar ziet hij er aanmerkelijk anders uit (afb. 7.16; afb. 7.18i).[1992] Het gebrek aan gelijkenis tussen dit portret en de opgebaarde priester werd reeds door Paul Dirkse opgemerkt.[1993] Toch valt de herkenning van Jan Banning te billijken.

Het schematisch weergegeven gelaat van de man in de blauwe mantel achter Petrus (afb. 7.18l) zou een andere broer van Liefgen kunnen voorstellen. Deze zwager van Jacob Poppen, Dirck Govertsz. Wuytiers (1589-1657) werd in 1626 op verdenking van papistische sentimenten geroyeerd als lid van de schutterij, maar was voordien gereformeerd lidmaat en in 1615 kerkmeester van de Gasthuiskerk.[1994] Hij was destijds ook regent van het Binnengasthuis en werd in 1617 door Cornelis van der Voort (1576-1624) als zodanig afgebeeld op een regentenstuk (Amsterdam Museum; afb. 7.17; afb. 7.18j).[1995] Als we zijn gelaatstrekken uit dit groepsportret digitaal projecteren in de onvoltooide kop op de bijbelvoorstelling constateren we een meer dan oppervlakkige overeenkomst in de proporties van het gezicht (afb. 7.18k). Hoewel een dergelijke beeldmanipulatie buitengewoon suggestief is, lijkt het resultaat betrouwbaar genoeg om te suggereren dat Van den Valckert voornemens lijkt te zijn geweest Dirck Wuytiers te portretteren, maar zijn portret niet verder uitwerkte.

Dirck Wuytiers was raad in de vroedschap vanaf 1616 en schepen in 1618. Jacobs schoonzus Aeghje Wuytiers (†1640) was getrouwd met Hendrick Barthelsz. Cromhout (1581-1658); die zich beiden bekeerden en de stamouders van de katholieke Cromhouten werden.[1996]

[1989] Theodoor Matham, *Het Doodpraalbed van Jan Banning Wuytiers,* gravure, 41,3 x 54,1 cm, *"I. A. Backer p[inxit]"*, 1660, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-23.288. Zie: *Holl.*, dl. 11 (1954: Leyster – Matteus), p. 262, nr. 161; Muller 1853, p. 6255; Pigler 1956a, p. 37; Dirkse 2001, p. 216 met afb. 159 op p. 215; Beeldbank Amsterdam 010097016611. Het schilderij is onbekend in de literatuur over Backer.

[1990] Kramm 1857-1864, p. 931; Van Thiel 1990-1991, p. 46, i.h.b. noot 28. Zie voor Vondels gedicht hierboven en voor dat van Vos: 'Den E. Heer Joan Banning Wuitiers, &c. Door Matham gesneeden.', in: De Vos 1662-1671, dl. 1, p. 187.

[1991] Claes Cornelisz. Moyaert, olieverf op paneel, 55,5 x 70,5 cm, mon., dat. & inscr. achterzijde: *"Ætatis SU.36.*[sic!] *CL* [in lig.] *m fc. 1647.",* Ankeveen, St. Martinuskerk, pastoraat. Zie: Moes 1897-1905, dl. 2, p. 650, nr. 9294; Tümpel 1974, p. 277, nr. 295 (lit.) met afb. 24 op p. 29. Zie ook: Bredius *K.-Inv.,* dl. 7 (1921), p. 153; en voor het pendant voorstellende *Leonardus Marius Goezanus:* Tümpel 1974, p. 277 met afb. 29 op p. 31.

[1992] Theodoor Matham, *Portret van Joannes Banning Wuytiers (Jan Banning),* gravure, 30,2 x 19,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-23.290. De originele koperen drukplaat van deze prent berust bij het R.K. Oude Armenkantoor. Zie: Muller 1853, p. 300, nr. 6254a; *Holl.*, dl. 11 (1954: Leyster - Matteus), p. 262, nr. 160.3; Van Thiel 1990-1991, p. 46, noot 28; Dirkse 2001, p. 216 met afb. 160; Beeldbank Amsterdam 010097014753.

[1993] Dirkse 2001, p. 216.

[1994] Meijer 1905, p. 100. Hij liet op 8 mei 1616 zijn zoon Govert hervormd liet dopen. Zie voor hem ook: FCMD, inv. 292.0007, Montias2 7663; Wagenaar 1760-1802, dl. 2, p. 129.

[1995] Cornelis van der Voort, *De regenten en de bediende van het Binnengasthuis,* 1617-1618, olieverf op doek, 197 x 239 cm [lijst 221,3 x 263,5 cm], mon. & dat. r.o.: *"Anno 1617 CVV f."*, Amsterdam Museum, inv.nr. SA 7435; IB-nr. 71765; RKD-nr. 10736. Zie: Moes 1897-1905, nrs. 392, 2636, 3214, 5928, 8506, 9292; Best. cat. Rijksmuseum 1976, p. 587, nr. C1108; Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, p. 184, nr. 60 met kl.afb.; Best. cat. Amsterdam 2008, pp. 80-81; Tent. cat. Amsterdam 2014, p. 108 met kl.afb. 97. Zie ook: Jensen Adams 2009, noot 76 op p. 320.

[1996] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 269, onder nr. 81 (*a*). Agatha Wuijtiers (begr. 13-3-1640 in Westerkerk, SAA, DTB 1046/9), in ondertrouw 30-9-1604 (SAA, DTB 411/319), gehuwd 17-10-1604 met Hendrick Cromhout (*10-5-1581, †11-5-1658). Zie: FCMD, inv. 2730.0014, Montias2 20492: 'The failure of Hendrick Cromhout to accede to any position

Liefgens jongste zuster Anna sloot twee katholieke huwelijken.[1997] Vanaf het tweede kwart van de zeventiende eeuw behoorde daardoor een groot deel van de families Poppen en Wuytiers, met de vermaagschapte families Barchman, Cromhout en De Waele, tot een netwerk van zeer vermogende rooms-katholieke families, hoezeer ook hun voorouders zich in de zestiende eeuw als overtuigde gereformeerden hadden betoond.[1998] Ook verschijnt 'Cleuveniersborgwal in 't huis van Poppen' in 1656 op de *lijste der paepse vergaderplaetsen.*[1999] Het bekende "Poppenhuis", dat Joan Poppen in 1642 naar ontwerp van Philips Vingboons (1607-1678) had laten bouwen op het perceel van de *Gulden Steur* (nr. 95), bezat namelijk een huiskapel en een statiekamer die als schuilkerk werd gebruikt.[2000] Niet geheel onbegrijpelijk doch onjuist sprak Gary Schwartz hierom van de 'Amsterdam Catholic patrician Michiel Poppen'.[2001] Ook Ann Jensen Adams schreef derhalve: 'There are strong indications, however, that Michiel Poppen and his family were catholics or at least sympathetic with the religion.'[2002] Het blijft echter als een paal boven water staan dat Michiel Poppen zijn kinderen gereformeerd liet dopen en dat zijn dochter Maria op 5 juni 1635 trouwde met een predikant, Johannes van Wassenaer (1606-1652).[2003] Volgens Dudok van Heel moeten we Michiel Poppen zelfs situeren in het contraremonstrants milieu.[2004]

De van oorsprong Noord-Duitse familie Poppen had haar kapitaal gemaakt in de hanzeatische Oostzeehandel. Jan Poppen had in Duitse steden aan de Noordzee goede connecties. Zijn schepen voeren op Königsberg en Danzig en ook dreef hij handel in Rusland en in de Baltische Staten.[2005] Zijn zoon Jacob bezat samen met Jan le Bruyn en de broers Jan en Pieter Jansz. Caerle een pakhuis in het Russische Archangelesk.[2006] Ook Michiel Poppen was actief in de Oostzeehandel en hij onderhield goede contacten met voormalige Antwerpenaren die op Lijfland voeren.[2007]

De familie Poppen en hun verwanten behoorden vóór de Alteratie van 1578 tot de Amsterdamse bannelingen.[2008] In Elias lezen we ook dat Jacob Dircksz. Rosecrans, Aeriaentjes grootvader, 'in 1566 om het geloof fugitief was'.[2009] Haar vader Jacob Jacobsz. was koster van de

---

in the Vroedschap may be due to his conversion to Roman Catholicism.' Vergelijk: Allard 1874, p. 294 (mennonitische familietak). Zie voor Cromhout ook: *Maandblad Amstelodamum* 49 (1962), p. 215; Frijhoff 1977, p. 62, nr. 90.

[1997] Allard 1874, p. 289: in 1620 met Gerrit de Vos van Vossenburg en 1629 met François de Kies van Wisse.

[1998] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 109; FCMD, inv. 292.0007, Montias2 7663. Zie ook geslachtsregisters in: Allard 1874, vouwblad tussen pp. 184-185. Zie voor De Wael en Wuytiers ook: Zandvliet 2006, p. 76.

[1999] Dudok van Heel 2006, p. 96, p. 108. Voor de lijst van kerken: Ter Gouw 1871, p. 226, nr. 7, Meischke 1959, kol. 98. Zie ook: Allard 1874, p. 294.

[2000] Ottenheym 1989, pp. 93-96. Vergelijk: Jensen Adams 2009, p. 176.

[2001] Tent. cat. Vancouver 1986, p. 64.

[2002] Jensen Adams 2009, p. 176.

[2003] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 287, onder 88 d; Tent. cat. Amsterdam 1984, p. 124; Beroepen te Nieuwendam, nadien te Buiksloot. Zie voor het geslacht Van Wassenaer: Van Lennep 1952; Kannegieter 1964, p. 71, noot 3. Eigenhandige familieaantekeningen door Johannes treft men aan in het exemplaar van David Origanus' *Groote Schrijf Almanach* (1626) dat wordt bewaard in de UBA, code OTM: OK 92-5; <http://permalink.opc.uva.nl/item/001112507>.

[2004] Dudok van Heel 2006, p. 23. Zie ook: Kannegieter 1964, p. 86. Hij stelde dat Johannes van Wassenaers oom, Ds. Nicolaes Jansz. van Wassenaer (1571/72-1629) 'geen aanhanger was van het strenge Calvinisme dier dagen.', daarbij voegend: 'Ongaarne zou ik hem echter tot de Remonstranten willen rekenen.'

[2005] Wijnroks 2003, pp. 254-255. Zie voor de handelsondernemingen van Jan Poppen: RGP Gs 133 = Winkelman 1971-1983, dl. 3 (1981), pp. 93, 154, 158 (cf. p. 413 voor zekere Jelle Poppen die op Riga voer); RGP Gs 161= Winkelman 1971-1983, dl. 4 (1983), pp. 107, 135; RGP Gs 178 = Winkelman 1971-1983, dl. 5 (1981), pp. 101, 112, 158.

[2006] Wijnroks 2003, p. 254.

[2007] Michiels schoonvader Jacob Jacobsz. Rosecrans was handelsagent voor de Antwerpse zeemleerverkopers. Zie: Wijnroks 2003, pp. 104, 255. Zie ook: RGP Gs 161 = Winkelman 1971-1983, dl. 4 (1983), p. xix, p. 377.

[2008] Van Nierop 1978, p. 112 (Hans Simonsz.) en p. 108 (Roozenkrans), aangehaald in: Dudok van Heel 2006, p. 23.

[2009] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 287, onder Bijl. 1.

Nieuwe Kerk.[2010] Interessant is verder dat Jan Poppen één van de ondertekenaars was van een machtiging van uitgeweken Amsterdammers over de Satisfactie van die stad.[2011] Zijn tweede vrouw Lysbeth Pietersdr. (*1544) was in 1588 diaconesse van de Nederlandse hervormde gemeente te Amsterdam.[2012] Ook het bijbelse familieportret van Michiel Poppen vestigt uitdrukkelijk de aandacht op het protestantse geloof. Het verdwijnpunt van de compositie vormt namelijk de toren van de Zuiderkerk, de eerste voor protestantse godsdienstoefening gebouwde kerk in Amsterdam. De toren werd tussen 1611 en 1614 gebouwd onder leiding van de architect Hendrick de Keyser (1565-1621), na voltooiing van het door hem ontworpen kerkgebouw, waaraan men al in 1603 was begonnen.[2013]

Opvallend is dat de kerktoren, omwille van de historische setting en stilistische eenheid, is weergegeven in een fictief classicistisch stadsbeeld in plaats van in een bestaand vergezicht van Amsterdam. Als het enige herkenbare architectonische element springt de torenspits daardoor nog meer in het oog, hetgeen de opzet van de schilder zal zijn geweest. Dudok van Heel verwoordde het als volgt: 'De centrale plaats van de toren van de eerste protestantse kerk kenmerkt deze ideale stad van het nieuwe Jeruzalem als Amsterdam.'[2014] Van Thiel veronderstelde verder dat Michiel Poppen het schilderij heeft geschonken, bijvoorbeeld aan de kerkeraadskamer, omdat het buitengewoon monumentale lijstwerk, een zogenaamde hoofdgestellijst, alleen werd gebruikt voor statige schilderijen die bestemd waren voor publieke ruimten, en niet voor gebruik in huiselijke sfeer.[2015] Ook de naam van de opdrachtgever op de mantelzoom lijkt te wijzen op een stichting. In de vroegste beschrijving van het interieur in de kerkeraadskamer komt het schilderij echter niet voor.[2016] Het werk lijkt vooral in de traditie van het kerkelijk memoriestuk, maar mogelijk heeft het werk gehangen in een ander openbaar gebouw, zoals het Binnengasthuis, waarvan Jacob Poppen en Dirck Govertsz. Wuytiers regenten waren geweest, alsmede kerkmeesters van de bijbehorende Gasthuiskerk.

7.2. De Kinderzegeningen door Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1614, 1633)

De Kinderzegening bleek een buitenwoon geschikt thema voor weeshuizen, waar men dan ook enkele van de hierna behandelde *portraits historiés* kon aantreffen. Zo schilderde Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638) in 1633 een *Kinderzegening* voor het Heilige Geesthuis, waarop volgens Pieter van Thiel ten minste twee regenten staan geportretteerd, temidden van apostelen en huisvaders (Haarlem, Frans Hals Museum; **HAA4;** afb. 7.19). Bedoeld zijn de man in het rode gewaad die het beeld uitstaart, uiterst links, en de man met de gele lendedoek, uiterst rechts. Het onderscheid tussen historische figuren en *portraits historiés* is niet duidelijk genoeg, temeer daar eigentijdse kledingstukken geheel ontbreken. Ook de tweede figuur van rechts die in gesprek lijkt met de lendedoekdrager is vrijwel zeker een tijdgenoot, evenals de ons

[2010] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 287, onder Bijl. 1.b; Dudok van Heel 2006, p. 23.
[2011] Dudok van Heel 1981, p. 35.
[2012] Elias 1903-1905, dl. 1, p. 286, onder Aant., p. 288 onder (*l*) en (*m*). Register van lijfrentebrieven, fol. 5v. Zie ook: FCMD, inv. 788, Montias1 691.
[2013] Van Thiel vermoedt dat Van den Valckert gebruikt heeft gemaakt van een bouwtekening. Zie: Van Thiel 1983, p. 160 met noten 89, 90 op p. 176. Vergelijk: Jensen Adams 2009, p. 175, met afb. 44 op p. 163.
[2014] Dudok van Heel 2006, p. 23.
[2015] Dat Michiel en Jacob Poppen betrokken waren bij de bouw van toren kon niet worden gestaafd. Zie: Van Thiel 1983, p. 160. Zij worden niet vermeld als kerkmeesters van de Zuiderkerk. Zie: Bom & Enschedé 1911, pp. 84-88.
[2016] Van Thiel 1983, p. 160 met noot 92 op p. 172; Wagenaar 1760.

aankijkende apostel achter Christus en de tweede man van links met de lange baard; hoewel deze laatste als enige geen modieus sikkenbaardje heeft. De ons ostentatief aanstarende dame lijkt geen portret maar is een model dat wel vaker terugkeert in het oeuvre van de schilder.

In 1633 bekleedden Pieter Maertensz. Oudewaegh, Symon Fransz. van den Bogaert, Cornelis Dircksz. Guldewagen, Nicolaes Arisz. Grauwert en Cornelis Gravesteyn het regentenambt.[2017] Vermoedelijk staan dus alle vijf op het schilderij afgebeeld. Van een drietal regenten zijn de gelaatstrekken bekend, aangezien deze op verscheidene schuttersstukken werden vastgelegd. Van Thiel was alleen op de hoogte van het bestaan van beeltenissen van Oudewaegh en Grauwert, maar zag geen gelijkenis tussen hen beiden en de vijf vermoedelijke individuen op *De Kinderzegening*.[2018] Ook Guldewagens uiterlijk is overgeleverd, hoewel het hier om een beeltenis gaat van een decennium na dato van het *portrait historié*, hetgeen identificatie bemoeilijkt. Niettemin is het mogelijk de geportretteerden bij benadering te identificeren.

De meest rechtse man met de ontblote rug, die slechts in een lendedoek is gehuld, moet zo te zien Pieter Maertensz. Oudewaegh (ca. 1580-1646) voorstellen (afb. 7.20a), wiens gelaat men kan ontwaren in de eerste schutter van links op het schuttersstuk voorstellende *De Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen* uit 1630 dat voorheen aan Hendrick Gerritsz. Pot (1580-1657) werd toegeschreven (afb. 7.23; afb. 7.20b).[2019] Op dit groepsportret werd ook Dirck Schatter van De Grebbers *Elisa en Naäman* vereeuwigd (**GRE1;** § 8.3; afb 8.13). Hoewel Oudewaegh op het schuttersstuk *en face* is afgebeeld, ziet men op het *portrait historié* dezelfde gezichtsopbouw met het langwerpige neusbeen met de brede inzet vanuit het voorhoofd (afb. 7.20a/b). De “hangogen”, de zeer schuin naar buiten aflopende wenkbrauwen en de opvallend laag ingeplante oren geven de doorslag voor een bevredigende identificatie.

Nicolaes Grauwert (1582-1658) neemt als kapitein op Frans Hals’ *Officieren en onderofficieren van de St. Jorisschutterij* van 1639 de vijfde plaats van rechts in (afb. 7.24; afb. 7.21b).[2020] Zijn haarinplant en fysiognomische proporties komen zeer wel overeen met de figuur op het bijbelstuk tegenover Oudewaegh met wie hij lijkt te delibereren (7.21a/b). Vooral de oogopslag komt overeen; de verschillen zijn wellicht te wijten aan het leeftijdsverschil van zes jaar. Het traceren van Cornelis Guldewagen op de bijbelse voorstelling blijkt problematischer. Want diens portret als kapitein op de *Officieren en onderofficieren van de St. Jorisdoelen* door Pieter Claesz. Soutman van omstreeks 1642 – hij is de tweede zittende schutter van rechts met de pen in de hand – vertoont met geen van de overige kandidaat-geportretteerden een treffende gelijkenis (afb. 7.25; afb. 7.22b).[2021] De enige bijbelse figuur die de vergelijking tot op zekere

---

[2017] Ms. *Namen der Regenten van het Heijlige Geest ofte Wees-huys der Stad Haarlem, Beginnende met den Jaare 1513,* NAH (AVK) 185, nr. 1846, Gereformeerd of Burgerweeshuis te Haarlem, s.p., aangehaald in: Van Thiel 1999, p. 317, nr. 62. Regentessen waren Neeltie Coonings, Cunier Claesdr., Cornelia Jansdr. Hoos en Anna de Wael Jansdr.

[2018] Van Thiel 1999, p. 317, nr. 62.

[2019] Onbekende Noord-Nederlandse kunstenaar (Hendrick Gerritsz. Pot?), *De Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen (Cluveniersschutterij),* 1630, olieverf op doek, 214 x 276 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-285; IB-nr. 55805; RKD-nr. 11305. Zie: Tent. cat. Haarlem 2008, p. 120, afb. 92, p. 348, afb. 171 (als Hendrick Gerritsz. Pot); Best. cat. Haarlem 2006, pp. 672-673, nr. 603 (als Haarlemse School).

[2020] Frans Hals, *Officieren en onderofficieren van de St. Jorisschutterij (St. Jorisdoelen),* 1639, olieverf op doek, 218 x 421 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-113; IB-nr. 26938; RKD-nr. 11119. Zie: Slive 1970-1974, dl. 3 (1974), pp. 66-67, nr. 124; Zie: Tent. cat. Haarlem 1988, nr. 193; Best. cat. Haarlem 2006, pp. 484-485, nr. 182.

[2021] Pieter Claesz. Soutman, *Officieren en onderofficieren van de St. Jorisdoelen,* ca. 1642, olieverf op doek, 182,5 x 394,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-314; IB-nr. 930094; RKD-nr. 178039. Zie: Best. cat. Haarlem 2006, pp. 608-609, nr. 430; Barrett 2012, p. 140, nr. PA-7, met kl.pl. P6 op p. 242.

hoogte kan doorstaan met Guldewagen is de figuur uiterst links (7.22a/b). Zijn ronde gezicht, met ver uit elkaar staande en diepliggende ogen, is dan in die tien jaar vleziger geworden.

Ook leenden de drukbevolkte *Kinderzegeningen* zich uitstekend voor de opname van geïsoleerde assistentieportretten. Op een ander tafereel met dit onderwerp van de hand van Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638) uit 1614 bespeuren we een portret van een vrouw met een batisten muts, die haar gezicht naar de beschouwer heeft toegewend (Gemäldegalerie Schleißheim; **HAA3**; afb. 7.26). Vermoedelijk is deze dame de opdrachtgeefster die, zoals reeds Pieter van Thiel opperde, het schilderij aan het Haarlemse Heilige Geest-weeshuis kan hebben geschonken, in welk geval zij een regentes zal zijn geweest.[2022] De toenmalige regentessen waren Agatha van Berckenrode, Marytie Pietersz. Ruyghaver, Geertruida Augustijne Duyst en Agatha Schote Jansdr.[2023] Verdere identificatie bleek niet mogelijk. Een portret van Agatha van Berckenrode, dat wordt vermeld in haar nalatenschap, bleek ontraceerbaar, terwijl het bestaan van beeltenissen van de overige dames door mij niet kon worden aangetoond.[2024] Ondanks het ontbreken van groepsportretten van regentessen in bijbelse gedaante kent men niettemin een combinatie van bijbelstuk en regentessenstuk: in de achtergrond van Werner van den Valckerts *Drie regentessen en de binnenmoeder van het leprozenhuis te Amsterdam* uit 1624 is de parabel van Lazarus en de rijke man (Luk. 16:19-31) afgebeeld (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 7.27).[2025]

De Kinderzegening van Cornelis Cornelisz. in het Frans Hals Museum is het enige andere Nederlandse regentenstuk in een historische of bijbelse setting, naast De Grebbers *Elisa weigert de geschenken van Naäman* (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13). Omdat niet geheel duidelijk is of de geportretteerden apostelen moeten voorstellen of anonieme huisvaders die hun kinderen bij Christus brengen, kan men zich afvragen of de term "regentenstuk" op zijn plaats is, aangezien het schilderij meer weg heeft van een historiestuk dan van een groepsportret. Dat ligt geheel anders bij *Laat de kindertjes tot mij komen* met de Haagse familie Bosch uit 1646, dat wordt bewaard in het Haags Historisch Museum, dat aansluit bij de drukbevolkte Cranach-composities en vrijwel uitsluitend portretten toont (afb. 7.2; afb. 7.3).[2026]

7.3. *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Bosch van Johan Dankerts (1646)

In het schilderij met de *Kinderzegening* lijkt het of de schilder Johan Danckerts (1615/16-1686) geen enkel familielid heeft willen overslaan (**DAN1;** afb. 7.28). Alleen het jongetje met de

---

[2022] Van Thiel 1999, pp. 316-317, nr. 61.

[2023] Ms. *Namen der Regenten van het Heijlige Geest ofte Wees-huys der Stad Haarlem, Beginnende met den Jaare 1513,* NHA (AVK) 185, nr. 1846, Gereformeerd of Burgerweeshuis te Haarlem, s.p., aangehaald in: Van Thiel 1999, p. 317, nr. 61. In 1614 waren als regenten aangesteld Meyndert Dircksz. van Hulsten, Johan Schoterbosch, Gerrit Willemsz. van Teylingen, Jacob Cornelisz. Schonaeus en Outgert Arissen Akersloot. Een portret van Johan Schoterbosch (ca. 1564-1654) uit 1647 door Johannes Verspronck bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam (inv.nr. SK-A-1253). Outgert Arissen Akersloot (1576-1636) staat op Frans Hals' *Maaltijd van de officieren van de Cluveniersschutterij* van 1626-1627 in het Frans Hals Museum te Haarlem (inv.nr. OS-I 111). Zie: Best. cat. Haarlem 2006, pp. 448-450, nr. 178.

[2024] *Inventaris van de nagelaten goederen van Agatha van Berckenrode, opgemaakt door Sybrand en Floris van Alckemade,* 1625, fol. 15v, in: NHA, Archief Cousebant ca. 1400-1800, inv. 282 (d.d. 31-12-1624 volgens mededeling van J.C. Cort aan Iconografisch Bureau, 1991, IB-nr. 103647). Zie: Douma 1965 (Archiefinventaris 3.20.09), sub *VIII Stukken van het Geslacht van Alckemade en aanverwante geslachten*, p. 65, nr. 282.

[2025] Werner van den Valckert, *Drie regentessen en de binnenmoeder van het leprozenhuis te Amsterdam*, olieverf op doek, 132 x 189,5 cm, sign. & dat.: "*VALCKE / 1624"*, opschrift: *Trijntie ten Bergh / Anna Willekens / Trijntie Weelinx,* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-419. Zie: Van Thiel 1983, pp. 182-183, nr. 19; Ketelaar 2008; Best. cat. Amsterdam 2008, p. 251; Tent. cat. Amsterdam 2014, p. 109, afb. 98; Haveman 2014, afb. 5.

[2026] Dudok van Heel 1970.

lendedoek en de geknielde vrouw op de voorgrond die de beschouwer de rug toekeren zijn klaarblijkelijk geen portretten, evenals enkele figuren op de achtergrond. Opvallend is de afwezigheid van de typische apostelfiguren – of enkele van de geportretteerde heren moeten Christus' discipelen voorstellen. Dudok van Heel, die de genealogie van de geportretteerden systematisch uitvorste, wist hen kop voor kop te identificeren dankzij de naamsaanduidingen achter op het schilderij en deze voor een deel te staven aan de hand van doopgegevens en portretten.[2027] Enkel de volwassenen zullen hier worden behandeld. De huisvader met de kraag rechtsachter is Bartholomeus Bosch (ca. 1607-1678), hetgeen wordt bevestigd door zijn portret in het Haags Historisch Museum, dat voorheen werd toegeschreven aan Jan de Baen (1633-1702), maar tegenwoordig op naam van Samuel van Hoogstraten (1627-1678) staat.[2028] Hij wordt vóór 1646 als ijzerkramer vermeld en als brouwer in "De Roode Leeuw".[2029] Bartholomeus' vrouw Geertruy Claesse Schouten (†1674) verschijnt als de voor Christus geknielde vrouw die het kindje bij Christus presenteert.

Aan de weerszijden van de Zaligmaker ziet men vervolgens de ouders van Bartholomeus Bosch, burgemeester Aelbrecht Bosch (1578-1652) en zijn vrouw Catharina Jansdr. Nolst (1576-1670). Zijn gelaatstrekken kan men ook bespeuren op *Het groepsportret van de Haagse Magistraat* door Jan Anthonisz. van Ravensteyn (1572-1657) uit 1636.[2030] Vermoedelijk werd het bijbelse familieportret vervaardigd ter gelegenheid van hun veertigjarige bruiloft die zij op 10 februari 1646 vierden. Dudok van Heel veronderstelde dat de grootouders waren afgebeeld 'als Anna en Simeon' omdat zij 'op hoge leeftijd nog de jonge Christus mochten zien, zoals zij zich toen mochten verheugen in hun talrijke kleinkinderschaar'.[2031] Dit is niet ondenkbaar doch onwaarschijnlijk aangezien Simeon en Hanna niet in dit bijbelverhaal optreden. De figuur tussen Christus en Aelbrecht Bosch zal de vader van Geertruy voorstellen; Claesz. Michiels Schouten, ijzerkramer in "De IJzeren Man", wiens vrouw al in 1642 overleden was.[2032]

Vanwege het afgewende gezicht zou het ruggelings geziene jongetje één van de overleden kinderen zijn en volgens Dudok van Heel zelfs Johannes de Doper moeten voorstellen.[2033] Een dergelijke weergave kan wijzen op de doopnaam Johannes en een vernoeming naar zijn overgrootvader Jan Nolst. Het vinkje aan het touwtje dat hij in zijn hand vasthoudt, verwijst naar de ziel die ten hemel opstijgt.[2034] De knaap doet denken aan een Johannesfiguur, maar deze indruk wordt vooral gewekt door het ontblote bovenlichaam, terwijl dergelijke Johannesknapen doorgaans niet in een stoffen lendendoek maar in een dierenhuid werden afgebeeld. Niettemin keert de vink regelmatig in de vroegmoderne schilderkunst terug

---

[2027] Zie voor de transcriptie: **DAN1;** Dudok van Heel, noot 4 op p. 207.
[2028] Samuel van Hoogstraten, *Portret van Bartholomeus Bosch,* olieverf op doek, 140 x 115 cm, Haags Historisch Museum, inv.nr. 44-1922; IB-nr. 23540. Zie: Dudok van Heel 1970, afb. 4; Fölting 1985, afb. 12.
[2029] Dudok van Heel 1970, p. 197.
[2030] Jan Anthonisz. van Ravensteyn, *De Haagse Magistraat delibererend over verbouwing van de Sint Sebastiaansdoelen in een kamer van het stadhuis,* r.o.: *"J.v.Ravesteyn 1636",* olieverf op doek, 230 x 342 cm, Haags Historisch Museum, inv.nr. 405 1935; IB-nr. 22688; RKD 26016. Zie: Vermeeren 1998, p. 65 met kl.afb; Van Lit & Van Tilborg 2014, p. 217 met kl.afb. Zie voor hem ook: *DNL* 94-97 (1977), kol. 695.
[2031] Dudok van Heel 1970, pp. 192-193.
[2032] Dudok van Heel 1970, p. 194.
[2033] Vergelijk het opschrift op de achterzijde: 'De kinderen met het gezicht omgekeerd waren overleden', in: Dudok van Heel 1970, noot 4 op p. 207.
[2034] Dudok van Heel 1970, p. 193. Vergelijk: De Jongh 1967, p. 47: 'Een zeventiende eeuwse neveninterpretatie vergelijkt de distelvink met de menselijke ziel die telkens bij Jezus terugkeert.'

als attribuut van de kleine Johannes. Vaak overhandigt hij het Christuskind een goudvink, ten teken van diens toekomstige bloedoffer (vanwege de rode vlek op het kopje).[2035] Aldus kwam het vogeltje ook symbool te staan voor een voortijdige dood.

Doordat de schilder de geportretteerden niet apart heeft gegroepeerd, ten overstaan van de apostelen, wekt dit schilderij – dat met recht een groepsportret mag heten – een meer uniforme indruk dan de figuurcomposities met assistentie- of geïntegreerde portretten. Niet alleen het kleurgebruik maar ook veel stijlelementen in het schilderij doen Italiaans aan, zoals de zuilenarchitectuur in de achtergrond en de geknielde vrouw in de voorgrond die Dudok van Heel omschreef als een 'venetiaanse maagd'.[2036] Inderdaad zijn haar houding, haardracht en geplooid gewaad welhaast letterlijk ontleend aan een figuur op *De Verkondiging aan de herders* van de Venetiaan Jacopo Bassano (1510-1592), waarvan enkele versies bekend zijn die omstreeks 1558-1560 werden vervaardigd (afb. 7.29).[2037]

Johan Danckerts' groepsportret is voor dit onderzoek belangwekkend omdat het één van de weinige bijbelse *portraits historiés* van burgers uit Den Haag is. In de hofstad werden weliswaar veel *portraits historiés* in opdracht gegeven, maar meestal door de adel en aristocraten. De laatsten wilden zich meten met de lokale hofcultuur en zij gaven, conform de toonaangevende Franse smaak, de voorkeur aan mythologische verbeeldingen. Vooral niet-verhalende voorstellingen, zoals portretbustes in de gedaante van Diana met pijl en boog voerden de boventoon. Opmerkelijk is dat Danckerts helemaal niet gespecialiseerd was in bijbelstukken of portretschilderkunst, maar zich had toegelegd op classicistische voorstellingen waarin steevast een vrouwelijk liggend naakt in de traditie van zestiende-eeuwse fonteinnimf centraal staat. Zijn schilderijen als *Diana en haar nimfen uitrustend,* en *Het Bachanaal* leenden zich bij uitstek voor dergelijke *odalisques avant la lettre.*[2038] Ook zijn *Twee nimfen door een sater begluurd* uit 1678, geduid als *Cimone en Ifigenia* naar Boccaccio's *Decamerone*, toont zo'n naaktfiguur (afb. 7.30). Dit werk diende als tegenhanger van *Meleager schenkt Atalanta de kop van het Caledonische everzwijn,* dat trouwens een *portrait historié* lijkt te zijn (afb. 7.31).[2039]

De familie Bosch behoorde in de jaren veertig weliswaar tot de gezeten burgerij, maar was van betrekkelijk "eenvoudige komaf". Dankzij een rap vergaard kapitaal waren veel familieleden doorgedrongen tot de bovenlagen van de bevolking. Bartholomeus' oom Abraham Bosch, die van oorsprong leidekker was, had in 's Gravenhage goede zaken gedaan in de periode van de wederopbouw, volgend op jaren van leegstand en verval na de Opstand.[2040] Een

---

[2035] Friedmann 1946, pp. 38, 41, 73, 150.
[2036] Dudok van Heel 1970, p. 192.
[2037] Jacopo Bassano, *Verkondiging aan de herders,* ca. 1558, Washington, National Gallery of Art, Coll. Samuel H. Kress; ca. 1560, Belvoir Castle (Grantham, Leicestershire), Coll. Duke of Rutland. Zie voor het detail met de geknielde vrouw: Ballarin 1995-1996, vol. 2, part. 1, tom. 2, pp. XV-XVI met tav. 693, 694; tom. 3, p. XXII met tav. 310, 311 (in kleur).
[2038] Johan Danckerts, *Diana en haar nimfen uitrustend,* olieverf op doek, 35,6 x 45,7 cm, Vlg. Wenen (Dorotheum), 24-3-1999, lot 453 met kl.afb. (als Jacob van Loo); RKD-nr. 27727; *Bacchanaal,* olieverf op doek, 154,9 x 148,9 cm, sign. m.o.: *"J.Danckerts",* ca. 1630, New York (S) 24/25-01-2008, lot 245 met kl.afb. (voorheen New York, Metropolitan Museum of Art, inv.nr. 27.146); RKD-nr. 2300; *Cimone en Ifigenia* (Boccaccio, Decamerone 5:1), olieverf op doel, 103 x 136 cm, sign. & dat. (op middenstuk fontein): "J.*Danckers / 1648",* Coll. Dr. Erich Meyer, Berlijn; RKD-nr. 2301.
[2039] Johan Danckerts, *Cimone en Ifigenia* & *Meleager schenkt Atalanta de kop van het Caledonische everzwijn,* beide: olieverf op doek, 113 x 118 cm, sign. & dat. r.o: "J. *Danckers / 1678",* Vlg. Frankfurt am Main (Bangel), 6-12-1927-12-06, lot 17 (met pendant lot 18) met afb.; Coll. Mme J. Campion Moeneclaey, Saint Hélier (Jersey); Vlg. St. Hélier (Bonhams & Langlois) 11-4-1998, lot 130 (2) (met pendant) met kl.afb; Vlg. lot 288 met kl.afb. met pendant (onverkocht); Vlg. Wenen (Dorotheum), 4-10-2000, lot 496 (2) met kl.afb.; RKD-nr. 43454 & 43453.
[2040] Dudok van Heel 1970, pp. 194-195.

explosieve bevolkingstoename, die gepaard ging met de nodige bouwactiviteiten, was mede het gevolg geweest van de installatie van de Staten Generaal op het Binnenhof in 1585. In de eerste decennia van de zeventiende eeuw werden veel oude rieten daken vervangen door nieuwe van leisteen. Van mei 1638 tot april 1639 was Abraham Bosch als mede-aannemer verantwoordelijk voor de dakbedekking van de kerk in Scheveningen, terwijl zijn zwager Jacob Jacobsz. van Dessel het metselwerk voor zijn rekening nam, bijgestaan door twee knechts en een opperman. Een neef, Pieter Cornelisz. van Coevenhoven (Kouwenhove), voorzag in het timmerwerk en de houten stellages, en "onze" Bartholomeus Bosch was leverancier van de ijzerwaren.[2041] Zowel Van Coevenhoven als Van Dessel was werkzaam voor het stadhouderlijk hof.[2042]

Bartholomeus' vader, de bakker Aelbrecht Bosch (1578-1652), vindt men regelmatig in de Haagse transportregisters als koper en verkoper van huizen en grond en zijn vermogen werd in het cohier van 1627 geschat op *f* 10.000,–. Bartholomeus Bosch zelf werd in 1674 aangeslagen over *f* 28.000,–.[2043] Aelbrecht Bosch was in het tweede kwart van de zeventiende eeuw het invloedrijkste lid van de vroedschap in Den Haag en bekleedde maar liefst negen maal het burgemeestersambt. Dudok van Heel bestempelde hem derhalve als een 'Haagse Andries Bicker', erbij voegend dat Den Haag natuurlijk toentertijd geen metropool was, maar een welvarend dorp.[2044] Door een gewiekste huwelijkspolitiek werd de positie van de familie Bosch binnen de regentenklasse bestendigd. Aelbrechts zoon Jacob huwde de Haagse burgermeestersdochter Catharina Stalpert van der Wiele (1622-1678).[2045] Een andere zoon van Aelbrecht, Johan, trouwde tot twee maal toe met dochters van Haarlemse burgemeesters, te weten Quirijn Jansz. Damast (1577-1650) en de bierbrouwer Johan Claesz. van Loo (†1660), die beiden staan afgebeeld op Frans Hals' *Officieren en onderofficieren van het Jorisgilde* van 1639 (afb. 7.24).[2046]

Familieportretten in een bijbelse setting werden vaak besteld door gegoede burgers die niet zozeer op een goede stamboom konden bogen als vooral op hun rijkdom die zij hadden vergaard in de nijverheid en door slimme beleggingen. Opvallend is dat het ook hier om een brouwersgeslacht gaat: een beroepsgroep waarin men regelmatig opdrachtgevers van bijbelse *portraits historiés* aantreft (**HAA1,** § 5.1, afb. 5.2; **GRE1**, § 8.3, afb. 8.13). Aanvankelijk behoorden de Bosch-telgen niet tot de intellectuele elite die kennis had genomen van "heidense fabulen" op de Latijnse school. Pas vanaf 1654 bezochten de zonen van Bartholomeus Bosch de Leidse

---

2041 't Hart 1960, p. 25, aangehaald in: Dudok van Heel 1970, pp. 194-195.

2042 NAH, 3.01.27.02 (Grafelijkheids Rekenkamer), inv.nr. 449, fols. 324r-324r, 325r, 328r, 336v, aangehaald in: Terwen & Ottenheym 1993, p. 251, noten 150, 152, 153; Bezemer Sellers 2001, pp. 85, 334.

2043 Aelbrechts schoonzoon, de kramer Abraham Sena (1628-1681/82), die huwde met Catharina Bosch (†1696), bezat in datzelfde jaar een aanzienlijk kapitaal van *f* 152.000,– en werd in Amsterdam en Den Haag aangeslagen voor bijna *f* 300,– vanwege zijn bezit in onroerend goed. Zie: Van Gelder 1913, pp. 9-67; Van Gelder 1914-1915, pp. 1-117; cf. Dudok van Heel 1970, p. 195. Sena, afkomstig uit Middelburg, was koopman 'negotiërende in Fransche cramerijen'. Zie: RGP Gs, dl. 144 (1974), p. 449; Van Eeghen 1991, pp. 14, 16. Hij was lid van de Waalse gemeente. Zie: RGP Ks, dl. 101 (2005) = Meyjes & Bots 2005, p. 642.

2044 Dudok van Heel 1970, p. 195. Ook was Aelbrecht Bosch gecommitteerde van de "Sociëteit van 's-Gravenhage". Zie: Wagenaar 1999, p. 297.

2045 Zie voor een portret van haar: Bauer 2006, pp. 241-241, nr. A 118: Jan Mijtens, *Familieportret van Pieter Stalpert (Stalpart/Stalpaert) van der Wiele,* olieverf op doek, 128 x 163 cm, sign. & dat. l.m. (in boek): "*IOANNE(S)/ MYTEN(S)/ PINXIT/ ANNO 1645"*, Den Haag, Haags Historisch Museum, inv.nr. 4-1896.

2046 Dudok van Heel 1970, p. 195, p. 200, onder III A. Zie voor de portretten: Best. cat. Haarlem 2006, pp. 484-485, nr. 182. De familie Bosch geraakte ook vermaagschapt met regentengeslachten in andere steden, zoals Huygh (Enkhuizen), Schotte (Goes) en Roeters (Amsterdam).

Universiteit, waar zij tot jurist, theoloog of medicus werden opgeleid.[2047] Nochtans heeft ook de familie Bosch voor een kunstenaar met een Italianiserende en classicerende schilderstijl gekozen, om aansluiting te vinden bij het heersende smaakoordeel van de Haagse elite.

Dudok van Heel merkte op dat het voor de Nederlanden karakteristiek is dat de aandacht voor de moeders rond Christus verschoof naar de omgeving van het (enkele) huisgezin.[2048] Ondanks de vele figuren gaat van Johan Danckerts' monumentale schilderij een opvallende intimiteit uit. De religieuze inhoud is goed verenigbaar met de vorm van het familieportret, waardoor de distantie tussen de verheven *historia* en de huiselijke *pétite histoire* wordt verkleind. Deze succesvolle beeldformule verklaart mede de populariteit van het thema voor familieportretten. Niettemin constateerden we dat de Haarlemse Kinderzegeningen van Cornelis Cornelisz. geen familieportretten zijn; zelfs geen zelfstandige *portraits historiés.* Deze schilderijen waren dan ook niet bestemd voor de huiselijke sfeer, maar voor semi-openbare ruimten in een liefdadigheidsinstelling. In formeel opzicht is de weergave van de individuen op deze voorstellingen ondergeschikt aan het bijbelverhaal. Zelfs de *Kinderzegening* met de regenten van het Heilig Geesthuis heeft niet de waarde van een groepsportret zoals De Grebbers *Elisa en Naäman,* (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13), aangezien de geportretteerden hier slechts geïntegreerd zijn in een figurengroep

De compositorische verschillen tussen deze Noord-Nederlandse Kinderzegeningen kunnen slechts ten dele door de functie en plaatsing worden verklaard. De hoofdgestellijst van het Poppen-portret wijst immers ook op een publieke functie. In dit schilderij staat echter wél het huisgezin centraal, terwijl ook hier het aantal moederfiguren is beperkt ten opzichte van de zestiende-eeuwse lutherse schilderijen. Naast Aeriaentje Jacobsdr. Rosecrans zien we slechts één andere moederfiguur (overigens geen portret) die haar kind bij Christus brengt. Op het *portrait historié* van de familie Bosch ontbreken daarentegen overbodige figuren die als beeldvulling of stoffage dienen. Het Haagse familieportret vertegenwoordigt eigenlijk niet zozeer het *gezin* Bosch als vooral het *geslacht* Bosch, aangezien niet twee maar drie generaties zijn afgebeeld. Wellicht speelden dynastieke aspiraties hierbij een rol en wilde Bartholomeus Bosch zich als (nieuwe) patriciër profileren door zich als stamvader te presenteren. Het blijft onduidelijk in hoeverre deze voorstellingen van families bedoeld waren om (persoonlijke) religieuze opvattingen uit te dragen naar de buitenwereld. Danckerts' schilderij sluit niet alleen qua stijl bij heersende trends aan, maar ook wat onderwerpskeuze betreft. Daar het moeilijk blijkt een persoonlijke aanleiding voor de onderwerpskeuze te vinden, moet veeleer gepoogd worden om de populariteit van de Kinderzegeningen te verklaren vanuit verschillende maatschappelijke invalshoeken. Ook een *portrait historié* van Jan de Bray met dit onderwerp, dat hierna behandeld wordt, beperkt zich tot het huisgezin, hoewel hieraan later portretten werden toegevoegd. Dit werk heeft zich eveneens bevonden in een liefdadigheidsinstelling, hoewel het oorspronkelijk niet daarvoor bedoeld lijkt te zijn geweest.

[2047] Dudok van Heel 1970, p. 195.
[2048] Dudok van Heel 1970, p. 191.

7.4. *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Braems van Jan de Bray (1663)

In 1663 schilderde Jan de Bray in opdracht van zijn neef, de katholieke arts Pieter Braems (ca. 1620-1675) en diens vrouw Emmerantia van der Laen (ca. 1621/23-1667) hun familieportret dat als *De Kinderzegening* werd geënsceneerd (Haarlem, Frans Hals Museum; **BRA3;** afb. 7.32).[2049] Tot 1864 heeft het schilderij gehangen in St. Jacobs Gasthuis (sinds 1715 St. Jacobs-Godhuis geheten), een opvanghuis voor behoeftigen en reizigers, waaraan zowel Pieter Braems als zijn zoon Johan Braems (ca. 1620-1675) als geneesheren waren verbonden. Ook dit schilderij heeft net zoals dat van Werner van den Valckert een hoofdgestellijst, die op een publieke functie wijst. Aan de hand van de familiewapens op het lijstwerk konden het echtpaar Braems-Van der Laen met hun kinderen worden geïdentificeerd. Op de linkerstijl zien we het sprekende wapen van Van Braems en op de rechterstijl het wapenschild van Van der Laen, beide gevat in vergulde festoenen.[2050] Voorgesteld zijn de twaalfjarige Petrus (*ca. 1651), zijn twee jaar jongere broertje Johan (*ca. 1653), en Dirck van zeven (*ca. 1656), en tenslotte een vierde zoon Cornelis (*1664).[2051] De Bray legde de compositie ook vast in een tekening, die mogelijk diende als *ricordo* om de compositie vast te leggen of als *vidimus*, een ontwerptekening ter goedkeuring van de opdrachtgever (New York, Pierpont Morgan Library, afb. 7.33).[2052] De tekening wijkt op verschillende punten af van het uiteindelijke schilderij. Zo ontbreekt hierop het jongste kind dat De Bray later aan het schilderij heeft toegevoegd.[2053] Van een tweede, veel latere hand stammen de toegevoegde portretkoppen van een viertal heren, twee in de linker bovenhoek – een drastische omwerking waarbij een apostel en De Brays signatuur werden overgeschilderd – en nog twee mannen die over Emmerentia's schouder heenkijken.

Thierry de Bye Dólleman suggereerde dat deze hoofden, die de indruk wekken naar oudere schilderijen te zijn gekopieerd, de beeltenissen waren van Pieter Braems vader en grootvader (ter linkerzijde) en die van Emmerentia (ter rechterzijde). Op grond van deze veronderstelling verklaarde hij de inscriptie op de onderste stijl van het lijstwerk *"MEMORES ESTOTE PARENTUM VESTRORUM"* (Weest uwer ouders gedachtig; Eert de nagedachtenis uwer ouders) in bredere zin, en vertaalde 'parentes' als 'voorouders'.[2054] Jan Baptist Bedaux achtte het daarentegen waarschijnlijker dat zij de vier regenten van St. Jacobs-Godshuis moeten

---

[2049] P. Biesboer, in: Best. cat. Haarlem 2006, p. 117, Biesboer 2008, p. 22 met noot 28 op p. 136: Zo wordt Pieter Braems omschreven als getuige bij het huwelijk tussen Jan de Bray en Maria Jacobsdr. Van Hees op 5-10-1668.
[2050] Dólleman 1961, pp. 77-87. Zie voor het geslacht Van der Laen: Dólleman & Schutte 1969, kol. 319-321.
[2051] Toen Pieter Braems in 1666 rentebrieven kocht van de Staten van Holland waren zij volgens de administratie respectievelijk 15, 13, 10 en 2 jaar. Zie: Dólleman 1961, p. 82.
[2052] Jan de Bray, *Laat de kindertjes komen met de familie Braems,* 1663, opschrift (op de muur): "*JDBray 1663",* gewassen pentekening, 27,2 x 30,2 cm, New York, The Morgan Library & Museum, inv.nr. 1999:18. Zie: Giltaij 2017, p. 288, nr. T61 (als gemaakt na voltooiing schilderij, dus als *ricordo*). Zie voor de *vidimus*-theorie: Van Thiel & Bruyn Kops 1995, p. 73. Zie ook latere kopie door andere hand met hetzelfde opschrift, pen in zwart, penseel in grijs (gewassen), 27,3 x 30,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1911-80. Zie: Giltaij 2017, p. 305, nr. T 78. Deze laatste tekening heeft een 18de-eeuws watermerk volgens E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326 met fig 82c, hetgeen ook M. Schapelhouman kennelijk aan Giltaij meedeelde. Voor een vrijwel identieke tekening in pen en waterverf: Vlg. Londen (S), 18-11-1971, lot 99 (gekocht door Colnaghi, Londen, foto RKD).
[2053] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 325-326.
[2054] Dólleman 1961, p. 85: 'Eert Uwe ouders'. Vergelijk: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326, die de zinspreuk vertaalde als: 'Gij zult Uw voorvaderen gedachtig zijn.'

voorstellen en relateerde het opschrift aan het vijfde gebod: 'Eert uw vader en uw moeder.'[2055] Ook Eddy de Jongh herkende de zinsnede 'memores estote' (Gij zult gedachtig zijn) als een typisch bijbelse topos, echter zonder een concrete passus aan te wijzen.[2056]

Onopgemerkt bleef tot dusver een verband met de Vulgaattekst van Hebreeën 13:7-9: 'Mementote praepositorum vestrorum qui vobis locuti sunt verbum Dei quorum intuentes exitum conversationis imitamini fidem', hetgeen in de Statenvertaling luidt: 'Gedenk uwer voorgangeren, die u het Woord Gods gesproken hebben; en volgt hun geloof na, aanschouwende de uitkomst hunner wandeling.'[2057] Dat het woord 'voorgangers' (*praepositorum*) door 'ouders' (*parentum*) is vervangen, lijkt Dóllemans hypothese te ondersteunen. Als vertaling van het Griekse woord *ἡγουμένων* (*hēgoumenōn*) werd *praepositorum* echter ook vaak begrepen als 'hen die over u regeren' en derhalve zou de zinspreuk evengoed op de regenten van het St. Jacobs-Godshuis kunnen slaan.[2058] In Calvijns commentaar op Paulus' Hebreeënbrief vindt men merkwaardigerwijs de parafrase 'Memores estote praefectorum vestrorum', die qua formulering zeer vergelijkbaar is met het opschrift op het katholieke schilderij.[2059] Calvijns leerling Théodore Beza (1519-1605) vertaalde het woord zelfs letterlijk met 'aanvoerders' (*ducum*/*ductorum*): 'Memores estote Ductorum vestrorum.'[2060] En de sociaan Johann Crell (1590-1633) sprak zelfs van *doctorum* (leraars) in plaats van *praepositorum,* zoals men kan lezen in zijn commentaar op het Nieuwe Testament dat in 1656 te Amsterdam verscheen.[2061] De verschillende vertalingen maakten in de tweede helft van de zeventiende eeuw veel discussie los.[2062]

De samenhang tussen protestantse bijbelcitaten en een katholieke opdracht lijkt in de eerste instantie nogal vergezocht, totdat we ons realiseren dat het schilderij zich bevond in een door het stadsbestuur beheerde liefdadigheidsinstelling. Het Sint Jacobsgilde had in 1579 het gasthuis aan de stad moeten afstaan als schadevergoeding voor het Spaanse beleg. Bovendien stond het katholieke St. Jacobs-gasthuis na de geloofsomwenteling onder toezicht van het diaconaat van de Nederlands Hervormde Kerk.[2063] Het is mogelijk dat de calvinistische 'toezichthouders' zich het thema van het familieportret hebben toegeëigend en door middel van het opschrift hebben ingezet voor hun eigen boodschap. De katholieke regenten van de instelling dienden namelijk te beseffen aan wie zij gehoorzaamheid verplicht waren: hun calvinistische

---

[2055] J.B. Bedaux, in: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 259-260. Dat hier regenten zouden zijn voorgesteld werd reeds voorgesteld door C.A. van Hees. Zie: Dólleman 1961, p. 83. De tekst in de Vulgaat (Ex. 20: 12) luidt: 'Honora patrem tuum et matrem tuam, ut sis longaevus super terram, quam Dominus Deus tuus dabit tibi.'

[2056] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326, noot 11 op p. 328.

[2057] Hebr. XIII, 7: 'Μνημονεύετε τῶν ἡγουμένων ὑμῶν, οἵτινες ἐλάλησαν ὑμῖν τὸν λόγον τοῦ Θεοῦ.'

[2058] Vergelijk King James Version: 'Remember them which have the rule over you, who have spoken unto you the word of God: whose faith follow, considering the end of [their] conversation.'

[2059] *Ioannis Calvini, Commentarii in epistolam ad Hebraeos,* 1548, opgenomen in: Calvin *Comm.*, ed. Owen 2003, dl. 22, p. 344; *In omnes Novi Testamenti epistolas commentarii,* ed. A. Tholuck 1834, p. 151: '[...] qui loquuti sunt vobis sermonem Dei, quorum intuentes exitum conversationis imitamini fidem'.

[2060] Zie voor 'ductorum': Th. Beza, *Novum Testamentum Domini Nostri Jesu Christi*. De zinsnede 'Memores estote ducum vestrorum' vindt men reeds in de door Christoph Froschauer te Zürich uitgegeven bijbeleditie van 1564*: Bibliorum Codex Sacer Et Authenticus Testamenti utriusq[ue] Veteris & Novi,* p. 562. Zie voor de verwoording 'ductorum' ook: 'Böhmisches Bekenntnis. 1609', in: Müller 1905, p. 493. Elders treft men ook 'antistitum' (opzichters) aan. Zie hiervoor: Kühnöl 1831, p. 515. Zie voor de verscheidene (gereformeerde) vertalingen: *Menonis Nicolaï Carstens Meditationum Subsecivarum Specimen ... 4 Pars posterior,* ed. Jonas Schmidt, Lübeck 1746, p. 4.

[2061] Johann Crell, *Paraphrasis et commentarius in Epistolam ad Hebræos,* in: Crellius 1656, p. 717. Ook in sommige edities van Beza's vertaling treffen we echter 'doctorum' aan.

[2062] Arnould 1680, p. 481: 'Ce n'est pas encore tout, M. Mall. avoir à prouver que Béze traduit, *Memores estote ducum vestrorum, & obedite ducibus vestris,* au-lieu de laisser *præpositorum, & præpositis,* pour l'exempter d'obeïr au Prélats'.

[2063] Biesboer 2001, p. 12; Speet & Bauknegt 1987, p. 15.

"bovengeschikten". Er werd voorgesteld dat de vier heren burgemeesters zouden voorstellen, die betrokken waren bij de heropening van St. Jacobs Gasthuis in 1600, en als burgervaders de rol vervulden van 'parentes' voor de weeskinderen, zieken en ouden van dagen die geen eigen familie meer hadden om zich over hen te ontfermen.[2064] Volgens de catalogus *Painting Family: The De Brays* (2008) zijn enkele koppen ontleend aan twee schuttersstukken van Pieter Fransz. de Grebber uit 1600 en 1611 (Haarlem, Frans Hals Museum).[2065] Met deze ongespecificeerde hypothese – die ik niet verder kan onderbouwen of onderschrijven – zit men hoe dan ook op een dood spoor omdat het onbekend is welke namen horen bij de afgebeelde schutters.

Het was lange tijd onduidelijk of *De Kinderzegening* van meet af aan voor het St. Jacobs-Godshuis bestemd is geweest of eerst bij Braems thuis aan de wand heeft gehangen.[2066] Pieter Biesboer stelde echter: 'Given the private nature of this commission, De Bray arrived at an entirely different pictorial solution from the one Pieter de Grebber provided for the Old Men's Home in 1628 and the work Cornelis Cornelisz van Haarlem made for the Holy Spirits Almshouse in 1633.'[2067] Kennelijk legateerde Pieter Braems, die in 1675 overleed, het familieportret aan de instelling waar hij werkzaam was geweest.[2068] Al gauw moet het schilderij een publieke functie hebben gekregen. De hoofdgestellijst is immers op identieke wijze geconstrueerd als De Brays *Regenten van het Arme Kinderhuis te Haarlem* uit 1663 (Frans Hals Museum).[2069] Het is niet uitgesloten dat het familieportret eerst werd nagelaten aan Dr. Johannes Braems, die kinderloos overleed in 1700, waarop het schilderij nog korte tijd in bezit kan zijn geweest van zijn jongere broer Cornelis die in 1710 kwam te overlijden.[2070] Het gasthuis werd in 1698 op bevel van de burgemeesters gesloten vanwege financiële problemen om pas in 1715 weer zijn deuren te openen als St. Jacobs-Godshuis.[2071] Ook na de heropening en de overdracht aan de kerkmeesters van de rooms-katholieke statie bleven de katholieke regenten onder toezicht staan van het stadsbestuur.[2072] Daarna lijkt het doek al snel in de opslag verdwenen te zijn, daar het niet wordt vermeld in Pieter Langedijks interieurbeschrijving van het Godshuis uit 1750.[2073]

7.5. Themakeuze in theologisch verband met doop, opwekking en wedergeboorte

Het frequent opduiken van het thema in de jaren veertig van de zestiende eeuw is meermaals in verband gebracht met het theologische dispuut over de kinderdoop tussen lutheranen en wederdopers, welke laatsten dit sacrament hadden afgeschaft en de volwassendoop hadden

[2064] Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, pp. 90-91, nr. 28.
[2065] Vergelijk: Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, p. 90 met noot 8 op p. 147; Best. cat. Haarlem 2006, p. 460, nr. 154, p. 461, nr. 155.
[2066] Vergelijk: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326.
[2067] Biesboer 2008 [= Tent. cat. Haarlem 2008], p. 22.
[2068] Tent. cat. Haarlem 2008, p. 90; Best. cat. Haarlem 2006, p. 405, noot 1. Naar een door P. Biesboer getraceerde testament wordt reeds verwezen door J.B. Bedaux in: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 260, noot 4.
[2069] Van Thiel & Bruyn Kops 1995, p. 73 met noot 30.
[2070] Tent. cat. Haarlem 2008, p. 90.
[2071] Speet & Bauknegt 1987, pp. 15-16, aangehaald in: Tent. cat. Haarlem 2008, p. 90 met noot 4 op p. 147: 'vermits de dierte van de eetbare waren en slegte constitutie van 't huys en 't selve maer voor de bedelaers en voor slegt volck is die daer incomen.'
[2072] Biesboer 2001, p. 12. Zie ook: Speet & Bauknegt 1987, pp. 15-16.
[2073] Pieter Langedijk, *Beschijvingen van kerken, kloosters, het Begijnhof, het stadhuis en het Prinsenhof te Haarlem,* ca. 1750, Haarlem, NHA, stadsarchief Haarlem, ms. nr. 44/1415M.

geïntroduceerd.[2074] Volgens Luther bewijzen Christus' woorden in Mattheüs 19:15 ondubbelzinnig dat verlossing net zo goed aan kinderen toekomt als aan volwassenen.[2075] Luther haalde daarbij een passage aan uit de Psalmen (106:37-39) waarin de Joden onschuldige kinderen offerden om aan te tonen dat kinderen geloof bezitten. De Schrift verklaarde immers dat kinderen onschuldig waren, hetgeen het bewijs vormde voor hun zuiverheid en heiligheid, zonder welke geen geloof kon bestaan.[2076] Het verhaal van Christus die stelt dat al wie het Koninkrijk Gods niet als kind ontvangt het zeker niet zal binnengaan leent zich dus bij uitstek ter illustratie van Luthers genadeleer van verlossing door geloof alleen (*sola fide*), zoals Peter-Klaus Schuster dat reeds benadrukte: 'Denn wenn nach Christi Antwort bevorzugt die Kinder ins Himmelreich kommen, dann hat die katholische Lehre von der Werkheiligkeit keinen Bestand, da die Kinder noch keine Werke, sondern nur den Glauben als göttlichen Gnadenakt vorweisen können. In diesem Sinn hat Luther die Kinder als die wahrhaft Glaubenden bezeichnet.'[2077] In navolging van Christiane Andersson verwoordde Karin Kolb het echter als volgt: 'Das kindlich-unreflektierte Gottvertrauen [...] entsprach ganz den Kerngedanken in Luthers Auffassung vom Glauben als göttlicher Gnade und von der Erlösung des Menschen allen durch den Glauben.'[2078]

Schuster en Kolb brachten de populariteit van het thema ook in verband met het belang dat Luther hechtte aan het huwelijk, het huisgezin en diens verwerping van het celibaat.[2079] Dat de gezinsthematiek ook anderszins centraal kon staan in het kader van de Cranach-voorstellingen, blijkt uit de overlevering omtrent *De Kinderzegening* in het Städel te Frankfurt, waarop naar verluidt leden uit de familie von Holzhausen zouden zijn afgebeeld als de moeders en de kinderen (afb. 7.1).[2080] In 1953 heeft Franz Lerner nog deze bewering willen staven door portretten te vergelijken, maar zijn bevindingen werden tien jaar later door Wolfgang Brücker terecht van de hand gewezen.[2081] De weergegeven vrouwen tonen geen fysiognomische eigenheid en keren als type veelvuldig terug in Cranachs repertoire. Ofschoon er in de vele uitbeeldingen van het thema door de Cranachs zelden portretten aanwijsbaar zijn, namen beide schilders hierin dikwijls verwijzingen op naar hun eigen tijd, bijvoorbeeld door de vrouwen in contemporaine kleding af te beelden. In een voorstudie voor een wandtapijt met het onderwerp zien we zelfs op de achtergrond Schloss Hartenfels te Torgau, de residentie van de Saksische keurvorst Johann Friedrich (afb. 7.34).[2082] Hij was een felle vervolger van de wederdopers. In 1539, 1543 en 1550 kocht hij schilderijen met de Kinderzegening.[2083] Volgens Kolb voert

---

[2074] Ozarowska Kibish 1955; Koepplin & Falk 1974-1976, dl. 2, pp. 516-518. Zie: *Articuli Anabaptistici:* 'IV. Quod infantes non baptizati coram Deo non sint peccatores, sed justi et innocentes, et in illa sua innocentia, cum usum rationis nondum habeant, sine baptismo {quo videlicet, ipsorum opinione, non egeant) salutem consequantur.'
[2075] *Von der Widertaufe an zwen Pfarherren ein Brief,* ed. Georg Wachter, Wittemberg 1528, pp. B3v-Cv., waarnaar verwezen in: Oyer 1964 [2001], p. 121. Zie hiervoor: Luther WA, dl. 26, pp. 139-141.
[2076] *Von der Widertaufe ...,* pp. B3v-Cv., waarnaar verwezen in: Oyer 1964 [2001], p. 121.
[2077] P.-K. Schuster, in: Tent. cat. Hamburg 1983, p. 241; cf. B. Brinkmann in: Best. cat. Frankfurt 2005, p. 232.
[2078] Karin Kolb, in: Marx & Mössinger 2005, p. 309. Vergelijk: Andersson 1981, pp. 54-55.
[2079] Tent. cat. Hamburg 1983, p. 241; Marx & Mössinger 2005, p. 310.
[2080] Lucas I Cranach, *Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op paneel, 83,8 x 121,5 cm, Frankfurt, Städelsches Museum, inv.nr. 1723 <lucascranach.org/DE_SMF_1723>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, p. 113, nr. 217A; B. Brinkmann, in: Best. cat. Frankfurt 2005, pp. 226-234; Tent. cat. Frankfurt/Londen 2007-2008, pp. 214-215, nr. 50.
[2081] Lerner 1953, p. 117; Brückner 1963, p. 211. Zie ook: Best. cat. Frankfurt 2005, p. 232.
[2082] Lucas II Cranach, *Laat de kindertjes tot mij komen,* pentekening in zwart, grijs gehoogd, 32,7 x 35,3 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, inv.nr. NI 16. Zie: Koepplin & Falk 1974-1976, dl. 2, pp. 516-518, nr. 366 met afb. 277a; Tent. cat. Berlijn 1983, p. 375, nr. F 7, met afb.
[2083] Schuchard 1851-1871, dl. 1, pp. 122, 161, 208.

Anderssons veronderstelling dat Cranachs schilderijen Luther in zijn strijd tegen de wederdopers ondersteunen te ver.[2084]

Het dispuut omtrent de doopleeftijd, waarvan de kinderzegening inzet was geworden, lijkt niettemin zijn weerslag te hebben gehad op de uitbeelding van dit onderwerp. De doperse voorman Melchior Hoffman (1495-1543) beweerde namelijk dat met de kinderen die Christus tot zich riep geen kleine kinderen in letterlijk zin, geen 'lijffelicke kinderkens' werden bedoeld, maar de geestelijke kinderen Gods, dus volwassen gelovigen. De reformator Martin Bucer (1491-1551) trachtte deze bewering voor eens en altijd te ontzenuwen. Zo lezen we diens vertaalde *Die Handelinge vander disputacie … te Straesburch, teghen Melchior Hoffman* (1533): 'Aengaende den kinderen metten welcken Christus handelde, laten wy allen vresamen Christenen oordelen, Daer waren *vrij lijffelicke* kinderen, die by Christo quamen ende van haer ouders daer ghebrocht, ende begheerden dat hy haer seeghenen ende haer ghebenedien soude […]'.[2085] Wellicht is dit een reden geweest dat in de Nederlandse beeldtraditie het accent werd verlegd van de moeders rond Christus naar de sfeer van het gezin, zodat er geen misverstand zou bestaan over de betekenis van de voorstelling. Het was Christus in de eerste instantie om de kinderschare te doen geweest en niet om de aanwezige volwassenen.

In Luthers optiek begingen de wederdopers een fout door de doop te grondvesten in het menselijk geloof, aangezien gewone stervelingen het goddelijke vermogen missen om het geloof in de harten van de mensen waar te nemen; bovendien zijn mensen in hun geloof onstandvastig en weifelachtig.[2086] Luthers belangrijkste argument tegen de doperse visie lag besloten in de kinderzegening: 'Dess haben wir starke und feste Sprüche, Matth. 19 (B.13-15) Marc. 10 (B.13-16); Luk. 18 (B.15-16), da etliche den Herrn Jhesu Kindlin zubrachten, dass er sie anrührete […] Und will (er) uns in keinem Weg anders gebühren zu thun und zu glauben, so lange das Wort stehet: Lasst die Kindlin zu mir kommen und wehret ihnen nicht. […] Nun ist (er in) der Taufe ja so gegenwirtig, als er dazumal war, das wissen wir Christen gewiss; darumb wir nicht thuren wehren den Kindern die Taufe.'[2087]

Volgens Luther kan men weliswaar afstand nemen van de doop als sacramentssteken (*signum*), maar daarmee was het ritueel nog niet onbruikbaar of betekenisloos geworden – allerminst.[2088] In de doop valt de mens immers vergeving van de zonden en bovenal eeuwig leven ten deel. Vanwege deze eschatologische betekenis dient men, zo stelde Luther, steeds in het geloof terug te keren tot dit teken.[2089] Dus hoewel men slechts één maal *door het sacrament*

[2084] Karin Kolb, in: Marx & Mössinger 2005, pp. 310-311; Andersson 1981, p. 54.

[2085] Mijn cursivering. Zie: Bucer 1533, in: Cramer 1909, p. 300: '[…] Lieue vrienden**,** waren dat geestelicke kinderkens, oft lijffelicke kinderkens? die welcke die ouders tot Christum brochten, dwelcke die Discipulen keeren wilden? Je gelooue vastelic, dat lijffelicke kinderkens waren, Ende die oorsake was die, daer nae volcht, Want alsulc is dat rijk der hemelen, daeromme wilde die Heere, dat men die hem toebrenghen soude, Ende dit wort vrijelic van den lijffelicke kinderkens ghesproken, […]'.

[2086] Luther WA, dl. 26, p. 154:1-155:28.

[2087] *Das Evangelium auf den dritten Sonntag nach Epiphanii Matth. 8. (1-13), Kirchenpostille,* in: Luther WA, dl. 11 (1868), pp. 66-67, geciteerd in: Ozarowska Kibish 1955, p. 200.

[2088] Riggs 1995, pp. 31-32. Voor Luther en zijn duiding van het sacrament van de doop. Grövnik 1968, pp. 40-45, 102-131, i.h.b. pp. 102-106, 159, 165-166, 129; Althaus 1948, pp. 705-714; Jetter 1954; Brinkel 1958; Ferel 1969.

[2089] Ofschoon niet met het doel om 'aanvullende genade' te verkrijgen op andere staties van de heilsweg. Zie: Luther WA, dl. 6, p. 535, r. 5-8: '[…] ideo non posse te sive per poenitentiam sive per quamquamque aliam vitam redire, nisi ad vim baptismi ac denuo illud facere, quod baptisatus es ut faceres, quodque baptismus tuus significabat.', aangehaald door: Simon 2003, p. 316. Zie ook: Luther WA, dl. 6 r. 22-26: 'Quicquid enim vivimus, Baptismus esse

gedoopt is, moet men eens in de zoveel tijd opnieuw *door het geloof* worden gedoopt; en moet men dus bij tijd en wijle sterven om weer in het leven te worden opgewekt.[2090] Deze regeneratieve waarde van de doop werd ook erkend door Calvijn. Nog meer dan Luther benadrukte Calvijn het begrip *regeneratio* (wedergeboorte/opleving), in de wetenschap dat de Schrift naast de betekenis van zondenvergeving de begrippen *mortificatio* (afsterving/doding) en *vivificatio* (levendmaking) hieraan hecht (§ 7.8).[2091] Ook gewone burgers zullen dus via de catechesatie kennis hebben genomen van dit concept. In de *Heidelbergse Catechismus* (1563) alsook in de Nederlandse geloofsbelijdenisgeschriften wordt de vraag gesteld uit hoeveel stukken de ware bekering of boetedoening bestond, waarop het antwoord luidt: 'het sterven van de oude mens en de opwekking van de nieuwe'.[2092] Schilderijen waarin protestantse families hun kinderen laten afbeelden onder Christus' zegen zijn een visualisering van de terugkeer naar de doop, om zo opnieuw in het geloof te worden opgewekt.

De gereformeerde piëtist Jan de Brune de Jonge (1616-1649) schreef in zijn *Wetsteen der Vernunften* (1644) over de constatering dat men slechts één maal door de doop wordt herboren, terwijl de gelovigen veelvuldig door het avondmaal konden worden gespijsd.[2093] En al konden calvinisten niet letterlijk worden herdoopt, zij konden wél in spirituele zin teruggaan tot dit teken van het genadeverbond, door zich bijvoorbeeld in een voorstelling van de kinderzegening te laten opnemen. Overigens was de wederdoop toentertijd allerminst een doperse praktijk van het verleden, waaraan met de komst van nieuwe generaties (die niet meer katholiek gedoopt waren) een einde was gekomen. De Dantziger Oude Vlamingen hielden vast aan de wederdoop. Om lid van hun gemeente te worden moest men opnieuw gedoopt worden, niet alleen als men als kind gedoopt was, maar ook de volwassene, zelfs al kwam men uit een andere conservatieve doperse kring.[2094] Calvinisten in de Republiek bleven derhalve de wederdopers fel bestrijden.

Evenals Luther zagen de zeventiende-eeuwse gereformeerden de kinderzegening als een teken, hetzij als een "ongemeen teken" zoals de piëtist Franciscus Ridderus (1620-1683) in zijn *Apollos ofte zedige Verantwoorder* (1666-1679). Aan de hand van een fictief dispuut met het personage "Mennoniet" stelde Ridderus verdedigend dat: 'de doop is ingestelt als een teycken oock voor kinderkens [...] maer soo is het op leggen de handen niet voor haer niet ingestelt: dit was een onghemeyn teycken'.[2095] De zegen is de 'beteykende saecke' van de doop, terwijl de handoplegging het zichtbare teken van het verbond is.[2096] Jezus heeft met zijn zegening een

---

debet et signum seu sacramentum baptismi implere, cum a ceteris omnibus liberati uni tantum baptismo simus addicti, id est, morti et ressurectioni'.

[2090] Luther WA, dl. 6, p. 535, r. 8-11. Vergelijk: Luther WA, dl. 6, p. 534, r. 32-35.

[2091] Alting von Geusau 1963, p. 118. Zie ook: Calvin OS, dl. 1, p. 131.

[2092] Heidelbergse Catechismus: '88. F. In wieviel stücken stehet die warhaftige busz oder bekerung des menschen? A. In zweyen stücken, in absterbung des alten und auferstehung des neuen menschen / Q. 88. Quibus partibus constat conversio hominis ad Deum? R. Mortificatione veteris et vivificatione novi hominis.' Vergelijk: '89. F. Was ist die absterbung des alten menschen? A. Im die sünde von hertzen lassen leid sein und dieselbige je lenger je mehr hassen und fliehen / Q. 89. Quid est mortificatio veteris hominis? R. Vere et ex animo dolere, quod peccatis tuis Deum offenderis eaque magis ac magis odisse et fugere.', in: Bakhuizen van den Brink 1976, p. 200.

[2093] De Brune 1644, p. 71.

[2094] Voolstra 2002, p. 67.

[2095] Ridderus 1666-1679, dl. 4 (1679), p. 45 (linker kolom): '[...] indien soodanighe kinderkens selfs bequaem waren tot dat extraordinare teycken der genade / veel meer tot een ordinaer teycken / 't welck selfs voor de kinderkens is ingestelt.'

[2096] Ridderus 1666-1679, dl. 4 (1679), p. 45 (linker kolom): 'De *zegen* is de beteyckende saecke van den doop : indien dan Jesus de kinderen den zegen gaf / de beteyckende saecke / en door een sichtbaer teecken / de *oplegginge der*

voorbeeld gesteld aldus Ridderus: 'Jezus gaf exempel van te zegenen door een solemneel uyterlijck teycken/ de oplegginghe der handen: voor de kinderkens is me het solemnele teycken/ de Doop: de zegeninge is de genade des verbondts/ daer van de doop het teyken is/ soo moeten dan de kinderkens gezegent worden door dat teyken des verbondts / dewijle haer toekomt de zegen des verbondts.'[2097] Zo kan het thema van de kinderzegening op portretten, waarin zowel kinderen van verschillende leeftijden als volwassenen worden afgebeeld, in algemeen-protestantse zin worden geïnterpreteerd als een verbeelding van de spirituele hernieuwing in de doop en opwekking uit de dood in Christus (cf. Rom: 6:5). Dat het *portrait historié* van de familie Poppen portretten van overleden kinderen zou bevatten, evenals het groepsportret van familie Bosch, maakt eens te meer duidelijk hoe belangrijk de opwekking van de kinderzielen in Christus werd geacht.[2098]

DE KINDERZEGENING MET DE FAMILIE WORM: NATUURLIJKE EN INTELLECTUELE REGENERATIE

De beeldvorming over spirituele opwekking en *regeneratio* ligt mogelijk ook ten grondslag aan een familieportret dat in Kopenhagen werd geschilderd in 1647, vermoedelijk door een Nederlandse schilder, dat tegelijkertijd een memoriestuk in de lutherse traditie is (Kopenhagen, Nationalmuseet). Voorgesteld is het gezin van de Deense arts, natuuronderzoeker en oudheidkundige Olaus Wormius of Ole Worm (1588-1654) met aan de linkerkant Christus, geknield, met vier discipelen achter hem: alle vier zijn portretten (afb. 7.35).[2099] De lutheraan Ole Worm was een zoon van Willum Worm, burgemeester van Århus. Zijn grootvader Johan Worm was een geloofsvluchteling uit Arnhem in Gelderland. Mede op grond van het opschrift "*Matth. 19.v.14.*" op de steen linksonder kan de voorstelling als *Kinderzegening* worden geduid. Worm zelf staat rechts van Christus, en naast hem heeft hij zijn drie vrouwen: Dorothea Fincke (1596-1628), Susanna Madssdatter Jensen (1613-1637) en Magdalena Motzfeld (1617-1691): de eerste twee elk met een overleden kind in haar armen. Naast de echtgenotes staan Worms twee oudste dochters Inger Worms (1621-1677) en Søster Worm (1623-1685) met hun mannen, de mathematicus en predikant Erik Torm (1607-1667) en bisschop Jens Pedersen Schellerup (1604-1665), en verder achttien kinderen en kleinkinderen.[2100]

---

handen, hoe konde dan soodanighe kinderkens worden geweygert het teycken de doops? Immers besloot Petrus uyt den *beloofden zegen* tot den doop/ Act. 2 Vs. 38. 39. '; p. 57 (rechter kolom): 'Die de beteeckende saecke toekomt / die komt oock het teecken toe / daer hy bequaem toe is om dat te onfangen : Dit was Gods argument / Gen 17 Vs. 7 om dat de kinderen behoorden tot het verbondt / de beteykende saecke / soo behoordense oock tot de besnijdenise / het teycken / die bequaem waren dat te onfangen [...]'.

[2097] Ridderus 1666-1679, dl. 4 (1679), p. 45 (rechter kolom).

[2098] Zie: Van Thiel 1983, p. 160; Bedaux 1998, pp. 101-102, 105; Dudok van Heel 1970, p. 193.

[2099] Anoniem, *Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op doek, 120 x 250 cm, Kopenhagen, Nationalmuseet, inv.nr. MMCXXXIX. Opschrift boven de hoofden van de apostelen: *"Salvator Mundi/ cum/ Quatuor Discipulis"*. S. Heiberg, in: Tent. cat. Kopenhagen 1988, p. 397, nr. 1347; Olsen 2003, p. 212 met afb.; Bach-Nielsen e.a. 2006, p. 54 met afb.; Mander & Marshall 2014.

[2100] De dochters en schoonzoons van Ole Worme kan men identificeren op grond van de opschriften boven hun hoofden: "*D: Ole Worm,/ Antiquarius/ Nat. 1588 †1654*"; *"Dorothea Finke / Uxor 1ª/ †1628. Æ. 32."; "Susanna Madß dott./ Uxor 2dª † 1637./ Syndes Fader var D: Madß Jenßen / Biscop/ i/* [...]*"; "Magdalena Motzfeld/ Ux: 3tiª/ N. 1617/ †/1691./ Griffenfeldß/ Moster."; "M: Jens Schelderup/ Episc: Berg:"; "Uxor Inger Worm;/ N: 1621/†/1677."; "M: Eric Torm/[...]"; " Uxor Soster Worm/ N: 1623/†/1685."* Susanna Janus was een dochter van Mads Jensen of Matthias Janus († 1636), schoenmakerszoon en bischop van Lunden en Roskilde. Søster Worm trouwde 28-6-1640 met Erik Torm, dominee van de Vor Frue Kirke (Onze-Lieve-Vrouwe) in Kopenhagen. Torm bekleedde ook een professoraat in Kopenhagen tussen 1636-1645. Zie ook: RGP Gs, dl. 179 (1981), p. 333, noten [4694] 8 & 7.

De derde apostel is een portret van Worms' schoonvader Thomas Fincke (1561-1656), professor in de wiskunde te Kopenhagen. Diens schoonzoon, de anatomicus Caspar Bartholin (1585-1629) is de tweede discipel. De overige apostelen zijn vermoedelijk ook schoonzoons van Fincke: de arts en botanicus Jørgen Fuiren (1581-1628) en de theoloog Hans Rasmussen Brochmand (1594-1638).[2101] Bartholin was ook de auteur van het opschrift (afb. 7.35a): *"Fæcundos Wormi thalamos/ hac cerne tavella./ Ingenii sobolem si velis,/ orbis habet./ Th. Barth. D./ 1647."* Een vrije vertaling van het distichon luidt: 'Sla acht op de vruchtdragers van Worms hersenkern (*lett.* slaapkamer) in dit schilderij, als je wilt dat de wereld een talentvol nageslacht bezit.' Aldus wordt natuurlijke voortplanting aan intellectuele regeneratie gekoppeld. Deze spiritualistische benadering kan mogelijk verklaard worden via het gedachtegoed van de pre-piëtische lutheraan Holger Rosenkrantz (1574-1642) en dat van Paracelsus (1493/94-1541) door wie zowel Worm als Bartholin werd beïnvloed.[2102] Via de Kinderzegening wordt de regeneratieve doop mogelijk ook verbonden aan de natuurwetenschap als onsterfelijke filosofie (*untödliche philosophia*).[2103]

Worms natuurwetenschappelijke interesse in het paracelsianisme blijkt uit zijn verwoede pogingen om informatie te vergaren over de alchimistische sekte van de Rozenkruisers die zich profileerden als navolgers van Paracelsus.[2104] Desondanks verwierp Worms in 1619 het rosicrucianisme in zijn inaugurele rede en uitte hij zijn bezorgdheid over het gevaar van religieuze heterodoxie.[2105] Sindsdien bekritiseerde hij de rozenkruisers ook als sektarisch almalgaam van fanatisme en wederdoperdom en als falsificatie vanwege de speculatieve non-empirische aard van de leer.[2106] Ook later, in 1640, was hij zelfs voorzichtig zich openlijk (positief) uit te laten over het paracelsianisme, dat door de associatie met de rozenkruisers onder vuur was komen te liggen.[2107] Het schilderij bevat een verborgen verwijzing naar de lutherse discussie over het rosicrucianisme die besloten ligt in het handgebaar van Christus en het kind dat uiterst links is afgebeeld. Het jongetje heeft een pioenroos op zijn borst en houdt de pink van zijn rechterhand gekruist met dezelfde vinger van Christus' hand (afb. 7.35b): letterlijk een verbeelding van de roos en het kruis, het symbool van de orde. Dat de roos op het hart wordt gedragen, zou echter ook kunnen verwijzen naar het zegel van Luther dat bestaat uit een (witte) roos met een ingeschreven kruis in een hart.[2108] Zo wordt in de door

[2101] S. Heiberg, in: Tent. cat. Kopenhagen 1988, p. 397.
[2102] Rosenkrantz was een voorstander was van de terugkeer naar een Schriftuurlijke theologie met een nadruk op dubbele rechtvaardiging door geloof én werken. Zie: Grell 1998, pp. 260-261. Bartholin droeg zijn *Institutiones Anatomicae* (1611) aan Rosenkrantz op. Zie ook: Shackelford 2002, pp. 39-42 en verder.
[2103] Paracelsus was voorstander van de kinderdoop blijkens *Vom Tauf der Christen* (voor 1531) en *Libellus de Baptismate Christiano* (ca. 1534). Zie: Paracelsus, ed. Goldammer 1955-1986, dl. 2 (1965), p. 347; Weeks 2007, p. 782, noot b. Zie voor Paracelsianisme en de doop: Daniel 2002. Zie voor 'untödliche Philosophia': Andrews 2007, p. 106, noot b & i.v.m. de doop en Paracelsus sacramentele theologie: Hedesan 2016, pp. 66-67, met noot 15.
[2104] Grell 1998, pp. 263-264. Hij gaf zelfs pamfletten van Rozenkruisers (te leen) aan theoloog Jesper Brochmand.
[2105] Worm 1619. Zie: Shackelford 2002, pp. 39-40, met noot 11 op p. 39; Shackelford 2004, p. 333; cf. Grell 1995, p. 92; Grell 1998, p. 264. Worm lijkt echter niet zozeer zijn eigen mening uit te dragen maar zich te conformeren aan de heersende opvattingen van de theologische faculteit. Zie: Shackelford 2004, p. 333.
[2106] Worm 1607-1654, ed. Schepelern 1965-1968, dl. 1, nr. 78 cf. nrs. 20, 24, 38, 44, 48, 499; cf. Grell 1998, p. 264.
[2107] Shackelford 2004, p. 343.
[2108] Zie voor het symbool: Korsch 2004. De gekruiste pinken vormen mogelijk een variant van het eedgebaar 'pinkie zweren' waarbij de vingers in elkaar gehaakt worden. Zie hiervoor: Van der Sijs 2009, p. 248.

Worm geliefde rebusvorm emblematisch verwezen naar de interne discussie tussen orthodoxe lutheranen en paracelsianen aan de Universiteit van Kopenhagen.[2109]

7.6. Omarming, aanraking of handoplegging

De populariteit van het thema bewijst hoeveel waarde werd gehecht aan het zo vroeg mogelijk bijbrengen van het geloof aan kinderen. Tegelijkertijd spreekt hieruit de angst dat de allerkleinsten op grond van het *sola fide*-principe – het geloof als voorwaarde voor rechtvaardiging en heiliging – uitgesloten zouden zijn van het zielenheil omdat zij het geloof nog niet zouden kunnen bevatten. Van belang is dat Calvijn al in 1536 het bewijs voor het bestaan van het kindergeloof aantoonde aan de hand van Matth. 19:14.[2110] Vanaf 1539 interpreteerde hij het als volgt: Christus, door wie alleen het Rijk der Hemelen toegankelijk is, wil doordat hij de kinderen omarmt en zalig prijst, aantonen dat zijn genade zich niet alleen beperkt tot volwassenen.[2111] Tegen hen die daartegen inbrengen dat omarmen niet hetzelfde als dopen is, argumenteerde Calvijn dat de omarming een bewijsstuk is van de belofte van het hiernamaals die Christus bij deze gelegenheid uitsprak en die hij in de bij hem gebrachte kinderen vervulde.[2112] Omgekeerd mag men volgens Calvijns redenering dus ook de doop, het symbool van de gemeenschap (*communio*) en *societas cum Christo* niet weigeren, aangezien hierin de verbondsbelofte is vervuld. In deze tweeledige uitlegging van het kinderevangelie onderkende Calvijn echter dat de doop als *signum* niet zo waardevol is als de omarming van Christus.[2113]

Nederlandse hervormden zullen kennis hebben genomen van deze duiding van de omarming via *De Institutie, ofte onderwijsinghe in de christelijcke leere* (1560), de vertaling van Calvijns *Institutio,* die vele drukken beleefde in de zeventiende eeuw.[2114] Elders in het boekwerk werden de gelovigen aangespoord om elkaar met dezelfde liefde te omhelzen, waarmee Christus hen had omhelsd, op grond van Efeziërs 5:1 ('Zijt dan navolgers Gods als uitverkoren kinderen'). Genade was immers 'niets anders dan de onverdiende goedheid Gods, waardoor de Vader ons in Christus omhelst.'[2115] De kinderzegeningen berusten op deze beeldspraak die de belofte op het eeuwige leven inhoudt. Ook Ridderus legde in zijn *Apollos* bijzondere nadruk op Christus' omarming in analogie met de doophandeling door de predikant: 'Als dan Jezus dat betuygde door eenigh teycken/ *selfs de kinderkens in sijn armen ontfangende,* en seggende/ *soo wie een van soodanighe kinderkens sal ontvangen*, *die ontfanght my,* Marc. 9. Vs. 37 soo waere het ongerijmt/

[2109] Worm legden een bijzonder aandacht voor emblematische symbooltaal en rebusvormen aan de dag: McKeown & Wade 2006, pp. ix, 34, 310-311. Hij hield zich bezig met de ontcijfering van runenstenen. Zie bijvoorbeeld diens *Danicorum Monumentorum Libri sex* (1643).

[2110] ('Maar Jezus zeide: Laat af van de kinderkens, en verhindert hen niet tot Mij te komen; want derzulken is het Koninkrijk der hemelen') Calvin CO, kol. 118; Calvin OS, dl. 1, p. 136.

[2111] Vrij naar: Alting von Geusau 1963, p. 162.

[2112] Vrij naar: Alting von Geusau 1963, p. 163.

[2113] 'En daarna betuigt Hij zijn wil door de daad, doordat Hij hen omhelst en door zijn gebed en zegen de Vader aanbeveelt. Indien het recht is, dat de kinderen tot Christus gebracht worden, waarom zou het dan niet recht zijn, dat zij tot de Doop ontvangen worden, het teken van onze gemeenschap en genootschap met Christus?', in: Calvin, *Institutio,* Lib. IV, Cap. xvi, § 7, waarnaar wordt verwezen in: Alting von Geusau 1963, p. 163.

[2114] Te Embden verscheen in 1560 de eerste vertaling door Jan Dyrkinus. Herziene uitgaven verschenen te Dordrecht in 1578 en te Leiden in 1593. Latere edities (in een nieuwe vertaling) werden bezorgd door de Rijnsburgse predikant Carolus Agricola (Leiden 1602), en door Wilhelmus Corsmannus (Amsterdam 1650). Zie voor het bezit van exemplaren: Hoftijzer 2005, p. 39. Verkorte uitgaven verschenen onder de titel *Cort begrijp der Institutie* (Leiden 1595), vertaald door Joris de Raed, en als *Een disputatie van de kennisse des menschen* (Amsterdam 1610).

[2115] Calvin, *Institutio*, Lib. III, Cap. xiv, § 12: 'Maar de genade, die wij de aannemende genade noemen, is niets anders, dan de onverdiende goedheid Gods, waardoor de Vader ons in Christus omhelst.'

dat men dat oock nu niet soude willen betuygen door het teycken des Doops. [...] Als de Leraer dan oock over soodanighe kinderkens de handen uytstreckt met Doop-water/ voor haer *bidt* ende haer *zegent,* gelijck Jesus die kinderkens *met sijn armen ontvingh, ende handen op haer geleydt hebbende, haer zegende* Marc. 10 vers. 16 soo doet hij wel.'[2116]

In het schilderij met de protestantse familie Poppen valt op dat de Christus daadwerkelijk een omarmende beweging maakt (**VAL2;** § 7.1; afb. 7.6), terwijl de Heiland op het portret van de katholieke familie Braems een kind door middel van handoplegging zegent (**BRA3**; § 2.1; afb. 7.32), evenals op het doek van Van Dyck **(DYCK3;** § 2.1; afb. 7.36). Veel reformatoren waren terughoudend ten opzichte van het oudchristelijke gebruik van handoplegging, doch niet zozeer omdat het als inzegenend gebaar bij de katholieke priesterwijding wordt gebruikt; en dus symbool kan staan voor de apostolische succesie van de Heilige stoel. Want ook in de gereformeerde kerk geschiedt de ambtsbevestiging door het leggen van het hand op het hoofd.[2117] Zoals we reeds zagen, is de handoplegging ook onderwerp van *De Instelling van diakonaat door Paulus* van Martin Faber waarop de Emdense hervormde diakenen temidden van de apostelen zijn geportretteerd (§ 6.3; afb. 6.25).[2118]

De hervormers namen vooral aanstoot aan het aanrakingsgebaar (*epithesis cheiron*) bij het sacrament van het vormsel (*Confirmatio*), omdat het door de katholieke kerk juist ter onderscheid van de doop was geïntroduceerd.[2119] Bij het ritueel ontvangt de gedoopte de Heilige Geest ter vervolmaking van de doopgenade. Het vormsel heet vanwege het beoogde effect het sacrament van de Heilige Geest, zoals de doop het sacrament van de Vader is en de eucharistie dat van de Zoon. En vanwege de woorden die de bedienaar uitspreekt bij de geestesoverdracht ('*signo te signo crucis*') spreekt men ook wel van de Heilige Verzegeling (Ef. 1:13).[2120] Evenals bij de doopsel wordt de catechumeen gezalfd met de heilige Chrisma (1 Joh. 2:20, 27). Volgens Calvijn ondermijnde het vormsel dientengevolge de betekenis van de doop.[2121]

Het theologische dispuut omtrent Handelingen 8 werd niet alleen gevormd door de scheiding tussen het doopsel en de handoplegging, maar ook door de koppeling van de handoplegging met de geestesgave (Hand. 8:5-8; 14-17). Ananias legde weliswaar bij Paulus de hand op ten einde hem te vervullen met de Heilige Geest (Hand. 8:17; 9:17; 19:6), maar volgens Calvijn was dit geen sacrament: 'De ouden spreken van handoplegging, maar noemen ze het een Sacrament? Augustinus bevestigt dat het niets anders is dan een gebed.'[2122] Ook zag Calvijn handoplegging, in het licht van 1 Tim. 4:14; 2 Tim. 1:6, als een vorm van invocatie waarbij geestelijke geschenken van genade (*charismata*) werden afgesmeekt voor (pas) gedoopten. In de

---

[2116] Ridderus 1666-1679, dl. 4 (1679), p. 42 (linker kolom). De tekst is gedrukt in gothische letter, terwijl de cursieve passages in een romein zijn gezet.
[2117] Geloofsbelijdenis van 1562, artikel 31: 'Wij gelooven, dat de Dienaars des Woords van God, Ouderlingen en Diakenen in haren dienst behooren verkoren te worden door wettige verkiezing, met aanroeping van den Naam Gods ende koerstemmen der Kercken: daer na met oplegginghe der handen, in haren dienst beuesticht worden, ghelijck als ons sulcx het Woord Gods leert. Vergelijk: Calvin, *Institutio,* Lib. IV, Cap. iii, § 16. Zie voor de bijbelse grondslag voor de aanstelling van diakenen en ouderlingen: Num. 27: 16-23; Hand. 6:6; 1 Tim. 4: 14; 5: 22; en 2 Tim. 1: 6.
[2118] Zie hiervoor, alsook: Tent. cat. Berlijn/Emden 2009, pp. 344-345.
[2119] Het vormsel wordt ook wel *bebaiosis* genoemd. Zie ook: Thomas van Aquino, *Summa Theologica* III.72.6.
[2120] In de klassieke ritus volgde de zegen de formule: *(Naam), signo te signo crucis + et confirmo te chrismate salutis, in nomine Patris + et Filii + et Spiritus + Sancti.*
[2121] Calvin, *Institutio,* Lib. IV, Cap. xix, § 8, aangehaald in: Oliphant Old 1992, p. 225.
[2122] Calvin, *Institutio,* Lib. IV, Cap. xix, § 12, aangehaald in: Oliphant Old 1992, p. 225.

katholieke traditie gaf men echter de voorkeur aan het vormselsacrament als grondslag voor de genadebelofte.[2123]

Luther stond de handoplegging bij de ziekenzalving (en duiveluitdrijving) toe, op grond van Marcus 16:17-18, hoewel ook hij de handeling uiteraard niet als sacrament accepteerde.[2124] Calvijn was daarentegen van mening dat de wonderdoende kracht van handoplegging alleen werkzaam was geweest ten tijde van de apostelen.[2125] Niettemin was het volgens Calvijn geoorloofd om de zegen te geven aan jonge mensen nadat ze hun geloofsbelijdenis hadden afgelegd, maar ook bij huwelijksinzegeningen, bij ambstbevestigingen, en aan het einde van elke gebedsdienst.[2126] Een lutherse preoccupatie met het aanrakingsgebaar blijkt uit de Kinderzegeningen door de Cranach de Oudere waarop meestal aan de bovenzijde de tekst *"VND SIE BRACHTEN DIE KINDLIN ZV IM DAS ER SIE ANRURETE. MARCUS AM X"* is aangebracht.[2127] Gottfried Seebaß merkte evenwel scherpzinnig op dat Christus in de talrijke uitbeeldingen alleen de zuigelingen aanraakt en niet de oudere kinderen, hetgeen ook bleek bij de *portraits historiés* van protestantse families Poppen en Bosch (**VAL2;** § 7.1; afb. 7.6, **DAN1;** § 7.3; afb. 7.28).[2128]

Ridderus schreef in zijn *Apollos*: 'De handen op kinderkens te leggē om gesegent te worden vergelijcken wy met de handen op de kinderkens leggen in den Doop om gesegent te worden.'[2129] Niettemin zal het handopleggingsgebaar in de context van de kinderzegening vaak onherroepelijk associaties met het katholieke sacrament van het vormsel hebben opgeroepen. De plaatsing van Christus' hand op een kinderhoofd lijkt dus eerder op een katholieke iconografie te wijzen; zeker als het kind is weergegeven in "de jaren van verstand", vanaf de zeven jaar tot twaalf jaar, de gebruikelijke leeftijd voor de toediening van het vormsel. Bij het schilderij van De Bray hadden we reeds vastgesteld dat Dirck, de jongen die met gevouwen handen Christus' zegening ondergaat, inderdaad zeven jaar oud was (de minimumleeftijd voor het vormsel). We mogen er dus vanuit gaan dat het portret inderdaad werd geschilderd ter gelegenheid van het ontvangen van het vormsel. Christus' hoofd wordt door een stralenkrans omringd ten teken van de Heilige Geest die in de jongen vloeit, ter bevestiging van de doopgenade.

[2123] Zie voor de verwerping hiervan ook Melanchton: *Loci Communes* (1521), p. 48.
[2124] Zie Luthers advies aan predikant Severin Schulze in een brief d.d. 1 juni 1545: Tappert 2003 [1960], p. 52. Zie voor de verwerping van het sacrament: Luther, *De captivitate babylonica ecclesiae praeludium* (1520), VII, p. 501. Zie ook: Hand. 4:33, 8:17, 9:40; 19:16: 28:8.
[2125] Ruthven 1993.
[2126] Calvin OS, dl. 2, pp. 53-54. Zie ook: Oliphant Old 1992, p. 225.
[2127] Lucas I Cranach, *Christus zegent de kinderen,* olieverf op paneel (lindenhout), 85,5 x 120 cm, Dresden, Staatliche Sammlungen, Galerie Alte Meister, inv.nr. GG 1927 <lucascranach.org/DE_SKD_GG1924>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, p. 142, nr. 362A; Tent. cat. Berlijn 1983, p. 376, nr. F8 met afb.; Tent. cat. Frankfurt/Londen 2007-2008, pp. 214-215, nr. 50. Vergelijk het opschrift op: Lucas I Cranach, *Christus zegent de kinderen*, 1538, olieverf op paneel, 82,8 x 120,8 cm, Hamburg, Kunsthalle, inv.nr. 618 <lucascranach.org/DE_HKH_HK-618>. Zie: Friedländer & Rosenberg 1979, nr. 362.
[2128] Sebaß, in: Tent. cat. Neurenberg 1983, p. 371. Zie ook: B. Brinkman, in: Best. cat. Frankfurt 2005, p. 231.
[2129] Ridderus 1666-1679, dl. 4 (1679), p. 52: '(1) [...] wy kennen de oude wijse van den oplegginge der handen / ende wy seggen niet / dat dese lieden quaemen om haer kinderen te laeten doopen / maer wy disputeren uyt het brengen tot Jesum / 't be-geeren van de oplegginghe der handen/zegen en bidden/en uyt 't geen Jesus so dede/ by gevolg op den doop. (2) De handen op kinderkens te leggē om gesegent te wor-den vergelijcken wy met de handen op de kinderkens leggen in den Doop om gesegent te worden : en doch / indien den kinderen niet onbetaemlijck was door opleggende handen gesegent te worden na de oude wijse / waerom sal het haer onbetaemelijck zijn / volgens de ingestelde Christelijcke wijse? [...]'.

Als men kijkt naar het Zuid-Nederlandse familieportret door Van Dyck ziet men de door handoplegging gezegende knaap eveneens bij benadering zo oud is (**DYCK3;** § 2.1; afb. 7.36). Ook hier is het waarschijnlijk dat dit schilderij naar aanleiding van het vormsel (of anders de eerste communie) van de jongen werd gemaakt, zoals Ludwig Burchard reeds veronderstelde. Hij voerde zijn vermoedens te ver door: 'The soft melancholy of the face of the mother and the transfigured expression in the eyes of the elder sister might imply that, after Confirmation, the boy was destined for the church.'[2130] Niettemin vermeldde Burchard terecht dat men dezelfde houding terugziet op Nicolas Poussins voorstelling van *Het Vormsel dat door Petrus aan een jongen wordt toegediend* (Belvoir Castle; afb. 7.37).[2131] Van de jongen op Van Dycks familieportret is een olieverfstudie bewaard gebleven waarop hij eveneens met gevouwen handen verschijnt (voorheen New York, Coll. Henry Welden; § 2.1; afb. 2.6).[2132]

Ook op het vroegst bekende Nederlandse *portrait historié* met het onderwerp, het paneel van Hiëronymus I Francken uit 1602, legt Christus het jongetje de hand op (**FRA1;** afb. 7.4). De Petrusfiguur die achter Christus en het jongetje staat, lijkt met zijn opgeheven linkerhand een zegeningsgebaar te maken. Zowel dit jongetje als de knaap op Van Dycks schilderij is in een biddende houding weergegeven, zoals gebruikelijk is bij het ondergaan van het vormsel. In Van den Valckerts voorstelling daarentegen richt Christus zich voornamelijk op de jongere, nog onmondige baby's en peuters op de voorgrond (afb. 7.6). Alleen al op grond van het leeftijd kunnen ze niet met vormelingen worden verward. Dit is blijkbaar een opzettelijke keuze geweest, verklaarbaar vanuit de gereformeerde achtergrond van Michiel Poppen.

Het is onduidelijk of Christus hier zijn linkerhand vóór de tweede baby uitstrekt of diens voorhoofd met de linker ringvinger aanraakt. Zelfs dan nog lijkt het eerder alsof hij kind door het haar strijkt dan hem ritueel de hand oplegt, als was het alleen maar omdat zijn gezicht naar de andere kant is toegewend. Beide elkaar omhelzende zuigelingen hebben ook geen biddende pose aangenomen. De twee kinderen achter Christus, die aan zijn gezichtsveld zijn onttrokken, bidden wél: het jongetje in het hemelsblauwe gewaad, alsook het huilende kind heeft de handen in elkaar gevouwen. Zijn voorhoofd wordt door Petrus' linkerhand aangeraakt; alsof Van den Valckert de dwaling van de Stoel van Petrus zo heeft willen weergeven. Met zijn rechterhand probeert Petrus de kinderen weg te houden, zoals het bijbelverhaal vertelt.

[2130] Burchard 1938, p. 30.

[2131] Nicolas Poussin, *Het Vormsel dat door Petrus aan een jongen wordt toegediend,* olieverf op doek, 95,5 x 121 cm, Grantham, Belvoir Castle, Coll. Duke of Rutland. Het schilderij is onderdeel van zeven sacramentvoorstellingen die Poussin vóór 1642 vervaardigde voor Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Zie: Bellori 1672, ed. Borea 1976, p. 432.: 'Segna ed unge la egli la fronte di un semplice fanciullo riverente con le mani giunte.'

[2132] Anthony van Dyck, *Portret van een jongen met gevouwen handen: voorstudie voor Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op papier, overgebracht op doek, 44 x 30,5 cm, afkomstig uit de coll. James Douglas, 4th Duke of Hamilton (1645-1712), inv. 12-8-1695, Vlg. Coll. Weldon, New York (S), 22-4-2015, lot 33. Zie: Garas 1955, p. 199, nr. 10; Waterhouse 1978, p. 16, nr. 9; Tent. cat. Princeton 1979, p. 92; A. McNairn, in: Best. cat. Ottawa 1987, p. 100; Tent. cat. Genua 1997, pp. 74-75; Tent. cat. New Orleans 1997, pp. 42-44, nr. 17; Tent. cat. Baltimore 1999, pp. 42-44, nr. 16; C. Brown, in: Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999, p. 108, sub nr. 8, noot 1, afb. 1 op p. 109; Barnes e.a. 2004, p. 31, nr. I.15; J.J. Pérez Preciado, in: Tent. cat. Madrid 2012-2013, pp. 194-195, nr. 37; p. 199, sub nr. 38. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/weldon-collection-n09335/lot.33.html> [28-1-2018]. Er zijn twee olieverfstudies bekend: een kopie op paneel, zonder de handen (Verk. coll. Charles d'Heucqueville, Parijs (Charpentier), 24-3-1936), tegenwoordig in het Louvre (inv. RF 1961-83) en deze studie, voorheen in de collectie Weldon (Vlg. coll. Fritz Hess, Luzern (Cassirer-Fischer), 1-9-1931, lot 13). Beide werken werden respectievelijk verkocht op de Vlg. E. Warneck, Parijs (George Petit), 27/28-5-1926, lot 36-37.

Niettemin is er sprake van fysieke aanraking in beide uitbeeldingen van het thema door Cornelis Cornelisz. van Haarlem. In het schilderij te Schleißheim heeft Christus zelfs een kind op de armen genomen (**HAA3;** § 7.2; afb. 7.26). Hij legt de hand op de hartstreek van het kind, wellicht een verwijzing naar Luthers vertaling van Marcus 10:16, aangehaald in diens preek over Mattheüs 19:13-15 van 1537: '[Christus] nahm sie auf seine Arm und herzet sie'.[2133] Dit was tevens een argument tegen de doperse opvatting, want volwassenen dragen elkaar niet. Christus heeft bovendien een kind op schoot in een Luthers epitaaf door Barthold Conrad (1657-1719) uit 1708-1710 met de portretten van Christiana Wolff (Wulffen) (1682-1708) (Tellingstedt, St.-Martinskirche; afb. 7.38).[2134] Ook kan de vergelijkbare uitbeeldingswijze op Cornelisz. van Haarlems schilderij samenhangen met de opstelling van het schilderij in het Heilige Geest-weeshuis. Het kind staat dan vermoedelijk symbool voor het weeskind dat aan de goddelijke zorg wordt toevertrouwd en letterlijk "in handen" van Christus wordt gegeven. De vrouwenfiguur die een tweede kind presenteert bij Christus, moeten we wellicht niet als zijn eigen moeder zien, maar als een binnenmoeder, die verantwoordelijk was voor de dagelijkse verzorging van de wezen.

Ook de handoplegging van Christus op het andere stuk van Cornelisz. van Haarlem voor het Geesthuis moeten we in het licht van liefdadigheidswerk zien (**HAA4;** afb. 7.19). Christus wordt hier namelijk als ziekenzalver weergegeven, hetgeen vanuit calvinistisch oogpunt de uitbeelding van het zegeningsgebaar rechtvaardigt. Het centraal geplaatste jongetje dat bij Christus wordt gebracht is overduidelijk kreupel, aangezien hij op een stokje leunt, terwijl ook het jongetje rechts van hem kennelijk moet worden ondersteund. Maar ook het schilderij met de protestantse familie Bosch toont overduidelijk een handoplegging (**DAN1;** afb. 7.28). Omdat het kind de peuterleeftijd nog niet is ontgroeid kan Christus' aanraking dus niet voor het vormsel worden aangezien, welke associatie de opdrachtgever ook beslist niet wilde oproepen.

Op een katholiek memoriestuk van een onbekende schilder in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Temse, waarop een volledig gezin zich in 1636 liet portretteren onder Christus' zegening, zien we echter ook geen *Confirmatio*-scène (**ANON7;** afb. 7.39). Christus houdt daar een meisje bij de recherhand vast, terwijl hij zijn linker uitsteekt richting een jongen, bovendien met de handpalm naar boven – dus niet zoals bij het zegeningsgebaar. Of men hieraan vergaande conclusies moet verbinden is maar de vraag. De handvatting door Christus komt meermaals

---

[2133] Luther EA 1826-1857, dl. 44 (1850), p. 155: 'Es sind tolle und thorichte Leute; sie [die Wiedertäufer] sehen nicht, dass Christus allhier redet von denen, so Alters halben Kinder sind, und die auf dem Arm getragen werden, denn alte Leute pflegen einander nicht zu tragen. Nu saget der Evangelist Markus, dass sie Kinder zu ihm trugen, und er nahm sie auf seine Arm und herzet sie, und sie wurden drumb zu ihm gebracht, denn sie ihnen vor einen Propheten hielten'; p. 158: Ihr musset zu Kinder werden, Kindlein gehören hieher, Kindlein trägt der Herr Christus, herzet und umbfähet sie, und gibt ihnen den Segen, und spricht.' Zie ook: Luther WA, dl. 47, p. 328. Vergelijk: Vogel 1594, p. 580: 'Christus aber hertzet die Kindlin/ und liegt die Händt auff sie.',

[2134] Bartold Conrad, *Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op doek, 1708-1710, 185 x 225 cm, sign.: "*B. Conrad pinxit*" (niet langer zichtbaar), Tellingstedt, St.-Martinskirche; RKD-nr. 232399. Zie: Gerson 1942/1983, p. 214; Merckens 2004, pp. 46-48, afb. 2. Het gedenkbord draagt de inscriptie: "PERENNATURUM RARÆ *et* VIRTUTIS MONNUMENTUM,/ *Generosæ et Nobilissimæ* MATRONÆ, DOMINÆ CHRISTIANÆ *de* WULFFEN, *natæ* DE WETKEN,/ VIRTUTE ET PIETATE *verè* CHRISTIANÆ,/ ZACHARIÆ, *de* WULFF/ SERENISSIMI PRINCIPIS *ET* DUCIS REGENTIS SCLESVICI ET HOLSATIÆ,/ *Chiliarchæ, et Fortality. Tönningensis, Præfecti,/UXORI Ledissimæ olim, eheu: nunc desideratissimæ:/Quæ/Anno MDCLXXXIII.d.IV. Febr. Hanc Vita in ingressa: Anno MDCCVIII.d.XVIII.Octobr.hâc Vitâ egressa: In Svavysimo per XI. Annos vixit Conjugio./ Piè, placidè. Pacatè, feliciter et ex Sententia!* VI: *liberorum Mater, ex quibus eheu! vuicus superstes Filius/ quem Deus O.M. tanquam charum Pignus insolatium diu conservet involumnia! /Festandi indelebilis Amovis et sempiternæ Memoriæ ergó!/ ERECTUM/ MARITO mullüm MŌ[N]ESTISSIMO!.*"

voor in het Nieuwe Testament, meestal in de context van genezing, zoals in het verhaal van het dochtertje van Jaïrus (Marc. 5:41; Luk. 8:54), maar deze connotatie lijkt hier wat vergezocht. Ook werd de aanraking met de 'rechter hand der gemeenschap' in Galaten 2:9 gekoppeld aan de besnijdenis van de heidenen; en dus indirect aan de doop. Merkwaardig is dat de Petrus-figuur naar de grond wijst – als we beter kijken – in de richting van een ontblote kindervoet, hetgeen onwillekeurig 1 Korinthiers 12:14-15 in de herinnering oproept: 'Want ook het lichaam is niet een lid, maar vele leden. Indien de voet zeide: Dewijl ik de hand niet ben, zo ben ik van het lichaam niet; is hij daarom niet van het lichaam?' Dit beeldmotief kan wellicht worden geïnterpreteerd als aanduiding van kinderen als volwaardige leden van de gemeenschap van Christus. Opvallend is dat de schilder de geportretteerden volledig in eigentijdse kleding (en voor zover we kunnen zien, verder allemaal geschoeid) heeft weergegeven, en geen enkele poging heeft gewaagd historische elementen toe te voegen.[2135]

7.7. Kindergeloof en de doop

In het licht van de Kinderzegening gaf de Duitse evangelische theoloog Matthäus Vogel (1519-1591) ter bestrijding van de doperse visie nog enige argumenten waarom ook onmondige kinderen tot de gelovigen behoren. Zo citeerde hij Mattheüs 21:16 waarin Jezus geen aanstoot nam aan het kindergeschrei in de tempel en de schriftgeleerden vragend voor de voeten wierp, of dat ze nog nooit gehoord hadden dat uit de mond van jonge kinderen en zuigelingen Gods lof wordt toebereid (Psalm 8).[2136] Kan deze rechtvaardiging een aanvullende reden zijn dat op Van de Valckerts schilderij (**VAL2;** § 7.1; afb. 7.6), met zijn tempelachtige setting, alleen baby's, peuters en kleuters zijn weergegeven, onder wie één schreiend jongetje? Rechtsachter Michiel Poppen staat, halfverdekt opgesteld, een man die als Farizeeër geduid kan worden. Voorts stelde Vogel dat het kindergeloof niet voortkwam uit het gehoor maar dat Christus het geloof in de kinderen opwekte, net zoals Johannes de Doper in zijn baarmoeder met de Heilige Geest werd vervuld, toen hij zijn moeder Elisabeth de maagd hoorde begroeten: 'Und aber, wer zu Gott kommen will, der muß glauben.'[2137] Dit argument zou de aanwezigheid van de Johannesknaap op het *portrait historié* van de familie Bosch kunnen verklaren (**DAN1;** § 7.3; afb. 7.28). Tenslotte zijn de kinderen volgens Vogel deelgenoot omdat ze "uit water en geest" worden herboren.[2138]

Ook in het populaire *Schat-boeck der christelycke leere, ofte uytlegginge over den catechismus* (1602) van Zacharias Ursinus (1534-1583), dat David Pareus (1548-1622) als collegedictaat had opgetekend en Festus Hommius (1576-1642) had vertaald, wordt de passage van de kinderzegening expliciet aangehaald om aan te tonen dat onmondige kinderen niet uitgesloten zijn van de wedergeboorte en de zondevergeving.[2139] Ursinus stelt dat jonge

---

[2135] Dhanens 1953, pp. 359-360.

[2136] Vogel 1594, p. 580: 'Ließ ihm auch der Kinderschreien in Tempel gefallen/ und sprach: Habt ihr nie gelesen: Auß der Mund den Unmüdigen/ und Säuglingen/ hastu Lob zugerichtigt.' De psalmtekst wordt ook aangehaald in: *Lof-sangh ende Gebedt der Kinderen* (1661) van Willem Sluyter (1627-1673), p. 44: 'O Heyligh Godt, die uyt den mont/ Der kind'ren en der suygelingen [...] Als eertijts met een held're toon/ Die kind'ren riepen in den tempel.'

[2137] Vogel 1594, p. 580.

[2138] Vogel 1594, p. 591: 'Und durch dass Wasserbad im Wort/ von ihren Sünden gereiniget/ Und selig gemacht werden/ durch das Bad der Widergeburt.'

[2139] Ursinus 1617/1622, dl. 2, fol. 22, geciteerd naar Polman 1944, p. 25: "Ende dat oock de kleijne kinderen de weldaedt der vergevinge der sonden ende der wedergeboorte toecomt, ende hen den H . Geest gegeven is, wordt wederom bewesen uyt het formulier des Verbonts, Gen. 17 : 7: Om u te zijn tot eenen God ende uwen zade na u. Ende

kinderen op hun eigen manier geloven in overeenstemming met hun leeftijd. Hij vergeleek hen met pas geplante boompjes die nog vrucht moeten gaan dragen en derhalve niet als onvruchtbaar mogen worden bestempeld. Evenzo moet de godsvrucht – die zogezegd in kinderen reeds latent aanwezig is – tot wasdom komen. De gevolgtrekking was dat men kinderen niet moet rekenen tot de ongelovigen, aangezien zij geneigd en toegerust zijn om te geloven, door toedoen van de Heilige Geest en de belofte van genade.[2140] Ursinus' *Schat-boeck* behoort tot de godsdienstige werken die men het frequenst aantreft in zeventiende-eeuwse boedelinventarissen.[2141] De Dordtse Synode van 1578 stelde dat de doop aan de kinderen des verbonds toekomt en men hen vanwege deze zekerheid de doop niet mag ontzeggen.[2142] Op de classis van Den Briel in 1617 werd zelfs vastgelegd dat ook kinderen die 'gepresenteert worden sonder getuygen, ende welcker ouderen notoirlijck profaen ende godtloos zijn' mochten worden gedoopt.[2143] Hoewel de aanwezigheid van getuigen bij de doop verplicht was, gaven velen daar geen gehoor aan. In Edam klaagde men in 1613 over kinderen die kinderen naar de doopvont meevoerden, waarop de classis in 1621 bepaalde 'hoe men weeren sal de abuysen ontrent den doop vallende [...] dat kinderen met kinderen tot doop comen'.[2144]

De portrettering van de ouders in scènes met de kinderzegening – in plaats van uitsluitend kinderen voor te stellen – is verklaarbaar uit het belang dat men hechtte aan hun aanwezigheid bij deze symbolische hernieuwing van de doop. Ook de opname van leden buiten het gezin, zoals oom Jacob Poppen op Van den Valckerts schilderij (afb. 7.18f), kan wellicht samenhangen met de eis van doopgetuigen, die werd getransponeerd naar het schilderkunstige bereik van de Kinderzegening, waarin de doophernieuwing werd verbeeld. Ook uit de titelverandering van het gereformeerde doopformulier in 1639 blijkt de blijvende preoccupatie met de kinderdoop. De oude titel *Forme om den heylighen Doop uyt te richten* werd toen namelijk gewijzigd in *Formulier in H. Doop te bedienen aen de kleyne Kinderen der Gelovige,* vanwege de toevoeging van een apart doopformulier voor volwassenen, getiteld *Formulier om den H. Doop te bedienen aan be-jaerde Persoonen*.[2145] Hoewel zij feitelijk in assistentie zijn afgebeeld, zijn de ouders in de Kinderzegeningen dus van essentieel belang, evenals getuigen. De kerkeraad van Purmerend in 1620 verklaarde dat een getuige een persoon moest zijn 'die van de religie is ende tot mondige dagen is gecomen'.[2146] De ouders moesten als het ware getuigenis afleggen van het geloof van hun kinderen. En door middel van het bijbelstuk met hun portretten maakten ze die

uyt de belofte Christi: Matth. 19 : 14: „Laet af van de kinderkens ende verhindert haar niet tot mij te komen, want der sulcker is het Koninkrijk der hemelen.“'

[2140] Ursinus 1617/1622, dl. 2, fol. 24, geciteerd naar Polman 1944, pp. 25-26: 'Maer de kleyne kinderen is t genoegh tot den Doop, datse van den H. Geest, geheylight ende wedergeboren zijn... men moet achten datse ghelooven op hare maniere, die met hare jongheydt overeencomt nam. door een genegentheyt om te ghelooven... Ende ghelijck men de kleyne Boomkens, die eerst geplant zijn ende tot sijne tijdt sullen vrucht voortbrengen, niet en mach noemen onvruchtbare boomen, hoewel zij noch geen vruchten dadelick voort en brengen, alsoo en moet men oock de kinderen niet stellen onder het ghetal der ongeloovigen, om dat sy noch met der daadt niet en ghelooven, maar onder de gheloovigen, om dat zij een ghenegentheyt ende bequaemheyt hebben tot het gheloove.'

[2141] Hoftijzer 2005, p. 39.

[2142] '[...] overmidts de doop den kinderen die int Verbond Gods staan toekoemt, ende het ghewis is dat dese kinderen buyten het Verbond niet en syn', in: *Acta Synoden,* ed. Rutgers 1980, p. 270, aangehaald door: Van Deursen 1998, p. 136; Jensen Adams 2009, p. 177, aldaar naar het Engels in: Van Deursen 1991, p. 264. Zie: Regan 1996, p. 101.

[2143] *Acta Den Briel (rem.),* 26 juni 1617, aangehaald in: Van Deursen 1998, p. 136.

[2144] *Not. Edam,* 3 juli 1613; *Acta Edam,* 7 juni 1621, aangehaald in: Van Deursen 1998, p. 136.

[2145] Zie: De Jong & De Jong 1998. De editie van 1611 bevatte al een *Forme om den heylighen Doop aen volwassene te bedienen*, maar de titel van formulier voor de kinderdoop bleef *Forme om den heylighen Doop uyt te richten* heten.

[2146] Not. Purmerend, 7 juli 1620, aangehaald in: Van Deursen 1998, p. 135.

getuigenis wereldkundig. Op een vergelijkbare wijze werkten de schilderijen voor weeshuizen om aan te tonen dat de kinderen een christelijke opvoeding kregen, waardoor hun plaats binnen het verbond werd gewaarborgd.

De kinderzegening als beeld van het ongeletterde kind dat wordt toegelaten tot de geloofsgemeenschap – nog vóórdat het zelfstandig de Bijbel kan lezen – lijkt onderwerp van een *Laat de kindertjes tot mij komen*, toegeschreven aan Nicolaes Maes (Londen, National Gallery; afb. 7.40).[2147] Bijzonder is dat het gezegende kind een rechthoekig plankje aan een touwtje bij zich draagt, dat door Christopher Brown abusievelijk werd aangezien voor een schrijfleitje.[2148] Het betreft hier echter een zogenaamd *hornbook*, een leesplankje, doorgaans beplakt met een velletje papier met het ABC of met het "Onze Vader", waarover weer een transparant plaatje hoorn werd aangebracht met stripjes en nageltjes (afb. 7.40a; afb. 7.41).[2149] Het feit dat de lettertekens niet (of niet langer?) zichtbaar zijn, of althans het papiertje lijkt te ontbreken, kan staan voor het kind dat evenals een *tabula rasa* nog ongeletterd is. Zo verbeeldt het ABC-bordje de christelijke opvoeding die het kind gaat ontvangen en begint met het leren van het "Onze Vader". Overigens bevat ook dit schilderij een portret, namelijk van Maes' mede-Dordtenaar Samuel van Hoogstraten, links in de marge, hetgeen een vergelijking met twee van zijn zelfportretten bevestigt (afb. 7.42; afb. 7.43).[2150] Sumowski's veronderstelling dat Maes de compositie baseerde op twee tekeningen van Van Hoogstraten lijkt met deze constatering aanzienlijk aannemelijker te worden.[2151] Wellicht moet men zelfs een gedeeltelijke toeschrijving aan Van Hoogstraten overwegen op stilistische gronden: bijvoorbeeld de mannelijke figuur met de baard in de achtergrond.

7.8. Het *portrait historié* als *vivificatio*: heiligmaking door het geloof

Ook de dramatiek of pathos die wordt opgewekt door het thema van de Kinderzegening kan men in algemeen verband brengen met *vivificatio*. Onderzoekers hebben wel gepoogd om een intrinsiek verband te leggen tussen de rhetorische opwekking van de affecten of emoties (*ars movendi affectus*) en het theologische concept van opwekking (*vivificatio*).[2152] Volgens Luthers

---

[2147] Nicolaes Maes, *Laat de kindertjes tot mij komen*, olieverf op doek, 206 x 154 cm, Londen, National Gallery, inv.nr. 757. Zie: Best. cat. Londen 1991, pp. 242-245, nr. 757 met pl. 203; Krempel 2000, pp. 358-359, nr. D 24 met afb. 3.
[2148] C. Brown, in: Best. cat. Londen 1991, p. 242: 'A slate, on which there are unintelligible scribbles, hangs at the side of the child in the centre.'
[2149] *ABC-bordje met adres Thompson te Rotterdam,* ca. 1710, papier op eikenhout onder hoorn, 11 x 4,7 cm, Rotterdam, Nationaal Onderwijsmuseum. Zie ook: *ABC-bordje gedrukt bij A. Walpot*, *Dordrecht,* ca. 1770, papier op hout onder hoorn, 10,1 x 5,5 cm, Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn. Vergelijk exemplaar, voorheen Antwerpen, Steine Museum met opschrift: "*Te Dordregt by H. Walpot Boekwerk. over 't Stadhuys*". Zie: Ter Linden 1985; Ter Linden 1995, pp. 8-11; 'ABC-bordjes', in: Buijnsters & Buijnsters-Smets 1997, p. 24, nr. 64-67. Zie voor *hornbooks* ook: Tuer 1971.
[2150] Zie voor deze herkenning ook: De Witt 2015 (= Tent. cat. Amsterdam 2015), p. 85. Vergelijk: Samuel van Hoogstraten, *Zelfportret,* olieverf op doek, 63 x 48 cm, mon. & dat.: *"S.v.H.16_4",* Den Haag, Museum Bredius, inv.nr. 56-1946; RKD-nr. 4047. Zie: Best. cat. Den Haag 1991, pp. 107-108; De Witt 2015, p. 87, afb. 3.19. Samuel van Hoogstraten, *Zelfportret,* olieverf op paneel, 55 x 46 cm, mon. & dat. r.: *"SvH 1645"*: Vaduz, Fürst Liechtenstein. Zie ook: Brusati 1995, p. 346, nr. 1 met fig. 27 (Den Haag = Sumowski 847); p. 337, nr. 3 met fig. 31 (Vaduz = Sumowski 851).
[2151] Sumowski 1970, pp. 41-49; Sumowski 1979-1992, dl. 8 (1984), nr. 1760: '[...] above all, the influence of Samuel van Hoogstraten is manifest. The compostion is based on the *Christ blessing the Children* (No. 1171) in Bremen, whereas details (the mother behind Christ, the column) correspond to the version in the Goethe collection in Weimar (No. 1174)', aangehaald door: C. Brown, in: Best. cat. Londen 1991, p. 243 met citaat in noot 18 op p. 245.
[2152] Burger 1979, pp. 157-169; Spitz 1985, p. 86; Harasimowicz 2017, p. 81. In zijn exegese maakte Luther onderscheid tussen de 'dodende letter' (*littera occidens*), de grofletterlijke of historische interpretatie van het O.T., en de 'levendmakende geest' (*spiritus vivificans*), een lezing die ontvankelijk is voor vergeestelijkte en profetische weerklanken. Luther stelde de letterlijke betekenis (*sensus litteralis*) van de Schrift gelijk aan de *littera occidens* en de

commentaar op Psalm 119:25 (*Vivifica me secundum verbum tuum*) in zijn *Dictata super Psalterium* (1519ff.) vond dit tot leven opwekken 'naar Uw woord' plaats door Gods Heilige Geest. Het *vivifica me* in 119:37 ('maak mij levend door Uw wegen') stelde hij derhalve gelijk aan 'rechtvaardig mij' (*iustificate me*) op grond van Romeinen 1:17.[2153] Dergelijke lutherse noties waren in de Nederlanden verbreid mede dankzij uit het Duits vertaalde publicaties zoals *Van de betrachtingh des levens Christi* (1647) van Valentin Weiger (1533-1588) waarin wordt gesteld dat het leven van Christus ons leert dat 'wy zijn (van wegen de genade) door den geloove, in hem en door hem, natuerlijck rechtveerdich en heyligh'.[2154] Reeds uit Delffs *Jakob en Ezau* werd duidelijk hoezeer gelovigen gepreoccupeerd waren door rechtvaardiging, niettegenstaande dat de hervormers de gelovigen afraadden over het eigen zielenheil te speculeren.[2155]

Luther verbond *vivificatio affectu* (opwekking door emotie) met *justificatio fide* (rechtvaardiging door het geloof) en daardoor hangt de essentie van zijn theologie nauw samen met rhetorische principes.[2156] Christus' woord had volgens Luther niet alleen een docerend vermogen (*vim docendi*), maar ook het vermogen om emotioneel te bewegen (*vim excitandi seu movendi*).[2157] In de schilderkunst wordt deze emotionele kracht van het woord vertaald naar het beeld. De stilistische en inhoudelijke eigenschappen van kunstwerken, waardoor wij onze percepties en ervaringen uitdrukken, noemde Aby Warburg pathosformules (*Pathosformel*).[2158] Zij zijn ongeveer gelijkwaardig aan rhetoricale topoi. De betrokkenheid van de geportretteerden in het bijbelverhaal staat ook voor de emotionele toenadering tot Christus. Uit veel *portraits historiés* spreekt het vertrouwen op deze rechtvaardiging door het geloof. Dopersen en doopsgezinden betrokken hun geloof in vergeving haast uitsluitend op boetvaardigheid en het afsterven van zonden.[2159] Een dergelijk concept ligt, zoals uit het voorgaande bleek, ook ten grondslag aan Van Manders *Doortocht door de Jordaan* (**MAN1;** § 6.5; afb. 6.48).

Anders dan doperse en lutherse theologen gebruikte Calvijn het begrippenpaar *mortificatio-vivificatio* niet alleen in het kader van rechtvaardiging en de heiliging (*sanctificatio*), alsook ter kenschetsing van het innerlijk conflict van de vernieuwde mens, en zodoende als

---

verborgen betekenis (*sensus spiritualis*) aan de *spiritus vivificans*. Ook koppelde hij het verschil tussen *littera* en *spiritus* aan de betekenisverhouding van het Oude tot het Nieuwe Testament. Hoewel het O.T. een dieperliggende *sensus spiritualis* bevat, kan het in de vorm van de Wet worden opgevat als *littera occidens* die tegengesteld is aan de *spiritus vivificans* van het evangelie in het N.T. Zie: Zur Mühlen 2011, pp. 102-103. Zie ook volgende twee noten.

[2153] Luther WA, dl. 4, p. 325, § 8ff: 'Spiritus est qui vivificat, et fides iusitificat: iustus est enim ex fide vivit [...] Ergo 'vivica me' est dicere: Iustifica me, da mihi spiritum, da mihi vivam perfectam fidem, in qua vivam est iustus sim', waarnaar verwezen in: Spitz 1985/Spitz 1996, pp. 86-87. Vergelijk: Luther, *Wittenberger Disputationsthesen*, in: Kolde 1890, p. 453: '83. Iustificatio factores legis praecedit non sequitur. 84. Lex sine gratia est littera occidens, in gratia spiritus viuicans', aangehaald in: Simon 2005, p. 322, noot 18.

[2154] Weigel 1647, pp. 7-8, wordt vervolgd: '[...]: en, door_dien dat wy noch verschrickt worden door de kennisse der sonden, soo is hy ghenaemt, Wet, ofte *littera Occidens*: maer soo_wanneer dat wy in den gheloove worden vertroost en op_gherecht, soo is hy ghenaemt, Euangelium, ofte *Spiritus vivificans;* daer_om soo vindt_men in Christo, ofte in 't Christi, alle dingen; beyde, de Wet en het Euangelium: en, eene beschutting, tegens de seeckerheydt ofte hooveerdigheyt; [...] en eenen troost [...] tegens de vertwijffelingh'. Zie ook vorige noten.

[2155] Hiertegenover stond de expliciete katholieke verbeelding van het persoonlijk zielenheil d.m.v. portretten in voorstellingen van het vagevuur. Zie hiervoor: Göttler 1996, pp. 270-274, alsook aldaar voor de verlevendiging van het portret door affecten (*ritratto dell'attion et affetto; l'attion del vivente*, cf. Plato, *Phædrus* 275d) in Giulio Mancini's *Considerazioni sulla pittura* (1603). Zie: Mancini 1603, ed. Marucchi 1956-1957, dl. 1, p. 116.

[2156] Burger 1979, p. 367. Hoewel Lewis W. Spitz de gelijkstelling van *vivificatio ex affectu* met *vivificatio* niet overtuigend. Zie: Spitz 1985/Spritz 1996, p. 87.

[2157] Burger 1979, p. 367.

[2158] Haus 1991; Bannasch 2007.

[2159] Van Hiele 1994, p. 68.

verholen kritiek op Melanchton die de begrippen had aangewend voor berouw en opleving door rechtvaardiging.[2160] Vooral spirituele vernieuwing staat centraal in de calvinistische "heiligingstheologie". Vaak lijken bijbelse *portraits historiés* van gereformeerde opdrachtgevers als een fysieke bewijslast te dienen voor een innerlijke mentaliteitsverandering of emotionele *rite de passage* in hun geloofsontwikkeling. Door zich te laten afbeelden in deze schilderijen leggen ze daarvan getuigenis af ten overstaande van hun medegelovigen. Het schilderij kan als materiële uiting van geloof daarbij zelfs de plaats innemen van een fysieke geloofshandeling. Ook kan een *portrait historié* het nakomen van een spirituele belofte aan God verbeelden: iets wat anders onzichtbaar zou blijven. In *Elkana en Hanna die Samuel aan Eli presenteren* door Lambert Doomer en Gerbrandt van den Eeckhout (**Doo1;** § 10.5; afb. 10.12, **Eec4;** afb. 10.13), kan het afstaan van een kind aan God staan voor het afleggen van een spirituele gelofte aan God: om zich zo te houden aan hun zijde van het verbond dat God met hen was aangegaan. Tegelijkertijd is het een uitdrukking van (toe)vertrouwen.

Anders dan Luther die inkeer voornamelijk toeschreef aan prediking van het woord – onder meer vanwege de belofte van onvoorwaardelijke absolutie door het evangelie – begreep Calvijn berouw als een voortschrijdend bestanddeel van het nieuwe leven. Aldus dient berouw een integraal onderdeel te zijn van ons dagelijks handelen en kreeg *vivificatio* de connotatie van "goed doen". Zo kon opwekking tot op zekere hoogte ook dienen als substituut voor het doen van "goede werken", dat Luther reeds als "katholieke werkheiligheid" had afgedaan omdat men dacht hiermee het zielenheil af te kunnen kopen. Volgens de beide hervormers was het omgekeerde juist het geval: niet door goede werken wordt de gelovige gerechtvaardigd, maar het geloof stelt juist de gerechtvaardigde in staat om goede werken te doen. Ook verwierp Calvijn de opvatting dat bekering alleen het gevolg van wetsprediking was.[2161] Volgens Calvijn vormt boetedoening (*poenitentia*) de basishouding die mensen zich moeten aanmeten terwijl heiliging (*sanctificatio*) het gevolg was van deze constante bezinning.[2162] Zo kon de heilige levenswandel als alternatief dienen voor goede werken waarmee katholieke gelovigen voor zichzelf een plaats in de hemel trachten te waarborgen. En al hadden calvinisten die garantie niet, zij propageerden vanzelfsprekend wel de verbondsbelofte en een deugdzame levenshouding. Deze deugdzaamheid was volgens Calvijn dus niet van buitenaf door mensen opgelegd door wetsprediking, maar reeds door de Heilige Geest verinwendigd, of zoals Luther stelde, in de harten ingegeven, zoals het Panhuyspaneel met Mozes en de Israëlieten duidelijk maakte (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1).

De traditie om zich als "weldoener" te laten afbeelden bij het uitvoeren van de liefdewerken, omwille van het eigen zielenheil, werd gesubstitueerd door een minder eigenmachtige en meer bescheidene portretwijze, waarin niet de charitatieve handeling centraal

[2160] Calvin *Institutio,* Lib. III, Cap. iii, § 3, 8 en verder. waar hij betoogt dat de begrippen 'potius sancte pieque vivendi studium significet, quod oritur ex renascentia; quasi dicereture hominem sibi mori ut Deo vivere incipiat.', aangehaald door: Berkhof 2007, p. 460. Melanchton onderscheidde de *poenitentia* in *mortificatio* (vrees en smart) en *vivificatio* (troost), alsook *contritio* (oprecht berouw) and attritio (minder oprecht berouw). Zie: Kolb 2005, pp. 106-107.
[2161] Vergelijk de doperse visie van Bernard Rothmann, *Epitome confessionis fidei* (1532), in: Stupperich 1970, p. 75: '[De poenitentia] est autem poenitentia vetustatis nostrae mortificando et renovatio spiritus. Mortificando fit per legem, quando ostenditur; vivificatio vero per evangelion, quando confertur peccaturum remissio. Lex enim ostendens peccatum terret et occidit; [...]', aangehaald in: Voolstra 2005 (1986-1987), p. 66, noot 25. Zie: Hiele 1993, pp. 67-68.
[2162] Alting von Geusau 1963, p. 119.

stond, maar de juistheid van een handelwijze. In De Grebbers *Elisa en Naäman* (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13) trekken de regenten van het Leprooshuis reeds op voorhand het oudtestamentische "boetekleed" aan, niet alleen om zo eventuele aantijgingen van frauduleus gedrag te ontzenuwen, maar ook om te voorkomen dat ze een misstap begaan. Dit is een vorm van *pœnitentia* als gevolg van bezinning. Echter ook in familieportretten, zoals Backers *Christus en de Kanaänitische vrouw* (**BAC3;** § 8.4; afb. 8.33), kon op een meer subtiele manier worden gehint op gedragslijnen en liefdewerk, zonder al te zeer met de eigen goedertierenheid te koop te lopen. Daarom lijkt ook vaak gekozen voor een gehistoriseerde portrettering in assistentie.

Hoewel heiliging als proces bestaat uit doding en levendmaking, betrokken Luther en Calvijn heiligmaking alleen op de Heilige Geest, zonder *sanctificatio* en *justificatio* (rechtvaardiging) als aparte stappen te onderscheiden.[2163] Zo voorkwam men dat er gradaties werden aangebracht in een goede levenswandel en heiliging dientengevolge als een proces zag waarop men als sterveling vat kon krijgen. Calvijn schreef naar aanleiding van de Romeinenbrief 6: 'In één woord dan, versta ik onder berouw een wedergeboorte (*une regeneration spirituelle*), waarvan het enige doel is dat het beeld van God, dat is bezoedeld en nagenoeg vernietigd door Adam's overtreding, in ons wordt hervormd.'[2164] Wij dienen dus te streven opnieuw zijn evenbeeld te worden. Calvijn vervolgde: 'Dus leert de apostel [Paulus] ons als hij zegt dat we allen, "met een ongedekten aangezicht de heerlijkheid des Heeren als in een spiegel aanschouwende, worden naar hetzelfde beeld in gedaante veranderd, van heerlijkheid tot heerlijkheid, als van des Heeren Geest" (2 Kor. 3:18)'.[2165]

In het licht van Paulus' woorden kan men de *portraits historiés* wellicht interpreteren als een spiegel die de geportretteerden zichzelf voorhouden en waarin zij zichzelf met 'onbedekte gezichten' afbeelden naar Gods voorbeeld. Deze 'verandering naar hetzelfde beeld in gedaante' diende – om Calvijns Paulusverwijzingen te volgen – 'andermaal "dat gij zoudt vernieuwd worden in de geest van uws gemoeds" en [gij] "den nieuwen mens [zoudt] aandoen, die naar God geschapen is in ware rechtvaardigheid en heiligheid." (Ef. 4: 23-24)'.[2166] Vooral de woordkeuze: aandoen, "aantrekken", alsof het hier om kledingstuk gaat, is frappant in verband met het *portrait historié* waarbij eveneens sprake is van een verkleding.[2167] De gedaanteverwisseling met behoud van het gelaat die plaatsvindt in het portrettype kan men kenschetsen als een visualisering van 'een verandering naar hetzelfde beeld in gedaante'.

Volgens Jacobus Arminius verenigt het geloof ons met Christus en resulteert deze eenwording in *mortificatio* en *vivificatio.*[2168] Hierdoor begint de mens volgens Arminius hoe langer hoe meer op Christus te lijken.[2169] Hoewel de zondige mens niet van nature Gods evenbeeld kan zijn, is de nieuwe mens de gelovige 'naar het beeld van zijn Schepper' (Kol.

[2163] Calvin, *Institutio,* Lib. III, Cap. ii, § 7; Cap. xi, § 1 & 7; Cap. iii, § 3. Erasmus veronderstelde op grond van Rom. 6 dat de mens op weg naar genade de stadia van *mortificatio, vivificatio* en *fides* moest doorlopen. Zie: Stadtland 1972, p. 60.
[2164] Calvin, *Institutio,* Lib. III, Cap. iii, § 9, r. 311. Zie: Parker 1995, p. 86.
[2165] Calvin, *Institutio,* Lib. III, Cap. iii, § 9, r. 311.
[2166] Calvin, *Institutio,* Lib. III, Cap. iii, § 9, r. 311. Vergelijk: Hoekema 1986, pp. 25-26.
[2167] *Endusasthai*, de infinitivus aoristus van aankleden (*enduo*), wordt gewoonlijk als aansporing (imperativus) vertaald. Zie ook: Hoekema 1986, p. 26. Vergelijk het voltooid deelwoord *endusamenoi* (uitgetrokken) in Kol. 3:9-10.
[2168] *De Vero et genuino sensu cap. VII epistolae ad Romanos dissertatio,* in: Arminius 1629, p. 830 (II 489), aangehaald in: Den Boer en Gootjes 2010, p. 135, noot 258, p. 140. Vergelijk: Parker 1995, p. 86.
[2169] *Examen modestum libelli, quem D. Gulielmus Perkinsius ap prime doctus theologicus edidit ...,* in: Arminius 1629, pp. 652-653 (III 297), aangehaald in: Den Boer & Gootjes 2010, p. 202.

3:10).[2170] En door deze hernieuwing van Gods evenbeeld in de mens wordt de rechtvaardiging en heiligheid van de waarheid in hem verborgen. Volgens Arminius bestaat de heiliging van de mens (*sanctificatio hominis*) uit afsterving en opwekking, maar als de instigator hiervan (*auctor*) noemt hij expliciet 'de heilige God de vader zelf, in diens zoon, die heilige der heiligen, door middel van de geest van heiligmaking.'[2171] Ook Joannes Ravens (ca. 1581-1650) verdedigde in de *Schriftelicke conferentie … aengaende de godlicke prædestinatie* (1612) de remonstrantse stellingname dat 'de wedergheboorte een louter werck van Godts ghenade in Christo' blijft.[2172]

Het is dus niet de Heilige Geest als opzichzelfstaande entiteit die heiliging bewerkstelligt, maar God zelf die heiligt in de gedaante van Christus door gebruikmaking van de Heilige Geest. Exact dit wordt weergegeven in de voorstellingen van de Kinderzegening en kan mede de populariteit van het thema verklaren. Een ander belangrijk begrip in dit kader is *participatio,* deelname in de gemeenschap van Christus. Ook Bullinger verbond het nieuwe begin van het leven in de *mortificatio* en *vivificatio* als de waarneming van de onzichtbare gemeenschap van Christus in sociale betrekkingen.[2173] Alting von Gesau in haar boek over Calvijns leer van de kinderdoop verwoordde het als volgt: 'Durch den Kontakt mit Christus *finden* wir "participatio" an einer zweifachen Gnade *in Christus,* der Versöhning mit Gott und der Heiliging durch den Geist.'[2174] Deze *participatio* lijkt welhaast letterlijk verbeeld in *portraits historiés* waarin de geportretteerden deelnemers worden van de gemeenschap van Christus die hen zegent.

7.9. De Kinderzegening: een oecumenisch thema?

Calvijn stelde dat de doop ons in de eerste plaats door God gegeven was om ons geloof voor Hem te belijden, en vervolgens ook om ons geloof te verkondigen ten overstaan van anderen.[2175] Ook het portret van de familie Poppen (**VAL2;** § 7.1; afb. 7.6), dat gezien het monumentale lijstwerk evident een publieke functie moet hebben gehad, kan in het licht van deze baptismale duiding worden gezien als een openbare geloofsgetuigenis tegenover God en geloofsgenoten. Calvijn legde immers in zijn geschriften de nadruk op de "publieke toeëigening" van de doop, zoals John W. Riggs het noemde.[2176] In de herziene inleiding op de sacramentleer van de *Institutie* van 1543 staat: 'De Doop is een teken der inwijding, waardoor wij tot de gemeenschap der kerk worden aangenomen, opdat wij, in Christus ingeplant, onder Gods kinderen worden gerekend.'[2177]

Desalniettemin bestempelden sommige auteurs de themakeuze als een typisch contrareformatorische uiting, zoals Andor Pigler deed naar aanleiding van Antoon van Dycks familieportret met dit onderwerp uit circa 1619 (**DYCK3;** afb. 7.36).[2178] En Philippe Ariès bracht de populariteit van het onderwerp ten tijde van de vroegmoderne periode in verband met het

---

[2170] Zie voor *imago Dei:* Arminius 1629, pp. 515-517.
[2171] *Thesis Qvadragesima nona de Sanctificatione hominis I.,* in: Arminius 1629, p. 401, onder V en VI: 'Sanctificationis auctor est Deus pater sanctus ipse, in filio suo, qui sanctus est sanctorum, per Spiritus sanctificationis.'
[2172] Corvinus 1612, p. 254, geciteerd in: Den Boer & Gootjes 2010, p. 249, noot 182.
[2173] Zie: Opitz 2004, p. 454.
[2174] Alting von Geusau 1963, p. 118; Wendel 1950, pp. 181-182; Strohl 1951, pp. 41-42, 109-110.
[2175] Calvin OS, dl. 1, p. 127, aangehaald in: Riggs 1995, p. 33. Vergelijk: Calvin, *Intitutio,* Lib. IV, Cap. xiv, § 1; Calvin OS, dl. 5, p. 259, r. 2-10, aangehaald in: Riggs 1995, p. 39.
[2176] Riggs 1995, passim.
[2177] Calvin *Institutio*, Lib. IV, Cap. xv, § 1; Calvin OS, dl. 5, p. 89, r. 14-20.
[2178] Pigler 1955, p. 173: 'In der Auffassung des Gegenstandes haben wir hier eine charakteristische Äusserung der flämischen Gegenreformation vor uns.' Vergelijk: Pigler 1974, pp. 301-302: 301.

geloof in de onschuld van kinderen, zoals die ook in contrareformatorische publicaties aan het licht kwam. Als symptomatisch voor de veranderende houding ten opzichte van kinderen schreef hij over een prent van Jan van der Straet (1523-1603): 'Here the child is not separated from his family: an indication of the fresh importance assumed by the family in the general.' Als tweede voorbeeld van deze mentaliteitsverandering gaf hij een beschrijving van het schilderij van Van den Valckert (**VAL2;** afb. 7.6).[2179]

Het geloof in de kinderlijke onschuld lijkt vooral een katholieke aangelegenheid. Volgens de katholieke lezing van Romeinen 8:1 is er geen verdoemenis voor het kind dat sterft in de "onschuld van de doop" (*innocentia baptismali*), zelfs als het niet ter communie is geweest.[2180] Het officiële standpunt, als vastgelegd bij het Concilie van Trente, leert dat de doop voldoende is voor de rechtvaardiging (*justificatio*), hetgeen door protestantse theologen wederom werd aangegrepen om de katholieken te beschuldigen van pelagianisme. In hun polemische uitvergroting van de Roomse leerstellingen gingen veel protestanten doelbewust voorbij aan het feit dat de doop voor katholieken niet automatisch verlossing of zielenheil (*salvatio*) betekent; waarvoor het geloof (*fides*) als voorwaarde geldt.[2181] Daarnaast was voor degenen die hun doop-onschuld hadden bevlekt door het begaan van doodzonden oprecht berouw en boetedoening noodzakelijk.[2182] Vanzelfsprekend namen de katholieken ook geen afstand van de erfzonde van Adam die de mensheid 'van nature kinderen des toorns' heeft gemaakt (Efez. 2:3).[2183]

Net zoals Ariès wilde Donald G. Charlton de toename van schilderijen met de kinderzegening vanaf de zeventiende eeuw verklaren vanuit de grotere aandacht voor het kind op zich. Dergelijke voorstellingen onderscheiden zich naar verluidt van de talloze middeleeuwse afbeeldingen van het Christuskind, die vooral bedoeld waren om te tonen hoezeer God bereid was zichzelf te verlagen door kind te worden.[2184] Daarnaast combineerden katholieken de kinderlijke onschuld met verwante deugden, zoals nederigheid, volgzaamheid en trouw, waardoor het onderwerp van de kinderzegening vanaf het midden van de zestiende eeuw uitgroeide tot een van de populaire *topoi* in de katholieke verbeelding.

[2179] De prent staat niet in Hollstein. Ariès 1973, p. 120 ('Volckert' i.p.v. Van den Valckert). Zie ook: Ariès 1973, p. 31.
[2180] *Catechismus Tridentinus,* Pars II, De Confirmationis Sacramento, Cap. III, 5 *Quae sit confirmationis & Baptismi differentia:* 'In fonte Baptismatis Spiritus sanctus plenitudinem tribuit ad innocentiam, Confirmatione autem, perfectionem ad gratiam ministrat: In Baptismo regeneramur ad vitam, post Baptismum ad pugnam Confirmatur: In Baptismo abluimur, post Baptismum roboramur: regeneratio per se salvat in pace Baptismum recipientes, Confirmatio armat, atque instruit ad agones.'
[2181] 'De instrumentele oorzaak [van de rechtvaardiging] is het sacrament van de doop, die het sacrament van het geloof is, zonder welke geen mens ooit gerechtvaardigd was. Zie: *Concilie van Trente,* Sessio VI, Cap. 7 (Dz 799): 'sine *QUA* nulli unquam contigit iustificatio.' Het woord *qua* [welke] slaat terug op het vrouwelijke woord 'geloof' en niet op het onzijdige 'sacrament'. Vergelijk: Sessio VII, Decretum de Sacramentis**,** De Baptismo; Cap. VIII: 'We zijn naar zeggen gerechtvaardigd door het geloof [Rom. 3:24; 05:01], want het geloof is het begin van het menselijk heil, de stichting en wortel van alle rechtvaardiging, zonder welke het onmogelijk is om God tevreden te stellen [Hebreeën 11:06] en te komen tot de gemeenschap van zonen.'
[2182] De noodzakelijkheid is relatief: boete doen is noodzakelijk voor hen die hun doop-onschuld hebben bevlekt door doodzonde: zonder oprecht berouw is eeuwige verdoemenis onvermijdelijk. *Catechismus Tridentinus,* Pars II, 36: 'cum illis, qui rationis usu praediti sunt, Baptismi suscipiendi propositum, atque concillium, & male actae vitae poenitentia satis futura sit ad gratiam, & justitiam, si repentinus aliquis impediat, quo minus salutari aqua ablui possint.'
[2183] *Concilie van Trente*, Sessio VI, Cap 1: 'De Heilige Raad verklaart in de eerste plaats, dat voor een juist en duidelijk begrip van de leer van rechtvaardiging, het noodzakelijk is dat een ieder erkent en belijdt dat [...] alle mensen hun onschuld hebben verloren in het bedrog van Adam [Rom. 5:22; 1 Kor. 15:22], onrein zijn geworden [Jes. 64:6], en, zoals de apostel zegt, van nature kinderen des toorns zijn geworden [Efez. 2:03]...' Zie ook: Dubarle 1964.
[2184] Charlton 1984, p. 142; Ariès 1948, p. 472.

Hoewel het onderwerp door verschillende geloofsgroepen werd gebruikt, werd het volgens Eddy de Jongh niet ingezet 'als voertuig voor theologische polemiek'.[2185] Zijns inziens kunnen die werken waarbij de voorstelling aangewend werd om het gezin af te beelden, in het licht van de teksten van Mattheüs en Marcus, geïnterpreteerd worden als leidraad voor het christelijk gezinsleven.[2186] De kinderzegening volgt namelijk direct op Christus' richtlijn over het huwelijk die zegt dat man en vrouw 'niet meer twee, maar één vlees zijn' (Matth. 19:1-12; Marc. 10:8-12). Daarbij merkte De Jongh terecht op dat de handeling van de ouders die hun kinderen tot Christus brengen, gezien kan worden 'als een metafoor van de kern van de christelijke opvoeding'.[2187] Hij haalde daarbij de predikant Jacobus Koelman (1631-1695) aan die zich in zijn verhandeling *De pligten der ouders, in kinderen voor Godt op te voeden* (1679) zich wendde tot de vaders en moeders met de volgende woorden: '[...] van u hebben zy ge-erft oorspronkelijke quaad; zijnde duyzentmaal slimmer, dan als of zy melaatsheid, en steen [galstenen], en graveel [nierstenen], en diergelijke na den lichaame van u ge-erft hadden; 't is dan billijk dat ghy haar geneezinge zoekt, ten uitersten van uw vermoogen, immers dat gy haar in de handt van de Medicijn-meester der zielen Jesus Christus tracht over te brengen, haar dien bekentmaakende en aanprijzende, en haar als met de handt tot hem leydende, die gezegt heeft, brengt de kinderkens tot my; hy zalze zegenen en omhelzen.'[2188]

Hoewel Koelman een adept van de Nadere Reformatie was, interpreteerde De Jongh deze oproep als een 'algemeen christelijke opdracht', erbij voegend dat er veel zestiende- en zeventiende-eeuwse katholieke teksten met eenzelfde strekking waren. Nu is het minder waarschijnlijk dat men een dergelijke op de erfzonde toegespitste passage aantreft in katholieke geschriften. Veel van Koelmans denkbeelden getuigen weliswaar van een algemeen-christelijke inslag – hetgeen zijn populariteit verklaart – maar de Nadere Reformatie was toch echt een spiritualistische hervormingsbeweging *binnen* de Gereformeerde Kerk. Hoewel de Nadere Reformatie de geloofspraktijk trachtte te vernieuwen, was zij in theologisch opzicht beslist behoudend, zeker als het op de zondeval aankwam. Reeds een generatie vóór Koelman, schreef ook de nadere reformator Petrus Wittewrongel (1609-1662) in zijn *Oecomenia Christiana ofte christelicke huys-houdinge* (1655, 1661) dat kinderen met een zondige natuur ter wereld komen: het kinderhart is een 'Verdorven grondt' waaruit het 'schadelicke onkruydt der natuerlicke verdorventheydt' omhoog schiet. Indien de kinderen niet tot Christus worden gebracht, zouden ze uit zichzelf naar de duivel lopen.[2189] Derhalve moesten ouders hun kinderen opvoeden in de vreze Gods en daarbij alles in het werk stellen om hen te tuchtingen en te verbeteren.[2190]

Wittewrongels denktrant en beeldspraak zijn herleidbaar tot Calvijns bewoordingen in de *Institutie,* waarin deze in navolging van Augustinus stelt dat het kind reeds in de baarmoeder verdoemd is en de gehele aard van zuigelingen het "zaadbed van de zonde" is.[2191] De doop, als

[2185] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 325.
[2186] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 325.
[2187] Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326.
[2188] Koelman 1679, [+ fol. 6v.], geciteerd door De Jongh in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326.
[2189] Wittewrongel 1661, dl. 1, p. 187; dl. 2, pp. 750, 753, respectievelijk geciteerd in: Groenendijk 1984, p. 151; p. 149.
[2190] Groenendijk 1984, pp. 148-156. Vergelijk: J.B. Bedaux, in: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 260.
[2191] Calvin, *Intitutio,* Lib. II, Cap. i, § 8: 'Atque ideo infantes quoque ipsi, dum suam secum damnationem a matris utero afferunt, non alieno, sed suo ipsorum vitio sunt obstricti. Nam tametsi suae iniquitatis fructus nondum protulerint, habent in se inclusum semen: imo tota eorum natura, quoddam est pecati semen ...'; Calvijn, *Institutie,* Boek IV, Hfst.

heiliging van het kind, vormde volgens Wittewrongel het begin van de ouderlijke opvoeding in godzaligheid, staande voor de inlijving in het uitwendig verbond met God.[2192] De argumenten ten faveure van de kinderdoop waren zijns inziens zonneklaar. Onder het Oude Testament moesten de kinderen worden besneden; en gold de besnijdenis als een verbondszegel. Omdat de doop (op grond van Kol. 2:11) de plaats van de besnijdenis had ingenomen, behoorden kinderen, zo stelde hij, te worden gedoopt, opdat zij deel uitmaakten van het genadeverbond (Hand. 2:39).[2193] De doop diende zo snel als mogelijk te geschieden, zonder uitstel, hoewel Wittewrongel aan het verzuim hiervan bij vroegtijdig gestorven kinderen niet gelijk de uitsluiting van hemelse gelukzaligheid wilde koppelen, zoals de 'Paepsche Doctoren' dat voorstonden.[2194]

De Jongh schreef dat 'een vrij groot aantal bijbelse onderwerpen destijds beschouwd werden als algemeen christelijk, en in elk geval bestemd en aanvaardbaar was voor vrijwel alle gezindten.'[2195] Al in 1981 stelde Tümpel, enigszins kort door de bocht, dat 'in het algemeen [...] "katholieke" bijbelse taferelen niet bestonden [...] en dat er in themakeuze geen verschil is tussen katholieke en protestantse kunstenaars.'[2196] Nu is niet zozeer van belang gebleken welke religieuze achtergrond de kunstenaar had, als vooral tot welk kerkgenootschap of geloofsgroep de opdrachtgevers van de bijbelse *portraits historiés* behoorden. Hierin is het belangrijkste verschil gelegen met schilderijen met algemeen-christelijke thema's die voor de markt werden vervaardigd. Door middel van populaire, herkenbare voorstellingen, met een ongecompliceerde, traditionele iconografie, probeerde de schilder zoveel mogelijk kopers van uiteenlopende gezindten aan te spreken. Toch zijn er zeker ook kunstenaars geweest die inspeelden op heersende sentimenten en overtuigingen van een bepaalde denominatie. Zij bestreken een bepaald marktsegment door zich te specialiseren in een subgenre (zoals mariale voorstellingen) of een type voorstelling (zoals devotieprenten). Deze toespitsing op een niche in de markt heeft veel meer met de vraag en aanbod te maken dan met de geloofsachtergrond van de schilder zelf.

Tümpel stelde ook dat een afbeelding pas *typisch* wordt voor een bepaalde denominatie wanneer haar plaats in een groter verband kan worden bepaald, namelijk in samenhang met andere schilderijen die een geheel vormen, zoals bij series van de sacramenten: zeven katholieke ter onderscheid van de twee protestantse.[2197] Maar ook de bredere samenhang binnen het kunstbezit van de eigenaar kan houvast bieden bij de denominatieve typering van historiestukken, zeker in het geval van een opdrachtsituatie zoals bij *portraits historiés*. Dit is het geval met De Vos' Panhuyspaneel (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1), dat in het huis "Pollenaken" hing, waar zich ook een reeks schilderijen met een Paulinisch programma bevond (afb. 6.15/17/18), uitgedacht door Johannes Radermacher. Daarnaast is de context waarin het schilderij zich bevindt minstens zo belangrijk als de iconografie. Uitbeeldingen van een specifiek bijbels thema komen vaak overeen tussen verschillende denominaties, ofschoon de duiding ervan kan

xv, *Over de Doop,* § 10: 'Ja zelfs ook de kleine kinderen brengen hun verdoemenis van de moederschoot met zich; want ofschoon zij nog geen vruchten van hun ongerechtigheid hebben voortgebracht, hebben ze toch het zaad daarvan in zich besloten.'

[2192] Wittewrongel 1661, dl. 1, p. 176; dl. 2, p. 946ff. Zie: Groenendijk 1984, p. 142.

[2193] Wittewrongel 1661, dl. 1, p. 168, aangehaald door: Groenendijk 1984, pp. 142-243.

[2194] Wittewrongel 1661, dl. 1, pp. 176, 177.

[2195] Tent. cat. Haarlem 1986, p. 326.

[2196] Tümpel 1981, p. 51.

[2197] Tümpel 1981, p. 53, noot 24.

verschillen. Tümpel argumenteerde terecht dat thema's zelden exemplarisch zijn voor tegenstellingen in kerkelijke dogma's. Niettemin geven afwijkingen binnen de beeldtraditie, onderliggende motieven en details vaak de doorslag voor een bepaalde denominatieve interpretatie, zoals bleek in voorstellingen van *Laat de kindertjes tot mij komen.*

EXCURS: EEN KINDERZEGENING MET DYNASTIEKE PRETENTIES

Voor de beantwoording van de vraag naar het vermeende oecumenische karakter van de Nederlandse kinderzegeningsportretten lijkt het zinvol een korte excurs te wijden aan een miniatuurschilderij met dit thema dat vermoedelijk aan het begin van de zeventiende eeuw in Frankrijk of de Zuidelijke Nederlanden werd vervaardigd (afb. 7.44).[2198] Achter Christus die de kinderen zegent, staan elf Franse vorsten en vorstinnen vanaf Hendrik II (1519 *r.* 1547-1559) tot Hendrik IV (1553 *r.* 1589-1610). Benevens hen zien we de kanselier van Frankrijk Michel l'Hospital (ca. 1505-1573), en twee aanvoerders van de hugenoten, Gaspard II graaf van Coligny, heer van Châtillon (1519-1573) en Lodewijk I van Condé, hertog van Enghien (1530-1569). De drie heren speelden een belangrijke rol in de Franse godsdienstoorlogen. De geportretteerden werden reeds in 2008 door Volker Manuth en mij geïdentificeerd.[2199]

Tot dusver bleef onopgemerkt dat de figuurschikking van Christus en de moeders met de kinderen categorisch werd ontleend aan een altaarstuk van de Hendrick de Clerck de Jonge (1570-1630) dat deze romanistische schilder in 1592 had vervaardigd voor de Kathedraal van Sint-Michiel en Sint-Goedele te Brussel (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten; afb. 7.45).[2200] Op het miniatuur hebben admiraal De Coligny, links op de voorgrond, en L'Hospital, met de lange baard ter rechterzijde, de plaats en houding ingenomen van twee van De Clercks apostelfiguren. Ook maken zij dezelfde handgebaren. De onbekende miniaturist nam niet alleen de compositie globaal over, maar ook de ruimtelijke setting met het verhoogde plateau en het achterliggende terras met de balustrade. Verder baseerde de schilder de aankleding van twee vrouwen in zigeunerdracht op één van De Clercks figuren. Afgebeeld is een vergelijkbare over de schouder gedrapeerde en geknoopte mantel (*plachta*) uit gestreept stof, in het Frans *flossart of flaussoie* genoemd, en het wielvormige hoofddeksel (*bern*) van gevlochten wilgentenen.[2201] Men dacht abusievelijk dat de zigeuners uit Egypte kwamen; vandaar hun Engelse benaming *gypsies.* Ook in de Nederlanden werden zij destijds als 'Egyptenaren' aangeduid. Daarom veronderstelde men ook dat hun kleding terugging tot de tijd van het oude Egypte en beeldde men bijbelse figuren vaak in deze uitdossing af, overigens ook als het bijbelverhaal zich elders afspeelde.[2202] Hierom schilderde Jan Victors (1619-1679) in *Hanna, de moeder van Samuel, biddend in de tempel* (1 Sam. 1:11-12) uit 1643 de portretmatig aandoende hoofdfiguur met een dergelijke zonnehoed (Dordrecht, Dordrechts Museum; **VIC9**).

[2198] Anoniem (Frans of Vlaams), *Laat de kindertjes tot mij komen,* begin 17de eeuw, perkament aangebracht op paneel, 17,1 x 12,1 cm, Wijchen, privécollectie. Zie voor een gedetailleerde beschrijving het restauratierapport uit 2004 door I. Müller, verbonden aan de Fachhochschule Köln, Fakultät Kulturwissenschaften, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, Schriftgut, Graphik und Buchmalerei (documentatienummer RKT/SG364).

[2199] Zie voor de systematische identificatie aan de hand van portretten: Manuth & Van Leeuwen 2008, pp. 10-15.

[2200] Hendrick II de Clerck, *Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op paneel, 230 x 200 cm, sign. l.o. (op 1ste steen): *"H· DE CLERCK·"*, inscr. & dat. l.o. op 3de steen: *"MATHÆIS, XIX. CAP A°. 1592."*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 52; KIK-nr. 20024948. Zie: Tichelen 1932, p. 30.

[2201] Van Kappen 1965, p. 44, bijlage VI; De Vaux de Foletier 1966, pp. 164-171; De Vaux de Foletier 1983, p. 83.

[2202] Voor zigeuners en hun kleding in de Noord-Europese vroegmoderne kunst: De Winkel 2006, pp. 265-267.

Ook het motief van het jongetje op de voorgrond dat door een meisje een druiventros krijgt aangereikt gaat terug op De Clercks altaarstuk. De veronderstelling dat het jongetje op de miniatuur de jongste telg uit het huis Bourbon, de latere koning Lodewijk XIII (1601 *r.* 1615-1643), zou voorstellen, leidde tot voorzichtige *terminus post quem* van 1601 (zijn geboortejaar) en de mogelijk datering 1606-1607, gezien de geschatte leeftijd van de knaap. De druiventros kan worden opgevat als een verwijzing naar de eucharistie, vanwege de bekering van Lodewijks vader, Hendrick IV (de derde van linksboven), tot het katholicisme. Bijgevolg werd uitgegaan van een katholieke opdrachtgever. Niettemin zijn er enige zaken die voor een protestantse opdrachtsituatie spreken. Gaspar de Coligny was immers bevelhebber van de hugenoten en werd omgebracht in de Bartholomeusnacht, de massale slachting van protestanten, die plaatsvond in de nacht van 23 op 24 augustus 1572. Zijn geloofsgenoot en politieke medestander Lodewijk I Condé werd ter dood veroordeeld, maar de terechtstelling werd uitgesteld door de gematigde katholiek Michel de l'Hospital, die een groot voorvechter was van wederzijdse verdraagzaamheid en geloofsvrijheid. Door tussenkomst van Catherina de Medici (1519-1589), de echtgenote van Hendrik II, werd hij uiteindelijk vrijgelaten. Zij staat overigens direct achter Christus afgebeeld en haar wederhelft is degene met de bonnet naast de Coligny.

Het ontbreken van koningin Marguerite de Valois (1553-1615) zou op een pro-protestantse duiding kunnen wijzen. Eerder werd verondersteld dat zij opzettelijk werd weggelaten omwille van de representatie van de bloedlijn die overging op de Bourbons. Haar huwelijk met Hendrik IV was immers kinderloos gebleven en de troonopvolger ontsproot aan diens tweede huwelijk met Maria de Medici (1573-1642); de tweede vrouw van rechts. Nochtans zou men *La Reine Margot* juist verwachten op een katholieke voorstelling. Marguerite was een dochter van Catherina de Medici en Hendrik II. Haar gedwongen huwelijk met Hendrik was gesloten om de verzoening tussen rooms-katholieken en hugenoten te bezegelen. Haar huwelijksfeest op 18 augustus 1572 had niettemin de Bartholomeusnacht tot gevolg. Ook was zij de minnares geweest van de zeer katholieke Hendrik van Guise (1555-1580), terwijl De Coligny het hoofd van de familie Guise had omgebracht.

De vraag is hoe het schilderij met de monarchen uit de Huizen Valois en Bourbon met zowel protestantse en katholieke representanten moet worden geïnterpreteerd. De afwezigheid van Marguerite de Valois kan een doelbewuste keuze zijn geweest om niet te polemiseren. Door het portretteren van de Franse monarchen in de *Kinderzegening* wordt hun aardse koninkrijk gerelateerd aan het koninkrijk Gods, waarover Christus sprak toen hij de kinderen zegende. Het opnemen van de vorstelijke telgen in het Koninkrijk Gods, als verbeeld door de 'onmiddellijke aanname van de Here' door de kinderschare, maakt duidelijk dat hun bij geboorte verworven wereldse macht en de dynastieke doorgave daarvan legitiem was. Het Franse koningshuis wordt op deze manier voorgesteld als een instituut bij de gratie Gods. Het gebroederlijk verschijnen van katholieke en protestantse monarchen kan wellicht worden geduid in het licht van concordantie met Galaten 3:26: 'Want gij zijt allen kinderen Gods door het geloof in Christus Jezus'.

8. Bijbelse familie- en groepsportretten uit de glorietijd van de Gouden Eeuw

8.1. *God verschijnt aan Abraham te Sichem* door Nicolaes Moyaert (1628)

In tegenstelling tot individuele zelfportretten leggen schilders met hun eigen familieportretten een collectieve getuigenis af van hun geloof namens hun verwanten. In bepaalde opzichten wijken deze schilderijen af van de vele zeventiende-eeuwse familieportretten waarin gewoonlijk alleen het huisgezin centraal staat. De bijbelse thematiek is in enkele gevallen niet zozeer gecentreerd rond enkele gezinsleden, zoals bij de *Jakob en Ezau* van Delff, maar rondom het gehele geslacht dat ontsproten is aan de ouders van de kunstenaar. Zo wil ook het geval in *God verschijnt aan Abraham in Sichem* van Claes Cornelisz. Moyaert (1591-1655) uit 1628 (Utrecht, Museum Catharijneconvent; **MOY1;** afb. 8.1). Afgebeeld is niet alleen het gezin van de schilder, maar vermoedelijk ook andere echtparen uit diens maagschap, zoals Dudok van Heel zeer aannemelijk maakte.[2203] Aan de rechterzijde bevindt zich een groep die bestaat uit de schilder met ontbloot bovenlichaam en opgeheven rechterarm, zijn vrouw Grietje Claesdr. van Zijl (1592-ca. 1662), en hun nog zeer jonge kinderen Geertruyd (1621-1670), Claes (†1633), Dirck (†1649) en Willem (†1666). De oudste zoon Cornelis (1622-1675) moet de jongen, uiterst links op de voorgrond zijn, achter de hond. Dudok van Heel veronderstelde dat hij als eerstgeborene een bijzondere positie binnen de familiegroep innam en daarom in de nabijheid van de aartsvader Abraham is weergegeven.[2204] Omdat Abraham de stamvader van het omvangrijke nageslacht in het Beloofde Land zou worden, is ook de patriarch van de Moyaerts afgebeeld, namelijk de vader van de schilder, Cornelis Joppen (Jobsz.) (1565-1637), alsmede zijn andere zoons.

Cornelis Joppen moet wel de in profiel afgebeelde man zijn die achter de schilder staat: hij is de enige geïndividualiseerde grijsaard, want Abraham en de derde figuur van links lijken geen portretten. Twee broers van de schilder, die beide kaaskooplieden waren, Jan Cornelisz. Dieuwes (*1589) en Jan Cornelisz. Ransdorp (1595-1657), zullen de twee centraal geplaatste herders direct achter Abraham zijn, die beide uitgerust zijn met een kenmerkende herdersstaf, de zogenaamde kluitschop of *houlette*. Hun echtgenotes, respectievelijk Neeltje Jansz. en Neeltje Martens (†ca. 1645), zullen bijgevolg de vrouwen aan hun zijde zijn. Tussen de schilder en zijn wederhelft staat in een zwart gewaad een derde broer, evident de priester Jop Cornelisz. (*1597). Claes' zuster Aeff Cornelisdr. (1600-ca. 1674) en haar echtgenoot Pieter Hendricksz. Waterpas (1601-ca. 1655) staan links van Sara die op de ezel zit. Dan resteert nog de jongste broer, Jan Cornelisz. Moyaert (1603-1633), eveneens kunstschilder, die Dudok van Heel wil herkennen in de jonge ruiter uiterst rechts. Hij zou echter pas in 1635 in het huwelijk treden. Hoewel de stiefmoeder van de schilder Trijntje Martensdr. Douw (1573-1637) niet geheel in deze stamreeks lijkt thuis te horen, kan zij hier zeer wel als Sara zijn afgebeeld.[2205]

[2203] Dudok van Heel 1998b; Dudok van Heel 2006, pp. 281-282.
[2204] Dudok van Heel 1998b, p. 100; Dudok van Heel 2006, p. 281 & p. 283.
[2205] Dudok van Heel 1998b, p. 100; Dudok van Heel 2006, p. 281.

Het thema, *God verschijnt aan Abraham in Sichem,* is een episode uit het verhaal van de aartsvader Abraham, die door God werd gelast te vertrekken uit zijn geboorteland, Ur der Chaldeeën, zijn maagschap en vaders huis achterlatend, naar het land dat de Heer hem zou wijzen. Na Abrahams omzwervingen door het land van Kanaän openbaarde God zich aan hem op de heilige plaats Sichem, bij het eikenbos More, en sprak tot hem: 'Aan uw zaad [nageslacht] zal Ik dit land geven' (Gen. 12:6-7). Deze gebeurtenis wordt op het schilderij veraanschouwelijkt door het schijnsel dat over Abraham, zijn gevolg en levende have uitstraalt vanuit de linker bovenhoek. Op de locatie waar God aan hem verschenen was, richtte Abraham een altaar voor de Heer op, waar men Zijn belofte kon gedenken (Gen. 12:7). Het onderwerp van Abraham te Sichem was in 1614 door Pieter Lastman geïntroduceerd in de Noord-Nederlandse schilderkunst.[2206] Reeds vóór 1624 had Moyaert het thema meermaals geschilderd in allerlei varianten.[2207] Het gaat hier om voorstellingen van doorsneeformaat met kleinschalige figuren, anders dan het *portrait historié* dat 102 bij 168 centimeter groot is. Paulus Potter (1625-1654) vervaardigde in 1642 een schilderij met hetzelfde thema, op iets kleiner formaat (100,4 x 130,8 cm), dat eveneens portretten bevat (**POT1;** afb. 8.2). Links ziet men op de voorgrond Abraham, waarschijnlijk geen portret, de vermoedelijke huisvader, de moeder in de gedaante van Sara op de ezel en drie kinderen en een (karikaturaal aandoend) heerschap met een baret. Het verdere gevolg van Abraham is temidden van een lange trein van vee in het verschiet weergegeven.

Dudok van Heel schreef naar aanleiding van Moyaerts schilderij: 'We zien naar alle waarschijnlijkheid de overgang van de middeleeuwse maagschap naar de moderne familie, waarbij de mannelijke afstamming voorop kwam te staan. Dit werd door het stedelijk patriciaat van de adel afgekeken.'[2208] Ook stelde hij dat het onderwerp een persoonlijk standpunt van de schilder representeert, die als katholiek, in een door calvinisten overheerst Amsterdam, uitdrukking wilde geven van een modern familiebeeld, waarbij de maagschap ten faveure van de vaderlijke stamlijn het onderspit moest delven.[2209] Overgrootvader Claes Heijnen Claesznsz. (1442-1524) regeerde als oppermachtige burgemeester aan het begin van de zestiende eeuw. Dankzij vermaagschapping met de Boelens-clan had hij de machtpositie van zijn familie binnen het stadbestuur weten te bestendigen, waardoor zijn achterneven en hun aanverwanten de kern gingen vormen van de eerste Amsterdamse oligarchie, totdat deze in 1538 het veld moest ruimen voor de maagschap van mr. Hendrick Dircksz. (ca. 1495-1582). De factie der Dirckisten moest op haar beurt het politieke toneel verlaten bij de Alteratie van 1578, waarna ook de katholieke Moyaerts in ballingschap moesten. Cornelis Joppen vond met zijn gezin een onderkomen op een buitenplaats onder Sloten, dat buiten de stedelijke jurisdictie viel, alvorens hij verhuisde naar zijn schoonfamilie te Durgerdam. Pas in 1605 keerde de inmiddels verweduwde huisvader met zijn kinderen terug naar Amsterdam.[2210]

[2206] Van de Kamp 1991, pp. 27-27, 211, nr. 3; Pieter Lastman, *God verschijnt aan Abraham in Sichem,* sign. & dat..: *"P. Lastman 1614",* olieverf op doek (overgebracht van paneel), 72 x 122 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. 8306; RKD-nr. 38604. Zie: Schillemans & Defoer 1989, p. 83; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1990-1991, p. 28 met afb. 20.
[2207] Tümpel 1974, pp. 247-248, nrs. 3-7.
[2208] Dudok van Heel 2006, p. 283.
[2209] Dudok van Heel 2006, p. 288. De familie Moyaert behoorde tot de katholieke aristocratie en kon via de kant van grootmoeder Aeff Claess Moyaertsdr. bogen op een roemrucht voorgeslacht, teruggaand tot midden 15de eeuw.
[2210] Dudok van Heel 2006, p. 283.

Dudok van Heel wilde het schilderij verklaren vanuit de protestantse visie van de Republiek als het Beloofde Land, evenals Wittrock, die echter nog in de overtuiging verkeerde dat onder meer Willem van Oranje en Frederik Hendrik op het schilderij zouden zijn afgebeeld.[2211] Maar de analogie van het Neêrlands Israël loopt hier spaak, ondanks Dudok van Heels argument dat de katholieken zich aan de nieuwe situatie aanpasten en de idee van het uitverkoren volk evenzeer voor hen zal hebben gegolden. Dichter bij de waarheid lijkt Dudok van Heels opmerking 'Bouwden zij niet hun roomse huisaltaren te midden van hun vijandige calvinisten?'[2212] Het altaar te Sichem werd gesticht in Kanaän, temidden van ongelovigen. Zo zullen de katholiek gebleven Moyaerts zich ook gevoeld hebben tussen calvinisten na hun terugkeer in Amsterdam. Het schilderij lijkt eenzelfde eerbewijs van standvastigheid in het oude geloof, evenals Abrahams monument voor God. Het schilderij getuigt als het ware van de verbondstrouw van de Moyaerts: het vasthouden aan de katholieke geloofsgelofte, tegenover God, die de familie hier symbolisch aflegt te Sichem. Dudok van Heel neemt aan dat de Moyaerts, evenals andere roomsgezinde families, een altaar of privékapel in huis hebben gehad. Mogelijk woonden zij de mis bij in het Begijnhof, waarvoor Claes Moyaert drie altaarstukken vervaardigde. Claes' broer Jan Cornelisz. Ransdorp, bezat een huiskapel "in't Blauwe Paert" in de Langstraat te Alkmaar waaruit later de katholieke statie van Sint Matthias voortkwam.[2213]

De betekenis van de heilige plaats Sichem kan (ook buiten het bestek van de getoonde episode) van belang zijn voor de duiding van het schilderij. In Genesis 33:18-20 lezen we hoe Abrahams kleinzoon Jakob, komend vanuit Paddanaram, heelhuids arriveerde te Sichem. Hij legerde zich 'in het gezicht der stad' en kocht van de plaatselijk vorst, Hemor den Heviet, een stuk land, waar hij in navolging van Abraham een altaar oprichtte, genaamd 'De God Israëls is God!' Vervolgens wordt verteld hoe Hemors zoon Sichem de dochter van Jakob en Lea, Dina, verkrachtte (Gen. 34). In het pamflet *Post-Ruyter, aende Pauselijcke Heylichheyt, Paus Paulum V.* (1620) staat een verwijzing naar het verhaal, dat wordt getransponeerd naar de huidige situatie: 'Wy hebben een levendich exempel van dese huydensdaeghsche swaericheyt tuschen de Catholijcken ende Evangelisten/ Gen. 34. Als de Patriarch Jacob met de synen/ hem by Sichem legerde/ willende hem daer vredelijck ende eerlijck erneeren/ doe ginck sijn dochter Dina uyt curieusheyt henen/ de dochteren des Landts te besien / ende wiert van Sichem / des Landts Vorst/ Hemors sone geschendet [...]'.[2214]

Hemors vader vroeg namens zijn verliefde zoon om de hand van Dina, en stelde voor om hun volkeren met elkaar te verzwageren: 'geeft ons uw dochteren; en neemt voor u onze dochteren'. Hij bood zelfs aan het land samen te bewonen. Dit voorstel is in het pamflet welhaast omschreven in de termen van een eigentijds verbond: 'ende de gantsche Borgerschap [van Sichem] begeerde met haer een Verbondt te maken om in haren Lande nae haer believen te handelen/ ende nae des Landts privilegien ende rechten mede te ghenieten [...]'.[2215] Hoewel de inwoners van Sichem zelfs bereid waren zich te laten besnijden – de door de Israëlieten gestelde voorwaarde – handelden Dina's broers Simeon en Levie tegen het verdrag en doodden alle

[2211] Wittrock 1974, pp. 8-9, aangehaald in: Schillemans & Defoer 1989, p. 82.
[2212] Dudok van Heel 2006, p. 287.
[2213] Dudok van Heel 2006, p. 286.
[2214] *Post-Ruyter* 1620, p. 40.
[2215] *Post-Ruyter* 1620, p. 40.

mannen van de stad, onder wie Hemor en Sichem, met 'de scherpte des zwaards'. Dit verraad werd in het pamflet vergeleken met de schending van een eigentijds bondgenootschap: de Rijksvrede in Bohemen.[2216] Ook de Moyaerts zullen met een katholieke verzoeningspoging hebben ingestemd, daar zij in hun eigen stad zelf te lijden hadden onder de calvinistische schendingen van de "godsdienstvrede". Allusies op de plundering van Sichem als wraakneming worden ook aangewend in de literatuur. De in 1572-73 belegerde stad Haarlem werd bijvoorbeeld door Jacob Duym (1547-ca. 1623) vergeleken met Sichem in zijn *Ghedenck-boeck* (1606): 'Daer comt doch gheen ontset, tot Haerlem is ghebleken/ Sichem [...]'.[2217]

Ook het verhaal van Gideons zoon Abimelech die tot koning werd gekroond door de Sichemieten, 'bij den hogen eik, die bij Sichem is' (Richt. 9:6) en die deze trouweloze stad later te gronde richtte (Gen. 9:46) bleek materie voor literaire bespiegeling. Zo schreef de Brusselse edelman Jan Baptista Houwaert (1533-1599), die op hand van Oranje was geweest maar katholiek was gebleven, in zijn *Pegasides pleyn* (1611): 'Naer dat Abimelech hadde vermoort seer deerlijck/ Sijn tseventich broeders, en ghedestrueert/ Die stadt van Sichem, heeft hy verveerlijck D'inwoonders gheplondert en ghesaccagheert, Die palleysen, en torrens heeft hy gheraseert, En in eensterckte duysentich mannen verbrant, Naer dat de stadt aldus was gheruineert.'[2218] Opvallend is dat de heilige plaats te Sichem op het schilderij wordt voorgesteld als een ruïne, wellicht in vooruitwijzing op deze latere bijbelpassages. In de ruïnepartij bevinden zich drie vogels, waaronder een parelhoender en een Afrikaanse grijze roodstaartpapegaai en een olijflijster (*turdus olivaceus*). De papegaai werd van oudsher in verband gebracht met de Maagd Maria, omdat hij net zoals de engel bij de verkondiging '*Ave*' (gegroet) kon uitspreken, wat bovendien een omdraaiing van de naam Eva was, Maria's tegenhanger.[2219] Ook hierin zou men dus een katholieke adhesiebetuiging kunnen zien.

8.2. *De Ontmoeting van David en Abigaïl* door Aelbert Cuyp (ca. 1655)

Een opmerkelijk schilderij in het oeuvre van de landschapschilder Aelbert Cuyp (1620-1691) vormt het schilderij dat centraal staat in deze *case study*; een monumentaal doek van ruim anderhalve bij twee meter (**CUY1**; afb. 8.3). Vóór een landschappelijk vergezicht met exotische aandoende rotsformaties voltrekt zich een bekende episode uit het boek van Samuel: *De Ontmoeting van David en Abigaïl* (1 Sam. 25:13-36). Aan de weerszijden van de voorstelling staan in totaal acht figuren in wie portretten vallen te ontwaren, de beide hoofdpersonages inbegrepen: vier mannelijke individuen ter linkerzijde en evenveel vrouwen ter rechterzijde. Cuyp volgde de bijbeltekst niet op de voet, maar lijkt verschillende, niet direct op elkaar volgende passages te hebben samengevoegd. Zo kan men niet opmaken of Abigaïl zich reeds voor de voeten van David heeft geworpen (1 Sam. 25:24) – of wellicht op het punt staat dit te doen. Hoewel Abigaïl niet in alle haast van haar ezel lijkt te zijn afgesprongen, vlak voor David

[2216] Het traktaat, dat volgens het titelblad door een Italiaanse prelaat was geschreven, droeg namelijk als ondertitel: *Een seer schoon ende uytvoerlijck Discours, inhoudende de redenen, daerom de samptelijcke Catholijcke stenden behooren nae te laten ende op te houden de crijgh tegen het Coninckrijc van Boheemen met de ghe-incorporeerde Landen, ende volghens teghens alle Evangelische, om groote perijckelen, haer eyndelijcke onderganck, ende gantsche verderff te ontgaen.* Zie: *Post-Ruyter* 1620, frontispice.
[2217] Duym 1606, fol. b ij.
[2218] Houwaert 1614, het achtste boek, p. 847.
[2219] Van Uytven 2003, p. 383

‘op haar aangezicht’, zoals in de bijbeltekst staat (1 Sam. 25:23), wordt klaarblijkelijk toch het daaropvolgende hoofdmoment getoond dat Abigaïl de vertoornde koning David met haar smeekbede tot bedaren brengt (1 Sam. 25:23-31). Anders dan gebruikelijk in de beeldtraditie is zij niet geknield weergegeven. Bernd Lindemann stelde hierom dat Cuyp deze eerste ontmoeting van Abigaïl en David combineerde met hun tweede treffen, wanneer zij Davids boden volgt om zijn vrouw te worden (1 Sam. 25:42).[2220] In die passage komen weliswaar vijf dienaressen in haar gevolg ter sprake ‘die haar voetstappen nawandelden’, hetgeen een verklaring biedt voor de vrouwen op het schilderij; maar David zelf was daarbij helemaal niet aanwezig.

Nabal, de hebzuchtige echtgenoot van Abigaïl, had David ernstig voor het hoofd gestoten door zijn zegening niet te aanvaarden. Hij weigerde namelijk brood, water en geslacht vlees te geven aan Davids mannen voor de geboden bescherming. Spottend beschuldigde hij David ervan zijn heer Saul afvallig te zijn geweest: ‘Wie is David, en wie is de zoon van Isaï? Er zijn heden vele knechten, die zich afscheuren, elk van zijn heer.’ Abigaïl hoorde vervolgens dat de versmade David met vierhonderd man onderweg was om Nabal en zijn huis te vernietigen. Zij probeert het onheil te keren en David goedgunstig te stemmen door een overvloedige hoeveelheid voedsel vooruit te sturen, zonder medeweten van haar man. Ze gaat er zelf achteraan om zich voor de voeten van David te gooien. Abigaïl slaagt in haar plan en weet de vorst te vermurwen.

De beladen ezels, in het midden van de compositie, geven de geschenken weer die David van Abigaïl ontving, terwijl haar zwarte sluier, van oudsher een teken van rouw, vooruitwijst op de dood van haar man Nabal. Na terugkeer bereidt zij een maaltijd voor haar man. Nabal is een vrolijke bui en raakt zwaar beschonken en ze laat hem derhalve nog steeds in onwetenheid. De volgende morgen, als Nabal zijn roes heeft uitgeslapen, stelt zij hem van alles op de hoogte, waarop Nabals hart stokte en hij ‘als een steen’ werd. Als David hoort van de dood van Nabal neemt hij Abigaïl tot zijn vrouw. Op het schilderij zijn de bijbelse protagonisten, David en Abigaïl, voorop geplaatst, meer naar het midden toe. Tussen hen beiden door ziet men, verder naar achteren, nog een viertal figuren zonder portretmatige trekken: de in het bijbelverhaal vermelde knechten, die met pakezels in de bergpas staan. Hoog op de bergkam, die het rechter beeldvlak beslaat, ligt de citadel waarvandaan Abigaïl naar beneden kwam met haar gevolg en ezels beladen met voedsel. In de paarsgewijze plaatsing van de beide seksen tegenover elkaar is doelbewust rekening gehouden met de hiërarchie tussen man en vrouw, waarbij de vrouw, volgens de heraldische conventie, aan de linkerhand van haar echtgenoot wordt afgebeeld.

DE FAMILIE MOLENSCHOT

De geportretteerden konden worden geïdentificeerd aan de hand van de vermelding in de inventaris van de nalatenschap van Lowys Molenschot. In deze boedelinventaris, die op 25 oktober 1669 werd opgetekend, wordt het werk als volgt omschreven: ‘Een extraord.ris groot stuck schilderije, sijnde de Conterfeytsels vanden overleden, sijn huysvrou, kinderen, en andere van haer geslachte gefigureert als d’historie van Davidt [ende] Abiagael’.[2221] Het werk hing in de

[2220] Lindemann 1995, p. 16: ‘Festzuhalten bleibt, dass Aelbert die erste Begegnung von Abigail und David (Lieferung der Fourage) mit der zweiten (die Witwe folgt David Werben) zu einer Szene verenigt.’
[2221] Boedelinventaris van Lowijs van Molenschot, 21-10-1669, RAD, ONA 225, fol. 112r-122r: fol. 121v., item 26 (GPI N-1530).

groote achter Sael. Hoewel de notaris de naam van de schilder verzuimde te vermelden, kunnen we gerust ervan uitgaan dat het hier om hetzelfde werk gaat. De lakenkoopman Lowys Jacobsz. Molenschot (ca. 1602-1669) en zijn echtgenote Janneken Jansdr. Rochus (†1655) zijn vanzelfsprekend afgebeeld in de gedaante van David en Abigaïl.[2222] Zij traden in het huwelijk op 25 januari 1622 en kregen vijf kinderen, van wie er drie stierven op jeugdige leeftijd. Alle kinderen werden gereformeerd gedoopt (sub **CUY1**)**.** De twee kinderen die in leven bleven, heetten Rochus (1629-1676) en Engeltgen (1630-1667).[2223]

Rochus is op het schilderij voorgesteld als de vaandeldrager met de gepluimde helm, direct linksachter koning David. De trekken van deze jongeman kan men met enige moeite herkennen in het aan Pieter Nason (1612-1688) toegeschreven portret van Rochus als volwassene (Dordrechts Museum; afb. 8.4).[2224] Zijn zus Engeltjen is naar alle waarschijnlijkheid de jonge vrouw op de voorgrond, rechts naast "haar moeder" Abigaïl. De overige vier geportretteerden maken geen deel uit van het gezin Molenschot, maar horen wel bij zijn familie. Abraham de Gelder, de echtgenoot van Engeltgen, is de figuur uiterst links met de gevederde baret. Het echtpaar trad in het huwelijk op 23 april 1652.[2225] De overgebleven heer, de tweede van links met de bontmuts, stelt vermoedelijk Christoffel Molenschot (1600-1637) voor, de enige nog in leven zijnde broer van Lowys. Hij trouwde, voor de tweede maal, op 4 januari 1637, met Geurtken Rauwers (1614-<1698).[2226] Haar mogen we herkennen in één van de twee resterende vrouwen. De andere jongedame kan worden geïdentificeerd als Catharina Splinters (ca. 1630-1704), met wie Rochus op 20 april 1653 huwde te 's-Gravenhage.[2227]

De geboren Dordtenaar Lowys Molenschot kwam in 1602 ter wereld als zoon van Jacob Christoffelsz. van Molenschot (1573-1618) en Judith Lowysdr. Colonia, beiden afkomstig uit Brabant. Zijn vader, die zich Jacob Stoffel Jacobs noemde, werd geboren in Breda en zijn moeder Judith kwam uit Antwerpen. De Dordtse famile Molenschot onderhield nauwe banden met de familie in de zuidelijke contreien, zowel in Staats als in Spaans Brabant. Lowys had zelf belangen in Fijnaart en Klundert. Net zoals Lowys later, was zijn vader lakenkoopman, maar ook zijn oom Christoffel zat in de textielnering.[2228] De grootvader van Lowys, Stoffel Jacobsz. van Ghilze, die zich ook Molenschot noemde, was 'vorster', waaronder gewoonlijk een jachtopziener of houtvester kan worden verstaan, maar in Brabant ook een deurwaarder.[2229] Zijn grootvader van moederszijde, Louis de Colonia (Eloy de Coloigne), naar wie hij werd vernoemd, was afkomstig uit het Beaumont in Henegouwen en was harnasmaker van beroep.[2230] De kunstschilder Adam

---

[2222] Zij werd begraven in de Grote Kerk: RAD, DTB 39, d.d. 27-8-1655.
[2223] Zie: Pastoor 1991, p. 131 met noot 57 op p. 133: 1.) Engeltien, gedoopt januari 1624; 2.) Jacobus, gedoopt oktober 1625, vermoedelijk jong overleden; 3.) Engeltgen, gedoopt augustus 1627; 4.) Rochus, gedoopt februari 1629; 5.) Engeltgen, gedoopt december 1630.
[2224] Pieter Nason, *Portret van Rochus Molenschot*, olieverf op paneel, 78 x 62 cm, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/889/302; IB nr. 19922; RKD-nr. 16516. Herkomst: Vlg. Amsterdam (Frederik Muller), 6-1889; *DNL* 104 (1987), kol. 323 met afb.; Groenenboom-Draai 2012, p. 22, afb. 8.
[2225] 7 april 1652 volgens Pastoor 1991, noot 58 op p. 133. Huwelijkse intekening, RAD, DTB 20, d.d. 7-4-1652.
[2226] Vergelijk: RAD, ONA 222, not. A. de Haen, fol. 174, d.d. 15-10-1663.
[2227] HGA, DTB 1598-1811, nr. 333, fol. 110r., d.d. 20 april 1653.
[2228] Christoffel was actief als lakenkoper te Dordrecht in 1618, maar verhuisde na het faillissement van zijn moeder in maart 1625 naar Deventer. Anno 1626 wordt hij daar vermeld als 'boemsijnbereyder', fabrikant van bombazijn; een geweven stof, met de inslag van wol en de schering van zijde, waarvan ondergoed werd gemaakt. Ook was hij afslager van vis te Deventer. In 1630 vinden we hem terug als poorter van Zutphen. Zie: De Savornin Lohman 1987, kol. 317.
[2229] Hij trouwde op 15-5-1596 met Maeyken Cornelisdr. Jan Godertsen.
[2230] Hij trouwde met Tanneken Barlaymont.

Louisz. de Colonia (1574-1651) was een broer van zijn moeder. Interessant is dat Rochus' dochter Johanna Louisa, ook zou trouwen met een schilder: Carel de Moor (1656-1738). Rochus' andere dochter, Agatha Catharina, trouwde met dominee Salomon van Til (1643-1713).[2231]

Lowys' zoon Rochus klom een tree hoger op de maatschappelijke ladder en werd advocaat.[2232] Hij maakte carrière als 'Advocaet voor de respective Hoven van Justitie te 's-Gravenhage ende naderhandt Raedt-pensionaris der Stad Dordrecht', waar hij ook oudraad was.[2233] In augustus 1672 koos Mr. Johan de Witt hem en vier andere advocaten voor de verdediging van zijn broer Cornelis.[2234] Rochus overleed in 1674, kort nadat hij zelf in opspraak was geraakt wegens malversaties.[2235] Het familieportret zal na de dood van vader Lowijs in 1669 vermoedelijk in bezit zijn gekomen van de enige zoon en stamhouder. In dat geval heeft het gehangen in Rochus' woonhuis "Het Wapen van Orangiën" op de Hofsingel in Den Haag, of anders in de belendende woning "Het Molhuis", gelegen op de hoek van het Buitenhof en de Singel.[2236] Het valt echter ook niet uit te sluiten dat het familiestuk werd geërfd door één van de andere geportretteerden. Bij de boedelscheiding van de op 9 juni 1704 overleden Catharina Splinters, de weduwe van Rochus, wier beeltenis ook te zien is op het doek, werd het woonhuis toebedeeld aan hun dochters Johanna Louise en Agatha Catharina.[2237]

De boedelbeschrijving van 1669 geeft een impressie van de schilderijenverzameling van Lowys Molenschot die zich bevond in zijn koopmanswoning aan de Dordtse Vismarkt. Het stuk hing, zoals gezegd, in de "groote achter Sael", met enige landschappen en stillevens. De zeventiende-eeuwse zaal was een ruim woonvertrek dat tevens voor de ontvangst van gasten werd gebruikt. In het hele huis werden 37 items opgetekend, vooral schilderijen en twee portrettekeningen. Molenschot bezat een keukenstuk van Pieter Aertsen en een schilderstuk van Adam Willaerts. Het merendeel bestond echter uit portretten van familieleden. Hij bezat slechts drie religieuze voorstellingen, waaronder maar liefst twee met 'De geboorte Christy', waarvan de een op de achterkamer hing en de ander een diptiekje was dat werd bewaard op de voorkamer. Het enige andere oudtestamentische stuk in zijn bezit was *De ontmoeting van Rebekka en Eliëzer*, vermeld als de 'groetenisse van Rebecca' dat hing in het 'Saletken achter de Middelplaets.'[2238] Het echtpaar liet ook een dubbelportret schilderen dat, evenals het bijbelse *portrait historié,* een plaats kreeg in de grote achterzaal. Het werk wordt omschreven als 'Een groot stuck schilderije, sijnde de Conterfeytsels vanden overleden met sijn huysvrou ende kinderen op haer antycx.'[2239] Zoals reeds naar voren kwam, werd met de term *antycx gedaen* of *op sijn antycx* gebruikt voor

---

[2231] Op hun huwelijk schreef K. van Bracht het spotdicht *De Coccejaansche Venus of de min onder de kerkelingen, benevens de bruiloft in de Salomons tempel, ...,* ed. Van Oldenhoven, Rotterdam 1699. Zie: Arch. Bibl. RAD, nr. 17126 (Tiele 9530, Knuttel 14481); Schotel 1841-1845, dl. 2, p. 219.
[2232] Hij behartigde vaak zaken voor lakenkooplieden. Zie: RAD 150, inv.nr. 2675: Onkostendeclaratie van R. van Molenschot advocaat van de Dordtse lakenkoopman Johan de Bebber m.b.t. 1659-1667, 1667 (Schenking GAL, 1987).
[2233] Hora Siccama 1915.
[2234] Brieven van de Witt, IV, p. 147.
[2235] Naar verluid van een brief van Graevius aan Heinsius van 30 juli 1676 werd hij ervan verdacht geld verduistert te hebben uit een openbare kas. Zie: *Sylloge epistolarum*, dl. IV, p. 447. Vergelijk: *DNL* 104 (1987), p. 321, noot 30.
[2236] Van Diepen 1941, pp. 102 en 106.
[2237] Het huis bleef in bezit van de familie Van Til totdat Mr. Rochus van Til, 'seecker huys en erff, genaemt "Het Hart", eertijds het "Wapen van Orangiën' verkocht op 21-4-1728. Zie: Van Diepen 1941, p. 108.
[2238] Boedelinventaris van Lowijs Molenschot, d.d. 21-10-1669, RAD, ONA 225, fol. 112r-122r: fol. 118r., item 20 (GPI N-1530).
[2239] Op. cit, fol. 121v., item 28 (GPI N-1530). Ook bezat hij een tronie (of portret?) van 'van een out statich Man'.

portretten waarbij de zitters werden uitgedost in antiquiserende dracht, al dan niet in een historische context. Het zou hier dus heel goed kunnen gaan om een mythologische of klassieke geschiedenis die door de notaris niet werd herkend. Of dit portret in de categorie van het *portrait historié* valt, is dus niet te zeggen.[2240]

TUSSEN GENRES: AELBERT CUYP ALS PORTRET- EN HISTORIESCHILDER

Gabriël Pastoor noemt *De ontmoeting van David en Abigaïl* 'een synthese van een groepsportret, een bijbelse historie en een schuttersstuk.'[2241] Ondanks de historiserende aankleding en de uitheemse setting heeft de voorstelling meer weg van een gekostumeerd groepsportret of een *tableau vivant*, dan van een historiestuk met handelende geportretteerden. Het schilderij oogt op het eerste gezicht weinig narratief van karakter door het gebrek aan interactie tussen de twee figuurgroepen onderling. Daarnaast wekken de geportretteerden ook zelf een nogal statische en geposeerde indruk. Uiteraard hebben de voorgestelden niet tegelijkertijd als zodanig – in deze opstelling en gekostumeerd – model gestaan, maar voor elk portret afzonderlijk zal, gezien de nauwgezette weergave van de gelaatstrekken, daadwerkelijk zijn gezeten. Bovendien kijken David en de twee voorste legeraanvoerders (Lowys, Rochus en Abraham) alsook de achterste twee dienaressen van Abigaïl (Geurtken en Catharina) opvallend het doek uit; een duidelijke aanwijzing voor de gangbare portretpraktijk van model zitten.

Een andere verklaring kan luiden dat Aelbert Cuyp, die geen portretspecialist was, hen niet naar het leven schilderde, maar bestaande portretten als uitgangspunt gebruikte. Opmerkelijk is dat de compositie van het *portrait historié* van de familie Molenschot krampachtiger overkomt dan zijn "landschappelijke portretten" uit de jaren 1650-1660. Dit was voorheen een reden om het werk vroeg binnen Cuyps oeuvre te dateren, vóór 1645, temeer daar er geen gedateerde portretten van hem bekend zijn van vóór 1646, het jaar dat hij twee portretpendanten van een echtpaar tekende.[2242] De portretidentificaties op het *portrait historié* wijzen echter op een voltooiing na 1653. Dit sluit uit dat Aelbert bij het inschilderen van de gezichten nog werd geassisteerd door zijn vader Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652), die zich had toegelegd op portretschilderen, aangezien deze al in 1652 overleed. Op het bijbelse *portrait historié* plaatste Aelbert Cuyp de geportretteerden, evenals op andere familieportretten van zijn hand, in twee groepen aan de uiteinden van de compositie. Deze compositorische inventie komt ook al voor op het *Portret van een familie in een landschap* uit 1641 in het Israel Museum te Jeruzalem, dat hij vervaardigde met zijn vader, die ook het werk signeerde.[2243] De aldus gecreëerde coulissenwerking laat het tussenliggende landschap volledig tot zijn recht komen.

Op een familieportret in het Szépmüvészeti Múzeum te Boedapest, dat stamt uit de vijftiger jaren, verdeelde Cuyp de figuren eveneens in twee groepen, waartussen we uitzicht

---

[2240] Op. cit, fol. 121v., item 37 (GPI N-1530).
[2241] Pastoor 1991, p. 130; Pastoor 1997, p. 321.
[2242] Vergelijk: A.K. Wheelock, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, p. 144. Het damesportret is 1646 gedateerd. Pen en grijze inkt op geprepareerd perkament, wit gehoogd, 20,8 x 16,5 mm (man) en 20,6 x 16,3 mm (vrouw), Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv.nrs. 2389-2390. Zie: Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, pp. 276-277, nrs. 109 & 109.
[2243] Jacob Gerritsz. Cuyp, *Portret van een familie in een landschap*, sign. m.o.: *"JG. Cuijp Fecit A° 1641"* (*JG* in ligatuur), olieverf op doek, 155 x 245 cm, Jeruzalem, Israel Museum, inv.nr. 166.4.65. Zie: Chong 1992, nr. 17; A. Chong, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, pp. 94-95, nr. 3.

hebben op een stadje aan een rivier (afb. 2.38).[2244] Dit werk benadert in aspecten een *portrait historié*. Terwijl het merendeel van de geportretteerden gewoon in eigentijdse dracht is weergegeven, zijn enkele mannelijke familieleden in oriëntaliserende kleding afgebeeld. De jongens aan de rechterkant dragen bestaande jachtkleding, gebaseerd op Hongaarse en Poolse ruiterkostuums, maar één van hen, uiterst rechts, is ook voorzien van een rembrandteske tulband. Links, voor zijn vader, staat de jongste telg van de familie in een oosterse tuniek, eveneens met een tulband. Ook de derde man van links, op de achtergrond, heeft een Turkse tulband. Volgens Emily Gordenker was het Cuyp niet te doen om een correcte weergave van historische of regionale kleding, maar wilde hij de stijfheid van de compositie doorbreken en deze met jachtmotieven luister bijzetten, om zo pastorale idealen op te roepen.[2245]

Op vergelijkbare wijze diende dergelijke ruiterkleding voor veel schilders als inspiratiebron voor bijbelse fantasiedracht in *portraits historiés*.[2246] Overigens portretteerde Cuyp zijn stadgenoten opvallend vaak in deze ruiterkleding die oriëntaliserend of historiserend aandoet, maar die dus eigentijds en van Oost-Europese oorsprong is, zoals op het beroemde *Portret van Michiel en Cornelis Pompe van Meerdervoort met hun leermeester* (New York, Metropolitan Museum; afb. 8.5).[2247] Sterk verwant hieraan, maar fantasievoller zijn Cuyps figuurstukken waarop personages staan met hierop geïnspireerde kledij, zoals *De Rustende Jagers* dat zich bevindt in de collectie van de universiteit van Birmingham. Op dit schilderij zien we een jager en een Moorse paardenknecht, met een kromzwaard, die tulbanden dragen.[2248] Een enkele maal maakt Cuyp ook gebruik van een quasi-fantasievolle kostumering voor zelfstandige portretten, zoals in de pendantportretten van *Een man met een gevederde baret en een vuurroer* (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 8.6) en *Een eenentwintigjarige vrouw als jageres* (privébezit). Deze portretten hebben veel weg van tronies.[2249]

Er zijn maar relatief weinig historiestukken van Aelbert Cuyp bekend. Hij schilderde meermaals de *Doop van de Kamerling* (Hand. 8:26-40), hetgeen we kunnen opmaken uit de vele vermeldingen in zeventiende-eeuwse Dordrechtse boedelinventarissen, waarin dit thema gewoonlijk als “de Moorman” wordt aangeduid.[2250] Bewaard gebleven zijn een vroeg schilderij met dit onderwerp in de trant van Rembrandt (Houston, The Menil Collection) en een ander in

---

[2244] Gordenker 2001-2002, pp. 60-61 met afb. 9. Zie ook: Loughman 2008.
[2245] Gordenker 2001-2002, pp. 59-60.
[2246] Gordenker 2001-2002, pp. 57-58.
[2247] Aelbert Cuyp, *Michiel en Cornelis Pompe van Meerdervoort met hun leermeester*, sign. l.o.: *“A. cuyp. fecit.”*, ca. 1652-1653, olieverf op doek 109,8 x 156,2 cm, New York, Metropolitan Museum, The Friedsam Collection, inv.nr. 32.100.20; IB-nr. 34254; RKD-nr. 190442. Zie: Chong 1992, pp. 385-387, nr. 143; Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, pp. 150-151, nr. 29.
[2248] Aelbert Cuyp, *Rustende Jagers*, olieverf op doek, Birmingham, University of Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, inv.nr. 59.5. Zie: Gordenker 2001, p. 57 met afb.
[2249] Aelbert Cuyp, *Portret van een man met vuurroer,* ca. 1651, olieverf op paneel, 80 x 68,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-120; RKD-nr. 13297. *Een eenentwintigjarige vrouw als jageres,* sign. & dat. l.o.: *“Aetatus. 21 / A cúÿp. fecit./ 1651”*, olieverf op paneel, 80,5 x 68,5 cm, privébezit; RKD-nr. 13315; Chong 1992, pp. 336, nrs. 93-94. Zie: A.K. Wheelock, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, pp. 144-135, nrs. 26 & 27.
[2250] Inventaris Roeloff Francken, d.d. 8-10-1638, RAD, ONA 189, p. 1, item 9 (GPI N-1519): [‘Eerst Opte Groote bouen Camer’] ‘Een groot schilderije vanden Moorman door [~~Benjamin~~] Aelbrecht Cuyp’; daarna mogelijk vererfd aan zuster, inventaris Elisabeth Francken, 1671, RAD, ONA 153: ‘een lantschap metten doop vande Moorman’. Zie ook: Inventaris van Pieternella Palm, 1647, RAD, ONA 365, ‘Een van de Moorman’; alsook de nalatenschappen van Gijbrecht van Beaumont, 1648; Jan Diemers, 1650; Aeltgen Dircksdr., 1652; Claetgen Tack, 1661. Inventaris Aert Teggers, d.d. 14-2-1688 RAD, ONA 561, p. 1., item 61 (GPI N-1550): [‘Achter op de Sael’] ‘De dooping vande moorman door A. Kuyp’. Zie: A. Chong, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, noten 3, 4, 5 op p. 201.

een modernere, Italianiserende schilderstijl (Anglesey Abbey, The Fairhave Collection).[2251] Verder vinden we nog een oudtestamentische voorstelling van Jozef vermeld in de boedelinventaris van Aert Teggers die ook een *Doop van de Kamerling* bezat.[2252] De enige andere oudtestamentische scène die aan Aelbert Cuyp werd toegeschreven, is het 1639 gedateerde schilderij voorstellende *Adam die de dieren hun naam geeft* (privécollectie).[2253]

Ondanks dat Aelbert Cuyp zich relatief weinig bezighield met het schilderen van historiestukken en portretten is er nog één ander *portrait historié* van hem bekend, dat echter geen bijbels maar een mythologisch onderwerp had. Het schilderij, dat zich in een Engelse privéverzameling bevindt, stelt *Orpheus en de dieren* voor, een onderwerp dat hij vaker schilderde (afb. 2.37).[2254] Hierop verschijnt slechts één geportretteerde in de gedaante van de protagonist die hierom meer overtuigend in de compositie is opgenomen. Met het schilderen van *portraits historiés* was Aelbert bekend geraakt in het atelier van zijn vader Jacob Gerritsz. Cuyp. Zo schilderde Jacob Gerritsz. in 1630 *De allegorie op de overwinning van Frederik Hendrik na de overwinning van 's-Hertogenbosch*, waarop de stadhouder als de bijbelse koning David verschijnt (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4).[2255] Volgens Wouter Kloek heeft Aelbert met zijn *Ontmoeting van David en Abigaïl* 'als het ware zijn commentaar geleverd' op wat hij noemt het 'meest belangwekkende *portrait historié'* van zijn vaders hand; Jacob Cuyps *Mozes en de zeven dochters van Jethro* uit 1635 (**CUYP1;** afb. 8.7, afb. 1.13).[2256] Op grond van de overeenkomstige weergave van de veestapel bracht Kloek het laatstgenoemde schilderij weer in verband met een oudtestamentisch *portrait historié* van zeven jaar eerder, *God verschijnt aan Abraham te Sichem* van Claes Cornelisz. Moyaert (**MOY1;** § 8.1; afb. 8.1).[2257]

Sander Paarlberg merkte terecht op dat niet alle dochters van Jethro individuele gelaatstrekken vertonen. Hij is hierom voorzichtiger om dit werk als *portrait historié* te bestempelen, temeer daar leeftijdsaanduidingen, die men op vrijwel alle portretten van Jacob Cuyp aantreft, (vooralsnog) niet zijn opgedoken.[2258] Het is nochtans niet uitgesloten dat de oude Cuyp een eigentijds echtpaar portretteerde in de gedaante van Mozes en de vrouw direct naast hem, al dan niet in gezelschap van enkele familieleden. Er zijn enige zaken die hiertegen spreken. Zo is de vermeende echtgenote in dezelfde mate geïndividualiseerd als de drie vrouwen rechts. En vergelijkbare vrouwelijke (model)types treft men vaker aan in Cuyps figuurstukken. Het

---

[2251] Aelbert Cuyp, *Doop van de Kamerling,* sign. l.o.: *"A. cúÿp",* ca. 1642-1643, olieverf op doek, 108 x 151,1 cm, Houston, The Menil Collection. *Doop van de Kamerling,* sign. r.o.: *"A. cuyp.fe.t."*, olieverf op doek, 117 x 171 cm, Anglesey Abbey, The Fairhaven Collection; RKD-nr. 235035. Zie resp.: Chong 1992, nr. 35; pp. 389-390, nr. 147; A. Chong, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, pp. 106-109, nr. 9; pp. 152-153, nr. 30.
[2252] Inventaris Aert Teggers, d.d. 14-2-1688 HGA, ONA 561 (GPI N-1550): ['Eerstelijck int voor-huys'] 'Een stuck schilderij van Joseph door Aalbert Cuyp/alhier uytgetogen ter somme van 16:0:0'.
[2253] A. Chong, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, p. 90.
[2254] Aelbert Cuyp, *Orpheus en de dieren,* olieverf op doek, 149 x 267 cm, Engeland, privébezit. Zie: Kloek 2002, pp. 56-57 met afb. 62. Vergelijk: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, pp. 88-91, nr. 1.
[2255] Brenninkmeyer-De Rooij 1981, p. 47; Y. Bleyerveld, in: Tent. cat. Dordrecht 2002, pp. 106-107, nr. 12; Chong 2002, pp. 172-173, nr. 22.
[2256] Kloek 2002, p. 58; Chong 2002, p. 173, nr. 25.
[2257] Kloek 2002, pp. 53-54: 'Met de toevoegingen van enkele portretten – Cuyp heeft Mozes en enkele van de vrouwen ontegenzeggelijk van portretmatige trekken voorzien – maakte Jacob Gerritsz. van de voorstelling een *portrait historié* en ging hierdoor op de schouder van zijn voorvanger [Moyaert] staan.'
[2258] S. Paarlberg, in: Tent. cat. Dordrecht 2002, pp. 108-109, nr. 13, i.h.b. noot 2.

evenbeeld van de vrouw naast Mozes is afgebeeld op een pastorale voorstelling, die door vader en zoon Cuyp werd vervaardigd omstreeks 1639-1640 (Montauban, Musée Ingres).[2259]

Overigens schilderde de Dordtenaar Pieter Verelst (1618-ca.1678), in 1643 een groepsportret met hetzelfde onderwerp. Dit schilderij doet evenals de *David en Abigaïl* van Aelbert Cuyp zeer portretmatig aan. Verelst liet, omwille van de gezinssamenstelling, twee dochters achterwege om het getal aan te vullen met twee mannen (**VER1**; § 11.2; afb. 8.8).[2260] De geforceerde uitbeelding van de geportretteerden met hun starre houdingen komt zeer overeen met het *portrait historié* van de familie Molenschot. Door hun tamelijk uitdrukkingsloze gezichten lijken de geportretteerden, ondanks dat enkelen het doek uitstaren, in zichzelf gekeerd; als waren zij meer gepreoccupeerd met hun eigen wonderbaarlijke aanwezigheid in het geschilderde schouwspel dan door de bijbelse gebeurtenis, waarvan ze deelgenoot zijn. Door de gekunstelde positionering in de compositie, lijkt het alsof ze ervan bewust zijn dat ze in beeld worden gebracht door de schilder. Dit effect lijkt vooral een onbedoeld en storend gevolg van een ongelukkig arrangement of de inschildering van gezichten. Arthur K. Wheelock stelt dat Aelbert Cuyp, evenals zijn vader, zich meer richtte op de weergave van het uiterlijk van de geportretteerden dan op hun emotionele karakter.[2261] Niettemin had Aelbert Cuyp zijn redenen om in het bijbelse *portrait historié* de personen op een bepaalde manier in beeld te brengen.

MISE-EN-SCÈNE IN HISTORISCHE CONTEXT: TUSSEN SCHUTTERSSTUK EN FAMILIEPORTRET

De enscenering van de mannen is verwant met de opzet van een schuttersstuk, waarvoor vaak gemaniëreerde poses werden aangenomen. De strijdbare houding van Lowys Molenschot met zijn rechterarm in de zij, *the aggressive elbow,* die wordt gerepeteerd door zijn zoon, is zonder meer ontleend aan mansportretten van krijgslieden en komt ook veelvuldig voor op groepsportretten van schutterijen. De houding ziet men ook terug in Cuyps *Portret van een man met vuurroer* in het Rijksmuseum (afb. 8.6). De lans die Lowys vasthoudt in zijn linkerhand, een zogenaamde partizaan, werd gevoerd door de kapitein van een burgervendel.[2262] Inderdaad wordt Lowys Molenschot vermeld als schutterskapitein in het begraafregister van de Grote Kerk na het overlijden van zijn vrouw in 1655.[2263] Later behoorde hij als boekhouder en deken tot de overlieden van de Heelhaaks- of Christoffeldoelen in Dordrecht.[2264]

Lowys' zoon Rochus verschijnt als vaandrig en zijn schoonzoon Abraham de Gelder is afgebeeld als korporaal, hoewel onbekend is of ze deze rangen daadwerkelijk hadden bekleed in een vendel. Het is onwaarschijnlijk dat nog jonge Rochus vaandrig was toen het schilderij werd vervaardigd. Wellicht verwijzen deze rangen naar hun plaats in de familiehiërarchie. Abraham

---

[2259] Jacob Gerritsz. Cuyp en Aelbert Cuyp, *Herder en herderin in een landschap*, sign. r.o.: *"IG cuyp Fecit"* (*IG* in ligatuur), olieverf op doek, 110 x 166 cm, Montauban, Musée Ingres, inv.nr. MI.855-10. Zie: C. van Oosterhout, in: Dordrecht 2002, pp. 134-135, nr. 26; Chong 2002, p. 177, nr. 54.
[2260] Pastoor 1997, p. 130 met afb. 89.
[2261] A.K. Wheelock, in: Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002, p. 144-135, nr. 26, 27: '[...] his figures lack animated gestures or expressions that would compensate for the absence of psychological penetration.'
[2262] Pastoor 1991, p. 131; Pastoor 1997, p. 322.
[2263] RAD, DTB 11, 39, d.d. 27-8-1655: 'den 27e een baer bijde Vischmart voor de vrouw van capitein Lowys Molenschot vier mael luydens.' Zie hiervoor: Pastoor 1991, noot 59 op p. 133.
[2264] Zie: Molenschots boedelinventaris, RAD, ONA, inv.nr. 225, not. A. de Haen, fol. 109, d.d. 4-10-1669, waarin wordt vermeld: 'het bouck van onfanck ende uytgeeff en de schutterije van de Heele Haexdoel, begonnen den XVIIen Junij 1660, daervan den overleden in sijn leven geweest boeckhouder, mitgaders deecken van de derde cavel.'

de Gelder is uitgerust met een wapenschild, een rondas, dat ten tijde van de totstandkoming van het schilderij, rond 1655, allang in onbruik was geraakt binnen de schutterij.[2265] Pastoor sprak van een dubbelrol, omdat een schutterskapitein evenals de legeraanvoerder David aan het hoofd van een troepenmacht stond. Volgens hem was het bijbelverhaal een uitermate geschikt aanknopingspunt voor Lowys Molenschot om zijn status als kapitein der schutterij te verbeelden.[2266] Bovendien constateerde Pastoor dat officiële schuttersstukken in Dordrecht slechts sporadisch werden vervaardigd, hetgeen dit opmerkelijke initiatief zou verklaren.

Er is nog een andere reden om het beeld van de schutterij en Davids leger te laten samenvallen. Ook dit was namelijk een topos in de Neêrlands Isräel-gedachte. Willem Teellinck (1579-1629) formuleerde in zijn *Davids vvapen-tuygh* (1622) in een bijbelse analogie wat er van de burgers werd verwacht om 'de saken des Lants/ der Politie/ der Cryghsordeninghe/der Justitie/ ende der Kercke best te vorderen/ ende te verrichten.' Hij stelde dat het de Staat, net zoals 'in Davids tijden', gepermitteerd is gebruik te maken van 'ordinare middelen' om een nieuw Israël te creëeren. Naar aanleiding van Davids overwinning op Saul wordt de analogie geëxpliciteerd aan de hand van 2 Samuel 2:18-19 ('dat men den kinderen van Juda den boog zou leren'): 'Soo hebben wy oock nu noch de loflicke costuyme/ dat onse *Borgherye* eenichsins geoeffent wort in de handelinge der wapenen/ daer van onse *Schutteryen* oock de naem hebben; 't welck niet en mach versuymt/ maer aen de hant genomen worden by ons in dese tegenwoordige noot'.[2267] Het opnemen van de wapens was omstreeks 1655, toen het schilderij werd vervaardigd, zeer actueel. De eerste Engelse Zeeoorlog (1652-55) was gaande, terwijl de Noordse Oorlog (1655-60) uitbrak die uitmondde in de Zweeds-Nederlandse Oorlog (1658-60).

Gezien deze populaire koppeling van de strijdmacht der Israëlieten en de eigentijdse burgermilities is het dan ook niet verwonderlijk dat compositionele elementen van het schuttersstuk vaker werden gebruikt in bijbelse *portraits historiés* met een martiaal karakter, vooral die waarin David een hoofdrol speelde. Zo schilderde Reyer Jacobsz. van Blommendael (1628-1675) circa 1660 *Een Amalekiet geeft David Sauls kroon en armband* en portretteerde hij enkele heren in deze zelden uitgebeelde episode uit 2 Samuel 1:10 (**BLO1;** afb. 8.9). Het is onzeker of koning David een portret is, maar de man met de tulband links van hem is dat zeker wel. De langharige jongeman met het vaandel lijkt integraal weggeplukt uit een schuttersstuk. Wellicht wordt door het motief dat hij als vendelier is weergegeven verwezen naar zijn huwbare staat. De eervolle taak van het dragen van het vaandel was voorbehouden aan vrijgezellen die vanwege hun onbewapende functie eerder kans liepen te sneuvelen. Het is curieus dat Rochus Molenschot als vaandeldrager verschijnt op Cuyps doek, hoewel hij al in 1653 was gehuwd.

Aangezien David een oranje pluim op zijn helm draagt en het vaandel oranje van kleur is, moet Van Blommendaels schilderij wellicht begrepen worden als een loyaliteitsbetuiging aan de Prins, temeer daar het schilderij tot stand moet zijn gekomen in het Eerste Stadhouderloze

[2265] Kist & Puype 1988, pp. 161-171.
[2266] Pastoor 1991, p. 131; Pastoor 1997, pp. 322-323: 'De keuze voor het thema [...] laat zich dan ook verklaren uit de wens van de opdrachtgever om in die militaire rang geportretteerd te worden.'
[2267] Dit hoofdstuk heet: 'Dat wel schicken van de persoonen die de middelen gebruyken moeten, op het hoochste noodich om de goede middelen wel aan te liggen.' Zie: Teelinck 1622, pp. 108-109; p. 110: ': ende het ware geraden/ dat eenige prijsen/ ende lof-giften daer over ghestelt wierden/ om de Borgherye te meer daer door te verwecken tot d'oeffeninge der wapenen/ en de hun aff te wennen van suypen en swelghen ende andere onhebbelickheden.'

Tijdperk (1650 tot 1675). De thematiek van de kroon van Saul die David toekomt, staat voor de teruggave van de macht aan de stadhouder als rechtmatige heerser bij de gratie Gods. Deze beeldspraak bestond al langer in de orangistische exempeltraditie. Dominee Samuel Amzping (1590-1632) dichtte al over Frederik Hendriks verovering van Den Bosch in zijn *Naszousche lauren-kranze* (1629): 'Hy vlugt als-nu voor Saul, en blijft in onse palen,/ Tot dat des Heren hand hem weer daer uyt komt halen,/ En brengen in sijn land met David tot de kroon,/ En geven hem sijn heyl, en Saul sijn straf, en loon.'[2268] Ten tijde van de totstandkoming van het schilderij zou Saul opgevat kunnen worden als de door de oranjeklanten gehate Johan de Witt (1625-1672). Ook rond 1660 was de thematiek populair. In de *Huys-gesangen* van Franciscus Ridderus (1620-1683) leest men: 'Hier door wiert Saul tot Israels Koningh./ Hy redde Jabes van de Ammonijt;/ Maer als hy dee den Amalek verschooning,/ Soo raeckte hy syn Kroon wederom quijt.'[2269]

POSTUUM EERBETOON: ABIGAÏL ALS EXEMPEL

Hoewel Cuyps familieportret door de groep soldaten in het linker beeldvlak ontegenzeggelijk een krijgshaftig karakter krijgt, heeft het verder weinig weg van een schuttersstuk. Pastoor bracht de compositie in verband met een maniëristische prent van Maerten de Vos met hetzelfde onderwerp uit de prentbijbel *Thesaurus sacrarum historiarum veteris* die verscheen bij Gerard de Jode te Antwerpen in 1585.[2270] In 1639 werd de gravure opgenomen in het *Theatrum Biblicum,* uitgegeven bij Claes Jansz. Visscher te Amsterdam, en nadien in de Alkmaarse *Figuer-Bibel* van Jan Philipsz. Schabaelje uit 1646.[2271] Zeer overeenkomstig is de ruimtelijke verdeling tussen mannelijke en vrouwelijk figuren; alsook het woud van lansen ter linkerzijde. Behalve David zien we ook een krijger met een rond schild. Een opvallend verschil met het schilderij is dat de prent wordt bevolkt door bedrijvige nevenfiguren in maniëristische houdingen. Ook de beide hoofdfiguren zijn dynamischer weergegeven. David strekt zijn linkerarm uit naar Abigaïl, die, met haar armen gekruist over de borst, op de grond zit. Deze weergave strookt bovendien meer met de bijbeltekst: 'Toen nu Abigaïl David zag, zo haastte zij zich, en kwam van den ezel af, en zij viel voor het aangezicht van David op haar aangezicht, en zij boog zich ter aarde.'

Anders dan op voornoemde prent is Abigaïl op het *portrait historié* niet geknield maar staand weergegeven, zoals we reeds constateerden. Een dergelijke onderdanige houding, gebogen ten overstaand van haar wederhelft, werd wellicht onwaardig geacht voor een dame. De hand boven het hart werd in zeventiende eeuw vaak gebruikt als een teken van vriendschap, zoals in de personificatie van *Amicitia* in Cesare Ripa's *Iconologia*, maar was ook een gangbare houding in de huwelijksportretten, en wijst dan op trouw. Men ziet dit handgebaar, dat hier ook

---

[2268] '*Naszousche Lavren-Kranze, Van wegen* De Veroveringe der Stad *'sHertogen-Bosch, ...*', in: Ampzing 1629, p. 15.
[2269] *Avond-Gesang.* Op De negende dagh van *Samuel tot de Coninck David.* Ridderus 1658, p. 9.
[2270] Maerten de Vos, *Abigaïl vraagt David om vergeving*, 1585, gravure (ingekleurd), 19,8 x 25,3 cm, Londen, British Museum inv.nr. 1968-1-18-1-(114), uit: *Thesaurus Sacrarum Historiarum veteris testamenti, elegantissimis imaginabus expressum excellentissimorum in hac arte virorum opera: nunc primum in lucem editus,* ed. Gherardus de Jode, Antwerpen 1585. Zie volgende noot en: *Holl.,* nr. 116.II; Mielke 1978, p. 80, nr. 21.
[2271] Anoniem naar Maerten de Vos, voor Jan Philipsz. Schabaelje bij Claes II Jansz. Visscher, *Abigaïl vraagt David om vergeving,* 1646 (orig. 1585/95), gravure, 19,8 x 25,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1982-306-161. Zie: *Nw Holl.,* dl. 44 (1996: Maerten de Vos), p. 34, nr. 116.III(3). De prent behoort tot een samengestelde reeks getiteld *Van Saul, David, en Abigael,* bestaande uit 4 prenten met *De Geschiedenis van David en Saul* van Hans I Collaert naar Ambrosius Francken en 4 prenten met *De Geschiedenis van David en Abigaïl* van een anonieme prentmaker naar Maarten de Vos, opgenomen in prentbijbel (RP-P-1982-306). Zie: Visser 1988, dl. 2, pp. 301-362. Zie voor variant door Jan van Londerseel, ca. 1650, 34 x 40,7 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv.nr. L 2015/315 29 (PK).

verzoening moet uitdrukken, ook terug op Rubens' *David en Abigaïl* van omstreeks 1630, waarvan meerdere varianten en een prentuitgave van Adriaen Lommelin bekend zijn. In Rubens' compositie verschijnt Abigaïl evenwel ter aarde gebogen, op één knie neergezeten, maar in de versie te Detroit draagt zij, net zoals op Cuyps schilderij, een donkere sluier (afb. 8.11).[2272]

Het ingetogen, formele karakter van de geportretteerden draagt bij aan een stemmige, haast gewijde sfeer. Het overlijden van Janneken Jansdr. Rokus in 1655 vormde vermoedelijk de aanleiding voor het schilderij. Daarmee dient het werk later te worden gedateerd dan op stilistische gronden werd aangenomen; en lijkt ook de medewerking van Jacob Cuyp uitgesloten. Vanwege haar overlijden lijkt heftige gesticulatie ongepast. Haar rouwsluier wijst dus niet alleen binnen het bijbelverhaal vooruit op de dood van Nabal, maar kan in deze context ook gezien worden als zinspeling op haar eigen dood.[2273] Als eerbetoon wordt Janneken hier gepresenteerd als deugdzame echtgenote en vergeleken met Abigaïl, zoals dat ook in grafredes en litanieën werd gedaan. Om een laatzeventiende-eeuws voorbeeld te geven: in een lijkpreek op Maria Stuart (1542-1587), noemde de luthers predikant Johannes Colerus (1647-1707) de Schotse vorstin 'een verstandige Abigael'.[2274] En indien we het schilderij als een soort memoriestuk willen interpreteren, dan lijkt de themakeuze ook zeer geëigend vanwege de woorden die Abigaïl uitspreekt tegen David in 1 Samuel 25:31: 'en als de HEERE mijn heer weldoen zal, zo zult gij uwer dienstmaagd *gedenken*.' De situatie is dus omgekeerd aan Piglers veronderstelling 'dass der Gedanke zum Bild von der zartfühlenden und bescheidenen Gattin stammte und dass vielleicht sie das Bild als Geschenk für ihren Lebengesnossen bestellte.'[2275]

Yvonne Bleyerveld schreef over het *portrait historié* van de familie Molenschot dat 'the subject also reflected great honor on the female members of the family as the wise Abigail and her handmaidens.'[2276] In literaire bronnen en op prenten werden bijbelse vrouwen, uit met name het Oude Testament, als deugdzame voorbeelden gepresenteerd. Naast Abigaïl dienden Sara, Rebekka en Esther als zulke morele exempelen, alsook Judith en Susanna uit de apocriefe boeken, en daarnaast Maria en Martha uit het Nieuwe Testament. Bijbelse vrouwen dienden in de exempeltraditie als toonbeeld van deugden die als *typisch vrouwelijk* werden gezien, zoals trouw, onderdanigheid en kuisheid. John Exalto stelt dat deze 'exempelen fungeerden als gender-specifieke rolmodellen: zij waren bedoeld om vrouwen een spiegel van deugd voor te houden.'[2277] Aan het verhaal van Abigaïl werden echter nog meer deugden gehecht en zij vertegenwoordigde verschillende exempelen.

[2272] Peter Paul Rubens, *De ontmoeting van David en Abigaïl,* ca. 1630 (1625-1628), olieverf op doek, 178,5 x 248,9 cm, Detroit, Institute of Arts (Gift James E. Scripps), inv.nr. 89.63; RKD-nr. 28725. Zie: Jaffé 1972, pp. 863-865; D'Hulst & Vandenven 1989 (CRLB, pt. 3), pp. 136-138, nr. 42; cf. pp. 132-134, nr. 41: variant, olieverf op doek, 123 x 228 cm, Los Angeles/Malibu, G. Paul Getty Museum, inv.nr. 73.PA.68; RKD-nr. 28563; pp. 134-136, nr. 41a: modello, ca. 1630, olieverf op paneel, 44,7 x 66,3 cm, Washington, National Gallery of Art (Heinemann Bequest), inv.nr. 1997.57.8; RKD-nr. 28718 en sub nr. 41a, copy 6: prent door Adriaen Lommelin, sign. l.o.: *"P.P. Rubens pinxit, Adr. Lommelin sculp., Gillis Hendricx ex.",* onderschrift: *"ET AIT DAVID AD ABIGAIL:* [...]*",* 1630-1677, gravure, 44,1 x 67 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-67.835; RKD-nr. 28724. Zie: *Holl.,* dl. 11 (1954: Leyster – Matteus), p. 95, nr. 1.
[2273] Pastoor 1991, p. 131.
[2274] Colerus 1695, p. 15, geciteerd in: Exalto 2005, p. 244.
[2275] Pigler 1955, p. 175. Zie ook: Lindemann 1995, p. 16.
[2276] Bleyerveld 2000-2001, p. 248.
[2277] Exalto 2005, p. 139.

De schilderkunstige weergave van Abigaïls ontmoeting met David was sinds de vijftiende eeuw zeer geliefd in de Nederlanden, maar bleef ook na de reformatie in zwang (§ 3.9).[2278] Het onderwerp werd, zoals bleek, ook aangewend voor een schilderij door Hugo van der Goes, dat vermoedelijk één van de vroegste *portraits historiés* voor een woonvertrek van een burger is geweest (§ 3.9; afb. 3.62). De *Historie van Davidt ende Abigail* werd in 1515 ook opgevoerd door een Leidse rederijkerskamer ter gelegenheid van de inhuldiging van Karel V.[2279] Het betrof hier een *tableau vivant*, een toneel 'met stomme personaigen'.[2280] In de middeleeuwse typologie kon het onderwerp staan voor Maria als middelares tussen God en de mensen; een interpretatie die vanzelfsprekend voor de gereformeerde familie Molenschot voor onmogelijk moet worden gehouden.[2281] Abigaïl werd echter door zowel katholieken als protestanten gepresenteerd als toonbeeld van zachtmoedigheid en wijsheid.[2282] Ook het aan Maerten de Vos toegeschreven *portrait historié* te Rouen met dit onderwerp kan (**Vos2;** afb. 3.66), evenals het Panhuyspaneel, in opdracht zijn gemaakt van een protestantse opdrachtgever (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1).[2283]

Luther schreef in zijn *Tischreden* dat de zes echtgenotes van David zonder meer voortreffelijke echtgenoten zullen zijn geweest, als ze even wijs en begripvol als Abigaïl waren. Niettemin was David zijns inziens een echtbreker, niet alleen vanwege zijn veelwijverij, maar temeer daar hij ook tien bijvrouwen bezat.[2284] Ook Johannes Calvijn prees Abigaïl om haar wijsheid, bescheidenheid en godvrezendheid in zijn *Homiliae in primum librum Samuelis* (1604),[2285] maar ook hij legde David ten laste dat hij reeds getrouwd was met zijn vrouw Ahinoa.[2286] Lowys Molenschot zal allesbehalve de woorden van Luther of Calvijn in achterhoofd hebben gehad toen hij aan Aelbert Cuyp zijn wens uitte om met koning David op het doek vereenzelvigd te worden. In het licht van reformatorische kritiek op David als exempel is het niettemin interessant dat op het schilderij in Rouen geen eigentijds individu is afgebeeld in de gedaante van David (**Vos2;** afb. 3.66). Het was, anders dan bij het Dordtse *portrait historié*, kennelijk alleen te doen om de deugdzaamheid van de geportretteerde dame; want er lijkt geen sprake van huwelijkssymboliek. Vanwege haar bemiddelende rol in de vete tussen Nabal en David werd Abigaïl om haar diplomatieke en vredesgezinde houding geroemd. David Kunzle bestempelde het onderwerp in zijn studie naar de soldaat in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst zelfs als 'The favorite example from the bible of military wrath assuaged'.[2287] Dit verklaart wellicht de populariteit van het onderwerp ten tijde van de Opstand, maar niet de onderwerpskeuze van Cuyps schilderij.

[2278] Zie; Van Bueren 1993, p. 437, nr. F3; Kunze 2002, p. 218.
[2279] Zie voor complete tekst: *Kronijk van het Historisch Genootschap* 6 (1850), pp. 433-439. (Niet in Hummelen 1968.)
[2280] GA Leiden, Secr. Arch. I, inv.nr. 594 (Thes. rek.), fol. 77, in: Retoricaal Memoriaal, p. 501: 'Item gegeven die gesellen van de retorycke van dat zy die historie van Davidt ende Abigail in stomme personaigen uytgebracht hebben, [...]'.
[2281] Aurenhammer 1967, p. 16. Vergelijk: Lindemann 1995, p. 16.
[2282] Aurenhammer 1967, p. 17.
[2283] Zweite 1980, pp. 289-290, nr. 60.
[2284] Luther *Tischreden,* ed. Förstemann 1844-1848, dl. 4, p. 414, § DLXIII: 'Dieser David hat 6 Weiber gehabt, ohn Zweifel die klug und verständig gewesen sind, wie die kluge Abigail. Sind sie alle so gewesen, so hat David trefliche Weiber gehabt. Über die hat er noch Kebsweiber gehabt; noch ist er zum Ehebrecher worden.'
[2285] Calvin *1 Sam.*, ed. Baumstark 1886 [= Calvin CO, dl. 30 = CR 58], kol. 539-541.
[2286] Ibidem, pp. 571-572: '[...] in summa condemnandum Davidis factum, quod duas simul uxores habuerit', geciteerd in: Lindemann 1995, pp. 18-19, noot 17.
[2287] Kunzle 2002, p. 536.

Het onderwerp van Abigaïl en David was ook populair in de comtemporaine literatuur. Jacob Cats wijdde enkele dichtregels in zijn *Houwelick* van 1625 aan Abigaïl. Daarin wordt zij omschreven als 'een perel van de vrouwen' omdat zij haar man Nabal en huisgezin redde; en voorts geprezen om haar schoonheid, vlijt, eerbaarheid en intellect (haar zoet en geestelijk leven), kloekheid en redelijkheid.[2288] Cats schreef ook een kort verhaal getiteld *Houwelick van den Koning David met Abigail, weduw-vrouw van den sturen Nabal* dat werd opgenomen in zijn *Trou-ringh* (1637). Het is significant dat de eerste druk van dit boek in Dordrecht verscheen; de stad waar ook het schilderij in opdracht werd gegeven. In het verhaal komt de naam van een schildwacht ter sprake: Kenas. Het ronde wapenschild dat Pastoor alleen een illustratieve functie toedichtte, is wellicht bedoeld om Abraham de Gelder als Kenas te karakteriseren.[2289] Op dit verhaal volgt een dialoog, getiteld *t'Samen-Sprake, Op't Houwelick van David en Abigail,* waarin de personages Philogame en Sophroniscus discussiëren of het wijs en gepast is een weduwvrouw te trouwen; zeker zo kort na het overlijden van haar echtgenoot. Janneken was, voor zover bekend, geen weduwe toen ze in huwelijk trad met Lowys Molenschot. Van een overeenkomstige situatie lijkt dus geen sprake.[2290]

Interessant is dat Cats in *Houwelick van den Koning David met Abigail,* het verzoeningsthema van het bijbelverhaal in verband bracht met de hereniging van Jakob en Ezau, dat ook als onderwerp diende voor een *portrait historié* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30): 'Het dacht Abigail goet haer gaven eerst te senden,/ Om onder dat beleyt het onheyl af te wenden. Sy had (gelijck het schijnt) van Jacob dit geleerd. Die heeft eens Esaus haet op desen voet gekeert.'[2291] Een vergelijkbare zinsnede treffen we ook in Cats' *Gedachten op slapeloose nachten* (1659): 'Sy [Abigaïl] deed het eygen werck dat Jakob heeft gedaen / Als Esau veerdig was om hem te komen slaen.'[2292] In dit laatste boekwerk verbond Cats ook andersoortige voorbeeldfuncties aan Abigaïl en somde deze keurig op. Zo luidt als '*Tweede leer uyt Abigaël Nabals wijf.* Dat Godt oock tijdelijck vergelt die weldadig zijn aen de Armen.' Hij doelt op een passage waarin Abigaïl 'tweehonderd broden, en twee lederzakken wijns, en vijf toebereide schapen, en vijf maten geroost koren, en honderd stukken rozijnen, en tweehonderd klompen vijgen' als zoenoffer geeft (1 Sam. 25:18). Het *'Derde Exempel uyt Abigaël'* omschrijft Cats als 'De Aelmoes geven wederstaet onse sonden ende oock 't gewelt onser vyanden.' En als *''t Laetste Exempel vervattende 't geheele werk van Abigaël'* noemt hij 'Behulpsaemheit aen den Armen niet te doen met woorden, maer metter daet.'[2293]

Wetenswaardig is de vergelijking met een ander bijbels *portrait historié* uit Dordrecht van de uit Luik afkomstige, katholieke koopman Arent Dichters en zijn vrouw Anthonetta van Haarlem, afgebeeld als Tobias en Sara (**FAB1**). Helaas is het werk alleen bekend uit een boedelbeschrijving: 'een groote schilderije daerin de conterfeytsels van haar testatrice en haeren

[2288] 'Christelyk Huyswyf Vertoont in de gestalte van Vrouwe, Hier vergeleken met de Somer, Tweede Deel, in: Cats 1723, pp. 257-258.
[2289] Cats 1658, p. 43.
[2290] In het tweegesprek wordt ook de vraag gesteld of het een vrouw toegestaan is haar mans goederen weg te geven, zonder zijn medeweten. Philogame stelt dat Abigaïl hier niet slechter heeft gehandeld dan een koopmansdienaar of schipper die in een grote storm een deel van de vracht van zijn meester overboord gooit om de rest te redden.
[2291] Cats 1658, p. 41.
[2292] Jacob Cats, 'Gedachten op Slapeloose Nachten', in: Cats 1712, p. 20.
[2293] Jacob Cats, 'Gedachten op Slapeloose Nachten', in: Cats 1712, p. 21.

man representeeren[de] de historie van den jongen Tobias haelende zijn huijsvrouwe'.[2294] Het is de vraag of het schilderij de huwelijksinzegening (Tob. 7:15) weergaf of het moment dat Tobias zijn bruid naar huis meeneemt (Tob. 10:8-13). De bezegeling door Raguël, de vader van de bruid, die de rechterhanden van Tobias en Sara ineenlegt, was een populair huwelijksmotief. Het woord 'haelende' suggereert echter dat Tobias haar wegvoert van haar ouders en spreekt in het voordeel van een interpretatie als het moment van vertrek, waarbij de aandacht wordt gevestigd op de eed van trouw van de vrouw aan haar man bij het verlaten van haar ouders. De historie is dan nog meer een toonbeeld van huwelijkse trouw en deugdzaamheid. Het thema van Tobias en Sara werd vaker gekozen voor huwelijkspendanten of dubbelportretten van echtparen die aan hun echtverbintenis moesten herinneren. Ook Adriaen van Nieulandt portretteerde twee echtelieden als zodanig in een andere episode van hetzelfde verhaal: Tobias die onderweg is van Ekbatana, waar hij zijn bruid Sara ontmoette, naar zijn geboortestad Ninive (**NIE1;** afb. 8.12).

Dat de huwelijkse symboliek van het verhaal Tobias en Sara ook het gewone volk aansprak, bewijst een stuk uit de Haarlemse kerkenraadakten. Daarin staat te lezen hoe de kerkenraad in 1629 een zekere Boudewijn Jaspars ervan beschuldigde voorechtelijke geslachtsgemeenschap te hebben gehad, waarbij het (kortlevende) kind van zijn vriendin als onomstotelijke bewijslast werd aangevoerd. Boudewijn trachtte de aantijging te pareren met een verwijzing naar het bijbelverhaal. Volgens zijn getuigenis was het stel hun huwelijk kuis begonnen met drie nachten gebed.[2295] Tobias en Sara hadden immers evenveel nachten biddend doorgebracht om een duivel bij Sara uit te drijven, waarbij Tobias tot God sprak dat hij haar niet uit wellust trouwde, maar om te zorgen voor nageslacht. De kerkenraad stelde deze vergelijking allerminst op prijs en weerde het paar van de avondsmaaltafel, hoewel het hun werd toegestaan in het huwelijk te treden.[2296]

8.3. Een regentenstuk: *Elisa en Naäman* door Pieter de Grebber (1637)

Het schilderij *Elisa weigert de geschenken van Naäman* van de Haarlemse schilder Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53) vormt een unicum in de geschiedenis van het *portrait historié* in de Nederlanden **(GRE1;** afb. 8.13). De bijbelse voorstelling, met een breedte van 185,5 cm en een hoogte van 120 cm, is namelijk het enige groepsportret dat in aanmerking komt voor het predicaat regentenstuk. Het werk is afkomstig uit het Haarlemse Leprooshuis, een instelling voor leprapatiënten, dat tevens dienst deed als Pest- en Dolhuis. Daar wordt het stuk in 1656 vermeld 'op de moers Camer', de vergaderzaal van de Regentessen, als 'een schilderij van Naman van Syrien uytgebeelt door 4 regenten van P. de Grebber'.[2297] Vermoedelijk hing het daar boven de schoorsteenmantel. De toeschrijving wordt bevestigd door het monogram "*P D G*", midden op de

[2294] Testament van Anthonetta van Haerlem, weduwe van de Luikse koopman Arent Dichters, 13-10-1673, GA Dordrecht, ONA 157, fol. 195r-197r, geciteerd in: Loughman 1992, p. 55, noot 90. Vergelijk: Testament Anthonetta van Haerlem, 6-4-1675, GA Dordrecht, ONA 160, inv.nr. 1487, f. 168 (GPI, N-1486, bijdrage John Loughman): 'de historie van de jonge Tobias haelende sijn huisvrouw door Fabritius waerin de conterfytsels van de heer Arent Dichters en Anthonette van Haerlem'. Zie ook: Pastoor 1997, p. 319.
[2295] Dorren 2001, p. 157, in: De Vries, p. 74. NHA (AVK), Oud-arch. Ned.-Herv. gem., Acta kerkenraad, 11-12-1629.
[2296] NHA (AVK), Oud-arch. Ned.-Herv. gem., Acta kerkenraad, 15-1-1630. Boudewijn verzocht drie maanden later om vezoening met de kerkenraad, maar bleef bij de gekuiste variant van het verhaal. Ibidem, 18-10-1630.
[2297] NHA (AVK/GAH), Archief Leprooshuis 1656-1792, nr. 50: *Inventaris van Alle huyschraet ende Imboel toebehoorende 't leprooshuys der Stadt Haerlem staende buyten de selve stadt*, 1656, fol. 1.

rode mantel, waar we ook het jaartal *"1637"* aantreffen. Over de opdrachtsituatie en de betaling van het stuk is niets bekend. Het werk werd overgebracht naar het Frans Hals Museum in 1862.

Het schilderij toont een episode uit het tweede boek van Koningen waarin wordt verhaald hoe Naäman, legeroverste van de Syriërs (Arameërs) door toedoen van de profeet Elisa van zijn melaatsheid wordt genezen (2 Kon. 5:2-27). Op aanraden van een dienstmaagd van zijn vrouw, een gevangengenomen dochter van Israël, die beweert dat Elisa hem van zijn huidaandoening kan verlossen, reist Naäman met instemming van zijn koning af naar Samaria, de woonplaats van de profeet. Eerst brengt Naäman een bezoek aan de koning van Israël en overhandigt hij hem een brief van zijn vorst, met het verzoek zijn knecht Naäman van zijn melaatsheid te 'ontledigen'. De koning der Joden scheurt van ontsteltenis zijn kleren, uitroepend 'Ben ik dan God, om te doden en levend te maken?' en ziet hierin kwade opzet. Elisa die het verhaal ter ore is gekomen, laat Naäman naar hem toekomen, opdat hij weet 'dat er een profeet in Israël is'. Als Naäman aankomt bij de deur van Elisa's huis, weigert de profeet naar buiten te komen, maar zendt een bode met zijn raadgeving: 'Ga heen en was u zevenmaal in de Jordaan, en uw vlees zal u wederkomen, en gij zult rein zijn.' Naäman, die op een handoplegging had gerekend, is vertoornd over de gang van zaken, maar zijn knechten overreden hem uiteindelijk. Hij neemt het advies ter harte alsook de proef op de som, en dompelt zich zeven keer in de Jordaan 'en zijn vlees kwam weder, gelijk het vlees van een kleinen jongen; en hij werd rein.'

Naäman keert met zijn leger terug naar de profeet en zegt: 'Zie, nu weet ik, dat er geen God is op de ganse aarde, dan in Israël!' (2 Kon. 5:10). Als Naäman de profeet uit dank geschenken aanbiedt, wil Elisa deze niet aanvaarden omdat hij in dienst van God staat. Het moment dat Naäman tevergeefs aandringt, is voorgesteld op het schilderij. In de achtergrond zien we de lansen van Naämans 'ganse heir.' De knechten van Naäman houden een deel van de geschenken vast, waarvan sprake was bij Naämans vertrek: 'tien talenten zilvers, en zes duizend sikkelen gouds, en tien wisselklederen' (2. Kon. 5:5). Naäman en een knecht presenteren zo'n wissel- of bovenkleed: een rode mantel. Links staan dan de 'paarden met de wagens', waarmee Naäman stilhield voor de deur. Of anders gaat het hier om het 'juk muildieren', dat een last aarde moet tillen, zoveel het kan (2. Kon. 5:17). Naäman wilde deze grond uit Karmel meenemen om daarvan een altaar te maken, zodat hij in zijn eigen land aan de God Israëls kon offeren.[2298]

Men kan het schilderij interpreteren als zinnebeeld van onbaatzuchtigheid.[2299] Het is hier echter niet zozeer deze christelijke deugd "op zich" die door het verhaal wordt geïllustreerd, als vooral de door Elisa gepersonifieerde godvrezendheid die tot voorbeeld wordt gesteld; aan zowel Naäman als de beschouwer. Als dienaar Gods weet Elisa dat Naäman alleen God dank verschuldigd is: 'Zo waarachtig als de HEERE leeft, voor Wiens aangezicht ik sta, indien ik het neme!' Bovenal gaat een dreigende waarschuwing uit van het verhaal; of althans van het niet afgebeelde vervolg. Na Naämans vertrek gaat Elisa's dienstknecht Gehazi hem achterna en hij maakt de legeroverste één talent zilver en twee bovenkleden afhandig door te beweren dat zijn meester hem zond met de boodschap deze geschenken te geven aan 'twee jongelingen uit de

[2298] Men dacht destijds dat elk land zijn eigen god had. Om aan die god te offeren nam men aarde uit dat land mee om er een altaar van te maken.
[2299] M. Huiskamp, in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, pp. 250-251, nr. 31; Huiskamp 1992, p. 101. Vergelijk ook: Best. cat. Amsterdam 2008, p. 123.

zonen der profeten' die van het gebergte Efraïm waren gekomen. Teruggekeerd naar Elisa's huis ontkent Gehazi weg te zijn geweest, maar de profeet heeft alles in zijn geest waargenomen. Daarmee wordt Gehazi's lot bezegeld. Uit Elisa's slotwoorden blijkt Gehazi's goddelijke straf: 'Daarom zal u de melaatsheid van Naäman aankleven, en uw zaad in eeuwigheid! Toen ging hij uit van voor zijn aangezicht, melaats, wit als de sneeuw.'

De half aan het zicht onttrokken figuur uiterst rechts, achter Elisa's linkerhand, moet wel de knecht Gehazi voorstellen, omdat het onwaarschijnlijk is dat één van de geportretteerden zich zou willen vereenzelvigen met de onbetrouwbare knecht. De onheilspellende waarschuwing die uitgaat van het schilderij diende de regenten te behoeden voor frauduleus gedrag en zelfverrijking. In bepaalde Hollandse steden moesten de regenten van liefdadige instellingen verantwoording en rekening afleggen aan de magistraat, maar dit was geen wijdverbreid gebruik. In de praktijk werd de door het stadsbestuur ingevoerde rekenplicht vaak verzuimd of waren de verouderde voorschriften van deze oorspronkelijk rooms-katholieke instituten na de reformatie in onbruik geraakt. De vernieuwde regentencolleges, waarin nu protestanten zitting namen, zagen zich voor de opgave gesteld een ingewikkelde boekhouding van goederen- en geldelijk beheer bij te houden.[2300]

Het is veelzeggend dat de Haarlemse vroedschap pas in 1635, slechts twee jaar vóór de vervaardiging van het schilderij, voorschreef dat de regenten van de godshuizen met vaste regelmaat rekening en verantwoording moesten afleggen aan de burgemeesters.[2301] Wellicht moeten we ook hierin een aanleiding zien voor de keuze van het thema. Met het schilderij hoopten de regenten misschien ook elke verdachtmaking te voorkomen die zou kunnen ontstaan bij het beheer van de aanzienlijke bedragen die geschonken werden. Daarbij diende Paulus' vermaning in 2 Korinthiërs 8, vers 20-21 als leidraad: 'We willen vermijden dat ons beheer van deze rijke gaven onder verdenking komt te staan, want we proberen niet alleen tegenover de Heer het goede te doen, maar ook tegenover mensen.' In de Statenvertaling luidt de passage: 'Dit verhoedende, dat ons niemand moge lasteren in dezen overvloed, die van ons wordt bediend; Als die bezorgen, hetgeen eerlijk is, niet alleen voor den Heere, maar ook voor de mensen.'[2302]

NAÄMAN IN DE BEELDTRADITIE

Het verhaal van de profeet Elisa die de geschenken van Naäman afslaat, komt slechts incidenteel voor in de Nederlandse beeldtraditie. Cornelis Engebrechtsz. schilderde omtrent 1515 een triptiek met *De genezing van Naäman* (2 Kon. 5) als hoofdvoorstelling, waarbij we de legeraanvoerder in de Jordaan zien staan, terwijl in de achtergrond *Elisa die Naämans geschenken weigert* en *Gehazi voor Naäman* (2 Kon. 5:15-16) is afgebeeld.[2303] Waarschijnlijk moeten dergelijke voorstellingen gezien worden in een typologisch verband met de doop van Christus door Johannes, eveneens in de Jordaan. De regentenkamer van het Haarlemse Leprooshuis was overigens bekleed met beschilderd behang, waarop de profeet Elisa met Gehazi

[2300] Zie voor de Amsterdamse situatie: Muller 1985, p. 9; McCants 1997, pp. 159-170; cf. Ketelaar 2008, pp. 57, 60.
[2301] Ketelaar 2008, p. 57.
[2302] Vergelijk: Ketelaar 2008, p. 62.
[2303] Cornelis Engebrechtsz., Drieluik met de *Genezing van Naäman*; *Elisa weigert de geschenken*; *Gehazi voor Naäman en de HH. Cosmas en Damianus*, ca. 1515, olieverf op paneel, middenpaneel 59 x 38 cm, luiken elk, 59 x 17 cm Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 1007, 1009; RKD-nr. 19554. Zie: Friedländer 1967-1976, dl. 10, nr. 67; Filedt Kok 1999, p. 22, afb. 3; p. 24, afb. 4.

en de genezen Naäman stonden afgebeeld.[2304] De geschiedenis van Naäman werd vaker geschikt geacht als decoratie voor soortgelijke instellingen. Zo schilderde Ferdinand Bol (1616-1680) in 1661 voor het Amsterdamse Leprozenhuis op het Singel ook een monumentaal doek met *Elisa die geschenken van Naäman weigert* (Amsterdam Museum; afb. 8.14).[2305]

Interessant aan dit Amsterdamse voorbeeld is dat het zittende regentencollege koos voor een historische voorstelling in plaats van een regentenstuk, terwijl de Haarlemse regenten de voorkeur gaven aan een combinatie van historiestuk en groepsportret. De Amsterdamse regenten, die kennelijk ingenomen waren met Bols werk, gaven omstreeks 1668 ook twee groepsportretten bij hem in opdracht, één van de regenten en de ander van de regentessen.[2306] Hoewel slechts één Nederlands groepsportret met dit bijbelse onderwerp bekend is, bestaat er wel een historiestuk met hetzelfde thema waarop portretten staan afgebeeld. Simon Kick (1603-1652) portretteerde vermoedelijk niet alleen zichzelf in de figuur uiterst rechts, die de beschouwer lijkt aan te kijken; ook de jongen direct achter Elisa, midden in de voorstelling, oogt portretmatig (Berlijn, Gemäldegalerie; afb. 8.15). Naäman, weergegeven in zijaanzicht, vertoont een naturalistisch uiterlijk, maar is hoogstwaarschijnlijk geen portret.[2307] Dat men Naäman-thematiek vaker combineerde met portretten bewijst een triptiek, vermeld in een Dordrechtse boedelinventaris van 1644, waarop *Naämans genezing* staat afgebeeld met 'conterfeytsels van geslachte' op de zijluiken.[2308]

Een schilderij dat hier ook moet worden aangehaald, is een stuk dat compositorisch verwant is aan het Haarlemse *portrait historié* en dat voorheen wel aan De Grebber werd toegeschreven (verblijfplaats onbekend; afb. 8.16).[2309] Het werk, eveneens van liggend formaat met vergelijkbare figuren ten halve lijve, is echter op grote schaal overschilderd, wat niet alleen de toeschrijving bemoeilijkt, maar ook speculaties oproept over de figuur van Naäman. Zijn gelaat is stilistisch zo afwijkend van de rest van de figuren dat men er haast een doelbewust overgeschilderd portret in zou vermoeden. Het verhaal van Elisa, Naäman en Gehazi was vooral in trek bij pré-rembrandtisten en Rembrandtleerlingen. In de stijl van Pieter Lastman (1583-1633) schilderde Lambert Jacobsz. (1598-1636) de episode van Elisa die Naämans geschenken

---

[2304] Kurtz 1949, p. 64.

[2305] Ferdinand Bol, *De profeet Elisa weigert de geschenken van Naäman*, sign. & dat. r.o.: *"Bol 1641"*, olieverf op doek, 151 x 248,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. C 626 in bruikleen aan Amsterdam Museum, inv.nr. A 7294; RKD-nr. 3834. Zie: Goetz 1937, p. 226, noot 7; Blankert 1982, nr. 14, afb. 41; Best. cat. Amsterdam 1979, pp. 48-49, nr. 61; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 124; Best. cat. Amsterdam 2008, pp. 122-123.

[2306] Ferdinand Bol, *Drie regentessen van het Leprozenhuis te Amsterdam: Clara Abba (1631-1671), Agatha Munter (1632-1687) en Elizabeth van Duynen (†1703),* sign. r.o.: *"f Bol"*, ca. 1668, olieverf op doek, 170 x 208 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-367. Zie: Best. cat. Amsterdam 1976, p. 125; Best. cat. Amsterdam 2008, pp. 159-160, nr. 84. *Regenten van het Leprozenhuis te Amsterdam: Blaes Baltensz. van der Wiele, Gilles Hens (†1675), Gerrit Ruytenberg en een onbekende man, ca. 1668, Amsterdam,* sign. & dat. "*F. Bol 1649* [niet origineel?]", ca. 1668, olieverf op doek, 176 x 210 cm, Amsterdam Museum, inv.nr. A 3029 (Rijksmuseum, inv.nr. C 1176). Zie: Blankert 1982, nr. 182.

[2307] Simon Kick, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* sign. & dat. l.o.: *"S. Kick 1644",* olieverf op paneel, 121 x 199 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv.nr. 826; RKD-nr. 121259. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 3, pp. 1630 & 1635 (als 'Haarlems meester?'). Onderwerp herkend door V. Manuth in 1995 (mondeling meegedeeld), in: Best. cat. Berlijn 1996, p. 66, p. 355, nr. 1394 met afb.

[2308] Nalatenschap van wijlen Casper Parduijn en zijn vrouw Emertina Salemons, 26-10-1644, RAD, ONA 84, fol. 210v, item 1a: 'Een schilderie vande genesinge van Naaman met twee deuren vande Conterfeytsels van geslachte' (GPI N-1638, bijdrage John Loughman).

[2309] Anoniem Haarlem (overgeschilderd), *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* ca. 1630-1640, olieverf op doek, 112 x 162,6 cm. Vlg. Londen (S), 7-12-2005, lot 6 met kl.afb.; RKD-nr. 114197.

afwijst (St. Petersburg, Hermitage).[2310] Daarnaast bracht hij ook Gehazi's terechtwijzing door Elisa in beeld met caravaggistische figuren ten halve lijve (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum).[2311]

In het Centraal Museum te Utrecht vinden we een werk van Cornelis Claesz. Moeyaert (1590/91-1655) dat werd geduid als *Caius Fabritius wijst de geschenken van Koning Pyrrhus af,* totdat J. Nieuwstraten en Christiaan Tümpel het als de Naämanepisode herkenden.[2312] Een schilderij van Jan Symonsz. Pynas (1583-1631), in bezit van de Oud-Katholieke Kerk te Leiden, toont een onderwerp dat wellicht kan worden geduid als het moment waarop Naäman vraagt om de last aarde die twee muildieren kunnen dragen.[2313] Het werk was vermoedelijk bestemd voor een katholieke statie. Ook in vroege negentiende-eeuwse veilingcatalogi duikt regelmatig een aan Rembrandt toegeschreven *Naäman en Elisa* op.[2314] François Venant (1591/92-1636), de schoonzoon van Rembrandts leermeester Pieter Lastman, schilderde een monumentaal historiestuk, eveneens voorstellende *Elisa die Naämans geschenken weigert.*[2315] Gerbrandt van den Eeckhout (1621-1674) maakte twee uitgewerkte studietekeningen van deze gebeurtenis.[2316] Een schilderij van zijn hand met deze voorstelling werd geveild in 1817.[2317] Verder kennen we, behalve een omtrent 1640 dateerbare *Elisa die Naämans geschenken weigert* van de enigmatische schilder W. Stuwman,[2318] ook nog een in particulier bezit gesignaleerd schilderij met dit onderwerp dat B.J.A. Renckens toeschreef aan Karel van Mander III (1609-1670).[2319]

[2310] Lambert Jacobsz., *Elisa weigert de geschenken van Naäman*, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. 8677. Zie: North 2002, p. 192, nr. 246. Vlg. Johann Ernst Gotzkowsky, Berlijn, 1764 (GPI D-43), lot 379 als door Rembrandt: '[4 Fuß 3 Zoll hoch, 5 Fuß 1 1/2 Zoll breit] Naaman, wie er sich den Prophethen Elias vorstelt.'

[2311] Lambert Jacobsz., *Elisa vermaant Gehazi,* sign. & dat.: *"Lambert Jacobsz. 1629"*, olieverf op doek 62 x 84 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, inv.nr. PAM 996; RKD-nr. 220849. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 1, p. 141, noot 5, met kl.afb. op p. 145, p. 3104; Tent. cat. Den Haag 1992, p. 90, p. 191 met fig. 1a; Tent. cat. Münster 1994, p. 285, nr. 53 met kl.afb.; Best. cat. Hannover 2000, p. 64, pp. 225-226, nr. 105; Hillegers 2009, pp. 75, 81.

[2312] Cornelis Claesz. Moeyaert, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* sign. r.o. (op onderste trede): "*CL. M f. 163[.]"* (*CL* in ligatuur), olieverf op paneel, 81,2 x 122,5 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 10006. Zie: Tümpel 1974, pp. 102 & p. 257, nr. 87; cf. nr. 88. Vlg. Londen (C), 19-10-1951, lot 122.

[2313] Jan Symonsz. Pynas, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* sign. m.o.: *"Jan Pynas fe."*, dat.: 1627 (onbekend waar), olieverf op doek, 89 x 122 cm, Leiden, Oud-Katholieke Kerk, inv.nr. SKKN B.Pa.10; RKD-nr. 50815. Zie: R. Ekkart, in: Tent. cat. Leiden 1976-1977, nr. S22 met afb.; J. Dirkse, in: Tent. cat. Utrecht 1989, pp. 116-117, nr. 162 met afb. 133; Van Eck 1999, p. 94.

[2314] Vlg. Londen (Thomas Willson) 9-6-1810 (Lugt 7809; GPI Br-782); Vlg. Londen (Peter Coxe), 18-6-1813 (Lugt 8402 GPI Br-1124); Vlg. Londen (Thomas Vernon), 26-3-1813 (GPI Br-1090); Vlg. Londen (James Denew), 2-7-1819 (Lugt 9625; GPI Br-1832); Vlg Londen (Edward Foster), 16-11-1825 (Br-12554); 14-13-1825 (GPI Br-12561); 14-6-1826 (Lugt 11211; GPI Br-12641).

[2315] François Venant, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* olieverf op doek, 122 x 166,5 cm, Greenville SC, Bob Jones University. Collection of Sacred Art. Zie: Bruyn 1997, p. 172 met afb. 11.

[2316] Gerbrand van den Eeckhout, *Elisa weigert de geschenken van Naäman*, sign. r.o.: *"G.V. Eekhout f."*, 175 x 204 mm, gewassen pen- en zwartkrijttekening in bruin op papier, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum, inv.nr. 1643; RKD-nr. 122220. Zie: Sumowski 1979-1992, dl. 3 (1980), nr. 717* met afb.; Best. cat. Boedapest 2005, nr. 69 met afb.; pentekening in bruin gewassen in bruin op papier, 141 x 243 mm (afgesneden), München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 1679; RKD-nr. 117654. Zie: Sumowski 1979-1992, dl. 3 (1980), nr. 817** met afb.

[2317] Vlg. B. Ocke, Leiden (Leen), 21/22-4-1817 (Lugt 9106; GPI N-287), lot 39 (geveild op 21-4) voor fl. 25 aan Lambrechs of Lamberti: '[sur bois, haut 24, large 35 pouces] Paysage syrien. A l'avant plan, Naäman le syrien offrant des présens au prophète Elisée; Naäman est accompagné d'une suite de guerriers; plus loin un chariot, des chevaux &c. Ce tableau est bien empaté et d'une belle exécution.'

[2318] W. Stuwman, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* sign. r.o.: *"Stuwman",* olieverf op paneel, 57 x 70 cm, Vlg. Stuttgart (Nagel Auktionen), 26/27-9-1997, lot 1687 met afb.; Vlg. Amsterdam (C), 8-11-1999, lot 21 met kl.afb.; Vlg. Londen (S), 12-10-2001, lot 408 met kl.afb.

[2319] Karel III van Mander, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* olieverf op doek, afm. onbekend, Rotterdam, privébezit; RKD-nr. 65711.

Behoudens De Grebbers oudtestamentische regentenstuk zijn er geen andere voorbeelden van regentenportretten met bijbelse onderwerpen bekend uit de Nederlanden. Ook andersoortige *portraits historiés* van regenten, met bijvoorbeeld mythologische of klassieke onderwerpen, komen niet voor. Toch ziet men regelmatig bijbelse motieven terug in groepsportretten van regenten en regentessen, verbonden aan liefdadige instellingen, alsook van binnenmoeders en binnenvaders. Werner van den Valckert (1575-1627) had reeds in 1624 het thema van de rijke man en de arme Lazarus (Luk. 16:19-31) verwerkt in de achtergrond van zijn groepsportretten voor het Amsterdamse Leprozenhuis (Amsterdam, Rijksmuseum; § 7.2; afb. 7.27).[2320]

Daarnaast zijn een aantal geschilderde narratieve voorstellingen van liefdadigheid bekend, meestal reeksen, waarin regenten werden geportretteerd, zoals *De goede werken van de aalmoezeniers* van omstreeks 1626-1629 uit het Amsterdamse Almoezeniershuis (Amsterdams Historisch Museum; afb. 8.17).[2321] Op vijf panelen verschijnen de aalmoezeniers als eigentijdse, handelende figuren in een reële setting. Zij voeren herkenbare *bijbelse* werken van barmhartigheid uit, waarvan melding wordt gemaakt in Mattheüs 25; over het moment dat de Zoon des mensen zal terugkeren en zal spreken tot degenen aan zijn rechter hand: 'Komt, gij gezegenden Mijns Vaders! beërft dat Koninkrijk, hetwelk u bereid is van de grondlegging der wereld. Want Ik ben hongerig geweest, en gij hebt Mij te eten gegeven; Ik ben dorstig geweest, en gij hebt Mij te drinken gegeven; Ik was een vreemdeling, en gij hebt Mij geherbergd. Ik was naakt, en gij hebt Mij gekleed; Ik ben krank geweest, en gij hebt Mij bezocht; Ik was in de gevangenis, en gij zijt tot Mij gekomen.'

Op de schilderijen zien we het spijzigen van de hongerigen, uitgebeeld als *De uitdeling van brood,* en het kleden van de naakten, in de meer gekuiste vorm van *Een Aalmoezenier die een vrouw kleding aanreikt*. Verder dient *De Inschrijving van armen en wezen* als alternatief voor het herbergen van vreemdelingen. Links op de voorgrond wordt een kind gezoogd; mogelijk staande voor het laven van de dorstigen. De voorstelling *Een aalmoezenier bezoekt de Hennepklopperij,* toont de inrichting waar bedelaars te werk werden gesteld en vervangt dus het bezoeken van de gevangenen. En *Aalmoezeniers op huisbezoek* vertegenwoordigt het ziekenbezoek als werk van genade. Op de achtergrond is, zichtbaar door de geopende deur, het ter aarde bestellen van de doden weergegeven; een taak waartoe de Aalmoezeniers ook kisten leverden.

[2320] Werner van den Valckert, *Vier regenten en de binnenvader van het Leprozenhuis te Amsterdam,* met: *Taferelen uit het verhaal van Lazarus* (Luk. 16:19-31), dat.: *"1624",* opschrift m.o. (op vel papier op tafel): *"Siewerd Sem / Hendrick van Bronckhorst / Ernst Roeters / Dirck Vlack"*, olieverf op paneel, 137,5 x 209 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK C 417; *Drie regentessen en de binnenmoeder van het Leprozenhuis te Amsterdam*, met: *Lazarus en de rijke man* (Luk. 16: 19-31), sign. m.o.: *"VALCKE..."* (op geldbuidel op tafel), dat. m.o.: *"1624"* (op boek op tafel), opschrift (onbekend waar): *"Trijntie ten Bergh / Anna Willekens / Trijntie Weelinx"*, olieverf op paneel, 134 x 192 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-418. Zie: Best. cat. Amsterdam 1976, p. 553; Van Thiel 1983, pp. 182-183, nrs. 18-19; Ketelaar 2008.

[2321] *De goede werken van de aalmoezeniers*, olieverf op paneel, resp. 149,5 x 149 cm, 149 x 63,5 cm, 153 x 216 cm, 148,5 x 63,5 cm, 149 x 151,5 cm, 1626-1628, Amsterdam Museum, inv.nr. SA 3027, 1757, 3021, 1756, 1758. Best. cat. Amsterdam 2008, pp. 86-88; <http://collectie.amsterdammuseum.nl/amonline/advanced/Details/collect/38026>: *Uitdeling van brood in het Aalmoezeniershuis,* 1627, inv.nr. SA 3027; <collect/37811>: *Een aalmoezenier deelt kleding uit*, 1625-1630, inv.nr. SA 1757; <collect/38020>: *Inschrijving van armen en wezen in het Aalmoezeniershuis,* 1626, inv.nr. SA 3021; <collect/37810>; *Een aalmoezenier bezoekt de hennepklopperij,* 1625-1630, inv.nr. SA 1756; <collect/37812>: *Aalmoezeniers op huisbezoek,* 1625-1630, inv.nr. SA 1758.

Ook Pieter de Grebber schilderde in 1628 voor het Haarlemse Oudemannenhuis een schilderij geheten *De zeven werken van barmhartigheid* (Matth. 25:31-46), dat in de moederskamer hing (Haarlem, Frans Hals Museum).[2322] Ook hier worden niet alle *zeven* werken uit de christelijke traditie naar de letter van de Schrift afgebeeld. Bovendien ontbreekt de apocriefe, middeleeuwse toevoeging van het begraven van de doden. Op het schilderij vereeuwigde de schilder behalve zichzelf, uiterst links, vermoedelijk ook twee regenten, aan de rechterzijde (afb. 8.18). Interessant is dat De Grebber de voorstelling op een historische wijze poogde weer te geven met antiquiserende naaktfiguren. Van dit werk, alsook vermoedelijk van het schilderij *Jakob, Rachel en Lea*,[2323] zijn de betalingsgegevens in het *Journaal* van het Oudemannenhuis bewaard gebleven.[2324]

De traditie om portretten op te nemen in voorstellingen met de werken van barmhartigheid stamde uit de middeleeuwen. Op een 1504 gedateerd zevenluik, door de Meester van Alkmaar, dat voor het Heilige-Geesthospitaal aldaar werd geschilderd, en zich in 1582 in de Sint Laurenskerk bevond, zien we portretten, vermoedelijk van de heiligegeestmeesters, die ten tijde van de Beeldenstorm werden doorgekrast (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 8.19).[2325] Geïsoleerde voorstellingen van liefdadigheid met portretten bleven tot in de tweede helft van de zeventiende eeuw populair. Jan Victors (ca. 1620-na 1676) schilderde omstreeks 1660 voor het Amsterdamse Diaconieweeshuis *Het voeden der wezen* en *Het Kleden der wezen* (Amsterdam, Historische Museum), waarop niet alleen enkele binnenmoeders en één regentes zijn geportretteerd, maar ook individueel uitziende weesmeisjes die naar het leven lijken te zijn geschilderd.[2326] Van Jan de Braij kennen we tenslotte nog *Het verzorgen van weeskinderen in het Arme-Kinderhuis te Haarlem* uit 1663, waarop een binnenvader en een binnenmoeder zijn voorgesteld.[2327] De burgers worden voorgesteld als figuren in een 'levende parabel', zoals Gary Schwartz het omschreef.[2328]

Een werk dat vanwege de classicerende setting enigszins in de richting komt van een corporatief *portrait historié* is *De collectanten van het Sint Jobsgasthuis te Utrecht* van Jan van Bijlert (1597/98-1671), waarin verscheidene collecterende disgenoten geplaatst zijn achter een stenen balustrade voor een Italianiserend landschap (Utrecht, Centraal Museum; afb. 8.20).

[2322] Pieter de Grebber, *De zeven werken van barmhartigheid,* mon. & dat. l.o.: *"Pf.DG A 1628"* (*Pf* in ligatuur), olieverf op doek, 230 x 418 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-101; RKD-nr. 66354. Best. cat. Haarlem, p. 169, p. 467, nr. 162.

[2323] Pieter de Grebber, *Jakob, Rachel en Lea,* mon. & dat. r.o.: *"PDGA 1628",* olieverf op doek, 147 x 207,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-102. Best. cat. Haarlem, p. 169, pp. 467-468, nr. 163.

[2324] De betaling geschiedde aan zijn vader omdat Pieter nog niet als zelfstandig meester in het gilde stond ingeschreven. Zie: NHA (AVK/GAH), inv.nr. 69, *Journaal* van het Oudemannenhuis, 24-10-1628: 'frans Pietersen, schilder op rekeninge van het stuck schilderij in de moers camer naer voorgaende betalinghe van 50 gl hem gegeven noch 100 gl'; 17-2-1629: 'frans pietersen schilder betaalt voor't stuck schilderie als reste ende voor een twede met hem bedragen de somme van 200.' Zie ook: Goosens 2001, p. 278.

[2325] Anoniem, *De Zeven Werken van Barmhartigheid,* 1504, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-2815/1-7. Zie: Tent. cat. Rotterdam 2008, pp. 152-156, nr. 21; J.P. Filedt Kok, 'Master of Alkmaar, Polyptych with the Seven Works of Charity, 1504', in: Best. cat. Amsterdam 2008a: <hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9048>.

[2326] Jan Victors, *Het voeden der wezen*, olieverf op doek, 146 x 221 cm, sign. l.o.: *"Johannes Victors pinxit"; Het kleden der wezen*, olieverf op doek, 150 x 222 cm, sign. l.o.: *"Johannes Victors Pinxit",* Amsterdam Museum, inv.nr. SB 5398; RKD-nr. 18884 / inv.nr. SB 5399; RKD-nr. 18890, in bruikleen van Protestanse Diaconie. Zie: Best. cat. Amsterdam 2008, pp. 120-121; Tent. cat. Amsterdam 2014, p. 103 met kl.afb. 92.

[2327] Jan de Bray, *Het verzorgen van weeskinderen in het Arme-Kinderhuis te Haarlem,* sign. & dat. l.o.: *"JDBraij/1663"* [*JDB* in ligatuur], olieverf op doek, 134,5 x 154 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-31. Tent. cat. Rotterdam/Frankfurt 1999-2000, pp. 288-291, nr. 65; Giltaij 2017, pp. 134-136, nr. 43.

[2328] Vergelijk: Vancouver 1986, p. 71.

Hoewel Paul Huys Jansen het werk als een groepsportret bestempelt, is het maar de vraag of alle figuren portretten zijn.[2329] Uiterst rechts staat een regent met een zilveren pelgrimsinsigne van St. Job op zijn zwarte mantel, vermoedelijk de eerste huismeester. Naast hem staat de bode van het gasthuis, herkenbaar aan zijn staf, die door Marten Jan Bok werd geïdentificeerd als Jan Faesz. van Zijll (†1635). De derde man van links zou de binnenvader Peter Erasmus kunnen zijn.[2330]

Wie waren de geportretteerde regenten op De Grebbers *portrait historié* in het Frans Hals Museum? Gerda Kurtz noemde een viertal manspersonen, die het regentschap bekleedden in 1636 en 1637, en die dus volgens haar op het schilderij zouden zijn afgebeeld; welke aanname later onjuist bleek te zijn. Ze verkeerde ook in de verkeerde veronderstelling dat *alle* vijf hoofdfiguren, de profeet Elisa incluis, portretten zouden zijn en kwam derhalve met de zonderlinge notie dat één regent tweemaal zou zijn afgebeeld.[2331] De weinig individueel ogende profeet met het halfafgewende gelaat is vanzelfsprekend geen portret. Ook zijn warrige profetenbaard onderscheidt hem van de vier overige heren met hun keurig gesoigneerde, zeventiende-eeuwse baardjes. Volker Manuth identificeerde deze geportretteerden correct als de vier in 1637 (voor het eerst) zittende regenten van het Leprooshuis: Pieter Deyman, Dirck Schatter, Dr. Johan van Hofland en Johan van Claarenbeeck, echter zonder nader te specificeren wie van hen welke figuur voorstelde.[2332] In het vervolg van deze *case study* zal wordt getracht de identificatie verder te staven aan de hand van portretten. Daarnaast wordt gepoogd hun biografieën en onderlinge familieverbanden te reconstrueren teneinde het schilderij in zijn politiek-religieuze en sociaal-maatschappelijke context te plaatsen.

PIETER DEYMAN

Pieter Deyman werd geboren in 1584 als zoon van Frederick Adriaensz. [Arentsz.] Deyman (1554-1616), burgemeester van Haarlem in 1611 en 1616, en van Cornelia Matthijs Lambertsdr. van den Bosch.[2333] Een traditioneel portret van Deyman aan de hand waarvan men zou kunnen herkennen op De Grebbers *portrait historié* is tot dusver niet opgedoken. Hij stamde uit één van de oudste regeringsgeslachten van Haarlem, hoewel de familie hoogstwaarschijnlijk van Amsterdamse origine was.[2334] De Haarlemse familie Deyman verbond haar naam aan vele liefdadige instellingen. Pieters betovergrootvader Frederick Jacobsz. Deyman (†1543), die

---

[2329] Jan van Bijlert, *De collectanten van het Sint Jobsgasthuis te Utrecht,* sign. m.o.: *"JvBijlert. fecit"* (*Jv* in ligatuur), ca. 1630, olieverf op doek, 76,3 x 115,3 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 7372; RKD-nr. 1247. Zie: Huys Jansen 1994, pp. 235-237, nr. 177 met afb. 22; De Meyere 2006, pp. 158-160, nr. 35.

[2330] Bok 1984, pp. 38-39.

[2331] Kurtz 1949, noot 32 op p. 67. Zij schrijft: 'In 1636 waren de regenten Gerrit Maartsz., Jan Pietersz. Appeldoorn en Cornelis Jansz. de Lange, in 1637: Jan Pietersz. Appeldoorn, Cornelis Jansz. de Lange en Harmen de Wit. Deze geven de 5 hoofdpersonen op het doek weer, want één kop komt tweemaal voor.'

[2332] V. Manuth, in: Tent. cat. Berlijn 1989, pp. 748-749. Zij waren de opvolgers van door Kurtz geopperde regenten.

[2333] Dólleman 1960, p. 78, sub III.1. Vergelijk: Van der Aa, dl. 17 (1874), p. 1006, noot 1, waar abusievelijk 1579 als geboortejaar wordt vermeld.

[2334] Zie voor het geslacht Deyman: Ms. *Genealogische en andere aantekeningen betreffende leden van de Haarlemse familie Deyman,* 3 stukken, 1657/s.d., in: Bibl. NHA, doc. 14645, loc. JS, dep.nr. 44-363K.; O. van Lennep, *Genealogie van het Haarlemsche regeringsgeslacht Deijman 1400-1700*, typoscript, Haarlem [s.n.] aug. 1928, 78 pp., in: Bibl. NHA, doc.nr. 6953, loc. JS, dep.nr. 41-2250G. Reeds in 1460 is sprake Geryt Deyman, vroeger burger van Amsterdam, nu poorter van Haarlem. Zie: RGP Gs 36 = Poelman 1917, dl. 2, nrs. 2234 en 2239; Ketner 1946, p. 91 met noot 188; Ter Gouw 1879-1893, dl. 2, p. 282; dl. 3, p. 379. Als hij niet dezelfde is als Gerrit Jansz. Deyman, schepen van Amsterdam in 1430 en 1434, dan is hij zeker verwant aan hem. Gerrit Deymansz. was in 1419 voor het eerst schepen aldaar. Zijn (vermoedelijke) vader Jan Deymansz. van Lakevelt werd reeds tot schepen gekozen in 1398. Zie: Bijtelaar 1955, p. 17.

getrouwd was met Cille Willemsdr. Cock (†1498),[2335] was schepen en tresorier van Haarlem in 1509-1510.[2336] Hij was in 1526 betrokken bij de brooduitdeling aan de wezen.[2337] Ook zijn zoon Pieter Fredericksz. Deyman was in 1560 werkzaam in de armenzorg en stichtte zelfs een hofje in 1565 in de Barvoete Susterensteegh.[2338]

Telgen uit dit roemruchte geslacht bewezen ook anderszins grote verdiensten aan de stad. Zo was Jan Pietersz. Deyman, een kleinzoon van Frederick, proviandmeester gedurende het beleg van Haarlem in 1572. Deze vroede vader (een oudoom van de geportretteerde) werd door Samuel Ampzing in zijn *Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem* (1628) eervol vermeld onder prinsgezinde burgers.[2339] Ook hij was charitatief bezig en vervulde in 1579 het ambt van heiligegeestmeester.[2340] Diens broer Arent of Aeriaen Pietersz. (†1602) was de grootvader van Pieter.[2341] Van Arent kocht de stad in 1601 het terrein van het voormalige Maria Magdalena-klooster terug, om daar in het gebouwencomplex het Pest- en Leprooshuis te vestigen.[2342] Arent was sinds 1576 lid van de vroedschap en tussen 1590 en 1602 verscheidene malen burgemeester van Haarlem.[2343] Diens achterneef Willem Dircksz. Deyman (ca. 1520-1608) bekleedde die post o.a. in 1577, 1579 en 1592 en was tot 1598 regelmatig schepen.[2344]

De Pieter Fredericksz Deyman op het *portrait historié* was de laatste afstammeling van Frederick Jacobsz., met wie de Haarlemse tak van de familie in mannelijke lijn uitstierf toen hij op 3 februari 1640 overleed.[2345] Ook hij oefende verschillende functies uit binnen het stadsbestuur: zo was ook hij raad in de vroedschap en schepen in 1617. Hij behoorde tot de stadsbestuurders die in 1618 van het politieke toneel verdwenen bij de zogenaamde "wetsverzetting", een tegen niet-calvinisten gerichte maatregel. Nadat prins Maurits op 25 oktober 1618 de wet verzette, maakte de Haarlemse contraremonstranten schoon schip binnen het stadsbestuur. Bij die gelegenheid werd ook de bekende Theodorus Schrevelius (1572-1649) als vroedschap de laan uitgestuurd, vanwege zijn remonstrantse gezindheid.[2346] Het feit dat onze Pieter Fredericksz. Deyman werd afgezet, wijst er vermoedelijk op dat we hem in het katholieke

---

[2335] Schelhaas 1985, p. 294. Cille tenslotte was een dochter van Willem Engbertsz. (Cock) en Gooltje Pietersdr. (Wisse).
[2336] In die hoedanigheid werd hij gezonden naar Brussel. NHA, SH, inv.nr. 392, fol. 30-31v. Zie: Gerrits 2008, p. 55.
[2337] Enschedé 1861, p. 156, bijlage K, n°. 10.
[2338] Enschedé 1861, p. 159, bijlage K, n°. 15; Ampzing 1648, p. 412. Zie voor hem ook aldaar, p. 517.
[2339] Ampzing 1648, p. 288.
[2340] Verwer 1572-1581, ed. Temminck 1973, p. 211.
[2341] Zijn echtgenote heette Cornelia Cornelisdr. Zie: McGee 1991, p. 45, noot 35. De erfgenamen van Arent Deyman verkochten beleggingen in de VOC. Zie: NHA (GAH), NA, inv.nr. 76, fol. 33, d.d. 11-2-1605 voor notaris W. van Triere. Zie ook: Bredius *K-Inv.*, dl. 7, pp. 87-88. Arent bezat een huis op de Burchwal.
[2342] Kurtz 1949, p. 61.
[2343] McGee 1991, p. 44.
[2344] Van der Aa, dl. 17 (1874), p. 1006; Verwer 1572-1581, ed. Temminck 1973, p. 196, noot 506, p. 199. Hij was een zoon van Dirck Fredericksz. Deyman (1493-1534). (Zie hierna.) Willem Dircksz. Deyman was getrouwd was met Anna Nanningsdr. Hij bezat de hofstede Teylingerbosch dat na zijn dood werd verkocht op 17 April 1608 aan Frederick Adriaensz. Deyman. In 1688 behoorde het tot de nalatenschap van Juffrouw Maria Deyman, een dochter van Pieter Deyman. Zie voor Willem ook: KHA, A 11/XIV I/12, fol. 146 r-v, kopie secretaire, nr. 2615; RAL SA II,. inv.nr. 5469, *Nopende het Dijckgraef en Heemraetschap van Rijnlant,* '21en aprilis [15]92 [...] Willem Deyman ende Gerijt Willemszoon, burgermeesters der stadt Haerlem.'
[2345] Zie voor Pieter Fredericksz.: SAA, toegangsnr. 76, Archief Familie De Graeff (1.2.1.1), nr. 300, Geslachtsboom. Pieters oudste broer Adriaen Fredericksz. was al overleden op 24-5-1609. Zie: Dólleman 1960, p. 78, sub III.2. Hij was getrouwd met Margiete Hendricksz. de Weent, eveneens een dochter van Hendrick Hendrick Vechtersz. (Zie onder.)
[2346] Schrevelius roemde overigens Pieter Deyman (of zijn homonieme oudoom) in zijn stadskroniek *Harlemias* (1648) vanwege 'so veel huysen als daer ghebouwt zijn tot solagement van den armen'. Zie: Schrevelius 1648, p. 314.

of remonstrantse kamp moeten zoeken. Het is veelzeggend dat ook familieleden van zijn vrouw politiek buiten spel werden gezet.[2347]

Pieter was ook lid van het Jacobsgilde, één van de drie confessioneel gemengde broederschappen in Haarlem, waarbij zich veel rederijkers aansloten.[2348] Hoewel van oorsprong een katholieke organisatie, bestond het gilde in de vroege zeventiende eeuw voor de helft uit gereformeerden. Markanter is dat Pieter ook een stoel bezat in het Heilig Kerstmisgilde, opgericht ter ere van Christus' geboorte, waarbij veel vooraanstaande katholieke families waren aangesloten.[2349] Het Kerstmisgilde organiseerde elk jaar een banket, zowel voor leden als armlastigen, in de eigen kapel in de St. Bavo en na de Alteratie in het Prinsenhof. Van oudsher was de familie Deyman goed vertegenwoordigd in het gilde.[2350] Ook Pieters broer, Matthijs Fredericksz. Deyman erfde een stoel.[2351] In de eerste decennia van de zeventiende eeuw bezaten ook Gerrit Nanningsz. Deyman en Gerrit Maertensz. Deyman stoelen in dit gilde.[2352] Dit is een aanwijzing dat – althans toentertijd – een groot deel van de familie katholiek was gebleven.

Pieter Fredericksz. Deyman huwde op 11 januari 1609 Maria van Teffelen, genaamd Schatter (ca. 1579-1626),[2353] dochter van apotheker Hendrick Hendrick Vechtersz. van Teffelen (1555-1621)[2354] en Maritge Dircksdr. Schatter, met wie hij twee dochters kreeg. Pieters dochter Margaretha trouwde in 1648 met de predikantszoon Cornelis Sylvius (*1608), die in 1683 burgemeester te Haarlem was.[2355] En Maria (†1688), de andere vrouwelijke spruit, trad in het huwelijk met de goudsmid Jacob Steyn (1606-1679), die in 1668 het Haarlemse burgemeestersambt bekleedde en in 1676 gecommitteerde van de Staten Generaal werd.[2356] Ook

---

[2347] Dólleman 1960, p. 79, sub IIB.2. Vechter Jansz., zich later noemende van Teffelen (*ca. 1565), burgemeester 1617, 1618, gehandhaafd door Maurits in 1618, maar weigert de eed af te leggen en wordt ambteloos burger.

[2348] Het St. Jacobsgilde was gedurende middeleeuwen bestemd voor Haarlems pelgrims die waren teruggekeerd van hun bedevaart naar Santiago de Compostella, maar vanaf het begin van de 17de eeuw was veeleer een soort herensociëteit. Zie: <http://www.lustigegeesten.nl/prosopografie/prosopografie_more.php?search_fd0=H330>.

[2349] McGee 1991, p. 46, noot 37. Zie: Sasse van Ysselt 1905, p. 138, p. 167.

[2350] Van Thomas Thomas Thomasz. kocht Frederick Jacobsz. Deyman in 1502 stoel nr. 5, die had toebehoord aan Laurens Jansz. Koster. Deze stoel werd van vader op zoon overgedaan: van Frederick aan Pieter Fredericksz. in 1539, vervolgens aan Arent Pietersz. Deyman in 1567, en in 1606 aan Pieter Arentsz. Deyman (burgemeester te Leiden). Zijn vrouw Cornelia Cornelisdr. kocht in 1580 stoel 31 van Luydouw Woutersdr., om deze later door te geven aan haar dochter Guertje Arent Deyman in 1604. Zie: Sasse van Ysselt 1905, p. 138, p. 167; McGee 1991, pp. 45-46; Goosens 2001, p. 65, noot 76. Zie voor het Kerstmisgilde: Jaspers 2002.

[2351] Willem Dircksz. Deyman was, zoals hiervoor vermeld, getrouwd met Anna Nanningsdr., terwijl de broer van Pieters moeder Cornelia, Lambrecht Matthijsz. van den Bosch (†na. 1585) trouwde met Maritgen Nannings (Lakeman), vermoedelijk Anna's zuster. Stoel 41 in Kerstmisgilde, die grootvader Mr. Matthijs van den Bosch kocht in 1563, werd in 1581 door zijn zoon Lambrecht overgenomen, waarop deze in 1613 overging op zijn zus Cornelia en vervolgens in 1617 op Pieters broer Mathijs Fredericksz. Deyman, die was vernoemd naar zijn grootvader. Zie: Lijst LBA, 1616-1619; B-B-B-B; 4 bronjaren; lijst Kerstmisgilde, H330, lijst Jacobsgilde.

[2352] Goosens 2001, p. 65: Gerrit Nanningsz. Deyman bezat stoel 42 in 1606. Zie: Sasse van Ysselt 1905, p. 180. In 1617 wordt een Gerrit Maertensz. als oud-vinder vermeld, in bezit van stoel nr. 40. Zie: Sasse van Ysselt 1905, p. 87 & p. 178. Gerrit Deyman bekrachtigde de aankoop van de stoel door Egbert Bosvelt. Zie: Sasse van Ysselt 1905, pp. 105-106. Zie voor Gerrit Nanningsz.: Goldgar 2007, p. 149, 157, 179. Zie voor stamboom van zijn vrouw Maria Willemsdr van Poelenburch: <www.lustigegeesten.nl/bestanden/documents/loo-lakeman-van_kittensteijn.pdf> [28-1-2018].

[2353] Dólleman 1961b, p. 24, p. 33 Schema I. Abus. als 'Utatter', in: Van der Aa 1852-1875, dl. 17 (1874), p. 1006, noot 1.

[2354] Raad 1584-1618, schepen '94, '95, 1601, burgemeester 1606, '07, '11. Hij trouwde ca. 1578. Zie: Dólleman 1960, i.h.b. pp. 73-74, 77; Schelhaas 1985, p. 299.

[2355] Zoon van Johannes Cornelisz. Sylvius (*1563/64-†19-10-1638) en Aeltie Pietersdr. Uylenburgh (*Leeuwarden, ca. 1572-†Amsterdam, 1639), een nicht van Rembrandts vrouw Saskia. Cornelis was eerder getrouwd geweest met Lysbetgen Reepmaeckers (ca. 1641).

[2356] Zie voor Jacob Steyn: Van der Aa 1852-1875, dl. 17 (1874), p. 1006; Schelhaas 1985, p. 292. Zie: NHA 141, Archief Van Styrum, *Geslachtsregisters en aantekeningen van genealogische aard, van het einde van de 16e tot het einde van de 18e eeuw, betreffende het geslacht Steyn en de aanverwante families Schatter, Deyman en Akersloot, 17e en 18e eeuw.*

hun nazaten kwamen op het pluche terecht.[2357] In de nalatenschap van Maria, die in 1688 werd opgetekend, bevond zich een groot aantal schilderijen, waarvan een deel uit het bezit van haar vader stamde.[2358]

Opmerkelijk is dat we naam Deyman al eerder zijn tegengekomen in verband met een Amsterdams *portrait historié.* Op Pieter Pietersz. triptiek met de *Aanbidding der Herders* van de katholieke familie Stuyver-Den Otter uit 1601, staat mogelijk Gerrit Hendricksz. Deyman (1528-1600/01), alias Stuyver, afgebeeld als de heilige Jozef (§ 5.2; afb. 5.11). Deze Jeruzalemvaarder in 1563 was burgemeester van Haarlem in 1572. Hij was de achterkleinzoon van de Amsterdamse regent Claes Gerritsz. Deyman (1467-na 1543).[2359] Gerrits vader, Hendrick, was de eerste die zich Stuyver noemde.[2360] Overigens was Gerrit niet de enige Amsterdamse katholieke Deyman-telg die in Haarlem zijn toevlucht zocht na de Alteratie (1578). Dirck Jan Deyman (alias Deijm) verhuisde in omstreeks 1597 naar de Spaarnestad, nadat hij in financiële moeilijkheden kwam.[2361] Zijn zoon IJsbrant (*1573-†2-10-1618) woonde bij de Haarlemse 'Maegden in de Hoeck', waar zijn zuster Giert Dircksdr. geestelijk maagd was.[2362] Broer Theodorus Deyman was priester en in 1606 kanunnik van het Haarlemse kapittel.[2363]

De familie kende overigens vele vertakkingen in Hollandse steden, ook in Leiden, waar wij reeds in de zestiende eeuw burgemeester Jacob Deyman terugvinden; tussen 1531 en 1553 de stadssecretaris en lid van de secrete vroedschap.[2364] De familie deed ook daar werken van naastenliefde. Jan Jansz. Orlers' *Beschrijving der stad Leyden* (1641) maakt melding van Pieter Arentsz. Deyman (†10-5-1626) als gasthuisvader van het Leidse St. Catharinagasthuis in 1604.[2365] Deze oom van Pieter Fredericksz. was burgemeester van Leiden en raad ter Admiraliteit te Amsterdam.[2366] Pieter Arentsz. behoorde tot de "libertijnse" factie in de Leidse vroedschap die op de hand van de remonstranten was.[2367] Zijn zus Guertgen (Margaretha) Deyman (*1562-†16-6-1630) trad in het huwelijk met de Haarlemse burgemeester Jacob Huygensz. Gael (*1552-†22-5-1631); die eveneens werd afgezet door Prins Maurits in 1618.[2368]

Overigens is de familie Deyman op verschillende manieren gelieerd aan de Haarlemse schildersfamilies en hadden sommige telgen ook zelf artistieke aspiraties. Zo was Maritgen Arentsdr. Deyman (†1606), een andere zus van de Leidse burgemeester, getrouwd met de

---

2357 NHA 3934, Stukken afkomstig uit de opgeheven collectie Haarlemse genealogieën te Haarlem, 5. Familie Steyn.
2358 *Inventaris* [...] *Maria Deijman* [...] *weduwe van de Heer Jacob Steijn* [...] *dese 1688 metter doot ontruympt ende dat ten opgeve van de Heer Pieter Steijn* [...] *soon ende mede erffgenaem,* 10-6-1688, NHA (GAH), NA 526, nr. 149, pp. 14-16, 10 items (GPI N-4012). Vergelijk: *Boedelinventaris Maria Deyman, weduwe van Jacob Steyn,* 30-3-1690, NHA (GHA/AVK), NA 528, nr. 101 (GPI N-4649), in: Biesboer 2001, p. 554. Zie ook: NHA (GAH), NA 141, nr. 330 (Jacob Steyn, gehuwd met Maria Deyman): Akten van scheiding en kwijting, betreffende de nalatenschap van Maria Deyman, 1703 en 1713; NHA (GAH), NA 141, nr. 331, Testament, in 1684 opgemaakt, van Maria Deyman.
2359 Elias 1903-1905, dl. 1, p. 252.
2360 Dudok van Heel 2008, dl. 1, p. 73; p. 22 voor Claes Gerritsz.
2361 Dudok van Heel 2008, dl. 1, p. 459.
2362 Dudok van Heel 2008, dl. 1, pp. 64-65. Abusievelijk vermeldt hij dat IJsbrant in 1621 daar woonde, hoewel hij als sterfdatum 2-10-1618 opgeeft.
2363 Ibidem. Zie ook: *Brief houdende aanstelling van Theodorus Deijman tot vicaris van 't altaar van O.L. Vrouw door proost Zaffius,* 1598, NHA, Arch. R.K. bisdom Haarlem, 1559-1853, nr. 275, 3.16 (Kapittel) Sint Bavokerk, nr. 326.
2364 Orlers 1641, p. 673. Zie: Zuijderduijn 2002, pp. 212-215. In zijn woning het "Deymanshuis", ten noordwesten van het toenmalige stadhuis, werd in de 17de eeuw de vierschaar gehouden.
2365 Orlers 1641, p. 705; Tent. cat. Leiden 1976-1977, p. 16.
2366 RGP Gs 223 = *Resolutiën der Staten Generaal: Nieuwe Reeks* (1971), p. 357, nr. 2030, p. 517, nr. 2997.
2367 Blok 1916, p. 99, p. 106.
2368 Dólleman 1970, p. 59 sub VIIA.4 met afb. 1 & 2; McGee 1991, pp. 44-46. Zie voor hun portretten door Pieter Pietersz.: Best. cat Haarlem 2006, p. 573, nrs. 366 en 367; De Vries 1936, pp. 64-66. Zie ook: Bredius *K.-Inv.*, dl. 7, p. 87.

Haarlemse schilder Cornelis Cornelisz. van Haarlem. Hun huwelijk was echter geen lang leven beschoren en bleef kinderloos.[2369] Zij werd begraven op 19 november 1606.[2370] Ook de schilder Pieter Claesz. Soutman (*1580-†16-8-1657) was geparenteerd aan de burgemeestersfamilie Deyman.[2371] Jacob Deyman ging omstreeks 1637 in de leer bij Salomon de Bray (1597-1664).[2372] Hij werd in 1642 vermeld als lid van het St. Lucasgilde.[2373]

Verder noemenswaardig is dat ook een andere Haarlemse Deyman werd vereeuwigd op een zeventiende-eeuws regentenstuk, namelijk Margaretha Deyman (*1589), echtgenote van Dr. Nicolaes le Febure (1589-1641).[2374] Op Johannes Cornelisz. Verspronck*s Regentessen van het Haarlemse Heilige Geesthuis* uit 1642 is zij de eerste dame van links (Haarlem, Frans Hals Museum).[2375] Margaretha was een dochter van Dirck Claesz. genaamd Deyman (ca. 1562-1607) en Trijntje Cornelisdr. en werd gedoopt op 13 juli 1589.[2376] Hoewel het schilderij een gewoon regentenstuk is, poogde de schilder het schilderij meer verhalend te maken, door een huismoeder in de compositie op te nemen die twee weeskinderen presenteert. Het Heilig Geesthuis was toentertijd alleen bestemd voor wezen. Het schilderij dat een vijftal jaren ontstond na het *portrait historié* getuigt van de tendens die waarneembaar was binnen de groepsportretten in de periode 1630-1650. Schilders probeerden door middel van figuurschikking hun groepsportretten levendiger en verhalend te maken.

JOHAN VAN CLARENBEECK

Johan van Clarenbeeck werd in 1601 geboren als zoon van Hans Hubrechtsz. van Clarenbeeck uit Grave en Geertruyt Loreyn.[2377] Sinds 1638 was hij lid van het stadsbestuur, tot 1642 als raad in de vroedschap. Hij was luitenant van de schutterij in 1633 en werd in 1639 kapitein. Hij was huisvader van het Sint-Elisabethgasthuis en sinds 1641 regent. Hij stierf in 1642.[2378] Hij is dezelfde als de garenhandelaar Jan van Clarenbeeck op de Kruisstraat die zich als “bloemist” liet

[2369] McGee 1991, pp. 44-46; Goosens 2001, p. 200; Biesboer 2001, p. 23, noot 87; cf. Bredius *K.-Inv.,* dl. 7, p. 87; Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 6 (1999), p. 24, noot 55; Gonnet 1915, p. 140; Gonnet 1922, pp. 178-179.
[2370] NHA (GAH), Doodboek 1598-1615, nr. 69, fol. 144.
[2371] Goosens 2001, p. 196; E. van Weel, in: *DNL* 87 (1970), kol. 135. Steffen Dircksz. Soutman huwde Aeltje Deyman.
[2372] Goosens 2001, p. 469. Zie ook: Van der Willigen 1866, p. 60; Tent. cat. Utrecht 2004, p. 406.
[2373] Van der Willigen 1866, p. 29. Temidden van dekens en vinders (1648-1649) van het Lucasgilde vinden we zelfs een tinnegieter genaamd Dirck Deyman. Zie: Van der Willigen 1866, p. 21.
[2374] Zij trouwden op 22 september 1613 te Haarlem. Bron: RKD/IB. Zie ook: Best. cat. Haarlem 2006, p. 627, noot 1 (& p. 488, noot 6): Nicolaes le Febure (*Haarlem, 16-4-1589 –†aldaar, 13-7-1641) was de zoon van Mahu Nicolaesz. le Febure, uit Herzeele, en Jannetje Gillis. Hij was raad, schepen en burgemeester. Als kapitein St. Jorisdoelen werd hij geportretteerd op Frans Hals schutterstuk uit 1627. Zie: Best. cat. Haarlem 2006, pp. 476-478, nr. 177 met afb.
[2375] Johannes Cornelisz. Verspronck, *De regentessen, de gasthuismoeder en twee pupillen van het Heilige Geesthuis,* sign. & dat. r.o. (op de stoel): *“J vSpronck an 1642”,* olieverf op doek, 174 x 242 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OSI-335; IB-nr. 53011; RKD-nr. 7098. Zie: Ekkart 1979, pp. 42-43, p. 91 (met identificaties), p. 157 met afb.; Best. cat. Haarlem 2006, pp. 626-627, nr. 469 met afb.
[2376] Bron: RKD/IB. Zie ook: Best. cat. Haarlem 2006, p. 627, noot 1. Deze Dirck Claesz. zette weliswaar de geslachtsnaam voort, maar was in feite een pseudo-Deyman; vernoemd naar zijn grootvader van moederszijde, Dirck Fredericksz. Deyman (1493-1534). De laatste was de zoon van de stamvader Frederick Jacobsz. Deyman (†1543) en gehuwd met Margaretha Thomasdr., dochter van Thomas Pietersz. en Claesje Pietersdr. Kenninck. Zie: Schelhaas 1985, p. 294. De zoon van Dirck Claesz. heette Cornelisz. Dirckz. Deyman (1592-1642) en zijn kleinzoon Dirck Cornelisz. Deyman was raad 1656-1678 en schepen 1658-1660 van Haarlem. De Pieter Fredericksz. op het *portrait historié* was dus slechts in de verte verwant aan Margaretha.
[2377] Zie: *Genealogische aantekeningen betreffende de Haarlemse familie Van Clarenbeek, 17e-18e eeuw,* in: Bibl. NHA, doc.nr. 9976, loc. JS, dep.nr. 44/397M.
[2378] Best. cat. Haarlem 2006, p. 488, noot 5.

meeslepen in de windhandel in tulpen.[2379] Van Clarenbeeck is voorgesteld in de gedaante van de legeraanvoerder Naäman (afb. 8.22b). De identificatie wordt bevestigd door twee Haarlemse groepsportretten waarop hij staat afgebeeld en die allebei worden bewaard in het Haarlemse Frans Hals Museum. Hij is de middelste persoon, de secretaris met het boek zittend achter de tafel, op Frans Hals' *Regenten van het St. Elisabeths Gasthuis* van 1641 (afb. 8.21; 8.22a).[2380] Op het schuttersportret met de *Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen* uit 1642 van Pieter Claesz. Soutman (1593/1601-1657) verschijnt hij als kapitein, wederom aan een tafel gezeten. Hij is de derde van de zittende heren op de voorgrond (afb. 8.23; 8.22c).[2381] Koos Levy-van Halm veronderstelde dat de opdrachtgevers van het schuttersstuk van Soutman het regentenportret van Hals in gedachte moeten hebben gehad als voorbeeld.[2382] Van Clarenbeeck, die op de twee groepsportretten op zo'n prominente plaats in beeld werd gebracht, zal in beide gevallen vermoedelijk één van de hoofdopdrachtgevers geweest: althans degene die de gezamenlijke commissie initieerde.[2383] Het is ook niet toevallig dat hij de hoofdrol kreeg op het bijbelse *portrait historié*.[2384]

Johan van Clarenbeeck trouwde op 17 december 1626 met Glaudina de Glarges (†1670), dochter van Gilles de Glarges (*ca. 1559-†26-10-1641), die stamde uit een Henegouws aristocratisch geslacht met een landgoed, Eslemmes, bij Maubeuge.[2385] Haar moeder was Wilhelmina Coper, Gilles' tweede vrouw.[2386] Gilles maakte carrière als jurist aan het Hof van Holland en werd pensionaris (rechtelijk adviseur) van Haarlem in 1619, één jaar na de politieke omwenteling, en bleef in functie tot 1637.[2387] Hij was een overtuigd contraremonstrant en een belangrijke informant van prins Maurits aangaande de besluitvorming van het Haarlemse stadsbestuur. In 1619 werd Gilles de Glarges ook aangesteld als curator van de Leidse

---

[2379] Goldgar 2007, pp. 157, 177, 187 alsook noot 16 op p. 360. Een andere Jan van Clarenbeeck, vermoedelijk een zoon, woonde op Schagchelstraat in 1648-49. Zie voor dit huis stukken m.b.t. een verbouwing met het echtpaar Willem Claesz. Heda-Van Ryck, voor Notaris Haesewindius, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 192 fol. 68v. 19-6-1648 & 8-5-1649. Zie: BAR:o Heda, blad 14; Goosens 2001, p. 215. Een zuster Geertruyt Jansdr. van Clarenbeeck (1589-1660) trouwde met lakenkoopman Gabriël Loreyn (ca. 1591-1660). Het echtpaar liet op 5-10-1621 een testament opmaken. Zie: NHA (GAH), NAH, inv.nr. 72, fol. 92, waarin hij opgaf als 'sydelaecken koper' werkzaam te zijn. Zie: Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990, p. 43, noot 117.

[2380] Frans Hals, *Regenten van het Grote of St. Elisabeths Gasthuis te Haarlem,* 1641, olieverf op doek, 153 x 252 cm, Haarlem, Frans Hals Museum (bruikleen van Elisabeth van Thüringen Fonds), inv.nr. OSI-114; RKD-nr. 10880; IB-nr. 30069. Zie: Slive 1970-1974, dl. 3, pp. 73-74, nr. 14; Best. cat. Haarlem 2006, pp. 486-488, nr. 183; Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990, pp. 285-289, nr. 54 met kl.afb.

[2381] Pieter Soutman, *Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen (Cluveniersschutterij) te Haarlem,* 1642, olieverf op doek, 203 x 344,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OSI-313; RKD-nr. 11250; IB-nr. 30072. Zie: Tent. cat. Haarlem 1988, p. 121 bijschrift bij afb. 93, p. 375, p. 395; Best. cat. Haarlem 2006, pp. 607-608, nr. 429; Barrett 2012, pp. 140-141, nr. PA-8, met kl.pl. P7 op p. 243 (verkeerd formaat en inv.nr.).

[2382] Best. cat. Haarlem 2006, p. 608.

[2383] Naast Clarenbeeck is ook Siewert Sem Warmont op allebei de werken te zien; als de derde staande persoon van rechts op het schutterstuk en de eerste van links op het regentenstuk.

[2384] Verder vermeldenswaardig is verder dat de voorzitter op Hals regentenstuk, Dirck Dircksz. Del, een zoon was van Margaretha Deyman en Nicolaes le Febure. Zie: Best. cat. Haarlem 2006, p. 488, noot 6.

[2385] NHA (GAH), toegangsnr. 3237, Archief Familie De Glarges te Haarlem; Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990, pp. 33-34; I.S.M. de Haan, *Inventaris van het archief van de familie de Glarges*, (typoscript) Haarlem 1988, in: Bibl. NHA, doc. 16740, bd. 36; *ANF* 16 (1903), kol. 211. Haar grootvader Claude de Glarges was in 1550 uit het zuiden geëmigreerd en vestigde zich in Den Haag, waar hij secretaris van de Hof van Holland werd. Zie: P. Rietbergen, in: *Album De Glarges,* ed. Bots 1975, p. 42.

[2386] Best. cat. Haarlem 2006, p. 488, noot 5.

[2387] Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990, p. 34 met noot 85. Michiel Jansz. Mierevelt schilderde in 1637 zijn portret, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-258; IB-nr. 45733; RKD-nr. 25123. Best. cat. Haarlem 2006, pp. 550-551, nr. 314. Zie ook een variant in Chantilly, Musée Condé; IB-nr. 125765; RKD-nr. 125765.

universiteit met de opdracht deze van Arminianen te zuiveren.[2388] Het echtpaar Clarenbeeck-De Glarges kreeg onder meer zoon Gilles (1647)[2389] en een dochter Wilhelmina.[2390] Glaudina overleefde haar man 28 jaar en werd begraven op 16 september 1670 in de Grote Kerk.[2391] Haar broer Philips (ca. 1615-1669), medicus van beroep, bekleedde een aantal bestuurlijke functies in Haarlem.[2392]

DIRCK SCHATTER

Dirck Schatter herkennen we in de man in het goudkleurige gewaad naast Naäman alias Deyman met wie hij samen de kostbare kleden presenteert aan de profeet (afb. 8.22e). Als overtuigende bewijslast dient het schuttersstuk met de *Officieren en Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen* uit 1630 in het Frans Hals Museum (afb. 7.23).[2393] Daarop is hij de derde persoon van links en is hij voorgesteld met hetzelfde kenmerkende geitensikje (afb. 8.22d). Als zodanig verschijnt hij ook, blijkens het opschrift 66 jaar oud, op een autonoom portret, waarvan de huidige verblijfplaats onbekend is (afb. 8.24; afb. 8.22f).[2394] Dirck Schatter werd geboren in 1588 als zoon van Hercules Dircksz Schatter (ca. 1550-1600) en Cornelia Jacobsdr. van Os, die circa 1583 in het huwelijk traden.[2395] Hercules was moutmaker van beroep en werd in 1591, '96 en '97 vermeld als bestuurslid van het Cramers- en Coopmansgilde.[2396] Ook Dirck zat in het brouwersvak en bezat een brouwerij met mouterij gelegen aan het Spaarne, bij de Clercksteeg.[2397] Net zoals zijn vader Hercules maakte Dirck carrière bij de schutterij; hij was luitenant bij de Jorisdoelen van 1618 tot 1621 en kapitein bij de Kloveniers van 1627 tot 1630. Tussen 1636 en 1638 en in 1645 werd hij fiscaal.[2398]

Dirck huwde, voor de eerste maal, te Haarlem op 9 februari 1614 met Catharina Steyn (*1582), dochter van burgemeester Mattheus Augustijnsz. Steyn (1539-1605) en Dirckje Thymansdr. Gael (1539-1613); die sinds 1560 in de echt waren verbonden.[2399] Mattheus had in

---

2388 R. Ekkart, in: Tent. cat. Leiden 1976-1977, p. 107: dezelfde functie oefende hij uit tussen 1627 en 1636.
2389 Hij werd gedoopt 22-12-1637. Zie: *ANF* 16 (1903), kol. 211.
2390 Wilhelmina van Clarenbeeck huwde Johannes Mejontsma. Zie: *Album De Glarges,* ed. Bots 1975, p. 44, noot 1.
2391 *ANF* 16 (1903), kol. 211. Zie voor hun afstamming: *Ned. Patr.* (1927), jrg. 17.
2392 Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990, p. 34 met noot 87. Hij was vanaf 1663 vroedschap en schepen in 1664-65 en 1668-69. Hij huwde Cornelia Pietersz. Verbeeck, dochter van burgemeester Pieter Verbeeck, achterkleindochter van de bekende Haarlemse burgemeester, goudsmid en cartograaf Thomas Thomaszoon.
2393 Onbekende Noord-Nederlandse kunstenaar (Hendrick Gerritsz. Pot?), *De Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen (Cluveniersschutterij),* 1630, olieverf op doek, 214 x 276 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-285; IB-nr. 55805; RKD-nr. 11305. Zie: Tent. cat. Haarlem 1988, p. 120, afb. 92, p. 348, afb. 171 (als Hendrick Gerritsz. Pot); Best. cat. Haarlem 2006, pp. 672-673, nr. 603 (als Haarlemse School).
2394 Anoniem, *Portret van Dirck Herculesz. Schatter,* dat. r.b.: *"AETA.SVAE 66 / ANO 1655.",* olieverf op doek, 77,2 x 62,9 cm, verblijfplaats onbekend; IB-nr. 26503; RKD-nr. 143826. Men heeft de datering op het schilderij als 1633 gelezen; dit moet echter 1655 wezen. Herkomst: Coll. Morris K. Jessup, door zijn vrouw in 1915 nagelaten aan Metropolitan Museum te New York, inv.nr. 15.30.3, verkocht in 1988. Zie: Best. cat. New York 1931, p. 151, nr. H16a-1 (als Frans Hals); Tent. cat. New York 1980, p. 144 (als Hendrick Gerritsz. Pot).
2395 Dólleman 1961b, p. 26, pp. 37-39; Schema II. op p. 38. Zijn moeder was een dochter van burgemeester Jacob IJsbrantsz. Zie voor aanvullingen over de stamreeks: *Jb. CBG* 21 (1967), pp. 260-261.
2396 Dólleman 1961b, p. 26. NHA (GAH), Transportregister 375, fol. 235v., Ao. 1590 en 377, fol. 323, Ao. 1594.
2397 Biesboer 2001, p. 93, noot 1.
2398 NHA (GAH/AVK), Naamregister 1733, passim, s.p.
2399 Hij werd begraven in Haarlem op 20-11-1605. NHA (AVK/GAH), DTB 69 [Begraafboek], fol. 64. Zij werd begraven in Haarlem op 6-1-1613. Zie: NHA (AVK/GAH), DTB 69 [Begraafboek], fol. 244. Zie: Van Thiel & Van Thiel 2003, p. 40 met noot 11 en 14 op p. 59. Zie voor het geslacht Steyn: Scheffer 1879*; ANF* 37 (1883), nr. 1, p. 1. Volgens IB-nr. 55805, heette ze eigenlijk Dirckje Thymansdr. van der Graft, naar haar vader Thyman Jansz. van der Graft (*ca. 1555-†11-1623) uit Amsterdam. Zij nam echter de naam van haar moeder aan, Dirckje Huyghens[dr. Claes] Gael (*1551-†2-6-1644) uit Haarlem. Zie: Dólleman 1970, p. 55 sub VI.1, p. 59, sub VIIA.3. Zie voor hun pendantportretten door Pieter

zijn huwelijksjaar de brouwerij gekocht van zijn vader Augustijn Jansz. Steyn († vóór 18-3-1578), die gelegen was aan het Spaarne op de hoek van de Burggravinnesteeg.[2400] Mattheus ontvluchtte tijdens de Spaanse belegering de stad,[2401] en werd bij zijn terugkeer aangesteld als schout door Marnix van St. Aldegonde.[2402] Vanwege zijn prinsgezindheid werd hij in 1579 als burgemeester aangesteld; een ambt dat hij tot 1605 zeven maal bekleedde.[2403] Zijn dochter Catharina was echter geen lang leven vergund. Dirck hertrouwde op 8 juli 1625 de uit Haarlem afkomstige Catharina Dircksdr. (Dicx, *ca. 1585), dochter van Dirck Dircksz., schipper, en Guerte Cornelisdr. Geltsack (ca. 1540-na 1618). Zij namen hun intrek in de aan de brouwerij aanpalende woning. Dirck overleefde vele jaren ook zijn tweede vrouw, die op 8 januari 1647 werd begraven. Zijn begrafenis vond plaats op 14 maart 1663.[2404] Beide huwelijken bleven kinderloos.

Na het overlijden van Catharijne Dircksz. werd haar boedel opgetekend.[2405] Zij bezat in 1647 een 'Een tavereel van Naman van Syrien'. Het kan hier niet gaan om het regentenstuk met hetzelfde onderwerp dat eigendom bleef van het Leprooshuis, maar wellicht een kopie naar het schilderij of een (kleinschalige) voorstudie van het *portrait historié* in het Frans Hals Museum.[2406] De maker wordt niet vermeld, maar wellicht moet dit werk ook aan De Grebber worden toegeschreven. In de inventaris vinden we ook een andere oudtestamentische voorstelling: 'Een tavereel van Joseph'.[2407] Ook had ze een nieuwtestamentisch stuk 'Vande Heere Christus comende aende oever vande zee', waarmee de over water lopende Christus in de storm op het meer van Galilea wordt bedoeld.[2408] Er worden geen "profane" taferelen genoemd, wel 'Een tavereel vande bruijloft'.[2409]

Marion Goosens die deze boedel met zes andere "gereformeerde" Haarlemse boedels uit de periode 1645-1650 analyseerde, constateerde, in lijn met Gabriël Pastoor, dat in vergelijking met de katholieke inventarissen, een grotere verscheidenheid aan religieuze thema's waarneembaar is.[2410] Naast schilderijen met onderwerpen uit het Oude Testament komen er ook betrekkelijk veel voorstellingen uit het Nieuwe Testament voor. Deze verdeling Oude/Nieuwe Testament (per gereformeerde boedel) is min of meer evenredig en wellicht verwaarloosbaar gezien het geringe aantal werken dat het verschil maakt. Het is niettemin opvallend dat het

---

Pietersz. (1539/41-1603) in Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nrs. SK-A-3864 en SK-A-3865: M. Beekman, in: Tent. cat. Amsterdam 1993, pp. 393-394, nr. 47; Van Thiel & Van Thiel 2003, afb. 4 & 5 op p. 41. Voor de toeschrijving: De Vries 1934, p. 68. De identificatie van de geportretteerde is gebaseerd op de afgebeelde familiewapens. Hun geboortejaren blijken uit de opschriften *"Aetatis meae 49, 1588"* (man) en "*Aeta mea 49, 1588"* (vrouw).

[2400] NHA (AVK/GAH), RA 76/23, Transportregister, fol. 126r., d.d. 31-12-1560. Zie: Van Thiel & Van Thiel 2003, p. 40.

[2401] Ampzing 1628, p. 299.

[2402] Verwer 1572-1581, ed. Temminck 1973, p. 22; Ampzing 1628. Hij bekleedde dit ambt ook in 1583, '91, '92 & '96.

[2403] *Naam-Register van de Heeren van de Regeering der Stad Haarlem, van de Ministers van dien, en van derzelver Commissien, als meede van eenige Ampten en Employen binnen dezelve, Haarlem 1733,* in: NHA (GAH), signatuur 393 E 17. Hij was vijf maal schepen in deze periode.

[2404] Dólleman 1961b, p. 39 sub V.3. Zie: Biesboer 2001, p. 92, nr. 16. Zij huwde eerder Joosten van Leent op 20-9-1620.

[2405] *Inventaris [...] Catharijna Dircxs huijsvrouw in haer leven van Sr. Dirck Schatter oudt schepen deser stadt Haerlem [...],*14-4-1647, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 153, fol. 247r.-249r. Zie: Biesboer 2001, p. 92, nr. 16.

[2406] Inventaris Catharijna Dircxs, 14-4-1647, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 153, fol. 248v., item 1 (GPI N-3630). Zie hiervoor en volgende schilderijen: Groenveld 1995, p. 53 (abusievelijk als weduwe); Biesboer 2001, p. 92. Het schilderij kwam wellicht nadien in bezit van Jacob Elias in wiens testament een 'een schilderij van Naaman van Syrien' staat opgetekend. Testament Jacob Elias, 23-7-1671, NHA (GAH), toegangsnr. 263, NAH, inv.nr. 155, p. 3, item 2 (GPI N-5125). Zie ook: *DNL* 113-114 (1996), p. 10; Elias 1942.

[2407] Inventaris Catharijna Dircxs, 14-4-1647, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 153, fol. 248v., item 4 (GPI N-3630).

[2408] Op. cit., fol. 248v., item 3 (GPI N-3630).

[2409] Op. cit., fol. 248v., item 2 (GPI N-3630).

[2410] Goosens 2001, p. 376.

percentage oudtestamentische voorstellingen *lager* ligt dan in de twee voorafgaande decennia. Het belangrijkste verschil met de katholieke inventarissen is, geheel volgens verwachting, het hogere aantal oudtestamentische historiestukken; tevens de enige constante.[2411]

Een neef, IJsbrant Schatter (1622-1683), de zoon van Dircks broer Johan Schatter (1594-1673), blijkt in het bezit te zijn geweest van een wapenschild van Dirck Schatter.[2412] Wellicht bezat hij dan ook kunstwerken die van zijn oom afkomstig waren, aangezien hij de meeste schilderijen via vererving had verworven.[2413] Hij is Dircks meest waarschijnlijke erfgenaam, aangezien hij bij Dircks overlijden in 1663, de enige nog in leven zijnde zoon was van diens langstlevende broer Johan (1594-1673).[2414] In IJsbrants nalatenschap vinden we een zeventigtal schilderijen, voornamelijk landschapjes, stillevens van o.a. Pieter Claesz., portretten door Frans Hals, maar ook '1 groot stuck' van De Grebbers hand, dat in de beste kamer hing.[2415] Bij dit stuk van de Grebber zou het kunnen gaan om de voorstelling van "Naäman van Syrië"; eerder vermeld in de nalatenschap van Catharijne Dircksz. in 1647. Een werk van die kunstenaar komt namelijk ook voor in de boedelinventaris van zijn vader Johannes Schatter, waarin het wordt omschreven als 'Een groot stuck met beelden van Grebber'.[2416] De notaris gebruikte het woord 'beelden', de contemporaine term voor *figuren*, maar kan hiermee misschien ook de portretten in het historiestuk hebben bedoeld, hoewel hij elders in de inventaris de term 'conterfeytsel' gebruikte voor zelfstandige beeltenissen.

IJsbrant bezat verder een portret van zijn vader 'Johan Schatter' en van zijn grootvader 'Harckel [Hercules] Schatter'.[2417] Opvallend in de verzameling zijn de portretten van leden van het Franse koningshuis, maar liefst 4, alsook de '22 prentjes vant huijs van Oostenrijck', de Habsburgers.[2418] Hij had een aantal bijbelse voorstellingen, waaronder twee christologische scènes: *De wonderbaarlijke spijziging* (Marc. 6:41-44) en *De geboorte van Christus*, waarbij een portretje hoorde. Daarnaast waren er drie oudtestamentische voorstellingen: *Adam en Eva*, een schoorsteenstuk met *David en Goliath* (1 Sam. 17) en *De Schaking van Dina* (Gen. 34:1-2).[2419] Het laatste onderwerp is uiterst zeldzaam in de beeldtraditie. Naast één klassieke voorstelling, met

---

[2411] Goosens 2001, p. 378, Tabel 10.8.
[2412] Nalatenschap IJsbrant Schatter, 28-5-1684, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 396, pp. 61-79: p. 69v., item 61: ['Inde keucken'] ''t wapen van Dirck Schatter' (GPI N-3038). Zie voor de volledige inventaris: F 2001, pp. 267-269, nr. 82.
[2413] Vergelijk: Biesboer 2001, p. 267.
[2414] Ged. Haarlem 4-10-1594, overl. Haarlem 23-2-1674, begr. Grote Kerk aldaar 9 febr. 1674, zoon van Hercules en Cornelia Jacobsdr. Zie: Dólleman 1961b, pp. 42-43 onder "A" VIbis; p. 38, Schema II. Hij was eigenaar van de brouwerij "De Gecroonde Ruyt". Zie: Best. cat. Haarlem 2006, p. 483 sub nr. 2 bij afb.
[2415] Nalatenschap IJsbrant Schatter, 28-5-1684, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 396, pp. 61-79: p. 68v, item 47: [Inde beste kamer'] '1 groot stuck van Grebber' (GPI N-3038).
[2416] *Inventaris gedaen maecken bij de heer Johan Schatter out burgemeester*, 19-4-1670, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 313, p. 1, item 8: ['Int voorhuys'] (GPI N-5319, bijdrage P. Biesboer). Zie: Biesboer 2001, pp. 223-244, nr. 66; Goosens 2001, p. 168 met noot 113.
[2417] Nalatenschap IJsbrant Schatter, 28-5-1684, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 396, pp. 61-79: p. 68, item 27: ['Inde groote kamer'] 'Conterfijtsel van overleden Heer Johan Schatter'; p. 67, item 16: ['Inde keucken'] 'Contrafeytsel van Harckel Schatter' (GPI N-3038).
[2418] Op. cit., p. 66, item 1a: ['Int voorhuys'] 'Portret vande Koning van Franckrijck'; p. 66, item 1a: ['Int voorhuys'] 'Portret vande Koninging van Franckrijck'; p. 67, item 20: ['Inde Keucken'] 'De Coninck van Franckrijck te paert'; p. 67, item 24: [Inde Keucken] 'Hendrick de groot Cooningh van Vranckrijck' (GPI N-3038).
p. 71, item 75: ['De boven voorkamer'] 22 prentjes vant huijs van Oostenrijck soo hangende als staende.'
[2419] Op. cit., p. 69, item 50: ['Inde beste kamer'] '1 stuck van Christus de schare spijsde'; p. 69, item 51a: ['Inde beste kamer'] '1 stuckje van Christus geboorte en een conterfeytseltje daer onder'; p. 70v., item 74: ['De boven voorkamer'] '1 dito van Adam en Eva'; p. 67, item 18: ['Inde keucken'] '1 stuck voorde schoorsteen van Davidt en Gooliadt' (GPI N-3038); p. 66, item 2: ['Int voorhuys'] 'Een schilderije vande Schaking van Dina' (GPI N-3630).

een Grieks onderwerp,[2420] bezat hij slechts twee bij elkaar horende voorstellingen met een mythologische thematiek: '2 stucken sijnde Appollo en Diana gedaen van Cammerarius.'[2421] Deze pendanten zijn wellicht identiek aan twee *portraits historiés* van schilder Adam Camerarius. De *Apollo* wordt bewaard in het Musée des Beaux-Arts in Reims (afb. 8.25).[2422] En de *Diana* bevindt zich in de collectie van het Groninger Museum (afb. 8.26).[2423] Gezien het feit dat Dirck Schatter op een *portrait historié* verschijnt, is het heel goed mogelijk dat deze portretpendanten telgen voorstellen uit het geslacht Schatter. Camerarius (vóór 1620-na 1666) schilderde overigens ook een familiestuk dat wellicht geduid moet worden als een *Scheiding van Abraham en Lot* (Gen. 13:8-12; **CAM1;** afb. 8.27).

Daarnaast bezat hij ook een pastorale scène met een herder en een herderin.[2424] Hij had nog een triptiekje, wellicht een devotiestuk stammend uit de katholieke periode van de familie.[2425] Verder noemenswaardig is een prent van de Groninger dominee Johannes Acronius (1565-1627).[2426] De prent was naar alle waarschijnlijkheid een gravure door Jan van de Velde II (afb. 8.28), naar een portret door Frans Hals (Berlijn, Staatliche Museen).[2427] De prent lijkt belangrijk voor de religieuze positionering van de Schatters. Johannes Acronius was dominee van de St. Bavo te Haarlem sinds 1619. Hij was een felle contraremonstrant en zette aan tot grote vijandigheid jegens de Haarlemse doopsgezinden, die veelal van Vlaamse afkomst waren.[2428] Dat IJsbrant Schatter een prent bezat van een contraremonstrantse dominee doet enigszins verbazen, aangezien zijn familie het politieke veld moesten ruimen bij de wetsverzetting van 1618. Ook Dirck Herculesz. Schatter werd toen als schepen afgezet door Prins Maurits, net zoals Pieter Fredericksz. Deyman, vermoedelijk dus vanwege hun

---

2420 Op. cit., p. 66, item 4 ['Int Voorhuys']: 'De leven wijsen van griecken' (GPI N-3038).
2421 Op. cit., p. 68, item 26 ['Inde groote kamer'] (GPI N-3038), geciteerd in: Schillemans & Knol 2004, p. 19 met noot 24 op p. 31. (Zie: Biesboer 2001, p. 268.)
2422 Adam Camerarius, *Portret van een man als Apollo,* sign. l.o.: *"ACamerarius"* (*A* en *C* in ligatuur), olieverf op doek, 117,5 x 93 cm, Musée des Beaux-Arts de Reims, inv.nr. 991.32 (91CN2076); RKD-nr. 6581. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 6, pp. 3697, 3802 nr. 2217 met kl.afb.; Schillemans & Knol 2004, p. 6 (kl.afb.), pp. 17-19, p. 28, nr. 14. Herkomst: Vlg. Londen, 14-5-1828 & 23-2-1830 (GPI); privébezit, Toulouse, Khdl. J. Hahn, 1981-1991; Khdl. Drs. J.H. Schlichte Bergen, Amsterdam, 1990-1991, cat. 1990, pp. 10-13; Vlg. Monaco (C), 22-6-1991, lot 104 (onverkocht); in 1992 via Khdl. J. Hahn naar Musée des Beaux-Arts, Reims.
2423 Adam Camerarius, *Portret van een vrouw als Diana,* sign. l.o.: *"Camerarius"*, olieverf op doek, 111 x 91,7 cm, Groningen, Groninger Museum, inv.nr. 2004.0039; RKD-nr. 6582. Sumowski 1983-1994, dl. 6, pp. 3697, 3803, nr. 2218; Zie: Schillemans & Knol 2004, p. 8 (kl.afb.), pp. 17-19, p. 28, nr. 15. Herkomst: Vlg. Londen (C), 13-5-1988, lot 77; Khdl. Richard L. Feigen, 1989; Khdl. Johnny van Haeften, Londen, 2002-2003 (The European Fine Arts Fair, Maastricht 2002-2003); Khdl. Wieg Fine Art, Amsterdam, 2003-2004; Stichting J.B. Scholten Fonds, in bruikleen aan Groninger Museum, sinds 2004.
2424 Nalatenschap IJsbrant Schatter, 28-5-1684, NHA (GAH), NAH, inv.nr. 396, pp. 61-79: p. 70v, item 73: ['De boven voorkamer'] 'dito sijnde een Harder en Harderin' (GPI N-3038).
2425 Op. cit., p. 71, item 76: ['De boven voorkamer'] '1 schilderije met twee deuren' (GPI N-3038).
2426 Op. cit., p. 69v., item 62: ['Inde keucken'] '1 prentje van Domine Akronius' (GPI N-3038). Zie: Goosens 2001, p. 348 met noot 60.
2427 Jan II van de Velde naar Frans Hals, *Portret van de theoloog en predikant Johannes Acronius op 62-jarige leeftijd,* 1627, sign. r.o.: *"Fr. Hals pinxit. J.V. Velde sculpsit., r.s.*", onderschrift: "*IOHANNES ACRONIVS CHRISTVS MIHI LVRCVM*", gravure, 23,5 x 17 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-15.284. Zie: Muller 1853, p. 22, nr. 14a; Franken & Van der Kellen 1963, p. 25, nr. 1; *Holl.*, dl. 33 (1989: Jan van de Velde II to Dirk Vellert), p. 120, nr. 384.III. Als voorbeeld diende: Frans Hals, olieverf op paneel, 19,3 x 17,1 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv.nr. 767 (oud: Dahlem, inv.nr. GG 1843). Zie: Slive 1970-1974, nr. 74; Ekkart 1977, nr. 54c; Ravensbergen 2006, afb. op p. 52; <http://www.bildindex.de/document/obj02554447>.
2428 Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990, p. 31 (s47). Acronius was van 1611 tot 1614 predikant te Wezel en tussen 1617 en 1619 hoogleraar te Franeker, later predikant te Deventer. Zie: Pasger 1997, pp. 15-17.

sympathieën voor de remonstranten.[2429] Behalve dat het betrekkelijk normaal was een portret van de eigen dominee op te hangen, was er misschien ook een andere reden voor.[2430]

Acronius had zich al in zijn Groningse periode ingezet voor de armen- en ziekenzorg en reeds in 1610 een armenorde gesticht.[2431] Ook in Haarlem ijverde hij voor een stedelijk diaconaat, waaronder de armen- en ziekenzorg viel. In het licht van de liefdadige activiteiten van de magistraat, waaronder Dirk Schatters regentschap bij het Leprooshuis, valt het portret beter te begrijpen. Dominee Acronius schonk in 1619 alle leden van het consistorie een exemplaar van zijn *Theses de gratia et libero arbitrio,* ook opdat zij hun 'goede werken' in een juist verband met de calvinistische genadeleer zagen.[2432] Acronius stelde dat ouderlingen in de kerkenraad dienden te worden afgevaardigd door de gemeente en niet door het stadsbestuur wat in de praktijk het geval was.[2433] Begin jaren twintig bestond het Haarlemse college van burgemeesters overwegend uit (oud)leden van de kerkenraad, hoewel ook de burgemeester tot ouderling werd verkoren, maar die bedankte voor de eer. Historicus Van Deursen noemde kerkenraad en magistraat 'praktisch elkaars doublure'.[2434]

Hoe het ook zij, de families Schatter en Deyman maakten deel uit van dezelfde politiek factie. Al eerder kwam naar voren dat Dircks medegeportretteerde Pieter Deyman getrouwd was met een Schatter. Zij, Maria Schatter, heette eigenlijk Van Teffelen, naar haar vader Hendrick Vechtersz., en onderschreef aldus haar huwelijkse intekening. Zij koos er echter voor zich bij haar huwelijkse voorwaarden te noemen naar haar moeder Maritgen Dircksz. *Schatter*, of eigenlijk naar haar grootmoeder van moederszijde.[2435] Want de vader van haar moeder, Dircksz. Mattheus "cramer", heette evenmin Schatter, maar was wél getrouwd met Maritgen Hendricksdr. *Schatter*, die een dochter was van de kaarsenfabrikant Hendrick Jansz. Schatter.[2436] De wonderlijke naamsverspringing ging dus opzettelijk gepaard met de overname van de voornaam Marietje. Deze aanmatigende manier om zich een betere geslachtsnaam toe te eigenen (en aldus de maatschappelijk ladder te beklimmen) zal door gegoede families weinig op prijs zijn gesteld. Ondanks de mindere graad van aanverwantschap bleven de familieverbanden nauw. Hendrick Vechtersz. trad op als partij in een erfeniskwestie namens zijn neven, de weeskinderen van wijlen Hercules Schatter, onder wie Dirck.[2437]

JOHAN VAN HOFLAND

Problematischer is de identificatie van Johan van Hofland. Hoewel we weten dat ook hij regent van het Leprooshuis was toen het *portrait historié* werd geschilderd, was er aanvankelijk geen

[2429] Dólleman 1961b, p. 39, onder "AA" V.3.
[2430] De prent werd ook gevonden in de boedelinventaris van Alyt Fransdr., d.d. 4-9-1636 (GPI N-2602). Zie hiervoor: Goosens 2001, p. 348 en vergelijk, aldaar p. 375, het portret van Jacob Loumans in de nalatenschap van Maritge Cornelisdr., weduwe van IJbrant Zwarts. GPI N-2838, d.d. 2-10-1619.
[2431] Buursma 2009, p. 46.
[2432] NHA (GAH), notulen kerkenraad Haarlem, d.d. 28-7-1619.
[2433] NHA (GAH), notulen kerkenraad Haarlem, d.d. 25-8-1620.
[2434] Van Deursen 2008, pp. 85-87. Van 1619 tot 1626 waren daar steeds drie van de vier burgemeesters dienst doende of gewezen ouderlingen.
[2435] Voor notaris van Woerden, 5-1-1609. NHA (GAH), NAH, nr. 22, fol. 17. Dólleman 1960, p. 74, p. 78 sub III.1.; Dólleman 1961b, p. 37, sub "AA" IV.3a.
[2436] Dólleman 1961b, p. 24; p. 33. Zie ook: Idem, 'Het geslacht van Hogendorp te Haarlem in de 15e eeuw', *DNL* 76 (1959), kol. 161-181: 165, 169, 177. Zie voor nog een connectie tussen Deyman en Schatter: Dólleman 1961b, p. 27.
[2437] NHA (GAH), Transportregister 381, fol. 270, d.d. 30-4-1604. Het gaat om de verdeling van de opbrengst van de verkoop van het huis van Jan Mattheusz. (†1598). Zie: Dólleman 1961b, p. 28 onder a.

portret van hem bekend, aan de hand waarvan wij hem op het schilderij konden identificeren. Uit de literatuur kennen we wel een contemporaine beeltenis van een zekere Jacob Hofland. Hij is afgebeeld als vaandeldrager, uiterst links, op Frans Hals' groepsportret van *Officieren en onderofficieren van de Kloviersdoelen (Cluveniersschutterij)* uit 1633, wederom in het Frans Hals Museum (afb. 8.29; afb. 8.22g).[2438] De informatie over deze vaandrig is buitengewoon karig en ook de recente publicaties hebben niet meer te melden dan zijn naam en functie. Uit het feit dat hij *vendelier* was, kunnen we enkel opmaken dat hij destijds vrijgezel was. Het Iconografisch Bureau zet vraagtekens bij de voornaam "Jacob" van de schutter op het schilderij, evenwel zonder toelichting.[2439] Gaat het hier dan mogelijk om *Johan* en niet om *Jacob* [van] Hofland? De blonde schutter met de forse snor en sikbaard en het zwierige haar (dat aanzienlijk langer is dan dat van zijn medeschutters) kan de vergelijking genoegzaam doorstaan met de figuur uiterst links op het *portrait historié*, die een stuk vaatwerk gevuld met kostbaarheden vasthoudt (afb. 8.22h). Indien deze identificatie correct is, moet de enig overgebleven geportretteerde op De Grebbers *portrait historié*, de centraal geplaatste man met de muts, als Pieter Deyman worden geduid (afb. 8.22i).

Over Johan Hofland – de orthografie is gewoonlijk *Hoflandt*, zonder 'van' – is in ieder geval meer bekend dan over de hypothetische Jacob. Johan was de zoon van Thomas Jansz. (Hofland) die op 25 november 1603 trouwde met Aelken (Aleyd) Steyn, dochter van het voornoemde echtpaar Mattheus Steyn en Dirckje Gael.[2440] Dirck Schatter was dus een aangetrouwde oom van Johan. We vinden 'Joannes Hoflant' in 1631 terug als medicus aan de Leidse universiteit.[2441] Dr. Hofland trouwde in datzelfde jaar met Aegje [van] Loo, dochter van de brouwer en burgemeester Johan Claesz. Loo (†1660) en Margriet Akersloot.[2442] Bij Jan Pietersz. van der Does verscheen een dichtwerkje op hun huwelijk getiteld *Bruyloffts eer-dicht op het 't samen voegen int H. echts verbond van den hoogh-geleerden Dr. Johan van Hofland met de E. sedige deugd-rijcke dochter Agatha Loo.*[2443] Johan en Aegje kregen (minstens) twee kinderen; Thomas Hofland, gedoopt 16 december 1635, en een jongetje met dezelfde naam, ten doop gehouden op 3 maart 1639, die beiden jong stierven.[2444] Hun vader overleed niet lang daarna, want Aegje hertrouwde in 1643 met Johannes Bosch.[2445]

Johan Hofland was nauw verwant aan de schoonfamilie van Pieter Deyman, de Van Teffelens. Alijt Vechters[zoons]dr. (†1602), genaamd van Teffelen, was de echtgenote van Johans

[2438] Frans Hals, *Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen,* ca. 1633, olieverf op doek, 207 x 337 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-112; IB-nr. 55800; RKD-nr. 10997. Zie: Slive 1970-1974, dl. 3, 47-48, nr. 79; Tent. cat. Haarlem 1988, nr. 190; Best. cat. Haarlem 2006, pp. 482-484, nr. 181.
[2439] IB-nr. 55800. Zie: P. Baard, in: Tent. cat. Haarlem 1962, p. 51; Tent. cat. Haarlem 1988, p. 375. De genealogische verkenningen omtrent het schuttersstuk in Van Valkenburg 1960-1961, VI, bieden ook geen opheldering.
[2440] Van Valkenburg noemt haar 'Aletta (of Alida) Steyn', in: *DNL* 67 (1950), kol. 357. Zie (voor de hier gehanteerde orthografie): NHA, toegangsnr. 1614, Familie van Sypesteyn, stamboom Olycan, sub I.3.
[2441] *Nederlands tijdschrift voor Geneeskunde* 82 (1938), p. 4888.
[2442] De Balbian Verster 1917. Johan Claesz. Loo kwam in de stadsregering op 25-10-1618, werd schepen in 1619 en was tussen 1620 en 1658 meermaals Burgemeester. Van 1649 tot 1651 werd hij afgevaardigd in de Generale Staten.
[2443] *... tsaem vereenigt inden huwelyckenstaet den 28. December 1631,* in: Bibl. NHA, doc. 6179, loc. JS, dep.nr. 43-5039G.
[2444] *DNL* 67 (1950), kol. 357, sub 1.
[2445] Johans broer Cornelis Hofland trouwde met Aegjes zuster, Emerentia van Loo (1615-na 1673). Zie: *DNL* 67 (1950), kol. 357, sub 2, hun kinderen waren: a.) Alida, ondertrouwde Amsterdam, 15-11-1662 Hendrick Luygken; b.) Thomas Hoflandt, trouwde Sophia de Lange. Zie voor Emerentia Loo ook: De Balbian Verster 1917, p. 355. Deze Cornelis Hofland dient niet verward te worden met zijn naamgenoot (*Haarlem 1601–aldaar, 1666), meester in de kunsten en pastoor van Sloten. Van Heussen 1721, p. 326. Zie: *DNL* 54 (1936), kol. 36, 64, 186-187. Een broer genaamd Jacob kon niet worden getraceerd.

grootvader Jan Thaems (†<1589). Hun zoon Vechter Jansz. nam de naam Van Teffelen aan, toen hij burgemeester van Haarlem werd in 1617.[2446] Zijn broer, Johans vader, noemde zich gewoon Thomas Jansz., maar zijn zoons namen de achternaam Hofland aan.[2447] Ook waren er nauwe familieverbanden met de Schatters. Zoals gezegd was Johan een neef van Dirck Schatter. En Aefke (Agatha) Dicx (1594?-1667),[2448] de zus van (Dirck Schatters tweede vrouw) Catharina, hertrouwde op 25 april 1645 met Johans broer Mattheus Hofland (*12-4-1607–†1-9-1652).[2449] Mattheus was raad van Haarlem in 1648 en schepen in 1650. Aefke Dicx. was de weduwe van Nicolaes Olycan (1598/99-1639), met wie zij in het huwelijk was getreden op 27 april 1631.[2450] Diens zuster Volckera Olycan (1597-1630)[2451] trouwde op 24 april 1616 met Dirck Schatters broer Johan Herculesz. Schatter (1594-1674).[2452] Zij waren de ouders van IJsbrant.[2453] Bovendien werden de banden tussen de families onderling als sociaal netwerk gespiegeld in de samenstelling van de schutterij. Als we ervan uitgaan dat vaandrig J. Hofland dezelfde is als Johan van Hofland dan was het geen toeval dat hij werd afgebeeld met zijn schoonvader kolonel Johan Claesz. van Loo, alsook met kapitein Johan Schatter en luitenant Nicolaes Olycan op Frans Hals' voornoemde schuttersstuk voor de Cluveniersdoelen van 1633 (afb. 8.29). Op hetzelfde schilderij staat nota bene ook Pieter Deymans schoonzoon Jacob Steyn als vaandrig afgebeeld.

Veel van Dr. Hoflands verwanten en kennissen zaten in het brouwersvak; niet alleen zijn grootvader van moederskant, zijn schoonvader, maar ook zijn broer Mattheus Hofland; evenals zijn oom Dirck Schatter en Johan Herculesz. Schatter en Nicolaes Olycan.[2454] Johan Schatters brouwerij was genaamd "De Gecroonde Ruyt" en lag op de Bakenessergracht.[2455] Nicolaes' brouwerij was gelegen aan het Zuider-Binnenspaarne, op de Scheepmakersdijk, en heette "'t Scheepgen".[2456] Ook de oom van Nicolaes Olycan, Willems Claesz. Vooght (1572-1630), was

---

[2446] Vechter Jansz. werd bij de wetsverzetting in 1618 als raad gecontinueerd, hoewel hij weigerde de eed af te leggen.
[2447] Dólleman 1960, p. 74; Schelhaas 1985, p. 300. Zie: NHA (GAH), NAH, inv.nr. 570: *Notarieel mutueel testament van Thomas Janss (van Hofland) en Vechter Janss (van Teffelen), zoons van wijlen Jan Thaemss en Alydt Vechtersdr,* 1589. NHA, toegangsnr. 1571, Archieftitel: Familie Van Valkenburg te Haarlem.
[2448] Volgens oudere literatuur is zij gedoopt te Haarlem, Grote Kerk, d.d. 10-3-1613, overleden 23-2-1667, dochter van Dirck Dircksz. Dicx en Cornelia [Guerte?] Cornelisdr. Geltzak. Biesboer 2001, p. 187, vermeldt als doopdatum 24-4-1597 en noemt als moeder: Cornelia Cornelisdr. Jonk (ca. 1570-1630).
[2449] Zie: NHA, toegangsnr. 1614, Fam. van Sypesteyn, stamboom Olycan, sub I.3; *DNL* 67 (1950), kol. 357. Ondertrouw 9-4-1645; huwelijkscontract 7-4-1645: NHA, NAH, inv.nr. 139, fol. 98v. Zij trouwden 25-4-1645. Zie de nalatenschap van Agatha Dicx, notaris M. Keyser, d.d. 1-2-1667, NHA (GAH), ONA, inv.nr. 259, tussen akte 265 en 266, in: Bredius *K.-Inv.*, dl. 5, p. 1521; Biesboer 2001, pp. 187-189, nr. 54. Zie ook: Goosens 2001, pp. 129-130, noot 89. Zie voor hun dochter Aletta Hoflandt die trouwde met Dr. Johannes van der Waeyen (*12-6-1639–† 4-11-1701): Elias 1903-1905, dl. 2, p. 849, nr. 357 sub d.; cf: J. van Leeuwen, in: *DNL* 54 (1936), kol. 36; R.T. Muschart, in: *DNL* 54 (1936), kol. 63-64.
[2450] Nicolaes, ged. 16-5-1599, zoon van Pieter Jacobsz. Olycan (*17-9-1572–†18-4-1658 te Haarlem, begr. 23-4-1658, Grote Kerk; zoon van Jacob Pietersz. en Geertge IJsbrandsz.) en Mayken Claesdr. Voocht (*1577 – †1-12-1644; dochter van Claes Albertsz. en Volckje Willemsz. Lakeman) Ondertr. 3-9-1595, getr. 17-9-1595.
[2451] Ged. Haarlem Grote Kerk 27-10-1597, overl. Haarlem, begr. aldaar Grote Kerk 2-9-1630. Nicolaes en Agatha gingen op 13-4-1631 in ondertrouw.
[2452] NHA, toegangsnr. 1614, Archief Familie van Sypesteyn, stamboom Olycan, sub I.2; NHA, toegangsnr. 1571, Archief Familie Van Valkenburg te Haarlem. Ondertrouw op 10-4-1616. Dólleman 1961b, pp. 42-43, sub "AA", VIbis.
[2453] Johan Schatter werd in 1618 tot lid van de vroedschap benoemd, en in 1632, 1633 en 1636 was hij burgemeester.
[2454] 'Mattheus Hoflant' wordt in 1667 als brouwer vermeld. Zie: Goosens 2001, p. 392, noot 209.
[2455] Zie voor Jan Schatter en de "De Gecroonde Ruyt": Biesboer 2001, p. 223. NHA (GAH), ONA 245, tr. 76-43, fol. 106v., d.d. 10 -4-1617; ONA 246, tr. 76-44, fol. 116v., d.d. 6-11-1618; ONA 261, tr. 76-67, fol 299v., d.d. 9-7-1651; Rechterlijk-Archief van Noordwijk, nr. 168, p. 116, d.d. 28-1-1623.
[2456] Dircks Dircksz Dicx kocht in 1612 een huis op de Scheepmakersdijk naast "'t Scheepgen": NHA (GAH/AVK), Transportregister, d.d. 16-2-1612, fol. 74. Cornelisz. Dircksz. Dicx en Dirck Dircksz. Dicx, samen met Claertgen en IJsbrant Dicx, verkopen hun wettelijk erfdeel in "'t Scheepgen" aan Nicolaes Olycan: NHA (GAH/AVK), Transportregister, d.d. 5-6-1633. Zie: Biesboer 2001, p. 187 met noot 1 & 4. Het woongedeelte van "'t Scheepgen" is deels *in situ* op Houtmarkt 17; lambrizering, en schouw werden verkocht aan Philadelphia Museum of Art. Het perceel

brouwer en hij staat samen met Johan Schatter afgebeeld op Frans Hals' *Maaltijd van officieren van de Kloveniersdoelen* van 1627 (Haarlem, Frans Hals Museum).[2457] En op het *Groepsportret van de officieren en onderofficieren van de Jorisschutterij* van 1639 (met Nicolaes Grauwert; afb. 7.21b) portretteerde Frans Hals behalve Johan Claesz. Loo, ook Dirck Dicx (1603-na 1650), de broer van Agatha en Catharina Dircksz. (Dicx) (Haarlem, Frans Hals Museum; afb. 7.24). Hij bezat brouwerij "De Halve Maen". Op dit schilderij staat trouwens ook Gabriël Loreyn, de zwager van Jan Clarenbeeck.[2458]

CORNELIUS SCHONAEÜS, NAÄMAN EN DE ERFZONDE

De reden dat juist het thema van Naäman werd uitgekozen voor het *portrait historié* is gelegen in het Haarlemse cultuureigen. De humanist Cornelius Schonaeus (*1540-†23-11-1611), rector van de Haarlemse Latijnse School, schreef het "bijbelse blijspel" van *Naaman* (1572) dat vele opvoeringen, herdrukken en adaptaties in verschillende talen beleefde, tot ver in de achttiende eeuw.[2459] Het werk droeg zeker bij aan een grotere bekendheid van het bijbelse thema en wellicht ook aan de verbreiding ervan in de Nederlandse schilderkunst. Voordien maakte de thematiek al deel uit van het repertoire van het rederijkerstoneel.[2460] Naast enkele kluchten, schooldrama's en komische fabels schreef Schonaeus maar liefst dertien bijbelse toneelstukken (*comoediae sacrae*); alsook gelegenheidsstukken waaronder de *Fabula comica* voor het Haarlemse rederijkerslandjuweel van 1606.[2461] De *Naaman* was zijn vierde "gewijde komedie".[2462]

---

was in de familie Dicx sinds 1565. Zie: NHA (GAH/AVK), Transportregisters, d.d. 3-2-1565; Van de Haar 1969. Na de dood van Nicolaes Olycan zette zijn weduwe de brouwerij voort, tot haar overlijden in 1667, waarna het bedrijf werd overgenomen door Alida Hofland, een dochter uit haar tweede huwelijk. Begin 17de eeuw stond het "'t Scheepgen" onder beheer van Hoflands schoonvader Jan Claesz. Loo, eigenaar van "De Drie Leliën" aan het Spaarne. Zie: De Balbian Verster 1917, pp. 352; Bienfait & Kosmann 1943, p. 184; Best. cat. Haarlem, p. 483, onder 1 bij afb.

[2457] Frans Hals, *Maaltijd van officieren van de Kloveniersdoelen,* mon.: *"FHF"*, 1627, olieverf op doek, 183 x 266,5 cm, Haarlem, Frans Halsmuseum, inv.nr. OS I-111; IB-nr. 39052; RKD-nr. 11012. Zie: Slive 1970-1974, dl. 3 (1974), pp. 27-29, nr. 45; Tent. cat. Haarlem 1988, nr. 187 met kl.afb.; Best. cat. Haarlem 2008, pp. 478-480, nr. 78.

[2458] Frans Hals, *Groepsportret van de officieren en onderofficieren van de Jorisschutterij (Schutters van de St. Jorisdoelen),* 1639, olieverf op doek, 218 x 421 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-113; IB-nr. 26938; RKD-nr. 11119. Zie: Slive 1970-1974, dl. 3 (1974), pp. 66-67, nr. 124; Tent. cat. Haarlem 1988, nr. 193; Best. cat. Haarlem, pp. 484-486, nr. 182. Ze verschijnen alle drie in de onderste rij: Johan Claesz. Loo is de derde van links; Dirck Dicx is de tweede van rechts en Gabriël Loreyn is de tweede van links.

[2459] Vergelijk: Biesboer 2001, p. 92, noot 5. Van de Venne 2001, pp. 121, 134-135; Van de Venne 1996, pp. 314-316, p. 327. Schonaeus kwam in Gouda ter wereld als Cornelis Schoon, de zoon van metselaar Adriaen Cornelisz. en Machtelt Claesdr., maar woonde bijna zijn gehele leven in Haarlem. Na een opleiding aan de Latijnse School in Gouda en een Grote School (Utrecht?) werd hij geïmmatriculeerd aan de Leuvense pedagogie van "Het Varken". In 1564 aan de Grote Latijnse School van Haarlem aangesteld als *ludimagister* of *lector quintanorum*. Een viertal jaar later was hij reeds *lector quartanorum* of *conrector*. Hij trouwde in 1565 of 1566 trad in het huwelijk met de eveneens uit Gouda afkomstige Weyntgen Jacobsdr. (van) Blyenburg. Het echtpaar kreeg minstens zeven kinderen. Zie voor Schonaeus' biografie: Van de Venne 2001, passim; McGee 1991, pp. 300-319; Van der Aa 1852-1875, dl. 7 (1874), pp. 391-393.

[2460] *Naaman, Princhе van Sijrien: een rederijkersspel uit de zestiende eeuw* (1553), ed. W.M.H. Hummelen & C. Schmidt, Zutphen s.d. [1975] (Klassiek Letterkundig Pantheon, 198); Hummelen 1968, p. 33, nr. 1 D 8.

[2461] McGee 1991, pp. 315-316. De opbrengst van deze rederijkerswedstrijd was bestemd voor de oprichting van het Oudemannenhuis. Zie voor een compleet overzicht van zijn werken: Van de Venne 1983; 1984; 1985; 1986; Van de Venne 2001b; Van de Venne 2003.

[2462] Schonaeus debuteerde in 1569 met het bijbelse drama *Tobaeus* en de dichtbundel *Carminum libellus*. Een jaar later werden *Nehemias* en *Saulus Conversus* gepubliceerd. Christoffel Plantijn, die in 1570 de *Nehemias* had uitgegeven, verzorgde in 1580 en 1581 ook de door Schonaeus herziene uitgave van *Tobaeus, Saulus Conversus* en *Naaman*. Zie: Van de Venne 1996, pp. 307-342: p. 316. De vier stukken verschenen in 1591 in Keulen, gebundeld onder de titel *Terentius Christianus,* zonder goedkeuring van de auteur. Dit vormde de aanleiding voor een nieuwe editie in Keulen en Antwerpen in 1596 en 1598, waaraan *Iosephus* (1590) en *Iuditha* (1592) werden toegevoegd. Beide stukken werden met de vier oudste bijbelse komedies, waaronder *Naaman*, in Haarlem uitgebracht in de bundel

In de uitgaven van zijn bijbelse spelen en kluchten die Schonaeus zelf bezorgde, vindt men veel opdrachten gericht tot de vroedschap en de magistraat van Haarlem en Gouda, alsook voor zijn Haarlemse vrienden. Voor zijn dedicatie in *Naaman* ontving Schonaeus van het Goudse stadbestuur acht carolusguldens; en voor zijn *Iosephus* opgedragen aan de Haarlemse magistraat, maar liefst 25 ponden.[2463] Schonaeus vermeldde in het voorwoord van zijn *Nehemias* hoe graag de Haarlemse magistraten zijn *Tobaeus* opgevoerd wilden zien; hetgeen plaatsvond op 'ommegancx dach' 1568 op de grote markt. De rollen werden vertolkt door leerlingen van zijn school.[2464] Na de aftocht van Spanjaarden in 1578 was *Naäman* vermoedelijk het eerste stuk dat voor de stad ten tonele werd gevoerd.[2465] Zijn scholieren vertoonden in 1578 ook de *Saulus Conversus*.[2466]

Schonaeus-specialist Hans van de Venne vermoedt dat honderd exemplaren van de Antwerpse *Tobaeus*-herdruk van 1580 bestemd waren voor leerlingen van zijn Latijnse school.[2467] Schonaeus vermeldde in de opdrachtbrief van *Naäman* dat het stuk voor de schooljeugd was bestemd.[2468] Daar het merendeel van zijn in Haarlem geschreven stukken oorspronkelijk als schooltoneel was bedoeld, zullen de geportretteerden op het schilderij aldus kennis hebben genomen van de Naäman-geschiedenis; en wellicht zelfs als schooljongens hebben meegedaan aan een opvoering van het stuk.[2469] Julie McGee constateerde reeds in haar studie naar de schilder Cornelis Cornelisz. van Haarlem en zijn humanistische vriendenkring al verbanden tussen de bijbelse schilderkunst en het bijbels toneel.[2470] Schonaeus schreef ook legio onderschriften bij prenten van graveurs als Coornhert, Goltzius, Saenredam, Matham, Clock, Drebbel en anderen; waarvan een deel werd opgenomen in zijn *Liber epigrammatum*.[2471] Harmen Jansz. Muller vervaardigde een portretgravure van Schonaeus (afb. 8.30).[2472]

Cornelius Schonaeus verliet Haarlem om per 1 januari 1572 het rectoraat aan de "groote gemeene schoele" van Den Haag te accepteren. Hij keerde echter naar de Spaarnestad terug, nadat haar burgervaders op 9 november 1574 waren overeengekomen dat hij wijlen Cornelis Jacobsz. Ketel zou opvolgen als rector van de Grote Latijnse School. Na de geloofsomwenteling die volgde op de Haarlemse Noon, de protestantse opstand van 1578, ontstond er discussie over de houdbaarheid van Schonaeus' positie, aangezien hij trouw bleef aan het katholieke geloof. In

---

Sacrae comoediae sex in 1592, alsmede in de in een nieuwe Keulse *Terentius Christianus*-editie van datzelfde jaar. Er volgden nog *Daniel* (1596) en *Susanna* (1599), alsook de nieuwtestamentische spelen *Triumphus Christi* (1599), *Typhlus, Pentecoste* en *Ananias* (1602). Zijn laatste drama, *Baptistes*, was een tragikomedie en ging in 1603 ter perse.

[2463] Van de Venne 1983, p. 400; Abels 2002, p. 480; McGee 1991, p. 310: '[...] tot eene vereeringhe voor drie comedie Josephus bij den burgermeesteren deser stadt gededicеert ende elke burgemeester een gelevert 25£', NHA (GAH), Thesauriersrekeningen 1590, 19, inv.nr. 170, fol. 81v. Zie ook voor de *Tobaeus*: Van de Venne 2001, p. 174.

[2464] Van de Venne 1996, p. 310.

[2465] Van de Venne 2001, p. 155.

[2466] NHA (GAH/AVK), Kast 19, nr. 158, TR 1578, fol. 47r. Zie Van de Venne 2001, p. 165 met Bijlage 15.

[2467] Van de Venne 1983, p. 398; McGee 1991, p. 311, noot 85.

[2468] 'Comoedia sacra est, in gratiam studiosae iuventutis, cui erundiendae omnis noster inservit labor, recens a nobis conscripta'. Zie: Van de Venne 2001, p. 135.

[2469] De *Naäman* kende ook latere herdrukken, zoals de voor Hendricus Laurentius uitgegeven editie van de *Terentius Christianus* (1629), die zij geraadpleegd kunnen hebben.

[2470] McGee 1991, p. 313: 'The school-dramas of Schonaeus catalogue some of the most favored Biblical subjects in the late sixteenth and early seventeenth centuries, and one can find a correlation between the subjects chosen to be dramatized by Schonaeus and the Biblical subjects favored by artists in Haarlem.'

[2471] McGee 1991, p. 216.

[2472] Harmen Jansz. Muller, *Portret van dichter Cornelis Schonaeus op 55-jarige leeftijd,* 1596, 13,1 x 8,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1913-2547. Zie: *Nw Holl.,* The Muller dynasty, dl. 1 (1999), p. 221, nr. 115/I(2).

1582 dreigde de Haarlemse magistraat hem te ontslaan. Ook burgemeester Willem Dircksz. Deyman wilde 'den gecommitteerden last geven omme alle goede ordre inde schole te gecrygen.'[2473] Na grondige hervormingen van het onderwijsbestel stond Schonaeus echter nog steeds aan het hoofd van de Haarlemse "Grote Scole". Vanaf 1597 werd Schonaeus geassisteerd door zijn oud-leerling Theodorus Schrevelius in de hoedanigheid van conrector, die hem op 25 juli 1609 zou opvolgen als rector en ook een grafdicht op zijn leermeester schreef.[2474]

Het is het frappant dat uitgerekend Willem Deyman en Dirck Schatters schoonvader Mattheus Steyn, als gecommitteerden, ijverden voor de verwijdering van Schonaeus uit zijn ambt.[2475] Veel Schatters en Deymans waren immers remonstrants of tot de eeuwwisseling zelfs katholiek; hetgeen we mochten opmaken uit het kwijtraken van hun politieke posten bij de wetsverzetting van 1618. Evenzeer verbaast het dat Schrevelius waarschijnlijk zijn conrectoraat kreeg aangeboden op verzoek van Mattheus Steyn die gereformeerd diaken van de Grote Kerk was; maar dat was voordat zijn geloofsvoorkeuren zich openbaarden.[2476] Het huwelijk tussen Dirck Schatter en Catharina Steyn in 1614 is misschien wel gesloten om de uitsluiting van politieke ambten te voorkomen; en deze garantie te waarborgen voor volgende generaties. Het huwelijk van Pieter Deymans dochter Maria met Jacob Steyn had wellicht eenzelfde oogmerk.

Met name vanwege de melaatsheid-thematiek en de vermanende boodschap bleek het onderwerp dus bijzonder geschikt voor een Leprooshuis en zijn bestuur. Ook mag de onderwerpskeuze voor het groepsportret zijn verklaring vinden in de plaatselijke populariteit van de Naäman-geschiedenis. Maar er is nog een reden waardoor dit bijbelverhaal bijzonder actueel was. Hiervoor werd vastgesteld hoe de carrières van de geportretteerden en hun familie werden beïnvloed door de strijd tussen contraremonstranten en remonstranten. Zoals bekend centreerden hun discussies zich rond het vraagstuk van predestinatie, erfzonde en zaligheid. Als bewijs voor de erfzonde werden vaak de woorden van Elisa in 2 Koningen 5:27 aangevoerd.[2477] In Coornherts *Oorsaken ende middelen vander menschen saligheyt ende verdoemenisse* (ed. 1631) lezen we: 'Nochtans is sulcke vloecke vande voort-ervinghe [= erfzonde] op alle d'afkomste onophoudelijck inde H. Schrift wel bekent, soo men siet aen Gehasi, den welcken de Propheet seyde: Naamans Melaetsheyt sal dy ende dijnen zade aenhangen tot inder eeuwigheyt, soude oock God also niet hebben geseyt tot Adam[?].'[2478] Het antwoord luidde uiteraard 'neen'.

Ook in *Van de vreemde sonde, schulde, straffe nasporinghe* (1616, heruitgave 1630) bestreed Coornhert de opvatting dat 'die nacomers [van] Gehasi sich mochten self beschuldighen, om dat sy Lazarus [= melaats, zondig] waren gheboren.'[2479] Zijns inziens hadden

[2473] NHA (AVK/GAH), Rood 77, VR 1597-1582, raadvergadering d.d. 6-8-1682; Van de Venne 2001, p. 182, noot 201.
[2474] NHA (AVK/GAH), Hervormde Kerkenraad. 99-G, fol. 33r., d.d. 22-3-1598; Van Thiel & Van Thiel 2003, p. 55 met noot 112. Schrevelius werd in 1598 lidmaat van de Gereformeerde Kerk. Zoals reeds vermeld, werd hij in 1618 uit de vroedschap gezet vanwege zijn contraremonstrantse gezindheid. Vervolgens werd hij in 1620 ook als rector ontslagen op verdenking van onzuiverheid in de leer en gesommeerd Haarlem te verlaten.
[2475] M. Beekman, in: Tent. cat. Amsterdam 1993, p. 393; Van de Venne 2001, pp. 212.
[2476] Van de Venne 2001, pp. 218-220.
[2477] 'Daarom zal u de melaatsheid van Naäman aankleven, en uw zaad in eeuwigheid.'
[2478] Coornhert, ed. Colom 1631, Cap. 10, § 6, fol. 89v.
[2479] *Van de vreemde sonde,* in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2. Cap. 4, § 29, fol. 515r.

alle nakomelingen van Adam zijn gelovigheid geëerfd en waren allen gelovig en heilig.[2480] Vervolgens onderscheidde hij de erfelijke melaatsheid ('aengheerfde Lazerije') van de erfzonde ('aengheboren sondelijckheyt') in het hoofdstuk *Of Adam de gantsche menschelijc`ke nature heeft bedorven:* 'Soude Godt van soo wichtighen sake [nl. de erfzonde] soo gantsch stom [zwijgzaam] zijn in sijne Schrifture? of is hier minder aen gheleghen, dat al 'tmenschelijcke gheslachte beroert, dan aen die melaetsheydt Gehasi met sijnen afcomste [van de ongelovigen Joden]?'[2481] Hij stelde vast dat God nergens in de Bijbel spreekt tot Adam, als Elisa tot Gehasi als hij hem vervloekt.[2482] Ook Vondel bracht het verhaal in zijn *Helden Godes* (1620) in verband met de erfzonde, toen hij schreef 'Gehasi gierigheyd [= inhaligheid] erft Naemans quale ellendigh.'[2483]

De exemplarische heiden Naäman met zijn rudimentaire geloof in de Messias werd bovendien door Calvijn aangehaald als argument dat het kerklidmaatschap een vereiste is voor zaligheid.[2484] Interessant is dat Calvijn in dezen ook verwees naar de Kanaänitische vrouw uit Mattheus 15 en de hoofdman Cornelius uit Handelingen 10; twee onderwerpen die gebruikt werden voor *portraits historiés* die hierna aan bod komen (**FAB2;** § 10.3; afb. 10.5; **BAC3;** § 8.4; afb. 8.33).[2485] Aan de hand van Naämans herstel benadrukte Christus dat verlossing niet exclusief voor de Joden is, integendeel (Luk. 4:27): 'En er waren vele melaatsen in Israël, ten tijde van den profeet Elisa; en geen van hen werd gereinigd, dan Naäman, de Syriër.' Karel van Mander haalde hierom deze passus aan in zijn lied *Godt alleen wijs weet alle dinck* en bracht deze expliciet in verband met de uitverkiezing in het licht van Mattheüs 22:14: 'Daer isser veel gheroepen, maer/ Weynigh zijnder vercoren.'[2486] Het verplaatsen in de geschiedenis van Naäman houdt zo indirect verband met de Neêrlands Israel-gedachte, omdat 'Naäman den Syrier' in preken geschaard werd onder de figuren 'die buyten de Burgerschap Israels zijnde/ de Stadt Jerusalem en den staet des Joodschen Volck toegedaen waren/ 't zy om de Religies wille/ 't zy andersins/ als exempel.'[2487] Ongetwijfeld waren Deyman, Clarenbeeck, Schatter en Hofland met deze eigentijdse achtergronden van de bijbelse thematiek goed bekend.

[2480] Ibidem. Omdat Adam niet tegelijkertijd gelovig en ongelovig kon zijn, kwam tot de conlusie 'dat alle Adams afcomste sijn gheloovicheyt aengheerft hebben, ende mitsdien altsamen geloovich ende heyligh, dats nu verde van ongheloovich ende zondigh zijn gheboren.'

[2481] *Van de vreemde sonde,* in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, Cap. 5, § 14, fol. 516v.: Daer druckt de saldy aencleven ende dijnen zade tot inder eeuwicheydt heylighe Schrift wel naecktelijck uyt dese woorden: Maer Naamans melaetsheyt saldy aencleven ende dijnen zade tot inder eeuwicheydt. Dats claer uytghedruckt op een cleyn ende verworpen ende knechtelijck huysghesindeken: waer leestmen sulcks gheseydt tot Adam ende van't gantsche menschelijcke gheslachte? waer seydt Godt tot Adam, die verderfnisse, sonderlijcke melaetsheydt of ongherechtigheyt saldy aencleven ende dijnen zade tot inder eeuwigheyt? Nerghens inde gantsche Bybelsche Schriften.'

[2482] Zie voor de vloekenvergelijking ook*: Replyck. Opte beantwoordinghe der ministeren tot Delft ghedaen,* in: Coornhert, ed. Colom 1630, dl. 2, § 72, fol. cccclix.verso [p. 930]: 'waer toe ghy verhaelt om die lijflijcke Erf-straffe eenichsins te bewijsen twee exempelen, ende eerst van Davids vloecke over Joab, hier soude u immers niet met wat meerder schijns ghedient hebben den vloeck Elizei aen Giezi.'

[2483] 'Eliseus', in: Vondel 1620, in: Vondel, ed. Van Lennep 1889-1893, dl. 1618-1620 (1888), p. 82; Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 2 (1929), p. 360.

[2484] Calvin, *Institutio,* Lib. III, Cap. ii, § 32; Calvin OS, dl. 4, p. 43, aangehaald in: Jowers 2011, p. 60; cf. *Que doit faire une homme fidele entre le papistes,* in: Calvin OS, dl. 6, p. 559; *De fugiendis impiorum illicitis sacris, et puritate christianae religionis observandiae,* in: Calvin OS, dl. 1, pp. 321-233, aangehaald in: Jowers 2011, p. 61.

[2485] Zie voorgaande noot. Vergelijk: Jowers 2011, pp. 59-62, 65.

[2486] Van Mander 1599, p. 21; Van Mander 1605, ed. 1627, p. 239: 'Veel Melaetsche in Israel/ Waren daer oock in wesen,/ Tot Eliseus tijden wel,/ Maer gheen en werdt ghenesen,/ Dan Naaman // die daer was van/ Syrien soo wy lesen./ Daer isser veel gheroepen, maer/ Weynigh zijnder verkoren,/ Elck neme doch zijn selven waer,/ Om niet te gaen verloren,Maer dat hy zy // van boven vry/ Oprecht uyt Godt gheboren.' Zie ook: Jacobsen 1906, p. 47.

[2487] Verder noemde de remonstrantse predikant Bartholomeus Praevostius (1587-1669) in *Predicatie over den CXXII Psalm* (1648) koning Hiram (1 Kon. 5ff.) en de kamerling (Hand. 8: 27-39) als voorbeelden. Praevostius 1648, p. 7.

8.4. *Christus en de Kanaänitische vrouw* door Jacob Backer (1640)

Jacob Adriaensz. Backer (1608/9-1651) schilderde verscheidene monumentale *portraits historiés* met bijbelse onderwerpen. Zijn *Familieportret met Christus zegent de kinderen* van 1634-35 toont, behoudens Christus, maar liefst negen figuren, die allen portretten lijken te zijn (verblijfplaats onbekend; **BAC4;** afb. 8.31).[2488] Volgens Peter van de Brink zijn de portretten ter rechterzijde zeker niét van Backers hand, hoewel onduidelijk is of deze door een assistent werden vervaardigd, of door een latere hand werden toegevoegd.[2489] Op Backers *Prediking van Johannes de Doper* van omstreeks 1637 in privébezit lijken dezelfde personen te zijn afgebeeld (**BAC2;** § 12.6; afb. 8.32).[2490] De neerhurkende man met de volle baard die opkijkt naar Johannes vertoont een sterke fysiognomische overeenkomst met het heerschap in goudgeel kostuum met rode mantel op de Kinderzegening, ondanks dat deze laatste donkerder haar met een iets andere implant lijkt te hebben. Treffender is de onderlinge gelijkenis van de oude dames, op beide schilderijen rechts van deze heren, die dus vermoedelijk één en dezelfde persoon zijn.

Door een verkleining van dit schilderij, die plaatsvond na november 1908, gingen aan de linkerzijde twee figuren verloren, alsook één aan de rechterkant, terwijl de linkerarm van Johannes de Doper en zijn attribuut, het Lam Gods, verdween. Op een oude foto zijn deze figuren nog wel zichtbaar, alsook rechtsonder een signatuur en sporen van een jaartal, waarvan het laatste cijfer onleesbaar is: *"J. Backer 163[.]"*. Vermoedelijk was het laatste getal een 7 of een 9.[2491] Het schilderij mat toen 168 bij 221 centimeter, waardoor we kunnen vaststellen dat het doek aan de bovenzijde ingekort is met 28 cm en versmald is aan de weerszijden met 70 centimeter in totaal. Links in het beeldvlak stond een joodse priester met een briefje met Hebreeuwse letters op zijn voorhoofd. Voor hem zat een vrouw geknield met gevouwen handen. Wellicht stelden zij personificaties van het oude en het nieuwe verbond voor.[2492]

Beide figuren wekken geen portretmatige indruk, anders dan de middelste familiegroep: de figuren in de huidige voorstelling, die op de zuigeling na, allen portretten zijn. Achter Johannes stond een man met hellebaard en halsberg, eveneens een zeventiende-eeuws individu, gezien de wijze waarop hij het doek uitkeek. Vanwege de onevenwichtige compositie, maar vooral gezien de stilistische verschillen tussen de figuren lijkt deze oudere toestand niet de originele uitvoering te zijn geweest. Hiertegen spreekt de verwijderde strook waarop de signatuur en datering was aangebracht. Hoewel Johannes Doper zelf geen portret lijkt te zijn, is ook dit schilderij overduidelijk een gehistoriseerd familieportret en geen historiestuk met eigentijds geklede personen in assistentie.

Jaap van der Veen beweerde evenwel dat zij geen antiquiserende kostuums maar eigentijdse kostuums dragen.[2493] Hoewel de bebaarde man is gehuld in een Poolse mantel, of althans een gewaad dat daarop geïnspireerd lijkt, is zijn aanblik allerminst alledaags: onder de mantel draagt hij namelijk slechts een hemd. Het voert ook te ver de kleding van de vrouwen als

[2488] Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 212, nr. A19.
[2489] Van den Brink 2008, p. 39.
[2490] Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, pp. 116-117, nr. 14; p. 221, nr. A47
[2491] Foto uit de Witt Library van het Courtauld Insitute. Zie: Van den Brink 2008, pp. 38-39. Bij de veiling van 1908 bezat het werk nog het oorspronkelijke formaat en droeg het een signatuur en jaartal 1637.
[2492] Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 116.
[2493] J. van der Veen, in: Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 116.

contemporain te classificeren. Het met brokaat afgezette, nauwsluitende bovenlijfje van de oude dame (dat onderdeel lijkt van de mantel) oogt wel degelijk antiek, in de zin van ouderwets. Ongebruikelijk zijn ook haar ruimvallende mouwen zonder handboord. Bovendien voegt het classicerende motief van de ontblote borst zich *beslist* niet naar het eigentijdse decorum. Deze naaktheid lijkt enkel gepermitteerd binnen een historische setting. Het was juist Backers bedoeling de geportretteerden een tijdloos uiterlijk mee te geven door aspecten van hun kleding te archaïseren, in plaats van een modieus aanzien dat in conflict was met de bijbelse context.

Een derde bijbelse *portrait historié* van Backers hand, door hem gesigneerd en 1640 gedateerd, stelt *Christus en de Kanaänitische vrouw* (Mattheüs 15: 21-28) voor en is onderwerp van de voorliggende casus (**BAC3;** afb. 8.33). Thans bevindt dit schilderij, van maar liefst 210 bij 270 centimeter, zich in de Nieuwe Kerk te Middelburg.[2494] Niettemin was ook dit monumentale historiestuk voor de woonvertrekken van een burger bestemd. Vier eigentijdse individuen nemen de rechterzijde van de compositie in beslag: een echtpaar en hun twee kleine kinderen. Ten overstaand van hen zijn Christus en de geknielde Kanaänitische vrouw afgebeeld. De twee bijbelse hoofdfiguren zijn geen portretten. Ook hier heeft Backer de geportretteerden schilderachtig uitgedost om hen overtuigend in de historische voorstelling te integreren. Zo gaf hij de man, ondanks zijn zeventiende-eeuwse laarzen, het uiterlijk van een oosterling mee door hem met een tulband, toog en mantel uit te rusten. En ondanks de deels eigentijdse dracht van zijn vrouw en kinderen wordt het beeld hier niet verder verstoord door modieuze details.

De weergave van de Kanaänitische vrouw gaat onmiskenbaar terug op een bekend schilderij van Pieter Lastman (1583-1633) met hetzelfde onderwerp uit 1617 dat wordt bewaard in het Rembrandthuis (afb. 8.34).[2495] Het belangrijkste verschil met Backers spiegelbeeldige weergave van deze vrouw is dat zij haar handen omhoog houdt in plaats van omlaag. Vooral haar gezicht en opwaarts gerichte blik komen overeen, alsook de hoofddoek. De positionering van Christus ten opzichte van de vrouw, alsook de zwaardere plooival van de gewaden, vertonen ook een zekere verwantschap met Annibale Carracci's uitbeelding van het thema in het Palazzo Municipio in Parma (afb. 8.35).[2496] Dirk Hannema constateerde een merkwaardige overeenkomst 'in de compositie en in de geheele habitus der figuren' met een tekening van de Rotterdamse schilder Jacob Lois (ca. 1620-1676).[2497]

Het thema kwam in de Nederlandse beeldtraditie slechts sporadisch voor; zeker in de zeventiende eeuw. Eén van Backers tijdgenoten die het onderwerp eveneens met monumentale figuren verbeeldde, was Willem van Oordt (Utrecht, Catharijneconvent).[2498] Ook Backers leermeester Lambert Jacobsz. (1598-1636) schilderde het onderwerp.[2499] Hoewel er weinig

---

[2494] J. Blom gaf het werk in 1955 in bruikleen aan de kerkvoogdij van Nederlands Hervormde Gemeente in Middelburg, waaran hij het in 1987 schonk. Zie: Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 229, nr. A72.
[2495] Pieter Lastman, *Christus en de Kanaänitische vrouw,* sign. m.o.: *"PL / 1617",* olieverf op paneel, 76,8 x 106,6 cm, (bruikleen) Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-1533, in bruikleen aan Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis; RKD-nr. 1326. Best. cat. Amsterdam 2007, pp. 245-246, nr. 168.
[2496] Annibale Carracci, *Christus en de Kanaänitische vrouw,* olieverf op doek, 255 x 196 cm, Parma, Palazzo del Municipio. Zie: Dempsey 1981.
[2497] Hannema 1933, p. 128.
[2498] Willem van Oord, *Christus en de Kanaänitische vrouw*, sign.: *"W. v. Noort",* olieverf op paneel, 75,5 x 125,5 cm, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, inv.nr. stCC S12; RKD-nr. 108768. Sumowski 1983-1994, dl. 6 (1994), pp. 3523-3524, noot 54 met afb. op p. 3552; Best. cat. Utrecht 2002, p. 242.
[2499] Vlg. Amsterdam Jacob van Hoek, 1719. Zie: NNBW 1911-1937, dl. 8 (1930), kol. 915.

volwaardige historiestukken bekend zijn met het thema, zijn er wel een aantal landschappen die zijn gestoffeerd met deze bijbelse figuren. Het evangelie van Mattheus vertelt hoe Christus voor de zevende en laatste maal de wijk nam uit Jeruzalem. Toen hij in het land van de Kanaänieten kwam, werd hij nageroepen door een vrouw uit dat volk: 'Heere! Gij Zone Davids, ontferm U mijner! mijn dochter is deerlijk van den duivel bezeten.' De vage vrouwelijk gestalte op de achtergrond tussen Christus en de smekende vrouw stelt kennelijk deze geesteszieke dochter voor. Christus negeerde aanvankelijk de vrouw en zijn discipelen probeerden hem te overreden aan haar smeekbede gehoor te geven. Daarop zei Christus dat hij alleen gezonden was om de verloren schapen van het huis Israëls te hoeden.

De vrouw kwam hem echter achterna en aanbad hem, nogmaals vragende om hulp, waarop hij vermanend tot haar sprak: 'Het is niet betamelijk het brood der kinderen te nemen, en den hondekens voor te werpen.' Ad rem antwoordde zij hem dat ook de hondjes de brokjes eten die van de tafel van hun heren vallen. Aldus maakte ze in alle nederigheid aan Christus kenbaar haar plaats te weten, maar hem tegelijkertijd te overtuigen dat zij toch ook tot de verloren schapen behoorde. Daarop sprak Christus uit: 'O vrouw! groot is uw geloof; u geschiede, gelijk gij wilt.' Hetzelfde moment was haar dochter gezond. Op het schilderij zien we hoe het jongetje een brood in zijn hand houdt, waarop ook het meisje de aandacht vestigt met haar handgebaar. Gewoonlijk worden ook de hondjes uit de gelijkenis spelend in de voorgrond afgebeeld, zoals ook bij Lastman. Links op het voorplan van Backers schilderij ziet men een hond, vermoedelijk een patrijs, met zijn hangoor voor de rokken van de Kanaänitische vrouw die in zijn richting wijst, alsook een gestrekte poot.[2500] Wellicht is de hond hier opzettelijk in de marge afgebeeld om de voorstelling niet te frivool te maken. De honden, die in feite alleen ter sprake kwamen en niet werkelijk aanwezig waren, dienden immers enkel als motief ter herkenning van het thema.

Marten Jan Bok stelde de identiteit van de geportretteerden vast aan de hand van de boedelinventaris van de Amsterdammer Michiel Louis van der Grijp.[2501] In diens nalatenschap werd opgetekend in 1687: 'Een schilderij van de familie van den overleden ouders, Marinus Lowyssen en zijn vrouw Eva Ment en hun kinderen, uijtgebeelt in de Samaritaense Vrouwe, gedaen door Backer'.[2502] Marinus Lowyssen (Louisz.) van Bergen (1598-1645) was afkomstig uit Middelburg, waar hij sinds 1630 als koopman actief was. Hij trouwde op 16 maart 1632 te Amsterdam met Eva Ment (1606-1652), dochter van Claes Cornelisz. Ment (ca. 1551-vóór 1627), bierbrouwer en lakenkoopman, en Sophia Benningh (1561-1627). Het echtpaar Van Bergen-Ment kreeg vijf kinderen: Sofia, Michiel Louis, twee zoontjes die Joannes werden gedoopt en

[2500] Het zou kunnen dat een tweede hond door de overkragende lijst wordt afgedekt: er zijn echter geen aanwijzingen dat het werk groter is geweest. Mijn dank aan Erna Kok die een goede foto ter beschikking stelde.
[2501] Zie voor de herkomstgegevens: Tent. cat. Amsterdam 2008, pp. 39-40, nr. A72. Zie ook: Kok 2013, p. 84 met noot 475 op p. 189. Boks identificatie stamt uit midden jaren tachtig en werd door hem gepresenteerd in een lezing op 5 juli 2000 in het Rijksmuseum te Amsterdam t.g.v. de opening van het Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw.
[2502] *Inventaris [...] nagelaten ende metter doot ontruymt bij Michiel Louis van der Grijp zal. [...] sulx hij die beseten heeft met Juffr. Editte Gaermans zijn huysvrouw ende als nu nagelaten weduwe, gemaeckt [...] ten versoecke [...] van de gemelte Juffr. sijne weduwe [...] d'heer Marinus van der Grijp ende Juffr. Clara Magdalena van der Grijp [...] begonnen [21-4-1687] voltrocken [21-1-1688] [...] t'Amsterdam,* [fol. 164] *Zijnde de schilderijen getaxeert door Sr Joan Roosa* [24-4-1687], SAA, NA 4131 (film 4216), fol. 150-167: fol. 152, item 1 (GPI N-268 Bijdrage: Marten Jan Bok).

Nicolaes.[2503] Hun zoon Michiel Louis (1635-1687), die zich later Van der Grijp noemde, is het jongetje op het schilderij en vermoedelijk de enige van de kinderen die de volwassenheid bereikte. Sofia, het meisje dat ook op het schilderij werd afgebeeld, kwam in 1632 ter wereld.

Eva Ment was de weduwe van Jan Pietersz. Coen (1587-1629), gouverneur-generaal van Nederlands Indië die in september 1629 te Batavia overleed aan dysenterie. Zij had Coen vermoedelijk leren kennen via Pieter Dircksz. Hasselaer, een zwager van haar moeder, die medeoprichter was van de Verenigde Oost-Indische Compagnie (V.O.C.). Hasselaer bezat de brouwerij "De Witten Arend" in de Nieuwezijds Houttuinen, waar haar vader Claes Cornelisz. Ment, zoon van een bontwerker, woonde bij zijn huwelijk. Vóór zijn huwelijk was Marinus Lowyssen opperkoopman voor de V.O.C. geweest in het Birmese Arakan. In de Oost had hij vermoedelijk ook zijn vrouw ontmoet. Eind 1629 keerde de 23-jarige Eva Ment naar Nederland terug met het schip "Hollandia" dat meevoer in de vloot van Van den Broecke, waarmee ook Marinus Lowyssen repatrieerde op het schip "De Leyden". Marinus Lowyssen nam ook zitting in de Raad van Indië. In een vergadering van de Heren XVII op 29 september 1632 probeerde Lowyssen tevergeefs het achterstallige traktement van Coen op te eisen. Later werd hij bewindvoerder van de Amsterdamse kamer van de West-Indische Compagnie (W.I.C.). Het echtpaar nam in 1637 hun intrek in een ruime woning, "De Vergulde Aeker" op het Singel 64 te Amsterdam. Pas op 12 april 1639 verwierf Marinus Lowyssen het poorterschap van die stad.

Verdere bevestiging voor de juistheid van Boks identificatie vinden we in twee portretten van de echtelieden die voorheen voor pendanten doorgingen (voordat hiertegen bezwaren werden geüit). Beide schilderijen bevonden zich tot het *fin de siècle* in de collectie van Jhr. Van den Bogaerde van Terbrugge op Kasteel Heeswijk, en waren evenals het *portrait historié* van Backer door vererving in diens bezit gekomen. Het *Portret van Eva Ment op 26-jarige leeftijd* werd één jaar voor haar huwelijk met Marinus Lowyssen vervaardigd door de Hoornse portrettist Jacques Waben (1605-1652); ook wel Jacob Wabbe genaamd (afb. 8.36).[2504] Het veronderstelde pendant, *Portret van Marinus Lowyssen op 40-jarige leeftijd,* uit kasteel Heeswijk werd voorheen abusievelijk toegeschreven aan dezelfde schilder, maar staat tegenwoordig om nog onduidelijke redenen op naam van de Adam Louisz. de Colonia (1574-1651) (afb. 8.37).[2505]

[2503] J. van Goor, 'Ment, Eva', in: *DVN:* <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Ment>. Zie ook: CBG, Dossier 'Ment'; Dossier 'Van der Grijp (van Bergen...)', waarin o.a. een artikel uit: *NRC,* 21-9-1929 met de genealogische gegevens van hun huwelijk.

[2504] Jacques Waben, *Portret van Eva Ment*, olieverf op paneel, 130 x 97 cm, mon. & dat. r. (bij elleboog): *"AETATIS 26 1631, JA WAB ft."*, herkomst: Coll. Andreas Joannes Ludovicus (André Jean Louis) Baron van den Bogaerde van Terbrugge, Kasteel Heeswijk; Vlg. Den Bosch, 3-8-1899, lot 105; Khdl. Fr. Muller, Vlg. Den Bosch (Notaris van der Does de Willebois), 19-6-1900ff., nr. 105 met afb.; Coll. Baron Robert Gendebien, Kasteel Les Arches bij Namen. Zie hiervoor: Muller 1899-1901, dl. 2, p. 30, nrs. 105-106 (als anonieme pendanten); De Loos-Haaxman 1934(a); De Jonge 1937. Een vermoedelijk identiek schilderij dat in de kunsthandel opdook, is ofwel hetzelfde paneel dat werd verkleind, ofwel een tweede versie gezien de iets afwijkende opgave van het monogram, jaartal en leeftijdsaanduiding: Jacques Waben, *Portret van Eva Ment*, olieverf op paneel, 121,9 x 94,6 cm, mon. & dat. r.o.: *"J WB fc / 16.31"*, opschrift r.m.: *"ÆTATIS. 26",* Vlg. Londen (Phillips, Son & Neale), 5-12-1995, lot 11 met kl.afb.; Khdl. P. de Boer, Amsterdam, 12-1995 t/m 3-1996; privébezit, Hilversum 1996-1999; Khdl. Gebr. Douwes, Amsterdam, 1999 (TEFAF, Maastricht, 1999); RKD-nr. 9251; IB-nr. 42300. Zie: Bernt 1948-1962, dl. 3, pl. 1367; Kok 2011, pp. 138-139, noot 44; Kok 2013, p. 190, noot 475.

[2505] Onbekend, *Marinus Lowyssen van der Grijp,* opschrift [onbekend waar] *"AETATIS 40",* olieverf op paneel, 113 x 85 cm [voorheen 114 x 86 cm], herkomst: Coll. Andreas Joannes Ludovicus (André Jean Louis) Baron van den Bogaerde van Terbrugge, Kasteel Heeswijk, Vlg. Den Bosch 3-8-1899, lot 105; Khdl. Fr. Muller, Den Bosch Bosch (Notaris van der Does de Willebois), 19-6-1900, nr. 105 met afb.; Coll. Baron Robert Gendebien, Kasteel Les Arches bij Namen; Vlg. Parijs (Coutau-Bégarie), 10-6-2002, lot 120; RKD-nr. 42299; IB-nr. 42299, rep.nr. 8435. Zie ook: Kok 2011, pp. 138-

Niet zonder grond is erop gewezen dat de leeftijdsaanduiding van de voorgestelde niet in overeenstemming is met het geboortejaar van Lowyssen: het portret zou in 1632 bij het huwelijk zijn vervaardigd, toen Marinus Lowyssen 34 jaar oud was, terwijl op het paneel *"AETATIS 40"* staat vermeld.[2506] Deze redenering is minder steekhoudend dan zij lijkt, omdat ze op een premisse berust dat het om huwelijksportretten gaat. Wabens portret van Eva Ment werd echter blijkens het opschrift in 1631 gemaakt, dus vóór hun huwelijk op 16 maart 1632 en zelfs nog voor hun ondertrouw op 9 februari 1632.[2507] Het mansportret dat zich bevond op kasteel Heeswijk is zo afwijkend dat het nooit het oorspronkelijke, in dezelfde tijd geschilderde (huwelijks)pendant kan zijn geweest: men zou huwelijksportretten bovendien bij dezelfde schilder in opdracht geven. Een aanvullend argument is dat een kopie van Eva Ments portret zich in het Westfries Museum te Hoorn bevindt, tezamen met het bijbehorende portret van Jan Pietersz. Coen, haar eerste echtgenoot, beide door (of naar) Jacques Waben geschilderd (afb. 8.38; afb. 8.39).[2508]

Ofschoon Eva Ments portret in Hoorn wellicht niet het origineel of de beste versie is, lijken de portretten van Coen en Ment als oorspronkelijke tegenhangers bedoeld.[2509] De nu onbekende originele versies werden mogelijk al geschilderd bij hun huwelijk in 1625 en de replieken in 1631, twee jaar na Coens dood. Deze omstandigheid maakt het aannemelijk dat Lowyssens beeltenis later werd vervaardigd, bij het bestaande portret van Ment, toen hij veertig jaar oud was in 1638. De gedeelde herkomst en de gezamenlijke verkoop op de veiling Van den Bogaerde vormen een sterke aanwijzing dat het schilderij bij Eva Ments portret hoorde – ook al was het niet de oorspronkelijke tegenhanger – en Marinus Lowyssen moet voorstellen.[2510] Deze hypothese wordt versterkt doordat de voorgestelde wel degelijk gelijkenis vertoont met Lowyssen op het bijbelse historiestuk. Naast de fysiognomische gelijkenis zien we zelfs zijn kenmerkende snor. Ook Backers "tronieportret" waarvoor Lowyssen model stond in oosterse dracht toont hem met de omhoog gedraaide puntsnor (**BAC6;** § 2.2; afb. 2.3, afb. 8.40).[2511]

Hoewel beide portretten uit kasteel Heeswijk onderling sterk afwijken, niet alleen qua formaat alsook wat stijl, kleurgebruik en achtergrond betreft, en dus niet bedoeld lijken als pendanten, vormden ze door hun gezamenlijke vererving wél een stel. Ook was het niet

---

139, noot 44. Toen het portret in 2002 opdook in de kunsthandel werd het ook onjuist geïdentificeerd als Ambrogio Spinola (1569-1630). In 1937 bevond het schilderij zich in de collectie van baron Robert Gendebien, waar jonkvrouwe C.H. de Jonge, directrice van Centraal Museum te Utrecht, het samen met het schilderij van Eva Ment ontdekte en hierom ten onrechte ervan uitging dat het Jan Pietersz. Coen voorstelde. Zie: De Jonge 1937.

[2506] 'De voorgestelde was in 1632 40 jaar en is dus 1591/1592 geboren. Louwisse is in 1598 geboren en kan dus niet de voorgestelde zijn'. Zie: <https://rkd.nl/explore/images/127292> [28-1-2018]. Zie ook: Kok 2011, p. 139, noot 44; Kok 2013, p. 190, noot 475. Het opschrift heb ik niet kunnen traceren op de foto van 2002.

[2507] Huwelijksintekeningen van de kerk, GA Amsterdam, DTB 438, p. 239 (A24711000127). De datering *AETATIS 26* is merkwaardig: Eva werd op 1 januari 1606 gedoopt en bereikte dus vermoedelijk pas eind december 1631 die leeftijd.

[2508] Jacques Waben, *Portret van Eva Ment*, olieverf op paneel 129,5 x 97 [131 x 98] cm, ca. 1629, Hoorn, Westfries Museum, inv.nr. 01990 (voorheen A159); BDS 13966; RKD-nr. 13966; IB-nr. 35883. Jacques Waben, *Portret van Jan Pietersz. Coen*, olieverf op paneel, 132 x 99 cm, ca. 1629?, Hoorn, Westfries Museum, inv.nr. 01989 / A 33; RKD-nr. 13965; IB nr. 35882. Beide werken werden gekocht bij de verkoop van de Oost-Indiëkamer te Hoorn en geschonken aan de gemeente Hoorn door J.C. (van) de Blocquery, Geldermalsen/Alkmaar/Oosterbeek/Hoorn. Zie: Best. cat. Hoorn 1942, p. 13, nr. 33, als anoniem. Zie ook: Smeence 1935, p. 65, afb; Koenjer 2013, pp. 26-31 met afb.

[2509] Op het eerste gezicht lijkt gordijn door te lopen in de achtergrond van beide schilderijen, wat erop zou kunnen te wijzen dat ze van meet af aan als pendanten bedoeld waren.

[2510] Eva Ments derde man Isaac Buys (1618-1684), met wie ze trouwde op 22-8-1646 in Graft, is dan in theorie ook een kandidaat.

[2511] Zie: Van den Brink 2016, p. 19, noot 76.

ongebruikelijk een portret als pendant te bestellen bij een reeds bestaand schilderij, waarbij niet altijd rekening werd gehouden met uniformiteit. Wellicht was het schilderij van Lowyssen van 113 bij 85 centimeter bedoeld als een tegenhanger van de hier afgebeelde kleinere variant van het portret van Eva Ment dat amper tien centimeter groter is in de breedte en de lengte.

BROKJES GENADE: CHRISTUS' GELIJKENIS ALS DEUGDZAAM EXEMPEL

De notaris die de nalatenschap optekende, duidde de voorstelling abusievelijk als Christus en de *Samaritaanse* vrouw. Volgens deze geschiedenis (Joh. 4:5-42) rustte Jezus uit bij een waterput in de Samarische stad Sichar. Daar vroeg hij aan een Samaritaanse vrouw hem te drinken te geven. De vrouw verbaasde zich dat een Jood haar dat verzocht, aangezien Joden niet omgingen met Samaritanen. Christus antwoordde dat als hij dat van haar verlangde hij haar levend water zou hebben gegeven; en voegde eraan toe dat wie zal drinken van zijn water nooit meer dorst zal hebben. Daarna openbaarde Christus zich als de Messias. Het ontbreken van de put op Backers schilderij sluit uit dat deze historie wordt weergegeven. Bovendien werd het thema van de Samaritaanse vrouw in zeventiende-eeuwse boedelinventarissen gewoonlijk als "Een vroutge aen de put" omschreven. Hieruit valt op te maken dat de notaris zich niet zozeer vergist heeft in het thema als vooral in de etnische achtergrond van de vrouw. Overigens leende het onderwerp van de Samaritaanse vrouw zich slechts één keer voor een *portrait historié*. Jan van Mieris (1660-1690) schilderde in zijn sterfjaar een dame als het vrouwtje bij de put (**MIE1;** afb. 8.41).

De verwarring tussen de Samaritaanse en Kanaänitische vrouw lijkt begrijpelijk, aangezien zij beiden behoren tot een volk met wie Joden werden geacht geen omgang te hebben. Van een dergelijke "uitwisselbaarheid" is ook in de Bijbel zelf sprake. In Marcus 7:24-30 wordt nogmaals verhaald over deze vrouw en haar dochtertje bij wie Christus de duivel uitdrijft. Andermaal wordt het verhaal gesitueerd tussen de landpalen van Tyrus en Sidon, waar, volgens Marcus, Christus zich schuil wilde houden in een woning. Nu echter heet de vreemdelinge die zich daar voor Christus voeten werpt geen Kanaänitische vrouw maar 'een Griekse vrouw, van geboorte uit Syro-fenicië'.[2512] Volgens Calvijn weerspreken de evangelisten elkaar niet: 'Want wij weten dat de gewoonte van de Joden was om alle vreemde naties Grieken te noemen: om deze reden vindt men vaak in de heilige Paulus de tegenstelling tussen de Grieken en de Joden.'[2513]

Het feit dat in de bijbelpassages de etnische aanduiding van de vrouw uiteenloopt, en temeer daar het bij Marcus gaat om een *uitheemse* vrouw, een vreemdelinge van buiten het Heilig Land, maakt duidelijk om welke boodschap het eigenlijk te doen is. Christus is er niet alleen voor Joden, maar ook voor alle andere volkeren. Backer wilde met de situering van de figuurgroep verwijzen naar de bijbels-geografische context van het verhaal. Opvallend is het stuk entablement op de voorgrond dat Hellenistisch van stijl is. Het zou hier om een tempelfronton kunnen gaan, maar waarschijnlijk heeft Backer de landpalen van Sidon willen weergeven als een ruïneuze stadspoort omdat uit reisbeschrijvingen bekend was dat 'die rechte

[2512] Gewoonlijk wordt dit onderscheid genegeerd of verklaard uit het feit de Fenische inwoners van de Hellenistische steden Tyrus en Sidon ontsproten waren uit het oudtestamentische volk der Kanaänieten; een benaming die indertijd niet langer in gebruik was, hoewel de landaanduiding Kanaän werd gehandhaafd.
[2513] Calvin *Comm. NT,* ed. Meyrueis 1854-1855, dl. 1, p. 420: 'Car nous sçavons que la coustume ordinaire de Juifs estoit de nommer Grecs toutes nations estranges: est pour ceste raison souvent en sainct Paul on trouve ceste antithèse entre les Grecs et les Juifs.' Engelse vert.: Calvin *Harm.,* ed. Torrance 1972, dl. 2 (ed. 1995), pp. 166-167.

oude Stadt Sydon geheel [...] woest en verdestrueert [was]/ ende voor haer Poorte [...] een Capelle [stond] daer het Cananeetsche Vroucken den Heere Christo na geroepen heeft [...].'[2514]

In het evangelie van Marcus stelt de vrouw, inhakend op Christus' gelijkenis, min of meer hetzelfde als in Mattheüs' bewoordingen, namelijk dat toch ook de hondjes eten 'onder de tafel van de kruimkens der kinderen.' (Marc. 7: 28). Hierin is dus een subtiel verschil gelegen met de tekst van Mattheüs die spreekt van de broodkruimels 'die er vallen van de tafel van hun heren.' (Matth. 15: 27). Hoe dan ook: De vrouw vraagt in feite om de brokjes die van de tafel van Israël vallen, zodat zij kan meedelen in het eeuwige heil. Bij de uitbeelding van het onderwerp viel de keuze gewoonlijk op de Mattheüs-passage, vanwege deze woordkeuze, waarin "de genade van de tafel van de heer komt"; en het verband tussen de Heer en gelovige duidelijker is. Aangezien Backers voorstelling niet binnenshuis is afgebeeld en de dochter niet op een bed is weergegeven, mag men aannemen dat Backer de tekst van Mattheüs volgde en niet die van Marcus.

Voorafgaand aan de ontmoeting met de Kanaänitische wordt Christus gehekeld door de Farizeeërs omdat zijn discipelen 'de inzetting der ouden' (de traditie) niet eerbiedigen (Matth. 15:1-4 en Marc. 7:1-5). Ze hielden zich namelijk niet aan de Joodse reinheidswetten: de handwassing voor het eten van het brood. Christus verweet op zijn beurt de Farizeeërs dat zij Gods gebod krachteloos hebben gemaakt met hun inzetting die luidt: 'Het is een gave, zo wat u van mij zou kunnen ten nutte komen; en zijn vader of zijn moeder geenszins zal eren, die voldoet (Matth. 15:5-6).' Om welke Joodse traditie het ging, wordt duidelijk uit de Statenvertaling van Marcus 7:12. Daarin staat aangegeven om welke 'gave' het nu precies gaat, namelijk 'de korban', dat is de gave, 'die van mij geofferd wordt' aldus de kanttekening. Deze offerande, gereserveerd voor de Tempel, was aan God gewijd en mocht derhalve voor niets anders worden bestemd.[2515] Jezus veroordeelde hier de discrepantie in de door de Farizeeërs goedgekeurde praktijk, dat kinderen zich aan de onderhoudsplicht jegens hun ouders konden onttrekken door hun bezit tot *korban* te verklaren om zo hun ouders uit te sluiten van het (vrucht)gebruik ervan.

Volgens Christus overtreden de Farizeeërs met hun inzetting van de *korban* het gebod Gods 'Eert uw vader en moeder, en: Wie vader of moeder vloekt, die zal den dood sterven'; waaraan ook in Panhuyspaneel bijzondere aandacht werd besteed. Mede door deze introductie lijkt de getoonde episode van de Kanaänitische vrouw buitengewoon geschikt voor een familieportret met kinderen. Het intrinsieke verband – dat ook de discipelen eerst ontgaat – wordt uitgelegd aan de hand van de daaropvolgende gelijkenis van de blinde die de blinde leidt (Matth. 15:14), staande voor de blinde navolging van de onzuivere leer van farizeeërs, want 'Hetgeen ten monde ingaat, ontreinigt den mens niet' (Matth. 15:11). 'Maar die dingen, die ten monde uitgaan, komen voort uit het hart, en dezelve ontreinigen den mens. Want uit het hart komen voort boze bedenkingen, doodslagen, overspelen, hoererijen, dieverijen, valse getuigenissen, lasteringen' (Matth. 15:18-19). Hoewel de gelijkenis van de blinde leidsman ontbreekt in het Marcus-evangelie, komt Christus daar tot dezelfde slotsom (Marc. 7:20-23).

[2514] Bünting 1594, p. 50. Vergelijk: Franck 1649, p. 455: 'Van der oude stadtpoorte tegen het Oosten/ welcke nu geheel gedestrueert is/ heeft een Capelle gebout geweest/ op die plaetse daer een Cananeetsche vrouwe tot onsen Heere Jesum quam/ biddende voor haer Dochter [...].'

[2515] Letterlijk gaat het hier om een gave bedoeld om zich tot God naderbij te brengen; dus een toenaderingsgift.

Jezus noemt de Farizeeërs dus in feite huichelaars omdat ze pretenderen God in alles te gehoorzamen terwijl ze, juist doordat ze meer belang aan de traditie hechten, de Wet ter zijde schuiven. De gelijkenis kan dus ook gezien worden als waarschuwing voor hen die genade verwachten op grond van eigen verkiezing. Christus veroordeelt impliciet degenen die menen dat ze God voor zich kunnen innemen of Zijn gunstig oordeel kunnen afdwingen door het blindelings navolgen van *zelfopgelegde* wetten die dus, anders dan de geboden, niet van God zelf komen. Het gedrag van de Kanaänitische vrouw wordt als een goed exempel tegenover het hooghartige handelen van de Joden gesteld. 'De getuigenis die Christus heeft gegeven aan deze vrouw van een heidense natie' is volgens Calvijn 'bedoeld om de ondankbaarheid te veroordelen van de mensen die beweerden heilig te zijn en aan God toegewijd te zijn.'[2516] Ook in de populaire publicaties werd aan de hand van de Kanaänitische vrouw deze schijnheiligheid aan de kaak gesteld. Volgens het wijsje ''t Cananeesche Vrouwtjen, *Matth.* 15' in de vaak herdrukte liedbundel *Bellerophon* (ca. 1648) 'Bestraft hy [Christus] door sijn reden/ den Joden sonderlingh,/ Die op't uytwendigh sien/ Die door schijn-heiligh poogen/ Voor aller menschen oogen/ Quansuys het quade vlien.'[2517]

Hoofdthema van het schilderij is een wonderbaarlijk genezing. Na de genezing van de dochter van de Kanaänitische vrouw is in Mattheüs 15 nogmaals sprake van een wonderbaarlijke genezing; een meervoudige zelfs: 'Alzo dat de scharen zich verwonderden, ziende de stommen sprekende, de lammen gezond, de kreupelen wandelende, en de blinden ziende; en zij verheerlijkten den God Israëls.' Hoewel de Vader wordt geprezen, doet het geloof in de Zoon genezen. Christus is als Messias de vervulling van het Oude Testament en manifesteerde zich daarom in zijn handelen doelbewust als *trait d'union* tussen het Oude en het Nieuwe verbond, en positioneerde zich zo tussen Joden en Christenen, om beide met elkaar te kunnen verenigen en verzoenen. In die zin verbeeldt het schilderij een mentale genezing in Christus, waarbij het vooral gaat om de verlossing van het kwade, in de vorm van de demon die bezit heeft genomen het meisje.

Zoals gezegd is een directe gebeurtenisanalogie, waarbij het bijbelverhaal refereert aan concreet contemporain voorval of een biografisch gegeven moet verbeelden uiterst zeldzaam in burgerlijke *portraits historiés*. Marinus Lowyssen en Eva Ment hadden vermoedelijk geen geestesziekte dochter; er zijn in ieder geval geen aanwijzingen dat dit het geval was. Bovendien zijn er ook wat iconografische aspecten die een dergelijke interpretatie weerspreken. Zo is Eva Ment niet afgebeeld in de gedaante van de Kanaänitische vrouw, maar is zij afgebeeld als getuige van de ontmoeting. Er kan dus onmogelijk sprake zijn van een directe analogie. Toch kan aan het element van genezing in het verhaal ook een persoonlijke betekenis worden toegekend in haar leven. Op de terugreis uit Indië had Eva Ment namelijk haar pasgeboren dochtertje verloren; en het was niet haar enige kind dat jong overleed. Ook enkele kinderen van haar tweede echtgenoot

[2516] Calvin *Comm. NT,* ed. Meyrueis 1854-1855, dl. 1, p. 424: 'Or le tesmoignage que Christ a rendu à ceste femme profane de nation, est pour condamner l'ingratitude de ce peuple qui se disoit estre sainct et consacré à Dieu.' Engelse vert.: Calvin *Harm.,* ed. Torrance 1972, dl. 2 (ed. 1995), p. 171. Ook het verhaal van de Samaritaanse vrouw ging een onenigheid met de Farizeeërs vooraf. In Joh. 4:1-2 lezen we hoe Jezus ter ore komt dat Farizeeërs vernomen hebben dat hij 'hij meer leerlingen maakte en er ook meer doopte dan Johannes'.

[2517] Pers 1648 / Pers 1656, pp. 106-107. Niet toevallig volgde dit lied op de liederen 'Van 't verlooren Schaep, *Luc.* 15.' en de 'Pharizeus en Tollenaer, *Luc.* 18.'

stierven ontijdig. Het thema van de moeder die pleit voor de genezing van haar kind moet dus, ondanks dieperliggende betekenissen van de Kanaänitische vrouw, beslist niet worden uitgevlakt bij de interpretatie van het schilderij.

Het schilderij illustreert in de eerste plaats de moederlijke zorg. In het protestantisme werd het verhaal reeds vroeg een opvoedkundige betekenis toegekend. In zijn *Van het rechte Christen Geloove* (1556) haalde Menno Simons de Kanaänitische vrouw aan om bij monde van haar 'alle vrome vaeders ende moeders' te manen 'dat si eene Christelicke sorghe voor die saelicheydt haerder kinderen draegen sullen', waarbij hij instructies gaf voor een juiste geloofsopvoeding door ouders.[2518] En niet alleen hierom en vanwege de voorafgaande passage over de plicht van kinderen jegens hun ouders, versus de *korban,* kan de thematiek van de Kanaänitische vrouw in verband worden gebracht met het familieleven. Het verhaal over het brood weerspiegelt in de zeventiende-eeuwse gereformeerde beeldvorming ook de positie van "ons", de nakomelingen van de heidenen, binnen het "huisgezin" van Christus. In het licht hiervan is het opvallend dat Christus zo ostentatief op de kinderen in het familieportret wijst.

In het voor een breed publiek bestemde theologische handboek *Opera omnia dat is, alle theologische wercken* (1623) van de Engelsman William Cowper (1568-1619) lezen we, in de vertaling van Haagse predikant Johannes Lamotius het volgende: 'Laet ons met de Cananeische Vrouwe/ onse eyghen standt erkennen/ soo de Heere ons maer en gave het voordeel van welpen en honden/ dat is/ ons liete gaen onder onses Meesters tafel/ ende van den kruymkens eten die daer van afvallen/ [...] ende [de Heere] heeft ons als Sonen en Dochteren/ en Erfgenamen aen de tafel sijner kinderen gheset/ ons/ segghe ick/ die niet weerdt en waren als honden en welpen/ daer onder te kruypen?'[2519] De eerste Nederlandse editie verscheen reeds in 1623 te Arnhem en het is niet uitgesloten dat Marinus Lowyssen en Eva Ment van het boek en de betreffende passage kennis namen. Wellicht vonden zij hierin een reden temeer om het onderwerp van de Kanaänitische vrouw voor hun familieportret te bestemmen.

De keuze voor het verhaal is dus goed te begrijpen vanuit de geloofsachtergrond van de opdrachtgevers die de gereformeerde geloofsbeginselen waren toegedaan. Het thema was echter ook in de katholieke kerk populair. De Antwerpenaar Gillis de Coster nam in zijn *Den blompot Der gheestelijcker Liedekens* van 1614 een lied op met de titel "Een Nieu geestelyckliedt vande Cananeesche vrou Die Christum ghebeden heeft in haer berou [...]".[2520] Hieruit mag blijken dat het onderwerp, in lijn met de katholieke duiding van het verhaal, met berouw en nederigheid in verband werd gebracht. Het thema werd in het katholieke zuiden enkele malen geschilderd, onder meer door landschapsschilders, maar was daar in de zeventiende eeuw beduidend minder populair dan in de Noordelijke Nederlanden. De naar Delft verhuisde Brabantse kunstenaar Hans Jordaens (1555-1630) schilderde bijvoorbeeld een *Landschap met Christus en de Kanaänitische vrouw* (verblijfplaats onbekend).[2521]

[2518] Simons 1556, N3v, geciteerd in: Van Wijk 2007, p. 23, p. 57.

[2519] Cowper 1656, p. 532.

[2520] 'Hoe wel dat haer Christus gheen antwoordt en gaf Nochtans en liet sy van bidden niet af Soo dat sy door haer ghebet en langhe reden Van Christus vercreghen heeft dae', in: De Coster 1614 (Antwerpen MPM: R 51-4.) Meertens Instituut, afschriften NVA 26868-26920, 3978 MFilm 17e Coster.

[2521] Khdl. 1983. Zie: Liedtke 2001, pp. 54, 84. De scène met de Kanaänitische vrouw dienden vaker ook als stoffage voor Vlaamse landschappen. Zie: David I Vingboons, olieverf op paneel, 34,5 x 55,5 cm, Vlg. Keulen (Lempertz), 21-11-1985, lot 231; RKD-nr. 8862; Jan Baptist Huysmans en Caspar Jacob II van Opstal, olieverf op doek, 120 x 167 cm, Vlg.

De priester-dichter Jan Baptist Stalpart van der Wiele (1579-1630) schreef een liturgisch lied, de *Kananee*, met de beginregels 'Daer riep een Kananeesche vrou / Na JESUM achter straten' dat werd opgenomen in de liedbundel *Gulde-Jaer Ons Heeren Jesu Christi* (1628).[2522] Hierin worden de broodkruimels met de vastentijd in verband gebracht: de donderdag van de eerste vastenweek werd de Kananee of Cananiterin-donderdag genoemd.[2523] Vermeldenswaard is dat deze feestdag *zelfs* bij protestanten nog een rol speelde in het kader van het Reminiscere ("Gedenk uw barmhartigheden"), de tweede zondag in de veertigdagentijd voorafgaand aan Pasen. De Heidelbergse hofprediker Abraham Scultetus (1566-1625), die zich van het lutheranisme tot het gereformeerde geloof bekeerde, ging uitvoerig in op 'den hoogen Feest-dagh van dese heylige en geloovige Cananeetsche Vrouwe' in zijn als *Kerck en huyspostille* (1654) vertaalde *Auslegung der sonntäglichen evangelischen Texten* (1611).[2524]

Van oudsher kende het verhaal van de Kanaänitische vrouw, of althans de kunstzinnige uitbeelding ervan, geen concrete typologische evenknie in het Oude Testament. De passage wordt echter wel op grond van Christus' uitspraak in Lukas 4:26 in verband wordt gebracht met 1 Koningen 17:9 waarin de Heer sprak tegen de profeet Elia (als zodanig een antetype van Christus): 'Maak u op, ga heen naar Zarfath, dat bij Sidon is, en woon aldaar; zie, Ik heb daar een weduwvrouw geboden, dat zij u onderhoude. (1 Kon. 17:9)'. De passage waarin de Farizeeërs Christus de wacht aanzetten, moet worden gezien als een vervulling van Jesaja's profetie, hetgeen Christus ook zelf expliciet aangaf: 'Wel heeft Jesaja, van u, geveinsden, geprofeteerd, gelijk geschreven is: Dit volk eert Mij met de lippen, maar hun hart houdt zich verre van Mij. (Marc. 7:6; Matth.15:8)'.

Of zeventiende-eeuwse lekengelovigen deze meer dan intertekstuele connectie tussen het Oude en Nieuwe Testament nog duidelijk voor ogen hadden, is onduidelijk, maar andere dwarsverbanden zullen zij zeker hebben doorgrond. De episode van de Kanaänitische vrouw is namelijk niet zomaar een opzichzelfstaand voorval. In het voorafgaande hoofdstuk (Matth. 14:13-21) staat te lezen hoe Christus, in navolging van Mozes, de scharen voedt. Twaalf korven met broden bleven over; zoveel er nodig waren om de stammen van Israël te voeden in Christus. En vervolgens als Jezus uit het Syro-Fenicische land is teruggekeerd in Israël, vindt opnieuw een wonderbaarlijke spijziging plaats (Matth. 15:29-39). Nu blijven *zeven* korven over, genoeg voor de zeventig volken van de hele wereld. De ontmoeting met de Kanäanitische vrouw vormt dus de overgang tussen twee verhalen over broodvermenigvuldiging. De broodkruimels waarvan de vrouw spreekt, houden dus in algemene zin verband met de bijbelse spijzigingverhalen en dus met het brood als symbool voor Christus. Deze Avondmaalssymboliek verklaart vermoedelijk waarom de kleine Sofia Lowyssen met haar handgebaar de aandacht vestigt op het brood dat

---

Londen (C), 31-10-1997, lot 17; RKD-nr. 35201; Lucas van Gassel, 1550, olieverf op paneel, 40 x 64 cm, Praag, Národní Galerie v Praze, inv.nr. VO 1367; RKD-nr. 54208. Best. cat. Praag 1999, p. 69, nr. 35.

[2522] 'DE KANANEE. Eersten Donderdagh van de Vasten', in: Stalpart van der Wiele 1628, p. 42, liednummer 23.

[2523] Zie vorige noot en: *Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire* 7 (1844), p. 66.

[2524] In deze vertaling door Petrus Neander (1609-1648) staat: '[S]oo moeten wy hier tegenwoordich by dese Cananeetsche vrouwe ter schoole gaen/ ende leeren/ hoe dat wy desen tegenwoordichen dagh te recht sullen celebreren en vyeren [...] namelijck: 1 Hoe hart ende onbarmhertigh dat hem de Heere Christus dese arme en bedroefde vrouwe heeft betoont.', in: Scultetus, ed. Neander 1654, p. 245. Het negatief gepresenteerde exempel wordt vervolgens door Scultetus omgesmeed in een positieve boodschap als hij concludeert '[d]at wy nochtans den moet geensins verloren geven/ maer vastelijcken betrouwende/ dat hy al komende sal komen/ ende [hy] ons met sijn ghenadighe en barmhertighe hant [sal] verschijnen.' Zie: Scultetus, ed. Neander 1654, p. 255.

haar broertje Michiel Louis in zijn hand houdt. Weloverwogen eindigde de Engelse calvinist Joseph Hall (1574-1656) immers zijn uitvoerige betoog over 'De geloovige Cananeische Vrouwe' in zijn *Contemplationes Sionis* (1642) met de wens 'dat ghy also ons/ die wy ons gestelt hebben aen de laeghste plaetste van de Tafel uwer Creaturen, als den grooten Heere des Avontmaels, tot uwe hoogste glorie ende heerlijckheyt verheffen mogen.'

Meer specifiek vertegenwoordigen de broodkruimels, als het ware, de mosterdzaadjes waarin de kiem ligt van het Koninkrijk der Hemelen, dat ontsproten is in Israël en van daaruit zich over de gehele wereld uitstrekte, onder alle volkeren. De kruimels zijn niet zozeer bedoeld om een definitief, kwantitatief verschil in Heil tussen Joden en de andere volkeren aan te geven, maar markeren vooral het beginpunt van een spirituele kentering. Tot dan toe was de 'middel-muyr des af-scheytsels (tusschen Joden ende Heydenen) noch niet gebroocken', zoals Hall het in dit verband verwoordde.[2525] De tijd dat 'de Ioden kinderen, ende de Heydenen honden waeren' was voorbij: 'nu is de saecke gheluckelijck verandert. De Joden zijn de honden, [...] ende wy Heydenen sijn de kinderen.'[2526] Het geloof van de Kanaänitische vrouw bracht een zodanige omslag in Christus' denken teweeg dat hij de omvang van zijn zending herzag. Vanaf dit omslagmoment kon zijn boodschap worden uitgedragen naar alle windstreken.[2527]

Dat Christus wel eerst, maar niet uitsluitend gezonden is tot het huis van Israël, vormde logischerwijs ook een belangrijk gegeven voor de zeventiende-eeuwers die zich openlijk in hun portretten afficheerden met een Nieuw Israël en ook hun eigen missie in den vreemde hadden. Eén van de taken die Jan Pietersz. Coen in Batavia aan zijn vrouw toevertrouwde, was de opvoeding van de half-Europese meisjes die in Indië waren achtergebleven na het vertrek of de dood van hun ouders. De meisjes werden als 'staatdochters' opgenomen in de huishouding van Eva Ment en christelijk opgevoed.[2528] Marinus Lowyssen kreeg de opdracht om kinderen van compagniedienaars in Arakan van de plaatselijke vorst Thirithudamma (*r.* 1622-1638) los te krijgen zodat ze in Batavia een christelijke opvoeding konden krijgen.[2529] Bovendien was hij lid van de Raad van Justitie.[2530] Wellicht moet men de aanleiding voor de onderwerpskeuze zoeken in het licht hiervan.[2531] Ment en Lowyssen zagen hun christelijke taak in vreemde landen wellicht als een roeping die volgens Hall evenredig is aan het ambassadeurschap van Christus: 'Ick ben niet ghesonden dan tot de verlooren schapen des huys Israels: Gelijck een getrouw Ambassadeur, so hadde Christus sijn ooghe geslaghen op sijn Commissie.'[2532]

DE PAULINISCHE BOODSCHAP VAN RECHTVAARDIGING DOOR HET GELOOF

Het feit dat Christus zich óók tot niet-Joden richtte maar niettemin de Wet handhaafde, vormt de meest essentiële boodschap van Mattheüs 15. Christus verkoos te verkeren met een

[2525] Hall 1642, p. 508.
[2526] Hall 1642, p. 512.
[2527] Ook de doopsgezinde Karel van Mander duidde het als zodanig: 'Dit Vrouken, het roept ons soo jammerlijck naer,/ Christus sprack mijn // seyndinghe fijn/ En is tot den verloren Schapen maer,/ Die van den huyse van Israel zijn.' 'Een Cananeetsche Vrouwe minjoot', voor het eerst opgenomen in: Van Mander 1599, p. 107, hier geciteerd naar: Van Mander 1605, ed. 1627, p. 177; cf. Deutel 1644, p. 154.
[2528] J. van Goor, 'Ment, Eva', in: *DVN:* <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/DVN/lemmata/data/Ment>.
[2529] Lekkerkerker 1928, p. 37.
[2530] Zie voor de Raad van Jusitie: Van Wamelen 2014, pp. 90-98, § 3.3.
[2531] Erna Kok opperde onafhankelijk van mij dezelfde hypothese. Zie: Kok 2013, p. 86.
[2532] Hall 1642, p. 510.

Kanaänitische vrouw, hetgeen in strijd was met de Joodse voorschriften. Kort daarvoor brak hij immers met de Joodse traditie, althans in zoverre deze religieuze leefregels niet van God zelf afkomstig zijn. De Kanaänitische vrouw valt in genade door haar geloof. Christus roept uit 'O vrouw! groot is uw geloof.' Aangezien God het Oude Verbond met de Joden sloot, *lijkt* zij door haar afstamming van uitverkiezing of genade uitgesloten. Zij werd echter uitverkoren op grond van haar geloof en omdat ze in alle nederigheid haar plaats wist in de volgorde van het verbond: Joden eerst dan de Grieken.[2533] Paulus schrijft immers in zijn brief aan de Romeinen (1:16-17): 'Want ik schaam mij des Evangelies van Christus niet; want het is een kracht Gods tot zaligheid een iegelijk, die gelooft, eerst den Jood, en ook den Griek. Want de rechtvaardigheid Gods wordt in hetzelve geopenbaard uit geloof tot geloof; gelijk geschreven is: Maar de rechtvaardige zal uit het geloof leven.' Het principe van *sola fide,* de rechtvaardiging door alleen het geloof, vormde de kwintessens van de Reformatie.

Luther had aanvankelijk de grootste moeite met de 'Gerechtigkeit Gottes' die ten grondslag lag aan zijn beroemde exegese van Paulus' brief aan de Romeinen uit 1515-16.[2534] Het woord "rechtvaardiging" was hij, zo schreef hij jaren nadien, zelfs gaan haten en in filosofische zin gaan begrijpen, namelijk als de zogenaamde actieve gerechtigheid (*justitia activa* of *formalis*), volgens welke God rechtvaardig is en de zondaars en onrechtvaardigen straft.[2535] De hervormer voelde zich herboren toen hij inzag dat de "rechtvaardiging Gods" datgene was waardoor de rechtvaardige, door God begiftigd, leeft, namelijk uit het geloof. Daaruit kon worden geleerd dat door het Evangelie de 'passieve' gerechtigheid Gods wordt geopenbaard, waarmee de barmhartige God ons door geloof rechtvaardigt.[2536]

De vraag naar een genadige God heeft niet alleen Luther zeer beziggehouden, maar ook Calvijn. Dat de gelovige per gratie Gods leeft was ook de slotsom van Calvijn die maar liefst 8 hoofdstukken van zijn *Institutie* (1536) besteedde aan de rechtvaardiging (III. 11-18). Vanzelfsprekend ging ook hij uitvoerig in op de zin van goede werken (III. 15-18). Belangrijk is dat Calvijn rechtvaardiging en heiliging zag als twee in Christus ontvangen weldaden die we moeten onderscheiden, maar die we niet onafhankelijk van elkaar mogen zien. Calvijn stelde de rechtvaardiging voorop, maar behandelde niettemin eerst de heiliging die hij aan het begin van hoofdstuk III. 3 min of meer gelijkstelde aan de bekering, de vrucht van het geloof. En in zijn *L'Harmonie ou Concordance des trois Evangelistes* (1562),[2537] stelde Calvijn dat het verhaal ons leert 'hoe de genade van Christus overvloeide in de heidenen.'[2538] Zijns inziens wordt in de Kanaänitische vrouw een opmerkelijk beeld van het geloof geschetst.[2539]

[2533] Zie ook: Bruner 2004, 'II. *Sola Fide:* The Faith Principle. The Canaanite Woman's Faith, 15-21-28', pp. 97-106.
[2534] Luther WA, dl. 56, Cap. 66, § 22-28, passim. Zie voor de 'Römerbriefvorlesung': Jacobi 1997, pp. 10-100.
[2535] Luther WA, dl. 54, p. 185: 'Denn Ich haßte dieses Wort justititia Dei, weil ich es philosophisch zu verstehen gelernt hatte [...] als justitia formalis oder activa, also als die Gerechtigkeit, mit der Gott gerecht ist und die Sünder und Ungerechten bestraft.'
[2536] Luther WA, dl. 54, p. 186: 'Da fing ich an einzusehen, daß 'Gerechtigkeit Gottes' diejenige sei, durch die der Gerechte, von Gott beschenkt, lebt, und zwar aus Glauben, und es werde da gelehrt, dass durch das Evangelium die 'passive' Gerechtigkeit Gottes offenbart werde, mit der uns der barmherzige Gott recht macht durch den Glauben.'
[2537] Eerder verschenen in het Latijn als *Harmonia ex tribus evangelistis*, ed. Oliua Roberti Stephani, Genève 1555.
[2538] Calvin *Comm. NT,* ed. Meyrueis 1854-1855, dl. 1, p. 420: 'En ce miracle nous est monstré comment la grâce de Christ a commencé à descouler sur les Gentils.' Engelse vert.: Calvin *Harm.,* ed. Torrance 1972, dl. 2 (ed. 1995), p. 166.
[2539] Een Nederlandse editie, vertaald door Gerardus Gallinaceus (ca. 1520-1574), verscheen in 1582 en 1604 onder de titel *Harmonia, dat is, een Tsamenstemminghe gemaect wt de drie Evangelisten*: Calvin *Harm.,* ed. Soolmans-Verschout 1582-1604. In werd 1625 het boek herdrukt met daaraan toegevoegd *d'uytlegginghen op de Euangelist Iohannes*.

In het voorgaande bleek reeds duidelijk hoe 'heiliging' van oudsher ten grondslag lag aan de vereenzelviging met bijbelse rolmodellen. De calvinistische leer plaatste heiliging echter in een nieuw perspectief, waarbij heiliging niet als genadevolle beloning, als "gratificatie" voor goede werken, kan worden opgevat. De uitbeelding in de gedaante van een deugdzame bijbelfiguur om zo de eigen vroomheid en barmhartigheid uit te beelden, met het doel een plek in het hiernamaals te waarborgen, had vanuit de protestantse theologie weinig zin. In III.17 van de *Institutie* behandelde Calvijn de beloften van de Wet en de vraag of deze strijdig zouden zijn met de protestantse rechtvaardigingsleer. Beide waren zijns inziens volstrekt met elkaar verenigbaar, omdat de beloften van de Wet in de gelovigen worden vervuld. In deze samenhang verhelderde Calvijn ook hoe God behagen schept in de goede werken van de gelovigen.

De Schrift spreekt dan wel over beloning naar onze werken, waarop hij in III. 18 ingaat, hetgeen echter niet impliceert dat we op grond van deze werken worden gerechtvaardigd. Bovendien leert Jezus de Joden dat goddelijke genade niet berust op afkomst of de naleving van religieuze tradities. Relevant in dit verband is Paulus' brief aan de Galaten 3 over de Wet van de genade. Allereerst maakte Paulus het verband tussen het geloof en de Wet duidelijk: 'Doch de wet is niet uit het geloof; maar de mens, die deze dingen doet, zal door dezelve leven (Gal. 3:12).' Het verbond met Abraham is gesloten op grond van genade, waaraan de Wet feitelijk weinig toevoegt. Volgens Paulus dient de Wet dus hoogstens als leidraad, niet als redmiddel. Paulus ging zelfs verder dan Christus en noemde de Wet een vloek, waarvan Christus ons verlost had, en schreef vervolgens: 'Opdat de zegening van Abraham tot de heidenen komen zou in Christus Jezus, en opdat wij de belofte des Geestes verkrijgen zouden door het geloof (Gal. 3:14).'

Niet toevallig liet de contraremonstrantse predikant Jacob Revius (1586-1658) zijn berijmde tweespraak tussen Christus en de Kanaänitische vrouw in zijn *Over-ysselsche sangen en dichten* (1630) volgen op het vers 'Bethesda' dat de lading dekt van diens hele boekwerk en waarin wordt gesteld dat Mozes' wet door de zondeval tot een vloek is geworden, waarvan alleen Christus ons kan verlossen.[2540] Bij Revius verlaagt de 'Cananeische Vrouwe' zich letterlijk tot het niveau van een hond: 'O Heere Davids Soon,/ mijn tonge moet u dancken/ Voor u onstrafbaer woort/ Ick ben een snoden hont,/ oock wil ick na u jancken/ Tot ghy my hebt verhoort./ De kinders hoort het broot,/ de hondekens de cruymen/ En watter overschiet:/ Dit is mijn eygen deel: en/ soud' ick dat versuymen?/ Neen, ick en willes niet.'[2541]

Dat Christus, volgens het evangelie van Mattheüs, de vrouw aanvankelijk negeerde, kwam doordat de heidenen nog niet waren geroepen. Dat hij overstag ging, was dus *uitsluitend* verklaarbaar uit haar geloof. Het is dan ook de volharding van de Kanaänitische vrouw in haar geloof, die blijkt uit haar aanhoudende smeekbedes, die de contraremonstrantse theoloog Johannes Polyander van den Kerckhoven (1568-1646) in zijn *Ancker der ghelovighe siele* (1628) tot voorbeeld stelde aan de gelovige.[2542] Calvijn stelde dat Christus, hoewel hij door zijn

[2540] Revius 1630, ed. Smit 1930-1935, dl. 1, p. 201: 'Van Moses Godes knecht vyf treffelijcke boeken Vol wetten, conden ons niet segenen, maer vloecken'. Vergelijk: Smit 1928, p. 168.
[2541] Revius 1634, p. 199; Revius 1630, ed. Smit 1930-1935, dl. 1, p. 203. Zie ook: Strengholt 1976, pp. 153-163; Stronks 1996, p. 162, noot 60.
[2542] Polyander 1628, p. 79: 'laet ons hier in navolghen het exempel der gheloovige Voorouderen/ ende insonderheyt van de voornoemde Cananeetsche vrouwe/ dewelcke/ hoewel dat Jesus Christus meenichmael hadde gheweyghert haer te verhooren/ hem niettemin so dickmaels bleef bidden voor haer dochter/ dat hy ten laetsten haer antwoorde: O vrouwe, u gelove is groot, u geschiede also ghy wilt. Matth. 15.28.'

goddelijke geest kon voorzien wat er zou gebeuren, in zoverre hij zielzorger en afgevaardigde van zijn vader was, maar menselijkerwijs bleef Hij binnen de grenzen van zijn roeping. Hierom kon hij niet doen wat hij als mens verlangde: 'Maar toen het ware geloof in verval raakte tussen hen [De Joden], geschiedde het door de heerlijke en ongelofelijke goedheid Gods dat de geur van de beloften zich verspreidden in de landen van de heidenen.' [2543]

Volgens de aantekeningen in de Statenvertaling worden de heidenen met honden vergeleken, omdat zij toen nog niet wisten van Gods verbond. De herkenning van Christus als Messias – zij spreekt hem aan met messiaanse titel 'Zone Davids' – en het onvoorwaardelijk geloof in hem dient als voorwaarde voor het Nieuwe Verbond van de Christenen: 'Het verbond, dat te voren van God bevestigd is op Christus, wordt door de Wet, die na vierhonderd en dertig jaren gekomen is, niet krachteloos gemaakt, om de beloftenis te niet te doen.' (Gal. 3:17). De slotsom in Galaten 3:28 luidt: 'Daarin is noch Jood noch Griek; daarin is noch dienstbare noch vrije; daarin is geen man en vrouw; want gij allen zijt een in Christus Jezus.' Daar hier expliciet sprake is van een Griek, maakt eens te meer duidelijk in welk verband we de kenschetsing van Kanaänitische vrouw als een vrouw van Griekse (heidense) afkomst moeten zien. In de daaropvolgende regel wordt eraan toegevoegd: 'En indien gij van Christus zijt, zo zijt gij dan Abrahams zaad, en naar de beloftenis erfgenamen.' Het is ook deze belofte die uitgaat van de geschiedenis van Kanaänitische vrouw en die gold voor alle niet-Joodse volkeren. Paulus schreef in Romeinenbrief niettemin: 'Eerst bij de Jood en dan bij de Griek', omdat de Jood dankzij Gods verbond met Abraham behoort bij de "eerstgeroepenen" en dientengevolge ook als eerste de gelegenheid kreeg het evangelie van Christus aan te nemen of te verwerpen. Calvijn begreep hierin meer dan een volgorde, zelfs een rangorde. Israël blijft het eerstgeboorterecht behouden en de heidenen staan lager in de hiërarchie. Paulus schreef immers in Romeinen 2:1-3 dat de Joden dit voorrecht hadden omdat de Woorden Gods aan hen als eerste waren toevertrouwd.

8.5. *Izaäk en Rebekka* door Jacob Backer (1640): een huwelijks liefdesspel

In welke religieuze hoek moet men echtpaar Lowyssen-Ment nu eigenlijk zoeken? Volgens Erna Kok hadden 'de gereformeerde Eva Ment en Marinus Lowysse vrijere denkbeelden dan de gangbare moraal en konden zij het zich permitteren om het vrome thema *Christus en de Kanaänitische vrouw* door Backer te laten opluisteren met een voor die tijd ongebruikelijk diep decolleté van Eva Ment.'[2544] Ook vestigde zij vanwege dit frivole motief de aandacht op een andere compositie van Backer, eveneens een *portrait historié,* waarin de oudtestamentische figuren Izaäk en Rebekka in een innige omhelzing zijn weergegeven (Tokio, privébezit; **BAC1;** afb. 8.42).[2545] Terecht herkenden Marten Jan Bok en Erna Kok in de kussende aartsvader Marinus Lowyssen. Ondanks dat diens fysiognomie minder is geaccentueerd vallen dezelfde scherpe neusbrug, diepliggende oogkassen, afhangende wenkbrauwen en geprononceerde jukbeenderen te bespeuren.[2546] Omdat dit schilderij, evenals de *Kanaänitische vrouw,* in 1640

[2543] Calvin *Comm. NT,* ed. Meyrueis 1854-1855, dl. 1, p. 421; Calvin *Harm.,* ed. Torrance 1972, dl. 2 (ed. 1995), p. 167.
[2544] Kok 2011, p. 135; Kok 2013, p. 86.
[2545] Aanvankelijk werd voorstelling abusievelijk geduid als David en Bathseba. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 1 (1983), p. 82; Van den Brink, in: Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 52, noot 3. Zie voor de afschrijving van deze titel: Kok 2011, pp. 122-123 en aldaar voor de overtuigende duiding als *David en Bathseba.*
[2546] Vergelijk: Kok 2011, p. 132; Kok 2013, p. 85.

werd geschilderd nam Kok aan dat Rebekka, van wie het afgewende gezicht achter dat van Izaäk verdwijnt, Eva Ment moet voorstellen, hoewel het feitelijk geen portret is.[2547]

Meer precies geeft het schilderij het moment weer uit Genesis 26:8 waarop Abimelech, de koning der Filistijnen uit het venster keek, en zag, dat Izaäk aan het minnekozen was met zijn vrouw Rebekka. Izaäk had geloochend dat de schone Rebekka zijn zuster was uit angst om gedood te worden door de jaloerse Filistijnen (Gen. 26:7). Abimelech die hen betrapte en zich realiseerde dat zij geen broer en zus konden zijn, riep Izaäk tot verantwoording om zijn bedrog: iemand van zijn volk had zo de schuld van overspel kunnen krijgen. Niettemin liep het verhaal goed af: de koning beveelt zijn volk om Izaäk en Rebekka met rust te laten op straffe des doods (Gen. 26:10-11). Dat Abimelechs angst voor een probleemsituatie niet ongegrond was blijkt uit de voorgeschiedenis met Abrahams vrouw Sara, de moeder van Izaäk, die door (dezelfde of een gelijknamige) koning Abimelech werd geroofd, omdat ook Abraham had voorgewend dat zijn vrouw zijn zuster was.[2548] Toen (deze) Abimelech hierachter kwam, gaf hij Sara terug (Gen. 20:2-18). Aan deze geschiedenis werd doorgaans een positieve interpretatie verbonden, zoals door de remonstrantse predikant Jacob Batelier (1593-1672) die Abimelech een godzalige koning noemde en stelde 'dat Abimelech alleen rechtveerdig is geweest in die eene daedt/ end handelinge aengaende de huys-vrouw van Abraham/ dat hy die niet en heeft tot hem willen nemen/ wetende dat sy een getrouwde vrouwe was.'[2549]

Kok merkte terecht op dat Backers *Kanaänitische vrouw* als symbolische verbeelding van liefdadigheid – namelijk de opvoeding van de staatsdochters in Indië – 'respect en goedkeuring' kon wegdragen en zij vermoedt daarom, vermoedelijk juist, dat het werk in een publieke ruimte van het woonhuis van de opdrachtgevers aan het Singel zal hebben gehangen. Hiertegen kan worden ingebracht dat een beschouwer niet de (veronderstelde) achterliggende beweegreden voor de onderwerpskeuze zal hebben kunnen afleiden uit de voorstelling of de voorgestelde rol van Eva Ment. Voorts stelde Kok dat het schilderij met de oudtestamentische liefdesscène 'exclusief voor de privévertrekken' zal zijn bedoeld, waar het aan afkeurende blikken van de bezoekers werd onttrokken.[2550] Inderdaad zou het publiekelijk etaleren van het liefdesspel 'oneerbaar', ja zelfs ongehoord zijn geweest, maar Koks visie dat 'het echtpaar in een meer persoonlijke behoefte heeft voorzien' omwille van het 'sensuele genot van het kijken' wordt hier slechts ten dele gevolgd. Hoewel bedoeld voor de privésfeer, is het werk echter meer dan een 'erotische voorstelling'. Want waarom zou men hiervoor een *bijbels* thema kiezen?

De oudtestamentische scène kan dan ook de vergelijking niet voor de volle honderd procent doorstaan met een ander *portrait historié* dat Kok vanwege de erotische inhoud aanhaalde, namelijk het *Portret van Elisabeth Spiegel en Wigbold Slicher als Venus en Paris* door Ferdinand Bol uit 1656, waarop vrouw des huizes met ontblote borst verschijnt (Dordrechts, Dordrechts Museum; § 2.6, 11.2; afb. 2.30, 8.43).[2551] Het bloot wordt hier gerechtvaardigd door

---

[2547] Kok 2013, p. 85.

[2548] Vermoedelijk was deze Abimelech de vader van de koning van Gerar uit de tijd van Izaäk, hoewel beide in vroeger tijd gewoonlijk gelijkgesteld werden.

[2549] Batelier 1651, p. 112.

[2550] Kok 2011, p. 135; Kok 2013, p. 87.

[2551] Ferdinand Bol, *Wigbold Jansz. Slicher, Elisabeth Elbertsdr. Spiegel en Anthonis Slicher als Paris, Venus en Amor,* sign. & dat. l.o.: *"F. Bol 1656",* olieverf op doek, 118 x 157 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/953/471; IB-nr. 32217; RKD-nr. 54343; Porthis 0073 & 0686-0687. Zie: Wishnevsky 1967, p. 209, nr. 120, afb. 11; Blankert 1982, p.

de themakeuze (Venus, de liefdesgodin, wordt immers gewoonlijk naakt uitgebeeld); bovendien gaat het hier om een profane voorstelling. En in het geval van het door Kok aangehaalde *Portret van Sophia-Hedwig van Brunswijk-Wolfenbuttel, gravin van Nassau-Dietz als Caritas met haar kinderen* door Paulus Moreelse, voldoet het naakt aan de uitbeelding van het thema in de embleemkunst (Apeldoorn, Nationaal Museum Paleis Het Loo; afb. 8.44).[2552] Hierop wordt immers de goddelijke deugd van (naasten)liefde (1. Kor. 13:13) uitgebeeld in de vorm van een (zogende) moeder omringd door haar kinderen. De ontblote borst is dus geen erotische motief, maar een symbool van echtelijke liefde.[2553]

Het lijkt onwaarschijnlijk dat Backers *Izaäk en Rebekka* alleen bedoeld was voor de geportretteerden om zich aan te verlekkeren, hoe zinneprikkelend ook. Bovendien valt de opvatting van een private functie niet helemaal te rijmen met het feit dat de kunstenaar de inventor is van de getoonde privégenoegens.[2554] Hoe zou zo'n *ménage à trois* minder ongepast zijn dan een publiekelijk vertoning? Als er al persoonlijke lustgevoelens van het echtpaar worden uitgeleefd in een bijbelse scène, waarom dan in portretvorm? Een dergelijke vorm van erotisering, die grenst aan de fetisjisme lijkt onvoorstelbaar vanuit de zeventiende-eeuwse denkwereld. Steekhoudender is Koks verwijzing naar de bewering dat aristocraten zich kennelijk meer vrijheden konden permitteren, terwijl er zich onder calvinisten, piëtisten en doopsgezinden ook meer vrijzinnige gelovigen zouden hebben bevonden.[2555]

Maar hoe werd deze erotische vrijzinnigheid door onorthodoxe gelovigen gelegitimeerd? Binnen het gereformeerde milieu lijkt geen plaats voor erotiek. Toch moet men er voor waken de preutsheid uit onze eigen tijd te projecteren op de kunst van de zeventiende eeuw. Terwijl tegenwoordig pornografische verwijzingen in onze expliciete beeldcultuur meer geaccepteerd lijken – let wel: *lijken* – heeft het taboe dat hierop (nog altijd) rust zich ook verspreid naar voorheen geaccepteerd seksueel gedrag. Terwijl seks in vroeger tijd gesanctioneerd werd door de huwelijkse staat, is men tegenwoordig in zekere zin preutser over gewenste intimiteiten dan vroeger.[2556] Echtelijke liefde en voortplanting werd niet als iets pervers gezien, hoewel seksualiteit in het algemeen, of het nu een sociaal geaccepteerde variant betrof of niet, werd benaderd vanuit een religieus-moralistische kader waarbinnen de Bijbel als leidraad gold.

103, nr. 34; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 309, 393 nr. 154; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 323, nr. 81; Best. cat. RBK 1992, p. 46, nr. 239; Ekkart 2002a & Ekkart 2000b (identificatie); Tent. cat. Athene/Dordrecht 2000-2001, pp. 174-175, nr. 9 met kl.afb.; Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, pp. 102-103, nr. 11; Hermann 2010, pp. 58-65 met afb. 39; Kok 2013, p. 64; Grijzenhout & Kok 2017, pp. 125-126 met kl.afb. 6.8 op p. 121.

[2552] Paulus Moreelse, *Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbuttel als Caritas met haar zonen Hendrik Casimir I, Willem Frederik en Maurits van Nassau-Dietz,* sign. & dat. (op zuilbasis): *"PMoreelse / 1621",* olieverf op doek, 140 x 122 cm, Apeldoorn, Paleis Het Loo Nationaal Museum, inv.nr. RL451; IB-nr. 39857; RKD-nr. 166008; Porthis 0302 & 0880-0883. Zie: Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 2, p. 40, nr. 201, p. 109, nr. 806; p. 208, nr. 67; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 312-315, nr. 78; Domela Nieuwenhuis 2001, pp. 416-419, nr. SAP59; Tent. cat. Londen/Den Haag 2007-2008, pp. 168-169, nr. 43; Tent. cat. Amsterdam 2016, p. 26, afb. 9. Zie voor het verband tussen Caritas als personificatie en emblemata: Weissert 2016.

[2553] Vergelijk: E. de Jongh, in: Haarlem 1986, pp. 312-315 Dat Caritas ook in verband gebracht met genade, op grond van de verkeerde etymologische herleiding via het Griekse *charis* (genade) maakt juist dat zij als theologale of heilige liefde *(Amor sacro)* tegen aardse liefde *(Amor profano)* kon worden afgezet. Een erotische intentie lijkt niet het geval.

[2554] Rubens' beroemde *Pelksen*, waarvoor de vrouw van de schilder, model stond – wat Kok ongelukkigerwijs 'een naaktportret' noemt – lijkt eveneens te zijn bedoeld voor privé-doeleinden, maar hier is is geen sprake van een opdrachtsituatie waarbij voor het portret werd gezeten. Zie: Kok 2011, p. 139, noot 54.

[2555] Vergelijk Kok 2011, p. 135; Kok 2013, p. 86, waar aangehaald: Ekkart 2002, p. 15, noot 48; De Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 315 sub nr. 78 i.v.m. Sophia Hedwig van Nassau Dietz als Caritas; cf. pp. 322, 324, sub nr. 81,

[2556] Getuige de gangbare praktijk dat leden van het hof getuige waren van de consumptie van het koninklijke huwelijken in de bruilofsnacht. Overigens is gêne over ongewenst seksueel gedrag eveneens toegenomen in onze tijd.

Als men de thematiek van de vrijende Izaäk en Rebekka slechts als voorwendsel zou willen zien voor de weergave van erotiek, wat houdt dan dit excuus hiervoor dan in? Dient het religieuze onderwerp ter legimitatie van erotiek? Gaat er misschien een religieus-moralistische boodschap van uit, zoals zo vaak bij zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst met erotische bijbelscènes? Dan zou men de getoonde rol als een negatief exempel moeten uitleggen. De bijbel vermeldt ook veel vormen van ongewenste seksuele handelingen (zoals incest tussen Loth en zijn dochters), ofschoon de preciese details onbesproken bleven. Verwerpelijke seksuele handelingen bleven ook in de bijbelkunst gewoonlijk onuitgebeeld. Niettemin werden vormen van liefkozing, als uiting van genegenheid, in omfloerste bewoordingen geëxpliciteerd in de bijbel. Dit gegeven kon als een vrijbrief dienen om ook in de religieuze kunst liefdesscènes uit te beelden: de voorbeelden zijn echter schaars.[2557]

Ongeacht of de uitbeelding in het schilderij decent is, dient men te beantwoorden hoe de bijbelpassage met de liefkozing tussen Izaäk en Rebekka door (orthodoxe) protestanten werd uitgelegd: als gewenst of ongewenst seksueel gedrag. Maar zelfs dan zijn de verkozen portretwijze en het expliciete karakter nog niet verklaard. In zijn uitlegging van het boek Genesis zag Calvijn geschiedenis als een toonbeeld van Gods welwillendheid en als bewijs 'dat in het hele leven gerechtigheid moet worden beoefend, opdat de mensen ons niet van misdadige of schandelijke dingen kunnen verdenken.' Vanwege de onduidelijkheid in de Schrift stond Calvijn ambigue ten opzichte van het liefkozen van Izaäk en Rebekka: 'Mozes spreekt niet over echtelijke gemeenschap, maar over een of ander te vrij gebaar, dat het bewijs was óf van ongebonden dartelheid óf van huwelijksliefde.' Daarenboven bracht hij het in verband met overspel dat vrouwen (!) in zijn eigen tijd pleegden.[2558] Het is evident dat deze betekenis niet door het echtpaar Lowyssen-Ment aan de voorstelling zal zijn gehecht.

Allereerst dient met een onderscheid te maken tussen naaktheid en seksualiteit. Hoewel de twee vaak moeilijk te scheiden zijn, had minnekozen in zeventiende-eeuwse cultuur, ook als hoofs liefdesspel buiten het huwelijk, een andere connotatie dan *full frontal nudity* in een symbolische context. Zowel naaktheid als liefde kon gewild of ongewild worden gevulgariseerd, maar de twee waren ingebed in een andersoortige vertogen om zich te wapenen tegen religieuze kritiek. Zo werd artistieke naaktheid gelegitimeerd door navolging van klassieke voorbeelden, zoals in de renaissancekunst: het bleef misschien naar christelijke maatstaven onkuis, maar als aperte profaniteit werd zij aan christelijke moralerisering onttrokken.[2559] Ook kon klassieke *nuditas* worden ingezet als classicerend motief met een emblematische betekenis, zoals in het geval van een halfnaakte Caritas (afb. 8.44). Een christelijke deugd werd hier immers op de manier van een klassieke deugd verbeeld. De naaktheid is hierdoor niet langer profaan: zij is aangepast aan de christelijke moraal.[2560]

De beoordeling van uitingen en uitbeeldingen van de liefdesdaad bleef daarentegen te allen tijde gegrondvest in de christelijke moraal. Omgekeerd had verlichamelijkte liefde tussen man en vrouw – ook als deze expliciet als naaktscène was weergegeven – in de zeventiende-

[2557] Zie hiervoor: Hekma & Roodenburg 1988, passim.
[2558] Calvin *Gen,* ed. Pieters 2011, p. 61: 'Tegenwoordig baant de bandeloosheid zich met zó'n geweld een weg, dat echtgenoten gedwongen worden om buitensporig spel van hun vrouwen met anderen stilzwijgend toe te laten.'
[2559] Zie voor de kritiek op de ontblote boezem: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 322-324, sub nr. 81.
[2560] Ook op de klassieke mythologie kon een christelijke allegorisch-moraliserende uitleg worden toegepast.

eeuwse optiek relatief weinig te maken met functioneel naakt als abstractum in allegorisch verband. Populaire oudtestamentische voorstellingen waarin sprake is van laakbaar seksueel gedrag, zoals de ontmoeting van Juda en Thamar, hebben dan ook andere functie dan klassiek naakt. Hetzelfde gaat ook op voor naaktscènes met een overduidelijk erotisch karakter zoals David en Bathseba of Susanna en de Ouderlingen, waarin het bijbelse motief ondergeschikt lijkt aan de naaktscène en juist het moralistische gevolg (in de vorm van een noodlottige straf, zoals de dood van het kind van David en Batheseba of een juridische veroordeling, zoals bij de ouderlingen) buiten beeld bleef.[2561]

De bekend geachte afloop van het bijbelverhaal diende doorgaans als terechtwijzing en waarschuwing. Het is echter een feit dat het liefdespel van Izaäk en Rebekka een positieve uitkomst had. Koning Abimelech betrapt het paar en realiseert zich dat ze geen broer en zuster kunnen zijn. Hij wijst Izaäk vervolgens terecht dat hij door zijn toedoen zijn vrouw aan ontucht had blootgesteld: 'Lichtelijk had een van dit volk bij uw huisvrouw gelegen, zodat gij een schuld over ons zoudt gebracht hebben' (Gen. 26:9-10).[2562] Maar uiteindelijk biedt hij hen de garantie dat ze beschermd zullen worden: 'Zo wie deze man of zijn huisvrouw aanroert, zal voorzeker gedood worden!' (Gen. 26:11). Aldus wordt verbintenis van man en vrouw voor God, de huwelijkse staat, als heilig instituut gerespecteerd – zelfs door de heidenen.[2563]

De erotische uitbeelding van hun genegenheid voor elkaar, blijkt echter van een geheel andere orde. Nochtans betekent dit niet automatisch dat hierin ondeugd of zonde schuilt. Sommige hervormers voerden, zoals hierna blijkt, het verhaal op als exempel in de verdediging tegen hen die de liefde tussen man en vrouw wilden perverteren. Backers schilderij van Izaäk en Rebekka kan zelfs gezien worden als een visualisatie van dit betoog. Het feit dat het liefkozende echtpaar wordt bespied door Abimelech, koning van Gerar, die in de veronderstelling verkeert dat Rebekka de zuster van Izaäk is en beiden dus een bloedschande begaan, perverteert de voorstelling. Niet het minnekozen van het echtpaar, dat voor God wettig in de echt verbonden is, wordt veroordeeld, maar buitenechtelijk lustgevoelens in het algemeen: niet zozeer de lust van de niet afgebeelde Abimelech, als vooral die van de buitenstaander. Jacob Cats voerde Izaäk en Rebekka in *Trouringh* (1637) aan als deugzaam voorbeeld van huwelijkstrouw.[2564] Niettemin was hij van mening dat de episode te Gerar 'tot enckel smaetheyt streckt.'[2565]

De beschouwer wordt als *peeping Tom* in de rol gevoegd van Abimelech. Van hetzelfde mechanisme is sprake bij naaktscènes zoals Susanna en de Ouderlingen waarbij de beschouwer

---

[2561] Vergelijk ook het verhaal van de Leviet in Gibea die het bijwijf van zijn gast opoffert aan Benjamieten opdat zij zich niet vergrijpen aan de gast (Richt. 19:23).

[2562] Zie ook: Calvin 1562, ed. Van der Linden 1992, p. 98.

[2563] Calvin 1562, ed. Van der Linden 1992, p. 96: 'En toch leefde daar zo'n eerbaarheid dat niemand al te vertrouwelijk omging met een andermans vrouw. Men deed er ook niet zó, dat men er kwaad van kon denken, zoals dat hier gebeurt, als Abimelech zegt: maar ze is in werkelijkheid uw vrouw.'

[2564] Cats 1637, p. 14: 'Als gront tot meerder zaet, maer Isaack alleen,/ En maeckt geen ander vvijf syn echte bedt gemeen./ Sy tvvee zyn onder een gelijck gepaerde schapen,/ Die nu ter vveyde gaen, en dan te samen slapen,/ Die al haer herten-vreught verdeelen onder haer,/ En (met een vvoort geseyt) een gansch geluckigh paer.'

[2565] Cats 1637, p. 16; cf. aldaar, pp. 149-150, voor Izaäk en Rebekka als 'merckelick exempel' worden van uithuwelijking zonder dat de bruid en bruidegom elkaar zien. Cats koppelde dit aan de praktijk van huwelijkssluiting op basis van portretten: 'Gelijck men weet, dat de selve op andere lieden oogen, en op het gesicht van een contrefeytsel alleen veeltijts haer houwelick zijn gewoon aen te gaen. [...] soo en konnen der selver houwelicken niet vvel anders beleyt werden, als door tusschen gaende personen, en onderlinge af-beeldinge, ter weder zijden toe-gesonden. Maer ondertusschen hoort men al dickmael: *Le diable de peintre m' a trompé*.'

in feite zichzelf betrapt ziet, omdat deze zich bezondigt aan dezelfde voyeuristische bezigheid (of lustgevoelens) als de ouderlingen. Daarbij wordt de moralistische boodschap van de voorstelling die de weergave van het naakt zou moeten rechtvaardigen onderuit gehaald: men begaat zelf de fout waartegen de waarschuwing uitgaat. Door het verkeerde voorbeeld te geven wordt ook de dubbele moraal van de naaktscène blootgelegd. Dit spel van negatieve exemplificatie ligt ten grondslag aan *portraits historiés* in dergelijke compromitterende voorstellingen, zoals Hendrick Goltzius' portret van Govertsz. van der Aer als ouderling (**GOL1;** 12.5; afb. 12.19).

Interessant in dit verband is dat de compositie van Izaäk en Rebekka oorspronkelijk groter is geweest en de figuren ten voeten uit weergaf in een meer flagrante pose.[2566] Dit bewijst een getekende voorstudie door Backer in het Herzog Anton Ulrich Museum te Braunschweig (afb. 8.45).[2567] Niet alleen vielen significante en sensuele details weg door de verkleining van het schilderij aan de onderzijde, ook door radicale overschilderingen werd de algehele indruk ervan gewijzigd. Uit de tekening blijkt dat de figuur van Rebekka op het schilderij oorspronkelijk meer van zichzelf prijsgaf dan tegenwoordig het geval is. Zo zijn in de tekening haar borsten zichtbaar, mogelijk zelfs ontbloot. Ook haar houding is meer promiscue: zij kust Izaäk op de mond en heeft zich gevleid tussen zijn benen. Haar benen heeft zij gespreid en haar halfnaakte linkerbeen heeft zij over de zijne gelegd. Hierdoor wordt de blik van de beschouwer getrokken naar haar schaamstreek, die weliswaar is afgedekt, maar wordt geaccentueerd door de drapering van haar rok die over de linkerknie opgetrokken is waardoor haar ontblote been met afgezakte kous zichtbaar is.[2568] Door de onderlichamen af te snijden en de kus weg te retoucheren werd de voorstelling in later tijd opzettelijk gekuist en gewijzigd in een zedige omhelzing.[2569]

De houding waarbij de vrouw zit tussen de benen van haar minnaar en haar been over zijn been heeft geslagen diende in de vroegmoderne periode als het gebruikelijke motief om op een betamelijke manier de geslachtsgemeenschap te verbeelden.[2570] Backer ontleende de houding voor zijn liefdespaar aan Rafaëls fresco met *Izaäk en Rebekka bespied door Abimelech* in de Loggia van het Vaticaan (afb. 8.46).[2571] Deze voorstelling werd in de zeventiende eeuw onder meer bekend door een prent door Sisto Badalocchio (1585-ca. 1647) in *Historia del Testamento Vecchio* van 1607 (afb. 8.47).[2572] Dit boekwerk met vijftig prenten naar Rafaëls Vaticaanse wandschilderingen werd opnieuw uitgegeven in Amsterdam in 1638 door Cornelis Jansz. Visscher (ca. 1645-1712) en werd vaak door kunstenaars gebruikt als modelboek.[2573] Volgens Kok wordt de seksuele daad, als verbeeld door de verstrengelde benen, gelegitimeerd door de

[2566] Vlg. Londen (C), 3/5-7-1996, lot 338: 'The present picture is a fragment of a painting [...]'. Zie voor de toeschrijving aan Backer door Peter van den Brink, in: Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 52, fig. 48, A71, p. 229.
[2567] Jacob Backer, *Izaäk en Rebekka,* zwart en wit krijt op lichtbruin papier, 48 x 33,1 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv.nr. 339. Zie: Kok 2011, p. 120, afb. 2; cf. Sumowski 1983-1994, dl. 1 (1983), p. 82, afb. p. 92 als Michael Willmann.
[2568] Vergelijk beschrijving: Kok 2011, p. 128.
[2569] Kok 2011, pp. 127-128.
[2570] Aangeduid door Kok (2011, p. 128) als 'slung leg', als ontleend aan: Steinberg 1970, pp. 241-245, App. A, p. 272.
[2571] Rafaël, *Izaäk en Rebekka bespied door Abimelech,* fresco, Loggia op 2e verdieping, Rome, Vaticaanstad, Palazzi Pontifici. Zie: Davidson 1985, p. 39; Kok 2011, p. 129, afb. 14.
[2572] Sisto Badalocchio naar Rafaël, *Izaäk en Rebekka bespied door Abimelech*, 1607, gravure, 131 x 178 mm, in: Sisto Badalocchio & Giovanni Lanfranchi*, Historia del Testamento Vecchio*, Rome 1607, fol. 22 (van 54), Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-2010-332. Zie: *Ill. Bartsch,* dl. 40, p. 343, nr. 7; Kok 2011, p. 129, afb. 15. Zie ook: Orazio Borgianni naar Rafaël, *Abimelech ziet Izaäk Rebekka liefkozen,* ets, 150 x 183 mm, 1615, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-35.428. Zie: *Ill. Bartsch,* dl. 38, p. 378, nr. 19.
[2573] Zie ook Tent. cat. Stuttgart 2001, p. 425.

handdruk ten teken van hun echtverbintenis.[2574] Van oudsher diende de historie van Izaäk en Rebekka als onderwerp voor huwelijkspreken en bruiloftsredes.[2575] Ook werd de episode in Genesis 26 met voortplanting in verband gebracht, zoals in een Latijns onderschrift op een prent met de liefdesscène door Crispijn I de Passe (ca. 1564-1637) uit 1612, waarvan de Nederlandse versie (van na 1616) luidt: 'Isaac syne beminde Rebecca genietende, begint de vermenigvuldigen van het zaed Abrahams'.[2576] De teneur van dit opschrift is geheel in lijn met de voorwaarde die aan de echtelijke sponde werd gesteld: enkel als het telen van een nageslacht voor de gemeente van Christus het oogmerk was, kon zij genade vinden in de ogen van de meeste theologen.[2577]

Volgens de Statenvertaling (1637) zijn Izaäk en Rebekka 'jokkende', wat in de kanttekeningen wordt uitgelegd als 'enige vrije, doch eerlijke gebaarden gebruikende, waaruit de koning kon afnemen, dat zij man en vrouw waren.' Hier kan *jokken* het best worden begrepen in de zin van 'stoeien' of 'dollen', als eufemisme voor liefkozen. De meest gangbare betekenis van *jocken* in het Vroeg-nieuwnederlands was echter 'schertsen, grappen maken, gekheid maken'.[2578] Luther stelt dat het hebreeuwse woord 'zahak' (צחק) in zijn betekenis niet minder veelduidig is dan het woord 'lachen'.[2579] Nederlandse predikanten stelden dat Izaäk 'jokkende of spelende' was met Rebekka.[2580] In J. Smeerbols *Bruylofts-kost* (1645) wordt het woord gebruikt in de context van 'Jokken, lokken, lachen, streelen'.[2581] Hoewel Luther het schaamtevolle van het betrapte liefdesspel onderstreepte, beweerde hij dat het uit hartzeer over hun verblijf in den vreemde was voortgekomen.[2582] Ook de gereformeerde predikant Franciscus Burman (1628-1679) zag dit als een verzachtende omstandigheid voor deze 'vriendelikheid ende vermaak' waarmee 'Isaac en Rebecca hare droefheid/ die sy in vreemde hadden hadden/ verligt hebben.'[2583] Het is in het licht hiervan interessant dat Marinus Lowyssen en Eva Ment elkaar in den vreemde hadden leren kennen, ver van huis. Nadat haar man in Batavia stierf, reisden ze samen in 1629 terug, en vonden ze uiteindelijk troost bij elkaar.

Luther rechtvaardigde het liefdesspel verder, zeggende: 'Das ist ein ehrlicher schertz/ so einem fromen Ehrlichen Eheman mit seinem weibe wol anstehet [...] Aber mit der die mir Gott

---

[2574] Kok 2011, p. 128.
[2575] Zie bijvoorbeeld: *Die schöne vnd liebliche Historia von der Hochzeit Isaac vnd Rebeccae* (1558); Johannes Mathesius, *Vom Ehestandt und Haußwesen: 15 Hochzeytpredigten* (1567); Cyriacus Sprangenberg, *Ehe-Spiegel* (1567).
[2576] Chrispijn I de Passe, Abimelech *bespiedt Isaak en Rebekka*. Het onderschrift in het Latijn luidt: *"Coniugis hic dilectae Isac amplextibus haerens,/ Optatis fruitur votis, ut compleat orbem./ Semine Abrahami; populi fundamina Sancti/ Electique Deo incipiens, regnumq. nepotum."*, ofwel: 'Terwijl Izaäk hier zijn geliefde vrouw in een innige omhelzing vasthoudt, wordt zijn vurige wens vervuld, dat hij de wereld moge vervolledigen met Abrahams zaad, de grondvesten leggend van het volk dat geheiligd en verkozen is door God, en de heerschappij van zijn nakomelingen.', opgenomen in: De Passe 1612. Zie: *Holl.*, dl. 15 (1964), pp. 289-290, nr. 85; Veldman 2001, pp. 61-72, 181-182, 306 met afb. 92; Aronberg Lavin 2001, p. 89; Aronberg Lavin & Lavin 2013, p. 8.
[2577] Vergelijk: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 27.
[2578] Philippa e.a. 2003-2009, dl. 2 (F-Ka: 2005), p. 576. Het werkwoord werd ontleend aan Latijn *iocārī* 'schertsen' of is afgeleid van het Middelnederlandse znw. *joc* 'grap, spel', dat weer is ontleend aan *iocus* 'grap, (liefdes)spel', waarvan *iocārī* werd afgeleid. Al in de Delftse Bijbel (1477) vindt men 'Ende hi sach ysaac spelen met rebecca sinen wiue.'
[2579] Luther 1558, fol. 55v.
[2580] Zie bijvoorbeeld: Burman 1680. p. 217.
[2581] Smeerbol 1645, p. 117.
[2582] Luther 1558, fol. 53r: 'Der Text zeigt heimlich an/ wenn du die umbstehende fleissig betrachten wirst/ das dieser schertz herkomen sey mehr aus traurigkeit des hertzen/ und das sie etwas erschrocken gewest/ denn aus geilheit/ oder unzucht/ furnemlich an der Rebecca/ welche/ da sie von so vielen unglück und jamer schier verzagt haben/ villeicht mag zu jrem Man gesagt haben. Ach/ mein lieber Isaac/ sihe doch wohin wir komen sind/ wie jemerlich/ und elend wir im Lande umbher ziehen [...]'.
[2583] Burman 1680. p. 217. De eerste druk verscheen in 1660.

zugefügt hat, mag ich schertzen/ spielen/ und freundlich reden'.[2584] Bovendien hebben Izaäk en Rebekka niet alleen geminnekoost uit nood en troost 'von not und trosts wegen/ sondern auch mit ehlichem schertz'; dus met echtelijk plezier.[2585] Hij presenteert het verhaal dan ook niet als een negatief voorbeeld: 'Deshalben wird in diesem Exempel/ Christlichen Eheleuten/ eine treffliche lere und trost furgehalten/ Und darnach auch eine widerlegung/ der schendlichen und schedlichen Papisten und Ketzer/ welche aus allen worten und wercken der Eheleute/ todsünde gemacht haben.' De huisvader Luther gaf toe dat hij, toen hij nog monnik was, dezelfde mening was toegedaan, namelijk 'das[s] der Ehestand eine verdampter Stand were.' Op de vraag of het een zonde is om een vrome, eerlijke vrouw te begeren, haalt hij de monnik Bonaventura aan, stellend: 'Das ist kein sünde.'[2586] Overigens zag de katholieke kerkleraar François de Sales (1567-1622) de vrijpartij ook niet als iets oneerbaars: 'Alsoo Isaac en[de] Rebecca een reyn paer gehoude inden ouden tijdt/ zijn door een venstere ghesien gheweest elckanderen soo caresserende/ al was er niet oneerlijckx by/ dat Abimelech wel merckte/ datse man en[de] wijf moeste[n] zijn.'[2587] In loop van de zestiende eeuw was seks kennelijk theologisch aanvaardbaar geworden en was het tijdperk dat het als intrinsiek gevaar werd gezien voorbij.[2588]

Luther oordeelde bovendien dat Izaäks misleiding geen zonde was, zoals bij een schadelijke leugen waarmee men iemand opzettelijk kwaad doet, maar dat het ging om een leugen om bestwil (*Dienstlügen*), ofschoon hieruit een gebrek aan geloof sprak.[2589] Een leugen om bestwil, in het Latijn *mendacium officiosum,* was zijns inziens een leugen waarmee men een ander helpt of gedienstig is, zijn (eigen of andermans) goede naam, reputatie of lijf en leven tegen letsel en schade beschermt.[2590] Enigszins verwarrend is dat Luther het liefdesspel ook in verband bracht met de schimp- of schertsleugen (*Schimpfflügen*) of *mendacium iocosum* waarbij de godzaligheid geen schade wordt toegebracht: en hierin een onschuldige grap ziet, zoals een echtgenoot met zijn vrouw of zoontje uithaalt, om ze voor de gek te houden of aan het lachen te maken: 'Gleich wie dieser schertz is so die Rebecca und Isaac miteinander gehabt.'[2591]

[2584] Luther 1558, fol. 53r. In 17de-eeuwse katholieke geschriften werd de vrijpartij op dezelfde manier toegestaan. Vergelijk de opvatting van Hermannus Harts, die de episode verwarde met de thematisch verwante geschiedenis van Abraham die loog dat Sara zijn zuster was (Gen. 20): 'Nae d'Exempel van Abimelech de Koninck. Die Abraham met Sara uyt zyne venster sach jocken, en spelen op de maniere als een eerelyck, en suyver Man somtyts pleegh met zyne huysvrouwe; soo niet hy niet derven, noch moghen en soude met een andere Vrouw-persoone.', in: Harts 1678, p. 269.
[2585] Luther 1558, fol. 55r.
[2586] Luther 1558, fol. 55v. Vergelijk ook: Edelman 1596, p. 511: 'Wir wollen auch diesen Schertz Isaac mercken/ das Gott der heilige Geist ihn hat lassen auffschreiben/ zum Zeugnis das Gott der HERR der stiffter des heiligen Ehestandes ihm lesset wohlgefallen der Eheleut Hauswesen/ kurzweil und frewde| wenn es in der furch Gottes geschicht/ Als dan man im züchtigen Ehebett lachet/ schertzet und guter ding ist/ etc. Denn an der Phariseer/ Mönche/ Nonnen/ Cleustern/ Cartheuser unnd Stürmischer Eheleut sauer sehen hat Gott keinen wohlgefallen.'
[2587] De Sales 1631, p. 399.
[2588] Vergelijk: Murstein 1974, p. 185.
[2589] Luther 1558, fol. 57v-58r: 'Deshalben wird nu gefragt von dieser that Isaacks/ ob es eine Sünde sey das er gethan hat? Darauff antwort ich also. Es ist keine Sünde/ sondern ist ein dienst lügen/ damit er verhütet hat/ das er nicht erwürget würde von denen bey welchen er sich dazumal enthalen hat/ wen[n] er gesagt hette/ das Rebecca sein Weibe were./ Wiewol es eine Schwacheit des Glaubens ist/ das ers nicht fey offentlich und bestendig bekandt/ und den Tod veracht hat.'
[2590] Luther 1558, fol. 57v: 'Darumb ist das ein dienstliche Lügen (*mendacium officiosum*) damit man andern hilfft un dienet/ das sie jrem guten Namen oder leumund/oder auch an leib un[d] leben nicht verletzt oder beschediget werden.' Van oudsher sprak men van *Schadenlügen, Dienstlügen* en *Schertzlügen.* Zie ook: Luther 1558, fol. 57r: 'Eine schedliche Lügen ist/ wenn man ist solchem fursatz das man einen betriegen wil/ lügen redet dem Nechsten zu schaden/ entweder an seinem gut/ oder leumundt/ oder am leben.'
[2591] Luther 1558, p. 57r.

Als zo'n leugen wordt ontdekt, is zij ten einde en niet meer dan een grol waarover men zich vrolijk maakt, aldus Luther: 'Und dis ist auch eine nütze Lügen/ furnemlich unter bekannten und einander verwandt und gute freunde sind.' Als onderonsje, iets wat onder intimi blijft, is dit jolijt dus binnen de perken van het betamelijke. Kennelijk wil Luther hier het 'schertzen' voor het flikvlooien zijdelings in verband brengen met de schertsleugen. In het licht hiervan is het interessant dat het Nederlandse woord jokken, dat hier voor minnekozen werd gebruikt ook de betekenis heeft van liegen; meestal in een onschuldige vorm, in verband met kinderen.[2592] Aldus is sprake van onschuldig en speels vermaak. Ook Petrus Wittewrongel (1609-1662), predikant van de Nadere Reformatie, wilde zo het 'jokken' kuisen of deseksualiseren: 'Want een Huys-vader ende Huys-moeder, kan sich alleen zijnde/ met sijn kindt vermaecken ; een Man met sijne Huys-vrouwe, Isaac met sijne Rebecca jocken. Gen:26. vers 8. Sonder nochtans dese zedige Stemmigheydt, welcke is eene Deught des gemoets, eenighsins te quetsen.'[2593]

De lutheraan Dietrich Reinkingk (1590-1664) behandelde in zijn *Biblische Policey* (1670) de liefdesepisode tussen Izaäk en Rebekka onder de koptitel 'Eheleuthe mögen wohl ohne Verweiß met einander schertzen'. De 'Schertz' moest zijns inziens een zodanige zijn geweest die enkel aan echtelieden was toegestaan (gezien Abimelechs reactie). Hoewel hij toegaf dat de Schrift onvermeld laat om wat voor 'Schertz' het hier precies ging, concludeerde hij: 'Zum wenigsten muß Isaac mit der Rebecca deß Schurtz-Tuchs gespielet haben/ oder dergleichen Schertz getreiben haben/ welches sonsten niemand als Eheleuthen zustchet und verantwortlich ist'.[2594] Verder rechtvaardigde ook hij hun liefdespel als verlichting van hun moeilijke thuissituatie in den vreemde.[2595]

Ondanks zijn expliciete karakter kon de scène niet automatisch worden veroordeeld vanuit religieuze hoek omdat zij op een onloochenbaar gegeven berustte: de liefdeshandeling waarover de Bijbel verhaalde, moest immers onmiskenbaar van het soort zijn geweest dat alleen aan echtelieden voorbehouden was. Hoewel er oorspronkelijk meer zichtbaar was van het gezicht van Rebekka, kan men nog steeds niet beweren dat het een portret van Eva Ment betrof. Zo werd haar eerbaarheid beschermd door te voorkomen dat Eva Ment in een compromitterende houding te kijk werd gezet: de wijze waarop Rebekka in beeld is gebracht is immers veel zinnelijker en (daardoor) kwetsbaarder dan die van Izaäk. Dat niet gelijk duidelijk is met wie Lowyssen liefdevol in de weer is, zal juist de kern van het bijbelverhaal hebben geëvoceerd; namelijk niet direct een verkeerd oordeel te vellen over wat men meent te zien.

Bovendien zullen Marinus Lowyssen en Eva Ment ongetwijfeld de grap hebben ingezien van deze "schertsvertoning". In de zeventiende-eeuwse grappenrepertoire bestond overigens een aantal moppen over Abimelech, zoals: 'Abimelech hete soo omdat hij een goet vrouwenman

[2592] Philippa e.a. 2003-2009, dl. 2 (F-Ka: 2005), p. 576. De betekenis van *jocken* 'gekheid maken' verouderde ten faveure van de hieruit via 'iemand voor de gek houden' ontwikkelde betekenis van 'liegen'. Deze betekenis verschijnt al eerder in de afleiding *jock* 'leugen': *dije scandelicke jocken* 'jouw schandelijke leugens' [1511; WNT]. Het woord blijft in het algemeen beperkt tot de communicatie met kinderen.
[2593] Wittewrongel 1661, p. 541.
[2594] Reinkingk 1670, Das Dritte Buch, Axioma. XXI, p. 766. Volgens Reingkingk was Izaäk vanwege de menselijke zwakheid op zijn hoede toen hij voorwendde dat Rebekka zijn zuster was. Ook stelde hij dat Abimelech van plan was om Izaäks zwager te worden omdat hij Rebekka zo appetijtelijk vond, daarbij verwijzend naar Jezus Schirach 26:17.
[2595] Reinkingk 1670, p. 767: 'Isaac und Rebecca haben freundlich mit einander geschertzet/ und damit ihr Haus-Creutz/ daß sie in frembden Landen gehabt/ erleichtert.'

was. Quasi: 'Ey bij me lech'.[2596] Eddy de Jongh schreef niettemin naar aanleiding van het portret van *Wigbold Slicher en Elisabeth Spiegel als Paris en Venus* (§ 2.6, 11.2; afb. 2.30, 8.43) dat scherts in een dergelijk portret nauwelijks te verwachten is 'evenmin als er in andere portretten van scherts sprake is'.[2597] Hoewel het moeilijk voorstelbaar is voor ons met onze vastgeroeste noties over de calvinistische samenleving in de zeventiende eeuw, heeft het er alle schijn van dat zelfs met bijbelse materie luchtig kon worden omgesprongen. In het geval van Backers *Izaäk en Rebekka* lijkt het verhaal zelf het element van "scherts" of "jokken" te rechtvaardigen. Voor de doopsgezinde leraar Petrus Langedult (1640-1677) stond humor zelfs godzaligheid niet in de weg, integendeel; de Bijbel bevat 'Comedise toestellingen' die kunnen 'stichten'.[2598]

Hoe dan ook, het schilderij bewijst dat Eva Ment in Marinus Lowyssen een meer vrijzinnige echtgenoot had gevonden dan in zijn voorganger, de strikte Coen. Eva was als jonge bruid van de gouverneur-generaal in Batavia getuige geweest hoe Coen in 1629 zijn twaalfjarige pleegdochter Saartje Specx (1616/17-1636), de half-Japanse buitenechtelijke dochter van opperkoopman Jacques Specx (1585-1652), naakt en publiekelijk had laten afranselen nadat zij in Coens privévertrek was betrapt bij het liefkozen met een zestienjarige vaandrig Pieter Jacobsz. Cortenhoeff.[2599] Deze laatste, de zoon van een overleden V.O.C.-functionaris en een Burmese vrouw, was nota bene door Marinus Lowyssen uit gevangenschap te Arakan gered.[2600] Hoewel Coen ervan weerhouden werd om Saartje te verdrinken, liet hij Pieter de volgende dag onthoofden vanwege majesteitsschennis.

Het voorval hield ook de gemoederen in de Republiek bezig en Jacob Cats voerde het zelfs als exempel op van onteerde dochters in zijn *Trouringh* (1637): 'Een seker Generael, onslanghs by de Oost-Indische Compagnie [...], bevindende dat de dochter van den vorigen Generael [...] wesende ee*n* staet-dochter van syn huysvrouwe, by een jongelingh van onse natie was beslapen, met voor-nemen even-wel van toe-komende trouwe, in plaetse dat sulcx het voor-nemen van de voorsz. gelieven by hem soude vorderen, heeft de selve Generael de*n* jongelingh sonder genade doen onthalsen, ende de staet-dochter strengelick met roeden doen slaen, ghelijck sulcx hier te lande voor de waerheyt genoegh bekent is.'[2601] Kennelijk deelde Cats de breedgedragen opvatting in de Republiek dat de veronderstelde trouwbelofte een zwaarwegend argument was geweest om het koppel van strafvervolging vrij te pleiten. Onwillekeurig gaat men toch speculeren of deze onorthodoxe portretopdracht niet te maken had met de Indische voorgeschiedenis van Ment en Lowyssen of althans het gevolg was van hun afkeer van de

[2596] Van Overbeke *Anecdota,* ed. Dekker & Roodenburg 1991, p. 116, nr. 654; Volksverhalenbank, OVER0429.
[2597] E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 324.
[2598] Langedult 1684, p. 515: 'ja in Gods woort vinden we voorbeelden van Comedise toestellingen [...] De Comedien dan konnen selfs stichten/ voor so veel se het verstant informeren/ de wille tot het goede neygen/ de memorie versterken/ &c. mits dat de stoffe goet of immers middelmatig en historis/ niet quaat sy; het eynde een eerlijk en nutbaar vermaak.'
[2599] Van Goor 2009; M. van Groesen, 'Specx, Sara', in: *DVN:* <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Specx>.
[2600] De Jonge 1862-1888, dl. 5 (1870), p. LXXXII; Lekkerkerker 1928, p. 37; Gerretson 1944, p. 59; Pater 1952, p. 21. Hij was een zoon van Jacob Dircksz. Cortenhoef die een factorij had geopend te Mrohaung. Zie: Raychaudhuri 1962, p. 79. Bronnen vermelden dat de zoon van koopman Jacob Cortenhoef gevangen was gezet door de minister van defensie (*lashkar-wazîr*) van Arakan, zich bekeerde tot de Islam, en vervolgens werd besneden, of zelfs gecastreerd (wat in het licht van de vervolggeschiedenis hoogst merkwaardig mag worden genoemd!). Zie: Subrahmanyam 2005, p. 220.
[2601] *Reden-kavelinge, op Het Houwelijck voren geroert. Kort begrijp van de selve.,* in: Cats 1637, pp. 419-423: p. 420; cf. *Aenmerckingen over de onteerde dochters,* in: Cats 1658, pp. 126-128: p. 127.

rechtzinnige moraal waarmee zij zich in Indië geconfronteerd zagen. Hoewel ze buitenechtelijke liefde zullen hebben veroordeeld – zoveel blijkt uit de themakeuze voor het portret – lijken ze het echtelijk liefdesspel te hebben willen rechtvaardigen.

Mogelijk zocht het echtpaar Lowyssen-Ment aansluiting bij het piëtistiche gedachtegoed van de Nadere Reformatie met predikanten als Wittewrongel die de opvatting voorstond dat huwelijkse samenwoning niet alleen bestond uit het delen van huis en tafel maar met name uit de gemeenschap van het bed. Zich beroepend op Mattheüs 19:5 stelde hij dat de echtverbintenis tussen man en vrouw zo innig is 'dat sy niet meer twee en zijn, maar een vleesch'.[2602] In zijn optiek was de lichamelijke gemeenschap een essentieel onderdeel van het huwelijk en zelfs voorwaarde voor het verwezelijken van de conjugale plicht: het aldus voortgebrachte 'heyligh Zaedt' bestendigt immers de echtelijke liefde en zou zo ook beschermen tegen onkuisheid.[2603] Evenwel waarschuwde Wittewrongel voor de verontreiniging van de echtelijke sponde door 'vleeschelicke excessen, lichtveerdige onkuysche redenen, onreyne ende geyle lichtveerdigheden'.[2604] Het blijft dus maar de vraag hoe men in een vrijzinnig milieu tegen Backers *portrait historié* zal hebben aangekeken.

Een kwart eeuw later gebruikte Rembrandt hetzelfde thema van de 'jokkende' Izaäk en Rebekka voor het beroemde dubbelportret van een onbekend echtpaar dat beter bekend staat als het "Joodse Bruidje" (Amsterdam, Rijksmuseum; **REM1;** afb. 8.48). Rembrandt koos ervoor om interpretatie van Statenvertalers te volgen door zich te concentreren op 'de vrije, doch eerlijke gebaarden' waarvan in de bijbelkanttekening sprake is. Doordat hier de handeling van het minnekozen op een subtiele en decente wijze is weergegeven door middel van verstilde handgebaren strookt zij meer met het heersende decorum dan de flagrante liefdesdaad in Backers schilderij. Niettemin, kon de beschouwer, evenals Abimelech eertijds bij het aanschouwen van het liefdesspel, uit de plaatsing van Izaäks hand op Rebekka's boezem opmaken dat het hier moest gaan om man en vrouw.

[2602] Wittewrongel 1661, p. 8, aangehaald in: Groenendijk 1984, p. 82.
[2603] Wittewrongel 1661, p. 75, aangehaald in: Groenendijk 1984, p. 82. Op grond van 1 Kor. 7:3 hebben man en vrouw volgens Wittewrongel zeggenschap over elkaars lichaam en zijn ze elkaar 'goetwilligheydt' verschuldigd.
[2604] Wittewrongel 1661, p. 75, Groenendijk 1984, p. 83.

9. Bijbelse beeldspraak: het Nederlands Israël en de Nadere Reformatie

9.1. Calvinistisch natiebesef: het Neêrlands Israël, een Geuzen-Israël

Veel predikanten vergeleken de gereformeerde Nederlanders met de bijbelse joden en beschouwden de Republiek als het Tweede Israël.[2605] Zoals we reeds constateerden werden ook in *portraits historiés* allerlei parallellen tussen beide volkeren getrokken vanuit dit perspectief. Huisman veronderstelde dat deze beeldvorming onder de gereformeerden mede het gevolg was van hun hernieuwde belangstelling voor het Oude Testament.[2606] Zijns inziens was er niet alleen sprake van een vergelijking maar ook van een identificatie, waardoor het Israël-concept de vorm kon aannemen van een nationale ideologie.[2607] Wellicht kan de bewijslast voor deze ideologische vereenzelviging worden gevonden in de vele overgeleverde *portraits historiés,* aangezien hieruit blijkt dat deze idee niet alleen tot theologische kringen beperkt bleef, maar ook bij gewone burgers aansloeg. In pamfletten geschreven ten tijde van de Opstand vinden we de eerste gelijkstellingen tussen de gereformeerde kerk en Jeruzalem. Een treffend voorbeeld hiervan bevat de *Vermaninghe aen die gemeyne Capiteynen ende Krijchsknechten in Nederlandt,* verschenen op 1 april 1568, waarin dienovereenkomstig Filips II en de hertog van Alva worden vergeleken met de Assyrische koning Sanherib en zijn veldheer Rapsake.[2608] Vroege voorbeelden van een vergelijkbare beeldvorming, waarin de Spaanse overheerser wordt gepresenteerd als een "Roomse Farao", treft men aan in publicaties van rond het midden van de zestiende eeuw, zoals in de te Londen verschenen *Christelicke Ordinancie* (1554) van Maerten Microen (1522/23-1559), predikant van de gereformeerde gemeente aldaar.[2609]

Het bekendst is wellicht de passus in het achtste couplet van het *Wilhelmus* waarin wordt gesteld dat Willem van Oranje 'Als David moeste vluchten Voor Saul den tyran'.[2610] Naar aanleiding van bijbelallusies in het lied veronderstelde Ad den Besten een verband tussen de identificatie met Israël en het zingen van de psalmen Israëls.[2611] Andere vroege voorbeelden van de gelijkstelling van de Hollandse natie met het volk Israëls treft men aan in geuzenliederen die dan ook vaak op de wijs van de psalmen werden gezongen. Deze populaire liedteksten, waartoe ook het *Wilhelmus* behoorde, werden gebundeld in het *Geuzenliedboek* (1574), dat is

[2605] Smitskamp 1947; Bisschop 1993; Van Eijnatten 1993, pp. 42-44; Regan 1996; Noak 2002, 'Leiden Bürger als Biblische Helden', pp. 75-78; Ihalainen 2005, pp. 121-145; Van Campen 2006, 'Ons gereformeerde Juda', pp. 223-225.
[2606] Huisman 1983, p. 52.
[2607] Huisman 1983, p. 47.
[2608] Pneumenander 1568, fol. 9v-13r, aangehaald in: Regan 1996, pp. 95-96. Zie voor Rapsake ook: Heeroma 1958-1959, pp. 132-135.
[2609] Microen 1554, p. 35, aangehaald in: Regan 1996, p. 93. De Egypte-analogie vinden we ook in een brief van Petrus Datheen (1531-1588) aan Godfried van Winghen († 1590) van 1561, in: Hessels 1889-1897, dl. 2, pp. 154-156. Vergelijk ook: *De waerachtige geschiedenisse des schipcrijchs ende het innemen der stadt Middelborch geschiet in Zeelandt*, Dordrecht 1574, fol. A2v, A3v.
[2610] De vroegste versie van het Wilhelmus of *Een nieu Christelijck Liedt gemaect ter eeren des Doorluchtigsten Heeren, Wilhelm Prince tot Oraengien* vindt men in: *Geuzenliedboek* 1576-1577, fol. 32v-35v. Zie: De Bruin 2008a en p. 237 voor deze passus. Zie voor een analyse: 'When David had to flee from Saul the Tyrant', in: De Boer 1991, pp. 46-61.
[2611] Meer specifiek ten aanzien van het achtste couplet met de zinsnede 'Een Coninckrijk ghegheuen/ In Israël seer groot'. Den Besten 1983, p. 205, noot 16: 'Men bedenke echter tevens, dat de identificatie met Israël in de hand moet zijn gewerkt door het zingen van Israëls psalmen.' Zie ook: Den Besten 1983, pp. 26, 42 149.

overgeleverd in vele drukken sinds 1577. In deze gezangen stond een soort "geuzen-Israël" centraal en werd Willem van Oranje menig maal vergeleken met koning David,[2612] evenals prins Maurits die zich tevens met de bijbelse Gideon mocht meten.[2613]

Ook in het rederijkersmilieu werd de Israël-beeldvorming al gauw gemeengoed. Volgens Arjan van Dixhoorn was de rederijker Johannes Fruytiers (ca. 1520-ca. 1582) 'een van de eerste auteurs die de opstandige gewesten vergeleek met het oudtestamentische volk Israël en zo aan de wieg stond van de later zo invloedrijke politieke mythe van het Nederlandse Israël.'[2614] Zo koppelde Fruytiers in zijn dramatische *Corte beschrijvinghe van de strenghe belegeringhe ende wonderbaerlicke verlossinghe der stadt Leyden in Hollandt* (1574) de hongersnood tijdens het beleg aan de "wonderbaarlijke spijziging" van de Leidenaren na het ontzet door Willem de Zwijger.[2615] In het voorwoord spiegelde hij de gehele geschiedenis aan de wonderen in het Heilig Land en stelde hij dat 'de selfde onveranderlijcke Godt' dit 'wonderwerck' had bewerkstelligd.[2616] Ook spreekt hij van Willem van Oranje die als een Hiskia vecht tegen de 'Spaensche Rapsake'.[2617]

Fruytiers vleesgeworden beeldspraak kreeg al spoedig navolging. In het kader van een refreinwedstrijd, uitgeschreven namens "De Witte Ackoleyen" door stadssecretaris Jan van Hout (1542-1609),[2618] werden op het Leidse rederijkersfestival van 1578 zeventien gedichten voorgedragen die stuk voor stuk het beleg en het ontzet van Leiden verbonden met de vrijheidsstrijd en de verlossing van Israël. Ook bij het Delftse rederijkersfestival van 1581 bevatten zes van de tien welkomstredes zinspelingen op de strijd van de Israëlieten.[2619] Net zoals Fruytiers in zijn *Corte beschrijvinghe* van zeven jaar daarvoor zette factor Willem Jansz. IJselveer van de Rotterdamse kamer "De Blauwe Ackoleyen" de bijbelse grondgedachte kracht bij door Willem van Oranje te vergelijken met Judas Maccabeus: 'GHElijck Judas Machabeus door

---

[2612] *Geuzenliedboek,* in: Kuyper 1924, dl. 1, p. 1, r. 25-26: 'Hy [de Prins van Orangen] soecket Slandts welvaert seer goederhanden Ghelijck als David in Israel heeft ghedaen.'; pp. 51-53, nr. 27, r. 4-7: 'Daer in wy wilde Geusen moeten leven?/ Israels verstroyen met druckich sneven/ En ghelijckt daer niet by, tis openbaer,/ Noch oock tverdriet al in Egypten swaer.'; pp. 51-53, nr. 27, r. 87, 90-91: 'Als Israel te comen uut blaem, [...] In Babilonien [ballingschap] een ghecken spel, Tis alsoo ghebeurt met Israel.'; pp. 97-99, nr. 44, r. 63-64: 'Een Coninckrijck ghegheven/ In Israel seer groot.' (zie vorige noot); pp. 192-193, nr. 83, r. 3: 'Uwes, O Syons, huys int Nederlandt' (Zie hiervoor: Regan 1996, p. 104); pp. 201-205, nr. 88, r. 96-97, 'Als de Philisteen,, voor Israel deen'; pp. 251-252, nr. 109, r. 51-52: 'Wilt voor t'Vaderlandt strijden, Als Israel heeft ghedaen'; pp. 295-297, nr. 129, r. 28-29, 48: 'U, sijnen David, willen proeven aldermeest:/ Weest dan wellecoem Prince aller eeren weerdich, [...] Weest wellecoem, den tweeden gheboren Davidt'.

[2613] *Geuzenliedboek,* in: Kuyper 1924, dl. 1, pp. 326-327, nr. 144, r. 44-49: 'Soo't bleeck aen Israel:/ Door Gedeons cleyne schaer,/ Naer dit Exempel, spoort met opstel/ Edel Graeff Mauritius snel, Int Nieuwe Jaer'; pp. 71-74, nr. 162, r. 82, 84: 'Soude onsen Prins Mauritz niet overtreffen [...] Als Koninck David moghen wy hem wel verheffen' Zie hiervoor ook: Den Besten 1983, p. 206.

[2614] Van Dixhoorn 2009, p. 289. Over Fruytiers bereidt Van Dixhoorn een artikel voor. Zie ook: Van Stipriaen 2002, pp. 23, 26, 43; en voor Fruytiers' verwanten: Prosopografie, Haarlem H182.

[2615] Fruytiers 1574. Zie hiervoor: Pollman 2008, p. 8.

[2616] Fruytiers 1574 (CPKB, nr. 226), pp. 3-4, Eng. vert. in: Regan 1996, p. 91; Fruytiers 1577 (2. ed.), fol. A2r., geciteerd in: Noak 2002, pp. 76-77: 'Het heeft ons wel eertijts [...] seer vreemt ghedocht, ende met grooter verwonderinghe de Historien der H. Schrift ghelesen, daer sy vanden steden Jerusalem, Samarien ende Bethulien spreect, [...] ende nog met veel meerder verwonderinge hebben wy alsoodaniger steden verlossinghe inghesien, achtende deselfde, [...] een sonderling mirakel ende wonderwerck des Heeren te zijne. [...] Voorwaer ick en twijffele niet, als ghy alle het ghene overleght twelck de Heere in desen onsen tijden, ende by uwer E. in sonderheyt in uwe laetste belegheringhe Anno 1574 ghetoont heeft, ghy en wort gedwongen te bekennen dat hy de selfde onveranderlijcke Godt is, [...]'.

[2617] Fruytiers 1574, geciteerd in: Heeroma 1958-1959, pp. 132-133: '[...] Dit waren dan de woorden die de Spaensche Rapsake der Stadt voor hiel: Hoort, sprack hy, de woorden des grooten Conincx van Assyrien, namentlicken des grooten Commendadoors: Laet v van Hiskia, te weten, uwen Prince van Orangien, niet verleyden noch bedrieghen, want hy en can v niet verlossen [...]'.

[2618] Koppenol 1991.

[2619] Zie hiervoor: W. Waterschoot, 'Oranjepropaganda te Delft', in: Waterschoot 2002, pp. 37-45.

Godts ghenaden/ Als een Vorst der Jooden/ en een strijtbaer helt/ Met t' swaert Apollonius door veel vroome daden/ Den Jooden door Godts arm in vrijheyt heeft gestelt.'[2620]

Vermeldenswaardig is dat enkele deelnemende kamers daarbij een allegorische vertoning opvoerden in de vorm van een optocht met onder meer bijbelse personages. Het is niet ondenkbaar dat Jacob Willemsz. Delff bij het zien van deze *tableaux-vivants* inspiratie opdeed voor zijn *portrait historié* van vier jaar later (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30). Ook bij de blijde inkomst van de prins in Gent op 29 december 1577 werd zo'n levend tafereel vertoond waarin 'Judas Machabeus int volle harnasch' symbool stond voor de prins.[2621] Lucas d'Heere, die verantwoordelijk was voor het programma van de intrede, schreef in 1578 ook nog een snedig grafdicht op Don Juan van Oostenrijk waarin hij sprak van de 'Machabeum van Nassau'.[2622] Omstreeks dezelfde tijd maakte Marcus Gheeraerts (ca. 1520-ca. 1590) een prent van Willem van Oranje als St. Joris (afb. 9.1).[2623] Ook in veelgelezen werken als *Die Chronycke van Hollant en Zeelant* (1591) van Ellert de Veer (ca. 1540-1599) en de *Morghen-wecker* (1610) en de *Memorien* (1620) van Willem Baudartius (1565-1640) werd Oranje gepresenteerd als een door God gezonden geloofsheld die de Nederlanden had verlost van de Spaanse farao.[2624]

Daarnaast vindt men in veel zeventiende-eeuwse preken en stichtelijke boekwerken uitdrukkingen als 'Neerlands Israël', 'Neerlands Juda', 'Joodse Republiek' en 'Tweede Canaan'. De Nederlandse inwoners heetten 'Israëliten' of 'Zioniten', zoals in de prekenbundel *Nassausche eeren-krans, 't samen ghevlochten uyt vier heerlijcke victorien, ende het reformeerde Nederlandt van Godt* (1633) van de predikant Abraham Danielsz. Eilshemius.[2625] De gewesten werden ook wel aangeduid als de stammen Israëls.[2626] Ook de piëtist Koelman was het concept van de Republiek als het tweede Israël toegedaan. In zijn preek *Neerlandts Ondergang, Gedreigt, en Naby* vergeleek hij de gelovigen in de Republiek met de joden door te spreken over 'Neerlandts Israël',

---

[2620] *Refereynen Ghepronuchieert opte Intreden binnen der Stede van Delft byde thien naervolghende Cameren van Rhetorijcke in Hollandt ghedaen: den xx^n. Junij/ Anno xv^c lxxxj,* Delft 1581, fol. E2r-v, geciteerd in: Waterschoot 2002, p. 39. Vergelijk aldaar, p. 40: 'Vanden sin onser intrede soo ghy moecht mercken/ Hoe *Judas Machabeus* zijn *Excellenty* beduyt.' Zie ook: Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 83, nr. C 63; Van Dixhoorn 2009, pp. 250-251; Porteman & Smits-Veldt 2008, p. 114, alsook p. 136. Vergelijk: Fruytiers 1577 (2. ed.), G1r., fol 25a, geciteerd in: Noak 2002, pp. 78-79: 'Doch de almachtige barmhertighe Godt, [...] heeft zijn almoghende handt aen heur sake ghehouden, ende hun den Doorluchtighen Prince van Orange wonderbaerlijcker wijse toegesonden om heuren Judas Machabeus teghen den bloetdorstighen Antiocho, Bachide, Lijsia, ende heur aenhangers zijnde.'

[2621] D'Heere 1578 (3. ed.), fol. A2r-B4v. Zie voor uitgesproken tekst: Mulryne, O'Kelly & Goldring 2004, pp. 474, 477-479, i.h.b. p. 487: 'Doen het Nederlandt was seer ellendich gheschonden/ Met doodlicke wonden/ Deur het spaensche ghebroet,/ Zijt ghy Machabeus tzijnder hulpe ghesonden/ Met de staten verbonden/ Hebt met v lijf en goet. [...] Machabeus heeft t' Landt end' Gods VVet voorghestaen,/ Soo heeft desen Prince oock seer gheluckich ghedaen.'

[2622] Aanhangsel bij: *Twee brieuē van wylen don Jan van Oostenrijck,* ed. W. Silvius, Antwerpen 1578, pp. 13-15, geciteerd in: Waterschoot 2002, p. 45: '[God] Heeft verwect om ons te bevrijden/ Den Machabeum van Nassau,/ Om desen Antiochus flou/ Te wederstaen.' Zie ook: Waterschoot 1974, p. 86.

[2623] Marcus Gheeraerts, *Willem van Oranje als St. Joris,* ca. 1577, ets op papier, 36,2 x 26,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-52.503. Zie: *Holl.,* dl. 7, p. 101, nr. 194; Muller 1863-1882, dl. 1, p. 95, nr. 723 (No. 100); dl. 4 (suppl.), p. 87 en 397, nr. 899A; Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 85, nr. C 69; Becker 1986; Polleroß 1988, dl. 2, p. 397, nr. 399; Horst 2003, pp. 234-241: p. 239 & p. 350, afb. 76: Jonckheere 2012, p. 147 met afb. 133 op p. 148.

[2624] De Veer 1581, F5v, fol. 44c; Baudartius 1610, C4v, aangehaald in: Noak 2002, p. 78, noot 45. De tekst is zeer vergelijkbaar met die van Fruytiers 1577 (2. ed.), G1r, fol. 25a. Zie: Haitsma Muller 1984, p. 34; Exalto 2004, p. 235.

[2625] Zie voor de term 'Zioniten': Eilshemius 1630; Eilshemius 1633, pp. 51, 58.

[2626] Overigens is recentelijk gebleken dat de benaming van Nederland als het 'Israël van het Westen' in de gereformeerde theologische geschriften van de 17de en 18de eeuw minder verankerd ligt dan voorheen werd aangenomen. Zie hiervoor: Van Campen 2006, p. 224.

het 'Neerlandtsche Zion' en de 'Nederlandtsche Wijnstok'.[2627] De predikant Jacobus Lydius (1610-1679) stelde in zijn *Belgium Gloriosum* van 1668 Nederland zelfs gelijk met Jeruzalem.[2628]

Niettemin trok Smitskamp in 1947 het zeventiende-eeuwse calvinistische natiebesef als uitverkoren volk of Tweede Israël in twijfel.[2629] Om de theologische problematiek te omzeilen stelde hij – al te simplificerend – dat we dergelijke vergelijkingen louter moeten zien als een tijdsverschijnsel, vergelijkbaar met de verwijzingen naar de klassieken en de mythologie door de humanisten.[2630] Ook E.H. Kossmann probeerde de Israël-beeldvorming te nuanceren, maar vlakte daarbij het aspect van nationale vereenzelviging mijns inziens teveel af: 'For the Dutch seventeenth-century Calvinists their own country never did represent the new Israel, a nation elected by God. As Calvinist individuals they were certainly members of the elected group, but that group was not necessarily Dutch. Comparisons between the experience of Israel and Holland were often made but the conclusion that Holland is the new Israel was never drawn.'[2631]

Vanwege de vermeende authenticiteit die de benaming "Neêrlands Israël" oproept vanuit onze huidige geseculariseerde denkwereld vond Roelof Bisschop de term misleidend en gaf hij de voorkeur aan de het begrip "Tweede Israël", ook omdat het wat omvang betreft niet exclusief verbonden is aan de Republiek. Bisschop, die promoveerde op het tweede Israël-idee als theocratisch concept in de gereformeerde kerk, stelde bovendien dat niet Nederland als natie, maar de Kerk als het Tweede Israël werd aangeduid en sprak daarbij liever van "bevoorrechting" dan van "volksuitverkiezing".[2632] Bovendien is het onduidelijk in hoeverre de beeldvorming van 'Neêrlands Israël' snijdt aan het theocratisch grondbegrip; een staatsvorm waarin God als opperste en onmiddellijke gezagsdrager wordt gezien. Van een theocratie is immers in de Republiek nooit sprake geweest, hoewel er zeker beijveraars zijn geweest voor Gods primaat op aarde. Aangezien de Tweede Israël-opvatting breed werd gedragen onder de bevolking – niet alleen door gereformeerde theologen – moeten we het gebruik van het analogisch principe veeleer uit de tijd verklaren, anders dan Bisschop die het analogische principe consequent verbond aan de gereformeerde theologiebeoefening.

Volgens Groenhuis zijn de parallellen tussen Nederland en Israël in epistemologisch opzicht volkomen verklaarbaar vanuit het tijdsgewricht.[2633] Zoals gezegd zagen de calvinisten zich na de geloofsomwenteling eensklaps geconfronteerd met een situatie die compleet anders was dan hun netelige positie van enkele decennia daarvoor; hetgeen door velen als een wonder werd gezien.[2634] In het licht van deze nieuwe *status quo* moeten wij de totstandkoming van het gereformeerd natiebesef zien. Huisman benadrukte echter dat het Israël-model niet alleen diende als verklaring, maar ook als legitimering voor het ontstaan van de Republiek. Vanzelfsprekend was met de totstandkoming van de Gereformeerde Kerk ook deze conceptie bij gereformeerde theologen veranderd ten opzichte van hun voorgangers onder de Spaanse

[2627] J. Koelman, *Neerlandts Ondergang, Gedreigt, en Naby, Vertoont in een Predikatie Over Jesa. 9. vers 12-16* (CPKB, nr. 13814), pp. 5, 33, 56, 73, aangehaald door: Van Campen 2006, p. 165, noot 25.
[2628] Lydius 1668, aangehaald door: Kossmann 1963, p. 13.
[2629] Smitskamp 1946, p. 13.
[2630] Smitskamp 1947, pp. 14-18.
[2631] Kossmann 1963, p. 12, aangehaald in: Van de Kolk 2009, p. 11.
[2632] Bisschop 1993, p. 11, pp. 258-259. Vergelijk: Van de Kolk 2009, pp. 9-11, 22.
[2633] Groenhuis 1977, p. 84. Zie ook: Huisman 1983, p. 52, noot 13.
[2634] Swart 1967, p. 18.

overheersing. Diende de Israël-parallel aanvankelijk als verklaringsmodel ter rechtvaardiging van de nieuwe omstandigheden, later zou men deze notie ook gebruiken als toetsteen waaraan men de verdere ontwikkelingsgang van de Republiek kon afmeten ten einde deze in goede banen te leiden.[2635] God had een bijzonder plan met de jonge Hollandse natie en had haar daarom uitverkoren. De Nederlanders waren onder Zijn bescherming door de Opstand geloodst, maar Gods 'bysonder ooge' op de Republiek werd niet alleen in positieve zin uitgelegd: zo bestookte Hij de Nederlanders met rampen zoals oorlogen, overstromingen en epidemieën voor al hun 'roepende zonden'.[2636] Predikanten moesten als 'gezanten Gods' over het Nieuwe Israël waken en waarschuwen tegen de toorn van God.[2637]

9.2. Verheerlijkte heerser of voorbeeldige vorst: stadhouders als bijbelfiguren

In de zeventiende-eeuwse Republiek werden de Oranjes als hoeders van het geloof en kerk regelmatig in bijbelse termen verheerlijkt. In de *Grondighe ende clare vertooninge* (1637) betitelden Abraham à Doreslaer (1579-1655) en Petrus Austrosylvius (ca. 1573-1647) de stadhouders in verwijzing naar Jesaja 49:23 als 'oprechte Vaders des Vaderlants/ ende goedtaerdige Voetser-Heeren van Godes Kercke.'[2638] Bijbelse analogieën waarin vorsten figureren als representanten van Christus zijn zeldzaam in de Nederlandse literatuur, zo niet zeldzamer in de beeldende kunst: de gelijkstelling van een stadhouder met Christus is zelfs nonexistent.[2639] In de protestantse exempeltraditie komen nieuwtestamentische rolmodellen vrijwel niet voor.[2640] Niettemin is vaak sprake van een indirecte christologische vergelijking via oudtestamentische prefiguraties van Christus. Doreslaer en Austrosylvius noemden de 'Heeren Princen' van Oranje 'getrouwe handhavers der goddelijcker Waerheyt' die zich betoonden als trouwe navolgers van David, Josafat, Hizkia en Josia.[2641]

Inhakend en variërend op heldentradities verwees Theodorus Ubinck (†1709) in zijn *Zalige nagedagtenis, van Davids leven en sterven, toe-gepast op het zalige, dog ontijdige afsterven van … Willem de III* (1702) naar 'de dappere Helden, Josua, Gideon, Simson, &c.' om de stadhouder-koning vervolgens als 'Neerlands Josua' en 'Neerlands Hercules' te bestempelen.[2642] Vergelijkbaar stelde Johannes van Vechoven (1657-1727) in zijn lijkpreek: 'Wy hebben verloren

---

[2635] Huisman 1983, p. 52

[2636] Groenhuis 1977, p. 77-87; Groenendijk 1984, pp. 21-22; Roodenburg 1990, p. 29.

[2637] Roodenburg 1990, p. 29.

[2638] Doreslaer & Austrosylvius 1637, fol. ***1-***2, aangehaald in: Exalto 2005, p. 233, cf. p. 242. Vergelijk: Witsius 1695, p. 36, aangehaald in: Exalto 2005, p. 244.

[2639] Niettemin is regelmatig sprake van een verhulde Christus-analogie, bv. in het *Plakkaat van Verlatinge* (1581) waarin wordt gesteld dat: 'dat een Prince van den Lande van Gode ghesteldt is Hooft over syne Ondersaten, [...] als [...] een Herder syne Schapen [Sic!], die syn lyff ende leven settet, om deselve te bewaren' aangehaald i.v.m. Willem van Oranje als koning David in het *Wilhelmus* door De Boer 1991, p. 53, noot 12. In de prereformatorische Nederlanden bestond wel een traditie van christologische vergelijking van vorsten. *Die gheboorte van vrou Margriete* (1480) van Colijn Caillieu (ca. 1435-1503) was bijvoorbeeld gebaseerd op een parallel tussen de geboorte van Christus in Bethlehem en Margareta van Oostenrijk in Brussel. Zie: Mareel 2010, pp. 192-193, p. 214.

[2640] Exalto 2005, p. 244. De Haagse dominee Eleazar Lotius (1595-1668) stelde in een troostbrief aan Karel II dat zijn vader Karel I, de in 1649 onthoofde Engelse vorst, gehandeld had in de geest van Christus en diens eerste martelaar Stephanus. Zie: Lootius 1649, s.p.

[2641] Doreslaer & Austrosylvius 1637, fol. ***1v, aangehaald in: Exalto 2005, p. 242.

[2642] Ubinck 1702, p. 4 ('Josua, Gideon, Simson'); p. 27 ('Neerlands Hercules', aangehaald in: Wieldraaijer 2014, pp. 109, 405); p. 44 ('*Neerlands Josua*'); p. 48 ('onze Hercules'); cf. p. 22 ('Elias [...] wagen Israels en zijne ruiteren [...] Neerlands veldheer, Engelands koning, voor beide een Josua, David, of Josias). Zie voor de vereenzelviging met Josias in verband met calvinistische identiteit: Murdock 1998: Wieldraaijer 2014, pp. 113-114.

een Held als Josua, Simson, Gideon, en Barak'.[2643] Karakteristiek voor dergelijke vergelijkingen is de ambivalentie die Polleroß omschreef als 'het oscilleren tussen deemoedige *imitatio pietatis et vertutis* en aanmatigend machtsbegrip of vleierei' die ook de vorstenspiegel in de literatuur kenmerkt.[2644] Zo hield Willem Teellinck alle christelijke vorsten in zijn *Davids wapentuygh* (1622) de oudtestamentische koning Nehemia als deugdenspiegel voor, terwijl hij de stadhouders vergeleek met de 'die helden ten tijden Davids'.[2645]

In loftuitingen op de levende Oranjes is meestal geen sprake van een directe gelijkstelling met bijbelse geloofshelden, zelfs niet in naamgeving, maar van een vergelijking op grond van heersersdeugden, waarbij een bijbelfiguur als rolmodel wordt gepresenteerd in de vorm van een allusie.[2646] Dit principe van een niet nader geëxpliciteerde analogie wordt ook gevisualiseerd in de propagandaprent *De vrome veldheer Oranje vergeleken met Jozua* van Mathis Zündt (ca. 1498-1572) uit 1569, waarin Willem de Zwijger als zichzelf verschijnt met achter hem de veldslag en Jozua te paard links in de hemel (afb. 9.2).[2647] Een ander voorbeeld is een *Rekenpenning op de aanbieding van het stadhouderschap aan de Prins van Oranje* uit 1578 met op de voorzijde David die Goliath tegemoet treedt en op de keerzijde de Nederlandse leeuw die het Spaanse zwijn bespringt (afb. 9.3a/b).[2648] Willem van Oranje wordt hier als het ware *in absentia* gerepresenteerd als een tweede David; de metaforische gelijkenis neemt de plaats in van een fysieke gelijkens. Exact dezelfde allusie lag ook ten grondslag aan een *tableau vivant* voorstellende Davids overwinning op Goliath dat werd opgevoerd om prins Maurits te verwelkomen bij zijn Blijde Intocht in Amsterdam op 19 augustus 1594.[2649]

Het beeld van de stadhouder als "christelijke ridder" werd ook omgezet in een oudtestamentische variatie op de klassieke apotheose. Zo wordt in *Het christelijk overlijden van … Mavritivs van Nassav* (1625) van Johannes Bogerman (1576-1637) Maurits in analogie met de Hemelvaart van de profeet Elia 'Wagen ende Ruyter Israels' genoemd.[2650] Ook Johannes Goethals (1611-1673) sprak bij Frederik Hendriks overlijden van 'waghen Israels ende sijne Ruyteren', hetgeen woordelijk werd herhaald door Ubinck en Jan Willemsz. Eswijler (ca. 1633-1719) in hun

---

[2643] Vechovius 1702, p. 5, aangehaald in: Wieldraaijer 2014, p. 111.
[2644] Polleroß 1988, p. 15, p. 41; Polleroß 1991, p. 82, alwaar aangehaald: Warnke 1985, p. 76.
[2645] Vergelijk: Teelinck 1622, fol. *2v: 'Wat de Heere d'Alderhooghste God, seyt tot Iosua de Vorst, dat seyt hy tot alle Christelijke Vorsten'. Zie: Exalto 2005, p. 242.
[2646] Bij de stijlfiguur van een allusie wordt datgene waarnaar wordt verwezen door de auteur bekend geacht bij de lezer (of beschouwer) maar niet nader geëxpliciteerd (zoals in stilzwijgende, incomplete verwijzing / *aposiopesis*).
[2647] Mathis Zündt, *De vrome veldheer Oranje vergeleken met Jozua,* 1569, inscr.: *"Hör du gewaltig gerust Kriegsheer / Volgstu meiner getrewen lehr / So erlangstu Sieg / Lob und Ehr",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-79.064. Zie: Muller 1863-1882, dl. 4 (suppl.), p. 66, nr. 548Aa; Horst 2003, p. 110 & p. 322, afb. 29.
[2648] *Rekenpenning op de aanbieding van het stadhouderschap aan de Prins van Oranje door de Spaanse landvoogd Don Juan,* 1578, koper, Ø 29,9 mm, 5,7 gram, inscr. voorzijde: *"* TV. SOLVS. DEVS. ET. MAGNA. .FACIS / 1578";* inscr. keerzijde *":*: FIDE. DNO. ET. IPSE. EFFICIET",* Haarlem, Teylers Museum, inv.nr. TMNK 04346 (cf. Museum Rotterdam, inv.nr. 51738). Zie: Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 68, nr. C 28 (Rijksmuseum, inv.nr. NG-VG-1-422). De David en Goliath-analogie was een literaire topos. In de *Hooghen Wynt en Zoeten Reyn* van Cornelis Everaert (ca. 1480-1556) wordt Karel van Bourbon als David gepresenteerd. Zie: Mareel 2010, pp. 192-196. Zie voor de vereenzelviging met David die Goliath overwint ook: Kipfer 2015, § 1.2.1, i.h.b. noot 1756. Vergelijk Gideon met het wollen vlies (Richt. 6:37-40) als voorbeeld van Willem van Oranje op de *Rekenpenning op de verovering van Zeeland,* 1576, zilver, Ø 2,9 cm, 6,1 gram, inscr. voorzijde: *"NON PLACENT DNO MILITIS OCREAE"*; inscr. keerzijde: *"TIMENTI DOMINVM OIA COOPERANTVR IN BONVM / 1576",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. NG-VG-3-490. Zie: Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 84, nr. C 66.
[2649] Zie hiervoor: Spies 1996, pp. 148-155.
[2650] Bogerman 1625, fol. *3, aangehaald in: Exalto 2005, pp. 242-243.

aan Willem III (1650-1702) gewijde lijkpreken.[2651] In het drempeldicht van Martinus van Harlingen (1643-1721) bij Eswijlers lijkrede wordt de stadhouder-koning 'Een Simson voor Godts Volck, een David in het Wapen,/ Een wyse Salomon' genoemd.[2652]

In de rouwpreken als *De doot van Josua, op het afsterven van … Willem den derden* (1702) door Arnold Moonen (1644-1711) en Ubincks *Zalige nagedagtenis, van Davids leven* wordt de gelijkenis met een bijbelfiguur al in de titel gesuggereerd.[2653] Dergelijke litanieën vinden vooral hun verklaring in de wijdverbreide Neêrlands Israël-gedachte die ook ten grondslag lag aan in de kunst gevisualiseerde bijbelse rollen van burgers. Dionysius Spranckhuysen (1587-1650) wenste in zijn *Rouw-claege* (1647) over de dood van Frederik Hendrik diens beoogde opvolger Willem II onder meer de 'Victorieusheydt' van Jozua en de 'couragie' van David toe.[2654] En bij de geboorte van Willem de III sprak Tobias Tegnejus (1594-1668) de wens uit dat de nieuwe prins 'van Godt mach ontvangen/ Davids kloeckmoedigheyt/ Salomons wijsheydt/ Hiskias oprechtheyd/ ende Iosias yver in Godsdienstigheydt'.[2655] De wensvorm die zich richt op heerserseigenschappen ontzenuwt de aanmatiging van een (premature) gelijkstelling van een levende persoon met een bijbelse held.

FREDERIK HENDRIK ALS DAVID VOOR DEN BOSCH DOOR JACOB GERRITSZ. CUYP (1630)

In de protestantse Republiek bestond kennelijk een zekere terughoudenheid om bijbelse materie zonder aanleiding in te zetten ter verheerlijking van nog levende heersers. Dit verklaart ten dele waarom er slechts één geschilderd *portrait historié* van een stadhouder als bijbelse figuur bekend is: dat van Frederik Hendrik als David door Jacob Gerritsz. Cuyp uit 1630 (Den Bosch, Stadhuis/Noordbrabants Museum; **CUYP2;** afb. 9.4). In dit monumentale stuk is de stadhouder ten voeten uit afgebeeld in een fantasievolle wapenrok of tuniek *à l'antique*, met aan zijn voeten het afgeslagen hoofd van Goliath en in de achtergrond een panorama op de stad Den Bosch die Frederik Hendrik in 1629 op de Spanjaarden had veroverd. In zijn linkerhand heeft hij niet alleen de werpslinger waarmee hij Goliath versloeg – de steen die vastzit in Goliaths voorhoofd getuigt van zijn werpkracht – maar ook een aan de bovenzijde geschulpt herderstafje (kluitschop of *houlette*) als verwijzing naar de nederige afkomst van de schaapsherder David.

Het is niet duidelijk wie het schilderij in opdracht gaf. Het zou iemand aan het stadhouderlijke hof kunnen zijn, of mogelijk werd het door het stadsbestuur van Dordrecht aan Frederik Hendrik ten geschenke gegeven naar aanleiding van zijn overwinning van Den Bosch. Zeker is dat het schilderij zich in het bezit bevond van Henriette Amalia prinses von Anhalt-Dessau (1666-1726), een kleindochter van Frederik Hendrik en Amalia Solms. Bij haar overlijden werd het opgetekend als hangende op Slot Oranienstein bij Diez an der Lahn 'In dem cavaliersimmer […] 412 Uber dem camin printz Friedrich Henrich von Oranien, vorstellende

[2651] Goethals 1647, p. 60; Ubinck 1702, pp. 22, 44: '*Wagen Israels en zijne Ruiteren!*'; Eswijler 1702, p. 24: 'Mijn vader, mijn vader, wagen Israëls en zijn ruiters!', aangehaald in: Exalto 2005, p. 243; Vergelijk de variant: 'als Hollands Wagenen, en Ruyteren', in: Van Staveren 1702, p. 29, aangehaald in: Wieldraaijer 2014, p. 81. Zie ook: Spranckhuysen 1647, s.p.: 'gelijck met vierige Wagenen en Paerden in Triumphe ten Hemel Opgevaren', aangehaald in: Exalto 2005, p. 243 & Wieldraaijer 2014, p. 44.
[2652] Drempeldicht in: Eswijler 1702, s.p., aangehaald in: Exalto 2005, p. 242.
[2653] Moonen 1702, aangehaald in: Wieldraaijer 2014, p. 81.
[2654] Spranckhuysen 1647, s.p., aangehaald in: Exalto 2005, p. 245.
[2655] Tegnejus 1651, p. 20, aangehaald in: Wieldraaijer 2014, p. 111.

einen triumphirenden Davidt da die sieben provinzien ihme singen und spielen, in dem prospect den erschlagenen Goliath, alluidurende auff die übergabe von 's-Hertogenbosch, ist ein vortrefflich stück – 400 r[eichs]th[a]l[er]'.[2656]

De voorstelling is duidelijk geen narratief-getrouwe reënscenering van het bijbelverhaal maar een allegorische voorstelling. Ter ere van zijn overwinning wordt Frederik Hendrik met een lauwerkrans gekroond door een zwevende putto die een banderol draagt met de tekst *"Gloria in excelsis"* (Eer in dem Hoge). Vier naakte jongetjes dansen op de muziek die wordt gemaakt door de vrouwelijke figuren die de Zeven Provinciën personifiëren. De oude vrouw draagt een ring met het wapen van Gelderland, het oudste gewest, en ook de andere vrouwen hebben attributen aan de hand waarvan ze kunnen worden geïdentificeerd: zo stelt de vrouw met de viool Holland voor. Deze personificaties vertegenwoordigen ook de vrouwen die bij Davids terugkeer na het verslaan van de Filistijnen 'uitgingen uit al de steden van Israël, met gezang en reien, den koning Saul tegemoet, met trommelen, met vreugde en met muziekinstrumenten.' (1 Sam. 18:6). Het in de schilderkunst populaire motief van de vrouwen die de triomferende David met zang en dans binnenhalen werd ook vertolkt als *tableau vivant* in een toog bij de *Blijde Inkomst* van Willem van Oranje in Brussel in 1579.[2657] Ook is het onderdeel van het toneelstuk *Goliath, Treurspel op het Veroveren van 's-Hertogenbossche* van Joannes Victorijn of Vechter, dat in Amsterdam in 1629 werd opgevoerd.[2658]

De woorden op de banderol verwijzen vanzelfsprekend *niet* naar het Gloria, het tweede gezang van het ordinarium in het rituaal van de Heilige Mis, waarin de engelen het lof van de Heilige Drie-eenheid zingen.[2659] Een verwijzing naar de grote doxologie in de katholieke liturgie zou immers in de context van de overwinning van een protestantse vorst op een katholieke verzetshaard hoogst merkwaardig zijn. Een verklaring voor het *Gloria in excelsis* vindt men in het gezangboek waaruit de oude vrouw, de personificatie van Gelderland, zingt. Hierin is een fragment zichtbaar van het eerste vers van Psalm 98 in de berijming van Petrus Datheen (ca. 1531-1588): 'Hij heeft groot wonder gedaan door zijn hand sterck'.[2660] Deze psalmtekst vormt de sleutel voor de interpretatie van de banderoltekst en eigenlijk voor de gehele voorstelling.

Johannes Calvijn stelde in zijn uitleg van Psalm 98:1 dat de hand Gods tegengesteld is aan gewone middelen die, ofschoon als zij worden aangewend geen afbreuk doen aan de glorie van God, ons ervan weerhouden Zijn aanwezigheid te bespeuren zoals we anders zouden doen. In het licht van het derde vers van Psalm 98 en Johannes 4:22 betoogde hij vervolgens dat de glorie (*gloria*) van de heidenen bestaat uit de opname in het heilige geslacht van Abraham, aangezien 'Hij is gedachtig geweest Zijner goedertierenheid, en Zijner waarheid aan het huis Israëls; en al de einden der aarde hebben gezien het heil onzes Gods.'[2661] De personificaties van de provinciën zijn dus niet zozeer bijeengebracht om hulde te brengen aan Frederik Hendrik als andere David

[2656] Inventaris van Oranienstein uit 1726. Zie: Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 2, p. 376, nr. 412; Chong 2002, pp. 172-173.
[2657] Houwaert 1579a, pp. 26-27, aangehaald door: Y. Bleyerveld, in: Dordrecht 2002, p. 106 in noot 2. Zie ook: Waterschoot 2002, p. 93, noot 40; Kipfer 2015, § 1.2.1, noot 1756.
[2658] Victorinus 1629, ed. Minderaa 1963, aangehaald in: Y. Bleyerveld, in: Dordrecht 2002, p. 106. Zie: De Waard 1970.
[2659] Het *Gloria in excelsis Deo* is ontleend aan de engelenhymne in Lukas 2:14.
[2660] Datheen 1620, Psalm xciij. Vergelijk de statenvertaling: 'Een psalm. Zingt den HEERE een nieuw lied; want Hij heeft wonderen gedaan; Zijn rechterhand, en de arm Zijner heiligheid, heeft Hem heil gegeven.'
[2661] Calvin CO, dl. 32, kol. 43, aangehaald in: De Greef 2012, p. 96.

maar vooral om met de gehele aarde de Heer toe te juichen (Ps. 98:4), want 'Hij zal de wereld richten in gerechtigheid, en de volken in alle rechtmatigheid' (Ps. 98:9).[2662] Calvijn stond immers het principe voor van *Soli Deo Gloria* (alleen God zij de eer).

De verenigde provinciën staan hier symbool voor de vereniging van alle volkeren met Israël. Deze spirituele inlijving vindt plaats door de aanname van het evangelie waardoor de volkeren worden aangeroepen. Dan worden de heidense volkeren met het Joodse volk ook fysiek verbonden in één lichaam.[2663] Zogezegd worden ze 'ingeplant in het lichaam van het verkoren volk'.[2664] Hierin is een legitimatie voor de zogenaamde Neêrlands-Israël-gedachte gelegen, waarbij Nederland als een tweede Israël wordt gepropageerd. Mogelijk stellen de dansende putti ook de elementen voor in het licht van de psalmtekst als verzinnebeelding van de bruisende zee, de bewoonde wereld en rivieren die 'met de handen klappen' en de gebergten die 'vreugde bedrijven' (Ps. 98: 7-8).[2665] Door de overwinning van de "Davidische" Frederik Hendrik op de "Filistijnse" Spanjaarden werd de Bosche bevolking gebracht tot het geloof waardoor ze worden verbonden met Israël.[2666] Het opschrift op het schilderij *"den. 17. Septemb. 1629"* verwijst expliciet naar de datum van de afmars van het Spaanse garnizoen uit de stad, drie dagen na de capitalutie, waarmee het beleg, begonnen op 1 mei 1629, was geëindigd.

In privéopdrachten lieten de Oranjes en andere leden van het stadhouderlijke hof zich bij voorkeur portretteren in niet-bijbelse religieuze allegoriëen zoals Amalia van Solms in de *Allegorie op de nagedachtenis van Frederik Hendrik* door Govert Flinck uit 1654 (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 9.5).[2667] De weduwe van de stadhouder is afgebeeld temidden van personificaties zoals van de Hoop (*Spes,* met anker) en lijkt zelf het Geloof (*Fides*) te representeren, aangezien zij in een bijbel leest. Ook de Nassaus kozen ervoor christelijke deugden uit te beelden zonder bijbelse narrativiteit zoals in *Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbuttel en haar zonen,* voorgesteld als Caritas (Naastenliefde) door Paulus Moreelse (1571-1638) uit 1621 (Apeldoorn, Nationaal Museum Paleis Het Loo; § 8.5; afb. 8.44).[2668]

[2662] Calvijn betoogde ook in zijn lezing van het eerste vers dat verlossing het gevolg is van gerechtigheid, eraan toevoegend dat de gerechtigheid van God, hetgeen de bron is van de verlossing, niet bestaat uit de beloning van de mens voor zijn daden, maar enkel een uitbeelding is van zijn genade en geloof. Zie ook: Huggins 2013, p. 85.

[2663] Vergelijk: De Greef 2012, p. 95, die onder meer verwijst naar Calvijns commentaren van Jes. 14:2 (Calvin CO, dl. 36, kol. 274); Jes. 49:8 (CO, dl. 37, kol. 200); Jes. 56:7 (CO, dl. 37, kol. 298); Jes. 65:2 (CO, dl. 37, kol. 418); Jes. 66:20 (CO, dl. 37, kol. 451); Ez. 16:61 (CO, dl. 40, kol. 394).

[2664] Comm. Jes. 2:5 (Calvin CO, dl. 36, kol. 66); cf. Jes. 49: 6 (CO, dl. 37, kol. 197); en comm. Ps. 110:2 (CO, dl. 32, kol. 162). Vergelijk: De Greef 2012, p. 95.

[2665] Zie voor Calvijns natuurtheologie en de elementen in Psalm 98:7-8: Neuser 2009, p. 177.

[2666] Vergelijk: De Greef 2012, p. 96, die in verband met de vereniging van Israël ook verwijst naar Calvijns commentaar op Jes. 44:5 (Calvin CO, dl. 37, kol. 107-108) en de exegese van Ps. 87 (CO, dl. 31, kol. 798-805); cf. Joh. 10:16 (CO, dl. 49, kol. 189-190).

[2667] Govert Flinck, *Allegorie op de nagedachtenis van Frederik Hendrik,* sign. & dat.: *"G. Flinck ft 1654",* olieverf op doek, 307 x 189 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-869; IB-nr. 45350; RKD-nr. 2794. Zie: Lunsingh Scheurleer 1969, pp. 52, 53 met afb. 16, 19 (geschilderd voor het grote kabinet, midden westwand); Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 1025, nr. 636; Tent. cat. Den Haag 1997-1998, pp. 128-131, nr. 8; Van der Feltz 2015; Kok 2011a, p. 331, afb. 19; Kok 2016, p. 90, afb. 48.

[2668] Paulus Moreelse, *Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbuttel als Caritas met haar kinderen Hendrik Casimir I, Willem Frederik en Maurits van Nassau-Dietz,* sign. & dat. (op zuilbasis): *"PMoreelse / 1621",* olieverf op doek, 140 x 122 cm, Apeldoorn, Paleis Het Loo Nationaal Museum, inv.nr. RL451; IB-nr. 39857; RKD-nr. 166008; Porthis 0302 & 0880-0883. Zie: Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 2, p. 40, nr. 201, p. 109, nr. 806; p. 208, nr. 67; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 312-315, nr. 78; Domela Nieuwenhuis 2001, pp. 416-419, nr. SAP59; Tent. cat. Londen/Den Haag 2007-2008, pp. 168-169, nr. 43; Tent. cat. Amsterdam 2016, p. 26, afb. 9.

In de Republiek werd de stadhouder meestal pas na overlijden open en bloot met een bijbelse geloofsheld gelijkgesteld in lijkpreken, grafredes en andere litanische geschriften. Tijdens zijn leven gebeurde dat door allusieve vergelijkingen bij speciale gelegenheden, zoals blijde intochten of bij de opvoering van toneelstukken ter herinnering aan militaire zeges.[2669] De vele oudtestamentische benamingen die de stadhouders ten deel vielen, werden echter zelden gevisualiseerd in de vorm van *portraits historiés.* Meer gangbaar was de uitbeelding van stadhouders in klassieke wapenrusting als martiale figuur, als tweede Mars, of als quasi-antieke held in een allegorische context.[2670] Een voorbeeld hiervan is het portret *Frederik Hendrik als heerser over de zeeën* uit 1650 door Thomas Willeboirts Bosschaert in de Oranjezaal van Huis ten Bosch: in feite een *portrait historié* als Neptunus (afb. 9.6).[2671] Daarnaast treft men half-geseculariseerde verheerlijkingen met religieuze connotaties aan. Zo werden Willem van Oranje en Maurits in een zogenaamde 'Nassausche Heldenhemel' afgebeeld in een prent van Salomon Saverij (1594-1683) naar David I Vinckboons (1576-ca. 1632) uit 1629-30 (afb. 9.7a/b).[2672]

9.3. Het *portrait historié* als verbeelding van de verbondsgedachte

Volgens Groenhuis werd het Neêrlands Israël-concept hoofdzakelijk door orthodoxe predikanten gehuldigd: met name bij representanten van de Nadere Reformatie viel het concept in goede aarde.[2673] Zij beschreven de vaderlandse geschiedenis aan de hand van de zogenaamde deuteronomistische historiografie van het Oude Testament, waarin met name het verbond met God als leidraad diende van hun betoog.[2674] Het Tweede Israël-model als een alternatief voor het complexe begrip uitverkiezing – een heet hangijzer waaraan men zich niet (opnieuw) wilde branden – vond goed aansluiting bij hun opvattingen over godzaligheid en de daarmee samenhangende exempeltraditie. Gods vervulling van het verbond met Israël – lees: met gereformeerd Nederland – was een belofte die zonder meer zou worden nagekomen.[2675] Voor Calvijn stond "Gods verbondstrouw" immers als een paal boven water. Die gold *wel* als een zekerheid, anders dan de individuele uitverkiezing.

In het voorgaande bleek dat onderwerpen zoals *De verzoening van Jakob en Ezau* teveel aan speculatie overlieten over het eigen zielenheil, hetgeen door calvinisten onwenselijk werd geacht (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30). Calvijn plaatste hierom zijn verbondsleer als het ware naast zijn leer van de uitverkiezing; dat wil zeggen, parallel daaraan zonder dat die daarmee in strijd was, hetgeen niettemin voor veel verwarring heeft gezorgd. Hoewel Calvijn het verbond steevast in het licht van Gods eeuwige verkiezing besprak, liet hij zijn verbondsleer hierdoor niet beheersen. Meer precies zag hij Gods verbond met Israël als een "algemene verkiezing", terwijl

[2669] Zie voor de allusieve identificatie bij Blijde Inkomsten in relatie met de beeldende kunst: Dhanens 1987, p. 78.
[2670] Zie voor martiale stadhoudersportretten op titelpagina's: Goudeau 2016.
[2671] Thomas Willeboirts Bosschaert, *Frederik Hendrik als heerser over de zeeën*, 1650, olieverf op doek, 320,5 x 208 cm, Den Haag, Paleis Huis ten Bosch; RKD-nr. 247704; Porthis 0203. Zie: Heinrich 2003, dl. 1, pp. 308-311, nr. AP21, dl. 2, pp. 584-858, afb. 147, 147(bis); Zie voor portretten van Frederik Hendrik in de Oranjezaal (en het schilderij van Bosschaert): Raupp 1980 (pp. 81-84, nr. 14); Franken 2007; Van Eikema Hommes & Kolfin 2013. Zie voor de Neptunus-iconografie in *portraits historiés:* Helm 2015.
[2672] Salomon Saverij naar David I Vinckboons, *Allegorische triomfantelijke intocht van Frederik Hendrik: Ob debellatos hostes, civesque servatos,* ets en gravure, 50,6 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-5517. Zie: Muller 1863-1882, dl. 1, p. 223, nr. 1649; *Holl.,* dl. 22 (1980: Salomon Savery to Gillis van Scheyndel), pp. 8-9, nr. 11.
[2673] Groenhuis 1977, p. 81.
[2674] Zie voor deuteronomistische geschiedschrijving: Huisman 1983, pp. 53-54.
[2675] Israël was volgens Calvijn onterfd van deze belofte op grond van Luc. 1: 69.

de “bijzondere verkiezing” zijns inziens was gericht op de afzonderlijke personen, vanuit de redenering dat ook ‘niet alle kinderen van Abraham de kinderen van God zijn’ (Rom. 9:7-8).[2676] In de zeventiende eeuw kozen gereformeerde burgers daarom voor hun bijbels gemotiveerde portretten minder vaak onderwerpen die met deze individuele verkiezing werden geassocieerd. In plaats daarvan waren vooral bijbelse thema’s populair die met het verbond verband hielden.

Huismans merkte terecht op dat de verbondsrelatie één van de meest essentiële elementen van het gereformeerd natiebesef was. De staatkundige erkenning van de gereformeerde kerk als enige, officieel toegestane kerk bij de Unie van Utrecht (1579), zoals werd geproclameerd in 1583, is door velen opgevat als een soort verbondsluiting.[2677] In het kader van de verbondsgedachte vestigde Bisschop de aandacht op een brief van Willem van Oranje van 9 augustus 1573, waarin de prins schreef dat hij omwille van de bescherming van christenen in de Nederlanden ‘metten alderoppersten Potentaet der potentaten alsulken vasten verbond’ had gesloten. De brief werd opgenomen in het geschiedkundig werk *Nederlantsche oorloghen, beroerten, ende borgerlijcke oneenicheyden* (1621-1634) van Pieter Christiaansz. Bor (1559-1635).[2678]

Het belang dat men aan het verbond hechtte, komt duidelijk naar voren in de populaire literatuur van de zeventiende eeuw. In zijn *Twist des Heeren met syn Wijngaert* (1669) citeerde de predikant Herman Witsius (1636-1708) vrijelijk Constantijn Huygens’ gedicht “Een goed predikant”, ontleend aan diens *Otia* (1627) of *Koren-Bloemen* (1658): ‘Groot Harder Israels, laet dijn verkooren kudden/ De vruchten des verbonts van sulcke tacken schudden/ Send Knechten in den Oogst, van dees’ en beter stof/ Ons wel zijn hangt ’er aen, en daer aen uwe lof.’[2679] Witsius legde als zogenaamde fœderaaltheoloog bijzondere nadruk op de verbondsleer.[2680] Zijn *Twist des Heeren* is doorregen met de Israël-parallellen.[2681] Er gaat een duidelijke vermaning vanuit: ‘Ick kan nauwlijx denken, dat het Oude Israel in Canaan met meer gruwelen vervult is geweest als Israel in Nederlandt.’[2682]

Niet alleen Witsius maar ook predikanten van een eerdere generatie, zoals Abraham van der Velde (1614-1677), interpreteerden Neêrlands Israël als een soort voorportaal van het Hemels Jeruzalem.[2683] Het Tweede Israël-model werd zodoende in het kader van de heilsgeschiedenis uitgelegd. Vanuit een heilshistorisch exegetisch perspectief werd de toepassing van de oudtestamentische boodschap op de eigen tijd verder uitgewerkt door de volgelingen van de uit Bremen afkomstige theoloog Johannes Coccejus (1603-1669) die hoogleraar te Franeker was.[2684] In tegenstelling tot hoogleraar Gisbertus Voetius (1589-1676) verstond Coccejus onder het begrip ‘Israël’ niet alleen het joodse volk, maar ook de kerk uit de

---

[2676] Mackenzie 1995, pp. 197-198.
[2677] Huisman 1983, pp. 57-58.
[2678] Bor 1621-1634, dl. 1 (1621), p. 447, geciteerd in: Bisschop 1993, pp. 215-216.
[2679] Witsius 1669, geciteerd in: Strengholt 1990, p. 75; Huygens 1625, Lib. 5, p. 29: ‘Groot Herder Israels laet dijn’ verkoren kudden/ De vruchten dijns verbonds van sulcke tacken schudden,/ Sendt knechten in den Oogst van des’ en beter stof,/ Ons wei-zijn hanghter aen, en daer aen dijne lof.’ Zie: Huygens 1658, p. 125.
[2680] De foederaaltheologie traceert plaatsen in de Schrift, waarin het tijdelijke met het eeuwige in verband kan worden gebracht en de geschiedenis met het decreet overstemt, waardoor hiertussen een onderlinge samenhang ontstaat.
[2681] Witsius 1669, pp. 85-97.
[2682] Witsius 1669, p. 252, geciteerd in: Van Genderen 1953, p. 127.
[2683] Vergelijk ook: Frijhoff 2002, p. 51.
[2684] Zie voor zijn opvattingen over Israël: Campen 2006, pp. 287-312.

heidenen: 'tota Ecclesia & populus Israël'.[2685] Op grond van hun profetische theologie (*theologia prophetica*) gebruikten de coccejanen bijbelse gegevens als uitgangspunt om eigentijdse gebeurtenissen te plaatsen binnen het geheel van Gods heilsplan.[2686] Dergelijke teleologische en eschatalogische aspecten liggen ook ten grondslag aan *Beschouwinge van Zion* (1674-1678) van Jodocus Lodensteyn (1622-1677), hoewel hij als piëtist de oudtestamentische oorlogen meer zag als 'een voorbeeld onser geestelijcker oorlogen'.[2687] Niettemin stelde hij Israël tot voorbeeld voor de Republiek: 'laten de Israëlieten ons, aan Kanaän komende, tot een exempel zijn'.[2688]

De alter-Israël-rhetoriek werd ook omgebogen en ingezet *tegen* de autoritaire, theocratische neigingen van orthodoxe gereformeerden, ten einde hun bemoeizucht met de burgerlijke overheden een halt toe te roepen. Zo verdedigde Jacob Westerbaen (1599-1670) in zijn spotvers *Krancken-Troost voor Israel in Holland* (1663) het besluit van de Staten van Holland in 1663 dat de predikanten de Staten van Holland als hun hoogste overheid hadden te billijken en zich niet met politiek moesten inlaten.[2689] Ook streefde hij naar eerherstel voor de terechtgestelde landsadvocaat en raadpensionaris Johan van Oldenbarnevelt (1547-1619): 'Doe 't soo in Holland gingh toen ginck het Sion wel!/ Toen was't een gulden tyd voor't suyver Ysraël/ Danck heb den Veld-heer, die zy aen haer koorde kregen./ Want als [...] hy in haer schael ley sijnen staelen Degen/ By Beza en Calvijn viel 't andre veel te licht/ De Rock des Advocaets was van geringh gewicht./.'[2690]

Reeds daarvoor verscheen in 1649 postuum het boekwerk *Historisch verhael van 'tgene tusschen den synodo nationaal ende de geciteerde remonsranten is ende buyten de synodale vergaderinghe is ghepasseert* van de remonstrantse predikant Eduard Poppius (1575/76-1624), waarin hij op meer serieuze wijze meermaals de scheuring in de *Gemeynte Christi in onsen Vaderlande* behandelde vanuit de invalshoek van het Neêrlands Israël.[2691] Deze insteek werd niet toevallig gekozen: alles in het conflict tussen arminianen en gomaristen was immers toegespitst op de leer van de uitverkiezing. Bij de Grote Vergadering van 1651 werden echter de uitgangspunten van de Synode van Dordrecht opnieuw geratificeerd. Er werd een resolutie aangenomen dat de 'ware Christelycke Gereformeerde' religie de enige van overheidswege gesanctioneerde publieke godsdienst zou blijven. Het verbond werd als het ware andermaal bevestigd.[2692] De vergadering werd afgesloten met *Danck-predicatie* van de Haagse predikant Caspar Streso (1603-1664) waarin deze aangaande de 'Vrede van Staet en Kercke' stelde dat de eenparigheid (eensgezindheid) van het volk in geloofskwesties niet zo groot was als onder het

[2685] J. Coccejus, *Commentarius ad Romanos*, p. 174, aangehaald door: Van Campen 2006, p. 299.
[2686] Van Campen 2006, p. 281; Van de Kolk 2009, pp. 47-50.
[2687] Lodensteyn 1674-1678, p. 105, geciteerd in: Bisschop 1993, p. 70.
[2688] Lodensteyn 1674-1678, (ed. H.P. Scholte 1839), dl. 2, p. 13, geciteerd in: Van de Kolk 2009, p. 68.
[2689] Vergelijk: Dibbits 2007, pp. 229-230.
[2690] Westerbaen 1663, pp. 6-7. Het vervolg luidt: 'En al der Staeten recht kon 't swaerd niet overweegen. [...] Dit bolde Sion wel : 'T had nu een Vorst gekregen/ Die't weer opbouwen en de hand haer bieden zouw/ So zich de Staet weer met de kerck bemoeyen wouw/ En meynde daer weerom het hooghste woord te voeren./ Dit zouw een Maurits zijn, die 't hoofd nam van zijn schoeren [schouders]./ Indiender wederom een Barneveld verrees.' Zijn repliek was *Oogh-zalf voor het verblinde Israel* (1664).
[2691] Poppius 1649.
[2692] Vergelijk: Huisman 1983, pp. 57-58.

volk Israëls ten tijde van David en Salomon, maar dat er niettemin sprake was van een grote geloofsvrijheid.[2693]

Niettemin ware de gereformeerden zelf ook huiverig dat het Nederlandse volk in zijn vereenzelviging met Israël zou doorslaan. Marnix van St. Aldegonde waarschuwde reeds dat 'we niet naar onszelf moesten verwijzen met benamingen als de "Kerk van onze Heer", of "de kinderen van Abraham", of "de familie van Israël", aangezien God de kinderen van Abraham in steen kan veranderen.'[2694] Ook was men niet vergeten dat de wederdopers in 1534 het koninkrijk Sion hadden uitgeroepen in het Westfaalse Münster nadat ze daar het stadsbestuur hadden verdreven. Als zelfverklaarde incarnatie van koning David kroonde de profeet Jan Beuckelsz. van Leyden (1509-1536) zichzelf tot koning van dit Nieuwe Jeruzalem, 'de stad ter behouding der heiligen', en installeerde 'twaalf Rechters in Israel' om het Rijk Gods op Aarde te bewerkstelligen.[2695] De doperse staatsgreep te Münster werd evenals het daaropvolgende Wederdopersoproer in Amsterdam van 10 mei 1535 bloedig neergeslagen.

Ruim een eeuw later lagen deze gebeurtenisen stevig verankerd in het collectieve geheugen, mede dankzij *Het Boeck van den Oproeren der Weder-dooperen* (1614) van Lambertus Hortensius (1500-1574) dat vele drukken beleefde.[2696] De zeventiende-eeuwse inleidingen op dit boek waarschuwden de lezers tegen de wetteloosheid en het wederdoperse wangedrag.[2697] Bij de wederdopers is de waterdoop de toegang tot de gemeente der heiligen van de eindtijd.[2698] Calvinisten beschouwden vanzelfsprekend de doperse zelfheiliging, de onvoorwaardelijke uitverkiezing zonder Jezus en buiten Gods gerechtigheid, als een valse doctrine. Ook Zwingli had hierom in zijn strijd met de wederdopers het door hen gemaakte onderscheid tussen wet en genade veroordeeld. Genade werd alleen door God geschonken en niet door de mensen. Niettemin is het reformatorische *sola gratia* in Israël geworteld en gewaarborgd.

Hoewel de uitverkiezingsleer van Calvijn nauw samenhangt met diens diens visie op het volk Israël is er een duidelijke scheidslijn tussen zijn verbondstheologie en zaligheidsleer: verkiezing in de context van het verbond betekent dus niet per se verkiezing tot zaligheid. De Joden waren weliswaar uitverkoren 'om der vaderen wil', maar op grond van Joh. 8: 39 werden niet-gelovige Joden meer tot kinderen van Abraham gerekend. 'En door Jezus als hun Messias te verwerpen, snijden de Joden zich af van het geslacht van Abraham.'[2699] Want, zo schrijft Calvijn, 'door zijn ongeloof heeft Israël zich de bijzondere zegen van God onwaardig gemaakt' (*Inst.* IV, XVI, 13 en 14). Maar omgekeerd evenredig geldt ook voor de heidenen dat Christus niet voor alle mensen was gestorven, zoals ook bij de Dordtse synode werd vastgelegd. Dat betekende dus dat niet alle gereformeerden zichzelf zonder meer als zaligen (uitverkorenen) konden beschouwen.

[2693] Streso 1651, pp. 96-97, geciteerd in: Frijhoff & Spies 1999, p. 357.
[2694] Marnix *Geschriften*, ed. Van Toorenenbergen 1871-1891, dl. 4 (1878), pp. 61-74: pp. 66-67, in: Regan 1996, p. 97.
[2695] Hortensius 1660, p. 50. Vergelijk: Panhuysen 2003, pp. 30ff, i.h.b. pp. 59-60: 'Hij zal de scepter en de stoel van David aannemen, totdat God in het rijk van hem zal terugvorderen.'
[2696] Naar: *Tvmvltvvm anabaptistarvm liber vnvs,* ed. Johannes Opporinus, Basel 1548. Zie: Hortensius 1660, p. 50.
[2697] Zie bijvoorbeeld: I.M.P, in: Hortensius 1660, p. 13: 'Soo is het by velen goet gevonden, sulcx niet te laten uyt de memorien van de Ingesetenen deser Landen uyt te blusschen, maer tot opmerckinge ende waerschouwinge van een ygelijck in sijn Staet ende beroepinge bequamelicken aen den dach te brengen [...]'. Zie ook de door Hortensius besproken gevallen naaktloperij: Hortensius 1660, pp. 49, 106, 110.
[2698] Van Hiele 1993, p. 70.
[2699] Vergelijk: 'Israël is onterfd van de belofte' (n.a.v. Luk. 1:69); 'de Joden zijn verworpen' (n.a.v. Gal. 4:23).

9.4. Rembrandts *Jakob zegent Jozefs zonen* (1656)

Volgens Gary Schwartz zou Wendela de Graeff (1607-1652), een dochter van Jacob de Graeff, met haar man Willem Schrijver de Oudere (1608-1661), diens geleerde vader Petrus Scriverius (1576-1660), en hun twee zonen zijn afgebeeld op Rembrandts *Jakob zegent de zonen van Jozef* uit 1656 (Gen. 48; Kassel, Gemäldegalerie; **REM2;** afb. 9.8). Schwartz verbond het schilderij aan een vermelding van een groot schilderij door Rembrandt in het huis van Willem Schrijver, dat daar boven de haard hing.[2700] Hij veronderstelde dat Willem Schrijver werd geportretteerd in de gedaante van Jozef, en zijn zoon Willem de Jongere als Efraïm, terwijl Wendela de Graeff als Jozefs vrouw Asenath werd toegevoegd. Er zijn geen portretten van het echtpaar Schrijver bekend die deze identificatie kunnen bevestigen. Bovendien bestaat er gerede twijfel over de door Schwartz voorgestelde herkomst. De boedelinventaris maakt namelijk geen melding van het onderwerp van het schilderij. Op de veiling van Scriverius' boeken en kunstwerken in 1663 werden onder nr. 3 'twee braave [= flinke, forse] groote stukken van Rembrandt' aangeboden, maar of deze schilderijen stamden uit de boedel van Willem Schrijver of van zijn vader blijft onduidelijk.[2701] En de gelaatstrekken van de figuren zijn volgens velen hier niet voldoende geïndividualiseerd om aan een portretopdracht te denken.[2702]

De aartsvader op zijn sterfbed zou bijgevolg Petrus Scriverius voorstellen, die in 1656 tachtig jaar oud was en evenals de bijbelse Jakob het licht in zijn ogen had verloren.[2703] Rembrandt schilderde de gelaatstrekken van de figuur van Jakob niet in zijn gebruikelijke gepolijste portretstijl, maar hij mat zich een vlotte schildertrant aan, die vergelijkbaar is met die van het Joodse Bruidje. Desondanks valt een zekere overeenkomst met een portret van Petrus Scriverius op 74-jarige leeftijd naar Pieter Claesz. Soutman (ca. 1580-1658) niet te loochenen (Haarlem, Frans Hals Museum; afb. 9.9).[2704] Moeilijker is het ontwaren van een verwantschap tussen de broze oude Jakob en Scriverius' bekende portret van de hand van Frans Hals, dat dertig jaar eerder werd vervaardigd (New York, Metropolitan Museum; afb. 9.10).[2705] Het uiterlijk van de aartsvader met de lange baard benadert nog het dichtst het portret van Scriverius dat Bartholomeus van der Helst (1613-1670) schilderde in 1651 (Leiden, Lakenhal;

[2700] Schwartz 1985, p. 234, i.h.b. pp. 269-271. Zie: *Sterfinventaris Willem Schrijver,* 1661: 'een groot stuck voor de schoorsteen door Rembrandt gedaen'; cf. boedelinventaris van Alida de Graeff, 1733 (grote zaal): 'een schoorsteen stuk op doek door Rembrant', aangehaald in: Tent. cat. Kassel 2006, p. 218. Zie ook: Dudok van Heel 1969.

[2701] Tent. cat. Leiden 1976-1977, p. 68.

[2702] Zell 2002, p. 164.

[2703] Schwartz 1985, p. 271; Langereis 2001, p. 110.

[2704] Pieter Soutman (naar), *Petrus Scriverius,* olieverf op paneel, ovaal 83 x 69 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS-I-666; IB-nr. 36786; RKD-nr. 11247. Zie: Wolleswinkel 1977, p. 116, nr. 8; Best. cat. Haarlem 2006, p. 609, nr. 431; Barrett 2012, pp. 146-147, nr. PC-1 met pl. P8 op p. 267. Zie ook de spiegelbeeldige prent hiernaar (met bijwerk) door Cornelis de Visscher met het opschrift l.o.: *"Corn. Vischer / Sculpsit / P. Soutmanno / Dirigente"*; r.o.: *"P. Soutman / pingebat, et / excudebat / Harlemi 1649. / Cum Priuilegio.",* gravure, 40,3 x 29,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-62.218; IB-nr. 2007610; RKD-nr. 194628. Zie: *Holl.*, dl. 40 (1992: Cornelis de Vischer ...), p. 142, nr. 137/III met afb; Barrett 2012, pp. 227-228, nr. Pr-143 met pl. Pr60 op p. 318. Vergelijk ook Scriverius' portret zonder hoed door Jan IV de Vos, Leiden, Universitaire Bibliotheken, inv.nr. 57 (1973); IB-nr. 11274; RKD-nr. 47986.

[2705] Frans Hals, *Petrus Scriverius,* sign. l.o.: *"FH"* (in ligatuur), dat. r.o.: *"1626",* opschrift r.m.: *"Ao ÆTAT. 50",* olieverf op paneel, 22,2 x 16,5 cm, New York, Metropolitan Museum, H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, inv.nr. 29.100.8; IB-nr. 14788; RKD-nr. 123746; pendant: *Anna van der Aar,* idem & ibidem, inv.nr. 29.100.9; IB-nr. 262552; RKD-nr. 262552. Zie: Slive 1970-1974, dl. 1, pp. 58-59, 77; dl. 3, pp. 22-23, nr. 36; dl. 2, pl. 60 (pendant nr. 37); Dudok van Heel 2006, p. 30, afb. 15; Best. cat. New York 2007, dl. 1, pp. 274-283.

afb. 9.11; afb. 9.12a/b).[2706] De ongebruikelijke aanwezigheid van Jozefs vrouw Asnath, die niet in de bijbelepisode voorkomt, zou evenwel op een portret kunnen wijzen: een toevoeging om zo het gezinsbeeld te complementeren. De portrethypothese vindt wellicht ondersteuning in de omstandigheid dat de vrouw gelijkenis vertoont met Rembrandts *Portret van een jonge vrouw met schoothond* van omstreeks 1662-1665 (Toronto, Art Gallery of Ontario; afb. 9.12c/d; afb. 9.13).[2707] De identificatie met Wendela Schrijver is echter dan niet houdbaar op grond van haar levensdata en de datering van het laatste schilderij.[2708]

Het onderwerp van het bijbelstuk, de blinde Jakob die de jongere Efraïm met zijn rechterhand zijn zegen gaf in plaats van de eerstgeboren Manasse, koppelde Gary Schwartz aan een situatie uit het leven van Willem Schrijver. Hij zag een parallel tussen het verhaal van Jakobs jongste kleinzoon, die het rechtmatige erfdeel verkreeg – ondanks de legitieme aanspraak van een oudere stamhouder – en de omstandigheid dat Schrijver, na de dood van zijn vrouw Wendela de Graeff in 1652, in het bezit was gekomen van een aanzienlijk kapitaal, dat zij had geërfd van haar eerdere echtgenoot Pieter van Papenbroeck (1612-1641).[2709] Met van Paepenbroeck had Wendela de Graeff twee kinderen, een jonggestorven zoon en een dochter genaamd Alida, die in 1655 trouwde met Gerard Bicker van Swieten (1632-1716).[2710] Toen Alida overleed in augustus 1656 zag Schrijver zich geconfronteerd met de mogelijkheid dat het geld kon worden opgeëist door de familie van de overleden halfbroer en halfzuster van zijn zoontje Willem, de Van Papenbroecks, hetgeen ook gebeurde. Willem Schrijver en Andries de Graeff, de voogd van zijn zoon en stiefdochter, vochten meermaals deze aanspraak aan, maar verloren de slepende rechtszaak keer op keer, tot op het niveau van het Hoge Gerechtshof in Den Haag.

In de Republiek diende het verhaal van Efraïm en Manasse vaak als motief om een tweestrijd tussen figuren en naties te verbeelden. Drie jaar voor de totstandkoming van het schilderij, werkte Jacobus Sceperus (1606-1677) het verhaal uit in een politiek pamflet *Manasse teegen Ephraim: dat is Engelant teegen Hollant: mitsgaeders oogen-salve voor hun beyde* (1653).[2711] Al eerder had Willem Baudartius in zijn *Morghen-wecker der vrye Nederlantsche*

[2706] Bartholomeus van der Helst, *Petrus Scriverius,* sign. & dat. m.o.: *"B. van der helst. / 1651",* olieverf op doek, 115,2 x 98,5 cm, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.nr. 1445; IB-nr. 20604; RKD-nr. 11711. Zie: Van Gent 2011, pp. 220-211, nr. 59 met afb. (als *Portret van een man*). Mogelijk is het werk identiek aan 'Het pourtrait van een geleerde zittende in zijn studeerkamer, genaamd de Man met de Baard, zijnde het origineel door Ferdinand Bol [...]' of 'Een dito verbeeldende hetzelfde voorwerp, gecopieerd na het eerstgenoemde [...]' in de boedel van Jean Frederik d'Orville (1732-1809), echtgenoot van Maria Philippina Schrijver (1732-1798), dochter van Cornelis Schrijver (1687-1768). Zie: De Gelder 1921, p. 87; Wurfbain 1977. Cornelis was een achterneef van Scriverius. Zie: Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 256-257; dl. 2, p. 959, sub nr. 411; Tent. cat. Amsterdam 1984, p. 292. Volgens Van Gent lijkt het 'onwaarschijnlijk dat een portret van Scriverius via deze tak van de familie Schrijver zou zijn vererfd.' Op grond van Van Kretschmar (brief RKD/IB, aug. 1984) acht zij een vererving via Scriverius' kleindochters waarschijnlijker. Toch is het niet ondenkbaar dat Cornelis portretten bezat van zijn beroemde familielid. Zelfs al mocht De Gelders en Wurfbains reconstructie van de herkomstgeschiedenis foutief blijken dan weerlegt dit de identificatie als Scriverius niet. Vóór de verdoeking was op de achterzijde een opschrift met de naamsvermelding van Petrus Scriverius zichtbaar. Zie: De Gelder 1921, p. 87. Opvallend blijft niettemin het verschil met andere portretten van Scriverius. Vergelijk: Wolleswinkel 1977, p. 118.
[2707] Rembrandt, *Portret van een vrouw met schoothondje,* ca. 1662-1665, olieverf op doek, 81,3 x 64,1 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario, Bequest of Frank P. Wood 1955; RKD-nr. 281571. Zie: Bredius 1969, p. 310, nr. 398; RRP Corpus, dl. 6 (2015), nr. 305; Tent. cat. Londen/Amsterdam 2014-2015, nr. 42, online suppl. p. 18.
[2708] Terloops suggereerde ik op het congres *Rembrandt and his Circle* (18-21 juli 2013, Herstmonceux) dat de vrouw die voor Asenath poseerde één en dezelfde zou zijn als Wendela Schrijver. Mijn dank aan Gary Schwartz die mij attendeerde op discrepantie van de levensdata.
[2709] Schwartz 1985, pp. 269-271.
[2710] Zoon van wijlen Cornelis Bicker en Aertge Witsen (1599-1652), een nicht van burgemeester Cornelis Witsen (1605-1669).
[2711] Sceperus 1653.

Provintien (1610) het relaas terloops verbonden aan 'het gemoet der Spaenjaerden ende hareer aen-hangen: T'is wel *Ephraim* teghen *Manasse,* ende *Manasse* teghen *Ephraim,* maer beyde teghen *Iuda.*'[2712] Variërend op het thema deed Sceperus een vervolgschrift het licht zien onder de titel *Ephraim met Juda: Dat is Engelant met Hollant* (1655). De stelling dat de thematiek in het schilderij op een familievete van toepassing is, kan worden gesterkt door vergelijkbare beeldspraak in *Reijnsburchs angier-hoff* (1641): 'Daer volght Manasse nae, die Tyerannigh van grondt/ Heeft Ouders, Susters, Broers, wiens Geesten om hem sweven.'[2713]

In het licht van de beeldvorming van aartsvaders als "protestantse heiligen" dienen we hier Philips van Marnix van St. Aldegonde's *Bijencorf van de H. Roomsche Kercke* (1569) aan te halen. In het hoofdstuk *Waer in de aenbiddinghe der Sancten met texten der Schrift bevestighet wordt*, stond hij enige tijd stil bij het feit dat in het boek Genesis geschreven stond dat Jakob bidt tot Abraham en Izaäk, en de engel die hem verloste, en 'dat Jacob alsoo bidt over Ephraim ende Manasse': 'Dit heeft de h. [Rooms-Katholieke] Kercke alsoo uytgeleght, als dat Ephraim ende Manasse soude moeten aenroepen den naem Abrahams, Isaacx ende Jacobs'.[2714] Volgens Marnix heeft dit niets met middelaarschap of hemelse voorspraak te maken, temeer daar de Rooms-Katholieke Kerk ook zelf de aartsvaders niet heeft gecanoniseerd of opgenomen in de heiligenkalender. De passus mag dus niet aangevoerd worden ter verdediging van de heiligenverering, of de aanbidding van de aartsvaders, zo betoogde Marnix, 'want Abraham en weet van ons niet, ende Israel en kent ons niet.' (Jes. 63:16). Het ging zijns inziens om de inlijving in Israël. Het aanroepen van Jakob wil zoveel zeggen, zo betoogde Marnix, dat zij 'die van Joseph in Egypten geboren waren' gerekend moesten worden tot Jakobs geslacht 'ghelijck als het Jacob selve uytleght, segghende: Ephraim ende Manasse sullen mijne kinderen wesen, sy sullen als hare broeders ghenaemt werden in haren erfdeele'. Niettemin besloot Marnix: 'Doch evenwel dienen sy ons, om te toonen hoe dat wy met onse Sancten moeten omme gaen.'[2715]

Zo rechtvaardigt de thematiek van Jozefs zegening de Neêrlands Israël-gedachte en tevens de uitbeelding van deze geliefde geloofsfiguren en is deze daardoor bijzonder geschikt voor een *portrait historié*. Zodoende moet men de overdracht van het eerstgeborenerecht van Manasse op Efraïm zien als een toespeling op de overgang van het oude naar het nieuwe verbond.[2716] Voor Calvijn stond de omruiling van het geboorterecht echter voor de vrije wil van Gods genade en zijn vrijmachtige albestuur: 'Hij [Jozef] dwaalt daarin, dat hij Gods genade aan de gewone orde van de natuur [*naturae ordinis*] bindt, alsof de Heere niet vaak met opzet het recht van de natuur [*ius naturae*] verandert, met als doel dat wij weten, dat het enkel in Zijn vrije wil staat, wat Hij uit genade schenkt. Als God aan elk uitbetaalde wat Hij aan hem schuldig zou zijn,

[2712] Baudartius 1610, fol. E1v.
[2713] Roode Angieren 1641, fol. A4v.
[2714] Marnix *Bijencorf,* ed. Lacroix en Willems 1858, p. 66: 'Want int eerste boeck Mosis ghenaemt *Genesis*, staet opentlijck gheschreve, dat Jacob alsoo bidt over Ephraim ende Manasse, segghende: de Godt mijner vaderen Abraham ende Isaac, de Enghel die my verlost heeft van allen quaden, die zeghene dese jonghelinghen, dat sy nae mijnen name, ende nae mijner vaderen Abrahams ende Isaacx namen werden ghenoemt.'
[2715] Marnix *Bijencorf,* ed. Lacroix en Willems 1858, p. 67.
[2716] Zell 2002, p. 164.

kon men met recht een vaste regel van tevoren vaststellen voor Zijn gunstbewijzen. Maar omdat Hij aan niemand iets verplicht is, is Hij met recht vrij in het uitdelen van gaven.'[2717]

Jakob eigent zich als het ware de zonen van Jozef toe. Door deze spirituele adoptie staan Efraïm en Manasse op één lijn met Jakob, en zullen zij niet onderdoen voor Jakobs oudste zonen Ruben en Simeon (Gen. 48:5). Ondanks dat hun moeder een Egyptische is, een heidense vrouw, waarborgde Jakob door zijn zegen hun plaats binnen het verbond dat God met Abraham en zijn nazaten had gesloten. Daarom schreef Calvijn dat Jakob zijn zoon Jozef met een speciaal privilege had begunstigd door van 'één twee hoofden' te maken. Jozef ontving aldus een zegen in tweevoud.[2718] De stammen van Efraïm en Manasse werden collectief het huis van Jozef genoemd. Beide broers kregen zo een ereplaats in het geestelijk rijk Gods, als erfgenamen van de eerste orde. In de goddelijke verdeling van genade lijkt een belangrijk verschil gelegen met de uitkomst van het verhaal van Jakob en Ezau, waarin alleen Jakob werd uitverkoren. De theologische problematiek die speelde bij de interpretatie van het *portrait historié* van de familie Delff werd in dit schilderij vermeden doordat deze broeders wél beiden in het genadeverbond werden opgenomen. In het hoofdstuk 'Over de eeuwige verkiezing' in zijn *Institutie* haalde Calvijn bovendien Psalm 78:67 aan, als bewijs dat God, niettegenstaande eerdere gunstbewijzen, Zijn wil kan veranderen: 'Hij verwierp de stem [tent] van Jozef, en de stam van Efraïm verkoos Hij niet; maar Hij verkoos de stam van Juda.'[2719] Niettemin stelde Calvijn elders in de *Institutie* dat met de achterstelling van Manasse God meer eer aan Efraïm schonk.[2720]

In het jaar dat het schilderij werd vervaardigd, 1656, viel Willem Schrijver overigens een wereldse vorm van uitverkiezing of begunstiging ten deel, toen hij een eervolle plaats in de vroedschap verwierf, doordat hij van zijn lidmaatschap bij de remonstrantse broederschap afzag.[2721] Indien de portretidentificatie correct is, diende het schilderij wellicht als een adhesiebetuiging aan de hervormde kerk en haar leer van uitverkiezing om zijn positie veilig te stellen. De door Michael Zell aangehaalde "semitofilische" duidingen van het verhaal, in de trant van de *Bonum Nuncium Israeli* (1655) van Paul Felgenhauer (1593-1677), waarbij Efraïm wordt gepresenteerd als 'rentmeester' van een toenadering tussen joden en christenen, lijken voor doorsnee-calvinisten vergezocht.[2722] De Geneefse hervormer Sébastien Châteillon (1515-1563) schreef immers woorden die het tegendeel bewijzen: 'Manasses sal met Ephraim/ ende Ephraim met Manasses teghen de Joden opstaen: noch en sal de Toorn des Heeren niet ghestilt syn/ maer sijnen arm/ noch al uytsteken.'[2723]

Of Wendela de Graeff en haar echtgenoot nu wel of niet terecht zijn herkend in Rembrandts oudtestamentische zegeningsscène; de verbeelding van telgen uit de familie De

---

[2717] Calvin *Gen.,* ed. Hengstenberg 1838, *In. Genes. Cap. XLVIII,* cap. 17, p. 245: 'Fallitur tamen quod Dei gratiam consueto naturae ordini alligat, ac si non Deus saepe consulto ius naturae mutaret: ut sciamus in mero eius arbitrio esse positum quod gratis confer. Si cuique rependeret Deus quod debitum esset, posset merito eius gratiis certa regula praefigi: sed quum nemini quicquam debeat, iure suo in conterendis donis liber est.'. Zie: Calvin CO, dl. 23, kol. 585d-586a, d. De 16de- en 17de-eeuwse edities verschenen onder de titel: *Ioannis Calvini in quinque libros Mosis, commentarii.* Vertaling volgens: <http://www.refolink.nl/citatencalvijn1.html>. Vergelijk: Zell 2002, p. 170.
[2718] Calvin *Gen.,* ed. Los 1900, dl. 2, p. 419ff.
[2719] Calvin *Institutio,* Lib. III, Cap. xxi, § 6.
[2720] Calvin *Institutio,* Lib. III, Cap. xxii, § 5.
[2721] Dudok van Heel 1994, p. 340.
[2722] Zell 2002, pp. 172-174.
[2723] Castellio 1613, p. 124.

Graeff als aartsvaderlijk geslacht kwam al eerder in een familieportret tot uitdrukking. Zo had de Amsterdamse burgemeester Cornelis de Graeff (1599-1664) zich in 1652 door Jan Victors levensgroot in een *portrait historié* van 215 bij 347 centimeter als de aartsvader Izaäk laten vereeuwigen, samen met zijn vrouw Catharina Hooft (1618-1691) en hun zoontjes Pieter (1638-1707) en Jacob (1642-1690) in de gedaante van Jakob en Ezau (Duitsland, privébezit; **VIC2;** afb. 9.14).[2724] Cornelis maakte samen met zijn broer Andries de Graeff deel uit van de staatsgezinde factie in het Amsterdamse stadsbestuur. Johan de Witt was hun oomzegger.[2725] Hun vader Jacob Dircksz de Graeff (1569/1571-1638) was op de hand geweest van de Arminianen, ofschoon hij zich nooit een felle tegenstander van de Oranjes had betoond.

Zowel het huis van Jakob als dat van Jozef werd in verband gebracht met godzaligheid. In het hoofdstukje 'De gesegende des Heeren' van de vaak herdrukte *'t Lof der Kercke ende Gemeente* (1643) stelde Roelof Pietersz. van Niedek (1586-1649), alias Rudolphus Petri: 'Laet ons met alle vlijt en[de] daer na trachten/ dat wy van den Heere moghen ghesegent zijn [...] Wat neerstigheyt en deden niet die twee gebroeders/ Jacob ende Esau, om den voorneemsten zeghen hares Vaders te krijghen? Jozeph bracht oock sijne Sonen Manasse ende Ephraim, tot sijn Vader Iacob, om van hem gesegent te worden.'[2726] Hij voegde daarbij: 'Den geestelicken Hemelschen zeghen/ sullen wy boven alle dinghen soecken' door middel van 'geloove/ bekeeringe/ ende gehoorsaemheyt'.[2727]

9.5. Het Neêrlands Israel als metafysische kerk, geestelijk Israël en wijngaard

Jezus als de Christus verbindt volgens Calvijn de kerk met Israël.[2728] Dit moeten we steeds voor ogen houden als we de beeldvorming van Neêrlands Israël bij gereformeerden bestuderen. Men moet de calvinistische noties van het Tweede Israël niet verwarren met filosemitisme, zoals de laatste jaren in vele kunsthistorische publicaties is gebeurd.[2729] Het ongelukkige gevolg hiervan was een onhistorische verjoodsing van iconografie. Calvijn had Israël immers ook een vervloekt geslacht genoemd en in de zeventiende eeuw dacht men nog niet anders over het Joodse volk. Het was immers de tijd waarin Jacobus Revius (1586-1658) zijn populaire gedicht *Hy droech onse smerten* (1630) schreef met de regels: ''T en zijn de Joden niet/ Heer Jesu/ die u cruysten/ Noch die verradelijck u togen voort gericht/'.[2730]

Ook meende Calvijn dat de kerk van het Oude Verbond nog niet rijp was voor de verworvenheden van het christendom; het Joodse volk had nog de opvoeding van de Wet nodig. In het Nieuwe Testament is de mens echter tot wasdom gekomen. Calvijn stelde dat voor de Joden 'dezelfde erfenis was bestemd als voor ons, maar door hun leeftijd zouden ze nog niet in staat zijn geweest die te aanvaarden en te gebruiken. Dezelfde kerk was temidden van hen, maar zij was nog jeugdig van leeftijd. Onder deze leiding hield de Heer hen dus, dat Hij hun de

[2724] Zie identificatie door Gabriël Pastoor in: Dudok van Heel 2002, p. 110 met afb. 102 op p. 111.
[2725] Agneta de Graeff van Polsbroek (1603-1656), echtgenote van Jan Bicker en moeder van Wendela Bicker, was de echtgenote van Johan de Witt.
[2726] Petri 1655, p. 103.
[2727] Petri 1655, p. 104.
[2728] Kraus 1991, pp. 189-199: 'Jesus als der Christus verbindet die Kirche mit Israel. Genauer sagt Calvin: Der Jude Jesus von Nazareth als der Messias Israels und Herr der Kirche begründet die Gemeinschaft der Kirche mit Israel, dem Gottesvolk des Alten Testaments.'
[2729] Zie i.h.b.: Tent. cat. Parijs 2007, passim.
[2730] Revius 1634, p. 215.

geestelijke beloften niet zo open en bloot gaf, maar door aardse beloften enigszins afgeschetst' (Inst. II, xi 2).[2731] In zijn commentaar op Romeinen 11:25-26 breidde Calvijn weliswaar het woord Israël uit tot *alle* volkeren Gods,[2732] maar hij verstond hieronder een "geestelijk" Israël of Israël van God (Gal. 6:16). Op grond van Romeinen 11:7 stelde hij dat met de kruisiging Israël was gevallen en afgeschreven en nu slechts een geestelijk Israël was overgebleven in de gemeenschap van gelovigen.[2733]

Calvijn schrijft dat de heidenen de plaats hebben ingenomen van Israël.[2734] Geheel in lijn met de kerkvaders Augustinus en Hiëronymus vervingen Calvijn en vroege hervormers als Luther en Melanchon het "etnisch Israël" door de kerk als "geestelijk Israël" of "metafysisch Israël": zij vergeestelijkten daarmee ook de oudtestamentische profetieën. De meeste calvinisten geloofden dus niet in een letterlijk herstel van Israël en een terugkeer naar het Beloofde Land. Predikanten zoals Rudolfus Petri (1585-1649) betrokken daarom wijselijk het 'Nieuw Israël' en 'Nieuw Jeruzalem' uitsluitend op de kerk.[2735] Ook als Van Lodensteyn uitweidde over Zion, Israël en Jeruzalem, in het kader van de uitverkiezing, dan duidde hij daarmee op Gods volk, de *metafysische* Kerk van de uitverkoren.[2736] Deze kerk was dus niet zichtbaar voor haar lidmaten en godzaligheid konden zij alleen door levensheiliging nastreven. Deze kerkelijke gescheidenheid zorgde zo voor de ontkrachting van theocratische utopieën en maakte zo potentiële gevaren van de Tweede Israël-gedachte onschadelijk.[2737]

Gisbertus Voetius was daarentegen, evenals Theodorus Beza (1519-1605), een andere mening toegedaan dan Calvijn: hij geloofde niet dat Paulus' belofte dat gans Israël zalig zou worden, opging voor de *gehele* kerk uit zowel joden als heidenen. Met Israël werd zijns inziens enkel het concrete joodse volk bedoeld.[2738] Vanuit dit standpunt konden de Nederlanders dus nooit letterlijk de Israëlieten zijn en moest men het Tweede Israël dus wel in metafysische zin opvatten. En hoewel veel coccejanen, net zoals de voetianen, bij Romeinen 11:26 een etnisch Israël voor ogen hadden, meenden zij toch ook dat met een "geestelijk Israël" de kerk werd bedoeld. Coccejus onderscheidde verder drie verschillende *dispensaties* of bedelingen binnen de heilsgeschiedenis: 1.) de paradijselijke toestand voorafgaand aan de zondeval; 2.) het verbond van God met de mens vóór de komst van Christus; 3.) het verbond van God met de mens na Christus.[2739] Deze duidelijke afbakening tussen het oude (Joodse) en het nieuwe (christelijke) verbond dienden ter voorkoming van een foutieve gelijkstelling van christelijke Israël met het oudtestamentische Israël. Zodoende werd ook onjuiste theocratische sentimenten uitgebannen.

[2731] Aangehaald door: Van den Boogert 2006.
[2732] Calvin *Comm.*, ed. Owen 2003, dl. 19, pp. 434-440, i.h.b. p. 437.
[2733] Van Campen 2006, p. 44.
[2734] 'de volken nemen de plaats van Israël in'; 'Israël is uit het verbond gevallen, de heidenen komen als het ware op de open plaats'; 'de Joden zijn vanwege hun ongeloof uitgesloten, wij nemen hun plaats in'.
[2735] Petri 1649, p. 153, aangehaald in: Roodenburg 1990, p. 64.
[2736] Bisschop 1993, p. 71; Van de Kolk 2009, p. 64, pp. 70-71.
[2737] Vergelijk: S.C. Bax & K. van der Zwaag, 'Kerkelijke gescheidenheid maakt theocratisch ideaal tot illusie. R. Bisschop in dissertatie: niet de staat, maar de kerk is het Neêrlands Israel', *Reformatorisch Dagblad,* 5 maart 1993.
[2738] Van Campen 2006, p. 42, p. 43, noot 18. Gisbertus Voetius dacht alleen aan een herstel van de twee stammen terwijl de voetiaan Johannes Hoornbeeck een herstel van alle twaalf stammen veronderstelde.
[2739] Asselt 2003, pp. 324-335: p. 328: 'Het werkverbond vatte hij op als een beschrijving van de situatie van de paradijsmens, die door God krachtens het proefgebod (Gen. 2: 16, 17) in een verbondsrelatie gesteld was. Met de verkondiging van de moederbelofte (of protevangelie in Gen. 3: 15) onmiddellijk na de zondeval trad het genadeverbond in werking. Dit genadeverbond strekte zich uit over twee opeenvolgende dispensaties, de periode vóór de komst van Christus (*ante Christum natum*) en de periode ná de komst van Christus (*post Christum natum*).'

Bovendien had Coccejus bij zijn stelselmatige vergelijking van het Oude Testament met de contemporaine geschiedenis en de actualiteit de heilsgeschiedenis ingedeeld in zeven perioden, waardoor een eigentijdse vereenzelviging met het bijbelse volk werd uitgesloten.[2740]

Omdat de theologie van Witsius zowel op coccejaanse als voetiaanse leest was geschoeid, valt deze moeilijk te classificeren. Volgens Graafland was Witsius met zijn synthetische stellingname representatief voor een groot deel van theologisch Nederland.[2741] In zijn *Twist des Heeren sijnen Wyngaert* is het volk van Israël, de wijngaard, vrijwel inwisselbaar met de kerk: 'door den Wijngaert moet ghy hier verstaan het volck Israëls; dat Godt uyt alle volckeren tot sijn volck had uytverkoren, en dat doe bij kans alleen sijn Kercke uyt maekte'.[2742] Het ligt voor de hand Witsius' wijngaard – een term die ook Koelman bezigde – in metafysische zin op te vatten, zoals gebruikelijk was binnen de Nadere Reformatie.[2743] Voor Groenhuis stond zonneklaar vast dat bij Witsius, evenals bij Abraham van der Velde, sprake was van een gelijkstelling van Israël met Nederland. Bovendien lijkt Witsius uit te zijn gegaan van een volksuitverkiezing: 'Of wilt ghy dat ick het u klaerder segge? Gy zijt Gods volk, daer de Heere soo na by ghekomen is, die hy uyt soo veel andere volcken op een bysondere wijse hem tot een eygendom verkooren heeft, en daer hy dan oock bllijck wat meerder van verwacht, als van de rest.'[2744] Niettemin onderkende ook Witsius het risico van een theocratie op aarde. In een toespraak van 1686, beperkte hij zich moedwillig tot Koninkrijk Gods *onder Israël,* en stelde hij dat wij geen herstel van deze theocratische staat hoeven te verwachten: met de komst van de Messias, en de verwerping van zijn koningschap door de Joden, was hieraan een einde gekomen. Sinds het Nieuwe Testament bezat immers geen enkel volk meer de prerogatieven van de theocratie.[2745]

MOTIVATIES VAN HET TWEEDE ISRAËL IN DE BIJBELSE PORTRETKUNST

Niet-coccejaanse gereformeerde predikanten probeerden eerst de betekenis van de oudtestamentische verhalen te duiden vanuit de oorspronkelijke context en brachten deze daarna pas met de eigen situatie in verband. Huisman haalde vijf redenen aan, opgesomd door dominee Tuinman (1659-1728), op grond waarvan predikanten naar hun eigen zeggen de republiek vergeleken met Israël.[2746] Kort samengevat gaat het om de volgende punten:

1.) God heeft de Nederlanders evenals de Israëlieten uit de slavernij gered.
2.) God heeft dit land, evenals Kanaän, gekozen als plaats voor zijn kerk
3.) God heeft de Nederlanders rijke zegeningen geschonken.
4.) God heeft de Nederlanders vaak wonderbaarlijk verlost.
5.) God heeft hen Zijn lankmoedigheid betoont over hun zonden.

Deze vijf overwegingen vinden duidelijk hun weerslag in de onderwerpen die voor *portraits historiés* werden gekozen en kunnen respectievelijk worden verbonden aan vijf kernbegrippen

[2740] Zie voor Zeven-Periodenleer: Van de Kolk 2009, pp. 50-54. Vergelijk: Bisschop 1993, p. 206.
[2741] Graafland 1994, p. 32-33. Vergelijk: Van de Kolk 2008, pp. 73-74.
[2742] Witsius 1669, p. 42, geciteerd in: Van de Kolk 2009, p. 77.
[2743] Van de Kolk 2008, p. 77.
[2744] Witsius 1669, p. 388. Zie: Groenhuis 1977, p. 83; Van Genderen 1986, p. 196.
[2745] *Oratio panegyrica de Theocratia Israelitarum,* in: Witsius 1700 (= *Misc. Sacr.,* II.), pp. 730-741, aangehaald in: Van Genderen 1953, pp. 75-76.
[2746] Tuinman 1740-1764, dl. 3 (1759), pp. 85ff., aangehaald in: Huisman 1983, p. 55.

van de gereformeerde kerk: 1.) bevrijding 2.) landbelofte, als deel van het verbond 3.) zegening 4.) verlossing 5.) genade.

De overwinning op Filips II werd in de literatuur begrepen als een verlossing van de Spaanse tirannie of een vlucht uit het rooms-katholieke "diensthuis", waarmee dus op de uittocht uit Egypte werd gedoeld.[2747] In de literatuur werden ook parallellen getrokken met de Babylonische ballingschap.[2748] Hiernaar wordt in de bijbelse portretkunst veel minder vaak verwezen, of we moeten de schilderijen met Esther-vereenzelvigingen in dit licht zien. Een *portrait historié* dat behoort tot deze eerste catagorie is Karel van Manders *De doortocht door de Jordaan* (Joz. 3-4) van 1605 in Museum Boijmans Van Beuningen (**MAN1;** § 6.5; afb. 6.48). Ook andere *portraits historiés* verwijzen indirect naar de Egyptische ballingschap, zoals *Het vinden van Mozes* (Ex. 2:5-11) van Abraham van Dyck (**DYC1;** cf. **RIJ1;** § 3.9; afb. 3.69, **RIJ2**). Ondanks de twijfelachtige portretherkenning op Ferdinands Bols *Jozef die zijn vader voorstelt aan de farao* (Gen. 47:7-19) te Dresden kan dit werk in ieder geval wat themakeuze betreft onder deze groep worden geschaard (**BOL2**). Overigens werd de geschiedenis van Jozef ook ingezet door Poppius om het broeder-verraad van de gomaristen binnen de kerk aan de kaak te stellen: 'Joseph is gescheurt / ende Israël heeft een doodt-wonde ontfangen.'[2749]

De vele uitbeeldingen van de aartsvaders zijn vanzelfsprekend zinspelingen op het verbond met God. Twee expliciete uitbeeldingen van deze verbondsthematiek zijn Claes Cornelisz Moyaerts *God verschijnt aan Abraham te Sichem* (Gen. 12:6-7) van 1628 (**MOY1;** § 8.1; afb. 8.1) en een schilderij met hetzelfde thema van Paulus Potter (**POT1;** afb. 8.2). Jan Victors' *Verkenning van het land van Kanaän* (Num. 13:19, 23-24) valt – mits de themaduiding correct blijk te zijn – eveneens in deze categorie (**VIC7;** § 11.2; afb. 11.28). Wellicht moeten we de bijbelse voorstelling van Thomas de Keyser uit 1633, voorheen in het Catharijneconvent, als uitbeelding van het verbond beschouwen, tenminste als we hier Mozes voor ons hebben die het Beloofde Land aanschouwt (**KEYS1;** § 11.2; afb. 11.33) Ook het Panhuyspaneel (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1) houdt zijdelings verband met deze materie, omdat het werk immers de stichting van een heiligdom toont en dus verwijst naar Gods kerk. Meer precies bevat het verbond met Abraham drie specifieke beloften: 1.) de landbelofte aan Israël (Gen. 12:1); 2.) toezegging van nakomelingschap; het onvruchtbaar geachte echtpaar werd, zoals beloofd, gezegend met een nageslacht, waardoor het volk kon uitgroeien (Gen. 12:2); 3.) de zegen voor anderen; niet alleen zouden zij zelf baat hebben bij dit verbond, Israël zou een zegen zijn voor anderen. Genesis 12:2: 'En wees een zegen', Genesis 12:3 'Ik zal zegenen, die u zegenen'.

De algemene notie van zegening als reden voor de vereenzelviging lijkt vooral van spirituele aard. Poppius schreef bijvoorbeeld: 'Soo veele goedts hadde Godt Israël gedaen; maer wat is ons doch minder geschiet? De schatten des Hemels heeft Godt geopent / en onse

[2747] Vergelijk: Huisman 1983, p. 48.
[2748] Zie: 'Een beschrijvinghe der Verlossinghe van de Israëliten uyt Babylonien', I: Eilshemius 1633, pp. 45ff. Vergelijk het door Fruytiers 1574, p. 32, meegedeelde chronistichon 'De heer dIe heeft ghehoort to LeIIden het sVChten, / En de BabILoonsChe MaCht Van haer heeft doen VLVChten' die nog steeds op het Leidse stadhuis valt te lezen, geciteerd in: Noak 2002, p. 84, noot 61.
[2749] Poppius 1649, p. 73 en vrijwel dezelfde formulering op p. 45. Vergelijk ook p. 3: 'Israël heeft hy [God] geslagen / ende het huys Jacobs een diepe wonde ghegeven.'

Vaderlandt rijckelijck gezegent.'[2750] Het thema van de zegening komt het best tot uitdrukking in portretten van echtelieden, zoals de voorstellingen van *Izaäk en Rebekka* door Rembrandt, Van den Eeckhout en Isaack Jacobsz. van Hooren (**REM1**; afb. 1.21, afb 8.48, **EEC1;** afb. 11.20, **HOOR1;** § 11.2; afb. 11.15). Ook Jan Victors *Izaäk en Rebekka met Jakob en Ezau* toont de zegeningen van het gezin; maar dat geldt in zekere zin voor alle bijbelse *portraits historiés* die ouders temidden van hun kinderschare weergeven en aldus een uitbeelding van familiegeluk zijn. Dankbaarheid voor de zegening met nageslacht wordt ook heel specifiek aan den dag gelegd in Lambert Doomers schilderij van *Samuel die aan de profeet Eli wordt toevertrouwd* (**DOO1;** § 10.4; afb. 10.12). Het thema van wonderbaarlijke verlossing of redding heeft natuurlijk een overlap met de eerste groep. Een schilderij dat typisch is voor deze soort vereenzelviging is Dirck Metius' *De inzameling van het manna door de familie Van Loon-Bas* (Ex. 16:16-31; **MET1;** afb. 9.15). Ook Jacob Backers voorstelling *Christus en de Kanaänitische vrouw* van (Matth. 15:21-28; Marc. 7:24-30; **BAC3;** § 8.4; afb. 8.33) heeft als nieuwtestamentische wonderscène de verlossing tot onderwerp: bevrijding van het kwaad in de vorm van de uitdrijving van de duivel bij de dochter van de Kanaänitische vrouw.

[2750] Poppius 1649, p. 8. Het vervolg luidt: '[...]; en voornemelijck sijne geestelijcke gaven in volheyt over ons uyt uytgestort.'

10. Het *portrait historié* in het protestantse spiritualisme

> 'In contrast, van den Valckert's family requires no intercessors or stand-ins for their personal experiences. Neither do they witness a vision. Rather they enact a narrative.'[2751]

Ann Jensen Adams stelt in het hoofdstuk 'The History Portrait' van haar boek *Public Faces* (2009) het volgende: 'Viewers of Dutch portraits were predisposed to imaginatively engage the portrait by traditions of religious imagery, and above all by dialogic visual conventions [...]. The history portraits [...] engage the viewer even more powerfully, for they represent figures not only as viewers but as actual participant actors in their respective narratives.'[2752] De ondertitel van het hoofdstuk 'The History Portrait' van haar boek luidt 'comprehending self through historical narrative'. In dit hoofdstuk onderzoekt zij, naar eigen zeggen, niet zozeer *hoe* deze portretten door hun beschouwers *rationeel* werden begrepen, maar vooral hoe deze kunnen zijn *ervaren* en 'hoe ze werden gebruikt als een onderdeel van een groter plan van persoonlijke verandering al was het maar op een onbewust niveau.'[2753] Wat zij precies onder 'larger project of personal change' verstaat, blijft verder onduidelijk. Bedoelt ze een mentaliteitsverandering; een spirituele transformatie? En hoe kan zoiets planmatigs als een 'project' verband houden met onbewuste processen, die, anders dan die van ideologische of onderbewuste aard, per definitie onwillekeurig en ongekunsteld zijn en derhalve moeilijk te verenigen zijn met mentaal doorwrochte *kunst*werken en hun beoogde (emotionele) uitwerking op het publiek?

Jensen Adams doelt kennelijk op een spiritualiteit waarmee veel zeventiende-eeuwse Nederlanders vertrouwd zouden zijn geweest, overigens zonder dat ze zich daarvan bewust waren: 'Meditational practices in the religious sphere are but one form of a more general dialogic form of thought that pervaded the culture and with which the viewer not particularly interested in nor practiced in spiritual meditation would have been familiar.'[2754] Meer precies gaat het om culturele verschijnselen die gericht waren op het creëren van interactie met het publiek: leerzame dialogen, het toneel, *tableaux-vivants* waarin soms hoorbare tweegesprekken van vraag en antwoord werden opgevoerd. Zij stelt dat protestanten hun relatie met God door het Woord en hun zelfbeleving probeerden te begeleiden door onderwijs en zorgvuldig voorgeschreven geestelijke praktijken.[2755] Bij de behandeling van die gebruiken liet ze de verschillen tussen katholieke en protestantse spirituele literatuur buiten beschouwing en

[2751] Jensen Adams 2009, p. 167.
[2752] Jensen Adams 2009, p. 164.
[2753] Idem: 'how the may have been experienced and how they were used as part of a larger project of personal change if only at an unconscious level.'
[2754] Jensen Adams 2009, p. 167.
[2755] Jensen Adams 2009, p. 168.

citeerde zij alleen hervormers.[2756] Niettemin is het interessant in dezen dat Jensen Adams juist ingaat op catechismi en de (vermeende) structurele verschillen in verwoording tussen de verschillende denominaties.

10.1. Het *portrait historié* als catechismus en opvoedkundig middel

Adams' betoog luidt als volgt: de lutherse en doopsgezinde catechismi hebben een vraag-en-antwoordstructuur in tegenstelling tot één veel gebruikte, katholieke catechismus van vóór de contrareformatie: *Een scoon spieghel der simpelre menschen …* (ca. 1477) waarin de samensteller minderbroeder Dederich (Dirc) Coelde van Münster (ca. 1435-1515) de geloofsartikelen als decreten heeft geformuleerd.[2757] Vanwege de dialoogvorm, die is ontleend aan de klassieke rhetoriek, vergroten de protestantse catechismi de interactie met de catechumeen, zo beweert zij: 'The structural difference between the early Catholic and Protestant catechisms demonstrate the greater control of response and application of the scriptures to the self by the latter.'[2758] Weliswaar is Coeldes *Kerstenen spiegel* (zoals de oorspronkelijke titel luidde) opgesteld in de "gebiedende wijs", maar van oudsher waren veel catechismi als een beantwoorde vragenlijst opgesteld, zoals de *interrogatoria* en laatmiddeleeuwse lekencatechismi die nog in de zestiende eeuw zeer gangbaar waren.[2759] Ook vroege contrareformatorische catechismi maken gebruik van een dialoogvorm, zoals de *Summa Doctrinae Christianae* (1554) van Petrus Canisius (1521-1597).[2760] Daarin werd voor het eerst door vraag en antwoord geloofsonderricht voor volwassenen gegeven. Ook schreef Canisius een soortgelijke, meer op jongeren afgestemde catechisatietekst, de *Parvus Catechismus Catholicorum* (1558), die in vele vertalingen verscheen.[2761] Een aangepaste versie in dialoogvorm was sinds 1623 in gebruik in het aartsbisdom Mechelen.[2762] Ook godsdienstlessen namen de vorm van tweegesprekken aan.[2763]

Niettemin is het waar – althans in zeer generaliserende zin – dat het vroegmoderne katholicisme een meer "instruerend" karakter had. Dit kan deels worden verklaard door de centralistische en hiërarchische kerkorde van het katholicisme, waarin van bovenaf door

---

[2756] Jensen Adams 2009, pp. 167-168: 'I cite Protestant text; nevertheless, a sharp delineation between Catholic and Protestants views, or between Protestants sect, is for my purposess not usefull.' Zie voor een overzicht van katholieken en protestantse catechismi: Palmer Wandel 2016 & 2016a.

[2757] *Dits een scoon spieghel der simpelre mēschen daer hem een goet kerstē in spieghelē ende beschouwen sal …,* s.l., ca. 1477. Eerste Nederlandse editie van Coeldes Nederduitse *De kerstenen spiegel* van 1470. Nadien verschenen bij Geraerd Leeu te Gouda in 1478; en bij Arnt ab Aich te Keulen ca. 1480, etc. en in het Duits onder titel: *Ein fruchtbar Spiegel oder Handbüchelchen für der Christenmenschen* (1508). Zie ook: Coelde 1470, vert. Jansz. 1982, aangehaald in: Jensen Adams 2009, p. 169 met noot 47 op p. 318.

[2758] Jensen Adams 2009, p. 169.

[2759] Zie hiervoor: Weissmann 1999, pp. 89-95. De vroegchristelijke doopliturgie bij Hipplytus en Tertullianus volgt reeds het Vraag-en-antwoordschema. Ook het catechisatiehandboek van Alcuin (ca. 735-804) was in dialoogvorm geformuleerd, evenals dat van Bruno van Wurzburg (†1045). Zie voor de vele zestiende-eeuwse in Keulen gepubliceerde katholieke catechismi: Schmitz 1990, pp. 138-152, 164, 387, 456. Zie voor de herkomst van de vraag-antwoord-structuur ook: Palmer Wandel 2016, pp. 57-59.

[2760] Vergelijk Canisius' *Institutiones Christianiae Pietatis seu Parvus Catechismus* (Antwerpen 1575) die bij Johannes Bellerus verscheen. Zie hiervoor: Palmer Wandel 2016a, fig. 2.1; Palmer Wandel 2016, pp. 334, 346 met fig. 4, 10, 17, 20, 28, 49, 57, 60, 61, 72, 75, 80, 83, 84, 86, 88, 96, 97, 98, 140-148; voor de editie Plantijn (Antwerpen 1589): Palmer Wandel 2016, p. 286 met fig. 94-103.

[2761] Julia 1998, pp. 312-315; Dekker, Groenendijk & Verberckmoes 2001, p. 45. Zie: Canisius' *Parvus Catechismus Catholicum,* in: Petro de Soto, *Compendium Doctrinae Catholicae* (Dillingen 1564): Palmer Wandel 2016, fig. 7a-b, 30, 35, 51, 66, 92; cf. fig. 138, 139 voor Canisius' *Kurtze Erclaerung* (Dillingen 1563).

[2762] Dekker, Groenendijk & Verberckmoes 2001, p. 45.

[2763] Put 1990, pp. 208-211.

onderhorige rangorden wordt toegezien op de juiste invulling en vormgeving van leerstukken ten einde dwaalleren te voorkomen. Hierin ligt een groot verschil met de gereformeerde kerk. Haar kerkorde, zoals vastgelegd bij de synode van Emden in 1571, begint met het eerste artikel dat luidt: 'Gheen Kerke sal over een ander Kercke, gheen Dienaer des Woorts, gheen Ouderlinck, noch Diaken sal d'een over d'ander heerschappie voeren, maar een yegelijck sal hen voor alle suspicien, ende aenlockinge om te heerschappen wachten.'[2764] Hieruit blijkt niet alleen dat de inzet van de synode erop gericht was de rooms-katholieke hiërarchie te ontbinden, maar ook dat deze *top-down* machtsstructuur door een onderlinge sociale controle moest worden vervangen, aangezien men elkaar ervoor moest behoeden te heersen over de ander.

In de katholieke kerk was veel meer sprake van een inrichtingsverkeer, niet alleen in de kerkelijke hiërarchie maar ook in de relatie en informatiestroom tussen geestelijken en leken. De priester instrueerde in zijn preek de katholieke gelovige en droeg deze aan de hand van de Bijbel op hoe deze zich diende te gedragen, terwijl van de protestantse gelovige een veel grotere zelfstandigheid werd verwacht, namelijk dat hij ook *zonder* tussenkomst van een 'bediener des woords' de Schrift kon interpreteren. De protestant mocht – werd zelfs geacht – de Bijbel in de eigen landstaal te raadplegen, omdat de Bijbel zichzelf verklaarde (*Scriptura sui ipsius interpres*). Op vergelijkbare wijze kunnen ook bijbelse voorstellingen als zelfverklarende narratieven worden opgevat die een beroep deden op het interpretatieve vermogen van de beschouwer.[2765] Het zich verplaatsen in deze verheven of wonderbaarlijke bijbelmaterie door opname in de voorstelling of gelijkstelling met de protagonisten was bedoeld om de verbeeldingskracht te prikkelen, het eigen spirituele inlevingsvermogen te vergroten en niet in de laatste plaats om de ingewikkelijke bijbelstof doorgrondelijk, bevattelijk en meer *down to earth* te maken. Het is geen toeval dat er in het spiritualistische protestantisme van het tweede en derde kwart van de zeventiende eeuw sprake was van een opleving van dergelijke noties die met de Moderne Devotie en het zestiende-eeuwse spiritualisme hun intrede hadden gedaan.

In het geval van De Vos' Panhuyspaneel (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1) bleek dat behalve lutherse catechismi ook andere spiritualistische leerstellingen van het "Huys der Liefde" van invloed waren op de voorstellingswijze. Maar we kunnen het schilderij ook zelf zien als een soort catechismus. Volgens die gedachtelijn is het schilderij in dialoog met de beschouwer. Inderdaad zien we dat de gelovige door de beeldtaal van het schilderij doelbewust wordt gestuurd in het achterhalen van het juiste antwoord op de vraag naar de betekenis van het schilderij. Een voorbeeld hiervan in het Panhuyspaneel is de aandacht die door middel van het handgebaar wordt gevestigd op het gebod de ouders te eren. Bovendien vormde behandeling van dit vijfde gebod in catechismi vaak een handvat voor uiteenzettingen over de plichten van ouders en kinderen.[2766] Op eenzelfde manier werkt de voorstelling van De Grebber met *De profeet Elisa die de geschenken van Naäman weigert* (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13), waarbij de herkenning van de regenten duidelijk maakt dat zij als ziekenzorgers niet voor hun eigen gewin mogen handelen, zoals Gehazi de knecht van de profeet dat deed. Men kan voorstellen dat morele betrokkenheid

[2764] *Acta Synoden,* ed. Rutgers 1980, p. 55.
[2765] Zie voor *Scriptura sui ipsius interpres* in relatie met protestantse kunst: Harasimowicz 1990.
[2766] Vergelijk: Groenendijk 2002, p. 329.

bij het voorgestelde en de eigen situatie groter zal worden als men zichzelf in een dergelijk bijbels verband terugziet.

Men dient echter niet voorbij te gaan aan het feit dat het overgrote deel van de zeventiende-eeuwse bijbelse *portraits historiés* in de Republiek familieportretten waren met daarop kleine kinderen. Deze *portraits historiés,* bestemd voor de woonvertrekken van burgers, hadden een sterk opvoedkundig oogmerk en maakten zo deel uit van de vele educatieve middelen die bedoeld waren de jeugd tot goede christenen te vormen. Binnen het vroegmoderne protestantisme werden verwoede pogingen gedaan om het kind niet langer onwetend te houden van allerlei religieuze materie, variërend van de geboden tot de meer ingewikkelde theologische concepten uit de moraalleer. De catechismus was van oudsher de beste manier om het kind te onderrichten in de christelijke doctrines. Reeds bij de Friese Synode te Sneek in 1587 werd gedecreteerd dat de schoolmeesters 'der jungen joegedt den Heidelbergeschen Catechismum getrauwelick inbelden und inplanten.'[2767] Maar ook bij de Zeeuwse Synode van 1591 werd verordonneerd dat kinderen onderricht 'in de gotsalicheijt ende in de Catechismo' kregen.[2768] Geen enkele synode besteedde zoveel aandacht aan de catechismus als de Dordtse Synode van 1618-19.[2769] De *Heidelbergse Catechismus* is verre van een simpel tekstboek en daarom gebruikte schoolmeesters voor de jongste kinderen Philips van Marnix' *Cort begrijp* (1599) bestaande uit 225 vragen en antwoorden.[2770]

Een populaire en invloedrijke kindercatechismus was het *Kort begrijp der christelijke leere* (1659) van de Rotterdamse predikant Jacobus Borstius (1612-1680). Deze handleiding bevatte 159 vragen waarvan er maar liefst 133 betrekking hadden op het Oude Testament. Geloofshelden zoals Adam, Noach, Mozes, Simson, David, Jona en vele anderen kwamen aan bod. Borstius hechtte een grote waarde aan het exempel: het geloof diende te worden veraanschouwelijkt in de levenswandel, hetgeen hij goed wilde inprenten bij de christelijke jeugd.[2771] Buiten de schoolse pedagogiek dienden kinderen door hun eigen ouders geïnstrueerd te worden in de belangrijkste geloofspunten. Het belang van de ouders bij de christelijke opvoeding in het kader van het bijbelse *portrait historié* werd ook door Jensen Adams opgemerkt. Zij citeerde de lutheraan Christoph Vischer uit zijn *Auslegung der Fünff Heubtstück des heiligen Catechismi* (Schmalkalden 1573) waarin alle ouders worden gemaand de catechismus te leren aan hun kinderen en de huisbedienden op straffe van het verliezen van hun ziel: 'Laat u kinderen elke dag de hoofdartikelen van de catechismus opzeggen, ervoor

[2767] Van Veen 1989, p. 9, aangehaald in: Groenendijk 2005, p. 67.
[2768] Reitsma & Van Veen 1892-1899, p. 18, geciteerd in: Uil 2001, p. 4: 'De kerckenraden ende classes sullen alomme toesien, datter goede schoolmeesters sijn, die niet alleen de kinderen leeren lesen, schrijven, spraken ende vrije konsten, maer oock deselve in de gotsalicheijt ende in de Catechismo onderwijsen, achtervolgende het placaet van de schoolordeninge, onlanx bij last van de heeren Staten gepubliceert.' Het plakaat in kwestie stamde uit 1590 en verordoneerde: '[...] goet onderwys van de jonge Jeucht in de ware Christelicke Gereformeerde Religie [...] waerdeur die jonge Jeucht mach opwassen in de vreese des Heeren ende in allen deuchden ende scientiën toenemen.' GA Schouwen-Duiveland. Archief Stad Zierikzee, (Gedrukte) Resoluties van de Staten van Zeeland, 1589 en 1590.91.
[2769] Schotel 1863, pp. 210-228.
[2770] Zie hiervoor: Groenendijk 2000.
[2771] Van Veen 1989, pp. 16, 51; Verboom 1986, pp. 311, 321, aangehaald in: Exalto 2004, p. 119. Vaak wordt abusievelijk 1661 als eerste jaar van publicatie genoemd. Zie ook: Dekker, Groenendijk & Verberckmoes 2001, p. 45.

zorgdragend dat zij duidelijk spreken en duidelijk uitspreken [...] als vriendelijke woorden niet helpen, geef hen met de stok of geef hen bij de maaltijd niets te eten en te drinken.[2772]

Binnen het zestiende-eeuwse Duitse lutheranisme werden voor het eerst schilderijen systematisch gebruikt voor het onderricht in de geloofsartikelen. Deze zogenaamde *Bekenntnisgemälde* of *Confessionsbilder* bestaan enerzijds uit een voorstelling van de overhandiging van de *Confessio Augustana* door de lutherse vorsten en steden aan keizer Karel V in 1530 te Augsburg, anderzijds uit een simultane weergave van effectieve uitgangspunten voor een goede levenswandel waarmee de geportretteerden zich konden identificeren (afb. 10.1).[2773] De werken hebben drie onderscheidelijke functies: 1.) historiestuk, 2.) memoriestuk en 3.) catechisatiestuk.[2774] Deze schilderijen bevatten doorgaans de weergaven van de Passiesymbolen (het Kruis), de sacramenten, een avondmaalsviering, een preek en een weergave van het catechismusonderwijs. Niet zelden treffen we er eigentijdse portretten op aan vanwege de dubbelfunctie als epitaaf. Ook het vroegste Nederlandse bijbelse familiestuk, het Panhuyspaneel, heeft een vergelijkbare drievoudige werking: het groepsportret waarop *Mozes met de tafelen der wet* staat afgebeeld, het vertelt een bijbelse geschiedenis, memoreert tegelijkertijd de geportretteerden en geeft onderwijs aan de hand van de geboden (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1).

Naast de eerder aangehaalde theorieën over Johannes Radermacher als mogelijke bedenker van dit programma, dient men in ogenschouw te nemen dat Maerten de Vos bij zijn werkzaamheden in de Celler Schlosskapelle in aanraking is gekomen met dergelijke typisch lutherse beeldprogramma's van catechetische aard.[2775] Toch bleek de iconografie van het schilderij niet volledig herleidbaar tot het lutheranisme en moest de betekenis ervan ook geduid worden vanuit de spiritualistische denkwereld van het "Huys der Liefde".[2776] Niet alleen de aandacht die geschonken werd aan het vijfde gebod over de eerbied voor de ouders, maar ook het feit dat de gezinnen Hooftman en Panhuys met hun kleine kinderen zo'n prominente plaats hebben op de voorgrond hangt nauw samen met het zelfbeeld van het "Huys der Liefde", dat immers ook bekend stond als het "*Huysgesin* der Liefde".

Het Panhuyspaneel bleek als formeel beeldtype van het gehistoriseerde groepsportret met kinderen aan het begin een lange traditie te hebben gestaan. Toch is het zeer opmerkelijk dat er uit de jaren na de totstandkoming van De Vos' Mozesvoorstelling van 1574 en Jacob Willemsz. Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* van 1584 (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) tot het begin van de jaren 1620 geen bijbelse familieportretten zijn opgedoken. Het opvallende hiaat dat valt waar te nemen, vindt misschien zijn verklaring in de veranderende mentaliteit van het protestantisme in de tussenliggende periode. Het calvinisme maakte in de Noordelijke Nederlanden een groei door van een sektarische en vervolgde geloofsgroep tot een door de staat gesanctioneerde

---

[2772] Vischer 1573, Cv V., geciteerd in: Strauss 1978, p. 131 en Jensen Adams 2009, p. 169.

[2773] Andreas Herrneisen, *Het "Konfessionsbild" van Kasendorf: De overhandiging van de getuigenisgeschriften aan keizer Karel V op de Augsburgse Rijksdag van 1530* (voorgrond links); *De sacramenten* (achtergrond), sign. (aan de voet van het kruis tussen de beide sleutels): *"AH 1602"*, olieverf op doek, 148,4 x 182,5 cm, Kasendorf (Oberfranken), Ev.-luth. parochiekerk St. Kilian, zuidelijke koorwand, geschonken door de 'Englischen Tuchfärber' uit Neurenburg en raadslid Friedrich Hübner uit Heubsch. Zie: Brückner 2007, pp. 263-264;
<http://www.landschaftsmuseum.de/Seiten/Heimatpf/Konfessionsbild-4.htm> [28-1-2018].

[2774] Brückner 2007, passim, i.h.b. pp. 29-34. Hij spreekt respectievelijk van 'Erzählbild', 'Erinnerungbild' en 'Argumentationsbild'.

[2775] Zweite 1980, hfdst. V, pp. 85-117, pp. 270-278, nrs. 19-38; Brückner 2007, p. 87.

[2776] Zie voor de rol van (spiritualistische) meditatie in Lutherse kerk in de zeventiende eeuw: Sträter 1995.

godsdienst. Overigens heeft het lutheranisme in de Duitse landen een vergelijkbare weg doorlopen. Kon het lutheranisme, alsook de theologie van Luther, in zijn beginjaren nog in zekere zin worden gekenschetst als een spiritualistische stroming, na 1530 werd vooral gestreefd naar een zichtbare kerk, met een eigen kerkorde, en werd getracht deze verder te onderbouwen met theologische fundamenten. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen in lutherse kerken geven vooral structuur aan de gelovigen door de kerkorde en geloofspunten helder te visualiseren.

Hoewel enkele vroegzeventiende-eeuwse *portraits historiés* voorzichtig met spiritualistische (Coornhertistische) denkbeelden in verband konden worden gebracht, lijken dergelijke noties in andere gevallen weinig van invloed te zijn geweest op de bijbelse portretkunst. Reeds het oudtestamentische familieportret van Jacob Willemsz. Delff bleek veeleer verklaarbaar uit een theologische conceptie dan uit de spiritualistische geloofspraktijk: het werk werd dan ook geschilderd aan de vooravond van het ontstaan van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. Er lijkt een duidelijk correlatie te zijn tussen de heropleving of bloeitijd van het subgenre van het bijbelse familieportret en ontwikkelingen binnen de Gereformeerde Kerk. Na de executie van Van Oldebarnevelt en de Synode van 1619 hadden remonstranten het onderspit gedolven en werd het contraremonstrantisme de officiële leer.

Nadien zouden hervormbewegingen binnen de Gereformeerde Kerk zich veel meer gaan richten op de herziening van de kerkorde en spiritualiteit dan op zuiver theologische standpunten. Vanwege deze ontwikkelingen die volgden op de consolidatie van de machtsbasis van het contraremonstrantisme lijkt het zinvol nogmaals de aandacht te vestigen op een protestants-spiritualische benadering alsook op het gezinsbeeld na 1620. Want het moge zonneklaar zijn dat de Noord-Nederlandse bijbelse *portraits historiés* vooral uitdrukking geven aan een religieus gezinsbeeld. Meer specifiek moeten we ons richten op de Nadere Reformatie, een spiritualistische beweging die haar bakermat in Zeeland vond; wellicht niet toevallig de plaats waar Radermacher (de inventor van De Vos' Panhuypaneel) zijn nieuwe thuis vond en waar hij zich ontpopte tot een echte calvinist.

10.2. Piëtistische opvoeding en godzalige kinderen

Anders dan de lutherse zestiende-eeuwse *Bekenntnisgemälde* bevonden de meeste Nederlandse zeventiende-eeuwse *portraits historiés* zich niet in kerken maar in de woonvertrekken van de geportretteerden. Mag men derhalve aannemen dat ze ook bedoeld zijn voor huiselijke godsdienstonderricht in de beslotenheid van het gezin? Over het schilderij *Laat de kindertjes tot mij komen* met de familie Poppen schreef Jensen Adams (**VAL2;** § 7.1; afb. 7.6): 'Both Poppen and his wife who frame their family draw our attention to themselves as parents throught their gaze and gestures.'[2777] Daarbij haalde zij aan wat Eddy de Jongh reeds had geconstateerd over dit onderwerp, namelijk dat het zowel door protestanten als katholieken in verband werd gebracht met een goede opvoeding van kinderen in een christelijke huisgezin. Aangezien het onderwerp van de Kinderzegening het populairste bijbelse thema was om kleine kinderen te portretteren, lijkt het onderwerp ook daadwerkelijk voor kinderen bedoeld. Met name pleitbezorgers van de

[2777] Jensen Adams 2009, p. 170.

Nadere Reformatie zoals Willem Teellinck (1579-1629), Johannes de Swaef (1594-1653), Petrus Wittewrongel (1609-1662), Simon Oomius (1630-1706) en Jacobus Koelman (1632-1695) hechtten zeer grote waarde aan de opvoeding in het gezin naast de schoolse paedagogiek.[2778]

De Nadere Reformatie was een stroming binnen de Nederlandse Gereformeerde Kerk die zich actief bezighield met de verbreiding van een ascetische vroomheidsbeoefening onder de gereformeerden. Vaak wordt de Nadere Reformatie gelijkgesteld aan het zeventiende-eeuwse piëtisme of gezien als een inheemse variant van deze internationale vroomheidsbeweging die het gemoedsleven op de voorgrond plaatste.[2779] Het piëtisme was interconfessioneel van karakter, terwijl de Nadere Reformatie een zuivere aangelegenheid van de Nederlandse gereformeerde kerk was.[2780] En anders dan de dateerbare beweging van de Nadere Reformatie openbaarde het piëtisme zich door de eeuwen heen. De Nadere Reformatie richtte zich niet alleen op de leer, maar ook op het leven; de levenswandel. Zij ijverde voor het doordringen van de bijbelse geloofsbeleving op alle vlakken van het dagelijks bestaan. Ook is de zeventiende-eeuwse piëtistische beweging wel gekenschetst als een 'gezinsagogische reformbeweging'.[2781]

Jacob Koelmans *Pligten der ouders, in kinderen voor Godt op te voeden* (1679) bevatte naast *Dryderley Catechismus* ook *Twintig zonderlinge exempelen, van Godtzalige en vroegstervende jonge kinderen*.[2782] In dergelijke literatuur, die tot de categorie van de *euthanasia* (welstervenskunst) behoort, wordt niet alleen een goede dood voorgespiegeld, als een deugdzaam exempel voor kinderen, maar tegelijkertijd ook gelatenheid voor de ouders gepreekt. Volgens de Hoornse predikant Florentius Costerus (1635-1703), was lijdzaamheid een belangrijke deugd die getuigde van de standvastigheid en berusting in Gods genade.[2783] Ook uit egodocumenten spreekt deze piëtistische houding. Zo deed Johan Picardt, predikant te Coevorden, in 1644 verslag van het sterfbed van zijn vijftienjarige dochter Maria en haar bereidheid te sterven: 'naer het gebett, schickede se haer twee mael om te sterven.' Volgens haar vaders getuigenis 'iss sie gottsalich soetjes en safftjes inden Here gerustet.'[2784]

Vanwege de grote zuigelingensterfte zaten veel ouders in over het zielenheil van hun kinderen. Ook de themakeuze van Doomers *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* (1668) hing vermoedelijk samen met de bezorgdheid over de kindersterfte en de religieuze bespiegeling hierover (**Doo1;** § 10.4; afb. 10.12). Het afbeelden van kindertjes in de gedaante van engelen, een gangbare praktijk bij gereformeerden, kan met de godzaligheid van kinderen in verband worden gebracht.[2785] Theologische rechtvaardiging hiervoor kan gevonden worden in hoofdstuk 1, artikel 17 van de resoluties van de Dordtse Synode van 1619, alwaar in het licht van Genesis 17:17, Handelingen 2:39 en 1 Korinthiërs 7:14 het volgende wordt opgemerkt: 'Naedemael wy vanden wille Gods uyt zijn woort moeten oordeelen/ t'welc getuycht dat de

[2778] Zie hiervoor: Groenendijk 1984; Groenendijk 2002, passim.
[2779] Graafland 1983, p. 1, betrekt de Nadere Reformatie bij voorkeur uitsluitend op de zeventiende eeuw, terwijl hij de term piëtisme geschikter acht voor de achttiende eeuw. Op 't Hof 1991, pp. 38-39, ziet de Nadere Reformatie veeleer als een bepaalde manifestatie van het piëtisme. Zie voor een plaatsbepaling van de Nadere Reformatie binnen het internationale piëtisme: Van 't Spijker 1986, pp. 6-10, 44-46; Op 't Hof 2005, pp. 19-24, 52-59.
[2780] Van Campen 2006, p. 36, noot 6.
[2781] Groenendijk 1987, p. 56-57. Zie ook: Groenendijk 2002, p. 330.
[2782] Zie ook: Jensen Adams 2009, p. 171.
[2783] Zie: Costerus 1687, ed. 2001, pp. 339-397, 399-400, 506-507, 816, 830-381, aangehaald in: Exalto 2005, p. 86.
[2784] Dekker 1995, pp. 207, 209, 211, 221-222, aangehaald in: Exalto 2005, p. 86.
[2785] Zie: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 276-278, nr. 78.

kinderen der gheloovigen heylich zijn/ niet van natueren/ maer uyt cracht van t' genaden-verbont/ in twelcke sy met hare Ouderen begrepen zijn: Soo en moeten de God-salighe Ouders niet twijffelen aende Verkiezinghe en salicheyt harer kinderen / welcke God in hare kintsheyt uyt dit leven wech neemt.'[2786]

ZUIGELINGENSTERFTE EN ZIELENHEIL: KINDERPORTRETTEN ALS GANYMEDES

De godzaligheid van kinderen ligt ook ten grondslag aan de portretten van jonggestorven kinderen als Ganymedes die door Zeus in de gedaante van een adelaar worden ontvoerd. Het mythologische thema staat niet alleen symbool voor het wegvoeren van de ziel maar verwijst ook naar een vorm van "goddelijkheid" op grond van zuiverheid. In *Emblemata* (1531) van Andrea Alciati (1492-1550) wordt de ontvoerde Ganymedes vereenzelvigd met de pure ziel die vreugde vindt in God aan de hand van het motto *In Deo Laetendum* ("verblijden in God").[2787] Ook volgens Karel van Mander stond de schone knaap voor 'de Menschlijcke Siele, de ghene, die alderweynichst met de lichaemlijcke onreynicheden der quade lusten is bevleckt: dese wort van Gode vercoren, en tot hem ghetrocken.' Bovendien legde hij de allegorie uit als verwijzing naar het kind dat door een voortijdige dood aan de ouders was ontvallen.[2788]

Vooral in het oeuvre van Nicolaes Maes (1634-1693) treft men nogal eens zulke portretten aan, zoals het Ganymedes-portret van een telg uit de Dordtse familie van Ruytenbeecq dat stamt uit omstreeks 1675-1679 en een soortgelijk werk dat vermoedelijk George de Vicq voorstelt (Cambridge Mass., Fogg Art Museum; afb. 10.2).[2789] Als tegenhanger van de Ganymedesmotief beeldde Maes meisjes af als *Venus die in een wagen ten hemel wordt gevoerd door twee duiven* (Arrington, Wimpole Hall; afb. 10.3).[2790] Op grond van Plato moet deze *altera Venus* – anders dan de aardse godin van liefde – worden geïnterpreteerd als een 'Hemelsche, reyne en kuyssche' godin.[2791] Bovendien zijn duiven symbolen van argeloosheid (*onnooselheyt*), puurheid (*suyverheyt*), alsook van eenvoud (*eenvoudicheyt*).[2792] Beide thema's voor doodsportretten van kinderen zijn mythologische equivalenten van de engeleniconografie. Niet toevallig schilderde Maes, gezien zijn specialisatie in dit genre, ook een *Zuigeling die door twee engelen naar de hemel wordt gevoerd* van omstreeks 1675 (privébezit; afb. 10.4).[2793]

Claude Mignault (1536-1606), doctor in de rechten en filosofie te Dijon, verbond Alciati's Ganymedus-embleem met de Kinderzegening door te citeren uit de synoptische evangeliën:

[2786] *Oordeel des Synodi Nationalis* 1619, p. 12, in: J.B. Bedaux in: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 278.
[2787] Schaller 2005, pp. 214-215; Schaller 2001, pp. 130-135, p. 154. Zie voor Ganymedes-iconografie: Russell 1977.
[2788] Van Mander 1604, boek 10, fol. 87r.: 'Dus mogen wy leerlijck verstaen, d'ontschakinge van *Ganymedes,* die uytnemende schoon, zijn Ouders vroegh ontstorf, en daerom ontrooft te zijn was versiert.'
[2789] Nicolaes Maes*, Portret van Jan Ruytenbeeck (1672-1676)? als Ganymedes,* sign. m.o. *"N. Maes",* ca. 1675-1679, olieverf op doek, 65,5 x 56 cm, Vlg. Amsterdam (Frederik Muller & Co.), 13/17-12-1927, lot 508, huidige verblijfplaats onbekend; RKD-nr. 107579. Zie: Krempel 2000, p. 312, nr. A 150 met afb. 241. Zie ook: Krempel 2000, p. 322, nr. A 197 met afb. 283. Nicolaes Maes, *Portret van George de Vicq (1680-1681)? als Ganymedes,* olieverf op doek, 97 x 82 cm, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum; IB-nr. 78083; RKD-nr. 130242. Zie: Matthijs 1983, pp. 188, 182, afb. 44; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 289, nr. 83.
[2790] Nicolaes Maes, *Portret van een meisje als Venus die in een wagen ten hemel wordt gevoerd door duiven,* olieverf op doek, 62 x 52,5 cm, Arrington, Wimpole Hall. Zie: Schaller 2005, passim.
[2791] Van Mander 1604, fol. 30v. Zie: Schaller 2005, p. 217 met noot 20 op p. 222.
[2792] Van Mander 1604, fol. 131v.; 'Maeghde-Wapen', in: Cats 1625. Zie: Schaller 2005, p. 217 met noot 24, p. 222, fig. 6 op p. 220; Bedaux 1990, p. 119.
[2793] Nicolaes Maes, *Zuigeling die door engelen ten hemel wordt gevoerd,* olieverf op doek, 64 x 52 cm, privébezit (voorheen Khdl. Den Haag, Hoogsteder & Hoogsteder). Zie: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 276-278, nr. 78 met kl.afb.

'Sinite parvuli ad me veniant & Nisi efficiamini sicut parvule & c.'[2794] Zijn uitvoerige becommentariëring werd voor het eerst gepubliceerd te Parijs in 1571, maar werd al twee jaar later opgenomen in Christoffel Plantijns Latijnse editie van Alciati's *Emblemata* (Antwerpen 1573) en verscheen nadien ook te Leiden bij Franciscus Raphelengius.[2795] In zijn *Ovidius moralizatus* van omstreeks 1340 verbond Petrus Berchorius (ca. 1290-1362) de Ganymedes-mythe al met Christus' uitspraak 'Laat de kindertjes tot mij komen'.[2796] In het licht van de meisjesportretten als Venus is het frappant dat Cesare Ripa ook duiven in verband bracht met deze passus: 'De Duyve wort van *Christ* gestelt voor de oprechte en prijslijcke eenvoudigheyt, met de welcke men ten Hemel gaet, en hier door seyt: *Laet de kinderkens tot my komen*.'[2797]

Zoals reeds bleek, werden ook schilderijen voorstellende *Laat de kindertjes tot mij komen* gebruikt om overleden kinderen te portretteren.[2798] Nicolaes Maes' Ganymedes-portretten hebben dus een vergelijkbare memoratieve functie als de postume portretten van de kinderen in deze nieuwtestamentische scènes, die Christus letterlijk tot zich heeft geroepen. Evenals de overleden kinderen in deze Kinderzegeningsscènes werden de ten hemel gevoerde jongetjes door de schilder vaak vereeuwigd tezamen met nog levende kindertjes. Zo treft men Ganymedes-jongetjes onder meer aan op een dubbelportret met een zusje in de gedaante van Pomona of Hebe, alsook *en group* met twee meisjes als Diana en Ceres en een broertje met de attributen van Jupiter.[2799] Anders dan de Kinderzegeningen die alle ontstonden in het eerste helft van de zeventiende eeuw, stammen Maes' Ganymedes-portretten uit het laatste kwart van de eeuw. Ten gevolge van het aristocratiseringsproces, de hogere opleiding van de opdrachtgevers en de Franse classicistische smaak waren deze ouders uit de koopliedenklasse de voorkeur gaan geven aan de mythologische modus voor het memorieportret van hun kind.

PIËTISTISCHE HUISCATECHISATIE EN HET *PORTRAIT HISTORIÉ*

Volgens Leendert Groenendijk hadden Teellinck, De Swaef, Wittewrongel, Oomius en Koelman hooggespannen verwachtingen van 'een reformatie die gevoed werd vanuit een door bijbelse vroomheid doordesemd gezinsleven.'[2800] Zij stonden het ideaal van het gezin als "kleine kerk" voor, zoals dat door Simon Oomius werd geconcretiseerd in diens *Ecclesiola, dat is, kleyne kercke* (1661).[2801] De Middelburgse schoolmeester Johannes de Swaef (1594-1653) schreef het eerste Nederlandse pedagogische handboek voor ouders, *De geestelycke queeckerye van de jonge*

[2794] Alciati 1621, geciteerd in: Schaller 2005, noot 11 op p. 221.
[2795] De eerste editie van 1571 verscheen bij Dion à Prato te Parijs. Zie: Green 1872, pp. 91-93, aangehaald door: Schaller 2005, p. 215 met noot 10 op p. 221. Zie voor de edities van Alciati's *Emblemata:* Landwehr 1970, nrs. 8-23.
[2796] Berchonius 1509, ed. Van Nes 1962, fol. IVa, aangehaald in: Schaller 2005, p. 221, noot 11.
[2797] Ripa 1644, p. 101.
[2798] Schaller 2005, p. 221, noot 13. Zie ook: Van Thiel 1983, p. 160; Bedaux 1998, pp. 101-102; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 260.
[2799] Nicolaes Maes, *Dubbelportret van twee kinderen als Pomona (Hebe) en Ganymedes,* olieverf op doek, 138,4 x 111,1 cm, Vlg. New York (S), 28-1-2000; Khdl. Otto Nauman, New York; TEFAF, Maastricht, 2008; RKD-nr. 52530. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 3, p. 2036, nr. 1142; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 17 met kl.afb.; *Portret van drie kinderen als Ceres, Ganymedes en Diana,* olieverf op doek, 188 x 139,7 cm, sign. & dat. m.o.: *"N Maes. 1673"*, Vlg. New York (S) 28-1-2005, lot 587 met kl.afb.; IB-nr. 89161; RKD-nr. 115763. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 3, ad nr. 1442; Krempel 2000, p. 308, nr. A128 met afb. 205, 459; *Portret van vier kinderen als onder meer Diana en Ganymedes,* olieverf op doek, 90,7 x 70,2 cm, Vlg. Amsterdam, (S), 10-5-2011, lot 75 met kl.afb.; RKD-nr. 120182. Zie: Sumowski 1983-1994, dl.3, onder nr. 1443. Zie voor achttiende-eeuwse Pomona-portretten: Schneider 2016.
[2800] Groenendijk 2002, p. 330.
[2801] Voor de 'kleine kerk': Groenendijk 1976.

planten des Heeren (1621).[2802] Alle auteurs waren ervan overtuigd dat kinderen van nature verdorven waren, en dat hun kwalijke aard en gedrag alleen konden worden gecorrigeerd door hen vanaf jonge leeftijd te indoctrineren met het christelijke gedachtegoed.[2803] Tot het scala van de beoogde godsdienstoefeningen in gezinsverband behoorden niet alleen huisgebeden, bijbelexegese en catechisatie, maar ook het voeren van godsdienstige gesprekken en het zingen van geestelijke liederen. Ouders moesten erop toezien dat dit dagelijks gebeurde en dat de bedienden erbij werden betrokken. Ook werd gereflecteerd over de waarde van deze oefeningen voor de persoonlijke devotie. *De practycke ofte oeffeninghe der godtzaligheydt* (1620) van de anglicaanse bisschop Lewis Bayly (1565/75-1631 diende hierbij als leidraad.[2804] Het grootste belang werd echter gehecht aan de huiscatechisatie.[2805]

In zijn *Oeconomia christiana ofte christelijke huys-houdinge* (1655[1], 1661[2]) hechtte de Amsterdamse predikant Petrus Wittewrongel aan de ouders als 'levendig voorbeelt' voor de kinderen zo'n groot belang dat het 'niet uyt te drucken' viel.[2806] Pieter van Thiel en Jan Baptist Bedaux vestigden reeds de aandacht op Wittewrongel voor hun interpretatie van opvoedingssymboliek in schilderijen en prenten.[2807] Volgens Van Thiel leidde Wittewrongel zijn denkbeelden van 'plichtsgetrouwe angst' of 'respect' af van zijn lezing van het vijfde gebod dat zijns inziens voorschrijft de eigen ouders te vrezen.[2808] Hierin werd een duidelijke parallel getrokken met godvrezendheid. Belangrijker voor ons is te constateren dat Wittewrongel oudtestamentische mannen en vrouwen meermaals opvoerde als rolmodellen voor eigentijdse gelovigen: zij dienden tot voorbeeld voor de opvoeding van de gereformeerde jeugd.[2809]

Ook de populariteit van het pastorale portretgenre kan misschien ten dele worden verklaard uit een opvoedkundig perspectief van de Nadere Reformatie, hoewel het merendeel van dergelijke portretten enkel echtparen toont *zonder* kinderen. Petrus Wittewrongel noemde een goede bestuurder van een republiek 'een herder' en trok deze vergelijking door op de vader als hoofd van het gezin.[2810] De vrouw werd geacht haar huishouden met toewijding te bestieren, zoals een herderin zorgdraagt voor haar kudde.[2811] De vergelijking van de ouders met herders treffen we echter ook aan in de katholieke literatuur, zoals *Het gheluckich ende deughdelyck houwelyck* (1678) van de jezuïet Cornelius Huzart (1617-1690).[2812] Sinds het begin van de twintigste eeuw heeft men de dichtende raadpensionaris Jacob Cats onder de piëtistische pedagogen willen scharen.[2813] Noordam en Kruithof stelden vast dat Cats' zedelijke ideeën en opvoedkundige standpunten op veel vlakken niet strookten met die van de Nadere

[2802] Van Dixhoorn 2009, p. 291.
[2803] Franits 1990, p. 218 met noot 10 op p. 225 voor verder literatuur.
[2804] Op 't Hof 2009. Van Baylys' boekwerk verschenen een vijftigtal drukken.
[2805] Groenendijk 2002, p. 331.
[2806] Exalto 2005, p. 40; Groenendijk 1984, passim.
[2807] Van Thiel 1987, p, 98. Bedaux 1990, passim.
[2808] Thiel 1987, p. 98. Zie ook: Harris Bluestone 1994, p. 114-115.
[2809] Groenendijk 1984, pp. 138, 153, 156, p. 162 noot 30, aangehaald door: Exalto 2005, pp. 119-120. Niettemin waarschuwde hij ervoor dat men niet moest leven naar exempelen, maar dat men de bijbelse voorschriften moest naleven. Zie hiervoor: Groenendijk 1984, p. 80, noot 18; Exalto 2005, p. 270.
[2810] Wittewrongel 1661, p. 235.
[2811] Franits 1995, pp. 117-118, i.h.b. noot 6 op p. 126.
[2812] Hazart 1678, pp. 243-244.
[2813] Kalff 1901.

Reformatie.[2814] Hoewel Cats, een goede vriend van Teelinck, voorstander was van het doorwerken van het gereformeerde geloof in de praktijk, ontbreekt in zijn opvoedkundige geschriften een 'piëtische vigeur', zo stelt Leendert Groenendijk.[2815] Cats was meer gematigd in zijn opvattingen en anders dan Wittewrongel keurde hij naar alle waarschijnlijkheid de gedwongen en premature uitoefening van godzalige ascese voor kinderen af. Hij was immers de mening toegedaan dat 'jonge kinders moeten spelen of van pijn en ziekte queelen.'[2816] In de volgende twee *case studies* worden schilderijen behandeld waarin een godzalige opvoeding en huiscatechisatie centraal staan.

10.3. *Petrus in het huis van Cornelius* door Barent Fabritius (1653)

Barent Fabritius (1624-1673) schilderde in 1653 zijn ouderlijke huisgezin in *Petrus in het huis van de hoofdman Cornelius* (Hand. 10:23-48) (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum) **(FAB2;** afb. 10.5). Het thema is zeldzaam in de schilderkunst en uniek als *portrait historié*. In de Rembrandtschool werd vaker de voorafgaande episode geschilderd, waarin *De Engel des Heren verschijnt aan de hoofdman Cornelius* (Hand. 10:1-6), onder meer door Gerbrand van den Eeckhout in 1664 (Baltimore, Walters Art Museum; afb. 10.6).[2817] In de Wallace Collection te Londen bevindt zich een rembrandtesk schilderij dat voorheen wel werd geduid als *De onbarmhartige dienstknecht* (Matth. 18:23-35) maar *Petrus ontvangt de dienaren van de centurion Cornelius te Joppe* (Hand. 10:23) lijkt voor te stellen, aangezien het kennelijk 'twee van zijn huisknechten, en een godzaligen krijgsknecht' toont (Hand. 10:7; afb. 10.7).[2818] Vermoedelijk toevallig is de compositorische overeenkomst tussen het schilderij van Fabritius en een 1572 gedateerde tekening van Maerten van Heemskerck voorstellende *De engel des Heren verschijnt aan de hoofdman Cornelius* (Ottawa, National Gallery; afb. 10.8).[2819] In beide gevallen is sprake van een liggende compositie, rondboogarchitectuur met een doorkijkje, een betegelde binnenruimte met een stijl oplopend perspectief, waarin ter rechterzijde de protagonisten staan, naast een tafel met een kleed, terwijl Cornelius' familie de linker beeldhelft in beslag neemt.

Het bijbelverhaal vertelt hoe de godzalige Cornelius, een Romeinse centurion, na het bezoek van de engel Gods en op diens instigatie de apostel Petrus bij hem thuis in Caesarea ontbood. Hoewel de themaduiding van Fabritius' schilderij geen twijfel lijdt, is misschien niet direct duidelijk wie de hoofdman moet voorstellen. Men zou hem misschien in aanbidding voor

---

[2814] Noordam 1961, pp. 1-13; Kruithof 1990.
[2815] Groenendijk 2002, p. 327. Zie voor "Cats als piëtistische pedagoog": Groenendijk & Roberts 2001.
[2816] Groenendijk & Roberts 2001. Vergelijk: Wouters & Visser 1926, p. 161.
[2817] Gerbrand van den Eeckhout, *De Engel des Heren verschijnt aan de hoofdman Cornelius,* sign. & dat.: *"G. van* [...] *A° 1664",* olieverf op doek, 94,3 x 126,3 cm, Baltimore (Maryland), Walters Art Museum, schenking dr. Francis D. Murnaghan, inv.nr. 73.2492; RKD-nr. 35899. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 5, p. 3094, nr. 2059 met afb. op p. 3190. Ook een geschilderde kopie naar een dergelijke voorstelling van Jacob Adriaensz. Backer is bekend: olieverf op doek, 101,3 x 126,7 cm, Vlg. Londen (C), 2-12-2008, lot 237 met kl.afb. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 6, p. 3756, nr. 2173. Zie ook een tekening met dit onderwerp uit de omgeving van Nicolaes Maes of Samuel van Hoogstraten. Pentekening op papier, in bruin, gewassen in bruin en grijs, 143 x 162 mm, Vlg. New York (S), 27-2- 2010, lot 67 met kl.afb.
[2818] Omgeving Rembrandt (Heyman Dullaert?), *Petrus ontvangt de dienaren van de centurion Cornelius te Joppe,* olieverf op doek, 219,5 x 262 cm, Londen, Wallace Collection, inv.nr. P86; RKD-nr. 233407. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 4, pp. 2876, 2883 met noot 23 op p. 2894; Bikker 2005, pp. 134-138, nr. R5; Rutgers & Rijnders 2014, p. 84; Tent. cat. Amsterdam 2015, p. 79 als Heyman Dullaert.
[2819] Maerten van Heemskerck, *De engel des Heren verschijnt aan de hoofdman Cornelius,* sign. & dat.: *"Martynnus van Heemskerck inventor 1573",* pentekening op papier, in bruin, 205 x 275 mm, Ottawa, National Gallery of Canada, inv.nr. 15767. Zie: Tent. cat. Ottawa 2003-2005, nr. 8.

de voeten van Petrus verwachten, zoals in Handelingen 10:25 staat beschreven, maar in plaats van hem zit voor Petrus een vrouw geknield. Afgebeeld is een later moment, nadat Petrus Cornelius had gevraagd op te staan, eraan toevoegend 'ik ben ook zelf een mens' (10:26). Vanzelfsprekend moet men in de figuur in felrode mantel temidden van de familiegroep de honderdman herkennen. Meer precies gaat het hier om het ogenblik dat Petrus sprak en de Heilige Geest over iedereen viel die het Woord hoorde (Hand. 10:44), hetgeen wordt uitgebeeld door het zich uitstortende lichtschijnsel, middenboven.

De aanwezigheid van de familie wordt verklaard uit Handelingen 10:24: 'En Cornelius verwachtte hen, samengeroepen hebbende die van zijn maagschap en bijzonderste vrienden.' Geheel in de achtergrond zien we hoe een vrouw in een nevenvertrek een tafel dekt. Ook dit heeft een bijzondere betekenis in het verhaal. Eerder kreeg Petrus, hongerig van het vasten, een visioen van allerlei onreine dieren en hoorde daarbij een stem 'Sta op, Petrus! slacht en eet', waarop hij uitriep 'Geenszins, Heere! want ik heb nooit gegeten iets, dat gemeen of onrein was.' (Hand. 10:13-14). Ten tweeden male klonk de stem: 'Hetgeen God gereinigd heeft, zult gij niet gemeen maken.' Aangekomen in het huis van Cornelius legt Petrus uit: 'Gij weet, hoe het een Joodsen man ongeoorloofd is, zich te voegen of te gaan tot een vreemde; doch God heeft mij getoond, dat ik geen mens zou gemeen of onrein heten.' (Hand. 10:28).

Ter linkerzijde staan, als Pont en Wijnman het geheel bij het rechte eind hadden, achtereenvolgens Johannes Fabritius (*1636), Barent Fabritius (1624-1673), zijn echtgenote Catarina Mutsers (1628-na 1701), met wie hij kort daarvoor was gehuwd, en Carel Fabritius (1622-1654), gehuld in een rode mantel als de centurion. De geknielde figuren zijn (v.l.n.r.): zuster Aeltge Fabritius (1633-na 1701), die getrouwd was met dominee Tobias Velthusius; Agatha van Pruyssen, de tweede vrouw van Carel Fabritius; Aeltge Velthuys (†1643), de eerste echtgenote van Carel Fabritius (in de schaduw en half aan het gezicht onttrokken); dan zus Grietge Fabritius met de dubbele ketting (*1640); nog een oudere zus Sara Fabritius (*1630) met de witte hoofdtooi. Vervolgens zien we Barents op één na jongste zusje, Annetje (*1644), en haar knielende moeder Barbertje Barentsdr. van der Maes (1601-1667), van Pieter Carelsz.[2820] Zij presenteert haar jongste kind, Cornelia (1646), aan de zegenbrengende Petrus.[2821]

Dat de schoolmeester Pieter Carelsz. Fabritius (ca. 1598-1653), de vader van Barent en Carel, als Petrus geportretteerd zou zijn, zoals Pont aannam, lijkt moeilijk voorstelbaar, aangezien het gelaat van de apostel zeer archetypisch is en bovendien minder minitueus dan van de figuren ter linkerzijde. Daartegenover staat dat het 1653 gedateerde schilderij werd voltooid in het jaar van zijn overlijden en dus vermoedelijk te zijner nagedachtenis diende.[2822] De naamgever Petrus treedt hier op als een symbolisch substituut voor de huisvader en verschijnt als het ware *in loco parentis*. Pieters weduwe Barbertje van der Maes is hierom 'in haar weduwenkleed' afgebeeld, zoals Wijnman het zwarte gewaad noemde.[2823]

[2820] Zij was een dochter van Barent van de Maes en Sara Hendricksdr. tot Emden.
[2821] Pont 1958, pp. 26-32; Wijnman 1931, pp. 125-127. Zie stamboom: F.J. Duparc, in: Tent. cat. Den Haag 2004-2005, p. 12.
[2822] Het opschrift zou luiden: "*Bernhart Fabritius dus wort jimacht A° 1653*". Vergelijk ook: J.N. van Wessem, in: Tent. cat. Leiden 1956, p. 30, nr. 40.
[2823] Wijnman 1831, p. 125.

Mogelijk wordt Petrus, zoals Pont eveneens suggereerde, ter zijde gestaan door voornoemde Tobias Velthusius (Velthuys) (1631-1668), de zwager van Carel, die predikant in de Beemster was.[2824] Zijn inbreng bij de onderwerpskeuze en de uitwerking van het schilderij ligt voor de hand. Vermeldenswaardig is dat Velthusius een vertaling maakte van *The humble advice of the Assembly of Divines … a confession of Faith* (1648) onder de titel: *De belydenissen des geloofs der kercken van Engelandt, Schotlandt, en Yrlandt* (1651).[2825] Hierna zal worden ingegaan op het verband tussen spirituele inleving bij *portraits historiés* en de piëtistische literatuur van Engelse bodem en catechetische teksten. Echter ook in inheemse literaire beeldspraak werden eigentijdse personen gespiegeld aan de centurion Cornelius, zoals Jacobus Heyblocq (1623-1690) in de titel van een spottend gedicht op zijn huwelijk, *Hey-geschreeuw, Over 't Samenrukken Van den Hooftman over Hondert D. Jacob Heyblok Bruydegom, Ende d'Eerbare Joffrouw Maria de Lange, Bruydt* (1650), dat werd opgenomen in *Farrago Latino-Belgica, Of Mengelmoes Van Latijnsche en Duitsche Gedichten* (1662), onder het pseudoniem Job van Meek'ren.[2826] Onduidelijk is waarom Heyblocq zo wordt genoemd – kennelijk een *insider's joke.*

EEN CALVINISTISCH-PIËTISTISCHE DUIDING VAN DE CENTURION

Een indicatie van de piëtistische gedachtewereld omtrent de hoofdman van honderd vindt men in een preek van de puriteinse theoloog Robert Harris (1581-1658), gepubliceerd in zijn *Works* (1633/1654): '[…] do as *Cornelius* did, think of a *Reformation;* lay not all upon praying, and all upon fasting, but doe more, as he does ; *Cornelius* prayes, but feares God too ; Cornelius prayes, but reformes his ‡famity‡ [family] too, (he had Servants, yea Soldier too that feared God in his family ;) *Cornelius* prayes, but he hath respect too all God Commandments, to *both Tables* as well to once.'[2827] Cornelius is een rolmodel, bedoeld ter navolging voor het hele gezin, omdat hij *alle* geboden naleefde. Ook wordt hij geprezen om zijn werken van barmhartigheid: '[…] The next thing *Cornelius* does, is a worke of *mercy* ; he gives Almes ; he was not onely a *just* man, but he was a merciful man […]'.[2828]

Evenals Maerten de Vos' schilderij met de famile Panhuys heeft Fabritius' familieportret ook een opvoedkundig oogmerk: het bijbrengen van godvrezendheid, niet in de laatste plaats aan de kinderen die zo'n prominente plaats op het schilderij innemen. De oudsten van hen zijn hierom nederig biddend weergegeven. Ook hier wordt godsvrucht tweeledig uitgelegd: als trouw aan de geboden en geloof in het evangelie. Rechtvaardiging door het geloof en de rol van het gebed en de Heilige Geest daarbij vormen echter de hoofdthema's. Opvallend is dat de twee jongste, nog onmondige kinderen, niet knielend maar staand zijn weergegeven. Ook is hun hoofd

---

[2824] Pont 1958, p. 31: 'Bedenkt men, dat Ds. Velthusius met de familie Fabritius lief en leed zal hebben gedeeld – als zielzorger en goede buur niet alleen, hij was ook Carels zwager – dan zou men wel in degeen die de apostel terzijde staat, […]'. Zie voor hem: Wijnman 1931, pp. 111, 116, 117; Pont 1958, pp. 3, 5, 31; Brown 1981, pp. 16, 21, 148; F.J. Duparc, in: Tent. cat. Den Haag 2004-2005, pp. 17-18; RGP Ks 15 = Knuttel 1908-1916, dl. 5 (1909), pp. 71, 292, 434.
[2825] Velthusius 1651. Zie: Schoneveld 1983, p. 167, nr. 2, Ook schreef hij het Tweede … en Derde seer ootmoedigh, nootwendigh, klachtigh en waerachtigh request […]. Aen alle […] kerken-raden, […] classen, ende synode van Noort-Hollandt.; Derde seer ootmoedigh, nootwendigh, klachtigh en waerachtigh request […]. Nu aen de […] Staten van Hollandt, en West-Vries-landt, Amsterdam 1668.
[2826] … *Gepleegt op den Bloet-vlietende Maend, En daags daer na aen den Genooden in het Jaer 1650…*, in: Heiblocq 1662, pp. 257-269. Zie: Ligt 1967-1970, p. 297.
[2827] Harris 1654, pp. 167-168.
[2828] Harris 1654, p. 168: '[…] and was mercifull throughout ; he had a mercifull *hand* and he had a mercifull *hear* …'

naar de beschouwer toegewend, in plaats van naar de zegenende Petrus, omdat zij het geloof nog niet kunnen bevatten. Niettemin worden zij door het zegenende gebaar van Petrus deelachtig van de Heilige Geest.

Het thema van Cornelius voor Petrus werd ook door katholieken aangewend om eigentijdse personen op historische wijze te ensceneren. De Napolitaanse schilder Bernardo Cavallino (1616-1656) portretteerde een heerschap, mogelijk Antonio Barberini (1607-1671), pontificaal op de voorgrond van *Cornelius voor Petrus* van omstreeks 1640 (Rome, Palazzo Corsini; afb. 10.9).[2829] Hier neemt de centurion nederig een buigende houding aan om Petrus' zegening te ondergaan. In de beeldtraditie van de contrareformatie komt men ook regelmatig uitbeeldingen tegen van de *Petrus die Cornelius doopt* (Hand. 10:47-48), zoals het doek door Michel Corneille de Oudere (ca. 1601-1664) (St. Petersburg, Hermitage; afb. 10.10).[2830] Uit de woorden van abbé Léonard de Marandé in zijn *La Clef de St Thomas* (1670) blijkt het belang dat men als katholiek aan deze episode moest hechten: 'Degenen die de waterdoop vóór zijn met het doopsel van de liefde (zoals Cornelius de Centurion), ontvangen de genade en de deugden, alvorens te worden gepresenteerd aan het sacrament van de doop dat zij hebben verlangd, expliciet of impliciet, maar ze ontvangen door de uitvoering van de doop volledige bevrijding van de boete, en een grotere overvloed van deugden en genaden.'[2831]

De geschiedenis van de Romeinse centurion vormde rond het midden van de zeventiende eeuw niet alleen een leidraad in catechetische teksten van calvinistische zijde. In de *Catechistical discovrses* (1653) van de katholieke Anthony Errington (†1719) wordt een katholieke variant van vroomheidsbeoefening gepropageerd, en lezen we een verhandeling over het Onze-Vader: 'So Cornelius the Centurion prayed and gaue almes : and although then as a Gentil, he were out of the state of grace : yet by continual prayer (for the Euangelist commendeth him as *allways praying to God*) he obtained the vision of an Angell, and S. Peter was sent to enlighten him with Faith of Christ. Those therefore that are out of the state of grace, and haue not the opportunity of confession, let them pray for contrition, and endeauour to stirre vp in themselues a true and feruerous loue of God.'[2832] Dit Roomse standpunt had Calvijn echter reeds bestreden in het derde boek van zijn *Institutie*: 'Want wat op die plaats door de stem eens engels tot Cornelius gezegd wordt, dat zijn gebeden en aalmoezen voor Gods aangezicht zijn opgeklommen, wordt zeer slecht door hen verdraaid, doordat ze zeggen, dat de mens door het streven naar goede werken voorbereid wordt tot het ontvangen van Gods genade.'[2833]

Ook elders in hetzelfde boek stelde Calvijn nadrukkelijk dat Cornelius niet werd aangenomen op grond van eigen verdienste: 'Zij voeren enige weinige voorbeelden aan om te bewijzen, dat de uitverkorenen ook voor hun verlichting niet vreemd zijn geweest aan de

---

[2829] Bernardo Cavallino, *Cornelius voor Petrus,* ca. 1640, olieverf op doek, 102 x 128 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv.nr. 1485. Best. cat. Rome 2008, p. 132.

[2830] Michel I Corneille, *Petrus die Cornelius doopt,* olieverf op doek, 88 x 70 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. ГЭ-6807. Vermoedelijk gaat het om een voorstudie voor het altaarstuk dat Corneille in 1658 maakte voor kathedraal van Nôtre-Dame te Parijs, dat zich tegenwoordig in St. Pierre in Toulouse bevindt.

[2831] De Marandé 1670, p. 681: 'Ceux qui preuiennent le baptéme d'eau par le baptéme d'amour (comme Corneille le Centurion) reçoiuent la grâce & les vertus, auant que d'être presentez au sacrement de Baptéme qu'ils ont desiré, soit explicitement, soit implicitement; mais ils reçoiuent par l'application du baptéme l'entiere déliuerance de la peine, & vne plus grande abondance de vertus & des graces.'

[2832] Errington 1654, *Dis. VI. of the Pater Noster,* p. 456.

[2833] *Institutio,* Lib. III, Cap. xvii, § 4. (Vert.: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 3, pp. 209-210.) Cf. Praamsma 1958, p. 54.

godsdienst: dat Paulus in de tijd van zijn Farizeeërschap onberispelijk geleefd heeft (Fil. 3:5), dat Cornelius door aalmoezen en gebeden aangenaam geweest is bij God (Hand. 10:2) en dergelijke meer. Het voorbeeld van Paulus geven wij hun toe; met dat van Cornelius zeggen we, dat ze bazelen.'[2834] Calvijn gebruikte het verhaal van Cornelius onder meer om de stelregel 'buiten de kerk bestaat geen zaligheid' (*Extra ecclesiam non est salus*) uit te leggen.[2835] Niet alleen ongelovige kinderen (die vóór hun doop de zuigelingendood stierven) waren vanuit zijn theologie bezien van zaligheid uitgesloten, maar ook volwassenen die door bepaalde omstandigheden voor langere tijd niet op de normale manier konden deelnemen aan de zichtbare kerk. De problematiek van uitsluitsel van het zielenheil door het onvermogen het evangelie te bevatten, bijvoorbeeld door onmondigheid, werd hiervoor uitgelegd aan de hand van de vele familieportretten geënsceneerd als *Laat de kindertjes tot mij komen* (§ 7.7).

Door het verhaal van Cornelius ziet Calvijn zich voor enkele problemen gesteld: ten eerste dat in de Schrift wordt vermeld dat Cornelius goede werken deed voordat hij door de Heilige Geest werd geregenereerd; en ten tweede dat Petrus hem het evangelie verkondigde als beloning voor zijn goede werken.[2836] Derhalve stelt Calvijn dat Cornelius reeds voordat de engel Gods hem opdracht gaf Petrus te ontbieden in het geloof was wedergeboren. 'De vreze Gods van Cornelius en godsvrucht' zo schreef hij 'toont duidelijk aan dat hij opnieuw was opgewekt door de Geest. Want Ezekiël bewaart deze lof voor God alleen: dat hij de harten der mensen aanzet om Hem te vrezen.'[2837] Van een vergelijkbare strekking zijn Calvijns woorden in de *Institutie*.[2838] Omdat Handelingen 10:2 en 4 Cornelius' godvrezendheid buiten kijf stelt, kon de hoofdman volgens Calvijn onmogelijk zonder oprecht geloof op een voor God bevredigende wijze hebben gebeden, 'want hij zou niets door bidden bewerkstelligd kunnen hebben, behalve door het geloof dat daaraan vooraf ging, aangezien dit alleen de deur naar het gebed voor ons opent.'[2839]

Niettemin erkende Calvijn dat men moeilijk kan standhouden dat Cornelius, die kennelijk ontwetend was van Christus' middelaarschap, reeds door zijn geloof was verlost, voordat hij het verlossende woord van Petrus ontving: 'Cornelius, een heidens man en een Romein, kon nauwelijks weten datgene, wat niet aan alle Joden bekend was.'[2840] Derhalve lezen we in de *Institutie* aangaande de doop van de honderdman: 'Hiervan moge tot bewijs zijn Cornelius, de hoofdman over honderd (Hand. 10:48), die, terwijl hij reeds te voren begiftigd was met de vergeving der zonden en de zichtbare gaven des Heiligen Geestes, gedoopt werd, waarbij hij niet een overvloediger vergeving uit de Doop, maar een zekerder oefening des geloofs, ja een vermeerdering van zijn vertrouwen zocht te verkrijgen.'[2841]

[2834] Lib. III, Cap. xxiv. § 10. (Vert.: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 3, p. 339.) Zie voor zijn geloof: Cap. III, Lib. ii, § 3.
[2835] Zie hiervoor ook: Jowers 2011, pp. 59-61.
[2836] Vergelijk: Jowers 2011, pp. 58-59.
[2837] Commentaar bij Hand. 10:4: Calvin CO**,** dl. 48, kol. 226, aangehaald door: Jowers 2011, p. 59. Calvijn verwees abusievelijk naar Eziekiel. Het vers waarop hij doelde is Jer. 32: 40.
[2838] *Institutio,* Lib. III, Cap. xvii, § 4: **'**Want Cornelius moest reeds door de Geest der wijsheid verlicht geweest zijn, daar hij met de ware wijsheid, namelijk de vreze Gods toegerust was, en door dezelfde Geest geheiligd, daar hij een vereerder was der gerechtigheid, die een zeer gewisse vrucht is van de Geest, gelijk de apostel leert (Gal. 5:5).', geciteerd naar: Praamsma 1958, p. 54. (Vert.: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 3, p. 210.)
[2839] Comm. bij Hand. 10:4: Calvin CO**,** dl. 48, kol. 226, aangehaald door: Jowers 2011, p. 60.
[2840] *Institutio,* Lib. III, Cap. ii, § 32; Calvin OS, dl. 4, p. 43, aangehaald door: Jowers 2011, p. 59. (Vert. naar Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 3, p. 36): '[...], en dan nog slechts duister; toch waren zijn aalmoezen en gebeden Gode aangenaam (Hand. 10:31).'
[2841] *Institutio,* Lib. IV, Cap. xv, § 15. (Vert.: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 4, p. 257.)

Aan de hand van Petrus' woorden behandelde Calvijn in hetzelfde betoog het verband met de uitstorting van de Heilige Geest. Wij lezen bij de reformator 'dat de apostelen op de Pinksterdag zich herinnerden de woorden des Heeren over de Doop des vuurs en des Geestes (Hand. 1:5). En Petrus vermeldt, dat diezelfde woorden hem weer in de herinnering kwamen (Hand. 11:16), toen hij die gaven gezien had, die op Cornelius en zijn huisgezin en zijn maagschap waren uitgestort.'[2842] Het is dus niet toevallig dat op het *portrait historié* met de familie Fabritius de Heilige Geest wordt verbeeld door een lichtschijnsel, op vergelijkbare wijze als in voorstellingen van de Nederdaling van de Heilige Geest over de apostelen met Pinksteren, zoals die van Jan Joest van Kalkar (§ 3.8; afb. 3.53).

Calvijn redeneerde verder in zijn commentaar op de apostelhandelingen dat de Romeinse Cornelius zich niet zal hebben overgegeven aan de aanbidding van de ware God zoals de Joden dat gewoon waren, maar niettemin enige kennis van de Verlosser zal hebben gehad – hetzij op vertroebelde en indirecte wijze verkregen – omdat niemand in het land van Judea kon vertoeven zonder iets van de Messias te weten.[2843] Derhalve concludeerde Calvijn dat 'Cornelius moet worden opgenomen in de naamlijst van oude vaderen die hoopten op verlossing van een Heiland die hen nog niet kenbaar was gemaakt.'[2844] In de *Institutie* stelde Calvijn op grond van Romeinen 15:8 dat alle beloften in Christus worden bevestigd en vervuld. Maar 'hiertegen strijden enige voorbeelden' betoogde hij, terwijl hij daarbij naast de honderdman Cornelius ook Naäman de Syriër noemde (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13). Volgens Calvijn is het onaannemelijk dat Naäman toen hij de profeet Elisa vroeg hoe hij God naar behoren moest dienen, onderricht kreeg over de Middelaar (Christus), hoewel hij toch om zijn vroomheid werd geprezen.[2845] Daarentegen zou het volgens de hervormer ook weer al te absurd zijn geweest, als de profeet hem wél had onderwezen aangaande details, maar over de hoofdzaak had gezwegen.

Vergelijkbaar is de wijze van argumentatie in Calvijns commentaar op Mattheüs 15, aangaande de Kanaänitische vrouw, welke verwante thematiek zich ook leende voor een familieportret van Jacob Backer (**BAC3;** § 8.4; afb. 8.33). Gewoonlijk werden de centurion en de Kanaänitische vrouw hierom samen aangehaald in allerlei religieuze geschriften.[2846] Calvijn

---

[2842] *Institutio,* Lib. IV, Cap. xv, § 18. (Vert.: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 4, p. 259.)

[2843] Vergelijk: *Institutio,* Lib. III, Cap. ii, § 31: 'Cornelius, heeft nadat hij eenmaal de Joodse godsdienst had aanvaard, niet zoveel tijd doorgebracht zonder zich te gewennen aan de eerste beginselen der ware leer.' (Vert.: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 3, p. 36.)

[2844] Comm. bij Hand. 10:4: Calvin CO, dl. 48, kol. 227, aangehaald in: Jowers 2011, p. 59.

[2845] *Institutio*, Lib. III, Cap. ii. (Vert.: *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek 3, p. 36.)

[2846] Opvallend is dat de lutheraan Philipp Nicolai (1556-1608) het verhaal van de hoofdman en Kanaänitische vrouw tezamen vermelde als exempelen van het middelaarschap van Christus 'naer beyden natueren' in een verweerschrift uit 1604 tegen de calvinist Petrus Plancius (1552-1622). Zie: Nicolai 1604, pp. 268-269: 'Ende tis aen de Exempelen des Hooftmans tot Capernaum/ Matth. 8. aen den Cananeische Vrouw/ Matth. 15. [...] te sien/ hoe sy haer Ghebet tot hem niet als tot eenen blooten Godt/ maer oock als tot het Lam Godts/ ende totten Soone Dauidts hebben gericht.' Ook in katholiek verband worden beiden vaak in één adem genoemd, zoals in de *Goddelycke wenschen* (1629) van Justus de Harduwijn (1582-1636): 'Hoort ende overmerckt eens 't ghene dese liefde heeft gheseydt [...] tot die Samaritaene/ tot die Chananeetsche/ tot Petrus/ ende tot den Hondertman! wat herte en soude niet vermorven?'. Zie: Harduwijn 1629, p. 451. François van Hoogstraeten (1632-1696) vermeldde in het voorwoord bij zijn vertaling van de *Meditaciones* (1578) van Diego de Estella (1524-1578) 'den Hooftman over hondert, en de Kananeetsche Vrouwe' als exempelen die door Christus zelf werden geprezen. Zie: Stella 1667, fol. *4r. De Oudfries doopsgezinde leraar Pieter Jansz. Twisck (1565-1636) somde in zijn *Catechismus* (1633) bijbelse figuren op die waren verheven door vernedering, achtereenvolgens ook: 'De Hooftman te Capernaum/ in ootmoed seere/ En de Cananeetsche Vrouwe slecht/'. Zie: Twisck 1633, p. 176. Vergelijk ook de zinsnede 'Aenmerct Centurio warachtich/ En het Cananeetsche vrouken daer by/ Den blinden Tobias eendrachtich', in: *Veelderhande schriftuerlijcke liedekens,* ed. 1552, fol. C5v; ed. 1558, p. 64; ed. 1582, fol. 250v.

beweerde dat, ofschoon deze vrouw een vreemde was voor de kudde van de Heer, zij zich niettemin had gelaafd aan enige proeve van piëteit: 'Want zonder enige kennis van de beloften, zou zij de Jezus nooit de zone Davids hebben genoemd.'[2847] En 'met slechts een vonk van de leer als haar gids', kon zij volgens Calvijn niet alleen de beroeping van Christus herkennen en hem hemelse kracht toekennen, maar voortdurend dergelijke zware obstakels overkomen: 'Ze stond haarzelf toe verlaagd te worden, door behoud van haar overtuiging dat ze niet zou falen Christus' hulp veilig te stellen.'[2848] Het verhaal lijkt de enige uitzondering te zijn geweest voor Calvijn, waarin hij de deelname aan het sacramentale kerkelijke leven ondergeschikt achtte aan het lidmaatschap aan Christus' zichtbare lichaam als voorwaarde voor zaligmaking. [2849]

Zoals gezegd valt op dat de honderdman op het schilderij niet aan Petrus' voeten is afgebeeld. In de katholieke beeldtraditie wordt Cornelius gewoonlijk wél geknield weergegeven, zoals in een prent door Philip Galle (1537-1612) naar Jan van der Straet (1523-1605) uit de 34-delige serie van de *Handelingen der Apostelen* (afb. 10.11).[2850] In de prent helpt Petrus de neergeknielde Cornelius overeind. In de achtergrond zien we de uitstorting van de Heilige Geest over Cornelius' maagschap uitgebeeld. De iconografie van de *staande* hoofdman hangt nauw samen met wat Calvijn in de *Institutie* schrijft: 'We lezen wel dikwijls, dat mensen aangebeden zijn. Maar dat was een burgerlijk eerbetoon, om het zo maar eens te noemen; maar met de godsdienst staat de zaak anders, want zodra als die met eerbetoon verbonden is, brengt dat een ontlening mee van de eer Gods. Ditzelfde kan men ook zien bij Cornelius (Hand. 10:25); immers deze had niet zulke slechte vorderingen gemaakt in de vroomheid, dat hij niet aan God alleen de hoogste eer toekende. Dat hij zich dus voor Petrus ter aarde werpt, doet hij ongetwijfeld niet met de bedoeling om hem te aanbidden in Gods plaats; toch verbiedt Petrus hem ernstig, dat te doen.'[2851] Fabritius wilde kennelijk de schijn van een aanbiddingsscène vermijden, door de aandacht niet op de hoofdman te vestigen die voor Petrus ter aarde viel, maar hem als een staande figuur bij de Geestesuitstorting af te beelden, in lijn met de verhaalvolgorde.

10.4. *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* door Lambert Doomer (1668)

Het onderwerp van het schilderij uit het Musée des Beaux-Arts te Orleans dat centraal staat in deze *case study* werd ontleend aan 1 Samuel 1:24-25 en toont hoe Samuel, nog maar amper zuigeling af, wordt gepresenteerd aan de hogepriester Eli door zijn ouders Elkana en Hana, opdat hij in de tempel kon dienen (**Doo1;** afb. 10.12): 'Daarna, als zij hem gespeend had, bracht zij hem met zich opwaarts, met drie varren [stieren], en een efa [40 liter] meels, en een fles met wijn; en zij bracht hem in het huis des HEEREN te Silo; en het jongsken was zeer jong. En zij slachtten een var; alzo brachten zij het kind tot Eli.' Dit *portrait historié* werd geschilderd door de Rembrandt-leerling Lambert Doomer (1624-1700), zoon van de uit Anrath (bij Krefeld) afkomstige ebbenhoutwerker Herman Doomer (1595-1650) – Rembrandts lijstenmaker – en

[2847] Comm. op Matth. 15:22. Zie: Calvin CO, dl. 45, kol. 456, aangehaald in: Jowers 2011, p. 61.
[2848] Comm. op Matth. 15:28. Zie: Calvin CO, dl. 45, kol. 459, aangehaald in: Jowers 2011, pp. 61-62.
[2849] Jowers 2011, p. 62.
[2850] Philips Galle naar Jan van der Straet (Stradanus), *Cornelius knielt voor Petrus,* 1582, gravure op papier, 20 x 26,6 cm, inscr.: *"Iohan Stradanus inven.; Philippus Galle sculp"*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-6558, nr. 21 van 34 in serie *Handelingen van de apostelen (Acta Apostolorum).* Zie: *Nw Holl.,* Philips Galle, p. 88, nr. 208.II met afb. op p. 115; *Nw Holl.,* Johannes Stradanus, p. 134, nr. 213.II met afb. op p. 143.
[2851] *Institutio* Lib. I, Cap. xii, § 3; (Vert.: *Inst.,* ed. Sizoo 2006.)

Baertgen Martens (1596-1678), geboortig van Naarden.[2852] Het werk is gesigneerd en gedateerd *"Doomer f. A°. 1668"* op de sokkel onder Eli's zetel.

Rechts van het midden zien we hoe Hanna een kniebuiging maakt op een opstap of een verhoging voor Eli, die ter linkerzijde nog een trede hoger troont in een nis tussen twee pilaren. De kleine Samuel staat op de verhoging terwijl zijn moeder hem bij zijn rechterhand houdt en voor Eli leidt en aldus haar kind toevertrouwt aan de hogepriester. Elkana staat rechts in de achtergrond en houdt, kennelijk uit eerbied, zijn hoofddeksel in zijn hand. Een tweede jongen, die niet wordt vermeld in het Bijbelverhaal, is uiterst rechts op de voorgrond weergegeven met een roodkoperkleurig vat in zijn handen. Wolfgang Schulz, die het werk in 1970 publiceerde, onderkende de portretmatigheid van de figuren van Hanna, Elkana en Samuel en de voor het verhaal overbodige jongen. Een verdere indicatie dat het hier portretten betrof, vormde een papiertje aan de achterzijde van het doek waarop te lezen staat: "Francooys Wynants van Beweste et Alida Essing et ses deux fils d'[...] bisaye[u]l maternel de Jean Abraham Meyn". Schulz slaagde er echter niet in genealogische gegevens te achterhalen van de personen die op het etiket staan vermeld.[2853]

Ondanks dat het papiertje ondubbelzinnig op de identiteit van de voorgestelden lijkt te wijzen, uitte Schulz het vermoeden dat Doomer het werk ter gelegenheid van zijn eigen huwelijk in 1668[2854] schilderde en dat hij zichzelf portretteerde in de gedaante van Elkana.[2855] De hoofdreden voor deze aanname was een vermelding van 'Een Schildery van Hanna de profetesse met haer Soon Samuel door den Overleden geschildert' in de inventaris van Doomers nalatenschap.[2856] Doch dat schilderij komt niet voor in een eerdere boedelinventaris van 1677 en is mogelijk een voorstelling van de profetes die Hanna de jonge Samuel onderwijst.[2857] Schulz herzag in 1978 zijn eerdere opvatting geheel en stelde dat de geportretteerden vermoedelijk familieleden van Doomer waren, waardoor ook de herkenning van Elkana als een zelfportret niet langer kon worden gehandhaafd.[2858] In 1983 liet Sumowski het in de boedelbeschrijving genoemde schilderij terecht buiten beschouwing en ging ervan uit dat de op het etiket vermelde personen inderdaad op het schilderij in Orléans stonden afgebeeld.[2859]

[2852] Lambert werd gedoopt op 11-2-1624 te Amsterdam en overleed op 2-7-1700 te Amsterdam of Alkmaar. Zijn ouders gingen in ondertrouw op 27-10-1618 te Amsterdam en huwden daar op 11-11-1618 in de Nieuwe Kerk. Herman Doomer [Dommers] werd begraven op 14-3-1650 in de Nieuwezijdskapel. Baertgen Martens werd aldaar begraven op 9-6-1678. Zie voor de ouders: Baarsen 1996, pp. 739-749; Dudok van Heel 1986, pp. 114-115.

[2853] Schulz 1970, p. 29, noot 3; p. 33, noot 11; Schulz 1972, p. 443, nr. G3; Schulz 1978, p. 99 (cat. IX).

[2854] Ondertrouw op 24-8-1668 te Amsterdam, alwaar gehuwd 1668 met Metje Harmens, geboren te Arnhem (getuige is diens moeder Baertje Martens); Metje Harmens werd op 8-1-1677 begraven te Alkmaar, Grote Kerk. Zie: RAA, GA Alkmaar, DTB 1670-1747, inv. 41 aktenr. 20131: 'N.G. no 354. een huergraff 18 gld'. Doomer trad opnieuw in het huwelijk in 1679 met Geesje Esdré, een in het gasthuis woonachtige weduwe.

[2855] Schulz 1970, pp. 33-34. Deze veronderstelling werd overgenomen door Jean Lambre, in: Tent. cat. Parijs 1970-1971, p. 53, nr. 60 met het voorbehoud dat het etiket wellicht tot een betere identificatie kon leiden. Jacques Foucart beweerde dat het werk niet in opdracht was vervaardigd en bracht het weer in verband met het werk dat in Doomers boedelinventaris wordt vermeld. (Zie hiervoor de volgende noot.) Een 18de-eeuwse eigenaar zou zijns inziens op de achterzijde een briefje met gefingeerde namen hebben aangebracht. Zie: Tent. cat. Parijs 1976-1977, pp. 31-33, nr. 15.

[2856] GA Amsterdam; Bredius *K.-Inv.*, dl. 1 (1915), p. 75, nr. 3: Inventaris van de nalatenschap van Lambert Doomer Johannes van Hoven, Winant Voster (executeur testamentair). Zie ook: Bredius 1910a, p. 413.

[2857] Vergelijk: Wortel 1929, p. 129. Mogelijk gaat om *De profetes Hanna onderwijst Samuel,* ca. 1650-1655, olieverf op doek, 117 x 89 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. 740, althans volgens Bredius 1910a, p. 413 met afb. tegenover p. 412 (als Doomer). Zie ook: Sumowski 1983-1994, dl. 1, nr. 313 (als Drost); dl. 6, p. 3598 (als Abraham van Dijck); Bikker 2005, nr. 4 (als Drost); RKD-nr. 40816

[2858] Schulz 1978, pp. 81-82, 97-98, nr. IX met afb. 10.

[2859] Sumowski 1983-1994, dl. 1 (1983), pp. 463 en 466, nr. 217.

Rudi Ekkart vestigde in 1989 opnieuw de aandacht op het opschrift en hij kwam met betrekkelijk groot gemak meer te weten over 'Francooys Wynants' en 'Alida Essings'. Ondanks het kleine hiaat in Schulz' transscriptie, maakt de benaming, 'bisayeul maternel', overgrootmoeder, duidelijk dat Jean Abraham Meyn een nazaat was van François Wijnants en Alida Essings en dat dit echtpaar met hun zonen op het schilderij waren geportretteerd.[2860] Aangezien Doomer in 1668 in Amsterdam woonachtig en werkzaam was, lag het voor de hand de opdrachtgevers in die stad te zoeken. Ook de raadpleging van de genealogische literatuur leverde al gauw een resultaat op: dat het echtpaar Jan Meyn en Geertruyd Wijnants rond het einde van de zeventiende eeuw in Amsterdam woonde en het schilderij dus door vererving in bezit moest hebben gekregen.[2861]

Een zilveren gedenkpenning die Jan Lutma II (1624-1689) maakte ter gelegenheid van het vijfentwintigjarige bruiloftsfeest van François Wijnants en Alida Essings was voor Ekkart de aanzet verder archiefonderzoek te doen naar dit echtpaar.[2862] Hij achterhaalde dat François Wijnants een opleiding tot apotheker had gevolgd en dat hij omstreeks 1630 geboren was in Den Haag, waar hij woonde toen hij op 25 maart 1655 in Amsterdam in het huwelijk trad met de op 1 augustus 1634 te Amsterdam gedoopte Alida Essings, dochter van Dirck Essings en Geertje Jansdr.[2863] Dirck Essings was schilder en kwam uit Alkmaar waar hij op 26 mei 1624 in ondertrouw ging met zijn Amsterdamse wederhelft.[2864] Alkmaar was ook de stad waarnaar Lambert Doomer met zijn vrouw Metje Harmens verhuisde in 1669.[2865] Het is niet ondenkbaar dat de schildersfamilie Essings Doomer introduceerde in het Alkmaarse schildersmilieu.

De apotheker Augustijn van Teylingen (1605-1673) was getuige bij het huwelijk van François en heeft hem wellicht geholpen toen deze zijn vak wilde gaan uitoefenen in Amsterdam. Maar liefst twaalf kinderen ontsproten uit het huwelijk tussen François Wijnants en Alida Essings. Van de kinderen die tussen december 1655 en februari 1675 ter wereld kwamen, stierven een aantal reeds op jeugdige leeftijd. Alle kinderen werden gereformeerd ten doop gehouden.[2866] Acht maanden nadat het echtpaar Wijnants-Essings hun zilveren huwelijksfeest had gevierd kwam apotheker Wijnants te overlijden. Hij werd op 15 november 1680 in de Oude Kerk in Amsterdam begraven. Zijn weduwe hertrouwde ruim een jaar later met Jean Chaigneau (†1710) met wie ze op 1 januari 1682 in ondertrouw ging.

Toen Lambert Doomer in 1668 het echtpaar met twee van hun zonen vereeuwigde, was François in zijn vijfendertigste levensjaar en was Alida vierendertig jaar oud. Van de zes tot dan toe geboren kinderen, waren er op dat moment nog twee in leven: Dirck en François, die respectievelijk op 11 april 1658 en 1 september 1666 werden gedoopt. De jongen rechts op de

---

[2860] Ekkart 1990, p. 250.
[2861] Elias 1905, dl. II, p. 1033.
[2862] Dompierre de Chaufepié 1903-1906, dl. 1, p. 187, nr. 1313 met pl. XXI; Frederiks 1943, p. 38, nr. 22.
[2863] GA Amsterdam, DTB.
[2864] Ekkart 1990, p. 252, noot 15, vermeldt ook de schilder Jan Essings (†1645) uit Alkmaar en die een niet meer nawijsbaar schutterstuk vervaardigde. Zie hiervoor: Bruinvis 1905, p. 14; Bruinvis 1909, p. 118. Zie: NNWB 1911-1937, dl. 3 (1914), pp. 384-385.
[2865] Wortel 1929, pp. 179-180; Vis 1991, p. 78.
[2866] GA Amsterdam. Wynant (24-12-1655, op jeugdige leeftijd overleden); Dirck (11-4-1658); Johannes (23-6-1660, begraven 28-6-1661); (23-8-1662, begraven 29-8-1662); François (20-9-1663, begraven 17-3-1665); François (1-9-1666); Wynant (1-5-1669, begraven 11-6-1669); Geertje (25-4-1670); Alida (8-5-1671); Wynant (26-5-1672); Johannes (7-8-1673) en Jacobus (27-2-1675, begraven 6-8-1675).

voorgrond moet dus de tien jaar oude Dirck zijn en het jongetje dat als Samuel is afgebeeld is zijn (bijna) tweejarige broertje François. Men weet betrekkelijk weinig over hen beiden. De namen van beide jongens staan met die van hun ouders opgetekend in het lijfrenteregister van 1670.[2867] Van Dirck is verder alleen bekend dat hij rechten studeerde te Leiden in 1678 en 1679.[2868]

Het is aannemelijk dat de inrichting en decoratie van Wijnants nieuwe huis "De Lindenboom" aan de Keizersgracht (nr. 485), dat in juli 1666 werd gekocht, de vermoedelijke aanleiding was voor de totstandkoming van het familieportret.[2869] Het schilderij werd niet, zoals men zou verwachten, via één van de geportretteerde zonen vererfd. Rudi Ekkart uitte het vermoeden dat ze nog vrij jong kinderloos overleden en dat daarom het werk werd nagelaten aan hun in 1670 geboren zuster Geertje (Geertruyd), die in 1694 trouwde met Jan Meyn. Zoals gezegd, lijkt het onwaarschijnlijk dat Eli een portret van een familielid is, temeer daar de grootvaders reeds lang waren gestorven.[2870]

De beweegredenen van het echtpaar die ten grondslag lagen aan de onderwerpskeuze zijn echter moeilijker te doorgronden. Volgens het Bijbelverhaal stonden Elkana en Hanna hun *enige* kind aan Eli af uit dankbaarheid aan God, omdat Hanna, na een lange periode van onvruchtbaarheid toch nog werd gezegend met een zoon. Het motief van François Wijnants en Alida Essings kan onmogelijk een na lange tijd vervulde kinderwens zijn geweest: negen maanden na haar huwelijk baarde ze haar eerste kind en vóór 1668 werden er nog eens vijf kinderen geboren, van wie er twee overleefden. Rudi Ekkart verwoordde het als volgt: 'Deze discrepantie tussen gezinssamenstelling en bijbelverhaal dwong de schilder tot de toevoeging van een extra figuur, de jongen rechts op het schilderij, die in het verhaal geen rol speelt.'[2871] Zijn hypothese dat het onderwerp wellicht werd gekozen omdat de ouders voornemens waren hun zoon François tot predikant te laten opleiden kon niet worden aangetoond.

Gabriël Pastoor beweerde dat het witte kleed van François junior en de koperkleurige urn die Dirck in zijn armen houdt een doodshemd en een asurn zouden voorstellen en zodoende als symbolen van de dood moesten worden geduid.[2872] Het schilderij was zijns inziens bedoeld als memoriestuk ter nagedachtenis aan de jonggestorven zoontjes en het 'allegorische programma' zou tegelijkertijd uiting hebben gegeven aan hun verlangen naar een kinderrijk huwelijk. Daar in 1666 van de zes geboren jongens nog alleen Dirck in leven was, kan dit laatste zeer wel het geval zijn geweest. Niettemin is het onwaarschijnlijk dat het koperen vat in deze bijbelse context geïnterpreteerd moest worden als een klassiek en heidens *vanitas*-symbool: crematie was immers geen christelijk gebruik. Ook lijkt het ronduit macaber om de jongste boreling in een lijkhemd weer te geven. Als men de bijbelse thematiek in verband wil brengen met de levensgeschiedenis, evenwel zonder een directe parallel te zoeken, dan moet men het hoofdmotief van dankbaarheid aan God minder letterlijk opvatten. Uit de themakeuze spreekt dank voor en hoop op het in leven blijven van het jongste kind, dat met zijn anderhalf à twee jaar

[2867] Polvliet 1885, p. 157: 'François Wynants en Alida Essings syn huysvrou ten lyve van haer kinderen Dirck, oudt twaalf iaeren *f* 250 François, oudt vier iaeren.'
[2868] Du Rieu 1875, kol. 619 (28-2-1678); kol. 628 (24-4-1679).
[2869] Pastoor 1991, p. 129; Pastoor 1994, p. 128; Pastoor 1997 [in: Schuurman & De Vries 1997], p. 320.
[2870] Ekkart 1990, p. 251
[2871] Ekkart 1990, p. 251.
[2872] Pastoor 1991, p. 130; Pastoor 1994, p. 129; Pastoor 1997 [in: Schuurman & De Vries 1997], p. 321.

nog niet aan kindersterfte ontsnapt hoefde te zijn, ook al was hij geen zuigeling meer. Het is verder veelbetekenend dat een eerder geboren zoon, die bovendien eveneens François heette, nog geen veertien maanden oud mocht worden.[2873]

In de zeventiende eeuw werd het aanbevolen een kind anderhalf tot twee jaar borstvoeding te geven en daarna te spenen in het licht van Jesaja 11:8.[2874] De bijbeltekst vermeldt expliciet dat Hanna Samuel naar Eli bracht nadat 'zij hem gespeend had'. Vrouwen uit de hogere standen en de middenklasse uit de stad zoogden niet zelf hun kinderen, maar hadden een min. Slechte eetgewoonten van de minnemoeders uit de lagere standen was vermoedelijk één van de oorzaken van de hoge zuigelingensterfte. Ook namen de voedsters vaak meerdere baby's aan die ze niet allemaal zelf konden voeden en namen ze hierom hun toevlucht tot bijvoeding. Vaak was het kind, wanneer het van de borst mocht, de dodendans zo goed als ontsprongen. Wellicht vormde dit moment de aanleiding voor het echtpaar Essing-Wijnants om hun kind – als dankzegging – af te beelden als Samuel.

Interessant in het licht van het oudtestamentische thema dat het echtpaar voor hun familieportret koos, is de genoemde penning die ter herinnering aan het vijfentwintigjarige huwelijk werd vervaardigd door Johannes Lutma de Jongere. Zij toont namelijk een beeldenaar met Abraham en Sara en aan de keerzijde de wapens van het echtpaar.[2875] Het onderwerp van het *portrait historié* vormt geen unicum. Ook Gerbrand van den Eeckhout vereeuwigde een familie in dezelfde episode rond 1661/62 (Oxford, Ashmolean Museum; **EEC4;** afb. 10.13). En ruim dertig jaar voordien vervaardigde Gerard Dou in Rembrandts atelier een portret van Ruprecht van de Palts (1619-1682) in de gedaante van Samuel die onderwijs krijgt van Eli (Los Angeles/Malibu, J. Paul Getty Musseum; **DOU1;** afb. 1.24). In *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem* (2006) werd Doomers familieportret in verband gebracht met de courante opvatting van de protestantse Republiek als een "nieuw Israël", waarbij haar burgers het lot van hun nog jonge natie transponeerden naar een bijbelse dimensie en zichzelf zagen als "nieuwe Hebreeën".[2876] Maar met die algemene notie is de onderwerpskeuze nog niet verklaard.

HISTORISCH ACCURATE WEERGAVE VAN DE HOGEPRIESTER IN HET EIGENTIJDS VERTOOG

Opvallend is de zeer getrouwe weergave van de kleren van de hogepriester (*Kohen Gadol*). Schulz beweerde dat Doomer zich voor zijn bijbelse voorstellingen *niet* liet inspireren door het Oude Testament maar door de *Antiquitates Judaicae*, het boek over de Joodse Oudheden van de geschiedschrijver Flavius Josephus (37-100 na Chr.).[2877] Blijkens een inventaris van 3 januari 1677 had Doomer inderdaad een exemplaar in bezit, net zoals zijn leermeester Rembrandt, die een Duitse editie bezat die in 1578 te Straatsburg was verschenen bij Theodosius Rihel en die van houtsneden was voorzien door Tobias Stimmer, welke Doomer wellicht verwierf bij de

[2873] Hij werd gedoopt op 20-9-1663 en begraven op 17-3-1665.
[2874] Jesaja 11: 8: 'En een zoogkind zal zich vermaken over het hol van een adder; en een gespeend kind zal zijn hand uitsteken in de kuil van den basilisk.'
[2875] De families Doomer en Lutma woonde in elkaars nabijheid. Lutma Sr. was eigenaar van een huis in de Nes, op de hoek van de Pieter Jacobszstraat en Herman Doomer woonde met zijn vrouw in Hartestraat 1. Zo maakte de ebbenhoutwerker Herman Doomer, vader van de schilder, gebruik van ontwerpen van Johannes de Lutma Senior (1584/85-1669), die vermoedelijk ook mallen leverde voor inlegwerk. Zie: Baarsen 1996, p. 746 met noot 29.
[2876] Tent. cat. Parijs 2007; vergelijk: Laurence 2007, 'identification hébraïque'.
[2877] Schulz 1970, p. 31.

failissementsverkoop van Rembrandts boedel.[2878] Schulz' veronderstelling dat Doomer meer belang hechtte aan de tekst van Josephus dan aan de Schrift kan niet worden ondersteund. Hoewel we bij Josephus een beschrijving van de priesterdracht terugvinden, kan Doomer zich evengoed hebben gebaseerd op de tekst van Exodus 39:1-31 volgens de Statenvertaling, waarin de kledij helder en nauwgezet beschreven staat.

Eli draagt op zijn borst de *Chosjen [ha]Misjpat*, de borstplaat van het recht.[2879] De *Chosjen* bestond uit een rechthoekig haakwerk dat werd dubbelgevouwen. Op de voorkant van deze borsttas werden evenveel 'sardonyxstenen' aangebracht als er Israëls zonen waren: twaalf in getal, in vier rijen (*Arba'ah Toeriem*) van drie stenen elk, waarin steeds de naam van één Joodse stam stond gegraveerd.[2880] De edelstenen op het schilderij zijn exact zo geordend, alsook gevat in gouden zettingen 'kastjes', zoals in Exodus 39:10-13 beschreven staat, hoewel men geen lettertekens kan ontwaren: vermoedelijk omdat hierover veel discussie bestond.[2881] Ook de gouden snoeren die werden bevestigd aan de bovenste hoeken van de borstlap zijn afgebeeld. De kwintessens van de *Chosjen* bestond uit twee tekstfragmenten, *Oeriem* en *Thoemmiem* genaamd, waarop de volledige naam van God stond geschreven in 72 letters (Ex. 28: 13-30).

Tussen de twee omgeslagen delen van de borsttas zaten deze *Oeriem WeThoemmiem* opgeborgen, met behulp waarvan de hogepriester God om raad kon vragen. Het woord *oeriem* betekent 'lichtgeven' en *thoemmiem* betekent 'onveranderlijk oordeel'. Telkens als de *Kohen Gadol* God een vraag stelde dan lichtten de letters van de *Chosjen* één voor één op en vormden ogenschijnlijk willekeurige lettercombinaties die samen het antwoord gaven.[2882] Het *Oeriem*-stuk gaf nooit een kant-en-klare oplossing omdat de letters van het antwoord niet in een logische volgorde stonden. De *Thoemmiem* hielp, als vorm van goddelijke inspiratie, bij het ontcijferen van de boodschap en stelde de hogepriester in staat deze te begrijpen.

Juist in het verhaal van de Presentatie van Samuel speelde dit aspect van de *Thoemmiem* de hogepriester parten. Zo maakte Eli een interpretatiefout, toen Hanna het heiligdom betrad. Hij las op zijn borstplaat de letters *sjien, kaf, resj, hé, sjikora,* deze vrouw is dronken, terwijl hij had moeten lezen *kaf, sjien, resj, hé, kesjera,* hetgeen betekent dat zij een waardige vrouw was. Van oudsher had de borstplaat een belangrijke betekenis binnen de katholieke Litanie van de Moeder Gods, zoals blijkt uit de regel: 'Veel en talrijk zijn mijn zonden, tot in mijn hart, en rondom als een net of een borstplaat.' Binnen diezelfde litanie wordt ook Eli op typologische wijze gekoppeld aan de priester Simeon aan wie het vergund was op hoge leeftijd de Heiland

---

[2878] GA Alkmaar, Inventaris van Metje Harmens, echtgenote van Lambert Doomer, 3-1-1677; GA Amsterdam, Inventaris van Rembrandt, 25-6-1656: 'een hoogduijtsche Flavio Jevus gestoffeerd met figueren van Tobias Timmermann', vermeld in: Hofstede de Groot 1906, pp. 189-209, nr. 284. Het ging hier om een editie van de *Flavii Josephi des hochberühmten jüdischen Geschichtsschreibers Historien und Bücher.*

[2879] De hogepriesters droegen de *Chosjen* op het hart om vergeving te krijgen voor onzuivere emoties en gevoelens. Vergelijk: Houtman 1990b, p. 321. Volgens de Joodse traditie mocht de aartspriester Aäron dit borstschild dragen als beloning voor de edelmoedigheid van zijn hart en ging dit voorrecht over op zijn priesterlijke nakomelingen.

[2880] De eerste rij werd gevormd door een robijn, een topaas en een smaragd; de tweede rij door een granaat, een saffier en een aquamarijn; de derde door een barnsteen, een agaat en een amethist, en de vierde door een turkoois, een onyx en een jaspis. Zie ook: Goeree 1700, pp. 229-231.

[2881] Zie hiervoor: Goeree 1700, p. 231.

[2882] Zie hiervoor: Van Dam 1986. *Oeriem* en *Thoemmiem* mochten alleen geraadpleegd worden voor staatsaangelegenheden, gemeenschapszaken en zaken aangaande de koning of het gerechtshof (*Beeth Dien*). De hogepriester diende zich te richten tot de Heilige Ark *(Aron HaKodesj)*, terwijl de vraagsteller achter hem stond, en zijn vraag op zachte toon, als in een gebed, te stellen. De Hogepriester raakte vervolgens vervuld van de Heilige Geest. Bij de verwoesting van de eerste Tempel zijn de Oeriem en Toemiem verdwenen.

vast te houden. Aldus wordt de oudtestamentische voorstelling als voorafspiegeling van Christus' Presentatie in de Tempel gepresenteerd.

Ook besteedde Doomer opvallend veel aandacht aan de vier overige kledingstukken waarmee de hogepriester standaard werd uitgerust: de *me'iel*, een hemelsblauwe mantel; de *efod,* een schouderkleed[2883]; en de tulband *mitsnèfet* geheten, met daarop de *tsiets*, een gouden voorhoofdsband, waarop de naam van Hasjem stond. De *me'iel* was een lang bovenkleed van purperblauwe wol: geheel in overeenstemming met de beschrijving is de zoom van de mantel op het schilderij afgewerkt met een versiering van gouden belletjes en granaatappelen die om en om hingen (Ex. 39: 24-26).[2884] De *efod*, nog juist zichtbaar onder de *Chosjen*, leek wat vorm betreft enigszins op een schort, maar werd juist andersom gedragen, dus vanachter: het schouderstuk zat op de rug terwijl men het schort aan de voorzijde dichtknoopte.[2885]

Ook het hoofddeksel van de hogepriester lijkt te kloppen, ofschoon deze afwijkt van Josephus' beschrijving van de *mitsnèfet* (door hem *saniph* of *masnaempthes* genaamd). Doomer koos ervoor de tulband weer te geven volgens Maimonides '*met zeekere gevouwen Windzelen*' als een bandage *'met Doeken rondom 't Hoofd t'zaam-Geswachteld*'. De geverfde en bijeengesnoerde of genaaide overmuts (daaroverheen) die door Josephus wordt vermeld liet hij kennelijk doelbewust achterwege. Ook Wilhelmus Goeree (1635-1711) gaf namelijk in zijn *Mosaize historie der Hebreeuwse kerke* (1700) de voorkeur aan een zodanige 'MITZNEPHET', aangezien deze 'groote gelijkheyd met de Tullebanden der oosterlingen heeft gehad.' Josephus' dubbele hoofdbedekking ('Dobbel-Dekzel') deed Goeree af als een misvatting.[2886] De gouden diadeem (*tsiets*) die de hogepriester over zijn tulband op het voorhoofd droeg, is geheel corrrect van oor tot oor weergegeven. Ook de daarin als in een zegelring gegraveerde Hebreeuwse letters *"Kodesj LeHasjem"* (Aan de Heer gewijd) lijken juist.[2887] Alleen het blauwpurperen koord waarmee de diadeem werd bevestigd om afzakken te voorkomen ontbreekt. Door Eli met rode schoenen weer te geven, maakte de schilder echter een 'fout', omdat dit niet in de Statenvertaling stond: alle hogepriesters liepen op blote voeten.[2888]

Doomer bestudeerde het priestergewaad blijkbaar tot in de kleinste details. Een schets of voorstudie voor de figuur van Eli bevond zich mogelijk nog in 1678 in Doomers bezit en werd in zijn testament omschreven als 'den gebootseerde hoogepriester'.[2889] In 1670, twee jaar na de

---

[2883] Zie hiervoor: Thiersch 1936; Friedrich 1968. Zie ook: Goeree 1700, pp. 228-229.

[2884] Ex. 28: 31-43: 'En Aharon zal het aanhebben om de dienst te verrichten, opdat het geluid ervan gehoord worde wanneer hij komen zal in het Heiligdom voor G-d en wanneer hij eruit gaat'. Zie: Houtman 1990a. De appeltjes waren van hemelsblauwe, purperrode (*argaman*) en karmozijnkleurige (*tola'at sjani*) draden, maar zijn hier minder precies in rood weergegeven. 28: 32 'En de opening aan de bovenkant, moet naar binnen gevouwen zijn.' De *me'iel* zou soelaas (*kappara* = verzoening) bieden voor kwade tongen (*lasjon hara*) en moet van hemelsblauwe wol zijn om te herinneren dat alle woorden tot in de Hemel reiken. 'De bovenkant van de hoofdopening (letterlijk: de mond van zijn hoofd) moest naar binnen gericht zijn' betekent dat de gelovige bij zichzelf te rade moet gaan wat geoorloofd is te zeggen.

[2885] Het was gehaakt van gouddraad, hemelsblauwe, purperrode en karmozijnkleurige wollen draden met daar doorheen fijne linnen draden. Zie ook: Goeree 1700, pp. 228-229.

[2886] Goeree 1700, p. 232: 'En alhoewel Josefus en andere onder de Joden van Oordeel zijn, dat dit Overtrekzel diende om de mistant der Omswagteling weg-te neemen; behaagd ons nogtans meer de maniere welke als d'Heedensdaagze Tullebanden der Oosterlingen, haar Cierlyk-geleyde slaagen zonder Wanstal laaten zien [...]'.

[2887] In de Statenvertaling 'HEILIGHEID DES HEEREN' (EX. 39: 31). Vergelijk: Oudaen 1671, p. 207.

[2888] In het heiligdom (*Misjkan*), en ook in de Tempel (*Beith HaMikdasj*) mocht men niet met schoenen naar binnen.

[2889] *Testament van Lambert Doomer,* d.d. 21-10-1678, RAA, toegang I.AU, notaris Cornelis Le Fevre, NA 300, *Minuten van uiterste wilsbeschikkingen en huwelijksvoorwaarden. 1666 aug 24-1683 oct 12,* nr. 110, aangehaald: Wortel 1929, pp. 179-180; Wortel 1990, p. 17: 'SHr Lambert Doomer, Konstschilder, woonende in het proveniers mannenhuis binnen deser stede [prelegateert] noch aen sijn suster Agnietje Doomers het schilderije, de groote keucken, daer sijn

totstandkoming van het schilderij, verscheen *Inleydingh tot de practijck der al-gemeene schilder-konst*, waarin Goeree een vurig pleidooi hield voor een historisch correcte weergave van kleding en attributen in de historieschilderkunst.[2890] Doomer lijkt een actieve medepleitbezorger van historiciteit in de historieschilderkunst. Doomer en Goeree lijken twee zielen met één geest. Het lijkt wel of de tijdgeest rond 1670 zich het priestergewaad met zijn accuraat ornaat heeft aangetrokken. Ook Joachim Oudaen (1629-1692) gaf in zijn toneelstuk *Het verworpen huis van Eli, den hoogepriester, en rechter Israëls* (1671) een gedetailleerde beschrijving van 'Lijfrock', 'Efod', 'Borst-verdek' en de *tsiets* 'Te weerzijds vast gehecht met hemels blauwe snoeren' en het 'Hoofdcieraad, die Mijter […] die 't heylig kleed voltoyt; wit linwaad is de stof'.[2891] Eens te meer wordt hier duidelijk dat het hoofddeksel *wit* is en dus niet geverfd.

Voor het toneelstuk gebruikte Oudaen de in 1 Samuel 4:3-4 vermelde overbrenging van de Ark des Verbonds vanuit Silo naar de frontplaats Eben-haezer als uitgangspunt en werkte dit gegeven verder uit. Het drama is wel geduid als politieke allegorie vanwege zinspelingen op de actualiteit, ofschoon deze nergens worden geëxpliciteerd. De gerechtelijke verstoting van Eli's stam zou verwijzen naar het Oranjehuis, aldus Oudaen-onderzoeker Melles, terwijl Samuel die door het Sanhedrin (de raad van volksoudsten) tot het hogepriesterschap wordt geroepen betrekking heeft op de raadspensionaris Johan de Witt.[2892] In het toneelstuk staat de vraag centraal wie inzake de besluitvorming omtrent de ark rechtsbevoegd is: het Sanhedrin als 'Vaders van den Staat', de hogepriester Eli op grond van zijn richterambt, of zijn zonen Hofni en Pinehas op grond van hun erfrecht.[2893]

Hoewel externe aanwijzingen ontbreken, zoals in een hekeldrama als Vondels *Palamedes* (1625), is volgens Hans den Haan niettemin sprake van een politieke betekenis: 'Het handelt over godsdienstige en politieke macht, over de voorwaarden ervoor en het misbruik ervan in termen van deugd en ondeugd.'[2894] Als zodanig houdt het stuk verband met Oudaens staatkundige opvattingen en zijn visie op het stadhouderschap.[2895] Een staatkundige analyse van het tijdperk van zonen van Eli en Samuel die als rechters die 'geweld deden, ofte het *Recht* bogen' vinden we ook in de *Consideratien en exempelen van staat* (1660) van Johan de La Court (1622-1660).[2896] Deze stelde dat de Israëlieten 'walgden van deze *Goddelikke en naturelikke*

---

moeder sal. mede in staet ende noch den gebootseerde hoogepriester; […]'. Het woord 'boots[er]en' had in zeventiende eeuw de betekenis van schetsen of namaken. Zie: De Pauw-De Veen, pp. 170, 225, 250-251, 326, 333.

[2890] Goeree 1670, pp. 75-78: aangehaald in: De Winkel 2006, pp. 311-312, noot 162: 'Den schilder moet in de Historien ervaren wesen: en d'oude zeden verstaan. Soo moetmen ook door het neerstig ondersoeken van Oudheden en Historien, alle de voornaamste geschiedenissen weten; op datmen wel van inhoud versekerd zijnde soodanige Beelden van Mannen, Vrouwen, […] met hun eigene Kleedingen, verçierselen en toe-stellen uyt-rusten, en schikken na de verscheidentheid der Natiën, soo als die aan Joodsche, Babylonische, Persiaansche […] of andere vreemde Volken (onder welk een Historie die men ordineeren wil geschied is) eigen zijn. Tot welke ook bysonderlijk noodig is, datmen wete alle de Oude Zeden en Manieren, soo van Godsdiensten […] en menige andere Schilderagtige en aaloude gebruiken. D'Antyke Kleedingen en ornamenten verstaan: Ook alle Mannelijke en Vrouwelijke toetakelingen, van Topsleyëls; Tullebanden, Gordels, Mutzen, Bonnetten, Hoofd-banden, Kapsels, Hulsels, Broosen, Bandwinsels […] en diergelijke dingen volgens d'Oudheid te inventeeren.'

[2891] Oudaen 1671, pp. 24-26.

[2892] Melles 1958, pp. 80-81, aangehaald in: Den Haan 1978, p. 161.

[2893] Den Haan 1978, p. 162. Zie voor 'Vaders van de Staat': Oudaen 1671, p. 186 alsook Hofni en Pinehas 'doorluchtiste broeders, Handhavers van den Staat'.

[2894] Den Haan 1978, p. 166.

[2895] Zie voor een analyse hiervan: Den Haan 1978.

[2896] De la Court 1660, CAPITTEL XXVI. *Wat de Heilige Schrift van de Monarchale, ofte Regeering met een Hooft zegt*, pp. 70-72: p. 71.

regeeringe' en dat zij 'een *permanent Hooft van de Justitie en de Militie,* onder de Naam van Koningk' verlangden en geen 'krachteloze Politie'. Doelbewuste connaties met het stadhouderloze tijdperk zijn zonneklaar.[2897]

In Oudaens stuk stelt Samuel dat Eli's dubbele macht, het hogepriester- en richterschap, weliswaar op zijn zoons 'wettig op gedragen, Maar niet in eygendom' was gegeven.[2898] In 1667 besloten de Staten Generaal per resolutie tot de afschaffing van het stadhouderschap. In dit zogenaamde Eeuwig Edict mag een parallel worden gezien met het hogepriesterschap dat van het huis van Eli werd afgenomen. Het toneelbedrijf waarin Samuel het plichtsverzuim en het ambtsmisbruik van Eli en zijn zoons veroordeelt, eindigt met een reizang: 'Want wijsheyd, en gerechtigheyd,/ Twee pylers die oyt Staten steven/ Zijn in de loopbaan van zijn [Samuëls] leven,/ De spiegels van zijn kloek beleyd [...]'.[2899] Het is niet uitgesloten dat ook Doomers schilderij een dergelijke politieke dimensie heeft, maar een direct verband met de actualiteit lijkt vooralsnog niet aantoonbaar.

Wellicht moet men de themakeuze van Doomers schilderij niet willen verklaren vanuit de privésfeer of een directe parallel met de levensomstandigheden van de geportretteerden; en zelfs niet door middel van een "nationale" gebeurtenisanalogie. Ofschoon de profeet hier nog als kind is weergegeven, ligt de populaire beeldvorming van Samuel als deugdzaam exempel mogelijk ten grondslag aan Doomers *portrait historié*.[2900] Het verhaal van Samuel en Eli werd in lofzangen recapituleerd zoals in Jacob Cats' *Lof-sangh op het geestelick hovvvelick van Godes soon*.[2901] In de zeer populaire *Huys-gesangen* (1658) van Franciscus Ridderus (1620-1683) vindt men *Avond-Gesang. Op De negende dagh van Samuel tot de Coninck David* met de regels: 'Godt riep het kindt Samuel tot Propheet/ En Rechter: want Eli had boose kind'ren./ Het Ampt wiert trouwelijck van hem bekleedt./ 'tVolck wil een Koning: en hy kond' 'tniet hind'ren.'[2902] Dergelijke liederen waren vooral bedoeld voor huiscatechese.

Bij de beeldvorming van Samuel als voorbeeld speelt ook de oude typologische betekenis van de scène als voorbeeld van Christus' Presentatie in de Tempel een rol. Zo wordt de scène een model voor allen die aan de hemelse roeping deelachtig zijn. In Hebreeën 3:1 wordt Christus immers 'Apostel en Hogepriester onzer belijdenis' genoemd. Hoewel hier misschien niet de wens

---

[2897] De la Court 1660, p. 72: 'En indien wy dit [Eli's waarschuwing voor de belasting van het koningschap] meer van *Saul* als van de Koninglikke regeering verstaan, *en konnen wy nauweliks van grooter domheid, en Monarchale pluimstrijkery, geexcuseert werden.* Want viel niet *David* met zijn' Koninglikke Hof, en gedurigen Oorlogen den *Israëlieten* swaarder als *Saul*?'

[2898] Oudaen 1671, p. 223, aangehaald door: Den Haan 1979, p. 163.

[2899] Oudaen 1671, p. 230, aangehaald door: Den Haan 1979, p. 164. Niet toevallig dichtte Oudaen enkele jaren later in zijn hekeldrama *Haagsche broeder-moord of dolle blydschap* (1673) over de moord op de gebroeders De Witt in 1672: 'Voor aller tyden tyde/ De Wysheid; en hier wyde/ Die Hoogepriester mede [SIC!] / De Vryheid hare stede: Nu naad'ren ze in nabyheid/ De Wysheid en de Vryheid,/ Zy die als dapp're Helden/ Zich t'haren dienste stelden;/ Haar, in dien dienst verslagen,/ Als offers opgedragen.' Zie: Oudaen 1673, p. 102. Vanzelfsprekend hebben Doomer en zijn opdrachtgevers niet Samuels profetische blik gehad en konden ze dit in 1668 niet voorzien.

[2900] Zie voor Samuel als exempel voor bestuurders ook: Exalto 2005, pp. 177, 210, 245, 251. Zie ook: Attersol, ed. Van Diemenbroeck 1667, p. 138: 'hier hebben wy twee notabele exempelen in Aaron en Eli.'

[2901] Cats 1637, pp. 1-44: pp. 42-43: 'Siet Eli recht het volck, een al te sachten man,/ Die in syn eygen huys geen regel houden kan./ [...]/ Ontrent dien eygen tijt is Samuel gekomen,/ En door het gansche lant als rechter aen-genomen.'

[2902] Ridderus 1658, p. 9. In de laatste zinsnede wordt verwezen naar de aan Samuel voorzegde heerschappij van Saul over Israel (1 Sam. 9:15-17) en zijn zalving tot koning (1 Sam. 10:1). Vergelijk: 'O zoon van Kis [= Saul], Wiert Eli en zyn glans Door groter licht van Samuel verduistert,/ 'k Zie door uw kroon zyn Staatgezag ontluistert., in: Op d'Uitleggingе der Boeken van Samuel, Uitgegeven door den heer Franciscus Burmannus [...] Aan den Heer Joannes Georgius Grevius', in: Vollenhove 1686, p. 138.

wordt uitgesproken dat de kleine François Wijnants tot predikant mag opgroeien, staat de thematiek wel symbool voor een godsvruchtige opvoeding die het echtpaar Wijnants-Essings hun kinderen voorstond. In 1667, het jaar dat het schilderij tot stand kwam, verscheen een Nederlandse vertaling van een exegetisch werk van Engelse puritein William Attersol (†1640). Daarin richtte de auteur zich ter bevordering van het 'Ampt der Predikinge des Woorts' tot 'de gene dewelcke Godt uyt bysondere barmhertigheyt met geschickte en verstandige kinderen gezegent heeft', in het bijzonder de 'Edelen des Landts', en stelde hij dat het geen schande is als ouders 'hare Soonen schicken tot wercklieden van dit geestelijck gebouw [de Kercke Godts] / en also aen Godt overgeven / gelijck de Godvruchtige Hanna Samuel aen den Heere over gaf'.[2903]

Ook de predikant Franciscus Burman (1628-1679) stelde in zijn *Uitlegginge ende betragtinge der boeken Samuels* (1678): 'In de ouders van Samuel siet men een sonderlinghe godvruchtigheid' en 'in Elkana een beeld van liefde/ bescheidenheid/ vriendelikheid/ en lijdsaamheid; die de deugden van Hanna [...] erkend'; te weten godsvrucht en zedigheid. Volgens Burman bewijst het verhaal dat 'kinderen niet een bloot werk der nature/ maar een bysondere gave ende zegen Gods sijn.' Ook Burman kende het verhaal een opvoedkundig oogmerk toe: 'In de overgevinge van Samuel aan den Heere siet men/ hoe de kinderen van God met dankbaarheid ontfangen/ ende hem geheiligd moeten worden. [...] De ware verlovinge ende heiliginge der kinderen dan is/ de selve van kinds been af Gode toe te eigenen ende in sijne vreese ende kennisse te laten opvoeden; [...]'. Deze godsvruchtige opvoeding is vooral van belang voor allerhande bestuurders 'het zy in het burgelikke/ het zy in het kerkelikke' en is dus niet alleen bedoeld om 'dominees' te kweken.[2904] Hieruit blijkt dat ook Doomers *portrait historié* als toonbeeld diende van een godzalige opvoeding.

10.5. Het *portrait historié* in de protestantse devotionele praktijk

Men moet ervoor waken de gevisualiseerde vereenzelviging met een bijbelse figuur te zien als een symptoom van een protestantse geestesgesteldheid. Naast de vroomheidsbeoefing van de gereformeerden, die op haar beurt weer was beïnvloed door het (Engelse) puritanisme, bestond er nog het mystieke spiritualisme, het roomskatholiek mysticisme, waaruit ook de praktijk van de jezuïeten voortkwam.[2905] Bovendien valt niet altijd te bepalen in welke spirituele niche de beschouwer zich het meest thuisvoelde. Anders dan theologie of kerkorde is spiritualiteit minder exact en welomlijnd van karakter omdat het grotendeels afhankelijk is van de individuele inbreng van de gelovige. Ondanks haar veruiterlijkte kenmerken, in de vorm van een bepaalde, gesanctioneerde devotionele praktijk, lijken uitingen van spiritualiteit veel op elkaar.

Zonder concrete bron in de vorm van een egodocument lijkt het *hineininterpretieren* in het gevoelsleven van de geportretteerde opdrachtgever weinig zinvol. In feite biedt de bekende spirituele literatuur geen soelaas, zolang er geen direct verband tussen een geportretteerde en een geloofspraktijk aantoonbaar is. Aan het begin van dit proefschrift werd reeds gewaarschuwd voor het nodeloos psychologiseren van de beweegredenen van de opdrachtgever en voor het

[2903] Attersol, ed. Van Diemenbroeck 1667, p. 216; '/ op dat hy alle de dagen die hy wesen soude, den Heere mochte overgegeven zijn [...].'
[2904] Burman 1678, pp. 9-11.
[2905] Damrau 2006, p. 6.

gevaar dat eigentijdse denkbeelden en bijbehorende begrippen met zich meebrengen. Al speculerend over de belevingswereld van de beschouwer begeeft de onderzoeker zich al gauw op glad ijs. Men kan vanuit onze interdisciplenaire kunsthistorische benadering hoogstens een aanleiding vaststellen en niet waarom een onderwerp of een vereenzelviging werd uitgekozen.

Ook moet men kanttekeningen plaatsen bij de interpretatie van het schilderij als middel van religieuze openbaring of expressiemiddel van private zielenroerselen. Ook worden door het begrip "identificatie" per definitie onze eigen opvattingen geprojecteerd over de functie en beleving van het portrettype. Tracht men de beleefwereld van geportretteerde te reconstrueren vanuit de zeer uiteenlopende gebruiksfuncties van allerhande schilderijen die als *portraits historiés* bestempeld worden, dan dient men zich te realiseren dat het schilderij noch het resultaat is van religieuze bezinning noch als een devotioneel voorwerp (d.w.z. object van verering) fungeerde. Alleen het voorgestelde verhaal, en de verplaatsing daarin, kon aanzetten tot (zelf)bespiegeling. Of liever gezegd, het in de bijbelscène opgenomen portret was ontsproten aan de reflectie over de betekenis van het bijbelverhaal voor de geportretteerde.

Portraits historiés hadden geen concrete functie binnen een devotionele praktijk, evenmin als altaarstukken (met geïntegreerde portretten) essentiële attributen zijn voor de viering van de mis. In het beste geval kan men deze schilderijen hoogstens interpreteren als rekwisiet bij een vorm van godsdienstoefening, hoewel er meestal geen aanwijzingen zijn dat ze anders werden gebruikt dan andere religieuze historiestukken. Men moet het portret *an sich* ook niet zien als een middel om te mediteren; of om het anders uit te drukken, als een devotiestuk ten overstaand waarvan men kan bespiegelen over spirituele zaken. De aangenomen bijbelse gedaante is weliswaar een uitdrukking van religieuze bespiegeling, maar het portret blijft een profaan element dat de religieuze context van het schilderij is binnengedrongen. Niettemin werd vastgesteld hoe theologische discussies, polemieken die ook in het openbaar werden werden uitgevochten, bepalend zijn geweest voor de specifieke weergave van een bijbelthema. In een bepaalde uitbeeldingswijze kan dus doelbewust een theologische stellingname worden gepresenteerd, maar ook een individuele dispositie ten aanzien van het bijbelthema, die losstaat van publieke opinie van een geloofsgroep. Men kan trachten het schilderij zelf te raadplegen als een spirituele bron die persoonlijke opvattingen van de geportretteerde opdrachtgever blootlegt. Bij het ontrafelen van zijn geestesgesteldheid (en de denominatieve classificatie hiervan) bestaat het risico dat we de iconografie duiden als hiëroglyfen, sacrale symbolen, die staan voor dieperliggende en transcedente betekenissen. Dit leidt tot een mystificatie van de onderwerpsduiding die onderliggende beweegredenen in nevelen hult.

Occassional meditations, invallende gedachten en belevingskunst

Jensen Adams beschouwde bepaalde meditatieve gebruiken, met name die in puriteinse kringen bekend stonden als "toevallige" meditaties (*occasional/extemporal meditations*), als een geschikt uitgangspunt om *portraits historiés* te behandelen. Deze zogenaamde gelegenheidsmeditatie was, anders dan opzettelijke meditatie (*deliberate meditation*), niet rechtstreeks gericht op hemelse zaken, maar op alledaagse waarnemingen.[2906] Niettemin werd deze "toevallige" vorm

[2906] Damrau 2006, pp. 79-80. Zie voor Hall's theoriën i.v.m. schilderkunst: Asfour & Williamson 1999, p. 245.

van spirituele bespiegeling over ogenschijnlijk gewone zaken gezien als een manier om het hogere te bereiken door zintuigelijke waarneming: 'meditation is the faculty of seeing, a system of "devine Opticks."'[2907] Ook werd deze meditatievorm omschreven als het tijd vrijmaken van de ziel voor, en het uitoefenen van bespiegeling over een bepaald onderwerp uit het woord of de werken Gods, of iets wat voortkomt uit de voorzienigheid of iets wat onszelf aangaat.[2908]

Deze geloofspraktijk, of althans de term, valt te herleiden tot het boek *Occasional meditations* (1630[2909]) van de Engelse calvinistische *bishop* Joseph Hall (1574-1656), dat volgde op diens *Meditations and Vowes Devine and Morall* (1605) en *The Arte of Divine Meditiation* (1606).[2910] Overigens was Hall beslist niet de enige vertaalde Engelsman die tot meditatie aanspoorde, zo vlak voor het midden van de zeventiende eeuw: er zijn honderden boeken vertaald die deze alternatieve wijzen van gebed huldigen.[2911] Deze piëtistica kenden al gauw navolging in de inheemse literatuur, zoals het embleemboek *Invallende gedachten op voorvallende gelegentheden* (1654) van Jacob Cats, dat alleen al in de titelgeving verwijst naar het werk van Hall en consorten.[2912] Het fenomeen was echter geen specifiek calvinistische aangelegenheid. Al eerder vindt men in de Jezuïtische literatuur, zoals in de *Occasio arrepta, neglecta* (1605) van Jan David, een koppeling tussen occasionele meditatie en een *doctrina imaginis* van sacrale afbeeldingen als instrumenten van spirituele reflectie.[2913]

Het is denkbaar dat Nederlandse *portraits historiés* moesten aanzetten tot bespiegeling op een vergelijkbare manier als de Engelse *impresa*-portretten (beeltenissen, voorzien van een embleem met een motto) uit de Tudor- en Jacobijnse periode.[2914] Als halfliterair subgenre benaderde het *impresa*-portret in aspecten het *portrait historié.* Door de emblematische attributen lijkt er soms sprake van vereenzelviging. Zo is het bekende *Portret van een man die een hand uit een wolk vasthoudt* van Nicholas Hilliard (1557-1619) uit 1588 wel geduid als een portret van William Shakespeare als Mercurius (Londen, Victoria & Albert Museum; afb. 10.14).[2915] Frances Yates stelde immers: 'The impresa, in particular, is the attempt to remember a spiritual intention through a through a similitude'; hetgeen evengoed op het *portrait historié* zou kunnen slaan.[2916]

Veel van de puriteinse geschriften werden echter pas in de tweede helft van de zeventiende eeuw in het Nederlands gepubliceerd, terwijl de meeste bijbelse *portraits historiés* uit de eerste helft van die eeuw stammen. Derhalve valt er, anders dan Jensen Adams suggereert, moeilijker een direct verband aan te tonen tussen deze werken en deze meditatieve praktijk.

[2907] Bath 1994, p. 165, geciteerd in: Asfour & Williamson 1999, p. 245.
[2908] Vergelijk Nafthanael Ranew (ca. 1602-1678) in: *Solitude improved by Devine Medition*, Londen 1668 [1670], 2.15, p. 142: 'the souls taking of time for, and acting meditation on some selected subject, either out of the Word of God, or among the Works of God, or something providentially falling out, or something concerning ourselves.'
[2909] De literatuur vermeldt echter vaak 1633 als jaar van publicatie.
[2910] Zie voor een overzicht van de Nederlandse vertalingen van het werk van Hall: Schoneveld 1983, pp. 203-206.
[2911] Vergelijk: Exalto 2005, p. 103.
[2912] Jensen Adams 2009, p. 189. Zie voor Hall en de Engelse embleemliteratuur: Bath 1994, pp. 164, 186, 190. Zie voor een verder verband met Cats: Asfour en Williamson 1999, pp. 244, 247.
[2913] Zie voor de *Occasio arrepta, neglecta*: Melion 2016. Zie voor de functie van het beeld in spirituele literatuur van de Jezuïeten: Fabre 1992; Fabre 1996; Smith 2002; Dekoninck 2005; De Boer 2011; De Boer, Enenkel & Melion 2016.
[2914] Bath 1994, pp. 10-11, 14, 55, 245. Zie voor deze portretten: Strong 1977, p. 65, 111, passim pp. 139-160.
[2915] Nicholas Hilliard, *Portret van een man die een hand uit een wolk vasthoudt,* 1588, waterverf op perkament op bruin karton, 60 x 49,5 mm, opschrift (weerszijden van het hoofd): *"Attici amoris ergo. / Ano. Dni. 1588".* Londen, Victoria & Albert Museum, inv.nr. P.21-1942. Zie: Hotson 1977, passim, i.h.b. pp. 194-200; Mushat Frye 1980, i.h.b. p. 342.
[2916] Yates 1966 [1992], p. 192, geciteerd in verband met Joseph Hall in: McCabe 1982, p. 170.

Niettemin valt er ontegenzeggelijk een *English connection* aan te tonen tussen het puritanisme en de Nadere Reformatie. Om de invloed van deze spirituele praktijk op het bijbelse portretgenre vast te stellen, dient men te onderzoeken waar, wanneer en op welke wijze de literatuur haar intrede deed in de Republiek. Allereerst dient hier de vroegste Nederlandstalige editie van Halls *Occasional Meditiations* te worden genoemd; de vertaling van de Schoonhovense predikant Josua Sanderus (ca. 1591-ca. 1664) die onder de titel *Subite meditatie* werd uitgegeven door Françoys Boels (1591-1613/14) te Dordrecht in 1639.[2917] Een vijftal jaar eerder verscheen bij dezelfde uitgever Jospeh Halls *Der Christenen wegh-wyser ofte sekere gheestelijcke ende zedelijcke meditatien ende geloften* (1634), eveneens vertaald door Sanderus.[2918] Daarin dienden naast christelijke geschiedenissen ook 'borgelijcke voorcomende gevallen' tot moralistisch onderricht. Evenals in *portraits historiés* wordt hierin dus een dwarslink gelegd tussen *petites histoires* van burgers en grootse bijbelse geschiedenissen.

Een ander boek van Hall dat wellicht met de bijbelse historieschilderkunst in verband gebracht kan worden is *Contemplationes Sionis, dat is: heijlige bedenckingen en leeringe over de principaelste passagien ende historien des Ouden en Nieuwen Testaments* (1642).[2919] Dit boek werd vertaald door Everardus Schuttenius (ca. 1595-1655), vertegenwoordiger van de Nadere Reformatie.[2920] De Amsterdamse beeldhouwer Albert Jansz. Vinckenbrinck (1604/5-1664) was in het bezit van dit boek.[2921] Hij vervaardigde omstreeks 1650 voor de Oude Doolhof twee mechanische houtsculpturen, een levensgrote David en een gigantische Goliath, die tegenwoordig de wacht houden bij het restaurant van het Amsterdam Museum (afb. 10.15). Volgens een eigentijds boekje waren 'de beweegingen van oogen en hooft […] seer natuurlijck door kunst uytgewrocht'.[2922] Het is niet ondenkbaar dat deze levensechte, gepolychromeerde beelden, net zoals *portraits historiés,* bedoeld waren om de gelovige door zintuigelijke ondervinding eenvoudiger in de bijbelse materie te doen verplaatsen. Men moet echter de religieuze component in deze "belevingskunst" niet willen overschatten. Op de route die men aflegde in de Oude Doolhof kwam men ook het beeld van de verdwaalde prinses Granida tegen, de figuur uit het gelijknamige toneelstuk van P.C. Hooft, die zich ook vaak leende voor pastorale *portraits historiés* (afb. 1.3, § 2.6; afb. 2.32a/b, § 11.3; afb. 11.37).

Vergelijkbare noties waarin de zichtbare wereld wordt gepresenteerd als leerschool treft men echter ook aan in oudere literatuur uit andere kringen. Zo schreef Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas (1544-1590), in *La Sepmaine ou la creation du monde* (1578), dat door Zacharias Heyns werd vertaald als *Eerste dagh der eerster werken* (1616), over de waarneming van de wereld en de werken Gods. Daarin treft men deze passage aan: 'De werelt is een school, waer in God self comt leren./ Ja sonder spreecken hoe dat wy hem sullen eeren./ Oft een wenteltrap die, ons op climmen doet./[…]/ De werelt is een boeck, daer in men Godes werken/

[2917] Heijting 1999, p. 163, nr. 50 met afb. frontispice. Zie voor François Boels: Traas 1988; Heijting 1999; alsook voor Sanderus: Op 't Hof 1987, Hfst. over Sanderus; Heijting 1999, pp. 123, 125-126; Heijting 2007, pp. 176-180.
[2918] Heijting 1999, p. 157, nr. 37 met afb. Frontispice; Schoneveld 1983, p. 204, nr. 305. Vertaling van: *Christ mysticall; or, The blessed union of Christ and his members …,* Londen 1647 (sic!). Aan het Nederlandse boek was 'bygevoeght eenighe characters van deughden en ondeughden', een vertaling van: *Characters of Virtues and Vices,* Londen 1608.
[2919] Op 't Hof 1979.
[2920] Zie voor hem: Op 't Hof 1988.
[2921] Franken 1887, p. 83.
[2922] *Oude Doolhof* 1657, aangehaald in: Spies 2001, p. 73. Zie voor bewegende beelden in de vroegmodern tijd als stimulus van de verbeelding: Berns 2000.

Seer lichtelijcken can in groote lettren merken./ Elck stuck wercx is een bladt, ende elcx doen ongelaeckt/ Een boeck staef is seer schoon, in haer gestalt volmaeckt.'[2923]

Dezelfde vergelijking vindt men terug in een berijmde vertaling van Josephs Halls *Occasional Meditations,* getiteld *De Schoole der Wereld* (1682) door Frans van Hoogstraten, de broer van de kunsttheoreticus Samuel.[2924] Dergelijke stoïsche denkbeelden zijn daarvóór al schering en inslag in onder andere Philippe de Mornay's *Bybel der nature* (1602).[2925] Vanuit een dergelijke spirituele beleving zou men ook een excuus kunnen vinden voor het allegorisch presenteren van alledaagse gebeurenissen als bijbelse geschiedenissen. Het is vergelijkbaar met de natuurbeleving die Sanderus zelf aan den dag legde in zijn *'s Werelds wonderen sichtbaer in bysondere toevallen der natuur* (1663).[2926] Het is heel goed mogelijk dat religieuze benaderingswijzen aangaande de beleving van de eigen omstandigheid overwaaiden uit Engeland en dat deze bijdroegen aan de bloei van het bijbelse portretgenre. Om een verband tussen puriteinse spiritualiteit en het bijbelse *portrait historié* aantoonbaar te maken, is het noodzakelijk nogmaals de aandacht te richten op de figuur van Josua Sanderus die een sleutelpositie vervulde bij de overdracht van dergelijke ideeën uit het Engelse taalgebied. Hij was namelijk de spin in het web gesponnen tussen twee aftakkeningen van het calvinisme: het Engelse puritanisme en de Nederlandse Gereformeerde Kerk.

Sanderus vertaalde naast Halls *Occasional Meditiations* talloze andere Engelstalige stichtelijke werken die bij nader inzien wellicht niet zozeer puriteins van inslag waren als vooral uiting gaven aan een piëtistisch ideaal van godsvrucht.[2927] Sanderus die in begin 1620 zelf Engeland had bezocht, zal waarschijnlijk nauwe contacten hebben gehad met de leden van de Engelse geloofsgemeenschap te Dordrecht. De kleine Engelse gemeente werkte daar sinds 1646 in classicaal verband samen met de gereformeerden. Bovendien was Sanderus, Dordtenaar van afkomst,[2928] in 1641 beroepen als predikant in het nabijgelegen Heerjansdam en bleef daar in dienst tot 1656.[2929] De Engelse drukker Joris Waters, diaken van deze gemeente,[2930] was evenals de uitgever Boels lid van de Dordtse Compagnie die in de jaren 1619-1621 de akten en handelingen van de nationale Dordtse Synode publiceerde.[2931] Overigens had ook Joseph Hall, als afgezant van de Engelse koning Jacobus I, de Synode van Dordrecht bijgewoond.[2932] Boels was in 1629 ook medeverantwoordelijk voor de uitgave van de door Sixtinus Amama (1593-1629) en Hermannus Faukelius (ca. 1560-1625) verbeterde Deux-aesbijbel van Petrus Hackius (†1596), die gretig werd afgenomen in afwachting van de Statenvertaling.[2933]

[2923] Bartas 1616, aangehaald in: Weststeijn 2008, p. 114 met citaat op p. 382, noot 128.
[2924] Weststeijn 2008, p. 114.
[2925] Weststeijn 2008, pp. 116-117.
[2926] Jorink 2006, p. 377.
[2927] Schoneveld 1983, pp. 175-176, nrs. 67, 69-75.
[2928] Volgens het *Album Studiosorum Academiae Lugduno-Batavae* 1575-1875 (Den Haag 1875) schreef Josua Sanderus Dordracensis, oud 20 jaar, op 28 mei 1612 zich in als student in de theologie. Op 24 april 1622 wordt hij nogmaals vermeld op de rol als predikant. Zie ook: Unger 1883, p. 99, noot 5.
[2929] Brouërius van Nidek & Le Long 1727-1733, dl. 3 (1732), p. 200. Als predikant van Heerjansdam behoorde Sanderus tot de Dordtse classis. Zie: *Acta Particuliere Synoden van Zuid-Holland,* 6 dln., Den Haag 1908-1913, dl. 1 (1908: 1621-1633) = RGP Ks, p. 284 en p. 321.
[2930] Briels 1974, pp. 16-18, 543-544. Hij was uit Vlaamse ouders geboren te Londen. Zie: Heijting 2007, p. 169.
[2931] Sprunger 1982, pp. 182-196. Zie voor de Dordtse compagnie: Heijting 2007, pp. 168-171, p. 174.
[2932] Heijting 1999, p. 126.
[2933] Bruin 1993, pp. 244-245; Heijting 1999, pp. 123-124; Heijting 2007, p. 174.

In 1621 was Boels ook betrokken als mede-uitgever bij de druk van *Historiën der vromer martelaren* van Adriaen van Haemstede (1525-1562) die in 1559 voor het eerst was verschenen.[2934] Deze nieuwe editie was met nieuwe martelaren aangevuld en bijgewerkt 'tot desen teghenwoordighen tijde'.[2935] Eerdere drukken van 1612 en 1616 waren bij Waters verschenen.[2936] Boels editie van 1633 was, evenals de herdruk van 1643, 'van nieuws oversien verbetert ende merckelijck vermeerdert' door Josua Sanderus.[2937] Haemstede was één van de eerste auteurs geweest die, nog ten tijde van de Opstand, oudtestamentische helden presenteerden als een rolmodel voor de gewestelijke bestuurders. Het boekwerk bevat een vermaning aan de overheid waarin de stadhouders en staten in de Nederlanden werden aangespoord het koninkrijk Gods te bewerkstelligen. Daartoe stelde Van Haemstede niet alleen de aartsvaders, Abraham, Izaäk en Jacob tot voorbeeld, maar ook Henoch, Ruben, koning David en de profeet Obadja. De oudtestamentische koning Hizkia zag Van Haemstede bij uitstek als rolmodel voor de toenmalige regenten, omdat deze vorst zich gekeerd had tegen de beeldenverering en geijverd had voor het herstel van de ware godsdienst, gelijk zijn geestverwante tijdgenoten ook dienden te handelen.[2938] Het boek was één van de populairste boeken in de zeventiende eeuw.[2939]

PIËTISTISCHE GODZALIGHEID, GEREFORMEERDE HEILIGEN EN DE EXEMPELTRADITIE

Dat uitgerekend Sanderus Van Haemstede martyrologie onder handen nam voor bewerking, is niet alleen te wijden aan de toenemende geliefdheid van het boek en zijn connecties met Waters en Boels. Het boek stond aan het begin van een exempeltraditie die veel verwantschap vertoonde met de piëtistische benadering van de christenen als gemeenschap der heiligen. Sanderus, een adept van de Nadere Reformatie, had zich als vertaler vooral beziggehouden met piëtistische geschriften waarin concepten van godzaligheid tot uitdrukking kwamen.[2940] Zo vertaalde Sanderus de *Communion of Saints* (1607) van de seperatistische puritein Henry Ainsworth (1571-1622), die als banneling te Amsterdam overleed. Het boek verscheen onder de Nederlandse titel *De ghemeynschap der heyligen* in 1628.[2941] De Engelse piëtisten, die zichzelf *christians* noemden, werden – niet zelden spottend – *the godly* of *godly men* genoemd, terwijl ook de aanduidingen *the holy, visible saints,* of kortweg *saints* gangbaar waren. Ook de naam *puritan* werd oorspronkelijk alleen op denigrerende wijze gebruikt door buitenstaanders.[2942]

In Nederland werden ze – overigens evenals gomaristen en bepaalde aanhangers van de Nadere Reformatie – als *preciesen* of *fijnen* bestempeld. Ook de benamingen *godzaligen* of *vromen,* met een positieve connonatie, waren zeer gebruikelijk.[2943] De term 'heiligen' is hier

[2934] Heijting 2007, p. 174; Heijting 1999, p. 126.
[2935] De bijdragers aan deze editie waren Andreas van Oosterbeeck (1584-1616), John Foxe (1516-1587), Jean Crespin (ca. 1520-1572) en Henry Hexham (ca. 1580-1658).
[2936] Exemplaren van editie van 1612 zijn in de UBA, ZBM, UBT die van 1616 in de UBA en de Bibliotheek Arnhem.
[2937] Heijting 1999, p. 123, p. 156, nr. 33; Heijting 2007, p. 174.
[2938] Exalto 2005, pp. 241-242.
[2939] Heijting 1997; Exalto 2005, p. 106.
[2940] Heijting 2007, p. 177.
[2941] Dordrecht, 1628. Heijting 1999, p. 151, nr. 27; Heijting 2007, p. 186, nr. 27.
[2942] Spurr 1998, pp. 17-27, 19, 36, 178; Van Beek 1969, pp. 35-36; Collinson 1983, pp. 1-17, aangehaald in: Exalto 2006, p. 102.
[2943] Frijhoff 1998, p. 24.

sterk aan verwant. Ook de Nederlandse titel van het door Sanderus getranslateerde boek *The Righteous Man's Evidence for Heaven* (1619) van Timothy Rogers (1589-1660) verraadt dat het godzaligheid tot onderwerp heeft: *Clare ende onderwederlegghelijcke merck-teeckenen der zaligheyt* (1631).[2944] Meer precies is het boek gewijd aan de rechtvaardiging door het geloof en het herkennen van de kenmerken van de godzaligheid, evenals *Merck-teeckenen van een goet ende eerlijck herte* (1643) van Thomas Taylor (1576-1622), waaraan *De dwaesheyt der weder-instortinghe* door Thomas Goodwin (1600-1680) was toegevoegd.[2945] Goodwin was van 1639 tot 1641 predikant van een Engelse gemeente te Arnhem.[2946] Sanderus vertaalde ook zijn populaire boek *De ware vrucht des gebedts* (1639).[2947]

Sanderus' overzetting van het "gebedenboek" *The Saints Daily Exercise* van John Preston (1587-1628) werd als *De dagelijcksche oeffeninge der heyligen* uitgegeven in 1639 en werd herdrukt in 1655 en 1656.[2948] Tenslotte dienen we hier nog een werk van de Schot William Guild (1586-1657) te vermelden, *Moses Unvailed* (1620) dat Sanderus herschreef als *Moses ont-deckt, ofte De figuren, de welcke dienden tot voor-beelden en schaduwen der hemelscher dingen duydende op de Messias Jesum Christum* (1652).[2949] Dit werk is hier met name interessant omdat het de bijbelse exempeltraditie verbindt met de bijbelse typologie (§ 3.2), welk principe, zoals wij reeds constateerden, ook ten grondslag ligt aan het *portrait historié* dat als een deugdenspiegel functioneert. Overigens zagen al deze boeken het licht in de uitgeverij van Boels. Deze opvattingen mogen dan wel toepasbaar lijken op Nederlandse *portraits historiés,* maar deze bijzondere praktijk lijkt vooral een typisch Engelse religieuze aangelegenheid te zijn geweest. De wisselwerking is echter veel kleiner dan aangenomen. Verwantschap is veel beter te verklaren vanuit gemeenschappelijke wortels, bijvoorbeeld in de *devotio moderna,* dan vanuit een wederzijdse beïnvloeding onderling. Theologische onderzoek heeft uitgewezen dat puriteinse invloed op het piëtisme weliswaar groot is, maar dat de Nederlandse inwerking op de Engelse geloofspraktijk minstens zo groot is geweest.

In zijn boek *Gereformeerde heiligen* (2005), over de religieuze exempeltraditie, vatte John Exalto zijn bevindingen over 'heiligen' als volgt samen: 'Het vroegmoderne gereformeerde protestantisme heeft de heiligen niet afgeschaft. De kerk werd door haar beschouwd als een gemeenschap van heiligen. Elke christen was in principe een heilige, maar in de praktijk kon de invulling die men daaraan gaf sterk uiteenlopen. De meeste gereformeerden hadden het al moeilijk genoeg met het leiden van een christelijke leven. Het was maar een kleine minderheid die als 'heilige' leefde: dat waren degenen die volgens de gereformeerde confessie de praktijk der godzaligheid voorleefden.'[2950] Omdat gewone burgers het schier onmogelijk moeten hebben gevonden naar deze hoge standaard te leven, trachtten zij op zijn minst hun zelfbeeld (alsook hun religieuze gevoel voor eigenwaarde) op te vijzelen tot het niveau van hun "heilige" exempelen door zich in hun gedaante te laten portretteren.

[2944] Heijting 2007, p. 186, nr. 30; 2. ed. (1645): Heijting 1999, p. 170, nr. 63; Heijting 2007, p. 191, nr. 63.
[2945] Heijting 1999, p. 168, nr. 58; Heijting 2007, p. 190. Vergelijk ook: Exalto 2005, p. 103.
[2946] Zie voor hem: Jones 2010; Beeke 1991, pp. 323-359. Ook was Sanderus één van de vertalers van Goodwins *Certain select cases resolved ...,* Londen 1645. Zie: Schoneveld 1983, pp. 200-201, nr. 277.
[2947] Heijting 1999, p. 163, nr. 49; 2. ed. (1657): Heijting, p. 181, nr. 84. Zie ook: Heijting 2007, p. 178, p. 193.
[2948] Heijting 1999, resp. p. 164, nr. 51; p. 180, nr. 81, p. 181, nr. 83. Zie: Heijting 2007, p. 189.
[2949] Heijting 1999, p. 178, nr. 77; Heijting 2007, p. 192, nr. 78.
[2950] Exalto 2005, p. 103.

De religieuze *portraits historiés* van protestanten zijn het bewijs van hun poging om, naar de buitenwereld toe, zichzelf voor te spiegelen dat zij de religieuze normen van de groep navolgden en dus naar de leer der godzaligheid wandelden.[2951] Het schilderij is dus bedoeld als een visualisering van het idee dat men door vrome navolging zelf werd geheiligd of gerechtvaardigd. En door de vereenzelviging met bijbelse figuren werden deze *exempla,* om met de woorden van Exalto te spreken, 'getransfigureerd [...] naar de maat van gewone stervelingen'.[2952] Zo werd het hoog gegrepen ideaal ogenschijnlijk bereikbaar. De term 'heilig' werd ook meermaals gebruikt in de zogenoemde drie formulieren van eenheid. De twee oudste formulieren waren de *Heidelbergse Catechismus* van 1561, die nog in datzelfde jaar uit het Duits naar het Nederlands werd vertaald, en de in het Frans opgestelde *Nederlandse geloofsbelijdenis* van 1561, waarvan de Nederlandse vertaling één jaar later een feit was. Deze voor de reformatie gezaghebbende teksten werden ook op de Synode van 1618-1619 officieel aangenomen als kerkelijke confessie, evenals de nieuw opgetekende *Dordtse leerregels* van 1619.

In deze formulieren werd het begrip heilig op zes manieren onderscheiden en gebruikt: allereerst en bovenal in de zin van God, die heilig is (de drie-eenheid en de afzonderlijke personen; de heilige naam); ten tweede voor het heilig evangelie (het heilige woord Gods); op de derde plaats als aanduiding van de algemene christelijke kerk (de heilige vergadering, de gemeenschap der heiligen), waarin de heilige sacramenten als vierde hoofdgroep werden onderkend; vervolgens nog in de betekenis van het heilige geloof en tenslotte als betrokken op de mens.[2953] Deze zesde duiding van heiligheid des mensen kent weer tweeledige betekenis: ten eerste in de zin van de godzaligheid, waarmee in zeventiende eeuw werd gedoeld op godsvrucht ten gevolge van het heilige geloof; en ten tweede als betiteling van de heilige profeten, de voorbeelden der heiligen, de heiligen uit het Nieuwe en Oude Testament (exemplarische bijbelfiguren); de heilige apostelen (Paulus, Petrus en Johannes); de heilige mensen Gods, die door inspiratie van de Heilige Geest de Bijbel op schrift stelden, alsook de heilige vaders (de kerkvaders uit de vroegchristelijke kerk).[2954] Aan de aanduiding van 'heilige' of 'godzalige' kleefden nogal wat geloofsbezwaren omdat het volgens sommigen naar zelfheiliging, zelfgerechtigheid en zelfs afgoderij riekte: een verwijt dat ook de geportretteerden op de bijbelse *portraits historiés* ten deel kon vallen door hun aanmatigende vereenzelviging. Borstius, de Rotterdamse predikant, waarschuwde voor deze schijnheiligheid en hij bestempelde een geveinsde gereformeerde als een 'vergulde Sanct'.[2955] Hierom zullen de calvinisten nooit een vergelijking hebben gemaakt met nieuwtestamentische protagonisten, aangezien zij bij katholieken nog steeds werden vereerd.

VOORAFSCHADUWINGEN EN BIJBELSE UITBEELDINGEN: SCHABAELJES *GROOTEN EMBLEMATA SACRA* (1654)

De verbinding van typologie en exempeltraditie was geen specifiek calvinistisch aangelegenheid was. Ook vindt men vergelijkbare noties over exempelen en voorafschaduwing in contemporaine geschriften van doopgezinde zijde, zoals in de bekende *Grooten Emblemata Sacra*

[2951] Zie voor normativiteit in de kunst: Büttner & Wimböck 2004.
[2952] Exalto 2005, p. 103.
[2953] Exalto 2005, pp. 101.
[2954] Hogendoorn en Post 1983, reg. *sub voce*; Exalto 2005, pp. 101-102.
[2955] Exalto 2005, p. 13.

(1654) van Jan Philipsz. Schabaelje (1592-1656). Hierin worden exempelen gepresenteerd, *in meer dan drie hondert Bybelsche figueren, soo des Ouden als des Nieuwen Testaments,* die door middel van bijschriften op exegetisch-emblematische wijze worden toegelicht.[2956] Schabaelje gebruikte de termen 'beelt' en 'figuer' vrijelijk door elkaar, in de eerste plaats voor feitelijke afbeeldingen en prenten (synoniemen van 'uytbeeldingh' en 'afbeeldingh'), maar daarnaast ook in de betekenis van voorafbeelding (antitype).[2957]

Belangwekkend in relatie tot het fenomeen *portrait historié* is Schabaeljes verklaring bij een portret van de profeet Zephania (Sefanja) dat in werkelijkheid de reformator Melanchton moet voorstellen (afb. 10.16): 'Ondertusschen alle tijdelicke geschiedenissen oversiende, het eeuwigh Rijcke Christi voor oogen te stellen, waer van de tijdelicke heerschappyen, soo van het is Israelitische volck, als andere Monarchen, Koningen, Princen, Vorsten, en Regenten niet anders en zijn dan beelden en schaduwen, ende daerom is't oock dat God een eynde maeckt van alle soodanige beelden en schaduwen, op dat het waerachtige Wesen soude betracht, gesocht, ende ghevonden worden, 't welck alles in Christo Jesu is; want in hem zijn verborgen alle schatten der wijsheydt en der kennisse, daer de Oude geen ware openingh van hadden, doch allenghs daer toe gebracht, ende door de Figureren der Wet gheleyt zijn.'[2958] Interessant is dat de koningen van Judea, Assyrische en Perzische heersers, Griekse wijsgeren en (kleine) profeten allen worden verbeeld door figuren uit de recente historie.[2959] Het gaat hier feitelijk niet om gehistoriseerde portretten in een bijbelse setting, maar om bestaande portretgravures die de pragmatisch ingestelde Schabaelje hergebruikte om lacunes in zijn prentenbestand op te vullen.

Vanuit zijn 'spiritualistische relativiteitsbeginsel', zo stelt Visser, kon Schabaelje wereldlijke grootheden tot bijbelse helden transformeren, omdat voor hem slechts "het 'wesen' van het beeld" telde.[2960] Zo representeert Christian III van Denemarken (1503-1559) David tijdens zijn veertigjarige regeringsjubileum (afb. 10.17).[2961] Andere jubilerende Joodse koningen (een twintigtal) worden ook door minder bekende heersers vertolkt, zoals de Turken-bestrijders Philippe de Villiers van Rhodos (1464-1543) (Josaphat) en admiraal Andrea Doria (1466-1560) (Hiskia).[2962] Tussen de vijf Assyriërs treft men graaf Frank van Borssele (ca. 1395-1470),

---

[2956] Visser 1988, dl. 1, p. 385; dl. 2, p. 167, noot 57. Schabaelje heeft naar eigen zeggen 'de werckelickheyt Godts, daer de heylighe schrifture van betuyghet, eensdeels na den figuerlicken dienst in figuren […] laten afmalen oft conterfeyten: Ende by de selue figuren hebben wy int corte den eenighen sin, gront ende fondament der heyligher schriftuere na den gheest ende wesen Christi (daer de figuren op aenwysen, ende voldaen worden) met letteren betuyghet.' Aan de hand van de exempelen worden allegorische (typologische), tropologische (religieuze, symbolische, moralistische) en anagogische betekenissen (m.b.t. heilsbestemming van de mens) uitgelegd. Zie: Visser 1988, dl. 1, p. 389.

[2957] Of zoals Piet Visser het samenvatte: 'een goddelijke teken – 'voor-beeld' – dat verwijst naar het eeuwige wezen van Christus, de bron van alle kennis', in: Visser 1988, dl. 1, p. 383.

[2958] Schabaelje 1654, p. ***, Visser 1988, dl. 1, p. 383 en p. 424; Visser 1988, dl. 2, p. 377, bijlage VI.2b nr. 82#2, 212. *Ulrich Zwingli en Philipp Melanchton als de profeten Habakuk en Sefanja,* 1610-25/1653-54, gravure, 29,4 x 37 cm, plaat: 13,6 x 10,4 & 13,6 x 10,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-2015-10-154. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 398, nr. 211 & 212; 82#2. Alle onderstaande prenten in het Rijksmuseum hebben een vergelijkbaar formaat.

[2959] Visser 1988, dl. 2, pp. 374-377, p. 437 met afb. 44a-b; 45a-b voor afbeeldingen.

[2960] Visser 1988, dl. 2, pp. 424-425.

[2961] Visser 1988, dl. 2, p. 374, bijlage VI.2b nr. 82#2, nr. 159. *Vasili III van Moskou en Christiaan III van Denemarken als de koningen Saul en David,* inv.nr. RP-P-2015-10-125. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 396, nr. 158 & 159; 53#2.

[2962] Visser 1988, dl. 2, p. 374, bijlage VI.2b nr. 56#1, nr. 164; p. 375, nr. 60#1, nr. 172. Vergelijk ook p. 277: Gaston de Foix (1489-1512) als Ezechiël (nr. 78#1, nr. 204) en Gian Giacomo Trivulzio, gouverneur van Milaan, als Daniël (nr. 78#2, nr. 205). *Philippe Villiers de l'Isle Adam en Lodewijk I van Orléans als de koningen Josafat en Joram*, inv.nr. RP-P-2015-10-128. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 396, nr. 164 & 165; 56#2; *Andrea Doria en Gustaaf I van Zweden als de koningen Hizkia en Manasse,* inv.nr. RP-P-2015-10-132. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 397, nr. 172 & 173; 60#2.

stadhouder van Holland en Zeeland, als Belsazar.[2963] Erasmus fungeert als de filosoof Solon (afb. 10.18).[2964] De schoonvader van Willem de Zwijger, Maximiliaan van Egmont (1509-1548), graaf van Buren en Leerdam, moet de richter Jaïr voorstellen (afb. 10.19).[2965] De profeet Habakuk wordt vertegenwoordigd in de persoon van Zwingli (afb. 10.16).[2966] En de kleine profeet Nahum is de Duitser Johannes Sleydanus (1506-1556), officiële geschiedschrijver van de reformatie.[2967]

De *Emblemata Sacra* vormt een belangrijke *trait d'union* tussen de eigentijdse geestelijke reformatie en het protestantse spiritualistische vertoog uit de begintijd van het "Huys der Liefde", zoals verbeeld in De Vos' Panhuyspaneel (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1) aangezien Schabaelje's commentaar voor een groot deel een bewerking was van de uitspraken van Hendrick Jansz. Barrefelt alias Hiël.[2968] De kern van de emblemenverzameling vormde namelijk de door Hiël becommentarieerde *Imagines et figurae bibliorum,* een prentenreeks van Peter van der Borcht II (1545-1608) die in 1582 clandestien was gedrukt bij Plantijn in Antwerpen en die nogmaals in 1639 en 1643 werd uitgegeven, zonder de tekst, als het *Theatrum Biblicum* bij de Amsterdammer Claes Jansz. Visscher.[2969] De "verbijbelste" portretten waren echter een latere toevoeging en afkomstig van verschillende handen.

In de *Den grooten Figver-bibel* (1646) van de voormalige Waterlandse leraar Jan Philipsz. Schabaelje lezen we: 'Aldus de afbeelding in haer rechte waerde genomen sijnde, doet het selfde werck 't welck de letter doet, dat sy als Caracteren sodanigen imaginatie voortbrengen en verstercken, als sy door haer fatsoen en gedaente te kennen geven.'[2970] Als argument wordt de opname van 'conterfeytselen' in geschiedenisbeschrijvingen aangehaald: 'Het bewijs en is niet verre te halen, want alle boecken, 't sy landtbeschrijvingen, 't sy andere historien, veel klaerder konnen verstaen worden, wanneer daer figueren en conterfeytselen by gaen, als anders.'[2971] Volgens Schabaelje-specialist Pieter Visser zijn deze noties niet expliciet protestants maar gaan zij terug op een uitspraak van de Alciati-uitgever Claude Mignault, en vonden zij ook weerslag in de emblematische jezuïetenliteratuur, zoals de *Theologica symbolica* (1626) van Maximilianus Sandeus (1578-1656).[2972]

[2963] Visser 1988, dl. 2, p. 375, bijlage VI.2b nr. 53#2, nr. 159. *Dimitri I van Rusland en Frank van Borselen als Nabonidus (Labosardachus) en Belsazar,* inv.nr. RP-P-2015-10-137. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 397, nr. 181 & 182; 65#2.
[2964] Visser 1988, dl. 2, p. 376, bijlage VI.2b nr. 72#1, nr. 194. *Desiderius Erasmus en Cosimo de' Medici als Solon van Athene en Chilon van Sparta,* inv.nr. RP-P-2015-10-144. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 397, nr. 194 & 195; 72#2.
[2965] *Maximiliaan van Egmond, graaf van Buren en Alfons V van Portugal als de rechters Jaïr en Jefta,* inv.nr. RP-P-2015-10-92. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 371; dl. 2, p. 395, nr. 90 & 91; 36#2.
[2966] Visser 1988, dl. 2, p. 377, bijlage VI.2b nr. 82#1, nr. 211. Op hetzelfde blad als Melanchton als Zefanja (zie hierboven). Zie ook: *Martin Bucer en Antonio de Leyva als de profeten Joël en Amos,* inv.nr. RP-P-2015-10-152. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 377; dl. 2, p. 398, nr. 207 & 208; 80#2.
[2967] Visser 1988, dl. 2, p. 377, bijlage VI.2b nr. 81#2, nr. 210. *John Talbot en Johannes Sleidanus als de profeten Micha en Nahum,* inv.nr. RP-P-2015-10-153. Zie: Visser 1988, dl. 2, p. 398, nr. 209 & 210; 81#2.
[2968] Visser 1988, dl. 2, pp. 440-441 (teksten van Hiël), pp. 442-443 (Hiëlistische teksten); Dekoninck 2004, p. 58.
[2969] Visser 1988, dl. 1, pp. 390-393; pp. 424-429; pp. 436-439; Visser 1988a; Frijhoff & Spies 1999, p. 473.
[2970] Schabaelje 1646, 'Aenspraeck', in: Visser 1988, dl. 1, p. 382.
[2971] Schabaelje 1646, 'Aenspraeck', in: Visser 1988, dl. 2, noot 47 op p. 167.
[2972] Visser 1988, dl. 2, noot 47 op p. 167; Porteman 1977, p. 63,83-84; Praz 1975, dl. 1, p. 171.

11. Pastoraal en bijbels *portrait historié*

11.1. Portretwijze en figuurschikking

Vaak zijn de geportretteerden in bijbelse *portraits historiés* collectief betrokken bij de centrale handeling zoals in *De inzameling van het Manna door familie Van Loon-Bas* van Dirck Metius uit 1648 (**MET1;** afb. 9.15). In veel werken met oudtestamentische scènes, zoals het Panhuysportret (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1), zien we portretfiguren die gezamenlijk, als de gerepresenteerde groep (de Israëlieten), van belang en functioneel zijn voor de uitbeelding van het onderwerp. Mozes toont immers de tafelen der wet aan de Israëlieten en zij zijn ook degenen die kostbaarheden bijeenbrengen, maar als individuele figuren zijn zij irrelevant voor het vertoog. Dergelijke geportretteerden hebben doorgaans geen wezenlijke betekenis in de rolbezetting en blijven als figuur binnen de voorstelling anoniem, anders dan protagonisten Mozes en Aäron die hier geen portretten zijn. In het schilderij van Metius vertolken de geportretteerden de hoofdrol, ofschoon ook zij als figuren niet bij naam bekend staan.

Op Jan de Brays halffigurige voorstelling van *Laat de kindertjes tot mij komen* uit 1663 staan naast het geportretteerde huisgezin Braems vier portretmatige oudere heren, die geen rol in deze geschiedenis lijken te spelen – of zij zouden apostelen moeten voorstellen (**BRA3;** § 2.1, 7.4; afb. 7.32). Deze grijsaards zijn door een latere hand toegevoegd, wat blijkt uit technisch onderzoek en een bewaard gebleven modeltekening (of *ricordo*) waarop zij ontbreken (afb. 7.33). De plaatsing in de compositie van deze tussengevoegde portretten wijkt af van de apart gegroepeerde gezinsleden die de rechter beeldhelft in beslag nemen. Weer anders geïntegreerd in de compositie zijn de talrijke, thematisch onnoodzakelijke portretten ten voeten uit op een schilderij met hetzelfde onderwerp van Cornelis Cornelisz. van Haarlem uit 1633 (**HAA4;** § 7.2; afb. 7.19.) Het is niet uitgesloten dat in dit laatste schilderij enkele geportretteerden overigens wél apostelen moeten voorstellen. Indien dit zo is, zou men deze als volwaardige *portraits historiés* moeten classificeren. Toch kan men ondanks dit onderscheid tussen (geïntegreerde) *portraits historiés* en portretten in assistentie niet stellen dat de kinderen (als vermeld in de bijbeltekst) en de bijbehorende ouders een (ondergeschikte) bijrol vervullen ook al zijn ze soms, ter zijde, als assistentiefiguren opgesteld.

Schilderstukken met geïntegreerde *portraits historiés* zoals Cornelisz. van Haarlems *Kinderzegening* lijken in formeel opzicht wegbereider van het pastoraal-bijbelse familieportret ten voeten uit zoals dat rond het midden van de zeventiende eeuw in zwang kwam. Een veel vroegere voorloper is vanzelfsprekend Jacob Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* uit 1584, dat in formeel opzicht niet alleen aan het begin staat van de Noord-Nederlandse traditie van het familiale bijbelstuk maar ook van het pastorale familieportret (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30). De schapendrijver met de kluitschop-staf op de voorgrond heeft geen concrete functie in de bijbelscène en is enkel bedoeld als een zinspeling op het herdersbestaan van de aartsvaders, evenals de kudde in de verte. Het belangrijkse verschil met deze vroege werken en latere bijbelse *portraits historiés* van rond 1650 in een landelijke setting is het aantal figuren. Naarmate de zeventiende eeuw vorderde, concentreerde men zich meer op de schilderkunstige weergave

van het gezin met vader, moeder en kinderen en liet men de aangetrouwde maagschap achterwege en nam ook het aantal bijfiguren af.

Portretten van een gezin in een bijbelse mise-en-scène met halve figuren, zoals die van De Bray, lijken eerder te zijn afgeleid van soortgelijke composities uit de Zuidelijke Nederlanden waarin de compositorische scheiding tussen historie en geportretteerden veel groter is. In dergelijke werken zijn de afgebeelde individuen op een weinig overtuigende wijze in de narratieve scène opgenomen en soms zelfs geheel separaat weergegeven. Zelfs in de *Laat de kindertjes tot mij komen* van de virtuoze Anthony van Dyck (**DYCK3;** § 2.1, 7.6; afb. 7.36) valt op dat de linkerzijde van de voorstelling met Christus en de apostelen een zelfstandig geheel vormt dat eigenlijk los gezien kan worden van de familie ter rechterzijde. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Christopher Brown het werk aanduidde met de term *history painting-cum-family*.[2973] En evenals op het schilderij van De Bray wordt perspectivische ruimtewerking in Van Dycks *Kinderzegening* slechts op summiere wijze gesuggereerd door een zuil. Hierin ligt een groot verschil ten opzichte van de meer ruimtelijke familieportretten uit de Noordelijke Nederlanden, die gewoonlijk in een landschap zijn gesitueerd.

Zowel bij De Bray als bij Van Dyck verschijnen de geportretteerden in historische kleding, maar in een voorloper van hun schilderijen, de drukbevolkte *Kinderzegening* van de hand van Frans Francken de Oudere, zijn de geportretteerden nog in contemporaine kleding weergegeven (**FRA1;** § 7.0; afb. 7.4). Dit werk met zijn isokephalie waarin elke ruimtelijke suggestie ontbreekt, staat meer in de traditie van het familieportret dan die van het historiestuk. Van eigentijdse kleding is ook sprake in een anonieme *Laat de kindertjes tot mij komen* in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Temse uit 1636, waarbij de geportreerden overigens wel in hun volle lengte zijn afgebeeld (**ANON7;** § 7.6; afb. 7.39). Hier bevinden de figuren zich dan ook weer in een landelijke setting. Bij *De Kinderzegening* van de familie Bosch uit 1646 lijkt het, ondanks de concentrische groepering van de geportretteerden rond Christus, niet zozeer te gaan om een historievoorstelling waarin portretten zijn geïntegreerd als vooral om een familieportret waarin een zegenende Christus is opgenomen (**DAN1;** § 7.3; afb. 7.28).

Omgekeerd blijkt ook dat men, wat het figurenaantal betreft, het niet zo nauw nam. Zo beeldde Jacob Cuyp vijf dochters van Jethro af in plaats van zeven, zodat dit met de werkelijke gezinssituatie van de geportretteerden overeenkwam (**CUYP1;** § 8.2; afb. 1.13, 8.7). Bij een voorstelling met weinig figuren zoals Bols *Portret van een echtpaar in oriëntaals kostuum in landschap met herder* is de thematiek meer geconcentreerd (**BOL1;** § 11.2; afb. 11.1–3). Als hier sprake is van een bijbelse voorstelling – vermoedelijk Izaäk en Rebekka – is de thematiek meer gelegen in het verschijnen van de figuren zelf, aangezien een handeling die herleidbaar is tot een bijbelpassus ontbreekt. Dat betekent nog niet dat de herdersfiguur uit Lyon, die oorspronkelijke onderdeel was van dezelfde voorstelling, misplaatst of zonder betekenis is (sub **BOL1;** afb. 11.2). De schapenhoeder is aanmerkelijk groter dan de twee andere figuren, omdat hij zich meer op voorgrond bevindt. In de gereconstrueerde compositie vormt hij zeker een zwaartepunt (afb. 11.3a/b). De vraag is echter of hij ook inhoudelijk van belang is als men de voorstelling als bijbelscène wil duiden. Hij zou Jakob, de zoon van Izaäk en Rebekka kunnen voorstellen.

[2973] Brown 1983.

In Bols schilderij draagt alleen de echtgenoot een tulband waardoor hij als bijbelfiguur geduid kan worden, terwijl zijn vrouw geen specifiek oriëntaals kostuum aanheeft maar fantasiedracht die ook in de pastorale traditie zou passen. Dit hoeft echter geen bezwaar te zijn voor de duiding als bijbelstuk. In Pieter Lastmans *Juda en Thamar* (privébezit; afb. 11.4) heeft Thamar bloemen in haar haren en een nogal *oversized* gewaad aan dat gelijkenis vertoont met de fantasiedracht van Rembrandts zogenoemde *Flora's* voor welke, naar verluidt, Saskia van Uylenburgh model zat (afb. 11.5).[2974] Dat men deze werken als *portraits historiés* heeft willen aanduiden doet niet terzake, aangezien Saskia hoogstens model stond zonder dat daarbij sprake was van een opzettelijke portrettering zoals in een opdrachtsituatie. Desalniettemin roept de kostuumkwestie de vraag op of in Bols schilderij wel sprake is van bijbelse figuren.[2975]

De hoge vlucht van het bijbelse *portrait historié* als burgerlijk familiestuk in de periode 1630-1660 gaat nagenoeg gelijk op met de opgang van het pastorale portretgenre onder rijk geworden burgers, dat voorheen alleen de belangstelling trok van de adel en het patriciaat. De Meyere constateerde een devaluatie van het pastorale genre die zich kenmerkte door een toenemend simplisme.[2976] Of de geïdentificeerde opdrachtgevers van bijbelse *portraits historiés* uit de tweede helft van de zeventiende eeuw ook daadwerkelijk behoorden tot een klasse van nieuwe rijken met een voorkeur voor eenvoudige iconografie valt nog maar te bezien. Ook aan de literatuur ontleende pastorale thematiek in de schilderkunst vereist evenals allegorische schilderkunst een gedegen kennis, een brede interesse of althans het bijhouden van steeds aangroeiende pastorale literatuur.

Het scala aan pastorale hoofdthema's breidde zich echter vanaf het midden van de zeventiende eeuw niet drastisch verder uit. Er verschenen steeds vaker bewerkingen van reeds bestaande werken, waarin meestal slechts passages of motieven een "hernieuwde" aandacht kregen. In het uiterste geval werd de literaire behandeling of de moralistische insteek van de overkoepelende thematiek herzien, genuanceerd en aangepast aan het tijdsbeeld. Dit gebeurde soms om te refereren aan in die tijd spelende, prangende kwesties van politieke of religieuze aard, vergelijkbaar met de wijze waarop bijbelse motieven konden worden benut in *portraits historiés*. Het spreekt voor zich dat de meeste *pastoralia,* waarin een haast tijdloze, idyllische, geseculariseerde wereld wordt gepresenteerd, zich veel minder goed leenden als voertuig voor politieke of religieuze polemiek dan bijbelse geschiedenissen die bovenal voor waar werden gehouden.

Slechts zelden komen dergelijke tijdsgebonden noviteiten in de pastorale literatuur direct, concreet of opvallende wijze tot uitdrukking in de uitbeelding van pastorale *portraits historiés*. De schilderkunstige traditie koos al eerder haar eigen weg in de weergave van pastorale voorstellingen. Hoewel pastorale portretten herleidbaar kunnen zijn tot een brontekst

---

[2974] Pieter Lastman, *Juda maakt Thamar avances* (Gen. 38: 15-17), 1614-1618, olieverf op paneel, 122,6 x 93 cm, voorheen Coll. David Arnon; Vlg. New York (C), 25/26-1-2012, lot 258. Zie: Seifert 2011, pp. 172-173.
[2975] Rembrandt, *Flora,* sign. & dat. l.o.: *"[....]randt. f 1641",* olieverf op paneel, 98,5 x 82,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, inv.nr. 1562. Zie: RRP Corpus, dl. 3, nr. A 142; dl. 6, nr. 181; Dickey 2011 (geduid als Saskia als Glycera). Rembrandt, *Flora,* sign. & dat.: *"Rem[b.]a[...] / 1635"* (kopie), olieverf op doek, 123,5 x 97,5 cm, Londen, National Gallery, inv.nr. 4930. Zie: RRP Corpus, dl. 3, nr. A 112, dl. 6, nr. 138. Rembrandt, *Flora,* 1634, sign. & dat. l.m.: *"Rembrandt / f [..]34",* olieverf op doek, 124,7 x 100,4 cm, St. Petersburg, Hermitage, inv.nr. 732. Zie: RRP Corpus, dl. 2, nr. A 93, dl. 6, nr. 125. Zie voor het pastorale kostuum van Saskia als Flora: Louttit 1973; De Winkel 2006, pp. 240-243.
[2976] De Meyere 1993, p. 29. Zie hieronder.

vallen ze niet altijd in verband te brengen met een specifieke passage aan de hand van beeldelementen. In deze schilderijen worden ook vaak verschillende momenten synchroon weergegeven (scènes gecombineerd) en attributen dienen soms slechts om de figuren herkenbaar te maken, ongeacht de precieze narratieve context of coherente toneelmatige constellatie van tijd en ruimte. Dit is vermoedelijk een van de redenen dat pastorale portretten een hoe langer hoe meer oppervlakkige, maar desondanks herkenbare pastorale modus aan den dag legden die niet specifiek verwees naar de literatuur *à la mode*. Zo keert de schelp die zo een essentieel onderdeel is van een passage uit Hoofts *Granida* ook terug in talloze pastorale portretten waarbij allerminst sprake lijkt van een zuivere identificatie met Granida of Daifilo. De popularisering van *pastoralia*, het succes van het genre, betekende in zekere zin haar neergang.

Het veelvuldig verschijnen van bepaalde thema's in adellijke kringen, bijvoorbeeld Granida en Daifilo, als een *perpetuum mobile*, zoals De Meyere het omschreef, moet geleid hebben tot een clichématige en inhoudsloze benadering van het thema.[2977] Ook in veel bijbelse familieportretten ontbreken specifieke narratieve elementen. Daarnaast is er sprake in de zeventiende-eeuwse literatuur van vermenging van het pastorale en het bijbels-narratieve genre. Vergelijkbare problemen leveren die werken op waarin de geportretteerden in contemporaine dracht verschijnen maar waarbij een allusie wordt gemaakt op de bijbel.

GEKOSTUMEERDE FAMILIEPORTRETTEN IN EEN LANDSCHAP

Families in een landschap vormen een omvangrijk deel van de zeventiende-eeuwse portretkunst. Onder deze formele categorie kan men ook de vele bijbelse *portraits historiés* scharen. Soms zijn de geportretteerden in contemporaine dracht weergegeven en zien we ook hun woonplaats 'buiten' of op de achtergrond, maar in verreweg de meeste gevallen werden zij in antiquiserende kleding voorgesteld en gesitueerd in een fantasielandschap. De relatie met het landleven werd ook uitgebeeld door jachtmotieven. Dit laatste gebeurde soms op reële wijze, zodat de voorstelling voor werkelijk kon worden gehouden. Soms gaf men op de voorgrond van het portret enkel de jachtbuit weer, bestaande uit allerlei soorten aangeschoten wild, voornamelijk hazen en gevogelte.

Een mooi voorbeeld hiervan zien we op een *Portret van de familie Kayzer (Kaiser)* door Matthias Withoos en Steven Duyven uit 1676 (Hoorn, Stadhuis; afb. 11.6).[2978] Afgezien van de drijvers op de achtergrond, dragen alleen de twee geportretteerde heren op de voorgrond kleding die geëigend is voor het jachtbedrijf. Het gaat om Cornelis Kayzer, met geweer en weitas, en zijn broer Jakob die beiden vlak vóór Cornelis' echtgenote Marijtje Cock staan. Haar ouders, Cornelis Jansz. Cock en Geertruid Houwers, staan uiterst rechts en dragen lange, ruimvallende gewaden, evenals beide zittende grootmoeders. De kamerjas van schoonvader Cock is contemporain, maar zou niet misstaan in een irreële, idyllische setting. De centraal geplaatste jongen is daarentegen weer afgebeeld als een jager in pseudo-antieke (antiquiserende) dracht.

[2977] De Meyere 1993, p. 29.

[2978] Matthias Withoos & Steven van Duyven, *Mr. Cornelis Kaiser en zijn familie,* sign. & dat. m.o.: "*M.Withoos / 1676*"; sign. l.o.: "*S.v.Duyven.fe*", olieverf op doek, 159 x 189 cm, Hoorn, Stadhuis (schenking dr. C.J.K. van Aalst, Hoevelaken). Zie: Best. cat. Hoorn 1942, pp. 46-47; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 261-264, nr. 63.

Het voert vanzelfsprekend te ver dit portret – mogelijk een vroeggestorven kind – als mythologisch *portrait historié* aan te duiden.

Withoos' familieportret toont aan dat portrettypes op uiteenlopende wijze gecombineerd konden worden om vervolgens een vreemdsoortig amalgaam te vormen, op vergelijkbare wijze als Aelbert Cuyps *Familieportret* van omstreeks 1653 in het Szépművészeti Múzeum te Boedapest (afb. 2.38). In bijbels-gehistoriseerde familieportretten komen verschillende portrettradities bijeen die even bepalend zijn voor de formele kenmerken en de uitvoering van het werk als de gebruikelijke iconografie van bijbelse historiën. De weergave van het historische onderwerp in deze portretten is onmiskenbaar ontleend aan traditionele voorbeelden binnen de historieschilderkunst, maar is ook beïnvloed door een wijze van vormgeving die onafhankelijk is van de getoonde historische inhoud. Door specifieke formele kenmerken van deze familieportretten te herleiden tot niet-bijbelse portretkunst komt men tot een beter begrip van de aard van het bijbelse *portrait historié*.

De afgebeelde families in een landschap konden ook geportretteerd worden met voor de jacht bestemde attributen, zoals allerlei vuurwapens en de bijbehorende kruithoorn. Ook werd men te paard met jachthonden of met een voor de jacht bedoelde valk op de arm afgebeeld.[2979] Soms verschijnen de geportretteerden in Hongaarse of Poolse kleding, zoals we zien op Dordtse portretten uit de jaren 1650 (§ 2.6; afb. 2.38, § 8.2; afb. 8.5). Dergelijke kleding werd als oriëntaals gezien, omdat deze in Polen geïntroduceerd werd door de Perziërs, Tartaren en Russen. Hoewel een dergelijke kostumering dus verband houdt met de verkleding in het *portrait historié* moet een dergelijke voorstellingswijze voor reëel genomen worden. In tegenstelling tot de fictieve bijbelse dracht, werd deze kleding echt gedragen. Hoezeer deze Poolse kleedwijze in verband werd gebracht – of verward – met 'antyckse' kostuums blijkt uit een Amsterdamse inventaris van 1637 waarin de omschrijving 'Poolse trony' werd doorgestreept en vervangen door 'antyckse trony met een pluym'.[2980] Daarnaast zijn er talloze portretten met jachtmotieven van irreële, fantasievolle aard, waaronder *portraits historiés* in de gedaante van Diana of Adonis. Er is een groot aantal *portraits historiés* waarop de geportretteerden verschijnen in kleding die historiserend aandoet, maar met moderne wapens.

Over kostuumportretten is Hirschfelder duidelijk: 'Da Kostümporträts nicht auf eine bestimmte Rolle festgelegt waren, sondern ebenso wie Tronien freie Assoziationen des Betrachters bzw. Besitzers erlaubten, boten sie eine besonderes gute Projektionsfläche für die Ambitionen und auf die eigene Person bezogenen Idealvoorstellungen der Auftraggeber [...]'.[2981] Als voorbeeld haalde ze Aelbert Cuyps *Portret van Michiel en Cornelis Pompe van Meerdervoort en hun leermeester* in de Metropolitan Museum aan (afb. 8.5), waarin de als jagers afgebeelde personen verschijnen in een Hongaars ruiterkostuum, *dolman*, geheten, dat ook vaak als een

---

[2979] Dat slechts zelden het juiste soort roofvogel verschijnt en deze slechts zelden op goede wijze wordt vastgehouden of een correcte kap draagt.

[2980] Zie: *Specificatie van allen den goederen nagelaten by z. Cornelis Aertsz. in sijn leven houtkoper was binnen deser stede Amsterdam sulcx hy die metter doot deser werelt ontruijmt heeft. [Postscript:] Aldus geinventariseert in Amsterdam in den sterfhuijse van de voors. Cornelis Aertsz. opt nieuwe werck in de Nieuwe Lelystraet desen 7-en maij 1638 ter presentie van Claes van Zanten ende Jacob Michielsz. als getuijgen*, p. 2, item 37, in: Gemeentearchief, Amsterdam, Nederland (NAA 569, filmnrs. 4920 & 6548, fol. 355-363. De toegeschreven werken uit de inventaris werden gepubliceerd door A. Bredius en V. de Roever, in: *Oud Holland* 5 (1887), p. 236.

[2981] Hirschfelder 2008, p. 305.

inspiratiebron voor bijbelse dracht diende. Hoewel in *portraits historiés* wél een specifieke (namelijk historische) rol was vastgelegd en derhalve vrije associaties aan banden waren gelegd, bleken zij evenzeer geschikt voor de projectie van persoonlijke ambities en ideaalbeelden.

11.2. Pastorale en oudtestamentische familieportretten in landschap

FERDINAND BOLS *PORTRET VAN EEN ECHTPAAR IN ORIËNTAALS KOSTUUM*

Volgens Frauke Laarmann moet men 'verhalende voorstellingen' als *portraits historiés* niet verwarren met pastorale portretten en portretten *à l'antique*, die een andere functie hadden. Zij merkte terecht op dat de grens tussen deze portretvormen en het *portrait historié* niet altijd duidelijk kan worden afgebakend, 'voornamelijk als niet duidelijk is of er wel of niet een verhaal achterligt.'[2982] Als voorbeeld noemde zij het *Portret van een echtpaar in oriëntaals kostuum in een landschap* van de hand van Ferdinand Bol in het Dordrechts Museum (**BOL1;** afb. 11.1). Albert Blankert had dit werk in verband gebracht met een door Bol vervaardigd dubbelportret van zijn latere tweede vrouw, Anna van Erckel met haar eerste echtgenoot, Erasmus Scharlaken, dat na haar dood in 1681 werd opgetekend in de boedelinventaris als 'des Overledens en desselfs eerste man conterfeytsel verthonende Isacq en Rebecca, in een ebbe lijst door Ferd. Bol.'[2983]

Er bestond geen aanleiding om Blankerts aanname in twijfel te trekken totdat Josua Bruyn onweerlegbaar aantoonde dat het Dordtse schilderij en Bols *Man verkleed als herder* in het Musée de Beaux-Arts te Lyon tot één en hetzelfde doek hadden behoord (afb. 11.2).[2984] Bruyn maakte een globale reconstructie van de oorspronkelijke compositie die niet lijkt overeen te komen met het in de nalatenschap beschreven werk; en die verder door mij werd uitgewerkt (afb. 11.3a/b). Niet alleen de identificatie van het paar als de echtelieden Scharlaken-Van Erckel werd zo schijnbaar onderuitgehaald, maar ook de rol van Izaäk en Rebekka kon geen aanvaarding meer vinden, aangezien de herder niet leek te passen in het bijbelverhaal. Of is deze gevolgtrekking al te snel gemaakt? Een duiding van de herder als de jonge aartsvader Jakob valt niet uit te sluiten, indien men het echtpaar als Izaäk en Rebekka wil duiden.

Bruyn baseerde zijn reconstructie op een omschrijving van een schilderij in een Amsterdamse veilingcatalogus van juli 1804 die zo goed als zeker slaat op het werk in kwestie en luidt als volgt: 'Boll (F.) hoog 47 breed 67 duim [= 122 x 172 cm], Doek. In een capitaal boomryk landschap, ziet men een wandelend Heer, in Oostersch gewaad, verzelt van een Dame in ryke Satyne kleeding; ter linkerzyde op een Heuvel, onder het Geboomte, schynt een Veehoeder te rusten, waarby eenige Schapen en een Bok; het is van een bevallige en uitvoerige behandeling.'[2985] Bruyn vroeg zich af of de oosterse kleding van de man toch naar 'een bijbels gegeven' zou verwijzen of dat we hier te maken hebben met 'een "antiek" uitgedoste portretgroep in pastorale trant.'[2986] Vergelijkbaar zijn de pose en situering van het neergevleide

[2982] Laarmann 2002b, p. 120.
[2983] Blankert 1982, p. 23 en p. 151, nr. 167. Zie ook: Haarlem 1986, nr. 80, pp. 319-320. Het testament van 27 maart 1680 geeft dezelfde informatie in iets andere bewoordingen: 'het conterfeytsel van myn saliger als Rebecca en Isacq geschildert met swarte lijst.
[2984] Ferdinand Bol, *Portret van een Jonge man als herder,* olieverf op doek, 102 x 65 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. A-213. Zie: Bruyn 1994; Laarmann 2002a, p. 88, nr. C 25.
[2985] RRP Corpus, dl. 3 (1989), p. 44, noot 128; Bruyn 1994, p. 208.
[2986] Bruyn 1994, p. 212.

heerschap in *Portret van een man als herder met een luitspelende vrouw* van omstreeks 1660, dat wordt toegeschreven aan Jan Thomas (1617-1678) (afb. 11.7).[2987] Omdat de herdersfiguur eerder in de pastorale beeldtraditie thuishoort, is een bijbelse themaduiding van Bols schilderij inderdaad minder waarschijnlijk geworden. Daartegen valt in te brengen dat we pastorale figuren met antiquiserende kenmerken herhaaldelijk aantreffen in bijbelse voorstellingen.

Een voorbeeld hiervan zien we reeds in Joachim Anthonisz. Wtewaels 1598 gedateerde *Aanbidding van de herders* in het Centraal Museum te Utrecht. Daarin verschijnt een elegante, *all'antica* geklede herder met een strooien hoed die, zoals Alison Kettering al opmerkte, afwijkt van het gebruikelijke herderstype in dergelijke voorstellingen (afb. 11.8).[2988] Pastorale, antiquiserende figuren of beeldelementen hoeven de uitbeelding van een bijbelverhaal natuurlijk niet uit te sluiten of zelfs in de weg te staan. Reeds Wishnevsky schreef al dat een 'arcadische inslag' waarneembaar was in zowel mythologische als religieuze voorstellingen, ofwel in de themakeuze ofwel in de uitvoering ervan.[2989] Niettemin is een herder in een aanbiddingscène – als één van de voor de iconografie onontbeerlijke herders – natuurlijk vanzelfsprekender dan de aanwezigheid van de geïsoleerde veehoeder in Bols schilderij.

Het viel in 1991 Mària van Berge-Gerbaud en Hans Buijs al op dat de door Bol voorgestelde veehoeder eenvoudiger gekleed is dan figuren in de meeste pastorale scènes.[2990] Zijn kleding is inderdaad ingetogener, maar ook zijn gehele uiterlijke verschijning is minder frivool dan bijvoorbeeld de man op een aan Jan van Neck (1635-1714) toegeschreven *Huwelijksportret in pastorale dracht* (Tucson, University of Arizona Museum of Art; § 2.6; afb. 2.33),[2991] of de echtgenoot op Jacob Gerritsz. Cuijps *Man en vrouw als herder en herderin* (België, privécollectie; afb. 11.9).[2992] Het zou om *portraits historiés* kunnen gaan in de gedaante van Celion en Bellinde, ontleend aan *Minne-spiegel ter deughden* (1639) van Jan Harmensz. Krul (ca. 1602-1646). Maar uit de kleedwijze van Bols echtpaar moeten we toch echt opmaken dat zij oosterse figuren moeten voorstellen en geen personages uit de bucolische literatuur. Daarmee is de aangenomen rol van figuren echter nog niet geduid. Wie moeten zij voorstellen? En gaat het hier om "zomaar" een herder of ook om een assistentieportret? Wellicht is hij de zoon des huizes, in herdersdracht, die een bijbelse figuur (Jakob) verbeeldt.

Eddy de Jongh vestigde al de aandacht op het uiteenlopen van de 'mate van ernst' waarmee het rollenspel werd gespeeld. De veraanschouwelijkte vereenzelviging met een bijbels personage betekende dat de geportretteerde aan de beschouwer kenbaar wilde maken dat hij zich wilde spiegelen aan de daden of de lotgevallen van een personage, terwijl de vereenzelviging met profane figuren uiting kon geven aan een 'speelse vermomming, een

---

[2987] Jan Thomas van Yperen, *Portret van een man als herder; een luitspelende vrouw in de achtergrond*, olieverf op doek, ca. 1660, 154,9 x 193 cm, Vlg. Londen (S), 19-4-2000, lot 25; RKD-nr. 65104. Mogelijk geschilderd i.s.m. andere kunstenaars (landschap in de stijl is van Jacques d'Arthois en de schapen in de trant van Abraham Willemsens).
[2988] Joachim Wtewael, *Aanbidding van de herders*, sign. & dat. m.o. (op stenen): *"Ioachim Wte Wael fecit 1598",* olieverf op doek, 86,5 x 106,5 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 7390; RKD-nr. 258610. Zie: Kettering 1974, dl. 2, p. 406; Kettering 1983, p. 40; P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 274-276, nr. 56.
[2989] Wishnvesky 1967, p. 133.
[2990] H. Buijs & M. van Berge-Gerbaud, in: Tent. cat. Lyon/Parijs 1991, pp. 20-22, nr. 6: p. 22.
[2991] Jan van der Neck, *Huwelijksportret in pastorale dracht,* olieverf op doek, 82,5 x 83 cm, Tucson, University of Arizona Museum of Art (voorheen New York, Lawrence Steigrad); IB-nr. 106521; RKD-nr. 139087. Zie: Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, p. 14 met afb. 4.
[2992] Jacob Gerritsz. Cuyp (toegeschreven), *Man en vrouw als herder en herderin,* olieverf op doek, 121,5 x 155,5 cm, België, privébezit. Zie: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 316-318, nr. 79.

uitstapje uit het dagelijks bestaan, dat minder om het lijf had.'[2993] Dit beeld van zich terugtrekken in een illusoire wereld lijkt de bedoeling te zijn geweest van de twee zojuist genoemde huwelijksportretten, maar kan welhaast onmogelijk van toepassing worden geacht op Bols *Echtpaar in orientaals kostuum*. Hoewel op dit werk een man en een vrouw worden weergegeven die elkaars handen vasthouden, zijn ze elkaar niet aan het minnekozen als op de pastorale dubbelportretten, of zoals in Jacob Backers *Izaäk en Rebekka* (**BAC1;** § 8.5; afb. 8.42). Bols groepsportret in pastorale setting lijkt dan ook tot een heel ander iconografische traditie te behoren. Ondanks dat het werk in aspecten hoort bij het pastorale genus houdt het werk in formeel opzicht nauw verband met portretten die wel (bijbels) gehistoriseerd zijn en waarvan het thema wèl geduid kan worden.

Overigens schilderde Bol in 1664 een mythologische *portrait historié* dat wel thuishoort in de traditie van het dubbelportret als liefdeskoppel (Sint Petersburg, Hermitage; § 2.6; afb. 2.31, 11.10).[2994] Volgens Wishnevsky gaat het hier mogelijk om een scène uit *Theseus en Ariadne* (1614) van P.C. Hooft, waarin Theseus Ariadne aanspoort om samen met hem naar Kreta te vluchten.[2995] Blankert duidde de voorstelling als *Bacchus en Ariadne op Naxos*, omdat hij meende druiven op de schoot van de man te onderscheiden als attribuut van Bacchus.[2996] Blankert veronderstelde hierom dat het een portret betreft van een wijnhandelaar en zijn vrouw.[2997] Het bleek hier echter niet om een druiventros te gaan maar om een sierkwast met gouddraad.[2998] Frans Grijzenhout identificeerde het echtpaar als de V.O.C.-koopman en vice-admiraal Leonard Winnincx (1616-1691) en zijn 25-jarige bruid Helena van Heuvel (1638-1698).[2999] Ook werd door Grijzenhout geopperd dat het hier niet om Bacchus en Ariadne zou gaan maar om Jason en de tovenares Medea.[3000]

Ook Bols *Paris, Venus en Amor* met de portretten van Wigbold Jansz. Slicher (1627-1718) en Elisabeth Elbertsdr. Spiegel (1628-1707) en hun zoontje Anthonis Slicher (*1655) toont een

---

[2993] Tent. cat. Haarlem 1986, p. 316.

[2994] Ferdinand Bol, *Dubbelportret van Leonard Winnincx en Helena van Heuvel als Bacchus en Ariadne*, sign. & dat. r.o.: "*F. Bol 1664",* olieverf op doek, 163,5 x 181 [164,5 x 182,5], Sint-Petersburg, Hermitage, inv.nr. 760; IB-nr. 119891; RKD-nr. 31255. Zie: Best. cat. Leningrad 1981, dl. 2, p. 105; Tent. cat. Dijon 2003-2004, nr. 23; Grijzenhout 2009-2010, pp. 33-49 (voor identificatie geportretteerden).

[2995] Wishnevsky 1967, p. 209, nr. 121.

[2996] Blankert 1976, pp. 71, 76, 98, 156, nr. A24; Blankert 1982, pp. 98-99 met afb. 57. Sluijter 2000, pp. 79, 256, achtte de portrettering als de ontrouwe Theseus en ongelukkige Ariadne ongeschikt voor een echtpaar.

[2997] Ibidem.

[2998] Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 130, 396, nr. 157 met afb. 157

[2999] Grijzenhout 2009-2010, pp. 33-49.

[3000] Grijzenhout 2009-2010, i.h.b. pp. 43-48. De met klimopranken omwinselde stok duidde hij als Medea's toverstaf (*rhabdos*), het schip in de achtergrond als de Argo. De ongelukkige afloop van Jason en Medea – zij doodde haar kinderen – maakt hen niet bepaald tot het ideale liefdespaar en problematiseert deze duiding. De staf doet (ondanks de ontbrekende dennenappel) eerder denken aan een thyrsos waarmee bacchanten en maenaden waren uitgerust. Dat Medea ook wel als maenade werd gekenschetst maakt de duiding niet waarschijnlijker, hoewel portrettering als Medea wel degelijk voorkwam (p. 46 met noot 67: Vos 1662-1671, dl. 1 (1662), p. 190: 'S.M. voor Jazon geschildert. *Door Bakker geschildert*.' en 'Juffrouw N.K. zyn huisvrouw, voor Medea geschildert'). Ondanks Blankerts foutieve herkenning van de druiventros in Winnincx' schoot, is links wel degelijk een wijnrank afgebeeld. Bacchus en Ariadne lijkt vooralsnog de beste duiding van deze strandscène. Van Mander (1604, fol. 70v) schreef immers dat Naxos ook Dia en Dionysa werd genoemd 'om den overvloedt aan Wijngaerden die daer zijn; alwaer Theseo in den droom van Baccho bevolen was daer te laten voor hem'. Zie voor Grijzenhouts visie ook het televisieprogramma "Portrait historié van een onbekend paar" in de serie *Kunstraadsels*, NPO2, Omroep Max, uitgezonden op 18-7-2017, 20:25 uur: <http://www.uitzendinggemist.net/aflevering/396190/Kunstraadsels.html> [28-1-2018]; <www.maxvandaag.nl/sessies/themas/media-cultuur/portrait-historie-van-een-onbekend-paar-2/> [28-1-2018].

amoureus samenzijn (Dordrechts Museum; § 2.6, 8.5; afb. 2.30, 8.43).[3001] Vrijwel zeker behoorde het echtpaar Slicher-Spiegel tot dezelfde kring als Helena van Heuvel en Leonard Winnincx, aangezien één van de getuigen bij het huwelijk van de laatsten Hendrick Dircksz. Spiegel was, oom van Elisabeth Spiegel en weduwnaar van Helena's tante Margaretha van Heuvel.[3002] Dat in beide schilderijen sprake is van een vrouwelijk naakt deed vermoeden dat deze schilderijen niet bestemd zullen zijn geweest voor de hal of de ontvangstkamer, maar voor de privévertrekken, zoals de slaapkamer.[3003] Tegenwoordig gaan er echter stemmen op dat dergelijke werken niet aan het oog van de huisgasten waren onttrokken en wel degelijk hingen in de grote salon of ontvangstkamer.[3004] Volgens Grijzenhout waren zowel het dubbelportret van Winnincx en zijn vrouw als dat van het echtpaar Slicher-Spiegel bedoeld als schoorsteenstuk.[3005]

Het hoeft niet te verbazen dat de halfnaakt afgebeelde Elisabeth Spiegel een nicht was van de Amsterdamse burgemeester Hendrick Spiegel, politiek leider van de strenge calvinisten: andere familieleden van hen waren immers libertijns en katholiek.[3006] Overigens was het vermoedelijk niet zozeer het *naakt* op zich als vooral de profane en erotische thematiek waaraan de godvrezende bezoeker aanstoot kon nemen. In deze gewaagde themakeuze wijken deze portretten af van Bols andere mythologische *portraits historiés,* zoals enkelvoudige "pasticheportretten" ten halve lijve in de gedaante van Diana,[3007] en representatieve portretten die bedoeld lijken om de deugdzaamheid en het intellect van geportretteerde uit te dragen. Een voorbeeld hiervan is *De Allegorie op Onderwijs* waarin Anna Maria Valckenier-Trip (1652-1681) onderwezen wordt door haar zuster Margarita Trip (1640-1714) in de gedaante van de godin Minerva (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 11.11).[3008]

[3001] Ferdinand Bol, *Wigbold Jansz. Slicher, Elisabeth Elbertsdr. Spiegel en Anthonis Slicher als Paris, Venus en Amor,* sign. & dat. l.o.: *"F. Bol 1656",* olieverf op doek, 118 x 157 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/953/471; IB-nr. 32217; RKD-nr. 54343; Porthis 0073 & 0686-0687. Zie: Wishnevsky 1967, p. 209, nr. 120, afb. 11; Blankert 1982, p. 103, nr. 34; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 323, nr. 81; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 309, 393, nr. 154; Best. cat. RBK 1992, p. 46, nr. 239; Ekkart 2002a & Ekkart 2000b (identificatie); Tent. cat. Athene/Dordrecht 2000-2001, pp. 174-175, nr. 9 met kl.afb.; Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, pp. 102-103, nr. 11; Hermann 2010, pp. 58-65 met afb. 39; Kok 2013, p. 64; Grijzenhout & Kok 2017, pp. 125-126 met kl.afb. 6.8 op p. 121.

[3002] Zie voor het huwelijk op 26-2-1664: SAA, DTB 5001, inv.nr. 485, fol. 237. Zie ook: Ekkart 2002b, p. 31; Grijzenhout 2009-2010, p. 43 met noot 11 op p. 36. Zie ook: Elias 1903-1905, dl. 1, pp. 399-401, nr. 130 (Hen drick Dircksz Spiegel), dl. 2, p. 587, nr. 225. Zie ook het sociale netwerkschema in: Grijzenhout & Kok 2017, pp. 128-129.

[3003] Ekkart 2002b, pp. 30-31.

[3004] Zie: Sluijter 2006, pp. 143-163, voor een discussie over de locatie van geschilderde naakten in het zeventiende-eeuws interieur, waar er vaak geen scherpe afbakening lijkt tussen publieke en private vertrekken.

[3005] Grijzenhout 2009-2010, pp. 41-43, 48-49,

[3006] Zie: Grijzenhout 2009-2010, p. 48; Kok 2016, p. 70, noot 65.

[3007] Zie: Ferdinand Bol, *Portret van een vrouw als Diana,* olieverf op doek, 108,5 x 88,5 [of: 112 x 90,8] cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 1039 (oud: 2562); RKD-nr. 2801; Porthis 0071. Zie: Wishnevsky 1967, pp. 77, 182, nr. 48, p. 309 met afb. 15; Blankert 1982, p. 99, nr. 21 met afb. 37; Sumowski 1983-1994, dl. 6, p. 3787, nr. 2203 met afb.

[3008] Ferdinand Bol, *Margarita Trip die als Minerva haar zuster Anna Maria Trip onderwijst: Allegorie op het onderwijs,* sign. & dat. m.o. (op de trede): "*F. Bol 1663.*", olieverf op doek, 208 x 179 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-46; RKD-nr. 1807; Porthis 0206. Herkomst: Familie Trip, Amsterdam (Trippenhuis) tot 1858. Zie: Best. cat. Amsterdam 1976, p. 124; Blankert 1982, pp. 46-47, 107, nr. 43 met afb. 54; D.P. Snoep, in: Meischke & Reeser 1983, p. 205; Sumowski 1983-1994, dl. 1, p. 299 nr. 113; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 252. Bol schilderde ook portretten in *Allegorie op het onderwijs*, olieverf op doek, 183,5 x 140 [RKD: 210 x 167] cm, herkomst: Coll. James, 6th Baron Talbot de Malahide, Malahide Castle, Dublin; Vgl. Londen (C), 2-4-1976, lot 54, met afb. Zie: Blankert 1982, pp. 46-47, 106-107, nr. 42 met afb. 31; Sumowski 1983-1994, dl. 1, nr. 95, met afb.; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 252. Vergelijk ook een aan Bol toegeschreven *Amor, Bellona and Mars,* dat. r.o.: 1664; opschrift op sokkel: *"DE LIEFDE BECROONT BELLONA EN GODT MARS MET VREDE"*, olieverf op doek, 158,5 x 205 cm, Vlg. Parijs (Delaroff), 23-4-1914, lot 96 met afb.; Porthis 0027. Zie: Wishnevsky 1967, p. 73, 198, nr. 94 met afb. 12.

De pastorale setting waarin men zich liet portretteren in bijbelse dracht is indirect verknoopt met pastorale literatuur van een geheel andere categorie. Het eerste toneel van Vondels *Pascha* uit 1612 opent met de herder Mozes die zijn 'wit-ghewolde zee' – zijn kudde schapen – hoedt op de bloemrijke grasweiden van de berg Horeb, terwijl hij deze kudde als een zorgzame vader toespreekt.[3009] Bols schilderijfragment te Lyon met de "bijbelse" herdersfiguur temidden van zijn schapen gaat mogelijk terug op dergelijke bijbelse herdersidylles. Ook de niet nader duidbare voorstellingen van bijbels geklede huisvaders houden mogelijkerwijs verband met dit beeld van de aartsvaders die op vergelijkbare wijze als Mozes in Vondels *Pascha* werden getypeerd. Tot dusver zijn er geen *portraits historiés* opgedoken waarbij Mozes louter als herder werd voorgesteld. Herders werden in stichtelijke pastoralia neergezet 'als instructeurs inzake de kennis van God en natuur en de voortreffelijkheid van een 'natuurlijke' leefwijze'.[3010] Het Oude Testament voedde deze gedachte. Een schilderkunstig toonbeeld hiervan is een bijbels familiestuk uit 1634 van de hand van Cornelis Saftleven (1607-1681) dat de aartsvader Jakob onderweg naar Kanäan toont met 'al zijn vee' en 'al zijn have' (Gen. 31:17-21). Door de verscheidenheid aan dieren, allerhande vee en gevogelte, niet alleen pluimvee, maar ook een verdwaalde uil, heeft het schilderij meer weg van een dierstuk (**SAF1;** afb. 11.12).

De uit Utrecht afkomstige gereformeerde predikant en mysticus Judocus van Lodesteyn (1620-1677) baseerde zich voor zijn gedicht *Jezus getrouwe liefde voor de wereldt verkoren* uit 1659 op de herderszang aan het begin P.C. Hoofts *Granida*.[3011] Zoals Dorilea smacht naar haar minnaar, verlangt de auteur naar goddelijke liefde. Op vergelijkbare wijze gebruikte Jacobus Revius het lied van de naar Granida zoekende Daifilo om zijn *Windeken daer het bosch af drilt* te toonzetten, waarin een herder van Bethlehem de geboorte 'Van Gods Sone' verkondigt en zingt over Gods liefde.[3012] Lodensteyns eveneens in 1659 verschenen *Jezus Min, of Ware Kuysheid* droeg de ondertitel *Harders-sang, of Pastorel* en had inderdaad alle kenmerken van een pastoraal gedicht, hoewel het Lodensteyn natuurlijk niet, zoals gezegd, om wereldse, maar om goddelijke liefde te doen was.[3013] Hoewel er normaliter *historische* geloofshelden uitgekozen werden om als rolmodel voor gelovigen te fungeren, passen dergelijke herdersfiguren ook binnen de exempeltraditie. Deze fictieve figuren in stichtelijke pastorale literatuur bleven vaak naamloos en genoten mede daarom weinig bekendheid. Dientengevolge leenden ze zich ook slecht voor portretidentificaties.

Erotiserende motieven of sappige, verhaalelementen – als er al sprake is van een coherente vertelstructuur in deze gedichten – ontbreken in dergelijke *pastoralia* totaal, waardoor zij de aantrekkingskracht missen van wereldse pastorale werken. Zij werden, voor zover wij weten, niet uitgebeeld in de schilderkunst. Maar misschien vormden deze dichtwerken wel de aanleiding om als herder te verschijnen, zoals Bols veehoeder te Lyon. Als men religiositeit wilde betonen in portretvorm koos men er eerder voor te verschijnen als bijbelse figuur. Zoals reeds gezegd, moet men er echter rekening mee houden dat de thematiek van

[3009] Smits-Veldt 1989, p. 388.
[3010] Smits-Veldt 1989, p. 391.
[3011] Smits-Veldt 1989, p. 391.
[3012] Smits-Veldt & Luijten 1993, p. 65.
[3013] De Meijere 1993, p. 31.

bijbelse *portraits historiés* in veel gevallen niet direct aan de Bijbel werd ontleend, maar aan literatuur waarin bijbelse geschiedenissen werden omgewerkt, zoals toneelstukken met bijbelse onderwerpen. Herders spelen bijvoorbeeld een kleine, maar niet verwaarloosbare rol in de toneelstukken van Abraham de Koning. In *Jephthahs ende zijn eenige dochters treurspel* (1615) ontmoet Miria, de dochter van Jephthah (Jefta), een herder, als zij verkeert in opperste vertwijfeling omdat zij geofferd zal worden door toedoen van haar vaders onbezonnen belofte. De herder bereidt haar voor op haar dood door als een *alter David* Gods lof te bezingen en te vertellen over de gehoorzaamheid die hij zelf leert als hij naar zijn schapen kijkt.[3014] Problematisch blijft echter dat de meeste van deze werken uit de eerste decennia van de zeventiende eeuw dateren, terwijl werken in kwestie uit de tweede helft stammen, ofschoon een werk als Joseph in Dothan uit 1640 stamt.

BIJBELSE BUCOLICA: OUDTESTAMENTISCHE SCÈNES OF PASTORAAL SAMENZIJN

Er zijn ook veel bijbelse *portraits historiés* waarop portretfiguren verschijnen die irrelevant zijn voor het getoonde bijbelse vertoog. (Hetgeen ook zou kunnen opgaan voor Bols herder.) Overigens gaat het hierbij meestal *niet* om "zuivere" portretten in assistentie, aangezien de afgebeelde personen ofwel zijn geportretteerd als handelende (neven-)figuren in gehistoriseerde kleding, ofwel op een esthetisch bevredigende wijze in de compositie zijn opgenomen en soms zelf een prominente plaats innemen. Bovendien kenmerken bedoelde schilderijen zich vaak door een opvallend portretkarakter; al dan niet ten koste van de historische enscenering. De bedoelde schilderijen lijken daarvoor veel meer op portretstukken dan op historiestukken, omdat (vrijwel) alle figuren eigentijdse individuen voorstellen.

Deze werken in kwestie zijn in verreweg de meeste gevallen gehistoriseerde familieportretten waarin de geportretteerden in een landschap zijn gesitueerd. Deze portretwijze zette zich in gang aan het einde van de zestiende eeuw, met onder andere *De verzoening van Jakob en Ezau* van Jacob Delff (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) en het Panhuyspaneel van Maerten de Vos (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1), maar kwam pas echt in zwang in de jaren 1630 tot 1660 met schilderijen zoals Cuyps portret van de familie Molenschot, uitgebeeld als de geschiedenis van David en Abigaïl (**CUY1;** § 8.2; afb. 8.3). In de weinige laatzestiende-eeuwse voorbeelden valt op dat er in tegenstelling tot deze latere werken opvallend veel figuren te zien zijn, wat mogelijkerwijs samenhangt met de voorkeuren van de toenmalige laatmaniëristische historieschilderkunst, maar eerder zijn verklaring vindt in het veranderende familiebeeld.

In de loop van de zeventiende eeuw werd het in beeld brengen van het gezinsleven, althans in kringen van "nieuwe rijken", in toenemende mate belangrijker geacht dan "stamouderlijk vertoon", dat wel onder de adel en steedse patriciërs usance bleef. In het Panhuyspaneel werden nog de onderlinge bloedverwantschap en dynastieke aspiraties van de families Panhuys en Hooftman benadrukt door hun onderlinge vermaagschapping centraal te stellen (mede door de aanwezigheid aangetrouwde kooplieden binnen hun handelshuis), terwijl daarnaast deze familie en kennissenkring in een groter verband van een specifieke geloofsgemeenschap ("Het Huys de Liefde") werden geplaatst. Als verbindende factor nam het

[3014] Smits-Veldt & Luijten 1993, p. 69.

geloof hier de functie van bloedverwantschap over, waardoor als het ware een spirituele maagschap werd gecreëerd. Ook Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* begeeft zich op eenzelfde sociaal macroniveau door de "extended family" weer te geven.

Dergelijke gehistoriseerde portretten met geslachten en volledige families treffen we in de zeventiende eeuw minder vaak aan dan dubbel- en familieportretten die door het beperkte figurenaantal een zekere intimiteit uitstralen. Bijbelse familiestukken met een pastoraal karakter zullen centraal staan in de volgende paragrafen. In de zeventiende eeuw is deze tendens van intimisering constateerbaar over de gehele breedte van portretkunst en met name bij het familieportret. De familieportretten beperkten zich hoe langer hoe meer tot de nucleus van de familie; het gezin, bestaande uit huisvader, moeder en de kinderen en soms de kinderen uit eerdere huwelijken. Daarbij dient te worden opgemerkt dat deze zeventiende-eeuwse gehistoriseerde "gezinsportretten", ondanks de weergegeven handeling en de betrokkenheid van de geportretteerden daarbij, in formeel opzicht nauwelijks afwijken van tamelijk statische, in de buitenlucht gesitueerde familieportretten in contemporaine of pastorale kleding.

Pastorale familieportretten waaraan geen duidelijke literair-narratieve brontekst ten grondslag ligt, komen wat figuurschikking en landschappelijk situering betreft veel overeen met bijbelse *portraits historiés* van families, waarin op het eerste gezicht een concrete, alles-overkoepelende handeling lijkt te ontbreken. Bovendien wekt de dikwijls frontale portrettering in deze schilderijen een bijzonder geposeerde indruk, waardoor ook de historische "narrativering" ondergeschikt lijkt aan de uitbeelding van de familie. Als voorbeeld van een schilderij dat in formeel opzicht nauw verwant is met zowel het bijbelse als het pastorale portretgenre noemen we een familieportret uit begin de 1640 door Jan Victors (1619-1676), dat vanwege deze ambiguïteit in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de naam draagt van *Portret van een familie in pastoraal / oud-testamentische opstelling* [sic!] *in een landschap* (**VIC6;** afb. 11.13).

Bepaalde beeldonderdelen wijzen zeker in de richting van een pastorale setting. Zo zijn beide echtelieden uitgerust met herderstaven met een metalen uiteinde, zogenaamde *houlettes* of kluitschopjes, waarmee kluitjes opgeworpen konden worden naar de kudde om zo de schapen of geiten bijeen te drijven (afb. 11.14). De *houlette* is een veelvoorkomend herdersattribuut in pastorale dubbelportretten, doch ook in oudtestamentische entourages komt de kluitschop wel voor, zoals op Delffs *Jakob en Ezau* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30). Het motief van de jongen met de geit aan het touwtje doet voor een oudtestamentische verhaal wat frivool aan, maar keert, zoals we zullen zien, niettemin regelmatig terug in bijbelse voorstellingen. Het is vooral het tulbandachtige hoofddeksel van de huisvader dat eraan bijdraagt een oosterse of oudtestamentische scène te veronderstellen. Ook het ontbreken van florale motieven (die typisch zijn voor seculiere, idyllische herderstaferelen) en het vlakke vergezicht met weinig vegetatie doen vermoeden dat hier een bijbelse woesternij is uitgebeeld, en niet een landelijk omgeving waar het heerlijk toeven is.

Een hut of stal die tussen het geboomte ligt, biedt op het eerste gezicht geen direct aanknopingspunt voor een bijbelse duiding, evenmin de enige getoonde handeling: de vader van het gezin die een vrucht (een perzik of vijg) overhandigt aan de op de grond gezeten dame.

Mogelijk verwijst de vrucht naar de veelvuldig herhaalde bijbelse topos van de vrucht des lands die ook symbool kan staan voor het bereiken van het Beloofde Land. In Leviticus 25:19 wordt de eerdere instructie aangaande de vrucht des lands uit Leviticus 19:23-25 veeleer als belofte geformuleerd: 'En het land zal zijn vrucht geven, en gij zult eten tot verzadiging toe; en gij zult zeker daarin wonen.' De vrucht des lands wordt in Deuteronomium 17:13 expliciet verbonden aan een rijke kinderschare en de voorspoed die het land brengt: 'En Hij zal u liefhebben, en zal u zegenen, en u doen vermenigvuldigen; en Hij zal zegenen de vrucht uws buiks, en de vrucht uws lands, uw koren, en uw most, en uw olie, de voortzetting uwer koeien, en de kudden van uw klein vee, in het land, dat Hij aan uw vaderen gezworen heeft u te geven.'[3015] Zo kan de geitenbok in het schilderij als representant van het kleinvee worden verklaard. Dat de vrouw ter linkerzijde haar hand op haar buik houdt, is dan een zinspeling op de 'vrucht uws buiks'.[3016]

Vergelijkbaar is de duidingsproblematiek omtrent een *Familieportret in arcadisch landschap* van Isaack Jacobsz. van Hooren (†1652) dat 1648 is gedateerd (**HOOR1;** afb. 11.15). De huisvader draagt een Pools of Hongaars ruiterkostuum met tressen en een oosterse tulband. De moeder is gekleed *à l'antique,* terwijl de twee zoontjes in pastorale dracht verschijnen. De twee herders in de achtergrond zijn geen geportretteerde individuen. Het is niet ondenkbaar dat het echtpaar Izaäk en Rebekka moet voorstellen, aangezien ter rechterzijde een waterput is weergegeven. In Genesis 26 vers 20 wordt melding gemaakt van de "Abrahams erfputten"; Esek (Geschil/Twist), aldus genaamd omdat de herders van Gerar aldaar over het water twisten met Izaäks herders, alsook een tweede put Sitna (Vijandschap) geheten, die ook een bron van conflict was (Gen. 26:21). Toen vertrok Izaäk en groef elders een nieuwe put (Gen. 26:22), waarover niet werd gestreden en derhalve noemde Izaäk deze Rehoboth: 'Want nu heeft ons de Heere ruimte gemaakt, en wij zijn gewassen in dit land.' De twee volwassen herders bij de put lijken niet te redetwisten. Ofschoon de ene een wijzend gebaar maakt, leunt de andere lusteloos, met zijn hand onder het hoofd, tegen de put aan. Wellicht is dan de scène te Rehoboth bedoeld…?

Het is waarschijnlijker dat hier de ontmoeting van Jakob en Rachel is voorgesteld (Gen. 29:1-12), die ook bij een put plaatsvond. De aanwezigheid van de kinderen van het echtpaar loopt dan op zaken vooruit. Toch komen aspecten overeen met het bijbelverhaal. Zo zien we hier vermoedelijk het drenken van de schapen van Laban, waarvan sprake was in Genesis 29:2, of veeleer de daaropvolgende scène, toen Jakob voor de tweede keer 'de steen van den mond des puts' mocht afwentelen, door tussenkomst van Rachel, om zijn schapen te laten drinken (Gen 29:10). Afgebeeld is een herder steunend op een steen, die kennelijk ter afsluiting van de put dient. Deze stenen putdeksel was essentieel voor het verhaal, aangezien in Genesis 29:3 staat te lezen hoe Labans herders deze van de opening afhaalden en terugplaatsten, om vervolgens Izaäk het laven van zijn schapen te ontzeggen (Gen. 29:8). De huisvader wijst ostentatief met een stok op de put, om zo zijn rol te verduidelijken.

[3015] Ook in nadien in Deuteronium is steeds sprake van de aangehaalde formule 'de vrucht uws buiks … [etc.]' (Deut. 28:4ff.). De passus werd ook aangehaald door: Jan Baptista Wellekens (1658-1726) in zijn *Verhandeling van het herderdicht* bij diens bewerking van Torquato Tasso's *Amintas* uit 1715. Zie: Wellekens 1715, ed. Warners 1965, p. 55.
[3016] Een positief beeld van de landman keert bovendien terug in Jacobus 5:7: 'Zo zijt dan lankmoedig, broeders, tot de toekomst des Heeren. Ziet, de landman verwacht de kostelijke vrucht des lands, lankmoedig zijnde over dezelve, totdat het den vroegen en spaden regen zal hebben ontvangen.' Pastorale genoegens werd ook gelegitimeerd op grond van 2 Timotheus 2: 'De landman, als hij arbeidt, moet alzo eerst de vruchten genieten.'

De liefkozende handvatting van de echtelieden kan een kuise toespeling zijn op het bijbelse liefdeblijk in Genesis 29:11: 'En Jakob kuste Rachel; en hij hief zijn stem op en weende'. Wellicht werd deze afwijkende iconografie voor een familieportret meer geëigend geacht dan de gebruikelijke, emotionele "kusscène", omwille van het decorum. Anders dan Van Hoorens *Jakob en Rachel* toont een *portrait historié* met hetzelfde onderwerp van Dirck Dircksz. Santvoort (1610-1680) het echtpaar wel in een innige omhelzing (**SAN1;** afb. 11.17).[3017] Een andere amoureuze ontmoeting, die zich eveneens afspeelt bij een put, komt meermaals voor: *Mozes en de zeven dochters van Jethro.* Zowel Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652) in 1633 als Pieter Verelst in 1643 (1618-1678) beeldden een familie af in deze bijbelse geschiedenis (**CUYP1;** § 8.2; afb. 1.13, 8.7, **VER1;** afb. 8.8). Dergelijke ontmoetingsscènes tussen oudtestamentische echtelieden waren in de Republiek zeer geliefd voor de weergave van het gezin. Hiertoe behoort ook *De ontmoeting van David en Abigaïl met de familie Molenschot* van omstreeks 1655 door Aelbert Cuyp (**CUY1**; § 8.2; afb. 8.3).

Deze specifieke portrettraditie is, zoals reeds naar voren kwam, mogelijk in de vijftiende eeuw begonnen met Hugo van der Goes' voornoemde *David en Abigaïl* en werd voortgezet in de zestiende-eeuwse kunst (§ 3.9; afb. 3.62). Een kunstenaar uit de omgeving van Lucas van Leyden portretteerde begin zestiende eeuw een tweetal vrouwen als Abigaïl en haar gezellin; ook de man achter het vaandel is een portret (verblijfplaats onbekend; **LEY1;** cf. afb. 3.64). Frans Pourbus (1545-1581) verbeeldde rond 1575 de bijbelse episode met vier individueel ogende vrouwen in het gevolg van Abigaïl en twee portretmatige heren ter linkerzijde (Wenen, Kunsthistorische Museum; **POU1;** afb. 3.65). Of de twee protagonisten Pourbus' opdrachtgevers moeten voorstellen blijft onduidelijk: indien zo, dan zijn hun gelaatstrekken in hoge mate geïdealiseerd. Een aan Maerten de Vos toegeschreven *David en Abigaïl* bevat overduidelijk een portret in de gedaante van Abigaïl (Rouen, Musée de Beaux-Arts; **VOS2;** afb. 3.66). Wat opvalt is dat het thema hier kennelijk niet diende om een echtpaar te portretteren, aangezien de David-figuur niet is geïndividualiseerd.

Hoewel portretten in de gedaante van bijbelse liefdesparen uit de zestiende eeuw niet zijn overgeleverd, kent men een *Rebekka en Eliëzer bij de bron* van circa 1575 (Gen. 24:16-18) waarin naar alle waarschijnlijkheid portretten zijn opgenomen (**ANON1;** afb. 11.16). Op het schilderij zien we, in overeenstemming met de bijbeltekst, de waterfontein waar 'de dochteren der mannen dezer stad zijn uitgaande om water te putten' (Gen. 24:13), alsook de in het verhaal vermelde kamelen. Rachel houdt een kruik vast waarmee zij water geeft aan de knecht van Abraham die erop uitgestuurd was een bruid voor Izaäk te zoeken. Deze had voor God verklaard het meisje te kiezen dat als eerste zou zeggen 'Neig toch uw kruik', om hem te laten drinken (Gen. 24:14). Dit moment wordt vermoedelijk ook getoond in een Zuid-Nederlands familieportret, toegeschreven aan Jacob van Oost (1601-1671) van omstreeks 1650 (Ohain, België, privébezit; **OOS1;** afb. 11.18). Opvallend is weer de voor het zuiden meer gebruikelijke weergave ten halven lijve in plaats van ten voeten uit in een landschap. En Hendrick Heerschop (1620-1602) portretteerde in 1656 een jonge vrouw als de titelheldin met familieleden in *Rebekka ontvangt geschenken van Abrahams knecht Eliëzer* (Gen. 24:53); dat overigens niet is

[3017] Rosenberg 1948, p. 67: 'Jacob and Rachel, as well as the other figures, show unmistakably portrait-like features.'

geënsceneerd als pastorale buitenscène maar in een classicistische entourage met een soort van portico en draperiën (Amsterdam, Rijksmuseum; **HEER1;** afb. 11.19).

Van den Eeckhout schilderde het vervolg, *De ontmoeting van Izaäk en Rebekka* (Gen. 24:64-65), waarin vermoedelijk weer twee echtelieden als de titelhelden verschijnen, hoewel de *en trois-quart* afgebeelde Izaäk-figuur meer als een beeltenis oogt dan zijn bruid die *en profil* is weergegeven (voorheen Den Haag, Mauritshuis; **EEC1;** afb. 11.20). Rechts staat vermoedelijk Abraham of diens knecht die in de voorafgaande episodes naamloos bleef, maar binnen deze iconografie gewoonlijk Eliëzer wordt genoemd, aangezien Abrahams dienaar elders in Genesis zo wordt genoemd (Gen. 15:2). Paul Dirkse interpreteerde de vrouw die het vogeltje over het kopje krauwt als Rebekka's voedster die haar vergezelde op haar reis. En de put, waaruit een jongetje en een kameel drinken, zou de waterbron Lachai-Roï uit Genesis 24:62 voorstellen.[3018] Het gearrangeerde huwelijk van Izaäk en Rebekka was populair in de stichtelijk-amoureuze literatuur. In de zangbundel *Haerlemsche Somer-Bloempjes* (1646) van Guillaume Abrahams Ooijevaer vindt men het liedje 'Elieser quam ghereden' waarin tot besluit Rebekka de lezeressen als voorbeeld wordt gesteld: 'Dochters siet hier Godts bestieren,/ Die Rebecca heeft ghepaert,/ Loopt niet jachtigh, of te zwieren,/ Maer weest zedigh en bedaert:/ Leert van haer, en houdt u kuys,/ Want reyne Maeghden vindtmen t'huys.'[3019]

Het thema van Izaäk en Rebekka was zeer populair, vooral in de school van Rembrandt.[3020] We hoeven in dit verband Rembrandts "Joodse Bruidje" maar aan te halen, dat een eigentijds echtpaar als dit bijbelse paar voorstelt (**REM1;** afb. 8.48).[3021] Alleen hier is de episode in het Filistijnse Gerar weergegeven toen zij aan het minnekozen waren en koning Abimelech op die manier ontdekte dat Izaäk hem had voorgelogen dat hij een broer was van de knappe Rebekka (Gen. 26:7-8).[3022] Rembrandt concentreerde zich volledig op het paar en liet de toekijkende Abimelech achterwege. Bij Rembrandts leerlingen is het echtpaar gewoonlijk in een landschap of in een architecturale omgeving weergegeven, zoals het hiervoor behandelde portret van Marinus Lowysen met zijn vrouw door Jacob Backer (**BAC1;** § 8.5; afb. 8.42). Van een pastoraal *portrait historié* als Izaäk en Rebekka lijkt ook sprake in Jan Victors' portret van de familie De Graeff, hoewel hier kennelijk geen bijbelpassage wordt vertoond (**VIC2;** afb. 9.14).

Het blijft in veel gevallen onzeker of we een voorstelling als een specifiek bijbelverhaal of een vrije allusie daarop moeten duiden, of anderszins als een pastorale scène die toevallig of (opzettelijk) bijbels aandoet. Dit is bijvoorbeeld ook de problematiek met een portret van een gezin in een landschap van omstreeks 1660 dat vroeger wel werd toegeschreven aan Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674) en nadien aan Jan Mijtens (1614-1670) (afb. 11.21).[3023] Er is wel geopperd dat ook dit schilderij *Jakob en Rachel en hun kinderen bij de bron* moet voorstellen,

---

[3018] Dirkse 2001, p. 108.
[3019] Ooijevaer 1646, pp. 158-161. Ook opgenomen in: De Vries 1649, pp. 151-154. Zie hiervoor: Rikken 2008.
[3020] Polleroß 1991, p. 100; Broos 1989, p. 24.
[3021] Zie met name: Tümpel 1969, pp. 107-198; Fuchs 1969, pp. 482-469.
[3022] Van de Kamp 1991, p. 35.
[3023] Noord-Nederlandse kunstenaar, *Pastoraal familieportret,* olieverf op doek, 152,4 x 120,7 cm, Vlg. Amsterdam (C), 6-11-2002, nr. 64 met kl.afb.; RKD-nr. 104236. Zie: Roy 1972, p. 233, nr. A4 (als toegeschreven aan J. Mijtens, mogelijk Eeckhout ca. 1670); Kettering 1983, pp. 73-74, 149 noot 5, afb. 86 (als G. van den Eeckhout en abusievelijk als in Boedapest, Szépművészeti Múzeum); Polleroß 1988, dl. 2, p. 405, nr. 515; Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 751, nr. 536 met afb. & p. 751, nr. 536 & p. 899 (als G. van den Eeckhout, ca. 1670); Bauer 2006, nr. C 79 (geen Mijtens, als G. van den Eeckhout.) V. Manuth wijst toeschrijving aan Van den Eeckhout van de hand (mondelinge meedeling).

hetgeen Polleroß reeds in twijfel trok, terwijl Sumowski sprak van een 'familieportret als herders' en de voorstelling daarmee in feite classificeerde als een seculiere pastorale scène. Van een bijbelse episode lijkt geen sprake. Noch de kleedwijze van de geportretteerden, noch de vegetatie, zoals het geboomte in de achtergrond, doet zeer oosters aan. De met wijnranken overwoekerde rotspartij met beeld lijkt meer een *grotto* uit een maniëristische tuin. Ook het meisje met de tamboerijn, de peuter op het bokje die door zijn oudere broertje wordt gekroond met een bloemenkrans, en het bloemenvlechtende meisje zijn zuiver arcadische motieven.

Ook het standbeeld hoort eerder thuis in een idyllische scène in de traditie uit Vergilius' *Bucolica* of Horatius' *Beatus Ille,* waarin landelijke rust als gelukbrengend wordt voorgesteld.[3024] Een vergelijkbare classicistische sculptuur vindt men ook in Van den Eeckhouts *Vertumnus en Pomona* uit 1669 (Methamorphosen XIV, 623-697), waarin Pomona mogelijk een portret is (Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum; afb. 11.22).[3025] De vermeende "bron" heeft allerminst het karakter van put, laat staan van een bijbelse drenkplaats, maar lijkt nog meer op een klassieke fontein... die ook nog eens droog staat. Eenzelfde betoog gaat op voor de zwanenfontein op een pastoraal familieportret door Jan I Verkolje (1650-1693) dat werd geduid als Rebekka en Eliëzer bij de bron (privébezit; **VERK1;** afb. 11.23).[3026] Niettemin zou zo'n waterfontein een allusie kunnen zijn op het Beloofde Land 'van waterbeken, fonteinen en diepten, die in dalen en in bergen uitvlieten' (Deut. 8:7). De elegante kostuums kan men misschien nog billijken in dit bijbels verband, want 'Uw kleding is aan u niet verouderd' (Deut: 8:4), maar de rest van de enscenering lijkt in tegenspraak hiermee: het jongste kind, een meisje, zit in een wagentje dat wordt getrokken door een bokje gemend door het oudste kind.

Vergelijkbaar wat de rustieke situering betreft, doch ingetogener in kleedwijze is een als *Jakob en Rachel bij de bron* bestempeld familieportret van Van den Eeckhout. Het werk is door de schilder 1667 gejaartekend en wordt bewaard in het Szépművészeti Múzeum te Boedapest (**EEC3;** afb. 11.24). Hierop is een stenen ronde put afgebeeld, overeenkomstig met de beeldconventie van "bijbelse" waterputten, zoals die zijn weergegeven op de twee aangehaalde voorstellingen van *Mozes en de zeven dochters van Jethro* (**CUYP1;** § 8.2; afb. 1.13, **VER1;** afb. 8.8). In de achtergrond van het schilderij te Boedapest zien we bovendien een herderin met een op zigeunerdracht geïnspireerde zonnehoed waarmee schilders vaak bijbelse figuren uitrustten vanwege de vermeende Egyptische herkomst van zigeuners. Desalniettemin bestaat ook hier gerede twijfel over de identificatie van het onderwerp als de desbetreffende bijbelse episode. Een centrale, als historiescène herkenbare handeling ontbreekt en het bucolische karakter van de voorstelling wordt versterkt doordat de meeste figuren zittend zijn weergegeven, zodat de indruk wordt gewekt dat zij van de omgeving lijken te genieten.

Ook hier is een kind druk in de weer met een bloemenkrans. Het vlechten of bekransen met bloemen was een van de vaste bezigheden van het pastorale samenzijn, zoals bleek uit de

---

[3024] Vergelijk: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem, p. 318.

[3025] Gerbrand van den Eeckhout, *Vertumnus en Pomona,* olieverf op doek, 127,5 x 103,5, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum; Porthis 0816. Zie: Pigler 1955, pp. 175-176 met afb. 6; Wishnevsky 1967, pp. 175-176 met afb. 6; Roy 1972, pp. 80-81, bij nr. 24, met afb. 24b; Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 742, nr. 473 met kl.afb.; R. Ekkart, in: Best. cat. Boedapest 2011, pp. 80-81, bij nr. 24 met afb. 24b.

[3026] Jan I Verkolje (toegeschreven), *Pastoraal familieportret,* olieverf op doek, 95,2 x 123,8 cm, Vlg. Amsterdam (C), 7-3-2000, lot 107 (als 'Follower of Jan Mijtens, A *Portrait historié*: A gentleman and his wife as Rebecca and Eliezer at the well'); Porthis 4077, 4078 (als navolger van Jan Mijtens).

dubbelportretten van Cuyp en Van Neck (afb. 2.33; afb. 11.9). Bij liefkozende echtparen diende de bloemenkrans ter aanduiding van de maagdelijkheid. Bij een pastoraal huwelijksritueel werd de bruid haar maagdenkrans of kroon afgenomen wanneer ze bij het betreden van de bruiloftskamer 'te bedde werd gedanst'.[3027] Hoewel dit florale motief bij het meisje natuurlijk niet *letterlijk* voor haar defloratie zal staan, zal voor de toenmalige beschouwer de associatie met maagdelijkheid, vruchtbaarheid en het gezinsleven zijn opgeroepen, temeer daar het jongetje naast haar met zijn vinger wijst op de inhoud van een vogelnestje. Een verwijzing naar de zware materie van Deuteronium 22:6 lijkt misschien niet gelijk voor de hand te liggen, gezien de opgewekte uitdrukking van het jongetje, maar zal wellicht toch hebben meegespeeld: 'Wanneer voor uw aangezicht een vogelnest op den weg voorkomt, in enigen boom, of op de aarde, met jongen of eieren, en de moeder zittende op de jongen of op de eieren, zo zult gij de moeder met de jongen niet nemen.' Het voorschrift maakt deel uit van een lang betoog van geboden over uithuwelijking en mores voor een gezond familieleven. De speelsheid die gepaard gaat met het nestmotief lijkt op het eerste gezicht niet te stroken met de serieuze bijbelpassus maar sluit deze allerminst uit; integendeel, in het kader van de gezinsmoraal lijkt zij bijzonder toepasselijk.

Niet minder problematisch is een familieportret van Van den Eeckhout uit 1660 waarbij het echtpaar andermaal als Jakob en Rachel werd geduid (**EEC2;** afb. 11.25). De heer draagt weliswaar een tulband maar zijn parmantige laarsjes lijken allerminst bij een aartsvader te passen. Alles wijst op het eerst gezicht op een zuiver pastoraal verpozen. De vrouw heeft een met bloemen versierde *houlette*; twee meisjes vlechten bloemenkransen en guirlandes waarmee ze schaapjes omhangen en beide heren achter hen zijn gekleed als jagers met eigentijdse (als vlinderdas) geknoopte cravatten. Eén tulband maakt nog geen bijbelstuk. Niettemin dient men zich te realiseren dat auteurs van stichtelijk-amoureuze werkjes bijbelse thema's vrijelijk zulke pastorale motieven met elkaar verknoopten. Zo vindt men in aangehaalde de *Haerlemsche Somer-Bloempjes* (1646) ook het liedje 'Iacob en Rachel' met de regels: 'Dat *Iakob* zeeve jaar, om *Rachel*, dienen zou, voor knegt./ Hy hoord de wett' // hem voorgezett', dien zy verkonden;/ En diend die tijd // met noeste vlijt', wijl *Rachel* kransjes vlegt?/ Hy gaat, met haar, de Schaapjes leide,/ Na de Myrteweide.'[3028]

Een soortgelijk geval is een Zuid-Nederlands schilderij dat door Leopold Oehlenheinz werd betiteld als *Jakob en Rachel aan de bron* (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts; afb. 11.26) en tegenwoordig op naam staat van Jan Boeckhorst (ca. 1604-1668). Wishnevsky en Polleroß herkenden in het werk een *portrait historié,* hoewel unieke persoonlijke gezichtskenmerken ontbreken.[3029] Het gezicht van de dame lijkt vrijelijk gemodelleerd naar voorbeeld van Rubens' elegante vrouwenfiguren, terwijl haar vederbaret en haardracht zijn gebaseerd op een beeltenis van Helena Fourment (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten).[3030] De vermeende Jakob draagt een opwapperende cape, classicerende neusloze soldatenlaarzen en hij heeft een

[3027] Kettering 1977, pp. 34-37; Kettering 1983, p. 58; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem, p. 318. Zie: Ripa 1644, p. 223.
[3028] Ooijevaar 1646, p. 29.
[3029] Zuid-Nederlandse schilder, *Pastorale scène,* olieverf op doek, 170 x 236 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. PY24. Zie: Oehlenheinz 1920, pp. 174-181 met afb. op tafel 30 (als A. van Diepenbeeck); Wishnevsky 1967, p. 153, nr. 2 (als mogelijk van Thulden); Polleroß 1991, p. 100 (als Van Thulden).
[3030] Peter Paul Rubens, *Helena Fourment,* olieverf op doek, 65 x 50 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 4003. Zie: Tent. cat. Antwerpen 2007-2008, pp. 131, 134.

vederbaret in de hand, terwijl zijn geliefde in een satijnen gewaad een riedeltje weggeeft op haar luit. Tussen het paar staat een Amor wiens boog op de grond ligt. Een put is in velden noch wegen te bekennen... Een bijbelse scène lijkt hier uitgesloten.

Musicerende personages treft men eerder aan in een idyllische mise-en-scène dan in een bijbelse context. Hoewel het meisje met tamboerijn in Van den Eeckhouts familieportret, alsook de luitspelende dame in Boeckhorsts schilderij veeleer een bijbelse interpretatie lijken te weerleggen, zijn er niettemin bijbelse *portraits historiés* waarin een extatische muziekuitvoering centraal staat. Cornelis Bisschop (1630-1674) schilderde een bijbels geënsceneerde familiegroep waarin een meisje een handtrommel of tamboerijn omhooghoudt, terwijl een jongen achter haar met cimbalen speelt en twee jongens zingen (**BIS1;** afb. 11.27).[3031] Sumowski duidde het schilderij als een Joodse bruiloft, hetgeen Norman J. Kleeblatt van het Jewish Museum in New York weerlegde, onder meer omdat de kleding niet past bij een Joods huwelijk.[3032]

De jonge vrouw met de handtrommel zou geïnterpreteerd kunnen worden als Mirjam op grond van Exodus 15:20: 'En Mirjam, de profetes, Aärons zuster, nam een trommel in haar hand; en al de vrouwen gingen uit, haar na, met trommelen en met reien.' Maar gewoonlijk is *de* dans van Mirjam voorgesteld in aanwezigheid van Mozes of met de Schelfzee in de achtergrond, en niet zoals hier voor een huis.[3033] Ook het populaire thema *Jephta door zijn dochter begroet* (Richt. 11:35) lijkt te passen: 'Toen nu Jeftha te Mizpa bij zijn huis kwam, ziet, zo ging zijn dochter uit hem tegemoet, met trommelen en met reien. Zij nu was alleen, een enig kind; hij had uit zich anders geen zoon of dochter.' Want wie zijn dan de twee jongens voor het portaal bij het huis? Vermoedelijk zingen deze knullen psalmen, zo te zien uit zeventiende-eeuwse gezangenbundels in oblong-formaat. In de Statenvertaling is slechts één keer expliciet sprake van een tamboerijn en wel in het boek Judith 16:2, wanneer de heldin spreekt: 'Begint de lof mijns Heren met tambourijn; zing mijn Here met cimbalen, en dicht Hem kunstig een nieuwe Psalm; verheft, en roept zijn naam aan.' Deze tekst sluit naadloos aan bij het voorgestelde.

Een ander moeilijk duidbaar schilderij is een familieportret, dat naar verluidt een joods-sefardische immigrantenfamilie zou voorstellen, werd door Jan Victors (1619-1676) vervaardigd (**VIC7;** afb. 11.28). In tegenstelling tot beide schilderijen van Van den Eeckhout maakt het oosterse kostuum van de vader, de parasol, de oriëntaalse architectuur en niet in de laatste plaats de dromedaris duidelijk dat men deze voorstelling in het Heilig Land moet situeren. Vanwege de vruchten die de afgebeelde kinderen vasthouden, duidde Debra Miller het schilderij als *Het Verkennen van Kanaän* (Num. 13:23/28).[3034] Het thema kent geen traditie binnen de Nederlandse schilderkunst. Aldus wordt verhaald in de Statenbijbel: 'Daarna kwamen zij [de Israëlieten] tot het dal Eskol, en sneden van daar een rank af met een tros wijndruiven, dien zij droegen met tweeën, op een draagstok; ook van de granaatappelen en van de vijgen.' Ook in dit schilderij zien we echter pastorale motieven terug, zoals het jongetje dat op de rug van

[3031] Het schilderij wordt door het RKD betiteld als *Familieportret in oud-testamentaire* [!] *aankleding*; RKD-nr. 47051.
[3032] Sumowski 1983-1994, dl. 6, p. 3692, nr. 2194 met kl.afb.
[3033] Vergelijk bijvoorbeeld: Jan van den Hoecke, *De dans van Mirjam,* olieverf op koper, Vlg. Londen (C), 13-7-2001, lot 32 met kl.afb.; RKD-nr. 106080; Navolger van Erasmus Quellinus de Jongere, *Mirjams dans voor Mozes,* sign. r.o.: **"***HBL"***,** olieverf op paneel, 30,5 x 39,8 cm, Vlg. Amsterdam (S), 9-11-1999, lot 179 met kl.afb.; RKD-nr. 54446.
[3034] Miller 1985, pp. 25, 47, 85-86, 95, 114, 138ff, p. 286, nr. A 21.

een geit rijdt in een Oost-Europees ruiterkostuum, dat overigens zeer vergelijkbaar is met het bokkenrijdertje op Van den Eeckhouts *Pastoraal portret van vier kinderen* (afb. 11.29).[3035]

Cornelis Bisschop (1630-1674) beeldde een peuter in amazonezit af op een geit, als een Bacchusje met een wijnstok. Zijn zusje, die de kleine jongen vasthoudt, is kennelijk verkleed als een herdinnetje met een kluitschopje – want het voert te ver in haar een Bacchante te herkennen (afb. 11.30).[3036] Het thema zou afgeleid zijn van het aan Nicolaes Maes toegeschreven "Bacchanaal": *Kinderen met een geit*, dat ook wel op naam van Bisschop staat.[3037] Een jongetje naast een geitenbok zien we in een aan Barend Graat (1628-1709) toegeschreven familieportret, dat stamt van omstreeks 1665 en waarin de geportretteerden in pastorale dracht verschijnen (**GRA1;** afb. 11.31). Heeft het gebaar van de huisvader een concrete betekenis, zoals in het schilderij van Van Hooren (**HOOR1;** afb. 11.15)? Hier lijkt de vader te wijzen naar het achterliggende landschap alsof daar het Beloofde Land ligt; of gebaart hij richting zijn zoon? Verder wijst er niets op een bijbelse scène.

Eenzelfde aanwijsmotief ziet men in een familiestuk van Adam Camerarius (vóór 1620-na 1666) in het Hessisches Landesmuseum. De voorstelling is wel geduid als *Scheiding van Abraham en Lot* (Gen. 13:8-12).[3038] Mogelijk zijn hierop telgen uit de Leidse familie Vlamerding voorgesteld (**CAM1;** § 8.3; afb. 8.27). Op Camerarius' schilderij zijn twee geportretteerde heren met een tulband uitgerust. De man midden in het beeldvlak lijkt met een staf in zijn rechterhand te wijzen naar de vallei in de achtergrond. De oudere man voor de tent rechts gebaart met gespreide armen. Als hier sprake is van een oudtestamentische scène zijn de pastorale motieven weer misplaatst: het Hongaarse ruiterkostuum van de huisvader, de veldfles en de kluitschop naast het jongetje met de fluit, de *à l'antique* geklede meisjes, de blote bokkenrijdende peuter en de met pteryges geschoeide jongen die een triangel vasthoudt. Net zoals in de twee familieportretten van Van den Eeckhout ontbreekt een overkoepelende narrativiteit die portretfiguren in één centrale geschiedenis verbindt – niettegenstaande de afzonderlijke "handelingen" die als pastorale beeldmotieven mogen gelden. Een coherent bijbels vertoog lijkt ook hier dus niet verbeeld.

Overduidelijk bijbels, doch niet minder problematisch van aard is "oudtestamentische scène" van Thomas de Keyser (1596-1667) dat tegenwoordig de titel draagt *Mozes en Aäron aanschouwen het Beloofde Land vanaf de berg Nebo* (Deut. 34:1-4) (voorheen Utrecht, Catharijneconcent; **KEYS1;** afb. 11.33).[3039] De duiding als religieuze scène lijdt geen twijfel dankzij de aanwezigheid van de engel. Ook werd eerder in de voorstelling een vergelijkbaar thema verondersteld: het moment dat de Heer aan Abraham het land aan zijn nageslacht belooft

---

[3035] Gerbrand van den Eeckhout, *Pastoraal portret van vier kinderen,* sign. & dat. l.o.: *"G v Eeckhout fe./A 1667",* olieverf op doek, 135,6 x 157,5 [133,4 x 155] cm, Hartford (Mass.), Wadsworth Atheneum Museum of Art, Gift Robert Lehman, inv.nr. 1960.260. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 2, pp. 723, 752, nr. 540; dl. 3, p. 2011 onder nr. 1329; cf. Manuth 1998.
[3036] Cornelis Bisschop, *Jongen op een geit en meisje als herderin,* olieverf op doek, 108 x 155 cm, Coll. J. Hedeman, Almelo (tot 1948); Vlg. "divers amateurs" o.a. J. Hedeman, Amsterdam 14/20-12-1948, lot 23 met afb. Zie: Brière Misme 1950, pp. 108-109 met afb. 4.
[3037] Cornelis Bisschop, *Kinderen met een geit*, olieverf op doek, 83,8 x 65,5 cm, Coll. Hans A. Wetzlar, Amsterdam; Vlg. Londen (C), 25-4-2001, lot 66 met kl.afb.; RKD-nr. 104978. Zie: Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 6 (1916) nr. 96 (als N. Maes); Sumowski 1983-1994, dl. 6, nr. 3675 (als C. Bisschop).
[3038] Aldus geduid in 1990 door Christian Tümpel, volgens Schillemans & Knol 2004 [= Tent. cat. Groningen 2004], pp. 20-21. Zie ook: R. Schillemans, in: *Catalogus Galerie John Slichte Bergen,* Amsterdam 1990, p. 10.
[3039] Aldus geduid in: Tent. cat. Vancouver 1986, p. 50.

en tot Abraham spreekt over 'Zijn Engel voor uw aangezicht' (Gen. 12:7). Verder werd aan *Lot en zijn dochters* (Gen. 19:23-25) gedacht. Volgens Robert Schillemans is het manco van deze interpretaties 'dat telkens essentiële onderdelen van de handeling, of de aanwezigheid van meerdere personen onverklaard blijven.'[3040] Onafhankelijk van elkaar opperden Paul Dirkse en Christian Tümpel een duiding als *Tobit herkrijgt zijn gezichtsvermogen* (Tob. 11:14), die door Ann Jensen Adams werd overgenomen.[3041]

Gewoonlijk wordt echter de genezing van Tobit binnenshuis gesitueerd, omdat we in de Schrift lezen: 'En Tobias kwam uit naar de deur en stiet zich daaraan' (Tob. 11:10). De schotel, uiterst rechts, lijkt inderdaad visresten of vissengal te bevatten waarmee Tobias op instructie van de engel zijn vaders ogen moest insmeren om hem te genezen. Niettemin zijn er geen schilderijen bekend waarin 'Tobit weer kan zien en zijn vreugde hierover uit', zoals Schillemans het verwoordde.[3042] Beide vrouwen ter rechterzijde kunnen in verband worden gebracht met het afscheid van de aartsengel Rafael. Hoewel volgens de Bijbel alleen de mannen aanwezig zijn, zien we in de beeldtraditie vaak Anna en Sara, terwijl zij een passend geschenk zoeken voor de engel, die zich dan nog niet heeft geopenbaard.

Meestal worden echter de figuren in een deuropening afgebeeld op het moment dat de engel zijn identiteit onthult en ten hemel stijgt, zoals in het beroemde schilderij van Rembrandt uit 1637 (Parijs, Louvre).[3043] Aanvullend bewijs voor de duiding van De Keysers schilderij als *De aartsengel Rafaël verlaat Tobias en zijn familie* (Tobit 12:20-22) kan worden gevonden in een voorstelling van Jacob de Wet de Oudere (ca. 1610-1675/91) (afb. 11.34).[3044] Ook hier ziet men een buitenscène met kostbaarheden op de grond. Overigens werd in 2006 (door schrijver dezes) beweerd dat het *portrait historié* van Thomas de Keyser 'een aangenaam buitenbeentje' was binnen zijn oeuvre, maar de schilder blijkt vaker portretten in historische gedaante te hebben geschilderd, zoals een portret van een meisje als Flora.[3045] Ook schilderde hij een nieuwtestamentisch bijbelstuk, *De Graflegging,* waarop een eigentijds heerschap als Jozef van Arimathea (of Nicodemus?) wordt getoond, alsmede een bijzonder atypische Magdalena, in wier gelaat wij een dame van middelbare leeftijd ontwaren (afb. 11.35).[3046]

[3040] Schillemans 1989, p. 64.
[3041] Zie: Adams 1985, dl. 1/2, pp. 407-409; dl. 3/4, pp. 98-99, nr. 47. Schriftelijke mededeling van Dirkse aan Adams. Zie ook: Schillemans 1989, p. 64 met noot 1 op p. 66. Adams vermeldt (p. 99) dat in 1981 door Christian Tümpel eveneens een interpretatie als Tobias werd geopperd.
[3042] Schillemans 1989, p. 64.
[3043] Rembrandt, *De engel Raphaël vertrekt van Tobias en zijn familie* (Tobias 12:21-22)**,** sign. & dat.: **"***Rembrandt. / f*" [gevolgd door drie, in een driehoek geplaatste puntjes] *1637,* olieverf op paneel, 66 x 52 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1736. Zie: Bredius & Gerson 1969, nr. 503; RRP Corpus, dl. 3 (1989), nr. A 121, dl. 6 (2015), nr. 150.
[3044] Jacob II de Wet, *De aartsengel Rafaël verlaat Tobias en zijn familie* olieverf op doek, 74 x 65 cm, Vlg. München (Hampel Kunstauktionen), 15-12-2008, lot 303 met kl.afb.; RKD-nr. 203665. Zie ook: Jacob II de Wet, *De aartsengel Rafaël verlaat Tobias en zijn familie,* olieverf op paneel, 47 x 66,7 cm, Kingston Ontario, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, schenking van Alfred & Isabel Bader. Zie: Best. cat. Kingston 2008, nr. 196; <pubhist.com/w6292>.
[3045] Mijn uitspraak in: B. de Klerck, in: 'Het kaf en het koren van Goudstikker', in: *NRC,* 9-2-2006. < www.nrc.nl/nieuws/2006/02/09/het-kaf-en-het-koren-van-goudstikker-11080980-a494896>; *Portret van een jongedame als Flora met herder,* olieverf op paneel, 1637, 93 x 72 cm, privébezit. Zie: *Encyclopædia Britannica Online*.
[3046] Thomas de Keyser, *Graflegging van Christus,* ca. 1635, olieverf op paneel, 84 x 66,5 cm [92,5 x 69 cm volgens RKD], privébezit; RKD-nr. 42448. J.H. Anderson, tot 6-4-1916; Vlg. New York (John Anderson), 6-4-1916, lot 62 als Rembrandt; Vlg. New York (Anderson), 11-4-1928, lot 155 als L. Bramer; Khdl. P. de Boer, Amsterdam, 1929, Khdl. Jacques Goudstikker, Amsterdam, 1924-1939 (Tent. cat. Bijbelsche Kunst, Rijksmuseum, Amsterdam, 8-7-1939-t/m 8-9-1939); Vlg. New York (C: East), 13-3-1980, lot 160 met afb.; Vlg. New York (C), 5-6-1985, lot 89 met afb.; Coll. E. Verrijken, Antwerpen, ca. 1985; Vlg. Amsterdam (S, Mak van Waay), 24-11-1986, lot 89 met kl.afb.; Vlg. Londen (S), 9-

11.3. Pastorale of bijbelse kinderportretten: Johannes de Doper en St. Agnes

Bij autonome kinderportretten in historiserende fantasiedracht levert de afwezigheid van een duidelijke narratieve context doorgaans nog grotere duidingsproblemen op. In tegenstelling tot gekostumeerde familieportretten waarbij het vermoeden van een bijbelse rolverdeling bestaat, lijkt het bij zulke kinderportretten eerder om een verkleedpartijtje te gaan dan om serieuze vereenzelviging, al was het maar doordat een kind vanzelf speelsheid en spel suggereert. De Leeuwardenaar Douwe Juwes de Dowe (1608-1663) schilderde in 1647 een *Dubbelportret van jongens in een landschap*, waarop de één gekleed is als een jager, met pijl en boog en jachthonden, terwijl de ander gewoonlijk wordt geduid als een Johannes de Doper (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 11.36).[3047] Men zou zover kunnen gaan de jager als St. Hubertus te betitelen, vanwege een veronderstelde naamsovereenkomst van beide jongens die dan Jan en Hubert geheten zouden hebben, maar zelfs dan blijft het een feit dat er geen inhoudelijk, ofwel thematisch verband tussen beide figuren bestaat.

Dit is wel het geval met een nauw verwant schilderij van dezelfde schilder waarop een meisje en een jongetje als Granida en Daifilo verschijnen, de personages uit het toneelspel *Granida* (1605) van Pieter Cornelisz. Hooft (1681-1647) (afb. 11.37).[3048] Niet alleen hebben beide schilderijen vrijwel hetzelfde formaat en een vergelijkbare picturale organisatie, maar we herkennen overduidelijk hetzelfde blonde jongetje in beide zittende figuren. Het wapenschild in de linkerbovenhoek zou volgens het RKD wijzen op telgen uit het Fries-Groningse geslacht Van Hulten (linkerdeel) en Ayers of Haayers (rechterdeel).[3049] Dat hier niet zomaar een pastoraal samenzijn is uitgebeeld, bewijst de jacobsschelp, het gebruikelijke rekwisiet waarmee Daifilo Granida te drinken geeft – ofschoon de vermelde fontein hier lijkt te ontbreken.[3050] Het thema

---

7-1998, lot 44 met kl.afb.; Londen (C), 2-11-2001, met kl.afb.; Vlg. Amsterdam (C), 6-11-2002, lot 72, met kl.afb.; Vlg. Lille (Mercier, Velliet, Thullier), 26-3-2000, lot 263; RKD-nr. 42448. Zie: Sluijter 2015, p. 275 met afb. V-4.

[3047] Douwe Juwes de Douwe, *Dubbelportret van jongens in een landschap als jager en Johannes de Doper*, sign. & dat.: *"Douwe A° 1647",* olieverf op doek, 112,5 x 133 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1357; RKD-nr. 14886; Porthis 0438. Voorheen: Coll. Dr. A. Bredius, Den Haag, tot 1887. Zie: Best. cat. Amsterdam 1976, p. 198; Bakker 2008a, p. 181 met kl.afb. (als *Twee jongens in een landschap*). Zie voor De Dowe ook: Bakker 2008a, pp, 30, 98, 105, 178, 180 (aldaar literatuuroverzicht), 231, 234, 237, 239, 241; Tent. cat. Franeker 2014, pp. 63-66.

[3048] Douwe Juwes de Douwe, *Dubbelportret van een meisje en jongen als Granida en Daifilo,* olieverf op doek, 113,5 x 132 cm, Vlg. Londen (C: Manson & Woods), 8-12-1989, lot 49 met kl.afb.; Khdl. Galleria Caretto, Turijn, 1990; IB-nr. 90667; RKD-nr. 132642; Porthis 0003, 0031. Zie: Sumowski 1998-1994, dl. 6, p. 3703, nr. 2255 met kl.afb.; Bakker 2008, pp. 193-194 en 350, met afb. 34. Zie voor de uitbeelding van het onderwerp in de Nederlandse schilderkunst: Gudlaugsson 1949, pp. 226-230, pp. 348-351; Gudlaugsson 1949, pp. 39-43; Te Poel 1986, passim.

[3049] Volgens RKD-nr. 132642; IB-nr. 90667. Of wordt hier het patroniem Ha(e)yes(z.) bedoeld? Zie: C.H. van Hulten, in: *Bijblad DNL* (1960), dl. 3. Deze genealogie gaat terug op twee handschriften: de *Mimmorie* van 1631, geschreven door Lucas van Hulten den Olden, (Rijksarchief Groningen, nr. 66) en het *Stamboek* of *Genealogie van Lucas van Hulten*, tussen 1780 en 1785 opgetekend door Ds. Lucas van Hulten. R.P. van Hulten betoogt dat de familie Van Hulten reeds in de zeventiende eeuw een wapen voerde; zoals bijvoorbeeld te zien op een gedenksteen in een kerk in Eernum (Groningen) uit 1650, aldus het commentaar bij IB-nr. 82198. In 1617 huwde de niet-adellijke Clara van Hulten (*24-09-1592 te Leeuwarden, †18-08-1652 te Groningen) met de Ommelander jonker Coppen Jarges (*27-03-1575 te Saaksum, Heralmaborg, †1-10-1642 te Groningen). Zie hiervoor ook: Kroesen & Steensma 2008, p. 133. Zie ook: <www.f-van-hulten.com/Genealogy/vanhulten.htm> [28-1-2018]. De Groningse Van Hultens stamden af van Lucas van Hulten, *17-2-1563 te Lillo (bij Antwerpen), chirurgijn en veltscheer onder Caspar van Eeuwsum, burger van Groningen 1597, vendrich 1608, burger-hopman 1621, gezworene 1622, lid van de kerkeraad 1624, ouderling 1625, kluftmeester 1626, kerkmeester 1626, voogd A-kerk 1627 27-2-1630 ald., †20-6-1637 te Groningen, begr. A-kerk 24-6-1637; tr. Leeuwarden 16 juni 1588 o.s. Hiske Barels (Baroldes), geb. Groningen ca. 1565, † daags voor St. Maarten te Groningen, op 93-jarige leeftijd, dr. van Hinrick, burgemeester van Groningen. Zie: Th. Kamp, *Stamboom Kamp – Twaalfhoven,* in: <https://www.genealogieonline.nl/stamboom-kamp-twaalfhoven/I60.php>. Voor de Antwerpse Van Hultens: H.L. Kruimel, *Jb. CBG* (1979), pp. 178-193.

[3050] Hooft 1615, ed. Van Gemert & Grijp 1998, pp. 43-44, r. 273 (met noot 26), r. 275: '… Alderheuste Princes, siet hier om u t'ontladen:/ Diana, moegejaeght, en soude nietversmaden/ Dees suivere fonteyns cristallinige vloedt.'

van Granida en Daifilo was niet alleen erg gezocht voor dubbelportretten van echtparen, maar ook geliefd voor kinderportretten. De Dordtenaar Pieter Verelst (1618-ca. 1678) portretteerde twee kinderen in deze rollen op een dubbelportret,[3051] evenals Jan Mijtens (1613/14-1670) deed.[3052] Ook Gerard van Honthorst (1592-1656), Abraham van den Tempel (1622-1672) en Jürgen Ovens (1623-1678) portretteerden adellijke meisjes en volwassen juffers ten halve lijve met een schelp in de hand.[3053]

Er bestaat nog een derde kinderdubbelportret dat wordt toegeschreven aan De Dowe, ondanks dat het in een afwijkende, gladdere schildertrant lijkt te zijn vervaardigd; mogelijk door een leerling die minder vaardig was in de weergave van textiel (afb. 11.38).[3054] Wederom ziet men de vergelijkbare figuurschikking met een staand kind ter linkerzijde en een zittend kind rechts daarvan. Wat opvalt aan deze voorstelling is dat de kinderen eleganter gekleed zijn. De jongen draagt een eigentijdse cravatte, terwijl de japon van het zittende meisje meer modieus en werkelijkheidsgetrouw aandoet dan het kleed van Granida. Dit doet vermoeden dat de schilder voor deze portretopdrachten zich van een vaste beeldformule bediende, waarin hij vervolgens specifieke wensen van de opdrachtgevers naar believen kon uitwerken.

We weten uit een stadsbeschrijving van Den Haag van Jacob van der Does (1623-1673) dat juffers bij Jan Mijtens uit verschillende conventionele portretwijzen konden kiezen, waaronder 'een gelijck Diaen/ Ter jacht', den ander aen fonteyn of bloemen staen:/ Of op een and're wijs met sulck een swier van kleeren/ 't sy Hollants of Romeyns, gelijck zy self begeren.'[3055] Vanwege dit standaardrepertoire dient men de conceptie van het *Dubbelportret van twee jongens in een landschap* en duiding ervan in heroverweging te nemen. Is het rechter jongetje wel afgebeeld als een Johannes? De jongen die slechts gekleed is met een doek om het middel, met zijn linkerarm over een lammetje en een zweepje in zijn hand lijkt eerder een "typische" herder voor te stellen dan een Johannesfiguur. Een zweep hoort immers niet tot de vaste iconografie van Johannes de Doper en lijkt tamelijk ongepast als we het lam als een toespeling op Christus willen begrijpen.

[3051] Pieter Verelst, *Dubbelportret van twee kinderen als Granida en Daifilo,* sign. & dat. l.m.: *"P. Verelst f. 1656",* olieverf op doek, 178,7 x 197 cm, Khdl. Lawrence Steigrad Fine Arts Gallery, 2004; Porthis 0008 & 0044.

[3052] Jan Mijtens, *Dubbelportret van twee kinderen als Granida en Daifilo*, Sign. & dat. r.o.: *"JANMijtens F:",* olieverf op doek, 112 x 143,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1856; Porthis 0007 & 0043. Zie: Gudlaugsson 1949, p. 40 met afb. 13; Wishnevsky 1967, p. 100, p. 236 met afb. 37; Kettering 1983, p. 66, 81, 106, 164 noot 19, p. 190 met afb. 153; Kettering 1987, pp. 147, 149, noot 16, pp. 154-155 met afb. 6-10 op p. 168; Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 231-234, nr. 44 met afb. 232; Bauer 2006, p. 78, pp. 277-278, nr. A 152.

[3053] Gerard van Honthorst, *Albertina Agnes van Nassau-Dietz-van Oranje-Nassau (1634-1696) als Granida,* dat.: 1653, olieverf op doek, 111 x 88 cm, Olsztyn, Muzeum Warmii i Mazur, inv.nr. MNO 197 OMO (afk. uit Schloß Schlodien, Donahsche Gemäldesammlung); Porthis 0668. Zie: Judson & Ekkart 1999, p. 252, nr. 321 met afb. 208; Jürgen Ovens, *Portret van Eva van Hengst-Roeters (1652-1674) als Granida,* olieverf op doek, 82,5 x 66 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 1204; IB-nr. 21435; RKD-nr. 124613; Porthis 3104. Zie: Best. cat. Utrecht, p. 408, nr. 1204; cf. pendant: *Portret van Anthony van Hengst (1644-1707) als Daifilo,* 1674-1675, olieverf op doek, 82,5 x 67 cm, Vlg. Amsterdam (C), 13-10-2009-10-13, nr. 20; IB-nr. 21429; RKD-nr. 124612. Abraham Lambertsz. van den Tempel, *Amalia Margaretha von Windischgraetz-van Brederode (1626-1665) als Granida,* olieverf op doek, 1655, 114,5 x 88 cm, Olsztyn, Muzeum Warmii i Mazur, inv.nr. MNO 231 OMO; Porthis 0669. Zie: Tent. cat. Olsztyn 1993, p. 42, nr. 47 met afb. Zie ook: *Jongedame als Granida* van Jan Gerritsz. van Bronckhorst (1603-1661): Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, pp. 163-164, met afb. 165.

[3054] Douwe Juwes de Douwe of leerlingwerk, *Dubbelportret van een jongen en een meisje in een landschap*, olieverf op doek, 111 x 131 cm, verblijfplaats onbekend; IB-nr. 94457; RKD-nr. 134296; Porthis 4435.

[3055] Van der Does 1668, pp. 91-92, aangehaald in: Bauer 2006, pp. 11, 64, 93; De Winkel 2007, pp. 72-73. Zie voor zogenaamde 'invul-portretten' bij Caspar en Constantijn Netscher: Blankert 1966, pp. 263-269.

Desalniettemin komt de houding van het zittende herdertje met zijn arm om het lammetje opvallend overeen met een jeugdige *Johannes de Doper* door Jacob Adriaensz. Backer uit omstreeks 1645 (**BAC5;** afb. 11.39). Ook dit werk is vermoedelijk bedoeld als kinderportretje, maar hier is de jongen – zoals gebruikelijk in de Johannes-iconografie – uitgerust met een rieten kruis met daaromheen een banderol die de tekst "Ecce Agnus Dei" draagt. De verwantschap tussen beide jongensportretten toont eens te meer aan hoe dicht pastorale en bijbelse voorstellingen elkaar in formeel opzicht kunnen benaderen. Hierom werd ook Jan de Baens portret van *Jan Obreen (1649-1713) als herder (Daifilo?)* per abuis geduid als Johannes de Doper, niettegenstaande schelp en schoeisel (afb. 11.40).[3056] Overigens was het kinderportret in de gedaante van de kleine Johannes wijdverbreid. We kennen een Zuid-Nederlands jongensportret, vermoedelijk van de hand van Jacob van Oost (1601-1671) uit omstreeks 1650 (**OOS3;** afb. 11.41).[3057] Via Jacob Backers leerling Godfried Kneller (1646-1723) deed de uitbeeldingswijze voor zuigelingen mogelijk zijn intrede in Engeland.[3058] Maar ook de Vlaming Jacob Huysmans (1630-1696) schilderde circa 1664 James Scott (1649-1685), Eerste Hertog van Monmouth en Buccleuch, als adolescent ten voeten uit met een kruis met banderol in handen en een lam naast hem (Thornhill, Drumlanrig Castle; afb. 11.42).[3059]

Er zijn aanwijzingen dat in Italië al langer een traditie van zulke Johannes-portretten bestond, hetgeen onder meer het *Portret van de Giovanni de' Medici (1544-1562) als Johannes de Doper* door Agnolo Bronzino (1503-1572) uit de jaren 1555-60 bewijst (Rome, Galleria Borghese; afb. 11.43).[3060] Deze portretwijze voor kinderen en adolescenten werd mogelijk gestimuleerd door de *Regola del Governo di Cura Familiare* (1403) van de zaligverklaarde dominicaner monnik en cardinaal Giovanni Dominici (1356-1419) die voorschreef: 'Deze [eerste regel] is het in huis hebben van schilderijen van heilige jongens of maagdelijke jongedames, waarin jouw kind, nog in de bakerdoeken, zich mag verblijden door vergelijkbaarheid en met dezelfde verrukking, met handelingen en tekenen die te danken zijn aan de jeugd. [...] Op vergelijkbare wijze dient hij zich te spiegelen aan de heilige Doper, gekleed in de huid van een kameel, een ventje dat de woestijn intrekt, speelt met de vogels, zuigt op de honingdouwbladeren, slaapt op de grond.'[3061] Justus Sustermans (1587-1681) herintroduceerde

---

[3056] Jan de Baen, *Portret van Jan Obreen als herder (Daifilo?),* olieverf op doek, 101,8 x 78,9, Vlg. Erven F.D.O. Obreen, Amsterdam (C), 6-11-2002, lot 63; RKD-nr. 104235; IB-nr. 123372; Porthis 4398. Zie: O'Brien 1949, afb.

[3057] Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 41 met afb. 20. Niet in: Meulemeester 1984, maar vermoedelijk vermeld, p. 410, nr. E3 (catalogus van oncontroleerbare werken): Vlg. Jacques Vlietinck, Brugge (Vincent), 10-5-1728, lot 102 als 'Un petit S. Jean de van Oost'.

[3058] Godfried Kneller, *Zuigeling in de gedaante van Johannes de Doper,* formaat onbekend, vermoedelijk verkocht door Khdl. R.O. Schmitt Fine Arts, Britannia Holdings, Windham (USA) 2006; Porthis 0629.

[3059] Jacob Huysmans, *Portret van James Scott (1649-1685), Eerste Hertog van Monmouth en Buccleuch als Johannes de Doper,* opschrift l.b.: *"Duke of Monmouth",* olieverf op doek, formaat onbekend, Thornhill, Drumlanrig Castle; Porthis 2662. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 407, nr. 536 met afb. 47; Tent. cat. Washington 1985, pp. 156-157, nr. 83.

[3060] Agnolo Bronzino, *Giovanni de' Medici als Johannes de Doper*, 1560-1561, olieverf op doek, 120 x 92 cm, Rome, Museo Galleria Borghese, inv.nr. 86071; Porthis 2364.

[3061] 'Si è d'avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergine giovanette, nelle quali il tuo figliuolo, ancor nelle fascie, si diletti come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alla infanzia. [...] Così si specchi nel Battista santo, vestito di pelle di cammello, fanciullino che entra nel diserto, scherza cogli uccelli, succhia le foglie melate, dorme in sulla terra.', in: *Regola del governo di cura familiare,* Parte IV, in: Varese 1955, p. 25; Bollati & Fossati 1978-1982, dl. 2 (1980), p. 251. In het Engels vertaald als: 'The first [rule] is to have paintings in the house, of holy little boys or young virgins, in which your child when still in swaddling clothes may delight, as being like himself, and may be seized upon by by the like thing, with actions and signs attractive to infancy [...] In the same way he may mirror himself in the holy Baptist, dressed in camel skin, a small boy entering the desert, playing with birds, sucking on the sweet leaves, sleeping on the

op zijn beurt deze specifieke portretwijze voor peuters aan het hof van de Medici, toen hij (naar men aanneemt) de kleine Gian Carlo de' Medici (1611-1663) vereeuwigde in deze hoedanigheid (Firenze, Galleria degli Uffizi).[3062] Nadien zou Nicolas de Largillière (1656-1746) regelmatig Franse, katholieke adelborsten portretteren in de gedaante van de Johannesknaap.[3063]

Een vergelijkbare duidingsproblematiek als met de Johannesknapen, op de grens van het religieuze en het pastorale, is het geval in de vele portretten ten halven lijve van meisjes en jongedames met een lammetje, die vaak als St. Agnes worden geduid.[3064] In veel gevallen lijkt op het eerste gezicht sprake van een uitdossing als herderinnetje. Enkel als er sprake is van een zwaard of een zegepalm moet de geportretteerde zeker als een St. Agnes met attributen van haar martelaarschap worden geïnterpreteerd. Opvallend portretmatige Agnesfiguren duiken op vanaf het laatste kwart van de zestiende eeuw in Vlaanderen.[3065] Het is niet vreemd dat meisjes zich spiegelden aan 'Agniet, spiegel der Maeghden'.[3066] Reeds de zalige Johannes Dominici (1356/57-1419) beval 'Agnes met het vette lam' aan als rolmodel voor meisjes, en verder Elisabeth en Catharina, die eveneens opvallende populariteit kenden in het historische portretgenre.[3067] Bij een jongedamesportret van Hendrick Bloemaert (1601-1672) geeft het palmblad de doorslag voor de identificatie als St. Agnes (afb. 11.44).[3068] En op een miniatuurschilderij van Gonzales Coques (1616-1684) zien we het meisje met een zwaard; het werktuig van haar marteldood (Londen, National Gallery; afb. 11.45).[3069] Mogelijk werd dit op zilver geschilderde kleinood

---

ground.', in: Gilbert 1980, pp. 145-146, aangehaald in: Polleroß 1993, p. 17; Tinagli 1997, p. 162; Langkmuir 2006, p. 28. Zie ook: Rubin 2007, p. 180.

[3062] Justus Sustermans, *Gian Carlo de' Medici als Johannes de Doper,* olieverf op doek, 48 x 35 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv.nr. 5620; Porthis 0407. Zie: Tent. cat. Florence 1983, p. 117, nr. LXXVII; Paulussen 1980, pp. 124-125.

[3063] Nicolas de Largillière, *Jongen als Johannes de doper,* olieverf op doek, 73,5 x 59,5 cm, Vlg. Parijs (hôtel Drouot); Omgeving van Nicolas de Largillière, *Portrait allégorique du marquis de Brisay en saint Jean Baptiste*, olieverf op doek, 81 x 65 cm, op achterzijde een etiket: *Donné à Georges de Paris/par son oncle de Tholozan/Guermantes*, Vlg. Parijs (hôtel Drouot), 1-7-1992, lot 21; Vlg. Monaco (C), 3-7-1993, lot. 49 (als Nicolas de Largillierre); Coll. La Marquise de Paris; Vlg. Parijs (hôtel Drouot), 15-12-2008, lot 13; Porthis 3079.

[3064] Zie bv. *Portret van een Jongedame* door Isaac Luttichuys: Valentiner 1938, p. 178, nr. 34, fig. 25.

[3065] Zie bv. Bernaert de Ryckere, *St. Agnes,* ca. 1570. olieverf op paneel, 71 x 52,8 cm, Kortrijk, Broelmuseum; KIK-nr. 119974; Porthis 4368. De portretidentificatie blijft twijfelachtig, aangezien de vrouw aan een standaardtype voldoet dat opduikt in de oeuvres van De Ryckere en Antwerpse maniëristen als Frans Floris en Maerten de Vos.

[3066] Buitendyck 1659, pp. 32-34. Zie ook: Stalpart van der Wiele 1622, in: Tent. cat. Antwerpen 2018, p. 194.

[3067] *Regola del governo di cura familiare,* Parte IV, in: Varese 1955, p. 26: 'Così si vorrebbono nutricare le piccole fanciulle nell'aspetto dell'undici mila vergini, discorrenti, oranti, combattenti. Piacemi veggano Agnese col grasso agnello, Cecilia di rose incoronata, Elisabet di rose piena, Caterina in sulla ruota, [...]', vertaald in: Gilbert 1980, p. 146, geciteerd in: Langkmuir 2006, p. 26: 'And so too little girls should be brought up in the sight of eleven thousand virgins. I would like them to see Agnes with the fat lamb, Cecilia crowned with roses, Elizabeth with many roses, Catherine on the wheel, [...]'.

[3068] Hendrick Bloemaert, *Vrouwe als St. Agnes*, olieverf op paneel, 72 x 59 cm, ca. 1620, Coll. A. De Ridder, Brussel; Vlg. A. de Ridder, Parijs, Gervex, 2-6-1924, lot 43 (als Paulus Moreelse); Vlg. Parijs (Palais Galliéra), 17-6-1970, lot 122 met afb. als Hendrick Bloemaert; Porthis 0229. Zie: Wishnevsky 1967, p. 169, nr. 23 (als Paulus Moreelse); Roethlisberger 1993, dl. 1, pp. 477-478, nr. H78; dl. 2, afb. H79 (als Hendrick Bloemaert); Domela Nieuwenhuis 2001, dl. 2, p. 742, nr. SZH96 (aldaar voor verdere literatuur). Vlg. Duke of Abercorn e.a., Londen (C), 28-4-1972, lot 94 met afb. als Hendrick Bloemaert (verkocht aan Ryan).

[3069] Gonzales Coques, *Portret van een meisje als St. Agnes,* Londen, National Gallery, inv.nr. NG1011; Porthis 0046. Herkomst: Coll. Thomas Newton (1704-1782); Vlg. Coll. Lord Bishop of Bristol (Thomas Newton) e.a. (Pall Mall), 8ff-4-1788; Vlg. Coll. Dr. Newton Lord Bishop of Bristol, 22-3-1794 (onverkocht?); Vlg. Coll. Lord Northwick, Cheltenham (Pall Mall), 23-8-1859; verworven door Agnew voor James Fallows; Vlg. Coll. James Fallows, Londen (C), 23-5-1868; aan Pearce; Wynn Ellis Bequest, 1876. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 562; Lisken-Pruss 2002, pp. 292-294 met afb. 52.

geschonken aan het afgebeelde meisje op Nietendag (21 januari), de feestdag van "St. Agniet" waarop mannen van oudsher presentjes aan vrouwen en meisjes gaven.[3070]

Maar een meisje zonder deze attributen, op een portret dat voorheen aan Jan van Noordt (1624-na 1676) en Isaack Luttichuijs (1616-1673) werd toegeschreven, oogt ietwat te wuft voor een heilige, met strikken in haar pijpenkrullen en gekleed in een hemd dat is bijeengestrikt met blauwe lintjes (afb. 11.46).[3071] Zij lijkt een herderin te moeten voorstellen, die haar schaapje aan een leiband voert. Men dient echter niet te vergeten dat schilders de heilige Agnes doorgaans tamelijk werelds weergaven, soms zelfs naakt. Omdat zij een huwelijk afwees, werd zij in een bordeel gezet, waarop een man die haar bijna naakt zag spoorslags blind werd. Het verhaal gaat verder dat haar naaktheid werd bedekt door snel groeiend hoofdhaar, wat de weelderige haardos van de dames lijkt te rechtvaardigen. Bovendien werd deze Romeinse maagd na haar verkrachting gebracht naar de tempel van Minerva, waar zij weigerde God te loochenen en een kruisteken sloeg. Afgebeeld is een tempelachtige achtergrond – of althans een zuil – die naar deze episode kan verwijzen, evenals de architectuur op Coques' schilderij, die overigens gebaseerd is op de portico van het Rubenshuis.

Ook een Agnes-figuur van Justus van Egmont (1601-1674) houdt het lam aan een lintje vast, terwijl zij duidelijk als deze heilige herkenbaar is aan de aureool, het palmblad en de verder ongebruikelijke draak die haar maagdelijkheid bedreigt (afb. 11.47).[3072] In andere gevallen biedt een lelietak als symbool van haar ongeschonden maagdelijkheid, of een ring ten teken van haar verloving met Christus, iconografische houvast, zodat zij niet wordt verward met een schapenhoedster. In andere gevallen kan de "pastorale" uitbeelding van St. Agnes met een bloemenkrans weer leiden tot interpretatieproblemen. Niettemin worden florale motieven gerechtvaardigd doordat St. Agnes in eulogiën werd geprezen als 'een schoonste Blom/ Des veldts, en Leli der valleyen [die] Een bloemigh bedd' heeft [...] gespreyt'.[3073] In Godfried Knellers *Portret van Agnes Huckle-Voss* – de natuurlijke dochter van de schilder en zijn geliefde Mrs. Voss – wijst het boekwerk (duidbaar als een bijbel) kennelijk op een gelijkstelling met de heilige, wier naam ook in latere prentversies werd vermeld (afb. 11.48).[3074]

Dankzij Anthony van Dyck (1599-1641) en Sir Peter Lely (1618-1680) werd deze thematiek voor portretten ten voeten uit gemeengoed in de Engelse kunst, hoewel in enkele gevallen eveneens twijfel bestaat of de dames een herderin of St. Agnes voorstellen. Evenals het "Johannesportret", het bijbelse equivalent voor jongens, was het "Agnesportret" voor jongedames een inter-Europese aangelegenheid. Voorbeelden zijn er reeds in het zestiende-

---

[3070] Het is ook niet uitgesloten dat in sommige gevallen de gelijkstelling met St. Agnes een postume lofzang op de geportretteerde is, aangezien: 'Door d'Ouders van Agniet, Haer Lichaem d'aerden heeft; Maer doch haer ziel geniet, Dat sy nu eeuwigh leeft', zoals Albertus Buitendyck het in zijn *Bloem-hof* (1659) verwoordde. Buitendyck 1659, p. 37.
[3071] Noord Nederlands, *Herderinnetje (St. Agnes),* olieverf op doek, 116 x 91 cm, Khdl. Amsterdam, 1935; Khdl. Steinmeyer, Lüzern, 1938; Khdl. B. Meissner, Zürich, 1991; Vlg. Koller, Zürich, maart 2010?; Porthis 0234. Zie: De Witt 2007, p. 238, nr. R23 met afb. als *St Agnes*; Ebert 2009, p. 645, nr. Is. D 51 als *Dreiviertelbildnis einer jungen Dame mit Schaf (Heilige Agnes?).*
[3072] Justus van Egmont, *St. Agnes,* olieverf op paneel, 86 x 78 cm, Vlg. Keulen (Lempertz), 15-5-2002, lot 841 met kl.afb.; RKD-nr. 115624; Porthis 1547.
[3073] Haeffacker 1638, p. 400. Zie ook citaten: Stalpart van der Wiele 1622, in: Tent. cat. Antwerpen 2018, pp. 194-195.
[3074] Godfried Kneller, *Portret van Agnes Huckle-Voss,* ca. 1708, olieverf op doek, 78,7 x 66 cm, New Haven, Yale Center for British Art; Porthis 2784. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 358; dl. 2, p. 411, nr. 587. Er werden verscheidene prenten naar het werk gemaakt, o.a. door John Smith (1652-1743), "Saint Agnes", 1716, mezzotint, 31,9 x 24,4, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG D4572; Porthis 0620. Zie: Stewart 1983, p. 111, nr. 373 met afb. 80d.

eeuwse Frankrijk, bijvoorbeeld bij Corneille de la Haye (1543-1575).[3075] Ook in Italië vindt men vaak dames met een schaap op schoot en een boekwerk, onder meer in het oeuvre van Paolo Veronese (1528-1588).[3076] Carlo Dolci (1616-1686) gebruikte zijn echtgenote Teresa Bucarelli als model voor een figuur met schaapje ten halven lijve, als de heilige herkenbaar door haar stralenkrans (afb. 11.49).[3077] Ook de Spanjaard Francisco de Zurbarán (1598-1664) modelleerde een St. Agnes naar een wel zeer individueel model, wat een portret doet vermoeden.[3078]

Michaelina Wautier (1617/18-1689) schilderde een *Dubbelportret van twee meisjes in de gedaante van Sint Dorothea en Sint Agnes* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; afb. 11.50).[3079] Hier is het rechter meisje met het schaapje enkel herkenbaar als de religieuze figuur dankzij het andere als heilige identificeerbare kind dat een palmblad vasthoudt, zonder welke men haar mandje met rozen en appels nog in pastorale zin zou kunnen opvatten. Dit motief is vermoedelijk herleidbaar tot de hagiografie van de heilige Dorothea. Onderweg naar het schavot had haar advocaat Theophilus haar spottend toegeroepen of ze hem bloemen en vruchten uit het paradijs wilde toezenden, hetgeen ze hem beloofde te doen. Bij het schavot beval zij een jongen de rozen en appels die hij aanbood aan Theophilus te brengen, waarop deze zich bekeerde. Het is echter ook niet uitgesloten dat hier niet St. Dorothea maar de heilige Emerentiana is voorgesteld, die twee dagen na Agnes haar naamdag heeft op 23 januari, en die wel het 'Speelgenootje van S. Agnes' werd genoemd.[3080]

Het behoeft geen uitleg dat portretten in de gedaante van heiligen gewoonlijk op een katholieke opdrachtgever duiden. Vaak lijkt de identificatie met St. Agnes en Johannes de Doper te wijzen op een openlijke getuigenis van katholicisme. Dit is het geval bij de St. Agnes-portretten van Mary Howard-Villiers (1622-1685) door Van Dyck (afb. 2.21) en Lely's beeltenis van Maria Beatrice d'Este (1658-1718), koningin van Engeland, echtgenote van Jacobus II (1603-1701).[3081] Een dergelijke toespeling lijkt niet het geval bij Jacob Huysmans portret *James Scott,*

[3075] Corneille de la Haye, *Jongedame als Agnes,* olieverf op paneel, 15,8 x 12,1 cm, Coll. Adolph Thiem (1832-1923), Berlijn, door hem gegeven in 1899 (volgens etiket verso) aan; Gustavo Frizzoni (1840-1919), en door vererving aan inbrenger bij; Vlg. Londen (C), 2-12-2008, lot 21; Porthis 2387. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 391, nr. 317 als Jean Clouet.
[3076] Paolo Veronese, *Vrouw als St. Agnes,* olieverf op doek, 84 x 72,5, Houston TX, Sarah Campbell Blaffer Foundation; Porthis 2435. Tent. cat. Washington 1988-1989, p. 130, nr. 65 met kl.afb.; olieverf op doek, 165 x 75 cm, Cividale del Friuli, Santa Maria a Corte; Porthis 2472. Zie: Pignatti 1976, p. 176, nr. A53 met afb. als Giovanni Antonio Fasolo.
[3077] Carlo Dolci, *Teresa Dolci-Bucarelli als St. Agnes,* olieverf op doek, 73,3 x 55,5 cm, voorheen Coll. Mark Fehrs Haukohl, Houston (in bruikleen gegeven aan Museum of Fine Arts, Houston 1994-2004 en aan Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, 2004-2005); Vlg. New York (C), 26-4-2006, lot 67; Porthis 3370; cf. variant Vlg. Zürich (Koller), 27-3-2009, nr. 3018; Porthis 3364. Zie: Baldassari 1995, pp. 157-159, nr. 133, fig. 133, pl. 32.
[3078] Francesco Zurbarán, *St. Agnes,* ca. 1635-1640, olieverf op doek, 146 x 108, Coll. Duque de Bejar, Madrid; Coll. Thyssen, Lugano; Vlg. Londen (S), 5-7-1984; Porthis 2595. Zie: Gregori 1973, pp. 98-99, nr. 161 met afb.; Polleroß 1988, dl. 2, p. 402, nr. 466.
[3079] Michaelina Wautier, *Portret van twee meisjes als Sint Dorothea en Sint Agnes,* ca. 1650, olieverf op doek, 89,7 x 121 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 599; Porthis 0982, 0297. Zie: Pignatti 1976, dl. 1, p. 185, nr. A124; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 204-205, nr. 51 met kl.afb. (als Thomas Willeboirts); Heinrich 2003, p. 363, nr. E70 met afb. 177; Van der Stighelen 2008, p. 164 met kl.afb.; L. van der Vinde, in: Tent. cat. Den Haag 2017-2018, pp. 116-119, nr. 22; K. Van der Stighelen, in: Tent. cat. Antwerpen 2018, pp. 194-199, nr. 9.
[3080] Zie hiervoor: De Swaen 1664, pp. 51-53.
[3081] Anthony van Dijck, *Mary Howard née Villiers als St. Agnes,* ca. 1637, olieverf op doek, 186,7 x 137,2 cm, Royal Collection, Windsor Castle, inv.nr. RCIN 404402; Porthis 0389. Het werk stamt mogelijk uit collectie van Karel I van Engeland en was al in Windsor Castle tijdens bewind van koning Jacobus II. Zie: Polleroß 1988, dl. 2, p. 401, nr. 456; Barnes 2004, pp. 589-590, nr. IV. 205 met afb.; Peter Lely, *Maria Beatrice Este (van Modena), koningin van Engeland, als St. Agnes of herderin*, 1675-1679, olieverf op doek, 127,3 x 102,9 [126,1 x 103,1] cm, UK, Royal Collection, inv.nr. RCIN 403225; Porthis 1443. Zie: D. Clarke, in: Tent. cat. Londen 2017-2018, pp. 130-131, nr. 56 met kl.afb. Vergelijk: Peter Lely, *Renée Louise de Pénacoet de Kéroualle, (1649- 1734), 1st Duchess of Portsmouth en Aubigny als St. Agnes*, ca. 1675, olieverf op doek, 127 x 111,5 cm, Wilton, Wilton House, Coll. The Earl of Pembroke; Porthis 1449. Zie: Polleroß

Eerste Hertog van Monmouth als Johannes de Doper van 1664 (afb. 11.42).[3082] Hier lijkt veeleer sprake van een uitdrukking van crypto-katholicisme, aangezien de *protestantse* Monmouth zichzelf presenteerde als rechtmatige troonopvolger, gebruikmakend van zijn positie als (buitenechtelijke) zoon van Karel II en diens protestantisme, ten koste van de Roomse Jacobus. De uitbeelding verwijst hier naar een andere traditie. De Johannes-iconografie werd namelijk sinds François I van Frankrijk aangewend om Franse monarchen te portretteren (afb. 11.51).[3083]

De ambiguïteit tussen het religieuze en het pastorale genre diende wellicht in sommige Nederlandse portretten doelbewust om de beschouwer op het verkeerde been zetten. In een tijd waarin het katholicisme niet openlijk beleden mocht worden is het niet ondenkbaar dat meisjes en jongemannen in een pastorale uitdossing of context verschenen. Ondanks weglating van duidelijke attributen die hen onweerlegbaar als Johannes of Agnes identificeren, kon de voorstelling niettemin bedoeld zijn als een allusie daarop, waardoor een katholieke uitleg opzettelijk voor andersgelovige buitenstaanders in nevelen werd gehuld. De ware betekenis van de voorstelling zou echter voor intimi en geloofsgenoten duidelijk zijn geweest. De Doper was immers een sterk beeld van het katholicisme. De Roomse Stalpart van der Wiele sprak uit naam van zichzelf en zijn naamheilige: ''K en wilt u niet beletten;/ Maer vrees dat Ian Baptist/ Weerstaen de nieuwe wetten/ Zal van den Calvinist.'[3084]

11.4. Jacob Cats en Cornelia Baers als Manoach en zijn vrouw door Jan Mijtens (1650)

Een bijbels *portrait historié* in een landschappelijke setting is Jan Mijtens' zogenaamde dubbelportret van Jacob Cats (1577-1660) en Cornelia Baers (†1662) uit 1650 (Rotterdam, Boijmans van Beuningen; **MYT1;** afb. 11.52). Rechts op de voorgrond zit een man in een tent aan een tafel met schrijfgerei die bij het lezen wordt onderbroken door een vrouw die hem attendeert op een engel links in de achtergrond. De traditionele portretidentificatie als de raadspensionaris en zijn huishoudster berust op een inscriptie op de achterzijde van het doek.[3085] De schrijver vertoont gelijkenis met Cats maar niet in die mate dat het een onomstotelijk bewijs vormt: daarbuiten zijn er van Cornelia Baers geen portretten bekend.[3086] Alexandra Nina Bauer duidde het werk als *Manoachs vrouw bericht van de verschijning van een*

1988, dl. 1, p. 358; dl. 2, p. 409, nr. 558; Tasch 1999, p. 324 met afb. 46. Zie ook: School van Peter Lely, *Eleanor Gwynn als St. Agnes,* Sudbury, Sudbury Hall. Gwynn was echter protestants.

[3082] Evenmin valt het te rijmen dat ook Samuel Pepys, die zijn antikatholieke sentimenten niet onder stoelen of banken stak, zijn vrouw liet portretteren als St. Catherina. Zie: § 2.5.

[3083] Jean Clouet, *Frans I van Frankrijk als Johannes de Doper,* olieverf op paneel, 96,5 x 79 cm, Paris, Musée du Louvre, inv.nr. RF2005-12; Porthis 2236. Herkomst: Coll. Georges Hulin de Loo, Gent, 1918-1947; Vlg. coll. Hulin de Loo, Brussel 19-10-1947, nr. 129; Coll. Jules Tytgat, Gent; Coll. Jean Tytgat, Gent, 1947-1980; Vlg. Londen (C), 12-12-1980, nr. 126 (als J. Clouet); Khdl, Wildenstein & Co, New York, 1980-2005 (gift aan Musée du Louvre). Zie: Tent. cat. Parijs 2010-2011, pp. 380-381, nr. 203 met kl.afb. Prins Philippe de Bourbon (1640-1701) werd in een minitatuur in aquareltechniek als zodanig afgebeeld. Aquarel op perkament, 9 x 7 cm, 'Den Haag, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 168; dl. 2, p. 409, nr. 561; Schaffers-Bodenhausen 1993, p. 219, nr. 214 met kl.afb.

[3084] Lied 'LXXX. Dosis. 'T Nadenken', in: Stalpart van der Wiele 1631, p. 251.

[3085] Zie **MYT1** voor het opschrift op de achterzijde van de oorspronkelijke drager.

[3086] Ekkart 1995, pp. 146-147.

engel (Richteren 13: 2-14).[3087] De piepklein weergegeven engel zou de man Gods zijn die Manoachs vrouw berichtte dat zij zwanger zou worden van een zoon – namelijk Simson.

Kunstenaars beeldden doorgaans de verkondiging zelf uit of het ogenblik dat de engel Manoach en zijn vrouw voor het vlammende altaar verlaat (Richt. 13:20).[3088] Een voorbeeld van deze iconografie is een schilderij van Salomon Koninck (1600-1656) van omstreeks 1650 in het Musée des Beaux-Arts de Lyon (**KON1;** afb. 11.53). In de figuren van dit schilderij zijn al eerder portretten verondersteld en vooral de engel is sterk geïndividualiseerd. Indien de themaduiding van Mijtens' schilderij correct is, wordt hier het moment getoond waarop de vrouw uitroept: 'Zie, die Man is mij verschenen, Welke op dien dag tot mij kwam.' (Richt. 13:10). Het bijbelverhaal biedt echter geen verklaring voor de weergave van de schrijftafel. Hoort dit attribuut bij Cats' rol als dichter en raadpensionaris? Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat Cats zich als pleitbezorger van echtelijke trouw en onbesproken gedrag met zijn huishoudster liet afbeelden in deze bijbelse scène als blijk van vereenzelviging met de levensgeschiedenis van de hoofdfiguren. Derhalve is wel geopperd dat het niet gaat om Cats en Baers maar om een onbekend echtpaar dat op latere leeftijd nog een kind had gekregen.[3089]

Maar wat als Cats hier wèl is afgebeeld: hoe verklaart men dan de bijbelse thematiek of de engel? Eerder werd gesuggereerd dat de engel een doodstijding verbeeldt of een sterfgeval van een familielid of bekende van Cats memoreert.[3090] David Smith bracht de hemelse boodschapper in verband met Cats' naderende dood na zijn terugtreding uit het publieke leven in 1651 en dateerde het schilderij voor het gemak een jaar later.[3091] De engel als verkondiger van de dood lijkt moeilijk verenigbaar met de man Gods die een geboorte voorzegt. Jan Pietersz. Beelthouwer (ca. 1603-ca. 1665) haalde in zijn *Dialogus* (1664) de bijbelepisode juist aan ter tegenwerping van profetieën die berusten op vege tekens: 'Dat hy een Engel sagh: Soo schrickte Manoah/ Dat hy sterven moest. Doch 't bleef al even na!'.[3092]

Hoewel het onwaarschijnlijk is dat Cats met de portretopdracht zijn eigen dood wilde profeteren, hield hij zich in zijn levensherfst in toenemende mate bezig met bespiegeling over het levenseinde. Zijn *Doot-kiste voor de levendige* (1647, ed. 1655) stoelt op de piëtistische idee dat iemand bereid moet zijn om te sterven om te kunnen leven.[3093] De bundel bevat ook een gedicht 'Op het graf van Simson'. Over de wellevens- en stervenskunst schreef Cats ook in zijn *Ovderdom*, *buyten-leven, en hof-gedachten, op Sorgh-Vliet* (1655), waarin hij *memento mori-*

[3087] Zie voor de themaduiding: Bauer 2006, p. 80, 299-301 en p. 300 waar zij beweerde ook dat het 'weder um ein Porträt noch um ein Porträt historié handelt'.
[3088] Zie: Lairesse 1707, p. 171, voor de iconografie van engel die 'de geboorte Simsons verkondigde, in een rook of damp verdween, mogelyk in een vermeerdering der heldere omstraaling, welke zich met de rook van het offer vereenigde: door welke verdubbeling van glans deze Ouders in hun geloof en vaste hoop op de toekomstige geboorte, en de vervullinge der beloften, zyn versterkt geworden.'
[3089] Vergelijk: 'Manoachs vrouw', in: *De Bijbel in de Nederlandse Cultuur:* <www.bijbelencultuur.nl/terzijde/manoachs-vrouw> [28-1-2018].
[3090] Cats' schoonzoon Cornelis Musch of Willem II overleden beiden in 1650. In dat jaar werd ook het stoffelijk overschot van Cats' eerste echtgenote Elizabeth van Valkenburg bijgezet in een nieuw graf in de Haarlemse Kloosterkerk. Of mogelijk diende het schilderij ter herdenking van de sterfdag van Cornelia Baers' echtgenoot Matthias Havius. Zie hiervoor: Henrikson 1988; Ekkart 1995, pp. 145-147; Bauer 2006, pp. 299-301. De dood van Musch wordt aangehaald in: Cats 1656, p. 140.
[3091] Smith 1982, p. 135; Smith 1982a, pp. 259-288: p. 279 met afb. op p. 280. Vergelijk kritiek: Ekkart 1995, p. 146.
[3092] Beelthouwer 1671, p. 33. Cats zelf stelde nuchter over de onverwacht komst van de dood: 'Wie staegh goê keucken houdt, en op zijn tafel past,/ En vreest te geener tijdt een onverwachten gast.'. Zie Cats 1656, p. 160.
[3093] Cats 1655. Zie: Porteman 1992, p. 71; De Jager 2013, p. 12.

literatuur met buitenliteratuur verknoopte.[3094] Het intellectueel en meditatief verpozen met boek en schrijfgerei in de openlucht verwijst mogelijk naar het landleven. In *Buyten-leven* schreef Cats immers: 'Als ick hier in het groen mijn boecken mach genieten,/ So weet ick dat geen tijdt my hier en sal verdrieten'.[3095]

De belofte van de geboorte van Simson, de held Gods, diende van oudsher als typologische voorafspiegeling van de verkondiging van Christus.[3096] Blijkbaar zinspeelt het schilderij niet op de voorzegging van een alledaagse andere Simson, een vurig gewenste nakomeling van een eigentijds paar, maar op de komst van de verhoopte verlosser Israëls en derhalve op Simson als type van Christus. De symboliek van de hoop op een held Gods spreekt ook uit een lofdicht van Jan Vos (1612-1667) op een schilderstuk met dezelfde bijbelse thematiek: '*Manoäch en zyn Huisvrouw worden door d'Engel Samsons geboorte voorzeidt; door M. T. geschildert: in t't huis van den E. Bartolemeus Schout &c.*', waarin staat te lezen: 'Men hoopt hier op een kindt dat mannen zal verdelgen./ Wie in de naam van Godt optrekt zal zeegbaar zijn.'[3097]

Zo zou de thematiek verband kunnen houden met de toenmalige politieke situatie. Stadhouder Willem II (1626-1650) pleegde in 1650 een mislukte staatsgreep in reactie op Hollands eigenhandige besluit tot troepenafdanking. Met zijn dood, nog datzelfde jaar, was het Eerste Stadhouderloze Tijdperk (1650-1672) aangebroken.[3098] De verkondiging van Simsons geboorte verwijst echter niet naar de hoop op een nieuwe stadhouder, hoewel deze in de beeldspraak vaak werd gepresenteerd als een andere Simson.[3099] Voor Cats was de stadhouder geen soeverein vorst of staatshoofd en dus geen onmisbaar deel van een corporatief staatsbestel. In Cats' "staatsgebouw" van de Republiek vormden de provincies en Provinciale Staten de pilaren, zo stelde Lieuwe van Aitzema (1600-1669): de prins was de kroonluchter 'die veel licht en ornament hadde ghegeven', maar de staat was niet ingestort of onthoofd met de dood van de prins en 'het verlies van dien Luchter licht konde werden verset: dewijle alle Pylaren bleven'.[3100]

Hierom opperden de Staten van Holland, aangespoord door Cats, geen opvolger te benoemen en na te denken over 'een forme van Regeeringh in het Militaire na 't Exempel van de oudtste Republique die in de werelt oyt bekent is geweest, te weten van de *Hebreen,* dat is Godes eygen volck self, die van de tijdt af dat sy uyt Egypten sijn ghetoghen tot den tijdt der Koningen toe, wesende omtrent vier-hondert en vijftich Jaren noyt noyt vasten Gouverneur of Capiteyn Generael, niet tegenstaende deselve in geduyrige Oorlogen waren, en hebben gestelt, maer alleen op elke tocht dieder te doen was een Hooft ofte Veldoverste verkoozen.'[3101]

De verkondigde geboorte van Simson lijkt hier bedoeld als zinnebeeld op het (door Cats gehoopte) herstel van de Republiek door wijs leiderschap. De richter Simson was van oudsher

---

[3094] Zie hiervoor: De Vries 1998, pp. 206-228, i.h.b. pp. 206, 222.
[3095] Cats 1656, p. 85. Vergelijk: 'Een boeck-kas op een Hoef, dat is een lustigh ding' Ook liet zich op zijn natuurwandelingen voorlezen door een jongeling uit 'een deftigh [ernstig] boeck, oock in de beste talen.' Zie: Cats 1656, pp. 38, 100, aangehaald in: De Vries 1998, p. 217.
[3096] Vergelijk: Exalto 2005, p. 122.
[3097] Vos 1662-1671, dl. 1 (1662), p. 561, vervolgt: 'Een ander durft om eer het bloedt der menschen zwelgen:/ Deez' zal door noodtdwang woên, tot schrik van Filistijn,/ En all' die Israël door moordtgeweer doen sneeven./ Wie dat geen slaaf wil zijn moet dapper teegenstreeven.
[3098] Cats reageerde met een rijm: 'Ik stond hierop versteld als van een zeldzaam wonder/ Mijn brein was aangeroerd als van een grooten donder'.
[3099] Huiskamp 1991, pp. 146-147; Perlove & Silver 2009, pp. 111-112; Van Dijk 2013, pp. 41-42.
[3100] Van Aitzema 1652, p. 101, mijn parafrase van: Van der Plaat 2003, p. 169.
[3101] Van Aitzema 1652, p. 132, aangehaald in: Geyl 1971, p. 24.

een symbool van Nederlandse Republiek. In zijn *Sampson of de held Gods* (1625) stelde de predikant Willem Teellinck (1579-1629), dat de vijanden (de Spanjaarden) getracht 'onsen Sampson' (de Republiek) om te brengen, waarbij de Republiek 'door de hand onser Regenten' verlost werd, maar dat 'het succes van Sampsons regieringhe', evenals bij de Israëlieten, werd gedwarsboomd door onze aanhoudende zonden.[3102] Ook Cats zelf schreef in het kader van de vrijheidstrijd over 'De Leeuw, het grousaem beest, dat Samson wou verscheuren' in *Twee- en tachtig-jarig leeven* (1657-1659).[3103] In november 1653 leek Cats' hoop op een "held Gods" voor Neêrlands Israël al vervlogen, 'Daer menigh deftigh [waardig] Heldt, verheven boven nijdt,/ In verre niet en komt tot soo geruymen tijdt.'[3104]

Het is evenwel mogelijk dat "vader Cats" en zijn metgezellin zich nog om een andere reden in de rol van Manoach en zijn vrouw voegden. Niet alleen Simson maar ook zijn ouders werden in de exempelliteratuur als deugdzaam voorbeeld ter navolging gesteld. Zo spoorde Teellinck zijn lezers aan zich evenals de ouders van Simson te gedragen als 'zedighe en stemmighe Christenen'. Want toen de engel Simsons geboorte aankondigde, vroeg Manoach naar de naam van de engel zodat hij hem eer kon bewijzen: 'Dat wy dit naevolghen, niet om de Enghelen, ofte de Heyligen t'eeren op der Papisten wijse; maer so/ gelijck God in zijn woort ons die te eeren voor gestelt heeft/ dat wy namelick hare deuchden vercondigen/ ende hare Godsalicheyt naevolgen/ ende hun alle weghe in ons herte hooghe/ ende veel achten.'[3105]

Hoe dan ook, de bijbelse thematiek in Mijtens' schilderij moeten we vooral zien als een religieus beeldmotief: van een analogie met een "alledaagse" situatie moet men niet zonder meer willen uitgaan. Ook in andere *portraits historiés* was immers geen sprake van een één-op-één-overlapping van leven en rol van de geportretteerden zoals in een gebeurtenisanalogie. Een discrepantie tussen bijbelverhaal en persoonlijke levensomstandigheden bleek al bij het familieportret met een vergelijkbare thematiek, *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* door Lambert Doomer uit 1668: François Wijnants en Alida Essings waren immers niet kinderloos (**Doo1;** § 10.4; afb. 10.12). De betekenisoverdracht vanuit het eerste normatieve kader (bijbel) op het tweede performatieve kader (*portrait historié*) is dus zuiver metaforisch. Als er sprake is van een analogie in *portraits historiés*, dan wordt het voorgestelde bijbelverhaal meestal niet vergeleken met een *petite histoire* in de privésfeer maar met een grootse historie (zoals landsgeschiedenis): en dan nog is de vergelijking meestal tamelijk abstract of indirect. De analogie is geen treffende gelijkenis van één op één of een concrete overeenkomst tussen gebeurtenissen en zij berust meestal op een associatie met een bestaande bijbelse typologie (die bekend werd geacht). Zij wordt niet automatisch gevisualiseerd door de getoonde handeling of de protagonisten. Hierdoor is actuele betekenis van het bijbelmotief niet gelijk herkenbaar. Bovendien wordt de parallel meestal niet verbeeld of gedragen door de rol van de voorgestelde maar door de thematiek van het schilderij.

[3102] Teellinck 1625, pp. 14, 14, 18, 69, 152, 199, aangehaald in: Exalto 2005, p. 130. Vergelijk ook het gebed: *Historien ende prophecien, Wt der H. Schrifturen* (1644), p. 341. waar sprake is van 'onsen Sampson heeft den leeuw verscheurt' en 'Sampson Christo uwen Sone'.
[3103] Cats 1726, dl. 2, p. 26.
[3104] Cats 1656, p. 154, vervolg: 'Ick heb, onwaerdich mensch, meer jaren hier, hier genoten,/ Als eenich machtigh Prins, uyt Israël [sic!] gesproten.'
[3105] Teellinck 1625, pp. 19, 21, 22, 33, 41, 45, aangehaald in: Exalto 2005, p. 130.

12. Het *portrait historié* als narratieve betekenisdrager van moraliteit

Uit het voorgaande blijkt dat de historie in veel *portraits historiés* wordt voorgesteld als toonbeeld van een exemplarische gedragslijn. In feite wordt een deugd op een verhalende wijze uitgebeeld door historische figuren en opgehangen aan (handelende of aan een verhaal ontleende) personages. De deugd, als houding of karaktereigenschap, wordt zo op de geportretteerde geprojecteerd door hem of haar af te beelden als historische figuur die een voorbeeldfunctie vervult. Omgekeerd is sprake van de personifiëring van een deugd, ofschoon niet van een personificatie in eigenlijke zin. Doordat de historische figuur (als betekenisdrager van een narratieve moraliteit) haar betekenis overdraagt op de geportretteerde is zelfs sprake van dubbele personifiëring. De deugd wordt immers niet alleen belichaamd door het historische personage, ook het voorgestelde individu is een incarnatie van die deugd geworden. In die zin worden deugdzame eigenschappen *overdrachtelijk* gemaakt, verzinnebeeld en verpersoonlijkt.

Toch is een *portrait historié* door zijn historisch-narratieve karakter géén strikte allegorie, geen personificatieportret waarin de geportretteerde een abstract begrip verbeeldt (zoals Justitia of Caritas; afb. 8.44). Zowel het portret als de historie is immers bedoeld als een waarachtige afbeelding van (bijbelse en eigentijdse) werkelijkheden, hetzij in een fantasievolle en amalgame representatievorm. In het geval van een gebeurtenisanalogie, die berust op een parallel tussen bijbelse gebeurtenis en een eigentijds gegeven, vormt het moralistisch duidbare bijbelverhaal de verbindende factor tussen de geportretteerde en het rolmodel. De *historia* is hierbij de term van vergelijking waarop niet alleen een gebeurtenisanalogie berust, maar ook de persoonlijke gelijkenis op grond van eigenschappen. De historie functioneert als parabel, een verhaal aan de hand waarvan een religieus, moreel of filosofisch idee wordt geïllustreerd. Die illustratie gebeurt op een symbolische (metaforische) wijze in de vorm van gelijkenissen. De gelijkenis bedient zich daarentegen, anders dan bij de metaforische personificatie, niet van één enkel *begrip* (zoals een deugd) maar van een opzichzelfstaand *verhaal*.[3106]

Gewoonlijk wil de parabel aanzetten tot overdenking van morele kwesties en soms kan er ook een waarschuwing of vermaning van uitgaan. Als didaktisch hulpmiddel roept het op tot een bepaalde manier van handelen. In dit opzicht heeft het *portrait historié* veel gemeen met de parabel, nog meer dan het standaard historiestuk. Pieter de Grebbers *Elisa die geschenken van Naäman weigert* (**GRE1;** afb. 8.13) bevat een dergelijke waarschuwing met een religieus-moralistische inslag. De afgebeelde episode dient als richtlijn voor de regenten van het leprooshuis: een ieder die de afloop van het verhaal kende, was aldus gewaarschuwd. Maerten

[3106] Zie ter vergelijking de taal- en letterkundige analyse van de allegorie als conceptuele metafoor in de geschiedenis: Crisp 2001. Zie voor de werking hiervan, berustend op de toekenning van eigenschappen: Glucksberg & Keysar 1990 & 1993; Glucksberg, McGlone & Manfredi 1997. Zie voor het verschil tussen symbool en allegorie: Crisp 2005. Zie voor recente theorievorming over de visuele allegorie in vroegmoderne kunst: Baskins & Rosenthal 2007; Taureck 2009. Zie voor de bijbelse gelijkenis/parabel als (uitgerekte) metafoor: Weinrich 1976, p. 308; Weder 1978.

de Vos' Panhuyspaneel (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1) biedt vanwege voorgestelde wetstafelen wel het duidelijkste voorbeeld van een overzicht van handelwijzen.

Reformatorische portretkunst schrijft, zoals Koerner stelde, een (religieuze) gedragslijn voor door een algemene regel te personifiëren en aldus voor te spiegelen hoe moet worden gehandeld.[3107] Dit bleek niet alleen op te gaan voor protestantse portretkunst, maar eigenlijk ook voor alle "religieuze portretten" ongeacht welke geloofsachtergrond. Zelfs *portraits historiés* met profane (klassieke, mythologische) onderwerpen hebben steevast een moralistische strekking van religieuze aard. Dankzij zijn verhalende karakter kan het *portrait historié* direct aan een ethische handelwijze worden gekoppeld. Men zou het *portrait historié,* vanwege zijn exemplarische en moralistische functie, kunnen omschrijven als het product van de moraal in de vorm van een antwoord op de vraag: 'Wat krijg je als je je op een bepaalde manier gedraagt?'[3108] De deugd in de Aristoteliaanse filosofie wordt immers omschreven als 'een houding die ons in staat stelt handelingen voor te nemen.'[3109]

Portraits historiés veraanschouwelijken openlijk voor wie de onderliggende boodschap is bedoeld, namelijk eerst en vooral voor de geportretteerden zelf. Er lijkt derhalve vaak sprake van een preek voor eigen parochie (en niet van een propagandamiddel voor de buitenwacht of andersdenkenden). De zeventiende-eeuwse familieportretten van burgers waren immers gewoonlijk bestemd voor hun privévertrekken of semipublieke ruimtes (hal, trapportaal, ontvangstkamer, salet, vergaderruimte) en de geportretteerden en hun intimi vormen dus de belangrijkste doelgroep. Aangezien de geportretteerden doorgaans ook de opdrachtgevers zijn – zij zijn naast de kunstenaar de verkondigers van de boodschap – houden zij zichzelf in feite een spiegel voor. Het gaat hier om een deugdenspiegel die toont hoe *zij zouden moeten zijn*. Ze hopen zichzelf te herkennen in hun zelfverkondigde deugdzaamheid. De geportretteerden stellen zich een bijbelse figuur tot voorbeeld en vervolgens stellen ze zichzelf voor als die voorbeeldige bijbelfiguur. Zo proberen ze een gunstig oordeel over zichzelf af te roepen (bij de beschouwer; hoofdzakelijk voor henzelf als primaire doelgroep).

Deze devote vereenzelviging wordt hierdoor symptomatisch voor hun levenshouding of geloofsovertuiging. De geportretteerden proberen zo een bepaalde gedragslijn *bij henzelf* af te dwingen, waardoor zij uiteindelijk *worden*, zoals zij zichzelf voor ogen hebben. Zij stellen zichzelf voor als deugdzame gelovigen die zich durven te meten met bijbelse figuren door een bijbelse levenswijze te betrachten. Ze zien zich gerechtvaardigd door hun geloof. Hierdoor lijkt de voorstellingswijze te werken als een soort van *self-fulfilling profecy.* Volgens Robert K. Merton, in *Social Theory and Social Structure* (1949), is een "zelfvervullende verkondiging" in beginsel een valse definitie van een situatie die oproept tot een nieuwe handelwijze, die de oorspronkelijke valse conceptie *waar* maakt.[3110] Hoewel het *portrait historié* een fictief (dus onwaar) zelfbeeld schetst, is het tegelijkertijd een uitdrukking van deugdzaamheid en een direct blijk daarvan. Zo worden de zichzelf toegedichte deugden van de opdrachtgever bewaarheid.

[3107] Koerner 2004, p. 379.
[3108] Vergelijk de definitie van het portret in: Voorthuis 2009, p. 5.
[3109] Aristoteles, *Ethica Nicomachea,* Boek 2, hoofdstuk 6, 1106b 36-1107a 2.
[3110] Merton 1968, p. 477: 'The self-fulfilling prophecy is, in the beginning, a *false* definition of the situation evoking a new behaviour which makes the original false conception come 'true'.'

Niet alleen de vereenzelviging maakt de deugdzame intenties waar, ook het *portrait historié* op zich kan als bewijs van godsvrucht worden geïnterpreteerd.

12.1. Diëgesis en mimesis in het *portrait historié*

Om een morele waarde te vertegenwoordigen moet een mimetisch product, zoals een *portrait historié,* een bepaald wereldbeeld representeren, met andere woorden: het kan alleen worden aanvaard en op waarde geschat als het dient ter illustratie van een bepaalde visie op de wereld.[3111] Het *portrait historié* fungeert dus niet alleen als geïdealiseerde persoonsafspiegeling maar ook als een soort parabel of een mimetisch paradigma. Hierin is een overeenkomst gelegen met moralistische dichtkunst waarin exemplarische figuren worden opgevoerd. Ook de dichtkunst is een kunst van nabootsing, want zo noemt Aristoteles haar met het woord *mimesis***,** dat wil zeggen een weergave, portrettering, of afbeelding; om het metaforisch uit te drukken: een sprekend beeld, met als doel om te onderwijzen of te vermaken. Het *portrait historié* formuleert een richtsnoer met het oogmerk dat naleving daarvan iets oplevert. Ook de vereenzelviging in het *portrait historié* is, als gevisualiseerd rollenspel, een vorm van nabootsing.

In het derde boek van zijn *Politeia* maakte Plato reeds het onderscheid tussen enerzijds *dièges*is (διήγησις), het vertellen van verhalen, waarmee hij in feite narrativiteit aanduidde, en anderzijds *mimèsis* (μίμησις), nabootsing of voorstelling, ook in de zin van opvoering: de weergave van een handeling.[3112] Hieronder zou men tegenwoordig dramatische representatie of performativiteit kunnen verstaan.[3113] Mimesis toont eerder dan vertelt, door middel van de handeling die wordt opgevoerd, terwijl diëgesis daarentegen verslag doet van een gebeurtenis. De eerste is een actuele voorstellingswijze, de andere een representatievorm die terugblikt, al dan niet vanuit een historisch raamwerk. Meer specifiek is diëgesis het (fictieve) tijdruimtelijke universum waarin de vertelde situaties of gebeurtenissen zich voordoen. In het *portrait historié* worden beide voorstellingsswijzen met elkaar gecombineerd. Enerzijds is het *portrait historié* mimetisch, niet alleen wat de gelijkenisvolle weergave van de geportretteerde betreft, maar ook vanwege de *imitatie* van de bijbelse figuur. Anderzijds doet het portrettype als een diëgesis verslag van een eerdere (namelijk bijbelse) gebeurtenis. Ook de moderne opvatting van de diëgetische of verhalende wereld, zoals die werd geïntroduceerd door Gerard Genette (1972), berust op hetzelfde onderscheid tussen beide begrippen, hoewel deze is ingebed in een structuralistisch-linguistische begrip van het verhaal.[3114]

Volgens veel wetenschappers is de verhalenwereld geworteld in het semiotische onderscheid tussen *signifiant* (betekenaar) en *signifié* (het betekende); datgene waarover het discours gaat. In Genette's narratologie is het verhaal (*l'histoire*) het betekende (*signifié*) van het narratieve vertoog; en is het zogenaamde 'diégèse' (het genarrativeerde) het resultaat van de 'diégesis' (de zuivere vertelling).[3115] Die notie van diëgesis wordt vervolgens gebruikt als basis

[3111] Vergelijk: Costa Lima & Laurenio de Mello 1985, p. 448.
[3112] Plato, *Politeia*, Lib. III.
[3113] U. Berns, 'Performativity', in: LHN 2009, § 3.2.1. [21]; 'The term performative in the wide sense of dramatic or unmediated roughly coincides with the term "mimetic" as opposed to "diegetic."'; <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Performativity> [18-2-2013].
[3114] Genette 1980 [= 1972]. Genette onderscheidde "diégèse" als het universum waarin het verhaal plaatsvindt van "diégesis", pure narrativiteit (zonder dialoog).
[3115] Ska beweert dat Genette 'diégèse' gebruikt als synoniem van 'verhaal': Ska 2000, pp. 5-6.

voor de ontwikkeling van een theorie over hoe de verschillende lagen van het verhaal zich tot elkaar verhouden; verschillende niveaus van "werelden" waarin de gebeurtenissen van het verhaal plaatsvinden, en ten aanzien waarvan de verteller kan worden gepositioneerd op verschillende manieren. Deze theorie is zeer goed toepasbaar op het *portrait historié.* De narratieve fictie van het *portrait historié* bestaat immers uit meerdere tussenliggende lagen of intradiëgetische "werelden".[3116] Verschillende dimensies kan men onderscheiden in deze historiestukken. De bijbels-narratieve context is feitelijk de diëgesis, de spatiotemporele wereld waarin de vertelde gebeurtenissen plaats hebben. De bijbelse vertelling heeft echter een betekenis op een andere niveau. Deze boodschap moet worden gezocht in de context buiten het schilderij, in de wereld van de geportretteerden.

De verhalenwereld van het "hier en nu" van de geportretteerden is als zodanig niet letterlijk weergegeven en lijkt zelfs afwezig. Toch is zij tegenwoordig in de vorm van de analogie. Er wordt niet alleen op haar gehint door eigentijdse beeldelementen, maar zij wordt ook abstract gerepresenteerd door een parallel narratief vertoog; het bijbelverhaal. Daarbij dient overigens de (fictieve) bijbelhistorische setting, in de zin van een statisch decor dat is ontsproten aan de fantasie van de schilder, te worden onderscheiden van de narratieve bijbelse wereld, waarover wordt verhaald in de Schrift. Daarnaast is er in het *portrait historié* sprake van verschillende vertellers die deze verhalen vertellen. Men kan de kunstenaar als verteller te zien, hoewel hij in zekere zin slechts de uitvoerder is van het idee. De historie die hij representeert, is namelijk niet zijn vinding, alleen de uitvoering of weergave ervan geldt als zijn inventie.

Het zijn vooral de opdrachtgevers die een verhaal over zichzelf vertellen aan de hand van door hen gekozen onderwerpen en *alter ego's*. Vaak is er ook sprake van een "programmatische" verteller, zoals Johannes Radermacher die een protestants verhaal wilde vertellen aan de hand van de Paulus-cyclus die Maerten de Vos schilderde in opdracht van Gillis Hooftman (**Vos1;** § 6.1; afb. 6.1). Daarnaast kan er sprake zijn van een alwetende verteller, namelijk die van het bijbelverhaal. Als de Bijbel wordt opgevat als het woord Gods is deze verteller met recht alwetend te noemen.[3117] Feitelijk maakt deze niet-participerende verteller geen deel uit van de diëgesis, maar is hij extern en behoort hij tot het zogeheten *extradiëgetische* niveau. Bovendien werd het bijbelverhaal door de toenmalige beschouwer niet als fictie gezien en maakte het daarom automatisch deel uit van een andere werkelijkheid, gelegen buiten het schilderij, namelijk een goddelijke realiteit die voor waar werd aangenomen.[3118]

Het *metadiëgetische* of *hypodiëgetische* niveau is wel onderdeel van diëgesis en beslaat dat gedeelte ervan dat is ingebed in een andere diëgesis.[3119] Vaak wordt dit begrepen als een verhaal in een verhaal (raamvertelling). Van een dergelijke narratieve inbedding is zeer zeker sprake in het *portrait historié,* waarin de diëgetische verteller zijn eigen verhaal vertelt *in* (eigenlijk: door middel van) het bijbelverhaal. Doordat de opdrachtgever, de eigenlijke verteller, *zelf* als protagonist of karakter optreedt in de voorgestelde geschiedenis is hij present in de

[3116] D. Pier & J. Coste, 'Narrative levels', in: LHN 2009, § 2 [2]; <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Levels> [4-8-2011].
[3117] Zie voor God als afwezig karakter en verteller in het Oude Testament: Humphreys 2001, Hfst. 1; Freedman 2005.
[3118] Vergelijk Sternberg 1985; Sternberg 1990, passim. Zie ook: J.-M. Schaeffer, 'Fictual vs. Factual Narration' in: LHN 2009, § 6, 2.1 [6]; <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Fictional_vs._Factual_Narration> [8-3-2013].
[3119] Metadiëgetische en hypodiëgetische gelden als synoniemen.

vertelde wereld ofwel *homodiëgetisch*. Hoewel de verteller *zelf* aanwezig lijkt, is hij strikt genomen niet *autodiëgetisch,* want hij is niet identiek aan de protagonist.[3120] Hij is immers afgebeeld in de gedaante van zijn historische *alter ego*. In het *portrait historié* is de opdrachtgever-geportretteerde veeleer *pseudodiëgetisch*. In de oorspronkelijke formulering van Genette is *pseudodiëgesis* 'vertellen alsof het diëgetisch is (als ware het op hetzelfde narratieve niveau als zijn context); iets wat niettemin is gepresenteerd als [...] metadiëgetisch in beginsel of, zo men wil, van oorsprong.'[3121] Anders gezegd: Een pseudodiëgetische verteller eigent zich het verhaal van een andere verteller toe, en vertelt het na zonder toeschrijving aan zijn intradiëgetische bron.

In het *portrait historié* laat de geportretteerde zich afbeelden als een (historische) ander. Door deze persoonsgelijkstelling wordt dus een metadiëgetisch narratief voorgesteld alsof het diëgetisch is. Diëgetische theorieën over narratieve werelden leggen aldus de nuances tussen rollenspel en fictie bloot. Terwijl de eigen hoedanigheid (of althans de mimetische weergave daarvan) als werkelijkheid wordt opgevat, kan men de aangenomen gedaante of rol beschouwen als narratieve betekenaar ('diégésant'). Vanzelfsprekend kunnen de bijbelverhalen ook op narratologische betekenislagen worden onderzocht.[3122] Diëgetische gedeelten van een bijbelverhaal, bestaande uit een algemene beschrijving van gebeurtenissen, creëren een zekere afstandelijkheid en kenmerken zich door indirectheid en condensatie.[3123] De mimetische gedeelten daarentegen vertragen het verteltempo en bewerkstelligen de illusie dat de lezer zelf dingen waarneemt (beleeft).[3124] Het portret als *mimetisch* onderdeel van het *historiestuk* doet iets vergelijkbaars: het stelt de beschouwer in staat om zich als een ooggetuige te verplaatsen in het bijbelverhaal. De afstand tussen de beschouwer en de voorstelling wordt verkleind of overbrugd, omdat de geportretteerde zichzelf herkent in de bijbelfiguur, ofwel letterlijk omdat het zijn portret is, ofwel omdat de beschouwer de beeltenis herkent als een tijdgenoot (of bestaand individu). Daardoor krijgt de beschouwer het idee dat de gebeurtenis in het *portrait historié* wordt geënsceneerd, in levende lijve voor hem wordt opgevoerd, net zoals de lezer het bijbelverhaal ervaart als een zintuigelijke waarneming door de mimetische passages.

Krzysztof Sonek bestudeerde de cognitieve dimensie van het verhaal van Izaäk en Ismaël (Gen. 21:1-21) aan de hand van Genette's narratologie.[3125] Hij concludeerde bij de analyse van de mimetische en diëgetische gedeelten van dit bijbelverhaal dat de betekenis ervan bestaat uit twee aspecten die tot een eerste betekenislaag kunnen worden gerekend. Ten eerste leert de Bijbel ons dat God op miraculeuze wijze Zijn mysterieuze plan verwezenlijkt en dat Hij bereid is hen die in nood verkeren te helpen. Ten tweede wordt veraanschouwelijkt dat het in de aard van de mensen ligt hun eigen geluk veilig te stellen ten koste van anderen, maar dat de

[3120] Vergelijk: Genette 1980, p. 245. Zie hiervoor: D. Pier & J. Coste, 'Narrative levels', in: LHN 2009, § 2 [4]; <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Levels> [4-8-2011].
[3121] Genette 1980, p. 236: '[...] telling as if it were diegetic (as if it were at the same narrative level as its context) something that has nevertheless been presented as (or can easily be guessed to be) metadiegetic in its principle or, if one prefers, in its origin.'
[3122] Zier hiervoor: Ska 2000.
[3123] Genette 1980, p. 163.
[3124] Genette 1980, p. 164: 'mimesis is a way of telling a story which creates the illusion that we are 'seeing' and 'hearing' things for ourselves.'
[3125] Sonek 2009.

destructieve gevolgen van hun roekeloze acties door God te boven worden gekomen.[3126] Dergelijke boodschappen met eenzelfde betekenis liggen in veel bijbelverhalen besloten en dientengevolge ook in een groot deel van de bijbelse *portraits historiés.*

Veel *portraits historiés* verbeelden dimensies van voorbeschikking en uitverkiezing, zoals Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* (Gen. 33:2-4; **DEL1**; § 6.4; afb. 6.30), of aspecten van de genadeleer. Ook vormt de goddelijke vergelding vaak een onderliggend motief, bijvoorbeeld in het verhaal van David en Abigaïl, waarbij de onjuiste handelwijze van Abigaïls man Nabal door God wordt afgestraft. De impliciete waarschuwing die hiervan uitgaat, wordt derhalve ook uitgedragen door *portraits historiés* met *De ontmoeting van David en Abigaïl* (**CUY1**; § 8.2; afb. 8.3, **LEY1; POU1; VOS2;** § 3.9; afb. 3.64, 3.65, 3.66). De Grebbers regentenportret voorstellende *Elisa die Naäman geschenken weigert* heeft ook zo'n vermanende strekking (2 Kon. 5:15-16**; GRE1**; § 8.3; afb. 8.13). In andere schilderijen wordt het beeld van een genadige God getoond die door middel van wonderen te hulp schiet. Een voorbeeld hiervan is Dirck Metius' *portrait historié* van de familie Van Loon-Bas, voorstellende *De inzameling van het manna* (Ex. 16:16-31; **MET1**; afb. 9.15). Het inroepen van Gods hulp is eigenlijk ook het thema van Jan van Noordts *Portret van een weduwe met haar twee zonen* uitgebeeld als *De weduwe van de dienaar van Elisa roept zijn hulp in* (2 Kon. 4:1-7; **NOO1;** afb. 12.1).

Ook in nieuwtestamentische scènes met Christus is sprake van mededogen of hulpverlening, zoals in Jacob Backers *Christus en de Kanaänitische vrouw* (**BAC3**; § 8.4; afb. 8.33). Andere *portraits historiés* verwijzen naar de tekortkomingen van de bijbelse figuren die voor hun eigen gewin tegen God handelen met noodlottig gevolg (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13, **GOL1**; § 12.5: SUSANNA; afb. 12.19). De negatieve connotaties van bepaalde vereenzelvigingen werden tot nu toe terzijde geschoven en als irrelevant afgedaan. Toch is de feilbaarheid van de mensen onderwerp van veel oudtestamentische geschiedenissen. En tweede betekenislaag of boodschap kan worden ontdekt door rekening te houden met de ironie van sommige verhalen. Sonek stelt dat de lezers van het verhaal worden uitgenodigd om Gods boodschap te ontcijferen, en dat bijgevolg de hogere betekenissen van het verhaal ook ter vermaak kunnen dienen.[3127]

Gabriël Pastoor trok reeds de primaire morele en exemplarische doelstelling van de schilder en consument in twijfel. Behalve schilderkunstige kwaliteiten zou de aangrijpende dramatiek van bepaalde voorstellingen van de aartsvaders en bijbelse helden tot de verbeelding hebben gesproken.[3128] Nochtans hoeft het een het andere niet uit te sluiten, zoals John Exalto reeds opmerkte: een verhaal met voorbeeldfunctie moest 'vermanen, vermaken en ontroeren.' Volgens Exalto is hier de historische actor aan zet: 'stelt hij zich open voor lering en voorbeeld, staat hij open voor toe-eigening van het exempel?'.[3129] Spirituele vereenzelviging op grond van devotionele navolging is een ultieme appropriatie van het rolmodel. In zeventiende-eeuwse kunst is wellicht sprake van een minder diepgaande vorm van *imitatio pietatis.*

[3126] Sonek 2009, p. 163.
[3127] Ibidem.
[3128] Pastoor 1991, p. 126 (= Pastoor 1997, p. 316). Vergelijk Sluijters vergelijkbare opvatting over mythologische thema's: Sluijter 1986, p. 281.
[3129] Exalto 2005, p. 121.

Sonek schrijf over de lezers van het bijbelverhaal: 'They are also called to leave the world of the human characters, and assume a position reserved for the divine character.'[3130] Zich verplaatsen in een bijbelse figuur is vanzelfsprekend niet hetzelfde als vereenzelviging met een God of goddelijke figuren: toch ligt hieraan eenzelfde mechanisme ten grondslag als aan *portraits historiés.* Dit raakt aan de derde betekeniswereld die Sonek in het bijbelverhaal onderscheidde. Op dit derde niveau ontdekken de lezers dat het verhaal, behalve zijn toenmalige betekenis, een lange en complexe literaire geschiedenis heeft, en derhalve ook een betekenis die alleen kan worden begrepen als men het gezichtspunt aanneemt van haar oorspronkelijke publiek.[3131] En hoe kan men zich dichter bij het oorspronkelijke publiek plaatsen dan door zich te vereenzelvigen met de bijbelse figuren uit die tijd?

Bezien vanuit haar oorspronkelijke standpunt, vertelt het verhaal Izaäk en Ismaël over de vervulling van Gods belofte aan Abraham, het verbond, en de voorzienigheid die onheil afwendt en de toekomst veilig stelt. Zoals in het voorgaande bleek, kunnen veel *portraits historiés* opgevat worden als een hernieuwing van dit verbond. Coornhert omschreef het Oude Testament immers als 'een claere spiegele der tegenwoordige tijden'.[3132] Bovendien spoort het verhaal de lezer aan de tradities van de aartsvaders in ere te herstellen. Niet alleen religieuze *portraits historiés* functioneren zo, maar ook profane portretgelijkstellingen lijken bedoeld om een bepaald gedrag af te dwingen en sociale verbanden aan te duiden. Zoals we reeds constateerden, gaven ook bijbelse vereenzelvigingen op die manier uitdrukking aan dergelijke morele topoi die steeds in één woord vallen te vatten (deugden). Zo staat Salomo voor rechtvaardigheid, Abigaïl voor wijsheid, David voor dapperheid, etc.

12.2. Verpersoonlijkte deugden in burgerlijke context

Omdat deugden van oudsher als wezenlijk en noodzakelijk bestanddeel van heerschappij werden gezien, gelden zij als belangrijkste heerserseigenschappen.[3133] Zij maken echter ook deel uit van het burgerlijke normen- en waardenstelsel, waarbij ze fungeren als maatstaven voor de gehele maatschappij. In gekerstende vorm dienden deze algemeen menselijke deugden, die in hun metaforische conceptie teruggaan tot de klassieke oudheid, bovendien als leidraad voor christelijke gemeenschappen, waaronder de verschillende denominaties in de Republiek. Dit geldt in het bijzonder voor de kardinale deugden van Platoons-Aristoteliaanse oorsprong: *prudentia* (bedachtzaamheid), *justitia* (rechtvaardigheid, rechtschapenheid), *fortitudo* (dapperheid, sterkte) en *temperantia* (gematigdheid, zelfbeheersing). Ze werden reeds door Thomas van Aquino in de christelijke filosofie en moraalleer opgenomen, maar worden vaak op narratieve wijze verbeeld in bijbelse *portraits historiés* en aanverwante religieuze portrettypen, evenals de goddelijke of theologale deugden *fides*, *spes, caritas* uit Paulus (1 Kor. 13:13), geloof, hoop en liefde, die gezien worden als de vruchten van de Heilige Geest.

Het is opvallend dat de kardinale deugden vaak ten grondslag lijken te liggen aan *portraits historiés.* Zo kan *prudentia,* in de zin van het omzichtige verstand, in *portraits historiés*

[3130] Sonek 2009, p. 163.
[3131] Sonek 2009, p. 163.
[3132] Coornhert 1575, aangehaald door: Huiskamp 1991, p. 134; Exalto 2004, p. 121
[3133] Zie voor deze functie van heersersiconografie: Schild 1995, pp. 117-118; Schild 1998.

worden vertegenwoordigd door Abigaïl die de vertoornde David tot bedaren brengt, zoals Janneken Jansdr. Rochus "deed" in haar gedaante in Aelbert Cuyps voorstelling met de familie Molenschot (**CUY1;** § 8.2; afb. 8.3). *Justititia* wordt, zoals gezegd, verbeeld in de figuur van Salomo en is als zodanig een van de populairste thema's binnen de heersersbeeldtraditie (**HEE1;** § 4.0; afb. 4.3, afb. 6.28, § 12.4; afb. 12.4). Rechtschapenheid spreekt ook uit de belofte aan God die Hanna nakwam toen ze haar zoon Samuel bij Eli in de leer deed; het onderwerp van Lambert Doomers portret van de familie Wijnants-Essings (**DOO1;** § 10.4; afb. 10.12). De verwante deugd van integriteit (*integritas*) is het thema van De Grebbers regentenstuk voorstellende *Elisa die Naämans geschenken weigert* (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13).

Fortitudo kan belichaamd worden door de kleine maar dappere David die Goliath heeft verslagen. Frederik Hendriks portret in die rol door Jacob Gerritsz. Cuyp behoort weliswaar tot de heersersiconografie maar vertegenwoordigt indirect ook dit burgerlijk ideaal (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4). Bovendien staat Frederik Hendrik op zijn beurt symbool voor de natie als geheel. Ook andere portretmatige vereenzelvigingen belichamen dapperheid. *Temperantia,* zelfbeheersing, wordt afgeroepen door het verhaal van David en Abigaïl, waarin de bedaarde David zich genadevol opstelt. Het geduld dat Jacob moet uitoefenen om zijn Rachel te krijgen valt ook in deze categorie: Dirck Dircksz. Santvoort, *Jakob en Rachel aan de bron* toont het begin van dit verhaal dat wijst op deze deugd (**SAN1;** afb. 11.17).

Bezadigdheid is ook een speciale boodschap van *Christus in het huis van Martha en Maria,* waarin de wijze Maria Magdalena de tijd neemt om naar Christus te luisteren, terwijl Martha zich teveel richt op de materiële zaken en voor de lichamelijk "innerlijke mens" wil zorgen door een gastmaal aan te richten. Twee *portraits historiés* met dit thema zijn bekend (**ANON4;** § 5.1; afb. 5.9a, **CLAE1;** § 5.1; 5.10a). De geschiedenis dient als uiteenzetting van de tegengestelde levenswijzen: de *vita comtemplativa* ten opzichte van de *vita activa*.[3134] En op *Temperantia* in de zin van matigheid wordt gezinspeeld in die werken waarin de overgave aan liederlijke lusten of verkwisting wordt veroordeeld, zoals de genrematige *portraits historiés* met de voorstelling van de Verloren Zoon (**REM3;** § 1.7; afb. 1.39). Maar ook de *incarnatio in malo* van Govertsz. van der Aer als ouderling die Susanna begluurt, lijkt hierop te zinspelen (§ 12.5; **GOL1;** afb. 12.19). Ann Jensen Adams onderscheidde twee soorten portretconventies: de rustige en actieve weergave.[3135] Zij bracht het fysiek onbeweeglijke portret in verband met het neo-Stoïsche ideaal van *tranquilitas,* dat wordt bewerkstelligd door rationele zelfbeheersing. Het actieve portret is een fysieke representatie van het spirituele proces.

Ook andere christelijke deugden zijn onderwerp van *portraits historiés.* Zo staan deze portretten vaak voor de menselijke genade als afspiegeling van goddelijke genade (*gratia*), vanuit de bekende stelregel van het Onze Vader: 'Vergeef ons onze schulden gelijk ook wij vergeven aan onze schuldenaren.' Vergevingsgezindheid komt tot uitdrukking in beelden van

[3134] De exegetische uitleg van Martha en Maria als typen van *vita contemplativa* en *activa* gaat terug tot Origines, *Scholia in Lucam* 10 (Migne PL, dl. 17, kol. 353A-B) en werd nadien gecodificeerd door Augustinus, *Sermo* 103; 104; 179 (Migne PL, dl. 38, kol. 613-616; kol. 617-618; kol. 968). Zie voor dyade in verband met Maria en Martha bij Thomas van Aquino: *Summa Theologiæ,* 2a2æ, quæstio 182, I. Zie voor de perikope in de patristiek en christelijke traditie: Csányi 1960; Kemmer 1964; Camelot 1948; Constable 1995; Dayton 2010. Zie voor de uitbeelding hiervan: Wagner-Douglas 1999; in keukenstukken: Emmens 1973, pp. 94-95 (ed. 1981, p. 201); Craig 1983; in vroegmoderne heersersbeeldtaal: Matzner 1994, i.h.b. pp. 10, 38-39; i.v.m. Velazquez' *Maria en Martha:* Moffitt 1984.
[3135] Jensen Adams 2009, p. 79.

hereniging, zoals *De Verzoening van Jakob en Ezau* van Jacob Willemsz. Delff (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) en soortgelijke voorstellingen van Pieter Pietersz. en Gerrit Willemsz. Horst (**PIE1;** afb. 6.31, **HOR1;** afb 6.32). En het concept van mededogen is ook verknoopt met de heersersdeugden *clementia* (mildheid) en *magnanimitas* (grootmoedigheid). Het klassieke verhaal van de "Grootmoedigheid van Scipio Africanus" (Livius, *Ab Urbe Condita* XXVI, 50), dat in de Republiek zeer populair was voor *portraits historiés*, stond haast uitsluitend symbool voor deze ene onzelfzuchtige heerserseigenschap van edelmoedigheid.[3136] Vergeving en mededogen spreken ook uit een (mogelijk) *portrait historié:* Jan Victors' *Laban verzoent zich met Jakob* (Gen. 31:44-46) van rond 1660 (Boedapest, Szépművészeti Múzeum; **VIC3**).

Opvallend is dat de nieuwtestamentische onderwerpen die populair waren voor *portraits historiés* minder met de narratieve verbeelding van deugden te maken hebben dan oudtestamentische voorstellingen en dat de eerste vooral uitdrukking geven aan de kracht van het geloof en mystieke aspecten of wonderen. Toch kan het meest voorkomende thema, dat van *Laat de kindertjes tot mij komen,* in verband worden gebracht met de belangrijkste goddelijke deugd: liefde, die van God, in de figuur van Christus, voor Zijn volk en die van Zijn gelovigen voor Jezus Christus (**ANON7; BRA3; DAN1; DYCK3; FRA1; HAA4; HAA3; VAL2;** § 7.1–7.9; afb. 7.39, 7.32, 7.28, 7.36, 7.4, 7.19, 7.26, 7.6).

De schilder van een bijbels *portrait historié* moest in staat zijn om een persoon als geïndividualiseerde deugd voor te stellen en tegelijkertijd de aanhechting van dat individu bij een grote gemeenschap te verbeelden. Bij de onderwerpskeuze en het verbeelden van burgers als historische personages zag men zich voor een groter probleem gesteld dan bij het schilderen van een *portrait historié* van herkenbare heersers die al bepaalde waarden (heersersdeugden) vertegenwoordigen vanuit hun maatschappelijke functie. Hun rol ligt op grond van hun status voor de hand. Ze zijn namelijk als publieke figuur al een type op zich, een toonbeeld, namelijk "de heerser" in tegenstelling tot de meeste burgers op wie eerst een historiserende "type casting" moet worden afgestemd aan de hand van meer private achtergronden.

Zoals bleek, kunnen burgers de rol van een bijbelse vorst aannemen zonder dat hierbij de maatschappelijke positie van die rol direct relevant blijkt, zoals Lowys Molenschot als koning David (**CUY1;** § 8.2; afb. 8.3). Slechts een vage "militaire" overeenkomst tussen zijn werkelijke rol als schutter en de bijbelse legeraanvoerder wordt uitgewerkt in de compositie die opzettelijk moet herinneren aan een schuttersstuk, evenals in Reyer van Blommendaels *Amalekiet geeft David Sauls kroon en armband* (**BLO1;** § 8.2: MISE-EN-SCÈNE; afb. 8.9). Overigens hebben dergelijke vereenzelvigingen in de burgerlijke portretkunst vaak sociale zelfpromotie tot doel. Bijbelse *portraits historiés* van burgers lijken te zijn bedoeld om aan te tonen dat de voorgestelde vanuit hun geloofsachtergrond actief, verantwoordelijk en betrokken kon meedraaien in de maatschappij. Door de religieuze parallel wordt bovendien blijk gegeven van een morele betrokkenheid bij actuele religieuze discussies. Daarnaast verwijzen de onderwerpen van deze voorstellingen vaak naar charitatief werk, christenplichten of naar de positie van de geportretteerden in de maatschappij, zoals ook heersersportretten uitdrukking zijn van plaatsbewustheid binnen het goddelijk bestel.

[3136] Zie voor een analyse van het thema in de Nederlandse schilderkunst: Kunzle 2002, H.15, pp. 507ff. Raadpleeg Porthis voor de vele schilderijen met het onderwerp. Zie hieronder, alsook: Van Leeuwen 2018.

De vraag is hoe nu een abstract begrip, zoals een deugd, *in concreto* kan worden vertolkt door het geportretteerde individu in een statisch beeld dat geen complete handeling of vertelling toont (zoals in werkelijkheid of op het toneel). Volgens Wolfgang Schild kan men ter verklaring hiervan ook teruggrijpen op wat men in Nietzschiaanse terminologie 'eingebrannte Bilder' noemt. Daarmee worden (veelal moralistische, religieuze) voorstellingen bedoeld die door opvoeding en socialisering tot een cultureel gemeengoed zijn geworden en die zonder uitdrukkelijke, talige reflectie eenduidig duidbaar en toegankelijk zijn voor de beschouwer.[3137] In een christelijke samenleving zijn dergelijke beelden doorgaans vanzelfsprekend op de Bijbel geënt. Dit *Bildbewußtsein,* zoals Edmund Husserl het bestempelde, is nauw verwant aan het *Bildgedächtnis.*[3138] Husserl onderscheidde drie typen van het intentionele object die worden geïmpliceerd door de zintuigelijke waarneming, zoals bij het zien van een portret.[3139]

De Duitse filosoof Ferdinand Fellmann (*1939) keerde zich tegen het populaire dogma van linguïstische constructie van de wereld en positioneerde de afbeelding als autonome, symbolische vorm tussen teken en taal. Hij interpreteerde beeldbewustzijn als 'imaginaire kentering' (imagic turn) – in plaats van de huidige 'pictorale kentering' (pictorial turn) – om aan te duiden dat beelden een magische dimensie bezitten die niet helemaal opgelost kan worden in intentionaliteit.[3140] In dit opzicht is Fellmans beeldfenomenologie, evenals Hans Beltings beeldanthropologie, deels verenigbaar met de (hieraan tegengestelde) beeldsemiotiek van Roland Posner die aan beelden ook een magische functie toekent, zoals die van oudsher ook aan het (klassieke) *portrait historié* werd gehecht vanuit de goden- en voorouderverering.[3141] Als genarrativeerde portretvorm is het bijbels *portrait historié* niet alleen een verpersoonlijkte verbeelding van het woord Gods maar ook een verbinding tussen de talige uitdrukking van het geloof (zoals litanie en preek) en de schilderkunstige visualisatie daarvan.

12.3. Verbeelde deugdzaamheid als gecomprimeerd verhaal

In een *portrait historié* wordt de betekenis van een portretmatige vereenzelviging ontleend aan de narratieve context van de voorstelling. Onder deze narratieve context wordt hier meer precies de literaire verhaalstructuur verstaan waarin de historische gebeurtenis is ingebed en/of waarin het voorgestelde personage figureert (een rol heeft). De achtergrond van een bepaalde geschiedenis (of deze nu wel of niet als handeling wordt afgebeeld) is essentieel voor de interpretatie van elk type voorstelling dat naar dat verhaal verwijst. Zo kan men een herkenbare *historische* figuur niet scheiden van de geschiedenis waarvan hij deel uitmaakt: een geïsoleerd, niet-handelend hoofdpersonage in een *portrait historié* blijft impliciet verwijzen naar zijn historisch-literaire context. Jacob Voorthuis verwoordde het bondig. Hij stelde dat een

---

[3137] Schild 1995, pp. 117-118. Zie: Nietzsche 1887 [GM II § 3], p. 295: 'Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört**,** weh zu thun**,** bleibt im Gedächtnis.' Als zodanig kunnen ingebrande beelden het in verband gebracht worden met Aby Warburgs *Pathosformeln*. Zie hiervoor voor pathologie en beeld: Port 2005. Zie voor vroegmoderne ingebrande beelden als disciplinerend beeldmiddel in Nietzschiaanse zin: Jaritz 1999, p. 23.
[3138] Husserl, ed. Marbach 2014.
[3139] Cabestan 1996. Zie ook: Bernet e.a. 1993, pp. 150-152. Zie voor *Bildbewußtsein* in de context van memorietheorie en herinneringsbewustzijn: Otto 2007, i.h.b. pp. 325ff.
[3140] Fellmann 1995, pp. 21-38. Vergelijk: Fellmann 1991, passim. W.J. Thomas Mitchells *pictorial turn* en Gottfried Boehms *iconic turn* dienden als antwoord op Richard Rorty's *linguistic turn* uit 1967. Zie voor de *pictorial turn:* Curtis e.a. 2010; alsook: Hofmann 2016, pp. 18-23 i.v.m. "beeldtheologie".
[3141] Belting 2001; Belting 2014.

narratief schilderij tactieken gebruikt om de sequentie van het verhaal simultaan te presenteren.[3142] Een portret is zijns inziens een ander soort verhaal: 'Een soort platgedrukt verhaal waarbij de elementen van het verhaal niet sequentieel worden gerangschikt in panelen maar simultaan worden gepresenteerd in een beeld van iemand *met* een verhaal.'[3143]

Voorthuis interpreteerde de historiestukken van Rembrandt, waarin het verhaal tot de kern is teruggebracht, als 'portretten van verhalen': 'Hierbij sloeg het narratieve karakter van het verhaal om in een momentopname dat een verhalende resonantie uitgalmde. Het verhaal was voornamelijk impliciet aanwezig.'[3144] In het *portrait historié* wordt dit verhaal van de geportretteerde verteld aan de hand van een historische gebeurtenis. Naar deze historie wordt verwezen door de aanname van een historische gedaante – ook als betreffende episode niet als zodanig wordt getoond. In *portraits historiés* waarin hoofdzakelijk persoonlijke eigenschappen worden vergeleken ontbreekt vaak een narratieve context. Dit is bijvoorbeeld het geval in een portret ten voeten uit als Scipio voorstellende Matthias van Oostenrijk (1557-1619) door Lucas van Valckenborch (1535-1597) van omstreeks 1579 (afb. 12.2).[3145] Een historische handeling is hier niet noodzakelijk om de parallel in heersersdeugden aan den dag te leggen.

Toch is er iets opmerkelijks aan de vele narratieve familieportretten met de Grootmoedigheid van Scipio. De figuur van Scipio is doorgaans géén portret; zo ook op een schilderij van Gerbrand van den Eeckhout met de portretten van Wouter Willemsz. Oorthoorn (1628-1673) en Christina van Dien (1637-na 1711) in het Toledo Museum of Art (afb. 12.3).[3146] Dit gegeven sluit vanzelfsprekend een analogie op grond van karakter uit, aangezien hier niemand van de geportretteerden met Scipio wordt vergeleken. Men zou de onderwerpskeuze eenvoudig kunnen verklaren vanuit de toenmalige deugdencatalogus en het daaruit voortkomende schilderkunstige gebruik om een zedenles als exemplarische handelwijze te verbeelden. Van oudsher werd het thema vanwege zijn Latijnse naamgeving, de *Continentia Scipionis,* met zelfbeheersing, onthouding en mannelijke kuisheid in verband gebracht. Maar de interpretatie van de geschiedenis als moraliteit verklaart nog niet waarom de opdrachtgevers zich *in* deze voorstelling wilden laten portretteren; anders hadden zij evengoed een gewoon historiestuk *zonder* portretten kunnen bestellen. Daarvoor dient men zich te verplaatsen in de rollen van de geportretteerden. De wijze van portrettering is meestal als volgt: een eigentijds

[3142] Vergelijk: Voorthuis 2009, p. 2.
[3143] Voorthuis 2009, p. 4.
[3144] Ibidem.
[3145] Lucas van Valckenborch, *Keizer Matthias van Oostenrijk als Scipio Africancus,* 1580, olieverf op paneel, 59 x 49 cm, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras, inv.nr. GG 1022; Porthis 0656. Zie: Wied 1990, pp. 28, 149-150, nr. 39 met kl.afb.; Jensen Adams 2010, pp. 198-199 met afb. 6; Van Leeuwen 2018.
[3146] Gerbrand van den Eeckhout, *De Grootmoedigheid van Scipio met Wouter Willemsz. Oorthoorn en Christina van Dien,* 1658, olieverf op doek, 138,1 x 161,6 cm, Toledo, The Toledo Museum of Art, schenking van Arthur J. Secor, inv.nr. 1923.3155; Porthis 0101. Zie voor de identificatie van de geportretteerden: Manuth 1998. Zie ook: Sumowski 1983-1994, dl. 2. p. 733, nr. 429, kl.afb. op p. 792; Jensen Adams 2009, p. 160 met afb. 50; Jensen Adams 2009, pp. 194-195 met afb. 1. Zie ook het familieportret: Gerbrand van den Eeckhout, *De Grootmoedigheid van Scipio,* ca. 1650, olieverf op doek, 133 x 168 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-1631; RKD-nr. 2713; Porthis 0484, 0815. Zie: Roy 1972, p. 223, nr. 87, Vergelijk een *portrait historié* voorstellende *De grootmoedigheid van Scipio*, voorheen toegeschreven aan Jan van Noord, ca. 1630, olieverf op doek, 198 x 325 cm, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum; Porthis 0168. Zie: Pigler 1955, p. 182 met afb. 13; Wishnevsky 1967, pp. 95-96, 223, nr. 140; Best. cat. Boedapest 2000, nr. 126; De Witt 2000, p. 242, nr. R28. Vergelijk andere (vermoedelijke) *portraits historiés* met het onderwerp: Porthis 0349 (Barent Fabritius, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum; Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 916, nr. 551); Porthis 0634 (Pieter Codde, privébezit); Porthis 0806 (Anthony van Dyck, Oxford, Christ Church Picture Gallery).

echtpaar wordt afgebeeld als het door Scipio herenigde koppel, samen met de vader en moeder van de echtgenote in de gedaante van de dankbare ouders van de geroofde jongedame.

Bezien vanuit de positie van het historische liefdeskoppel, dat zich dankzij een genadevolle houding van Scipio gelukkig herenigd ziet, kan de voorstelling misschien ook een andere betekenis hebben. Zo kan de voorstelling mogelijk worden opgevat als een blijk van dankbaarheid voor de gelukkige echtverbintenis die het gevolg is van genade. De goede afloop van het klassieke verhaal door menselijk handelen (van Scipio) wordt dan opgevat als goddelijk ingrijpen. Scipio werd al bij Allucius geroemd als 'goddelijke jongeling'.[3147] Zijn deugd is goddelijk. Men zou zover kunnen gaan als Kunzle door eenvoudig te veronderstellen dat 'for some private patrons, the political or military context of Livy's tale would be overlaid by the simple pleasure of seeing handsome lovers (themselves), united in true love, and by generous sponsor, to the partner of their choice.'[3148] Het scheppen van een romantisch beeld zal niet de enige reden zijn geweest, maar de *happy ending* zeker zal hebben bijgedragen aan de populariteit van het thema voor *portraits historiés*.

Moet men de verklaring voor de vereenzelviging dan tóch in een narratieve gelijkenis tussen gebeurenissen zoeken? De genoemde schilderijen tonen het moment dat de legeraanvoerder met een groots gebaar het meisje dat als oorlogsbuit was geroofd terugschenkt aan haar ouders. Vanzelfsprekend zal dit opmerkelijke historische gegeven de zeventiende-eeuwse burgers niet hebben doen denken aan *iets vergelijkbaars* wat henzelf was overkomen. De parallel moet men wederom zoeken op een meer algemeen vlak. Hoewel hier het verhaal aldus tot de kern wordt teruggebracht wordt hier geen recht gedaan aan de historische betekenis. Terecht vraagt Kunzle zich af of de beschouwer die bekend was met Livius' verhaal door de huwelijksiconografie de link legde met de gruwelijke realiteit van gewetensloze plunderingen, slavernij en moordpartijen.[3149]

In het licht van de *Parallelon Rerum Publicarum* (1601-1603) van Hugo de Groot (1583-1645) stelde Jan te Winkel (1847-1927) dat er misschien geen volk is dat zichzelf zoveel met de Romeinse Republiek vereenzelvigde als de Nederlanders.[3150] Die vereenzelviging berustte niet alleen op een staatkundige parallel met de nieuwbakken natie maar ook op de roem van het Romeinse *keizerrijk*. Ook de veronderstelling dat het Nederlandse volk afstamde van de in het Romeinse rijk ingelijfde Batavieren droeg bij aan die beeldvorming. Ofschoon de Batavieren tegen de Romeinen in opstand kwamen, maakte de Nederlandse natie zo op grond van historische bronnen tenminste deel uit van de Romeinse geschiedenis. Jacobus Sceperus benadrukte in *Manasse teegen Ephraim* (1653) dat de 'Hollantsche Batavieren' in bronnen 'Broeders, Mackers, en Vrunden van het Roomsche Keyser-rijck' werden genoemd en 'dat oock gemelte [eigentijdse] Neederlanders, en Batavieren geacht zijn in dese [eigen] Eeuwe' door allerhande Romeinse Roomse hoogwaardigheidsbeklеders.[3151]

[3147] Livius, *Ab Urbe Condita* XXVI, 50; Polybius, *Hist.* X, 19. Zie: Kunzle 2002, p. 507.
[3148] Kunzle 2002, p. 513.
[3149] Ibidem.
[3150] Te Winkel 1922, p. 461. Dergelijke nationale noties kunnen moeilijk opgaan voor Van Dycks *De grootmoedigheid van Scipio* met George Villiers, Duke of Buckingham en zijn vrouw Katherine Manners, hoewel ook Engeland een op het eigen Romeinse verleden geënt "classicistisch" natiebesef zijn opgang deed. Zie: Meijer 1990 [1992]; Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999, pp. 150-153, nr. 26 met kl.afb.; Gordenker 2001, pp. 42-43 met afb. 57. Zie: Porthis 0806.
[3151] Sceperus 1653, p. 8.

Door zijn historiciteit verschilde het Bataven-Holland van de Neêrlands Israëlgedachte, die enkel berustte op een spirituele vergelijkbaarheid en niet op afstamming en geografische overeenkomsten. Zij was in de zeventiende-eeuwse beeldvorming meer dan een nationale projectie, in sommige opvattingen een ononderbroken realiteit: de geschiedenis van één (en hetzelfde) volk. Wat opvalt, is dat in zeventiende-eeuwse beeldspraak met het grootse gemak kon worden overgeschakeld van de ene nationale beeldvorming naar de andere, zoals in het pamflet *Gheclach der verstroyder* (1617), waarin de tegenstanders van prins Maurits, 'Nassous Gedeon' worden toegesproken: 'Men soekt u Hannibals loon te gheven/ Ghy ignorante Bataviers/ wilt ghy nu rebelleren/ Teghens uwen Moysen altijdt zijn twistich'.[3152] De nationale parallellie is zelden tot nooit consistent doorgevoerd.

In bijbelse *portraits historiés* van Nederlandse bodem verschijnen de geportretteerden vaak in een nevenschikkende rol of als anonieme bijfiguur: kennelijk was het de opdrachtgevers niet te doen om zichzelf de hemel in te prijzen. In een bijbels *portrait historié* zijn de termen van vergelijking (de personen en/of gebeurtenissen) ingebed in een ander spatiotemporeel verband. Het *hier en nu* van de zeventiende-eeuwse Nederlander wordt niet alleen getransponeerd naar het *toen en daar* van de bijbelse oosterling, maar ook is sprake van een andere narratieve context. De historische context van het bijbelverhaal is eigenlijk literair-narratief van karakter, terwijl het eigentijdse reële voorval wordt verbeeld *in* die bijbelse context. Problematisch hierbij is dat het tweede element van de vergelijking in een *portrait historié* met een gebeurtenisanalogie *niet* is afgebeeld; althans niet letterlijk maar figuurlijk, namelijk de persoonlijke belevenis van de geportretteerde. Hierdoor ontbreekt de contemporaine setting van deze wederwaardigheid die de aanleiding vormde van de themakeuze.

Een vergelijking tussen een bijbelse gebeurtenis en een voorval uit de privésfeer is echter moeilijker te doorgronden omdat zij een dubbele voorkennis van de beschouwer vereist. Niet alleen het bijbelverhaal (de narratieve context) moet worden herkend, maar ook de privéomstandigheden (werkelijke context) van de geportretteerden moeten bekend zijn. De context met de bijbehorende parameters van tijd, ruimte (plaats) en situatie is echter noodzakelijk voor het coherent relateren aan een gebeurtenis alsook voor de betekenisoverdracht. De context is immers de achtergrond, het betekenisgevende referentiekader, waarin elke expressie, idee of gebeurtenis wordt uitgedrukt, in relatie tot welke deze zijn betekenis verkrijgt. Hierdoor wordt het moeilijk voor een buitenstaander – of het nu een toenmalige beschouwer of een hedendaagse onderzoeker is – om de context van het schilderij te reconstrueren en de betekenis ervan te duiden.

Doordat de particuliere gebeurtenis is gesubstitueerd door het bijbelse narratief ontbreekt de precieze tijds- en plaatsaanduiding van deze persoonlijke omstandigheid waarnaar *in figura* wordt verwezen. Niettemin kan de betekenis hiervan juist aan het bijbelverhaal worden afgeleid. Want de daarin geschetste *situatie* (de kern van de vergelijking) blijft in zekere zin gehandhaafd dankzij de gebeurtenisanalogie. Deze analogie berust immers op een vergelijkbaarheid van de verhaallijn en/of plot. De contemporaine situatie wordt weliswaar niet voorgesteld, maar zij is wél zinnebeeldig weergegeven, dus impliciet aanwezig. De betekenis valt

[3152] Geclach 1617, laatste pagina.

ook af te leiden aan de hand van zaken buiten het bijbelse bestek. Op de ontbrekende tijdsaanduiding en plaatsbepaling kan worden gehint door de opname van contemporaine elementen in de bijbelse voorstellingen, zoals eigentijdse dracht of een bekend stadsgezicht als decor. Zo verschijnt op Van den Valckerts *Kinderzegening* van 1620 de Zuiderkerk op de achtergrond, waardoor eens te meer duidelijk wordt dat we de bijbelse materie moeten koppelen aan de eigen(tijdse) religieuze situatie (**VAL2;** § 7.1; afb. 7.6). De aanwezigheid van het gezicht op 's-Hertogenbosch is zelfs essentieel voor de interpretatie (plaatsing) van Jacob Gerritsz. Cuyps portret van Frederik Hendrik als koning David (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4).

Naast dergelijke iconografische ingrediënten die de localiteit en datering bij benadering aangeven, biedt de precieze samenstelling en weergave van het portret een goede indicatie van de strekking van een eventuele gebeurtenisanalogie. Het aantal geportretteerden; het portrettype (familie-, regenten-, geïntegreerd stichtersportret, etc.); de wijze van portrettering (in de gedaante van de protagonisten, of als anonieme bijbelfiguren; actief betrokken bij de handeling, of juist passief in assistentie) geven aanwijzingen over de aanleiding van de opdracht. De gebeurtenisanalogie in een (semi-)openbaar schilderij zoals een altaar-, regenten- of schuttersstuk zal men logischerwijs eerder moeten zoeken in een groter sociaal verband dan in de besloten privésfeer van de geportretteerden ook al betreft het hier private stichtingen. Want de aanleiding voor publiekelijk opgestelde werken zal minder snel een hoogstpersoonlijk, eigenaardig voorval van anekdotisch gehalte zijn geweest dat alléén ingewijden konden doorgronden. Terecht merkt Bart Verschaffel in zijn *Kleine theorie van het portret* (2009) op dat de voorstelling van het individu in stichtersportretten of als figurant op memoriestukken ondergeschikt blijft aan een omvattender betekenis.[3153]

12.4. Gebeurtenisanalogie? – Johan van Drencwaert als koning Salomon door Wouter van Cuyck

Ook *Het Salomonsoordeel* (1. Kon. 16-28) dat wordt toegeschreven aan de Dordtse glasschilder Jan Woutersz. van Cuyck (†1572) zou in dienst staan van een zeer opmerkelijke gebeurtenisanalogie; of althans uitdrukking geven aan een persoonsvergelijking op grond van een beroepsmatige bezigheid.[3154] De legende wil dat Johan Boudewijnsz. van Drencwaert (1543-1606), die sinds 1571 schout van Dordrecht was, op dit schilderij staat afgebeeld in de gedaante van koning Salomon.[3155] Een tondo-paneeltje met een diameter van 37 cm, dat zich tegenwoordig bevindt in de renaissancekamer van het Museum Simon van Gijn te Dordrecht,

[3153] Verschaffel 1999, pp. 1-5.

[3154] Jan Woutersz. van Cuyck, *Het oordeel van Salomo,* 1572, olieverf op paneel, diameter 37 (38) cm, Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn, inv.nr. 1404. Veth 1889, p. 307; Moes 1897-1905, nr. 2134/2; Tent. cat. Dordrecht 1972; Van Herwaarden 1996, p. 221 met kl.afb. (In de literatuur vinden vaak een foutieve verwijzing naar Van Gijn 1908-1912, dl. 2, no. 3323.)

[3155] NNBW 1911-1937, dl. 4 (1918), kol. 488-489; dl. 7 (1927), kol. 385-386; Alleblas 1985-1986. Zie ook: Schotel 1841-1845, dl. 1, pp. 36-40. Johan (Jan) van Drencwaert was de zoon van Boudewijn (Bouwen) Drencwaert, rentmeester-generaal van Zuid-Holland, en diens eerste vrouw Catharina Jaspersdr. van Hoogelande. Johan werd in augustus 1559 geïmmatriculeerd aan de Leuvense universiteit. Hij bekleedde het schepenambt te Dordrecht in 1568 en 1569 en werd tot schout benoemd in 1571. Eén jaar later moest hij vluchten voor de watergeuzen. In 1580 nam hij zitting in de raad van financiën. Hij kocht in 1582 de baronie Dormale en in 1590 de heerlijkheid Bossuyt. Nadien werd hij thesaurier-generaal van 's konings financiën, lid van de raad van state en ridder van het Gulden Vlies. Als *général des vivres* is hij sinds 1587 betrokken bij de voorbereiding van de Armada. In 1592 hoort hij bij het kamp van Mansfelt tegen Farnese. Hij trad tweemaal in het huwelijk: met Elisabeth Clercks en Margaretha Bogaerts. Zie voor zijn geslacht: Van Herwaarden 1996, p. 280.

wordt gewoonlijk geïdentificeerd – volgens sommigen ten onrechte – met Drencwaerts portret dat wordt vermeld in de bronnen die hierna ter sprake komen (afb. 12.4).[3156] Het schilderijtje is vermoedelijk afkomstig uit de Baljuwkamer van de gevangenenpoort in die stad en werd ca. 1887 teruggevonden in een kast op het stadsarchief.[3157] Volgens Marlies Huiskamp is dit het vroegste geschilderde voorbeeld van het wijze oordeel van Salomo in een lange traditie van dergelijke voorstellingen die de wanden van Nederlandse stadhuizen sierden.[3158]

De Spaansgezinde schout, die zeer gehaat was bij de Dordtenaren, liet zich naar verluidt op de gevangenpoort portretteren door Van Cuyck die daar werd vasthouden op beschuldiging van ketterij. De schilder was namelijk de leer van Menno Simons toegedaan, evenals de met hem veroordeelde Adriaenken Jansdochter van Molenaersgraef.[3159] De twee wederdopers zaten sinds januari 1572 vast in de Vuilpoort en ondergingen daar gruwelijke martelingen op de 'pynigsolder', maar gaven de namen van hun geloofsgenoten niet prijs. Zij deden zelf verslag van hun gevangenschap in enkele brieven die werden gebundeld in *Sommige belijdinghen, schriftlijcke Sentbrieuen, ende testaementen* (1579).[3160] Na zijn tenlastelegging met het bijgevoegde dreigement 'levendig aen een staeck gebrand te worden', getuigde Van Cuyck ten overstaan van de schout dat hij het christelijk geloof nooit verlaten had en slechts één maal op grond van zijn geloof was gedoopt en dat hij de kinderdoop niet erkende als doopsel omdat hij toen nog onmondig was.[3161] Op grond van het naar Brussel gezonden procesverbaal werd door de Raad van Beroerten aldaar op 8 maart 1572, of kort daarna, het ontwerpvonnis bekrachtigd.[3162]

Johan van Beverwijck (1594-1647) was vermoedelijk de eerste auteur die de totstandkoming van het *portrait historié* te berde bracht in zijn kroniek *'t Begin van Hollant en Dordrecht* (1640): 'Iae de Schout *Ian van Drencwaert, Boudewijnsz.* die nog jongh ende ongebaert was, liet hem van hem uyt-schilderen in 't wesen van *Salomon*, daer hy sijn eerste vonnis uytspreeckt. Dan de Monicken en deden niet als heftigh preken op deze slappigheyt, en de dorsten wel van stoel roepen, dat de Schout hem maer gevangē hadde, omdat hy hem zoude voor hem doen schilderen.'[3163] Van Drencwaert zou omwille van de portretopdracht zelfs de executie van

---

[3156] A. Fris, in: Tent. cat. Alkmaar 1981, p. 44, noot 22.
[3157] Beyerman 1965, p. 164; Veth 1889, p. 307. Een dertigtal jaar daarvoor was het opgedoken in de kast ter Secretarie met 3 koperen handgrepen in de vorm van het stadswapen met de griffioenen en een brandmerkijzer.
[3158] Huiskamp 1991, p. 134.
[3159] Zie hiervoor: Beyerman 1965, pp. 158-171; Van Herwaarden 1996, pp. 359-360 met noot 14 op p. 398.
[3160] Van Cuyck 1579, deels opgenomen in: Gregory 2002, pp. 253-260. Zie voor deze publicatie: Gregory 1993, p. 93. Op Petrusdag (23 februari) 1572 werd Van Cuyck voor het eerst 'scherpelycken geëxamineert'. Zie hiervoor: Beyerman 1965, pp. 160-161 en passim voor fragmenten uit de brieven. Vergelijk: RAD, Hs 1389, fol. 37v-38r., aangehaald in: Van Herwaarden 1996, noot 14 op p. 398.
[3161] Beyerman 1965, p. 165: 'Toen worde my de eysche van den Schout voorgelesen, inhoudende, dat ik het Christelijke Catholijke geloof of de Roomsche Kercke afgegaen was en hadde my van de Herdoopers laten Herdoopen en mijne huysvrouw getrouwt. Van diversche geleerde op dese dolinge vermaent zijnde, volherd ik in mijn dolinge en noch seyde hij [de schout] daer by, dat des Konings Placaaet uytwees my te straffen om levendig aen een staeck gebrand te worden: [...] Toen antwoordde ik, dat ik het Christelijke gelove niet [noyt] en ben afgegaen, ook mede en kenne ik geen Herdoopers: ik ben maer eens op mijn gelove gedoopt, den kinderdoop en houde ik niet voor een doopsel, als ik een kind was, dede ik als een kind, soo my myn ouders seyden.'
[3162] Beyerman 1965, p. 160, Bijlage 1; Gregory 2002, pp. 260, nr. 56.
[3163] Van Beverwijck 1640, p. 348. Over het martelaarschap van de schilder wordt verhaald in *Het bloedigh tooneel (of Martelaers Spiegel) der Doops-Gesinde ...* (1660/1685) van Tieleman Jansz van Braght (1625-1664) en in de *Historie der Reformatie* (1671) van Geeraert Brandt (1626-1685). Zie: Van Braght 1660 [1685²], dl. 2, pp. 566-603; Brandt 1671-1704, dl. 1, p. 524. Ook wijdde Matthys Balen (1611-1691) over het portret uit in *Beschrijvinge der stad Dordrecht* (1677). Zie: Van Balen 1677, p. 841 (cf. p. 839). Vergelijk: RAD, Hs. 1389, fol. 37r/v, aangehaald in: Van Herwaarden 1996, noot 14 op p. 398. Van Braghts martelaarsspiegel droeg bij aan de bekendheid van het verhaal. Anna L.G. Bosboom-Toussaint (1812-1886) werkte het verhaal om tot een novelle getiteld *Jan Woutersz van*

de schilder hebben uitgesteld, als men Jacob Campo Weyerman (1677-1747) in *De Levensbeschryvingen der Nederlandsche Konst-schilders* (1719) mag geloven.[3164] Het is evenwel waar dat de schout zijn gevangene de eerste maanden ongemoeid liet.

Volgens sommige bronnen was de schout zijn gevangene niet ongenegen en wilde hij hem aanvankelijk niet uitleveren aan de monniken en talmde de magistraat om de bevelen van de Brusselse bloedraad uit te voeren. Vaak worden de martelpraktijken de franciscaner gardiaan Franciscus Mierbecanus in de schoenen geschoven.[3165] Niettemin bleek ook Van Drencwaert nadien een felle bestrijder van de wederdopers en het is geen toeval dat het antimennonitische traktaat *Toetsteen vande versierde apostolische svccessie* (1603) van de jezuïet Franciscus Costerus (1532-1619) werd opgedragen aan Van Drencwaerts vrouw Margarethe Bogaerts.[3166] Op 28 maart 1572 werden de twee mennonieten door de schout naar de brandstapel op het Nieuwe Werk geleid. Jan Woutersz. werd levend verbrand, maar Adriaenken bleef de vuurdood bespaard en werd van tevoren gewurgd omdat zij een vrouw was. Volgens het titelblad van de verzamelde brieven heeft Van Cuyck 'zijn ziele God opgeoffert den 18. Maert 1572.', terwijl de latere bronnen uiteenlopend 23 of 28 maart vermelden.[3167] Jan Luyken (1649-1712) vereeuwigde hun terechtstelling in een gravure van 1685 (afb. 12.5).[3168]

Men moet de onderliggende gebeurtenisanalogie – als men het hier al zo wil noemen – niet verder zoeken dan in het historische gegeven dat Van Drencwaert het ambt van schout bekleedde en het doodvonnis over de schilder velde; hetzij door hem uit te leveren aan de inquisitie, ofwel in hoogsteigen persoon. Want als hoofd van politie was de schout niet alleen aanklager in criminele zaken maar zat hij ook de rechtszittingen van de schepenbank voor. In deze hoedanigheid van gerechtsdienaar wordt Van Drencwaert, spottend of niet, gespiegeld aan de bijbelse vorst als rechtvaardige rechter. Jacob Campo Weyerman vestigde de aandacht op de ironie van de themakeuze: 'Doch of men het verstant Salomons zag doorstraalen in dat jong ontzaglijk weezen des Bloedrechters, is ons onbekent, dewijl of wy op onderscheyde plaatsen, zo in de geestelijke als in de weereldlijke bladen, wel wijze *Heebreeuwsche Koningen* hebben gevonden, doch zeer, of liever nimmermeer, *wijze Roomsche Schoutens*.'[3169]

In Van Cuycks eigenhandige brieven wordt nergens melding gemaakt van een schilderij. De geloofwaardigheid van het verhaal komt verder in het geding doordat een schilderij genaamd "Het Oirdel" reeds in 1552 wordt vermeld.[3170] Verder is het merkwaardig dat Arnold Houbraken spreekt van 'een groot tafereel'.[3171] Bovendien is het gelaat van Salomon weinig portretmatig

---

Cuyck, kunstschilder en martelaar dat verscheen in de *Almanak voor het schoone en goede* (1854) en werd opgenomen in haar *Historische Novellen,* Haarlem, 1857, pp. 41-107. Zie ook: *Des Konings Vriend* (1856) over Van Drencwaert.

[3164] Weyerman 1729-1769, dl. 1, pp. 136-137.

[3165] Houbraken 1718-1721 [1753], dl. 1, p. 51: 'Daar hy eenen langen tyd gevangen zat, om rede (gelyk my klaar toeschynt) dat de Hoofdschout [...] hem wel liefst had willen verschonen.' Zie: Beyerman 1965, pp. 161, 163; 'Bijdrage tot de geschiedenis der Doopsgezinde Gemeente te Dordrecht', *Doopsgezinde Bijdragen* 2 (1862), pp. 88-114: p. 100.

[3166] Costerus 1603, fol. †2r.

[3167] Van Cuyck 1579, frontispice, passim.

[3168] Jan Luyken, *Jan Woutersz. van Kuyk en Adriaanken Jans te Dordrecht verbrand, 1572*, 1585, gravure op papier, 11,4 x 13,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-44.300, opgenomen in: Van Braght 1660 [1685[2]], dl. 2, p. 567; in 2e staat gebruikt voor *Theatre des martyrs, depuis la mort de J. Christ jusqu'à present … = Schau-bühne der Martyrer,* ed. P. van der Aa, Leiden ca. 1715, nr. 9 (RP-P-OB-78.449). Vergelijk latere versie uit: Jan Luyken, *Schouwtooneel der martelaren,* ed. M. Schagen, Amsterdam 1738.

[3169] Weyerman 1749-1769, dl. 1, p. 236.

[3170] Zie: <https://web.archive.org/web/20100907091444/>; <http://www.kb.nl/ncrd/images/images3.html>.

[3171] Houbraken 1718-1721 [1753], dl. 1, p. 51.

van karakter. Op grond hiervan kan het portret niet goed worden vergeleken met de twee enige andere portretten van Van Drencwaert: een portretbuste in een ovaal door Jacob de Gheyn (1565-1629), waarin hij in een fraai gebloemde wambuis verschijnt (afb. 12.6);[3172] en een tweede portret van hem op oudere leeftijd, vermoedelijk van de hand van Johannes Wierix (1549-ca. 1620), eveneens in een ovale omlijsting (afb. 12.7).[3173]

Als verklaring voor de portrettering als Salomon veronderstelde de letterkundige Gerrit Kalff (1856-1923) 'dat de schout furore had gemaakt in die rol' bij de opvoering van een rederijkersstuk, hetgeen tegenwoordig van de hand wordt gewezen.[3174] Van Boheemen en Van der Heijden achtten het waarschijnlijker dat de schout zich 'heeft willen laten afbeelden als wijs rechter en tevens als mecenas.'[3175] De ketterjager Van Drencwaert zal volgens hen zeker niet tot het verdraagzame rederijkersmilieu hebben behoord.[3176] De aanmatigende vereenzelviging van de schout met koning Salomon is niettemin goed voorstelbaar in het licht van het pretentieuze devies *argent faict tout,* "geld maakt alles mogelijk", op het door Drencwaert bestelde glasraam dat zich vroeger in de Dordtse Augustijnenkerk bevond.[3177] Het motto lijkt welhaast te anticiperen op zijn latere functie als thesaurier-generaal van 's Konings domeinen in de Nederlanden, welke post hij een tiental jaren later verwierf, nadat hij, gevlucht voor de Watergeuzen, Dordrecht als woonplaats had ingeruild voor Brussel.[3178]

Moeten we de anekdote omtrent de totstandkoming van het schilderij met een korreltje zout nemen? Als Van Cuyck het portret inderdaad in het gevang schilderde, dan spreekt hieruit wellicht de ijdele hoop dat Drencwaerts Salomonsoordeel uiteindelijk in zijn voordeel zou uitpakken, zoals ook het bijbelverhaal een goede afloop kende. In ieder geval legt de veronderstelde vereenzelviging van Van Drencwaert met Salomon de toenmalige analogische denktrant bloot die ook ten grondslag ligt aan zekergestelde *portraits historiés*. En al loopt hier de feitelijke vergelijking ook op narratief vlak spaak – van een duidelijke historische overeenkomst of vergelijkbare uitkomst is immers geen sprake – een parallel tussen gerechtelijke handelingen wordt niettemin getrokken.

Het blijft alleen de vraag of deze bijbelse analogie een vondst is van de opdrachtgever, de schilder of een verdichtsel van de geschiedschrijvers. Vergelijkbare bijbels-narratieve beeldspraak gebruikte Van Braght ook toen hij Van Cuyck aan Christus spiegelde, bijvoorbeeld toen hij schreef dat de schilder op de pijnbank zat 'als een Ecce Homo' en onderweg naar de brandstaak zijn bebloede borst ontblootte en uitriep 'Ik drage alreede de litteekenen des Heeren Jesu in mijn lichaem'. Ook verklaarde Van Braght dat het hart van de beide martelaren verlangde

---

3172 Jacob II de Gheyn, *Portret van Johannes Drenckwaert,* 1587-1591, gravure op papier, 8,8 x 8,6 cm, opschrift: *"Fidel et constant E.G.",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-9948. Zie: NNBW 1911-1937, dl. 7, kol. 386; *Nw Holl.,* The De Gheyn family, dl. 2 (2000), p. 112, nr. 252.II(2).

3173 Johannes Wierix, *Portret van Johannes Drenckwaert,* 1606, gravure op papier, 12,2 x 8,8 cm, randschrift in schrijfletter: *"Ioannes Drenckwairtus Thesaurarius Regius Obici Bruxelles Ao Chr. CIↃIↃCVI.*", Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-67.077. Zie: NNBW 1911-1937, dl. 7, kol. 386; Van Someren 1888-1891, dl. 2, p. 232, nr. 1515; *Holl.,* dl. 67 (2004: The Wierix Family, part IX), p. 231, nr. 2078.

3174 Kalff 1889, pp. 208-209. Zie ook: Retoricaal Memoriaal, pp. 230-231 met noot 818.

3175 Retoricaal Memoriaal, p. 231, noot 818.

3176 Niettemin droeg de dichter Jan van der Noot (1539-1595) zijn *Poeticsche Werken* (1594) aan onder anderen 'Monseigneur Iean de Drencvvairt' op: Van der Noot 1580-1594, ed. Waterschoot 1975, p. 283.

3177 Van Herwaarden 1996, p. 280. Dit glas met zijn portret en dat van zijn eerste vrouw en hun kwartieren bevond zich in de tweede Drencwaertskapel (eigenlijk Queeckelskapel).

3178 NNBW 1911-1937, dl. 7, kol. 386; Van der Aa 1852-1875, dl. 4 (1858), pp. 328-329.

naar de 'Heylige Offerhande', als betrof het hier een bijbels offer.[3179] 'Offerhande' was ook het woord dat Jan van Dort, de man van Adriaenken, gebruikte voor de executie van zijn vrouw.[3180] Ook Van Cuyck zelf legde in zijn gevangenisbrieven een analogische denktrant aan den dag. Zo vergeleek hij in dichtvorm de Dordtse magistraten met Pilatus en Caiaphas: 'Dordrechtse heren hoe sult ghijt best maken/ Nv met v credelijck verstant/ Wy zijn met v te lijden seer/ SConincks placcaet/ Wat ghy doet, dat d*ie* noch blijft in staet/ Maer doch voort gaet/ Gelijck als dede Pilatus/ Goethertich waert ghi Jesus Christus/ Caiphas leuijts geslacht, tis meest uwe aert [...]'.[3181] Dat maakt het aannemelijker dat het relaas over het schilderij op een kern van waarheid berust en de schilderkunstige gelijkstelling van de schout met koning Salomo ontsproten was aan het brein van de schilder zelf.

Het is veelbetekenend dat het thema van het Salomonsoordeel vaker werd gebruik als aanklacht tegen de inquisitie. Zo gebruikte Hendrick Goltzius het thema om de onrechtmatigheid van deze kerkelijke rechtbank allegorisch uit te beelden (afb. 12.8).[3182] In een gravure van *Het Oordeel van Salomo* van omstreeks 1590 (heruitgave 1604) is een geblinddoekte Salomo (het *alter ego* van Filips II) afgebeeld als *Crudelis Princeps*, de wrede despoot, omringd door slechte raadsheren die de martelpraktijken van de inquisitie moeten verbeelden: *Dr. Gladius* (zwaard), *Dr. Laqueus* (touw), *Dr. Aqua* (water) en *Dr. Ignis* (vuur). Er zijn hier twee zuigelingen, Barabas, de slechte moordenaar, en 'Christus in zijn ledematen', staande voor de ware gemeenschap van Christenen, die aanstonds in tweëen lijkt te worden gehakt door een soldaat die een karikatuur lijkt van de hertog van Alva. De ware moeder belichaamt het ware geloof en de valse moeder, *Falsa Ecclesia*, symboliseert het katholicisme.[3183]

12.5. Persoonsanalogie? – De portretten van Jan Govertsz. van der Aer

Van de Haarlemmer Jan Govertsz. van der Aer (ca. 1545-1612) zijn opvallend veel *portraits historiés* bewaard gebleven, waarvan enkele in dubieuze rollen die vragen oproepen over de betekenis van de gemaakte vergelijking. In 1614 tekende Hendrick Goltzius zijn Van der Aer in de gedaante van de Lukas de Evangelist, met de pen in de aanslag (**GOL3;** afb. 12.9). Rechtsboven aan de hemel bespeuren we, met enige moeite, een stier, het attribuut van de heilige Lukas. Ook gaf Jacob Matham hem ietwat karikaturaal weer als de *H. Lukas die de Madonna schildert* in een gravure die gemaakt werd naar Goltzius, blijkens het opschrift *"archetypo calamo ab HGoltzio"* (afb. 12.10).[3184] Lukas was niet alleen de patroon van de schilders, die zich daarom vaak afbeeldden in zijn gedaante, maar ook de schutsheilige van de boekverkopers en uitgevers, die

---

[3179] Beyerman 1965, p. 163, p. 167, p. 168.

[3180] Jan van Dort, 'Wt de woestijn roepen wy heer tot dy', sigs. L7-[L8v], § 5, r. 24-29: 'Als d*en* tijt haers leue*n*s was ant ent/ Om haer offerhande te doen present/ Int openbaer/ Met haren knien gebogen/ Voor alle menschen het bleec wel en claer[.]'

[3181] 'Heere Desiderius van tsestich', uit: Van Cuyck 1579, sigs. L5-[L7], in: Gregory 2002, p. 257, r. 5-13.

[3182] Hendrick Goltzius, *Het Oordeel van Salomo,* gemon. m.o.: *"HG f"* (in ligatuur), adres uitgever m.o.: *"Hh. exc. 1604."* (Hendrick Hondius), gravure op papier, 24,6 x 18,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-10.083. Zie: Bartsch *Holl.,* 76.II; *Nw Holl.,* Hendrick Goltzius, dl. 1, p. 146, nr. 74. Zie voor de eerdere uitgave: Londen, British Museum, inv.nr. 1851,1213.1.

[3183] Tent. cat. Utrecht 1986, p. 109; Kunzle 2002, pp. 150-151.

[3184] Jacob Matham naar Hendrick Goltzius, *H. Lukas die de Madonna schildert*, ca. 1613, gravure, 50,3 x 37 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-27.110. Zie: Widerkehr 1993, pp. 242, 259, nr. 29; *Nw Holl.,* Jacob Matham, dl. 1 (2007), p. 226, nr. 110.I; Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, p. 261 met afb. 95a.

van oudsher deel uitmaakten van het St. Lukasgilde waarbij de schilders waren aangesloten.[3185] Vanwege de tekst "Joan Goyvaerts excudit 1615" op een prent van Jacob Matham naar Dürer nam Ingrid Jost aan dat Van der Aer ook actief was als prentuitgever, maar vanwege het postume jaartal lijkt het onwaarschijnlijk dat de vermelde uitgever dezelfde als Van der Aer is.[3186]

Op de 1619 gedateerde *Christus maakt de blinde van Bethsaïda ziende* (Marc. 8:22-25) van Cornelis Cornelisz. bevindt zich in de rechtermarge van het paneel een postuum portret van Jan Govertsz. van der Aer (ca. 1545-1612) (Bob Jones University; **HAA2;** afb. 12.11). Tegenover hem, in de linkermarge, zien we vermoedelijk zijn vrouw Margareta Cobbe (†1625), die het werk wellicht bestelde als een soort van private memorietafel ter nagedachtenis aan haar man.[3187] Cornelisz. portretteerde Van der Aer ook op *De Allegorie op Vrede, Kunsten en Wetenschappen*, waarin verder Karel van Mander, Hendrick Goltzius, en de musicus Jan Pietersz. Sweelinck (1562-1621) zijn afgebeeld (Lacock Abbey, Lord Sackville; § 6.5; afb. 6.60).[3188] Op dit allegorische groepsportret zit Van der Aer aan een tafel waarop allerlei exotische schelpen liggen uitgestald. Ook werden hij en zijn vrouw herkend door Reznicek als *Neptunus en Amphitrite in een kustlandschap met schelpen* door Cornelisz., welke identificatie door Van Thiel van de hand werd gewezen (afb. 12.12).[3189] Maar ook in andere schilderijen verschijnt Van der Aer omringd door schelpen, zoals op het autonome portret in Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam.[3190] Zijn liefhebberij vormde kennelijk ook de aanleiding voor Goltzius om Van der Aer in 1608 uit te tekenen als *Triton, rijdend op een dolfijn, die een op een schelp blaast*, hoewel zijn gelaatstrekken hier tamelijk generiek zijn weergegeven (afb. 12.13).[3191]

IDENTIFICATIO IN MALO? JAN GOVERTSZ. VAN DER AER ALS VULCANUS

Als de protagonist van Goltzius' *Vulcanus in zijn smidse* uit 1615 vertoont Van der Aer zich ten halve lijve met een moker over zijn schouder (afb. 12.14a). Oorspronkelijk hoorde bij dit ruitvormige doek een pendant met vermoedelijk de beeltenis van zijn vrouw in de gedaante van

---

[3185] Van Lennep & Gouw 1868, dl. 2, p. 116.

[3186] Jost 1968, pp. 59-62: p. 60, afb. 3. Jacob Matham naar Albrecht Dürer, *Calvarie: Kruisdraging en de Kruisiging,* 1615, onderschrift: *"Pro me mortali descendit summus in ima, asperaquae in terris ter tria lustra tulit [...] / Albertus Durer figuravit"; "Iac Matham sculp"; "Joan. Goyvaerts excudit.",* 57,5 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-27.242. Zie: *Ill. Bartsch,* dl. 3, p. 156, nr. 97; *Holl.,* nr. 54.III; *Nw Holl.*, Jacob Matham, dl. 1 (2007), p. 82, nr. 39.II. Vergelijk: Nichols 1987, p. 243.

[3187] Haar naam is o.a. bekend dankzij een testament: NHA (AVK/GAH), NAH, nr. 118 (Not. Hugo Steyn), fol. 135v., aangehaald in: Nichols 1987, p. 247 met noot 36 op p. 254. Haar dood op (of kort voor) 31-8-1625 wordt vermeld in: NHA (AVK/GAH), *Doodboek van 1615 tot 1678,* p. 137: 'Margriete Cobben en op(ening) Inde grote Kerck 1-.-', aangehaald in: Nichols 1987, p. 248 met noot 42 op p. 254.

[3188] Reznicek 1983, pp. 209-213 met afb. 1; Van Thiel 1999, pp. 372-373, nr. 203 met afb. 194.

[3189] Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Neptunus en Amphitrite in een kustlandschap met schelpen,* ca. 1583, sign.**:** *"CvH"* (*vH* in ligat.), olieverf op paneel, 72 x 94,5 [71 x 93 cm] cm, Amsterdam, Stichting P. en N. de Boer, inv.nr. 65 (1965; RKD-nr. 1186; Coll. Viktor Bloch Wenen, Vlg. Lucerne (Gilhofer & Ranschburg), 30-11-1934; Khdl. Berlijn/Linz (W. Gurlitt), 1965; Vlg. Keulen (Lempertz), 18-11-1965, lot 125 (kopie: Khdl. Adolphe Stein, Parijs, 1971, als Jacques de Gheyn; RKD-nr. 41661). Zie: Reznicek 1983, pp. 209-213; Van Thiel 1999, p. 350, nr. 147 met pl. 227 en 228.

[3190] Hendrick Goltzius, *Portret van Jan Govertsz. van der Aer,* sign. r.o.: *"HG",* dat. l.b.: *"A° 1603",* opschrif r.b.: *"ÆTAT. 58",* olieverf op doek, 107 x 82,7 cm, Stichting P. en N. de Boer, in bruikleen aan Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. Br. P. 1; IB-nr. 53795; RKD-nr. 24917. Zie: Van Mander 1604, fol. 286r27-30, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 402-403; met comm. dl. 5 (1998), p. 219; Hirschmann 1916, p. 63, 74-75, nr. 6; Jost 1968, p. 58-59; Reznicek 1983, pp. 209-212; Nichols 1987, passim; Nichols 1990, nr. A-41; Van Thiel 1999, pp. 43, 372; Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, pp. 286-288, nr. 104 (aldaar voor verdere literatuur).

[3191] Hendrick Goltzius, *Jan Govertsz. van der Aer als Triton,* 1608, pen in bruin, wit gehoogd, op notenhout, 33 x 22,5 cm, New York, Hearn Family Trust. Zie: Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, p. 288 met afb. 104b.

Venus.[3192] Toen de schilderijen zich nog samen in de collectie van Karel I van Engeland bevonden werden zij omschreven als: 'One being a fat Vulcan with a hammer in his hand; the other a fat Venus holding in her hand a flaming heart, so big as the life.'[3193] Een half ontblote vrouwfiguur met een nautilusschelp en penseel in de hand, die is afgebeeld op een eveneens ruitvormig, doch groter paneel met een gemeenschappelijk herkomst (afb. 12.14b), vertoont gelijkenis met het vermeende portret van Margareta Cobbe op *De Genezing van de blinde te Bethsaïda* (afb. 12.17, 12.11).[3194] Vermoedelijk is dit schilderij een variant is van het verdwenen pendantportret, weliswaar met andere attributen, maar wederom met een schelp die lijkt te zinspelen op de liefhebberij van Van der Aer.

De reden voor de gelijkstelling met Vulcanus en Venus is moeilijk te doorgronden, aangezien hieraan nogal kwalijke bijklanken kleven. Het relaas van Venus die haar mismaakte, ruwe echtgenoot Vulcanus bedroog met de aantrekkelijkere Mars is ontleend aan Homeros' Odyssee (VIII, vs. 266-367) en aan Ovidius' *Metamorfosen* (IV, vs. 169-189). Vertalingen als *De dolinge van Ulysse* (1561) van D.V. Coornhert droegen bij aan de bekendheid van dit voorval.[3195] Van der Aers vriend Van Mander schreef in zijn *Wtlegginghe op den Metamorphosis,* een onderdeel van het *Schilder-Boeck* (1604), dat Venus 'tot haren beroockten Smidt niet seer groot liefde en had[d]e' alsook dat '*Vulcanus Mars* en *Venus* heymelijck boelerende [ontucht plegende] in't net ghevangen nam, en maectese by den anderen Goden tot een belachich ghespot'.[3196]

Het thema komt ook meermaals voor in de inheemse literatuur. Zo zinspeelde Gerbrand Adriaensz. Bredero (1585-1616) in zijn *Boertigh, amoreus, en aendachtigh Groot lied-boeck* (1622) op de goddelijke echtbreuk.[3197] Het overspel was bovendien het thema van het bekende rederijkersspel *Mars en Venus* van de Brusselse stadsdichter Jan Smeken (†1517).[3198] Volgens

---

[3192] Hendrick Goltzius, *Jan Govertsz. van der Aer als Vulcanus in zijn Smidse,* sign. & dat. r.b.: *"HG f 1615",* olieverf op doek, 61,3 x 62,2 cm, voorheen Khdl. Rafael Valls; IB-nr. 119547; RKD-nr. 174657; Porthis 0038. Herkomst: Coll. Karel I van Engeland (als Prins van Wales, vóór 1625), geruild met Thomas Howard, Earl of Berkshire, 1625; Coll. Dr. C. Zumloh, Wesermünde; Vlg. Londen (S), 4-7-1990, lot 21; Khdl. R. Feigen, New York; Khdl. Rafael Valls, 2004-2005; Vlg. Londen (S, Bond Street), 5-7-2006, lot 23. Zie: Nichols 1990, pp. 270-271, nr. C68; White 1982, pp. xiv & xixv. Zie ook Goltzius' ruitvormige *Jongeman als Endymion (Meleager of Adonis?)*, 1630, olieverf op paneel, 52 x 52 cm, Sibiu (Hermannstad), Brukenthal Museum, inv.nr. 98 (oud: 141). Zie: Frimmel 1891-1893, p. 81 (als Giulio Romano); Frimmel 1896, p. 113 (als Romeinse school, 1ste helft 15de eeuw); P. van den Brink, *Provisional list of Dutch and Flemish paintings in the Brukenthal Museum, Sibiu:* <http://www.codart.nl/120/> (inv.nr. 0895).

[3193] A. van der Doort, Ms. Ashmole, Bodleian Library, Oxford, nr. 1514, fol. 11; Van der Doort, ed. Vertue 1754, p. 9: '[...] set in a black and white gilded quarrel manner frame upon boards, painted by Henry Goltzius'; Miller 1960, p. 8.

[3194] Hendrick Goltzius, *Vrouw (Margaretha Cobbe) als Pictura/Venus,* sign. & dat. r.m.: *"HG 1610"* (*HG* in ligatuur), olieverf op paneel, 97,5 x 98 cm, voorheen Mannheim, Coll. Armin Pertsch; RKD-nr. 705; Porthis 0299. Herkomst: Henry, Prince of Wales (1594-1612); koning Karel I van Engeland (r. 1625-1649); waarsch. Daniel van den Bosch, Den Haag, vermeld in diens boedelinventaris van 21-8-1693; Khdl. Sam Hartveld, Antwerpen, 1928-1933 (Vlg. cat. 1928, nr. 26); aangetroffen op vlooienmarkt in Keulen, ca. 1969; Coll. Alexander & Karin Haas, Remscheid-Hasten; waarsch. anoniem aangeboden (als 'The Property of a Lady'), Vlg. Londen (C, Manson & Woods), 24-4-1981, lot 141 (onverkocht); anoniem verkocht (als 'The Property of a Lady'), Vlg. Londen (C, Manson & Woods), 30-10-1981, lot 33; Coll. Armin Pertsch, Mannheim; Vlg. Londen (S), 8-12-2010, lot 5 met kl.afb.; Khdl. Jack Kilgore & Co., New York/Londen (TEFAF, Maastricht, maart 2011). Zie: Reznicek 1960, pp. 42-43 met afb. 7 (onjuiste afm.); White 1982, p. xvi; Nichols 1983, p. 182, noot 2; p. 183, noot 16; p. 187, noot 38; Nichols 1990, pp. 104, 124, 130, 157-59; J. Loughman, in: Tent. cat. Dordrecht 1991-1992, p. 277, onder nr. 76 met afb. 1; Sluijter 1993, pp. 364-365 met afb. 270; Sluijter 2000a, p. 42 met fig. 22; Best. cat. New York 2007, dl. 2, p. 598, sub nr. 147 met fig. 143; Nichols 2013, nr. A-42.

[3195] Coornhert 1561, ed. Weevers 1939, pp. 163-167, vs. 281-384.

[3196] Van Mander 1604, fol. 14r, fol. 15v.

[3197] Bredero 1622, ed. Stuiveling 1975-1983, dl. 2 (1983), pp. 252, 282, 310.

[3198] Van Hummelen 1968, p. 34, nr. 1 D 11, p. 229, nr. 3 S 6; Pleij 1988, pp. 141-144. De volledige titel luidt: *Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden.* Zie: Van de Wijer 1984; Van Herk 2009, pp. 48-50; Thoma 2010, pp. 24, 33, 58-70. Een bron was de *Bible des poètes.* Tijdens een verblijf in Antwerpen in 1551 vervaardigde de rederijker Reyer Gheurtsz. van de Amsterdamse kamer "De Eglentier" een afschrift van het stuk en in 1621 verscheen een bewerking van Johan

Van Gijsen en Van Herp kan het stuk van *Mars en Venus* opgevat worden als een waarschuwing tegen huwelijken tussen echtelieden met een groot leeftijds- en karakterverschil.[3199] De ongelijke liefde is immers ook het thema van het derde tussenspel uit *Mars en Venus,* geheten "Oude mans met jonghe wijfs".[3200] Ook volgens Herman Pley vormden Vulcanus en Venus voor Jan Smeken 'het ideale paar om aan te geven wat beschaafd was en vooral wat niet.'[3201] Het behoeft geen vertoog dat het ronduit absurd is om een narratieve, biografische parallel te zoeken tussen deze thematiek en Van der Aers persoonlijke omstandigheden.

Ofschoon de verdwenen tegenhanger Venus zou moeten voorstellen, is Vulcanus zeker niet afgebeeld als de bedrogen echtgenoot. De hamer en de helm die hij vasthoudt, alsook de eenogige smidsknecht op de achtergrond met het gloeiende smeedijzer, verwijzen vermoedelijk naar de door Homeros beschreven episode in de *Ilias* (XVIII, vs. 478-608, 614-615) waarin de godin Thetis aan Hephaistos (Vulcanus) vraagt om een nieuwe wapenrusting voor Achilles te vervaardigen. Ook is het mogelijk dat het pendant verwijst naar het vaak afgebeelde bezoek van Venus aan de smidse waar Vulcanus en zijn cyclopen allerlei wapentuig voor de goden aan het smeden zijn.[3202] Hoewel deze gebeurtenis niet letterlijk teruggaat op een mythologische brontekst, kan men in Vergilius' *Aeneis* (VIII, 370-406) lezen hoe Venus haar man, in de beslotenheid van hun gouden slaapkamer, verzocht wapens te vervaardigen voor Aeneas.

Wellicht moest de vrouw op het verdwenen pendant niet (de overspelige) Venus voorstellen, maar Charis, een andere vrouw van Vulcanus en één van de drie Gratiën. Het is geen toeval dat zij door Goltzius werd uitgerust met een brandend hart, het christelijke symbool van *Amor Divinus* en het vaste attribuut van *Charitas* (naastenliefde).[3203] Het Latijnse begrip *caritas* werd in de vroegmoderne tijd abusievelijk van het Griekse woord *cháris* (Χάρις) afgeleid.[3204] Anders dan Venus vertegenwoordigt Charis de liefde in haar reinste, onwellustige vorm.[3205] Daarnaast verwijst het brandende of Heilige Hart ook naar het zielenvuur, waarvoor soms ook Vulcanus als personificatie diende, zoals in *40. Vragen over de Siele* (1620) van de lutherse mysticus Jakob Böhme (1575-1624), die uitweidde 'Hoe den Vyer-smit, ofte Vulcanus, in't Harte

---

Baptista Houwaert (1533-1599) in druk bij de uitgever Jan II van Waesberghe te Rotterdam. Zie voor Reyer Gheurtsz. en de afschriften van zijn hand: De Vooys 1929, p. 135, met de opgesomde spelen: pp. 138-140; Spies 1992, p. 66; Retoricaal Memoriaal, p. 47; Van Herk 2009, pp. 182-197. Gheurtsz. kopieerde in 1553 te Antwerpen ook het stuk *Naaman, Prinche van Sijrien.* Zie: *Naaman* 1553, ed. Hummelen & Schmidt, p. 5; Van Hummelen 1968, p. 33, nr. 1 D 8.

[3199] Van Gijsen 2001, p. 219, aangehaald door: Thoma 2010, p. 31. Vergelijk: Van Herk 2009, p. 49.

[3200] Van Hummelen 1968, p. 230, nr. 3 S 9; Thoma 2010, p. 33.

[3201] Pleij 1988, pp. 141-144: p. 143 (citaat). Al in de 13de-eeuwse *Roman de la rose* (v. 13835-41) diende het verhaal van Vulcanus en Venus als negatief exempel van blinde liefde die slecht afloopt. Zie: Van Herk 2009, p. 29.

[3202] Vergelijk: De Boer & Zevenhuizen 1998, pp. 32-33.

[3203] Freyhan 1948, pp. 81, 85. Sebald Beham (1500-1550) rustte de personificatie van het Christendom uit met een brandend hart en het onderschrift "Charitas" Zie: Sebald Beham, *Allegorie van het Christendom,* gravure op papier, 7,6 x 4,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-10.841. Zie: *Holl. Ger.,* dl. 33, pp. 134-135, nr. 130/I; Bartsch, dl. 8, p. 165, nr. 128. Rubens gebruikte het brand hart voor een Caritas in het *Ruiterportret van George Villiers, hertog van Buckingham,* 1625-1627, olieverf op doek, 307 x 337 cm, Oxford, Osterley Park, Coll. Earl of Jersey; RKD-nr. 258893. Zie: Huemer 1977 (CRLB, pt. 19.1), pp. 58-59; Vlieghe 1987 (CRLB, pt. 19.2), pp. 64-66, nr. 81; Sharpe 2008, p. 153.

[3204] De etymologische wortel is echter 'carus' (duur).

[3205] Ook verschijnt Venus vaak met een brandend hart in astronomische reeksen met de zeven planeten of de zodiak, alsook op Coornherts titelplaat voor *Das Buch Extasis* (1573/76) van Jan van der Noot en in het 1ste embleem van P.C. Hoofts *Emblemata Armatoria* (1611, p. 23). Zie: Vinken 1999, p. 104; Waterschoot 2002, p. 176. Goltzius beeldde Venus ook af met een rokend hart. Zie: Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, *Verliefde paren betuigen eer aan Venus en Amor,* 1596, gravure op papier, 44,5 x 32,2 cm, sign. l.o.: *"HG. Inue. / I.S. sculp",* onderschrift: *"O Citherea [...] potentia vitat / C. Schoneus",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-10.589. Zie: *Holl.,* dl. 23 (1980: Jan Saenredam to Roelandt Savery), p. 53, nr. 70; *Nw. Holl,* Hendrick Goltzius, Prints after inventions by Goltzius, nr. 610.I.

sit'.[3206] Ook verwijst Charis hier impliciet naar de vrouwelijk behoorlijkheid (gratie); alsook via het Franse woord charme. Reeds in de Ilias komt deze samenhang tot uitdrukking, waar Charis als echtgenote van Hephaistos optreedt (XVIII, vs. 382) en de bekoorlijkheid van zijn kunstsmeedwerk personifieert.[3207]

Een banalere reden voor de Vulcanus-rol kan zijn geweest dat Van der Aer evenals de smid van de goden mank was, hetgeen ook wel wordt beweerd over de humanist Petrus Vulcanius (1503-1571), hoewel deze zijn bijnaam veeleer te danken lijkt te hebben gehad aan zijn familienaam 'De Smet' dan aan een lichamelijk gebrek.[3208] De oorzaak van Vulcanus' defect was alom bekend. In Daniël Heinsius' *Nederduytsche poemata* (1616) lezen we dat Vulcanus, zoals Homeros in de Ilias verhaalt, door Jupiter met de hand was geworpen 'in't midden van het landt/ Van Lemnos hart en dor, vol buylen en vol wonden, tengevolge waarvan hij 'manck aen beyde sy' door het leven ging, hetgeen door Petrus Scriverius nog eens in de bijbehorende 'Wtlegginge' werd toegelicht.[3209] Van Mander schreef tevens dat hij kreupel of mank wordt weergegeven, omdat het element vuur, dat hij verpersoonlijkt, 'gheen vastheyt heeft, maer wanckelt altijt herwaerts oft derwaerts.'[3210]

Susanna en de Ouderlingen door Goltzius (1607): Van der Aer als glurende Ouderling

Van der Aer verschijnt ook in een bijbelse gedaante in een historiestuk *Susanna en de Ouderlingen* dat is gedateerd 1607 (Douai, Musée de la Chartreuse; **GOL1;** afb. 12.19). Het verhaal uit het apocriefe bijbelboek (Daniël 13:1-63) vertelt hoe de schone en kuise Susanna tijdens het baden wordt begluurd door twee oude rechters, ouderlingen, die in lust zijn ontstoken. Getoond is het moment waarop zij Susanna tevergeefs proberen over te halen gemeenschap met hen te hebben, daarbij dreigend dat zij haar anders van echtbreuk zullen betichten: een vergrijp waarop de doodstraf staat. Susanna volhardt in haar weigering omdat zij niet wil "zondigen tegen de Here", waarop de twee haar valselijk beschuldigen van overspel met een jongeman. Daniel weet uiteindelijk de twee schavuiten te ontmaskeren, omdat zij tegenstrijdige getuigenissen afleggen van de boomsoort waaronder zij het stel met elkaar zouden hebben zien "verkeren". De rechter ouderling met de tulband toont onmiskenbaar de gelaatstrekken van Jan Govertsz., hoewel de informele uitbeeldingswijze niet de indruk wekt dat

[3206] Böhme 1620, pp. 334, 358. Als ethisch beginsel werd "cháris" vaak in het Latijn vertaald met de christelijke term *gratia* (genade). De Drie Gratiën (*Chárites,* Χάριτες) werden in de christelijke traditie reeds gekoppeld aan de goddelijke deugden: geloof, hoop en liefde (Fides, Spes, Caritas), gesymboliseerd door kruis, anker en hart (!). Zie: Knipping 1974, p. 24. Ook in het embleem *Amour accompagnée de vertu* van Gillis Corozet (1510-1568) uit 1540 heeft de Deugd een brandend hart. Zie: Vinken 1999, pp. 104-105 met afb. 88.
[3207] Vergelijk: Verdenius 1975, p. 112. Charis verschijnt hierom in Peter Paul Rubens' *Thetis ontvangt van Vulcanus de wapenrusting voor Achilles,* olieverf op doek, 44,2 x 53 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen inv.nr. 1760c; RKD-nr. 5012. Zie: Haverkamp Begemann 1975 (CRLB, pt. 10), pp. 114-115, nr. 4a.
[3208] Zie hiervoor: Molhuysen 1908, p. 26.
[3209] Heinsius 1616, p. 17: 'My licht oock in de sin, hoe dat ghy by de Goden/ Vucanus hebt gebrocht, naer dat hem was verboden/ Te komen in haer hof, geworpen metter handt/ Van Iupiter verstoort in't midden van het landt/ Van Lemnos hart en dor, vol buylen en vol wonden,/ En manck aen beyde sy. ghy hebt terstondt gevonden.'; p. 46 [Wtlegginhe]: 'Vers. 399./ *Geworpen metter hant.*] Siet Homerus in zijn eerste Iliados. daer ghy sult vinde hoe Vulcanus van Iupiter uyt den hemel geworpen ende in de Lemnos gevallen is.'
[3210] Van Mander 1604, fol. 14r. Ook Bredero over 'den creple Smidt, die Iupijns blixem smede'. Zie: Bredero *Gedichten*, ed. Keersmaekers 1981, p. 211, nr. XXII.

hij voor zijn portret heeft gezeten, zoals bij een officiële opdracht. Waarschijnlijk heeft Goltzius, die zijn vriend zo vaak portretteerde, hem ditmaal uit het hoofd geschilderd.[3211]

Ook hier wordt gezinspeeld op Govertsz. bezigheid als schelpenverzamelaar door middel van de fontein met grote schelp en dolfijnen. Het motief van de waterspuwende dolfijn keert terug op een omstreeks 1600 dateerbare *Susanna en de ouderlingen* van Cornelis Cornelisz. van Haarlem, waarop de rechter ouderling met een eigentijds aandoende snor een zestiende-eeuwse kraag draagt (Ottawa, National Gallery of Canada; afb. 12.20).[3212] Jacob Matham maakte een gravure naar deze compositie van Cornelisz. met het onderschrift: *"Illecebris tentata senum, precibusq[ue] minisq[ue], Seruandam duxi morte pudicitiam*.", ofwel: 'In verzoeking geleid door de verlokkingen van oude mannen, en door gebeden en dreigementen, heb ik de dood verkozen om de kuisheid te bewaren.' (afb. 12.21).[3213] Susanna werd in de literatuur vaak tot voorbeeld gesteld, maar *portraits historiés* in haar gestalte zijn zeldzaam. Vermoedelijk gebruikte Artemisia Gentileschi (1593-1652) zichzelf als model voor haar *Susanna en de Ouderlingen* (Collectie Graaf van Pommersfelden; afb. 12.22).[3214] Ook de Susanna van Jacopo Tintoretto in het Louvre doet vanwege de geforceerde weergave *en face* portretmatig aan.[3215]

Hoewel er geen *portraits historiés* van Nederlandse vrouwen als Susanna bekend zijn, bestaan er talloze eulogische vergelijkingen die soms aan de hand van Susanna-episode werden gevisualiseerd. In het onderschrift op een 1620 gedateerde gravure van *Susanna en de Ouderlingen* van Lucas Vorsterman (1595-1675) naar Rubens wordt de dichteres en wetenschapster Anna Roemer Visscher (1583-1651) door Rubens geprezen om haar kuisheid als 'zeer uitverkoren maagd', omdat zij ervoor koos ongetrouwd te blijven (afb. 12.23).[3216] Dat Susanna een deugdzaam exempel is, biedt nog geen verklaring voor Van der Aers vereenzelviging met de ouderling. De abjecte verschijningsvorm is een voorbeeld van een *identificatio in malo* die onherroepelijk negatieve gedachtenassociaties oproept, vergelijkbaar met zijn Vulcanus-portret. De motivatie voor een specifieke vereenzelviging bleek tot dusver meestal ondergeschikt aan de beweegredenen voor de themakeuze, zoals in Delffs *Jakob en Ezau* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30).

[3211] Zie hiervoor: Reznicek 1960, pp. 39-49, pl. 6, 8, 9 en 10.

[3212] Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Suzanna en de ouderlingen,* sign.: *"CvH"* (*vH* in ligatuur), ca. 1599, olieverf op doek, 98,5 x 87 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, inv.nr. 35887; RKD-nr. 40463. Zie: Van Thiel 1999, nr. 31; Clanton 2006, pp. 136 (noot 45), 166, 188.

[3213] Jacob Matham naar Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Suzanna en de ouderlingen*, 1599, gravure op papier, 28,2 x 17 cm, l.b. sign. & dat. (op de boomstam): *"C. Harlemensis, Inven. / JMatham sculp. et / excud. Aº 99",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-27.090; RKD-nr. 68421. Zie: *Holl.,* dl. 2 (1950: Berkheyde – Bodding), nr. 10; Van Thiel 1999, nr. P 5, cf. nr. 31; *Nw Holl.,* Jacob Matham, dl. 1 (2007), p. 21, nr. 9.

[3214] Artemisia Gentileschi, *Suzanna en de Ouderlingen,* sign. & dat. l.o.: *"ARTIMITIA/GENTILESCHI F /1610",* olieverf op doek, 170 x 119 cm, Pommersfelden, Schloss Weißenstein, Coll. Graf von Schönborn, inv.nr. 191. Zie: Tent. cat. Rome/New York/Saint Louis 2001-2002, pp. 275-276, nr. 51, pp. 296-299; Clanton 2006, p. 159ff. Gentilleschi maakte regelmatig *portraits historiés* van haarzelf in bijbelse rollen. Zie hiervoor: Farhat 2007.

[3215] Jacopo Robusti Tintoretto, *Suzanna en de Ouderlingen,* ca. 1555-60, olieverf op doek, 167 x 238 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 568. Zie: Clanton 2006, pp. 92, 124-126, 164, afb. 2 op p. 127.

[3216] Lucas I Vorsterman naar Peter Paul Rubens, *Suzanna en de Ouderlingen,* 1620, gravure 38,5 x 28 cm, opschrift l.o.: *"P. Rubens pinxit. Lucas Vorsterman sculp. Et excud. An°. 1620"*, opschrift o.z.: *"Lectissimæ Virgini ANNÆ ROEMER VISSCHERS, illustri Bataviæ sijderi, multarum Artium peritissimæ, Poetices vero studio, supra sexum celebri, rarum, hoc Pudicitiæ exemplar, Petrus Paulus Rubenus. L.M.D.D.",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-33.003. Zie: *Holl.,* dl. 43 (1993: Lucas Vorsterman I), pp. 11-12, nr. 4; McGrath 1984, pp. 81-90; Clanton 2006, pp. 166, 188; De Witt 2008, pp. 68-69 met afb. 30 op p. 68; Hemmer 2015 met afb. 10.

Negatieve connotaties die kleven aan een bijbelse rol werden bewust of onbewust veronachtzaamd ten faveure van de betekenis van het verhaal. Omgekeerd lijkt de moralistische lading van de historische voorstelling gewoonlijk niet te zijn beïnvloed door de wijze van portrettering. Bovendien blijkt het verschijnen van de geportretteerde als getuige, in assistentie, niet minder exclusief dan de portrettering in de gedaante van een historische hoofdfiguur. Maar kan men de moraliserende boodschap van het verhaal van Susanna en de Ouderlingen en de door Van der Aer aangenomen rol los van elkaar zien? Ontegenzeggelijk worden er doelbewust negatieve associaties opgeroepen. De geportretteerde wordt hier immers door de beschouwer betrapt in een onwelvoegelijke handeling. Jan Govertsz. van der Aer *is* hier één van de glurende, op seks beluste, lasterende, vieze oude mannetjes die in zeventiende eeuw 'Susanna-boeven' of 'Suzannisten' werden genoemd.[3217]

Vanwege het kerkgebouw met de hof in de achtergrond interpreteerde Ingrid Jost de figuur van Susanna als de vervolgde kerk en de ouderlingen met het joodse hoofddeksel en Turkse tulband als haar onchristelijke belagers.[3218] Overigens komt de tulband vaker voor als een attribuut van een ouderling, niet alleen in het oeuvre van Goltzius zelf, maar ook op een geschilderde Susanna-voorstelling uit omstreeks 1620 van zijn plaatsgenoot Pieter de Grebber, hoewel de drager hier evident als een Jood moet worden geïnterpreteerd vanwege het gebedsbriefje in hebreeuwse letters dat op de tulband is bevestigd (afb. 12.24).[3219] Dudok van Heel breidde deze interpretatie uit door het beeld van de vroegchristelijke kerk met haar joodse en heidense vervolgers te transponeren naar de ouderlingen van de calvinistische kerkenraad die de inheemse protestantse kerk bedreigden.[3220]

Een dergelijke actualisering van de Susanna-thematiek als symbool voor de schending van de christelijke gemeente treft men aan in het schotschrift *Gheclach der verstroyder ghemeente tot Nymmegen* (1617). Hierin heet het dat 'Godts ghemeente is ontstelt/ van de nieue verkeerders/ De Bruydt des Heeren cracht lijden moet/ Van hun ghestelt zijn als Heerders/ Ghelijck teghens Susanna verwoet/ Stonden boeven/ en valsche Eedt-sweerders.'[3221] Het pamflet dat stelt dat Maurits 'onsen Nassous Gedeon' is en de lezer 'uyt Paps-Egypti ghetooghen' heeft, is overduidelijk gekant tegen het katholieke kamp. Niettemin lijkt ook met de protestantse zijde de spot te worden gedreven, gezien het potsierlijke pseudoniem van de auteur 'Lief-hebber van Nassous bende die Iehova aen-roept in elende', hetgeen zelfspot of zelfs een pastiche van het populaire genre doet vermoeden – tenminste als hier geen sprake is van een geuzennaam.[3222]

Men kan allerlei interpretaties van Goltzius' schilderij opperen, maar daarmee is de opmerkelijke vereenzelviging nog niet verklaard. Wilde Goltzius zijn vriend als Turk afschilderen, of spottend voor een oude snoeper uitmaken? Het thema werd immers in een

---

[3217] Sluijter 2006, p. 119. Vergelijk bv.: De Brune 1657-1660, dl. 2, p. 39: 'Maer de snoode Susannisten, die geen Venus vreughd en borgen, als hun die ghebeuren magh, bedingen met haer blicken, dat zy over al zwieren en luymen zullen [...]'. Zie ook: De Vooys 1967, p. 207.

[3218] Jost 1968, pp. 57-64; Réau 1956, pp. 392-398.

[3219] Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Suzanna en de ouderlingen,* sign. l.o.: *"P.DG."*, ca. 1620, olieverf op doek, 103 x 78,5 cm, huidige bewaarplaats onbekend; RKD-nr. 68421. Herkomst: Vlg. Londen (Phillips), 18-4-1989, lot 14 met kl.afb.; Vlg. Amsterdam (S), 8-5-2001, lot 130 met kl.afb. Zie: Hemmer 2015 met kl.afb. 8.

[3220] Dudok van Heel 2004, p. 382, p. 393, noot 41 met afb. 204.

[3221] *Gheclach* 1617, fol. A3.

[3222] *Gheclach* 1617, laatste pagina. 'Nassouwens bende' komt o.a. voor in het *Geuzenliedboek*. Zie: Kuiper 1924, p. 60. Vergelijk: 'Graef Philips van Nassouwens bende', in: Van Meteren 1614, fol. 334v. Zie ook: Romeinen 10:13.

andere Susanna-prent naar Rubens, dit maal van de hand van Paulus Pontius (1603-1685), door middel van het onderschrift in verband gebracht met de stelregel *Turpe senilis amor:* "Schandelijk is de verliefdheid van een oude man", die vrijelijk werd ontleend aan een dichtregel van Ovidius (afb. 12.25).[3223] Hoewel het gelijknamige embleem *Turpe senilis amor* in Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelden* (1618[1], 1627[2]) van latere datum stamt, verschijnt daarop een vergelijkbare loofgang (*berceau*) met daarvoor een rozenstruik zoals links op Goltzius' schilderij, alsook een kerkgebouw in de achtergrond (afb. 12.26).[3224] Onder de noemer *Gherimpelt vel en vrijt niet wel* lezen we bij Cats een op Plinius geïnspireerde tekst, die begint: 'De roos, daer menigh dier quam eertijts om gevlogen,/ Staet nu, eylaes en treurt, van niemant aengetogen.'[3225] In het interieur van het genreschilderij *Een oude man in een bordeel* dat aan Jan Steen wordt toegeschreven zien we als wanddecoratie bovendien een schilderij naar voorbeeld van Rubens; dezelfde compositie die in prentvorm werd opgedragen aan Roemer Visscher (afb. 12.27).[3226]

De schimpnaam "Suzanne-boef" werd ook weleens gebruikt voor een (oude) man in het algemeen.[3227] Als er al van een dergelijke intentie sprake is geweest, moet dit zijn ontsproten aan het brein van Goltzius, en kan niet langer staande worden gehouden dat hij dit met een zuiver serieus oogmerk heeft kunnen doen. Mijns inziens kan de overdracht van gelaatstrekken niet anders dan schertsend of geestig zijn bedoeld, een kwinkslag naar de besteller van het schilderij, met een relativerende knipoog. Dat dit meer intellectueel kan zijn dan het lijkt, bewijst de *Physiologia De Risu et Lacrumis* (1597) waarin Rudolph Göckel (1547-1628) stilstaat bij de oudemannenliefde als een oorzaak van de lach.[3228] Kennelijk bevond Goltzius zich in een positie dat hij zich zo'n grap kon permitteren. Dat Van der Aers 'weelde van krullen schijnbaar even dwars als zijn humeur' was, zoals Reznicek beweerde, kan niet worden bewezen.[3229]

Uit de literatuurstudie blijkt dat zeventiende-eeuwse humor voor het huidige, niet beoogde publiek iets ongrijpbaars kan hebben. Sommige grappen lijken eerder geestig dan hilarisch, andere zijn allesbehalve van platvloersheid gespeend. Hoewel theologen ongebonden lachen gedurende de zeventiende eeuw in toenemende mate veroordeelden, kon religieuze materie in zowel de belletrie als de schone kunsten worden gecombineerd met een drollerie of een gebbetje. En in kluchtboeken en anekdotenverzamelingen moeten niet alleen priesters en

---

[3223] Paulus Pontius naar Peter Paul Rubens, *Suzanna en de ouderlingen (kloosterpater en wereldheer?),* 1624, gravure, 37,9 x 28,5 cm, opschrift m.o.: *"Turpe senilis amor",* Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-33.203 (cf. RP-P-H-O-39). Zie: *Holl.,* dl. 17 (1976: Andries Pauli (Pauwels) to Johannes Rem), p. 148, nr. 1. Zie: McGrath 1984, pp. 83-85 met afb.; V. Manuth, in: Tent. cat. Braunschweig 1993-1994, p. 232; De Witt 2007, p. 69 met afb. 31. De tekst werd ontleend aan de pentametrische distinchon: 'turpe senex miles, turpe senilis amor', in: Ovidius, *Amores,* Lib. I, Cap. ix, 3-4.

[3224] Cats 1627, p. 194. Voor afbeelding: <http://emblems.let.uu.nl/c162733.html> [28-1-2018].

[3225] Cats 1627, p. 195: '*'t Is den aert vande bien op gheen dorre rosen of bloemen haer te setten.*', vertaling van: '*Apes a marcidis floribus abstinere solent: mortuis, ait Plinius, floribus ne quidem corporibus insidunt.*' Zie voor commentaar: <http://emblems.let.uu.nl/c162733.html> [28-1-2018]. Zie voor het motief van de oude man en de liefde in de Franse lyriek: Hempel 1983, pp. 25-43, voor de Ovidiustekst: p. 30.

[3226] Jan Steen, *Een oude man in een bordeel,* olieverf op paneel, 49 x 37 cm, sign., Moskou, Poesjkin Museum (als de *Oude zieke man*). Zie: Della Pergola 1967, p. 17, fig. 16; Best. cat. Moskou 1975, p. 120, nr. 25 met afb.; Braun 1980, nr. 127; De Witt 2007, p. 69.

[3227] 'SUZANNA'S BOEF, SUZANNABOEF', in: *WNT,* <http://www.wnt.inl.nl>. Daarin o.a. aangehaald: 'Jy ouwe Susannes-boef, wat hebje op ons te segghen, Datje dus et regement stelt sonder eenighe reen?', uit: Hooft 1617, opgenomen in: Hooft *Gedichten,* ed. Leendertz 1899-1900, dl. 2, p. 313; 'Jy Susannes boef, onthouwje mijn Tapyten? Mijn Gouwt leer en mijn goedt? so sal ick jou doot smyten.', in: Bredero 1617, ed. Stutterheim, p. 311; 'Een out Zusannes-boef ontuchtigh als syn leeven, Sal vaak noch tot den endt, d'oncuysche zonde' an-cleven', in: Vander Veen 1642, p. 39.

[3228] Goclenius 1597, Cap. II, *De causis* RISUS, p. 10 [p. 142].

[3229] Reznicek 1960, p. 42, aangehaald door: Nicholas 1983, p. 249.

predikanten het ontgelden, maar ook bijbelse personen en heiligen; zelf Christus figureert weleens in een mop.[3230] Daarnaast waren preken sinds de middeleeuwen doorspekt met exempla met een komische verteltrant.[3231]

Het thema van Susanna en de boeven komt veelvuldig voor in contemporaine liedteksten. Het katholieke *Duytsch musyck boeck* (Leuven, 1572) bevat reeds twee polyfone toonzettingen van "*Susanna haer baeijende in een fonteijn*", de eerste van de hofkapelmeester Gerardus van Turnhout (ca. 1520-1580), de tweede van Ludovicus Episcopius (ca. 1520-1595).[3232] Een protestants lied genaamd "De Historie van Susanna" werd opgenomen in de liedbundel *Veelderhande Liedekens* (1569).[3233] Een Susanna-lied, waarvan de beginregel luidt "Wij vinden claer beschreven", werd opgenomen in het oudste protestantse Nederlandse hymnarium, *Het tweede liedeboeck, van vele diversche liedekens ghemaect uit den Ouden ende Nieuwen Testamente* (Amsterdam 1583[4]).[3234] Dit lied werd gezongen op de wijs van het volksliedje "Het soude een proper meysken". Veel religieuze gezangen werden gezongen op de melodieën van frivole en soms ronduit scabreuze liedjes.[3235]

Bredero verwees vier maal in zijn *Groot-Liedboeck* naar de wijs van een ander lied 'van Susanna', nota bene bij zijn *Amoureus-Liedt*.[3236] Mogelijk doelde hij op Susanna-gezang "Ghy mannen ende vrouwen wilt doch gedachtig wesen" dat werd gezongen op de maat van "Verjubileert u ghy Venus jonghen in desen lustelycken tijt".[3237] Deze melodie diende ook voor "Die weten wil al cupidos natuere" (1607) van de Vlaamse Haarlemmer Jacob van der Schuere (1576-na 1643).[3238] Al deze stichtelijke liederen houden dus expliciet en impliciet verband met liederlijkheid. Hiervan zal men de grap hebben ingezien, ofschoon de vermanende boodschap daarmee niet werd ontzenuwd. In een embleem verbeeldende *Terra* (Aarde), gegraveerd door Crispijn de Passe I (1564-1637) naar Maerten de Vos, zien we op een tafel vóór een musicerend paartje, een muziekboek op een 'Susanna'-melodie opengeslagen liggen, hetgeen kennelijk is

---

[3230] Dekker 1997, p. 150.
[3231] Dekker 1999, p. 151.
[3232] Naar de immense populaire Franse chansons *Susanne un jour d'Amour solicitée,* gecomponeerd door Didier Lupi (ca. 1515-1559), met de tekst van Guillaume Guéroult, eerstmaals gepubliceerd in *Premier livre de chansons spirituelles, nouvellement composees par Guillaume Gueroult, mises en musique à 4 parties par Didier Lupi second & aultres*, ed. Godefroy & Marcellin Beringen, Lyon 1548. De Nederlandse beginregel door een onbekende auteur in het *Duijtsch musijck boeck,* ed. Phalesius 1572, fol. 21v, nr. 30, luidt: 'Susanna haer baeiende in een fonteijn/ Twee ouders vileijn/ Verborgen in den boomgaert stille/ Als sij aensagen heur schoon naect lichaem rein,/ Oneerlijk certein/ Wouden sij volbringen hunnen valschen wille.' Zie: Van Duyse 1903-1922, dl. 3 (1907), p. 2574. Zie voor een andere Nederlandse vertaling 'Susanna schoon ginck op eenen bequamen dach': Noske 1964, p. 157.
[3233] *Veelderhande Liedekens* 1569, fol. 61r, nr. 24, met beginregel: 'De boosheyt is ghesproten / Uut dOuders in Israel'.
[3234] *Tweede Liedeboeck,* ed. Biestkens 1583, nr. 164, fol. 199 v. (Ex. UBA, OK 65-382): 'Wy vinden claer beschreven / dwelcke is tot onser leer/ al van Susannas leven/ en wat twee rechters bedreven/ int aenschouwen van God den Heer'. Zie: Van Duyse 1903-1922, 1 (1903), p. 780; dl. 3 (1907), p. 2574.
[3235] Florimond van Duyse vermoedde dat "Het soude een proper meysken" een variatie was op "Als al de eyckelen rijpen" met de tekst: 'Hy nam de suyverlijke/ by haer snee witte hant,/ hy settese aen zijn zijde,/ wat hy dede sy moest het lijden;/ haer eertjen en duerde niet langh.' Zie: Van Duyse 1903-1922, dl. 1 (1903), p. 778, nr. 212 & p. 780.
[3236] Bredero 1622, ed. Stuiveling 1975-1983, pp. 410-411, nr. CXXIII *Amoureus-Liedt;* pp. 553-555, nr. CLXXIV Christelijcke Ridder, pp. 558-559, nr. CLXXVI *Aendachtigh Liedt.*
[3237] Naar het verloren Ms. *Liedboek met emblemata*, ca. 1635 (Koninklijke Brusselsche Bibliotheek, nr. 56 van het Ms., 'liedeken op de wyse: Verjubileert u ghy Venus jonghen'), compleet opgenomen in: Van Duyse 1903-1922, dl. 3 (1907), pp. 2571-2573, nr. 670. Zie ook: Idem, p. 2575, pp. 2695-2696; Enschedé 1911, p. 82; Bredero 1622, ed. Stuiveling 1975-1983, dl. 3 (1979), p. 221. Zie ook het commentaar bij "Gods edel kinderen wilt doch gedachtich wesen", in: <www.liederenbank.nl>, siglum VhL1552, recordnr. 19238.
[3238] *Nieuwen, verbeterenden Lust-Hof* 1607, pp. 87-89. (Het boek bevat ook het wereldlijke liefdeslied "Susanna siet toch om / En laat u eens versachten", op pp. 91-92.) Zie voor Van der Schuere: Grootes 1993, pp. 78, 81, 84-88, 91, 99.

bedoeld als moralistische waarschuwing voor de aardse genietingen van het amoureuze stel (afb. 12.28).[3239] De relevantie van het thema voor de eigen tijd werd groot geacht, zowel als waarschuwing tegen bandeloosheid als tegen schijnheiligheid. Ook het vermaanlied *Ghy Outste richters in Babel gheeert* van de doopsgezinde schoolmeester Robbert Robbertsz. Le Canu (1563-1603) wordt voorafgegaan door een prozatekst waarin parallellen worden getrokken tussen het lied en de toenmalige tijd. Daarop volgt het troostlied *Susanna cuysch ghy eerbare Vrouwe*.[3240]

Het Franse lied "Susanne un jour" was een van de populairste en meest bewerkte Hugenoten-chansons.[3241] Reeds in 1568 werd een Nederlandstalige versie opgetekend met de titel *Susanna schoon ginck op eenen bequamen dach* die in 1573 in een andere toonzetting van Jacobus Florii (ca. 1550-na 1588) in druk verscheen.[3242] Een andere vertaling, *Susann' een reys verzocht tot wulpsche minne,* werd opgenomen in zeventiende-eeuwse Nederlandstalige edities van het populaire *Livre septième des chansons vulgaires.*[3243] De musicoloog Frits Noske stelde naar aanleiding hiervan: 'The biblical story of Susanne symbolised some ideals of early Protestantism: steadfastness and submission to divine laws'.[3244] Een lied dat Hendrick Goltzius en Van der Aer allicht gekend zullen hebben, is *Ick weet ons noch een Liedt, siet, / Van die Susanna hiet* van 1584 van de hand van hun medepoorter en vriend Karel van Mander.[3245] De slotstrofe luidt: 'Lof Princelijcke Godt//tot | Die leeft nae U ghebodt/ Zijt ghy vol charitaten/ Verlaten//sult ghy niet/ Die u ontsiet// wat hem geschiedt/ Met troost komt ghy te baten | U kinderen int verdriet.'[3246] Vooral het element van troost treedt hier op de voorgrond. Ook Jacob Cats nam nadien in zijn *Klagende Maeghden* (1633) een *Klaegh-liet* en een *Danck-liet Van Susanna* op, met eenzelfde vertroostende strekking.[3247]

Het thema van de badende, begluurde en beschuldigde Susanna bleek echter ook inzetbaar voor spottende theologische polemiek van katholieke zijde. De "Vlaemsche Boer" Arnout van Geluwe (1604-1675) refereerde in *Den afgetrocken masscher van het vermomdt ghereformeert louter woordt Godes* (1652) meermaals aan de episode en stelde: '*Luther* ende *Calvijn* zijn ghelijck aende Susanne boeven, die meer gheneyght waren om de bruydt *Christi* te schoffieren dan om te verbeteren.'[3248] Deze topos, die zo oud is als de weg naar het contrareformatorische Rome, treft men onder meer aan in de *Leçons catholiques sur les doctrines de l'Eglise* (1583) van bisschop Francesco Panigarola (1548-1594).[3249]

[3239] Crispijn I de Passe naar Maerten de Vos, *Terra (aarde),* gravure op papier, (beeld) 17,7 x 20,9 cm (plaatrand) 20,4 x 22,1 cm (bladrand); 21 x 22,7 mm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv.nr. BdH 15964 (PK). Zie: Fischer 1975, p. 35; Tent. cat. Amsterdam 1976, p. 24, nr. 6.
[3240] Robbertsz. Le Canu 1592, fol. 68v, nr. 7.
[3241] Levy 1953, pp. 375-408, i.h.b. p. 378, noot 2, voor de Nederlandse editie van 1642; Brown 1962, p. 149. Het lied werd ook opgenomen in de calvinistische *Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles* (1555).
[3242] Ms. Linköping, Stifts och Landsbiblioteket, s.s.; Florius 1573, p. 14, nr. 5. Zie voor de Linköping-versie: Noske 1964; Bonda 1996, p. 475; De Bruin & Oosterman 2001, dl. 2, p. 823. Zie voor de Florii-versie: Flori 2006, p. 76.
[3243] Zie: Zweeling 1657/60. Zie: Van Duyse 1903-1922, dl. 3 (1907), p. 1939, p. 2574. Voor de drukgeschiedenis van *Le Livre Septieme* in de Nederlanden: Rasch 1990, pp. 192-202: p. 202 (voor de datering van de editie van Matthysz); Rasch 1987/1990a, pp. 306-318, i.h.b. p. 312 & p. 315 (voor de populariteit van 'Susanne' in de Nederlanden).
[3244] Noske 1964, p. 165.
[3245] *Sommighe nieuwe Schriftuerlijcke Liedekens* 1591, p. 89, nr. 27; Van Mander 1605, ed. 1627, pp. 350-353.
[3246] Van Mander 1605, ed. 1627, p. 353.
[3247] Cats 1633, *By-voughsel,* pp. 1-6; Cats 1658, dl. 1, p. 28-29; Cats 1712, p. 453, nr. 17. Zie: Casey 1976, p. 35. Cats schreef ook 'Op een Italiaensche Schildery Van Susanne', in: Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 5 (1931), pp. 505-507.
[3248] Van Geluwe 1652, pp. 292, 533, citaat ontleend aan register op ongenummerde p. 721.
[3249] Panigarola 1583 [1591], p. 683: 'La Susanne s'il vous en souuient auditeurs, estoit l'Eglise Romaine, & les deux vieillards Caluin & Luther, & l'adultere duquel ils l'accusoyent [...]'.

In het anonieme anti-arminiaanse pamflet *Seignoors Bommeken* (1618) lezen we*:* 'Ja, hy [*Seingnoor*] soude u wel met een deel oude Susannes boeven overtuygen dat ghy met ander geboeleert [overspel begaan] hebt.'[3250] *Seignoor* is de duivelse, katholieke Spanjaard, die onder andere voor domme ezel, verslindende wolf, ijdele pauw en listige vos wordt uitgemaakt. In naamgeving refereert Seignoor aan de vermeende pro-Spaanse sentimenten van de Arminianen, omdat zij aangaande de predestinatieleer het katholieke standpunt leken te benaderen: velen van hen waren naar de "Sinjorenstad" Antwerpen gevlucht. Roeland Harms stelde: 'De publieksgerichtheid van dit soort pamfletten – in dicht- of dialoogvorm en geschreven op lichtvoetige, humoristische toon – was groter dan de vele verhandelingen uit de periode daarvóór.'[3251] Het geliefde apocriefe bijbelverhaal uit het boek Daniel leende zich echter ook voor zuiver komische stukken, zoals blijkt uit een scène in de *Klucht van de Moff* (1644) van Isaac de Vos (na †1653), waarin het personage Ioachim [sic!] vertelt dat hij de rol van Susanna vertolkt in een toneelstuk, en vervolgens ook de vulgaire teksten van de boeven voordraagt.[3252] Niettemin diende de verwijzing naar het bijbelverhaal de toeschouwer eraan te herinneren dat er zelfs morele implicaties verbonden zijn aan een platvloerse klucht.

Uit al deze literaire voorbeelden kan men opmaken dat de humorvolle aspecten van het bijbelverhaal welhaast inherent zijn aan de uitbeelding ervan. Of het verhaal van Susanna en de ouderlingen nu in dichterlijke of in schilderkunstige vorm ten tonele werd gevoerd, vrijwel altijd kon de kunstliefhebber zich verlustigen of vermaken met lustigheden; ongeacht of deze door de maker geïntendeerd waren of niet. Het thema van Susanna was in de zeventiende eeuw niet voor niets het populairste bijbelverhaal dat door Nederlandse schilders in beeld werd gebracht.[3253] De diepere betekenis van het bijbelverhaal vormde vaak slechts een voorwendsel voor het weergeven en bekijken van vrouwelijke naaktafbeeldingen. De toenmalige beschouwers, de kopers en opdrachtgevers en niet in de laatste plaats de schilders zelf, zullen zich zeker bewust zijn geweest van deze dubbele moraal.

Op grond van het tweede gebod trok de gereformeerde predikant Jan Evertsz. Geesteranus (1586-1622) van leer tegen de schilderkunst als 'oog-lust' in zijn Latijnse gedicht *Idolelenchus* (ca. 1620). Het gedicht werd vertaald door Dirck Raphaelsz. Camphuysen (1586-1627) en opgenomen in diens wijdverbreide boekwerk *Stichtelyke Rymen* (1624). Daarin lezen we: 'Men doet een naeckte vrouw sich tusschen minnaers baden; Tot kankcer van goe seen' en schoubaer oogh fenijn: En dat sal noch Susann' / een kuyssche vrouwe sijn.'[3254] Geesteranus veroordeelde de kunstenaars en schilderijeneigenaren die de vervaardiging en het bezit van

[3250] *Seignoors Bommeken* 1618, fol. BIIv.
[3251] Harms 2010, p. 66.
[3252] De Vos 1644, fol. Cv[p. 21]-C2r[p. 22].
[3253] Zie: Sluijter 1986, p. 280 met noot 1, p. 517. Vergelijk: Blankert, in: Tent. cat. Amsterdam/Washington/Detroit 1980-1981, p. 26; De Witt 2007, p. 67.
[3254] Johannes Evertsz. Geesteranus, *Tegen 't geestig-dom der schilder-konst, strafrymen ofte anders Idolelenchus,* vert. Dirck Raphaelsz. Camphuysen, in: Camphuysen 1647, p. 218, aangehaald in: Sluijter 1993, p. 356; Pastoor 1991, p. 127; Pastoor 1997, p. 316; De Witt 2007, pp. 68-69. Zie voor de (receptie)geschiedenis van de *Idolelenchus:* Manuth 1993-1994, p. 246, noten 50-51. Zie ook: Freedberg 1988, pp. 97-102, Emmens 1981, pp. 24-25; Manuth 1987, pp. 59-61; Sluijter 1991, pp. 188-189; Stronks 2010, p. 234.

onkuise bijbelvoorstellingen trachten te rechtvaardigen door te argumenteren dat aan de inhoud van het verhaal een moralistische betekenis kon worden gehecht.[3255]

Het *exemplum contrarium* dat Van der Aer geeft, getuigt van zelfinzicht – niemand is zonder zonde – en dient aldus ook als waarschuwing tegen vooringenomenheid. Links vóór een spiegel en bovenop een kam (symbolen van ijdelheid) ligt een slakkenhuis. De 'Huysdrighsche [huisdragende] Slecke' staat volgens Van Mander voor 'Aerdtsche ghesintheyt' maar kon ook de betekenis van bedachtzaamheid hebben.[3256] De symboliek dat 'Vrouwen inhuysigh behooren te wesen' als een huisjesslak speelt hier zeker ook een rol.[3257] Wellicht kan de opname van Van der Aers portret in de bijbelse naaktscène worden opgevat als een kolderiek tegenargument dat het verwijt van schijnheiligheid bij voorbaat diende te ontkrachten; door er ruiterlijk voor uit te komen dat het schilderij meer ter vermaak dan ter lering diende. Als zodanig kan het *portrait historié* worden gezien als een vorm van defensieve ironie. In dat opzicht is de beeldgrap vergelijkbaar met een verweer van Constantijn Huygens (1592-1687) in zijn sneldicht *Oude mans liefde*: 'Wat schaedt de ouden dagh aent vryen of 't gesoen/ Brant niet het dorre hout niet veel lichter als het groen.'[3258] Frappant blijft niettemin dat zowel Vulcanus als de ouderlingen werden bespot om hun seksuele en onbevredigde verlangens. Hun lotgevallen, die in beide gevallen met overspel te maken hebben, waarschuwen bovendien tegen ongelijke liefde.

12.6. De gebeurtenisanalogie ontleed

Zelden is een overeenkomst tussen een specifiek voorval uit het leven van de geportretteerde en datgene wat een bijbelse figuur was overkomen aanwijsbaar als de aanleiding of beweegreden voor de themakeuze van een bijbels *portrait historié.* Bij gebrek aan bewijslast lijkt de gebeurtenisanalogie ook niet de meest voor de hand liggende verklaring voor de gevisualiseerde vereenzelviging. De weinige schilderijen waarin we stellig een narratieve parallel als beweegreden voor de portrettering mogen veronderstellen zijn huwelijksportretten waarin de eigentijdse individuen zijn weergegeven als aangezetenen bij een bijbels bruiloftsmaal. Twee voorbeelden hiervan zijn een oudtestamentische voorstelling uit protestantse hoek, *De Bruiloft van Esther en Ahasveros* door Jacob Gerritsz. van Hasselt uit 1636 (**HAS1;** afb. 12.29) en een nieuwtestamentisch schilderij, *Het Bruiloftsmaal te Kana* dat Wouter Pietersz. Crabeth in 1641 schilderde, vermoedelijk voor gereformeerde opdrachtgevers (**CRA1;** afb. 5.32). Hoewel de aanleiding voor dergelijke werken allicht een huwelijk van de geportretteerde jonge paren zal zijn geweest, berust de parallel niet op de feitelijke bruiloftgeschiedenis maar op de wijze

---

[3255] Vrij naar: Pastoor 1991, p. 127; Pastoor 1997, pp. 316-317. In de uitgaven van Ursinus' *Schat-boeck* uit 1638 en 1642 werd een 'Tafel van de 41 Sondagh' ter verklaring van het tweede gebod toegevoegd (die ontbreekt in vroegzeventiende-eeuwse edities). Onder punt II. 3 wordt ook het verbod gestipuleerd van: 'Onkuyssche Schilderijen van naeckte Mans ofte Vrouwen/ die niet en konnen verschoont daer mede/ dat de Historien uyt de Heylighe Schriftuere ghenomen zijn/ ghelijckmen ghemeynlijck siet gheschildert de Historie van de Dochters van Loth/ van Barsabea/ ende dierghelijcke. 1. Thess. 5. 22.', in: Ursinus 1638, fol. 182r; Ursinus 1642, fol. 182v. Zie ook: Poudroyen 1658, p. 904. Vergelijk de doopsgezinde visie: Langedult 1684, pp. 470, 511, 515 (met aanhaling van Geesteranus).
[3256] Van Mander 1604, fol. 132v, aangehaald in: De Jongh 1967, p. 81; De Meyere 2006, p. 215. Zie voor 'voorsichtige lancksaemheyt' en de slak met het motto 'NIET LICHTVEERDELICK': Trommius 1672, fol. *3r.
[3257] Van Mander 1604, fol. 132r: 'De Schildpadde wijst aen, dat de Vrouwen inhuysigh behooren te wesen, ghelijck sy, en de Slecke zijn. Sy beteykent ook traegheyt', aangehaald in: E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 146. Er staat een schildpadsculptuur (!) op Goltzius' *Susanna en de Ouderlingen,* sign. & dat.: "1615", olieverf op doek, 38 x 104 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv.nr. 2000.974. Zie: Nicholas 2013, p. 101, nr. A-10.
[3258] Huygens 1672, p. 154.

waarop het huwelijksritueel in een groter verband diende te worden begrepen. Vanwege het christelijk karakter van de bruiloftsviering merkten van Van Boheemen en Van Haaren reeds op 'dat meerdere zestiende- en zeventiende-eeuwse voorstellingen van bruiloftsmaaltijden verwant zijn aan de religieuze afbeeldingen van de bruiloft te Kana' en dat door de verandering van water in wijn, het vroegste wonder van Christus, 'het sacrament (rooms-katholieken) of de genade (protestanten) van het huwelijk [wordt] geaccentueerd.'[3259]

Andere formele voorlopers van dergelijke bijbelse familieportretten zijn de zestiende-eeuwse Avondmaalsvoorstellingen met portretten in de gedaante van de apostelen, en aanverwante groepsportretten, zoals *Het Banket van Ahasveros* door Antoon Claeissens uit 1574 (**CLA1;** afb. 3.59). Deze Zuid-Nederlandse schilderijen waren bestemd voor publieke ruimten, veelal van sacrale aard of in gebouwen van wereldlijke macht, in tegenstelling tot deze familieportretten die bedoeld lijken te zijn geweest voor privévertrekken. Een publieke functie van een groeps-*portrait historié* maakte een private analogie van één geportretteerde onaannemelijk, zeker als het om een stichting van meerdere opdrachtgevers gaat. De constatering dat gebeurtenisanalogieën betrekkelijk zeldzaam zijn, is wellicht tegen de verwachting van velen. Door zijn verhalende karakter lijkt het *portrait historié* bij uitstek geschikt om de eigen geschiedenis parallel aan het bijbelverhaal te vertellen en zo te illustreren.

Bij de meeste *portraits historiés* kan men ervan uitgaan dat de persoonsanalogie, de vergelijking van persoonlijke eigenschappen tussen het geportretteerde individu en het historische rolmodel, hoe dan ook doorslaggevender is geweest voor de aanname van een bijbelse rol dan eventuele verhalende dwarsverbanden tussen bijbelverhaal en autobiografie. Het is immers eenvoudiger twee personen te vergelijken op grond van algemeen menselijke eigenschappen dan specifieke overeenkomsten te vinden tussen twee fundamenteel ongelijke gebeurtenissen die zich in een andere tijd en context afspelen. Deze complexiteit van de gebeurtenisanalogie blijkt alleen al uit het feit dat de autobiografische betekenis die aan een bijbelverhaal kan worden toegekend haast onmogelijk in één woord valt te vatten, aangezien een dergelijke betekenisstructuur verhalend is.

De persoonsanalogie verbindt daarentegen een deugdzame eigenschap, die gewoonlijk in één begrip te vatten valt, aan de geportretteerde door deze met het bijbelse personage te vergelijken. Hierin is een grote verwantschap gelegen met allegorische portretten waarin het afgebeelde individu een abstracte deugd ver(zinne)beeldt. Door zijn verhalende karakter onderscheiden zich *portraits historiés* echter van allegorische portretten die doorgaans *niet* aan een bepaalde gebeurtenis refereren. In het personificatieportret van *Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbuttel als Caritas* door Paulus Moreelse uit 1621 vertegenwoordigt de voorgestelde op emblematische wijze het abstracte begrip van naastenliefde als een zogende moeder met ontblote borst, omringd door haar kinderen (Apeldoorn, Paleis Het Loo; § 8.5; afb. 8.44). Er is weliswaar sprake van een concrete handeling, maar er wordt niet verwezen naar een verhalend (historisch) voorval (§ 12.3).[3260] Kortom, er is geen sprake van historiëring van een eigentijds narratief gegeven, hetgeen dus een concrete gebeurtenisanalogie lijkt uit te sluiten.

[3259] Van Boheemen & Van Haaren 1989, pp. 181-182, aangehaald in: De Meyere 2006, p. 211. Zie voor de huwelijksthematiek in groepsportretten ook: Ost 1980.
[3260] Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 312-313, nr. 78; Tent. cat. Londen/Den Haag 2007-2008, pp. 168-169, nr. 43.

In een *portrait historié* kan ten eerste een deugd door de bijbelfiguur worden vertegenwoordigd en ten tweede een gebeurtenisanalogie door de narratieve scène. Als rechtvaardige vorst werd Filips II van Spanje geportretteerd door Lucas d'Heere (1534-1584) in *Salomo die de koningin van Scheba (Seba) ontvangt* van 1559, het monumentale historiestuk dat was bestemd voor de kapittelzaal van de Orde van het Gulden Vlies (**HEE1;** § 4.0; afb. 4.3). De gebeurtenisanalogie is gelegen in het voorgestelde gastgebruik: het aandragen van kostbaarheden voor de heerser door een onderhorige vorstin die aldus haar meerdere erkent. Dienovereenkomstig zullen de vorsten die zitting namen in de 23ste kapittelvergadering van de Orde van het Gulden Vlies te Gent in 1559 hun voorzitter en gastheer Filips materiële eerbewijzen hebben gebracht, waaronder een huldeblijk in de vorm van het schilderij zelf.

Familieportretten voor private woonvertrekken zullen eerder inspelen op *pétites histoires* en meer "alledaagse" gebeurtenissen van niettemin memorable aard, zoals huwelijken. Uit het voorgaande bleek dat aan het enige Noord-Nederlandse regenten-*portrait historié,* De Grebbers *Elisa weigert de geschenken van Naäman* geen gebeurtenisanalogie ten grondslag lag (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13). De moralistische boodschap die uitgaat van het schilderij is algemeen en tijdloos en is als waarschuwing bedoeld om de geportretteerden te beletten te handelen als Elisa's knecht Gehazi.[3261] Menselijke eigenschappen mogen dan wel tijdloos zijn, de (bijbelse) verhalen aan de hand waarvan deze worden uitgelegd zijn dat allerminst, hoewel ze wel een algemeen herkenbare situatie schetsen. In een *portrait historié* met een persoonsanalogie zijn beide vergelijkingselementen, de bijbelfiguur en het eigentijdse individu, tegelijkertijd aanwezig. De context van een bijbelvoorstelling bestaat uit de totale omgeving waarin iets zijn betekenis krijgt en is niet alleen gelegen in hetgeen is voorgesteld. De karaktereigenschappen die aan personen worden gehecht mogen dan wel onzichtbaar zijn, nochtans worden ze vertegenwoordigd en present gemaakt door het voorgestelde verhaal.

Als de geportretteerden niet verschijnen als de protagonisten in het bijbelverhaal en ook niet actief betrokken zijn bij de handeling is het evident dat men hier *niet* een één-op-één-gebeurtenisanalogie *op persoonlijk vlak* hoeft te veronderstellen. Niettemin kan dan sprake zijn van een groepsmatige gebeurtenisanalogie, waarbij een gemeenschap een bepaalde eigenschap wordt toegedicht die men kan destilleren uit de bredere narratieve context van het getoonde. Alléén voor portretten in de gedaante van anonieme bijbelse figuren geldt logischerwijs dat de bijbelse geschiedenis, waarin de geportretteerde louter in assistentie figureert, belangrijker moet zijn geweest dan de aangenomen rol of vereenzelviging. Wanneer de geportretteerden niet als specifieke bijbelfiguren zijn afgebeeld, bijvoorbeeld temidden van een menigte Israëlieten, lijkt de overdracht van *individuele* eigenschappen uitgesloten.

De afwezigheid van een individuele vergelijking hoeft niet automatisch te betekenen dat de intrinsieke gelijkenis daarmee berust op een gebeurtenisanalogie, hoewel zij hierdoor

[3261] Met betrekking tot grootse, nationale historie kon de Naäman-thematiek niettemin ingezet worden als narratieve parallel met de eigen tijd zoals in Sceperus' *Manasse teegen Ephraim* (1653) die de woorden aan van de koning van Israël over Naäman (2 Kon. 5:7) aanhaalde in relatie tot de op oorlog beluste Engelsen. De parallel was hierin gelegen dat de koning van Isräel in woede ontstak omdat 'hy meynde dat den Syrier van hem eyschte de ghesondtmaeckinge van Naeman, 't welck in syn vermoogen niet was' en dat de Engelse ambassadeurs 'van ons [Nederlanders] dingen eyschen/ welcke (behoudens eere en gerechticheyt) ons niet moogelijck waere[n]' Zie: Sceperus 1653, p. 12: bij kanttekening: 'Engelant soeckt een saecke teeghen Hollant'.

alleszins waarschijnlijker wordt gemaakt en in sommige gevallen aantoonbaar blijkt. Zo lijkt Van Manders *Doortocht door de Jordaan* (1605) te berusten op een vergelijkbaarheid tussen de belevenissen van de Israëlieten en datgene wat de geportretteerden meemaakten als religieuze vluchtelingen uit het Zuiden (**MAN1;** § 6.5; afb. 6.48). Het is opvallend dat de geportretteerde echtelieden, Duyffgen Roch en Isaack van Gherwen, zich met niemand (uit de bijbel) in het bijzonder vereenzelvigen (of eigenlijk: worden gelijkgesteld). Ook *als zichzelf* onderscheiden ze zich amper (als identificeerbare individuen) van de overige figuren. Hun gelaatstrekken zijn immers nauwelijks geïndividualiseerd. In het geval van zo'n aanhechting bij een groep, hier de Israëlieten, wordt de boodschap veralgemeniseerd en tegelijkertijd in een bredere, meer herkenbare historische context geplaatst.

Het opgaan in een groter historisch verband moet daarnaast worden gezien als een spirituele getuigenis van "plaatsbewustheid". Hiermee wordt niet zozeer een historisch besef bedoeld, in de huidige zin van "cultureel geheugen", als vooral een bewustzijn van de goddelijke organisatie in de maatschappij en het kennen van je plaats in de wereldorde. Deze notie was een van de verworvenheden die de christelijk-humanistische geschiedschrijving voortbracht en die ook in het protestantisme werd geïntegreerd. Luther herkende een goddelijke ordening in alle leefgemeenschappen en sociale verbanden (§ 3.10, 6.2). De Vos' Panhuyspaneel met Mozes (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1) en de geboden verbeeldt het hernieuwde verbond van God met de mensheid, maar ook meerdere sociale en religieuze verbanden tussen de geportretteerden onderling. De aanhechting van hen bij het groter collectief is hierin zeer gelaagd. Er is sprake van een familieportret van twee verwante huisgezinnen, Panhuys en Hooftman, die zich gemeenzaam tot elkaar verhouden (binnen het huis "Pollenaken" en de economische eenheid van hun handelshuis); alsook ten opzichte van vrienden en magen (gelijkgezinden).

Het Panhuyspaneel dient als afspiegeling van Christus' maagschap: het sociale ordeningsprincipe dat letterlijk werd belichaamd door geportretteerden op de Duitse *Sibbe-altaren* van Cranach en Jan van Scorel (§ 3.8; afb. 3.40-3.42). De aandacht die wordt gevestigd op het gebod de ouders te eerbiedigen, verwijst zelfs expliciet naar de ouder-kindrelatie. Het beeld van de Antwerpse stamvaders, Panhuys en Hooftman, omringd door hun kinderschare, refereert zo ook aan de aartsvaders en hun nakomelingen. Aldus opereren contemporaine religieuze en sociale verbanden op verschillende niveaus die elkaar deels overlappen. Ten eerste verbeeldt het schilderij de eeuwige gemeenschap van gelovigen, die strekt over alle tijden heen en die het Oude en Nieuwe Testament verenigt. Ten tweede is een "oecumene" voorgesteld in de vorm van het interconfessionele Huys der Liefde, dat niet alleen eenheid nastreefde onder zijn aanhangers, maar dat ook door missiewerk het christendom trachtte te verbreiden onder alle volkeren. Zo is ook de geloofsgemeenschap als *communio sanctorum* vertegenwoordigd. Eenzelfde notie van het christendom, aangaande het beoogde verspreidingsgebied van de zending, konden we ook verbinden aan Jacob Backers *Christus en de Kanaänitische Vrouw* (**BAC3;** § 8.4; afb. 8.33), waarin sprake is van een vergelijkbare sociaal-religieuze stratificatie. Het gaat in dergelijke schilderijen dus niet langer uitsluitend om een uitbeelding van een familie of een bijbels gefigureerde representatie van een *petite histoire*: het "persoonlijk" relaas van een familie. Privéomstandigheden worden dus uitgebreid naar een breder sociaal verband.

In aanverwante beeldtypen waarin een vereenzelviging met historische personages helemaal ontbreekt, zoals *De Prediking van de H. Eligius* van Ambrosius Francken voor het altaar van de Antwerpse smeden uit 1588, blijkt dat een eventuele gebeurtenisanalogie meer gezien moet worden als een transpositie van een algemeen, historisch gegeven naar de eigen tijd. Dit middenpaneel toont eigentijdse individuen als toehoorders van de heilige Eligius (of St. Elooi; 588/90-660) in de Sint-Walburgis- of Borchtkerk (afb. 1.34). De getoonde prediking refereert mogelijk aan een bewaard gebleven sermoen van de heilige over het Laatste Oordeel waarin hij de pagaanse praktijken van zijn tijd bestreed.[3262] In de door Audoënus samengestelde hagiografie van Eligius uit circa 670 wordt ook verteld dat Eligius alle heidense heiligdommen die hij aantrof bij Antwerpen te gronde richtte.[3263] Vanzelfsprekend kan hierin een parallel worden gezien met de eigen tijd: in 1585 was Antwerpen definitief in Spaanse handen gevallen en nadien werden alle protestanten verdreven en hun "ketterse" gebruiken uitgeroeid.[3264]

Het gaat in deze voorstelling echter niet zozeer om een specifiek moment uit de geschiedenis (herleidbaar tot een brontekst), maar vooral om de letterlijke *vertegenwoordiging* van een bepaald kerkelijk ritueel. De onderwerpskeuze laat zich tevens verklaren doordat de heilige Eligius, goudsmid aan het hof van Clotharius II (584-629/30), de patroon van het smedenambacht was. Individuele herbeleving lijkt hier dus ondergeschikt aan de collectieve historische parellellie, omdat de "onderliggende" gebeurtenis (de praktijk van het bijwonen van een preek) niet (letterlijk of uitsluitend) als de historische transpositie van een specifiek eigentijds voorval moet worden opgevat maar (ook en vooral) als een algemeen en tijdloos gegeven dat gelovigen door de eeuwen heen met elkaar verbindt. Traditie heeft de plaats ingenomen van transpositie in de visuele overbrugging van de tijd.

Vereenzelvigingen die getuigenis afleggen van een wederkerig wedervaren zijn uiterst zeldzaam: de gelijkstelling van geportretteerden met bijbelfiguren berust zelden op een overeenkomstige handelwijze in soortgelijke situaties. Vaker verwijst een verhalende analogie naar een omstandigheid, ritueel of praktijk van een geloofsgroep dan naar een specifiek voorval dat een individu daadwerkelijk had meegemaakt. Het *tertium comparationis* in het bijbelse *portrait historié* is doorgaans niet strikt persoonlijk of privaat en heeft doorgaans betrekking op een gemeenschappelijkheid tussen gelovigen over de tijd heen. In het bijbelse *portrait historié* is die *trait d'union* steevast gelegen in de gemeenschap van de gelovigen en berust zij op een spirituele overeenkomst, zowel in de zin van een gelijkenis als van het verbond met God.

DE PREDIKING VAN JOHANNES ALS GEBEURTENISANALOGIE

De thematiek van de Prediking van Johannes (Matth. 3:1-12, Marc. 1:2-8; Luk. 3:1-19; Joh. 1:24-28) die regelmatig werd weergegeven in *portraits historiés* geeft vermoedelijk ook uitdrukking aan een religieus gemeenschapsgevoel op grond van een verbindende geloofspraktijk (**BAC2; FLO1; HOO1; MYT2; POU3**; **VAL1**). De preek in de buitenlucht moest ook herinneren aan de

[3262] *Praedicatio Eligii de Supremo Iudicio,* ed. B. Kusch, Hannover & Leipzig 1902 (Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum Rerum Merovingicarum, 4 [= Passiones, II]), App. II, pp. 749-750. Zie: <http://www.dmgh.de>.
[3263] Audoënus, *Vitae Eligii,* Lib. II, Cap. 8 [MGH: SS Rer. Merov., 4, p. 700]: 'Multum praeterea in Flandris laboravit, iugi instantia Andoverpis pugnavit multosque erroneos Suevos convertit; fana nonnulla Christi clipeo protectus cum apostolica auctoritate destruxit; idolatria quoque diversi generis, ubicumque invenit, funditus subruit.'
[3264] Baudouin 1985-1988, p. 184. Met de heroprichting van het altaar gaven de dekens en oudermans van het Smedenambacht gehoor aan het bevel van het stadbestuur op de Maandagse raad van 9 september 1585.

hagepreken, de geheime bijeenkomsten die protestanten hielden buiten de stad toen openlijke geloofsuitoefening verboden was. Inderdaad koppelde de gereformeerde Petrus Bloccius de prediking te velde door Christus en die van 'Joannes in de woestijn' direct aan de protestantse hagepreken, waarbij hij argumenteerde dat de verkondiging van het woord Gods niet alleen voorbehouden was aan priesters bij de misviering.[3265] Van Pieter Bruegels beroemde *Prediking van Johannes de Doper* uit 1566 in Boedapest wordt algemeen aangenomen dat de thematiek een toespeling is op de actuele situatie van clandestiene ketterpreken (afb. 12.30). De themakeuze werd in samenhang met het zelfportret in de luisterende menigte (afb. 12.30a) verbonden aan de vermeende sympathieën van de schilder voor de wederdopers of de calvinisten.[3266]

Het vroegst bekende *portrait historié* met de prekende Jan Baptist is van Frans Pourbus (1545-1601) in het Musée des Beaux-Arts te Valenciennes en stamt van omstreeks 1570 toen de hagepreken actueel waren en nog vers in het geheugen lagen (**POU3;** afb. 12.31). Uiterst rechts portretteerde Pourbus zichzelf als toehoorder (afb. 12.31a) en ter linkerzijde bevinden zich nog een tweetal echtparen die vooralsnog ongeïdentificeerd moeten blijven. Toch is het allerminst zeker dat zij gereformeerd waren en dat deze voorstelling gezien moet worden als een allegorische verbeelding van een hagepreek, zoals wel is gesuggereerd.[3267] De iconografie van de prekende Johannes de Doper was immers ook populair in contrareformatorische kunst, temeer omdat het graduale van de tridentijnse mis symbolisch werd geduid als de 'bekeeringe van het volck door S. Jans predicatie.'[3268] Bovendien verschijnt in de achtergrond, gehuld in een zwarte mantel, de katholieke prior Everardus Back (afb. 12.31b) die ook op het Viglius-triptiek als schriftgeleerde is afgebeeld (afb. 4.18a/b). Indien er desondanks een protestantse strekking aan Pourbus' schilderij ten grondslag blijkt te liggen, moet Back, een vertegenwoordiger van de Roomse clerus, opgevat worden als een van de gehate Farizeeën of Sadduceeën die naar Johannes kwamen en tot wie hij vermanend sprak 'Gij adderengebroedsels!' (Matth. 3:7).[3269]

Naar aanleiding van de Johannes de Doper op de voorgrond van de *Allegorie van de Drieëenheid* van Frans Floris uit 1562 in het Louvre, schreef ook Edward H. Wouk (**FLO1;** afb. 12.32): 'Saint John, the prototypical mediator between man and God who prepares the way to salvation, would become a highly charged figure in the years preceding the Dutch Revolt, when itinerant 'hedge preachers' took to the countryside to deliver illicit sermons to vast audiences, likening their calling to Saint John the Baptist's prophetic voice in the wilderness.'[3270] In deze Johannesfiguur wilde Wouk, onder voorbehoud en weinig overtuigend, een portret van Hendrik

---

[3265] Bloccius & Pieters 1567, p. 207, aangehaald in: Jonckheere 2012, p. 75: 'De hondert en[de] vieren veertichste ketterye is/ dat de ketters roepen op heuren stoel (op welcke sy staen met een wit hembde ouer den langhen tabbaert/ alleens ofte Christus opden berch/ schepen/ straeten/ velt/ etc. prekende/ oft oock Joannes in de woestijn dat choor-cleet aen gehadt hadde/ oft de visscher de Apostels) voor de slechte menschen/ dat Godt niet geboden heeft de Schriftuer te schryuen/ dan alleen te prediken: welcke logen is tegen heur Misse/ [...]'.

[3266] Pieter Bruegel, *De prediking van Johannes de Doper*, sign. & dat.: *"BRVEGEL / M.D.LXVI"*, olieverf op paneel, 95 x 160,5 cm, Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv.nr. 51.2829; RKD-nr. 54753. Zie: Sellink 2007, pp. 232-233, nr. 153; Radvanyi 2015-2016. Ook Bruegels vrouw en schoonmoeder heeft men tussen de toehoorders willen herkennen. Zie voor de portretten i.v.m. de hagepreek, wederdopers en calvinisten: Glück 1932, pp. 73-74, sub nr. 27; Auner 1956; Katona 1963; Zupnick 1964; Bakker 2003, p. 210; Urbach 2004; Jonckheere 2012, p. 75; Wouk 2015, p. 54.

[3267] Jonckheere 2012, p. 75.

[3268] Makeblijde 1610, p. 221: 'Het Graduael, bediedt de bekeeringe van het volck door S. Jans predicatie.'

[3269] Jonckheere (2012, p. 75) vermeldt ook een andere versie door Pourbus, een 'St. Jans predicatie' in de boedel van Peeter Panhuys en speculeert over de mogelijkheid dat ook dit werk portretten zou bevatten.

[3270] Wouk 2015, p. 54.

Niclaes, de voorman van het Huys der Liefde, herkennen.[3271] Onder de uitgestrekte vleugels van de Heilige Drie-eenheid; de Vader, de Zoon en de Heilige Geest weergegeven als zogenaamde Genadestoel, bevinden zich meerdere portretten, waaronder die van de schilder zelf (afb. 12.32a; vgl. afb. 4.6a/b) en die van paus Paulus III Farnese (1468-*r.* 1534-1549; afb. 12.32b).[3272]

Volgens Wouks interpretatie is in Floris' schilderij uitgebeeld hoe de goddelijke liefde boven de kerkelijke hiërarchie staat en de eenheid bewaart door alle gelovigen te overvleugelen: een strekking die balanceert tussen religieuze orthodoxie en ketterse denkbeelden in een tijd dat de standpunten van beide partijen nog verre van uitgekristalliseerd waren.[3273] Dat het schilderij vóór de definitief spaltende beeldenstorm van 1566 tot stand kwam, doet niets af aan het feit dat de kwestie van de Drie-eenheid juist in voorafgaande jaren reeds een theologische splijtzwam bleek. Calvijn was een fel bestrijder van de weerlegging van de Drie-eenheid, maar was vanzelfsprekend tegen de uitbeelding van de goddelijke triniteit.[3274] Zo waren in Frankrijk reeds 'in den jare 1562, verscheide bisschoppen op bevel van die koningin [Catharina de' Medici] vergadert, om te zien, hoe [ze] zich met de *Protestanten* konden vereenigen, [en] onder anderen voorsloegen, dat men de beelden van de Heilige Drieëenheid uit de kerken zoude wechnemen', om zo de tegenpartij tegemoet te komen.[3275]

De expliciete weergave van de Heilige Drievuldigheid lijkt in het licht van deze historische omstandigheid, die het begin vormde van de Franse godsdienstoorlogen, dus eerder een steunbetuiging te zijn aan de katholieke *hardliners* die geen water bij de wijn wilden doen. Vermoedelijk is hier ook sprake van een antisociniaanse boodschap die in 1562 bijzonder actueel was.[3276] Socinianen verwierpen het leerstuk van de Triniteit. Dat Jezus de zoon van God is, werd door hen niet gezien als een bewijs van Zijn goddelijkheid.[3277] Hierdoor kregen de socinianen het verwijt dat zij de goddelijke natuur van Jezus loochenden.[3278] Op het schilderij

---

[3271] Wouk 2015, pp. 54-55. Als bewijslast voerde Wouk als plaat 6 een portretprent aan: Christophe van Sichem naar Johannes Woudanus, *Portret van Hendrik Niclaes*, 1606. gravure, 16,3 x 11,9 cm, uit: *Het tooneel der hooft-ketteren bestaande in verscheyde afbeeltsels van valsche propheten ...,* ed. Wilhelmus Goeree, Middelburg 1677, identiek aan Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1907-3375. Zie: *HolI.,* dl. 27 (1983: Christoffel van Sichem I to Herman Specht), p. 19, nr. 46. Bij vergelijking lijkt de fysiognomische overeenkomst niet heel treffend.

[3272] Wouk 2015, p. 44; cf. p. 61. Vergelijk: Titiaan, *Portret van paus Paulus III met zijn kleinzonen,* 1546, olieverf op doek, 210 x 174 cm, Napels, Museo Capodimonte. Zie: Wouk 2015, p. 61, pl. 16. Bruyn (1988, p. 106) suggereerde dat het mogelijk ging op paus Clemens VII de' Medici, hetgeen Wouk (2015, p. 64, noot 27) van de hand wees.

[3273] Wouk 2015, pp. 41, 55.

[3274] Calvijn verdedigde het geloof in de Drie-eenheid tegen de unitariërs Michael Servet (1511-1553), Georgius Blandrata (1515-1590), Valentinus Gentilis (1522-1566) en de Poolse Broeders. Zie: *Defensio orthodoxae fidei de sacra Trinitate contra prodigiosos errores Michaelis Serveti Hispani* (1554; CO, dl. 8, pp. 453-872); *Ad quaestiones Georgii Blandratae responsum* (1558: CO, dl. 9, kol. 321-332); *Impietas Valentini Gentilis detecta ...* (1560/61; Calvin CO, dl. 9, pp. 361-430); *Brevis admonitio ad fratres Polonos ...* (1563; CO, dl. 9, kol. 629-638). Zie: Ellis 2012; Merkle 2015.

[3275] Henry & Stackhouse 1746-1748, dl. 2, p. 96. Al in het dispuut te Poissy (1561) verklaarden theologen van de Gallicaanse kerk dat iedere afbeelding van de goddelijke Drie-eenheid ongeoorloofd was. Zie: Klipffel 1867, p. 177: '» Et quant à l'image et peinture de la sainte Trinité, combien que Dieu en trois personnes soit esprit incompréhensible et non figurable, toutefois en ne doit trouver mauvais de peindre ou autrement représenter les signes et figures, esquelles l'Écriture nous déclare qu'il s'est apparu et manifesté aux hommes.'

[3276] In 1562 overleed de antitrinitarius Laelius Socinus (*Lelio Maria Sozzini*); oom van de unitarist Faustus Socinus (*Fausto Sozzini,* 1539-1604), naamgevers van het socianisme. Zie: Hillar 2002. In Polen vormden de socinianen sinds 1562 hun eigen gemeente. Zie voor het socinianisme in Nederland: Kühler 1912 [1980]; Visser 2004; Rohls 2005.

[3277] Volgens de unitarische leer van Socinus was Christus niet 'de enige Zoon van God' maar 'de zoon van de enige God'. Vergelijk de laatste woorden van Michael Servet: 'Jezus, Zoon van de eeuwige God, ontferm U over mij' in plaats van 'de eeuwige Zoon van God'. Zie: Bakhuizen van den Brink 1967, dl. 3, p. 103.

[3278] Socinus 1618, in: Socinus 1656, dl. 1, p. 655; dl. 2, p. 532 (verdediging tegen Vujekus): 'Quasi vero non negemus, Jesum Christum, quamvis sit homo, tamen esse Deum, & æqualem Deo, vel proprium & naturalem Dei filium esse non agnoscamus & Patri suo æqualem [Net alsof wij zouden loochenen dat Christus mens is, en toch ook God, en aan God

worden de eeuwige persoon van de Zoon van God en Zijn goddelijke perfecties (eigenschappen) juist aangetoond aan de hand van inscripties met bijbelcitaten zoals *"EGO SUM LUX MUNDI. JO. 8"* (Joh. 8:12).[3279] Dat Johannes de Doper, die Jezus aankondigde als de Zoon van God, hier de Heilige Drie-eenheid in de vorm van de Genadestoel presenteert, moet de trinitarische band tussen de Vader, de Zoon en de Heilige Geest demonstreren en sanctioneren. De Genadestoel symboliseert immers dat de Drie-eenheid uit drie personen bestaat, maar enig in wezen is.[3280] Bovendien sprak God bij de doop van Christus door Johannes: 'Deze is Mijn Zoon, Mijn Geliefde, in Denwelken Ik Mijn welbehagen heb!' (Matth. 3:17), zoals het opschrift onder de duif van de Heilige Geest aangeeft. De crux van de voorstelling is dan ook gelegen in deze bijbelpassus die vaak werd aangehaald in verband met de Drie-eenheid en het dispuut hierover.[3281]

Noord-Nederlandse familieportretten met de Prediking van Johannes stammen van veel later datum en het is maar de vraag of hierin sprake is van verwijzingen naar hagepreken of triniteitssymboliek. Een schilderij van Dirck van Hoogstraten (1595/96-1640) van rond 1630 toont een echtpaar temidden van allerlei toehoorders: de vrouw kijkt de beschouwer aan en de man, *en profil* weergegeven, draagt een tulband (**Hoo1;** afb. 12.33). Een flamboyante officier met zwaard rechts in de voorgrond, een gehelmde aanvoerder te paard en lansdragers in de verte representeren de soldaten die Johannes vroegen wat ze moesten doen om zalig te worden, waarop hij hen antwoordde (Luk. 3:14): 'Doet niemand overlast, en ontvreemdt niemand het zijne met bedrog, en laat u vergenoegen met uw bezoldigingen.'

De predikant Giellis van Breen (1585-1662) laat in zijn *Boersche t' Samenspreeckinghen* (1614) het personage Soldaat zijn beklag doen over Johannes' woorden bij het karakter Herder, die deze eerder antimilitaristisch had uitgelegd.[3282] Hieraan voorafgaand spuide een zekere Schipper al zijn gal over de dopersen omdat 'sy en willen gheen Soldaten zijn […] niemant beschermen/ maer willen selve wel beschermt wesen/ sy willen wel inde Steden woonen ende genieten de Ordinantien ende vryheden der Overheyt in politicke saecken/ maer niemant van haer en wil vande Overheydt wesen.'[3283] En de figuur Kammer brengt nog een anekdote in over een soldaat die uit geveinsde gewetensbezwaren niet wilde wachtlopen in de koude sneeuw voor slechts drie groten soldij en uitriep: 'ha Corporael ic ben mennist [mennoniet] […] ic make

---

gelijk, alsof wij niet erkenden dat Hij de eigen en natuurlijke zoon van God is, en aan Zijn Vader gelijk].', in: Gerdes 1741, p. 111. Zie voor Faustus Socinus over Christus als de zoon Gods: Munroe Cory 1932, Hfst. XIII, pp. 98-105; Lim 2012, p. 299. Vergelijk antisociniaanse visie van de remonstranten: Kühler 1912 [1980], p. 212; Visser 2005, p. 151.

[3279] Zie **FLo1** voor de transcripties van de opschriften als vertegenwoordiging van de goddelijke perfecties.

[3280] Zie voor het iconografisch concept van de Genadestoel: Bœspflug & Zaluska 1994.

[3281] Het opschift luidt: *"HIC E[ST] FIL[IUS] MEVS DILECT[US]/ IPSV[M] AUDITE MAT. 3."*. Zie voor het dispuut over de triniteit en de Johanneïsche komma (1 Joh. 5: 7-8): McDonald 2011, p. 32, noot 37 (Eucherius, *Instructiones I,* CSEL, dl. 31, pp. 137-138); p. 44, noot 58 (Beda); i.h.b. p. 63 met noot 199 (Aquino OS, dl. 3, p. 450); p. 122, noot 130 (Erasmus 1523, fol. Ii6r); p. 153, noot 8 (Servetus 1531, fol. 25r); p. 162, noot 29 (Hemmingson 1569, p. 221). Vergelijk voorstellingen van de Drie-eenheid met deze tekst: Pieter I Coecke van Aelst, *Drieluik met H. Drie-eenheid (Genadestoel),* 1540, opschrift (op banderol): *"HIC.EST. FILIVS.MEVS.DILECTVS.IN.QVO.MIHI.BENE. CONPLACITVM.EST."*, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, inv.nr. ABM s78. Zie: Best. cat. Utrecht 2002, p. 38. Scholte Adamsz. Bolswert, gravure op papier, 45,5 x 34,5 cm, opschriften m.o.: *"Hic est filius meus dilectus. Matth. 17. V. 5"*; l.o.: "*Pet. Paul Rubbens pinxit / S. à Bolswert sculpsit"*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-75.817 (naar Rubens *H. Drie-eenheid,* Antwerpen, KMSK, inv.nr. 314). Zie: *Holl.,* dl. 3 (1950), nr. 36.I. Zie voor de tekst op doopvonten: Grimaldi-Hierholtz 1995, p. 87.

[3282] Van Breen 1614, s.p: 'Maer Herder ghy seyt my gisteren dat Joannes de Dooper inde Woestijne zijnde/ vele hem quamen vragen wat sy moesten doen om salich te worden/ ende dat onder andere tot hem eenige Soldaten quamen/ hem te vragen wat sy souden moeten om saligh te worde[n]/ ghy seyt my dat Joannes de dooper haer antwoorde/ weest te vreden met u besoldinge/ ende en doet niemant overlast/ soo[']t sonde was de wapene[n] te dragen/ gelijck dese lieden haer gelaeten/ soo heeft Joannes haer groot ongelijck ghedaen/ […]'.

[3283] Van Breen 1614, s.p.

consciëntie vande wapenen meer te dragen'.[3284] Daarop barstten zijn wapenbroeders in lachen uit en weer later werd de soldaat voor de krijgsraad gedaagd. Het is evident dat de bijbelepisode door Van Breen wordt betrokken op de politiek-confessionele problemen uit de eigen tijd.

Wellicht moet het schilderij ook naar deze gewetenskwesties verwijzen. In dezen is het interessant dat de schilder Dirck van Hoogstraten doopsgezind was.[3285] Maar of de door hem geportretteerde echtelieden mennonieten waren, is twijfelachtig aangezien hun extravagante uitdossing niet strookt met de doopsgezinde soberheid. Eerder zullen zij calvinistisch zijn geweest. Calvijn stelde dat Johannes niet bedoelde dat de soldaten hun wapens moesten neerleggen, aangezien zij zich met hun soldij tevreden moesten stellen. In de *Institutie* waarschuwde Calvijn aan de hand van Lukas 3:14 dat de burgerlijke regering zich 'door geen persoonlijke gezindheid moet laten meesleuren' en rechtvaardigde hij militaire bezettingsmachten.[3286] Ook Hugo de Groot begreep in zijn beroemde *De iure belli ac pacis* (1625) Johannes' uitspraak als een openlijke goedkeuring van het leger.[3287]

Werner van den Valckert combineerde in 1623 een gezin als pastorale Caritas-groep met een kleine prekende Johannesfiguur in de achtergrond (**VAL1;** § 7.1; afb. 12.34, 7.12). De koppeling van Johannes' preek en *Caritas* komt ook voor op een schilderij van Gerrit Pietersz. (afb. 12.35).[3288] Johannes de Doper als verkondiger van het evangelie (Joh. 3:36) staat mogelijk symbool voor de Hoop (*Spes*) en de huisvader met het bijbelboek voor het Geloof (*Fides*). Zo zijn alle drie theologale deugden in het schilderij vertegenwoordigd. Dit goddelijke deugdendrietal wordt vermoedelijk via de Johannesprediking gekoppeld aan de goddelijke Drievuldigheid. De katholiek Augustinus Alstenus Bloemert (†1659) beweerde in het kader van de Drie-eenheid dat men moest zorgen 'dat wy een geloof hebben vande Zoon verlichtende, een hoop vande Vader versterkende, de liefde vande Heylige Geest, die de liefde is des Vaders ende des Zoons.'[3289] Ook bij protestanten werd Caritas aan de Heilige Geest verbonden.[3290]

[3284] Van Breen 1614, s.p.

[3285] Dirck van Hoogstraten verliet vanwege zijn geloof Antwerpen met zijn vrouw Maeiken de Coninck (1598-1645). Zijn zoon de schilder Samuel van Hoogstraten werd op 12 april 1648 als volwassene doopgezind gedoopt maar werd na zijn huwelijk met Sara van Balen op 18 juni 1656 gereformeerd. Zie voor de herkomst en doopsgezinde achtergrond van de familie Van Hoogstraten: Thissen 1994, passim, i.h.b. pp. 34, 39, 46, 54, 108, 145, 169, 197, 222.

[3286] Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek. VI, hfst. XX: 12: 'Want indien de Christelijke leer [...] alle oorlogen veroordeelde, zou Johannes tot de soldaten, die hem om raad vroegen aangaande hun zaligheid liever dit gezegd hebben, dat ze hun wapenen moesten wegwerpen en zich geheel en al aan de krijgsdienst onttrekken [...] Hun, wie hij gebiedt met hun soldij tevreden te zijn, heeft hij zeker niet verboden krijgsdienst te doen. Maar alle overheden moeten zich hier ten zeerste er voor hoeden, dat ze aan hun begeerten ook maar het minste toegeven'. Zie ook: Calvin *Harm.,* ed. Torrance 1972, dl. 1 (ed. 1994), p. 125; Balke 1981, p. 285; Nicol 1991, p. 125.

[3287] Grotius 1625, p. 31; Grotius 1625, ed. Lindemans 1993, pp. 100-101.

[3288] Gerrit Pietersz. (Sweelinck), *Caritas: allegorische vrouwenfiguur met op de achtergrond de prediking van Johannes de Doper,* dat. l.b. "1601", olieverf op doek, 54 x 102 cm, Vlg. Londen (C), 5-5-1963, lot 123; RKD-nr. 1090. Zie: Tent. cat. Amsterdam 1991, p. 141; Van Thiel 1999, p. 488 als G. Pietersz.

[3289] Bloemert 1688, p. 349; vergelijk p. 517. Vergelijk de woorden van Joannes Chrysostomus: 'Tres virtutes beatus Paulus Ecclesiae tradit dicens: Fides, spes, caritas : fides in Patrem, spes in Filium, et plenitudo legis caritas: nam Fructus Spiritus est caritas.', in: Chrysostomus OO, dl. 9 (1837), p. 958. Zie voor de theologale deugden als beeld van de H. Drie-eenheid bij de kerkvader Augustinus: Dodaro 2006. Zie voor *fides* als symbool van de H. Drie-eenheid bij Gregorius: *Moralia in Iob,* 29.31.72 & 35.8.15, in: CCSL, dl. 143B, pp. 1481, 1783-1784 (Drie-eenheid); *Homiliae in Hiezechihelem,* 2.10.17, in: CCSL, dl. 142, pp. 392-393 (theologale deugden), aangehaald in: Bejczy 2011, p. 32.

[3290] Zie: Calvin CO, dl. 83/84 (1896), p. 355: 'Est enim confirmatur proximae sententiae: quia caritas effectus est spiritus. Itaque haec summa est: quum caritas sit ex Dei spiritu, non possumus vere et sincero corde fratres diligere, quin spiritus vim suam exserat.' Zie voor invloed van *Sententiae*-literatuur op Luthers opvatting van spiritus en caritas: Schwarz 1962, pp. 12-39 (I.3. Caritas und spiritus); cf. p. 247. Van oudsher leverde de gelijkstelling van Heilige Geest en Liefde theologische problemen op. Zie: Thomas van Aquino, *Summa Theologiae,* Prima Pars, quaestio 37, articulus 1, obiectio 1: 'Ergo hoc nomen amor non est proprium Spiritus Sancti'; Augustinus, *De Trinitate,* XV, cap. 17,

In Jacob Backers familiegroep van omstreeks 1637 is de thematiek van predikatie gemarginaliseerd door de prekende Jan Baptist aan de beeldrand te plaatsen (**BAC2;** § 8.4; afb. 12.36). Ook hier moet de moeder met de ontblote borst die het kind voedt, vanzelfsprekend worden begrepen als Caritas. In Jan Mijtens' familieportret met de *Prediking van Johannes de Doper* uit 1639 lijkt het bijbelverhaal niet meer dan een landschapsmotief in het verschiet (**MYT2;** afb. 12.37). De moeder met kinderen is niet gelijk herkenbaar als Caritas, omdat de ontblote borst ontbreekt, maar moet evenwel een allusie hierop zijn. Het hondje, symbool van trouw, verschijnt zowel hier als op Hoogstratens schilderij bij de moeder met kinderen en symboliseert vermoedelijk het geloof, aangezien *Fides* ook trouw betekent. Het Johannesfiguurtje staat mogelijk weer symbool voor de hoop van het evangelie.

Indien de subjectieve associatie met de hagepreken in deze tijd nog deel uitmaakte van het collectief geheugen dan verbindt het bijbels motief de eigentijdse geportretteerden met gelovigen tijdens de godsdiensttroebelen. Gemeenschapszin wordt in Noord-Nederlandse Johannespredikingen niet zozeer historisch-narratief als vooral allegorisch uitgedrukt door de verpersoonlijking van de liefde. De kerkvader Augustinus schreef naar aanleiding van Psalm 30 over goddelijke liefde: 'Caritas autem compagem fecit, compages complectitur unitatem, unitas servat caritatem, caritas pervenit ad claritatem: De liefde maakt gemeenschap, de gemeenschap omvat eenheid, de eenheid behoudt de liefde, de liefde verschaft helderheid.'[3291] Aldus complementeert Caritas, als de belangrijkste van de drie deugden (1 Kor. 13:13), in deze portretschilderijen het beeld van zaligheid, als de geest der liefde, die anderszins als de Heilige Geest tot uitdrukking komt in de doop en wordt verbeeld door Johannes de Doper.

WAAROM DE PERSOONLIJKE OF PRIVATE GEBEURTENISANALOGIE WEINIG GELIEFD WAS.

Er zijn verschillende oorzaken en aanleidingen voor bijbelse vereenzelvigingen aanwijsbaar die steeds per geval uiteenlopen en vooral afhangen van de persoonlijke overwegingen van de opdrachtgever. Toch kan men in algemene zin verklaren waarom in het Hollandse burgerlijk milieu de *persoonlijke* gebeurtenisanalogie geen grote rol speelde bij de themakeuze van het bijbelse *portrait historié*. Zo gaat een gebeurtenisanalogie gewoonlijk slechts ten dele op: het bijbelverhaal kan geen nauwgezet evenbeeld zijn van een eigentijdse privégebeurtenis. De feitelijke gelijkenis *in* een vergelijking is vaak miniem. Discrepanties tussen het bijbelverhaal en het eigen levensverhaal komen regelmatig onverholen in het schilderij zelf naar voren, zoals op Lambert Doomers *Presentatie van Samuel aan Eli* (**DOO1;** § 10.4; afb. 10.12). De weergave van twee andere kinderen van François Wynants en Alida Essings op het schilderij strookt immers niet met de kern van de bijbelse geschiedenis: het kinderloos blijven van het echtpaar.

Ook lijkt het niet voorstelbaar dat personen zich in een bepaalde rol lieten voegen omdat ze zich in alle opzichten vereenzelvigden met bijbelfiguren op grond van hun belevenissen of handelwijze, temeer daar hun gedragingen niet altijd prijzenswaardig waren. Dit geldt zeker voor flagrante identificaties *in malo*, zoals Govertsz. van der Aer als ouderling die Susanna

---

in: Migne PL, dl. 42, kol. 1081: 'Non itaque dixit Scriptura, Spiritus Sanctus caritas est, [...] [s]ed dixit, Deus caritas est.', aangehaald in: Hoogland 2003, p. 104, noot 70. Zie voor de koppeling bij de *Magister Sententiarium* Petrus Lombardus (1100-1160) en Hendrik van Gorcum (1386-1431): Slotemaker 2015, p. 167.

[3291] Augustinus, *Enarrationes in Psalmos,* Ps. 30 (exp. II) serm. 2.1.

begluurt (**GOL1;** § 12.5: SUSANNA; afb. 12.19). Als een handeling of uitkomst van een bijbelverhaal negatief kon worden uitgelegd of afkeurenswaardig werd gepresenteerd moet de motivatie om zich met een bijbels personage te laten vereenzelvigen vanzelfsprekend niet in een gebeurtenisanalogie worden gezocht. Vaak sluit een simplistische duiding door middel van een gebeurtenisanalogie een verstrekkende theologische interpretatie automatisch uit. Want anders zou, omwille van het behoud van de godsvruchtige boodschap, de narratieve parallel *ad absurduum* moeten worden doorgetrokken op het persoonlijke vlak, zelfs tot in het seculiere bereik van private trivia. In dat geval zou het bijbelverhaal ondergeschikt worden aan het persoonlijke relaas van de geportretteerde en de religieuze lading bijgevolg worden ontzenuwd.

Zo kan bij Jacob Willemsz. Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) het onderliggende thema van verkiezing en verwerping *niet* de inzet zijn geweest voor de schilder om een beslechting van een ruzie tussen zijn zoons te vereeuwigen. De theologische implicaties van het bijbelverhaal strekken immers verder dan het verzoeningsthema. Als een daadwerkelijk voorgevallen hereniging van de gebroeders Delff de aanleiding én dus het onderliggende thema van het schilderij zou zijn geweest, dan werd iets alledaags als een familieruzie en de beslechting daarvan verheven tot het niveau van een bijbelse geschiedenis op grond van oppervlakkige overeenkomstigheid en ijdele pretenties. Ook zou het betekenen dat Jacob Delff één van zijn zoons onbedoeld of bedoeld diskwalificeerde door hem gelijk te stellen aan Ezau die het onderspit moest delven, terwijl de gelijkstelling van de andere zoon met Jakob de connotatie van zelfgerechtigheid had. Willen we de onderwerpskeuze in verband brengen met theologische discussies hieromtrent, dan is een eenvoudige gebeurtenisanalogie dus uitgesloten.

Vaak houdt de analogie stand ondanks het gebrek aan narratieve overeenstemming. De overeenkomstigheid in de verhaallijn tussen een voorval uit de biografie van de geportretteerde en een bijbelverhaal hoeft niet automatisch het hoofdmotief voor de vereenzelviging met een bijbelse figuur te zijn geweest. De gelijkstelling lijkt vooral te berusten op een vergelijking van gedragslijn of houding (deugdzame eigenschap) en niet zozeer op een parallel tussen wat de geportretteerde en de bijbelfiguur is overkomen. Niet het lotgeval of de omstandigheden worden vergeleken, maar de wijze waarop hiermee door de (samengevallen) hoofdfiguren wordt (of dient te worden) omgegaan. Als de gevisualiseerde vereenzelviging met een bijbelse figuur wordt geïnterpreteerd als een vorm van psychologische identificatie bestaat het risico dat meer voor de hand liggende drijfveren, verklaarbaar vanuit het cultuureigen van de geportretteerde, over het hoofd worden gezien.

De enige *aantoonbare* vergelijking van een contemporaine gebeurtenis X met een bijbelse gebeurtenis Y is Jacob Gerritsz. Cuyps portret van de zegevierende stadhouder Frederik Hendrik als koning David met het hoofd van Goliath (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4). Niettemin zijn de narratieve overeenkomsten in verhaallijn verwaarloosbaar. De aanleiding vormde weliswaar de herovering van 's-Hertogenbosch op de Spanjaarden, maar een parallel tussen beide gebeurtenissen strekt niet verder dan het gegeven van de overwinning op een vijandige mogendheid. Meer precies worden de Spanjaarden hier dus opgevat als Filistijnen met wie de Nederlanders als *alter*-Israëlieten in oorlog zijn. De lading is onmiskenbaar politiek, in tegenstelling tot de meeste burgerlijke portretten die weliswaar in theologisch opzicht

polemisch kunnen zijn, maar niet bedoeld lijken als propagandamiddel. Een ander verschil is dat Cuyps *portrait historié* niet in opdracht werd gegeven door de geportretteerde zelf maar bedoeld was als eerbetoon. Een dergelijke zelfverheerlijking bleek minder geschikt voor burgers. Slechts een enkele keer werd een burger afgebeeld als David met het hoofd van Goliath zoals in een portret ten halven lijve van omstreeks 1650 door Nicolaus Knupfer (1603-1655) (Genève, Musée d'Art et d'Histoire; **KNU1**).

Wellicht vonden burgers gebeurtenissen uit hun eigen leven te alledaags om te vergelijken met dergelijke roemruchte verhalen uit de Schrift zoals in de heersersiconografie gangbaar was. Indien dit het geval is geweest, dan heeft dit wellicht samengehangen met het feit dat een monarch of bestuurder een publiek leven leidde, terwijl veel privéomstandigheden geen maatschappelijk belang hadden. Hoewel protestanten niet geloofden in het bestaan van wonderen buiten de Schrift, waren juist bijbelse wonderverhalen populair om zich in af te laten beelden: zoals *De genezing van de dochter van de Kanaänitische vrouw* (**BAC3;** § 8.4; afb. 8.33) en *Het vinden van Manna door de familie Van Loon-Bas* (**MET1;** afb. 9.15). Mirakels functioneerden van oudsher als exempels in het christendom.[3292] Met het wegvallen van de katholieke traditie van het beleven en boekstaven van actuele wonderen en visioenen (in de privésfeer) werd mogelijk door de portrettering als getuige van een bijbels wonder in een spirituele leemte voorzien. In dergelijke schilderijen ontbreekt echter de vereenzelviging met benoembare protagonisten of zijn de geportretteerden slechts zijdelings bij de centrale handeling betrokken.

Concrete parallellen tussen de biografie van de geportretteerde en het verhaal van een bijbelse figuur werden vooral getrokken op grond van een veronderstelde vergelijkbaarheid in deugdzaamheid. En deugd is weliswaar een abstract begrip maar kan in de historieschilderkunst op narratieve wijze worden uitgebeeld in de vorm van een handeling. Hierbij werd dus het patroon gevolgd van de literaire exempeltraditie en diende het portret als een deugdenspiegel die de geportretteerde zichzelf voorhield. De geportretteerde personifieerde dus *figuurlijk* een abstract begrip (dapperheid, grootmoedigheid, wijsheid) in de gedaante van een bijbelse figuur. De afgebeelde bijbelse personages waren meer betekenisdrager dan representaties van personen van vlees en bloed. Hierin is een parallel gelegen met die allegorische portretten waarin de geportretteerden een personificatie uitbeelden (afb. 8.44). In de allegorische portretkunst kon de deugdenspiegel ook *letterlijk* iconografisch onderwerp zijn, zoals in het *Familieportret met kinderen als Spiegel der Deugd* van Nicolaes Maes uit omstreeks 1670, waarin de kinderen de theologale en kardinale deugden vertolken door als Cesare Ripa's personificaties hiervan te verschijnen (Italië, privébezit; afb. 12.38).[3293]

Men kan zich afvragen of men van een gebeurtenisanalogie mag spreken als niet zozeer de narratieve aspecten van twee gebeurtenissen met elkaar vergeleken worden, maar vooral de

[3292] Zie voor het mirakel als exempel in de middeleeuwse Nederlanden: Van Moolenbroek 1999.

[3293] Nicolaes Maes, *Spiegel der Deugd: Familieportret met kinderen,* ca. 1670-1675, olieverf op doek, 152 x 175 cm, Italië, privébezit. Zie: Porthis 0300 & 0786-0790. Zie: J.B. Bedaux, in: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 279-280, nr. 79. Zie voor de deugdenspiegel ook het schilderij door Daniël Mytens, *Spiegel der Deugd: De kinderen van Diderik van Leyden (van Leeuwen) en Alida Paets,* sign. m.o.: *"DMytens f. 1679",* olieverf op doek, 178,3 x 156,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4222; IB-nr. 47125; RKD-nr. 15911. Porthis 0214 & 0850-0858. Zie: Bedaux 2000; J.B. Bedaux, in: Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 286-288, nr. 82; Tent. cat. Voorschoten 2015, p. 116, nr. 67 met kl.afb. op p. 82 & p. 117. Zie ook: Jan Albertsz. Rotius, *Familieportret als Geloof, Hoop en Liefde (Fides, Spes et Caritas),* olieverf op doek, 133 x 168 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre; Porthis 0204, 00845 & 0846.

eigenschappen tussen het bijbelse personage en het geportretteerde individu. Want het laatste lijkt vaker het geval, zelfs als er direct wordt verwezen naar een eigentijdse gebeurtenis in een bijbelse voorstelling. Zo verbeeldt Cuyps portret van de zegevierende stadhouder Frederik Hendrik als koning David met het hoofd van Goliath in de eerste plaats heersersdeugden; narrativiteit staat op een tweede plan. Niettemin kan een deugd op tweeërlei manieren worden uitgelegd als een positieve eigenschap, of als een goede, ethische manier van handelen (*eupraxia, operatio*).[3294]

In *portraits historiés* waarbij de geportretteerden in een duidelijk handeling betrokken zijn, kan een deugd dus ook als een handelwijze worden gepresenteerd en niet alleen als een aan de geportretteerde toegekende eigenschap.[3295] In het voorgaande kwam immers naar voren hoe een *portrait historié* een gedragslijn kan visualiseren. Maar hoewel dergelijke historiestukken een deugd op narratieve wijze kunnen verbeelden, ging het feitelijk om persoonlijke eigenschappen. De deugd wordt dus eigenlijk gepersonifieerd door de bijbelse figuur, respectievelijk door de geportretteerde. Tot nu toe werd getracht de vereenzelviging met een bijbelse figuur te verklaren vanuit een biografische invalshoek in samenhang met de heersende theologische beeldvorming. Voor de huidige beschouwer van de schilderijen lijken de aangedragen verklaringen wellicht complex en speculatief en derhalve te vergezocht. Er zijn echter genoeg aanwijzingen dat de toenmalige lekengelovige, ook al was deze niet theologisch geschoold, op eenvoudige wijze kennis nam van godgeleerde kwesties.

Zoals reeds bleek, beperkte het levendige debat over religieuze twistpunten zich niet alleen tot het intellectuele milieu. Dominees vochten hun discussies publiekelijk uit, niet alleen prekend tegenover gelijkgezinden in hun kerken, maar ook disputerend met opponenten in openbare aangelegenheden. De zo gepropageerde denkbeelden vonden voorts hun weerslag in pamfletten die bedoeld waren voor een breed publiek. Bovendien waren de politieke gevolgen van theologische polemiek, zoals in het geval van het conflict tussen remonstranten en contraremonstanten, merkbaar voor iedereen. Ook andere godsdienstige strubbelingen zullen de gemoederen van de burgers flink hebben beziggehouden. Men zou verwachten dat de schilderijen, zeker gezien de portretten, bedoeld waren om een *persoonlijk* statement uit te dragen. Deze particuliere boodschap hoeft echter niet zuiver kerkelijk-godsdienstig te zijn geweest: de betekenis ervan was in de eerste plaats bedoeld voor de besloten sfeer van het huisgezin. Daarnaast moet men deze schilderijen niet zien als propagandamiddel met het oogmerk geloofspunten te verdedigen ten overstaan van andersdenkenden.

De onderwerpskeuze van de opdrachtgevers was tekenend voor hun eigen stellingname in religieuze kwesties; ook als er geen sprake was van een opzettelijke polemiek met andersgezinden. De meeste *portraits historiés* waren immers bestemd voor privévertrekken. Schilderijen die in woningen van burgers hingen, werden niet ingezet om de *publieke* opinie te beïnvloeden of om aanhangers te winnen voor bepaalde opvattingen of standpunten. Bijbelse

[3294] Zie voor het Aristoteliaanse principe van *eupraxia* of deugdzame handelen: Engberg-Pedersen 1983, pp. 3-36. Bij de kerkvader Gregorius werd het begrip *operatio* als exemplificatie van de vier kardinale deugden (van uiterlijke handeling) onderscheiden van de drie theologale deugden (van innerlijk geloof). Zie: Bejczy 2011, p. 32.
[3295] Zie voor het kunsttheoretische verband tussen deugdethiek en affekt in de (vroegmoderne) historieschilderkunst (als verbeelding van een handeling en gedragslijn): Poeschke 2002; Krüger 2002 en Locher 2002 in de bundel: Poeschke, Weigel & Kusch 2002. Zie ook: Weststeijn 2008, pp. 39-40; Rauterberg 2015.

familieportretten van privépersonen moeten zeker niet worden gezien als propagandamiddel in de moderne zin van het woord. Hierin is dan ook het belangrijkste verschil gelegen met die particuliere stichtingen voor publieke ruimten die ontstonden in het kader van de contrareformatie of werken in opdracht van de clerus, zoals de *portraits historiés* van Petrus Purmerent die een contrareformatorische boodschap verbreiden (§ 5.2; afb. 5.25a, 5.28a).

Een voorkeur voor een thema kan weliswaar verklaarbaar zijn vanuit de theologische achtergronden en geloofspunten van een bepaalde denominatie, maar dat betekent nog niet dat het onderwerp doelbewust werd uitgekozen om te polemiseren. Het is mogelijk dat een onderwerp gewoonweg populair was binnen een geloofsgroep zonder dat we daar verder een persoonlijke inmenging in het debat moeten zien. Daarnaast konden in de voorgaande casussen omtrent de schilderijen niet altijd een eenduidige beweegreden voor een bepaalde *identificatie* worden achterhaald. Veelal leek het in de eerste plaats te gaan om de onderwerpskeuze en lijkt de *persoonlijke* vereenzelviging binnen de voorstelling slechts bijzaak en ondergeschikt aan de *algemene* duiding van het voorgestelde bijbelverhaal in een bredere culturele context. Zelfs al kon men een zeer persoonlijke, religieuze betekenis aan een bijbelverhaal hechtten, dan betekende dat niet automatisch dat de aangenomen bijbelse hoedanigheid van de geportretteerde veel ter zake deed voor de verklaring van de voorstelling.

Men moet ook geen psychologische bedoeling in de gedaanteverwisseling van de geportretteerden veronderstellen. De klassieke iconologische duiding van het schilderij lijkt vaak afdoende voor de interpretatie van het schilderij. Ook kon men op redelijke argumenten veronderstellen dat de bijbelse figuren als exemplarisch rolmodellen dienden. Men liet zich *uiterlijk* vereenzelvigen met een bijbelse figuur, door de aanname van diens fysieke gestalte, omdat men zich *innerlijk* wilde meten met deze figuur. Daarbij dient zich men steeds te realiseren dat vergelijking tussen de eigentijdse en bijbelse persoon zeer abstract en oppervlakkig bleef. Niet alleen het uiterlijk van een bijbelse personage was ontsproten aan de fantasie van de schilder, of althans aan de schilderkunstige traditie, maar ook het innerlijke leven van de figuur was doorgaans verzonnen.

Het *portrait historié*, als *persona ficta* of *persona repræsentata,* ontsteeg nooit het niveau van een fantasievolle representatie, hoezeer ook de Bijbel voor werkelijk werd gehouden.[3296] De bijbelse figuur diende in de eerste plaats als verpersoonlijking van het “goede voorbeeld” dat men nastreefde. Aldus belichaamt de bijbelfiguur eerder een gedragslijn dan een bestaand of bestaanbaar individu. De oudtestamentische bijbelfiguur als exempel blijft echter in alle opzichten een type; een statische literaire figuur met vaste, onveranderlijke kenmerken zonder psychologische complexiteit.[3297] Hij of zij is geen mens; hoogstens een weergave van een mens,

[3296] Zie voor de (oorspronkelijk) juridische term *persona ficta/repræsentata*: Kantorowicz 1957 [1997], pp. 5, 132, 173, 186, 202, 209, 270, 306, 447, 209; Hofmann 1974, pp. 135, 137; Sorokin 1962, p. 326. Zie voor de term i.v.m. portretkunst en de mythologische *portraits historiés* van George Villiers, Duke of Buckingham, door Anthony van Dyck ook: Hille 2012, p. 52. Vergelijk de term ‘plaatsvervangend portret’ (*Das stellvertretende Bildnis*): Reinle 1984; Hofmann 1975, § 11.I Das Wort Repräsentation und die Bedeutung der Stellvertretung, p. 118ff.; Schaede 2004, pp. 196-197. Zie voor de realiteit van het bijbelse narratief: Sonek 2009.

[3297] De duiding van de oudtestamentische figuren als type (in de zin van voorlopers van nieuwtestamentische figuren) is inherent aan de christelijke bijbelexegese. Hierdoor blijft de figuur niet alleen een voorbeeld/prototype maar ook vaak een generieke figuurtype. Evenwel zijn de karakters van de figuren in het Oude Testament in veel opzichten meer uitgewerkt door de narratieve context dan die van het Nieuwe Testament, waardoor ze zich wellicht ook beter laten lenen voor portretmatige historiestukken. Zie voor (het verschil tussen) karakterisering en karakter van

zoals ook een portret dat is.[3298] Vanzelfsprekend gaat het dan ook niet om een reële vergelijking van persoonlijkheden, maar van eigenschappen, aangezien ze zich onmogelijk totaal of in werkelijkheid, noch qua statuur met elkaar konden meten, laat staan in menselijkheid. In die zin is sprake van een *pars pro toto.* Een karaktereigenschap staat voor een hele figuur die ook een *figuur* is in de zin van beeldspraak. Feitelijk gaat het niet om voorgestelde individuen maar om een "voorstelling van zaken". Het portret toont een geïdealiseerd en bijgevolg irreël (zelf)beeld van de geportretteerde, om zo bepaalde karaktereigenschappen uit zijn persoonlijkheid te lichten en vervolgens in een ander verband te plaatsen.

De ééndimensionaliteit van veel bijbelse personages draagt bovendien bij aan de duiding of de duidelijkheid van de voorstelling omdat hun eigenschappen vastliggen. Zij vertegenwoordigen vaak abstracte begrippen, als devotie, wijsheid, dapperheid, etc. Het *portrait historié* kan derhalve ook als een karikaturale vorm van representatie worden opgevat, waarbij karaktereigenschappen worden uitvergroot om een bepaald (ideaal)beeld uit te dragen. Als er sprake was van een gelijkenis tussen afgebeeld individu en de door hem voorgestelde figuur, dan stoelde die haast uitsluitend op een intrinsieke, persoonlijke gelijkvormigheid van houding of handelwijze en niet op een letterlijke, narratieve overeenkomstigheid in datgene wat zowel de geportretteerde als het rolmodel overkwam. Als er al sprake was van een analogie van een gebeurtenis dan is deze zeer abstract en voor de huidige beschouwer soms vergezocht. De handeling diende vooral om een normen- en waardenstelsel te verbeelden.[3299]

Een contemporain (privaat) voorval vormde dus zelden de aanleiding voor de keuze voor een bijbelse gebeurtenis. Uitzonderingen hierop vindt men vooral in voorstellingen met een politiek oogmerk waarin heersers werden verheerlijkt. Het gaat dan om de uitbeelding van de "Grote geschiedenissen", zoals herovering van 's-Hertogenbosch op de Spanjaarden, wat de aanleiding vormde om de zegevierende stadhouder als koning David voor te stellen. Let wel: het gaat dus slechts om de aanleiding. Deze gebeurtenis werd vanzelfsprekend niet voorgesteld zoals deze werkelijk was (dat mag evident zijn in dit transformatieve portrettype bij uitstek), maar zoals men dacht dat deze diende of behoorde te zijn volgens een bepaalde beeldvorming. Men wilde zich letterlijk presenteren als een exemplarische figuur, in de gedaante van een ander, om zichzelf tot voorbeeld te stellen. De belichaming van het goede voorbeeld gebeurde bij voorkeur door de vereenzelviging met één herkenbare figuur.

GEBEURTENISANALOGIEËN OP ALTAARSTUKKEN EN SACRALE SCHILDERIJEN

In het geval van een altaarstuk met geïntegreerde *portraits historiés* zal de voorstelling nooit zijn gekozen op grond van een *individuele* of private gebeurtenisanalogie, aangezien de onderwerpskeuze afhankelijk was van de wijding van het altaar. Feitelijk zijn er geen altaarschilderijen opgedoken waarin sprake lijkt te zijn van een directe en opzettelijke vergelijking met een contemporain voorval door middel van een portretvereenzelviging met een

---

bijbelfiguren: Berlin 1983, Hfst. 2; Sternberg 1985, Hfst. 9: *Proleptic Portraits*; Hfst. 10: *Going from Surface to Depth;* Bar-Efrat 1989, hfst. 2; Rollins 1999, passim (bijbelfiguren in psychologisch perspectief); Fokkelman 1999, Hfst. 4: *The narrator and his characters*; Humphreys 2001, Hfst. 1: *Reading God as Character in Genesis* (behandelt ook karakterisering in algemene zin); Teugels 2004, pp. 35-38: *Character and Charaterization.*

[3298] Omgekeerd wenden theologen de term portret aan om bijbelfiguren uit te leggen. Zie: McCracken 2013, p. x.

[3299] Zie voor affecten en deugdethiek in kunstzinnige uitbeelding de bijdragen in: Poeschke, Weigel & Kusch 2002.

(handelende) bijbelfiguur, aangezien de portretwaarde van dergelijke werken per definitie ondergeschikt is aan de religieuze voorstelling. Wouter Crabeths *Tenhemelopneming van de Maagd Maria* toont pastoor Petrus Purmerent en apostolisch-vicaris Philippus Rovenius in de hoedanigheid van apostelen hooguit omdat zij "apostolisch" werkzaam waren in de Hollandse Zending (afb. 5.25a). Feitelijk gaat het hier dus niet om een gebeurtenisanalogie (die refereert aan de Tenhemelopneming), maar om een persoonsanalogie.

Zoals bleek, waren in de Zuidelijke-Nederlanden portretmatige gelijkstellingen met bijbelse figuren op altaarstukken geen bijzonderheid. Er zijn weinig *portraits historiés*, waarin de geportretteerden betrokken zijn bij de centrale handeling. Een *narratieve* parallel kan men derhalve moeilijk trekken. Niettemin bleek het tamelijk eenvoudig voor stichters om op altaarstukken te worden vereenzelvigd met hun naamheiligen of schutspatronen, aan wie het altaar kon zijn gewijd. Dergelijke voorstellingen zijn zelden narratief van karakter. Volgens Jos Koldeweij zou de Bourgondische hoogwaardigheidsbekleder Hippolyte de Berthoz zich als St. Hypolitus hebben laten portretteren, tot tweemaal toe, door Dirk Bouts en Hugo van der Goes (§ 3.5; afb. 3.20).[3300] Beide altaarstukken tonen de heilige Hypolitus, die inderdaad een frappante gelijkenis met De Berthoz vertoont, op het moment vlak voor zijn marteldood: een macabare gebeurtenis die geen raakvlakken heeft met het leven – of de dood – van de geportretteerde.

Zoiets eenvoudigs als een naamovereenkomst sluit een complexe gebeurtenisanalogie meestal uit. Als stichters als hun (meestal niet-bijbelse) beschermheiligen werden weergegeven, dan gebeurde dat gewoonlijk op de zijpanelen van altaarstukken, zonder narratieve context die een gebeurtenisanalogie aannemelijk maakt. Gillis Claeissens schilderde mannen uit de familie Van de Kerchove op altaarluiken in de gedaante van hun naamheiligen, St. Nicolaas van Bari en de apostelen Jacobus de Meerdere en Johannes de Evangelist. Alleen de heilige Nicolaas is betrokken in een handeling: hij redt de jongens uit de ton (Boedapest, Szépművészeti Múzeum; § 3.5; afb. 3.22).[3301] De gebeurtenis lijkt hier vooral bedoeld als iconografisch kenmerk van de heilige en is weinig relevant voor de gelijkstelling.

In sommige gevallen is er sprake van een meer algemene vergelijkbaarheid van handeling die niet verwijst naar een specifiek voorval maar naar bijvoorbeeld een liefdadige activiteit of een beroepsmatige bezigheid van de geportretteerden. Een bijbels voorbeeld hiervan is het schoolmeestersaltaar door Frans Francken de Oudere, waarop kerkhervormers in gezelschap van de Antwerpse schoolmeesters verschijnen als de schriftgeleerden in de Tempel (Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal; § 1.6; afb. 1.35, 4.1). Strikt genomen betreft het hier weer veeleer een persoonsanalogie. Ook Gerard Seghers' *St. Ivo* in de Antwerpse St.-Jacobskerk, waarop de beschermheilige van de rechtsgeleerden vermoedelijk de trekken van de zeventiende-eeuwse jurist Laurent Biel draagt, hoort bij deze categorie (§ 5.5; afb. 5.45). De afgebeelde handeling sluit aan bij de dagelijkse praktijk van de geportretteerde.

In andersoortige sacrale *portraits historiés,* waaronder memoriestukken of epitafen, zal eerder sprake zijn van gebeurtenisanalogieën. Deze gedenktekens zijn immers bedoeld om de herinnering aan de geportretteerde levendig te houden, alsook om persoonlijke aangelegenheden uit hun leven te memoreren. Ook andere gedenkwaardige momenten, van

[3300] Zie: Koldeweij 2010.
[3301] Van de Velde 2000.

meer historische waarde, werden naar analogie vastgelegd. Zo zinspeelt Cornelis de Vos' *De Teruggave van de door Tanchelmus geroofde Kerkschatten aan de H. Norbertus door de familie Snoeck* op het contrareformatorisch herstel van de kerkinrichting na de beeldenstorm (§ 5.4; afb. 5.43). Meer persoonlijk van aard is de gevisualiseerde vergelijking tussen pastoor Petrus Purmerent en diens alter ego Bernardus Clairvaux die de hertog van Aquitanië de kerkgang weigert, zoals ook Purmerent wellicht de schout en zijn rakkers de deur wees (§ 5.2; afb. 5.28a).

12.7. Het sociale gezicht: rol en socialisatie in het *portrait historié*

De intercontextuele betekenistranspositie in het *portrait historié* houdt verband met wat de socioloog Erving Goffman 'keying' noemde: de manier waarop een kader (*frame*), de context waarbinnen taal en gedrag wordt begrepen, wordt geherinterpreteerd.[3302] Meer specifiek wordt hieronder een uitdrukkingswijze verstaan door middel waarvan een tussenpersoon (*agent*) een reeks acties uitvoert die vanuit een oorspronkelijk kader (*primary frame*) een bepaalde betekenis overdragen naar een andere, waarop deze in feite niet van toepassing is.[3303] Het proces van *keying* ("verankering", "validatie") is in het bijbelse *portrait historié* traceerbaar waar handelingen, gebeurtenissen en biografieën, die reeds betekenisvol zijn vanuit het standpunt van een eerste kader (de bijbel/bijbelschilderkunst) door de handelende tussenpersoon (de geportretteerde/opdrachtgever, kunstenaar) worden omgezet in de termen van een tweede kader (de portretkunst).[3304]

In een *portrait historié* worden eigentijdse visies getransponeerd naar de (fictieve) bijbelse context binnen het schilderij (bijvoorbeeld Paulus in Efeze als beeld van de beeldenstorm) en omgekeerd worden historische betekenissen geprojecteerd op het voorgestelde individu. De meest voorkomende modaliteit van 'keying' wordt gevonden in het gegeven 'dit is spel'.[3305] Dit is zeer zeker het geval in het *portrait historié* dat stoelt op mechanismen van rollenspel en allusie. Ook zijn er parallellen aanwijsbaar tussen dagelijkse activiteiten van een individu en een toneelopvoering, hoewel men onderscheid dient te maken tussen normatieve en performatieve rollen.[3306] Hoewel deze moderne theorievorming ver af lijkt te staan van de zeventiende-eeuwse belevingswereld zijn er tal van aanwijzingen dat ook toen de performatieve rol als artistieke herinterpretatie direct met schilderkunstige uitbeelding in verband werd gebracht. In zijn bijbelse toneelstuk *Pascha* (1612) spiegelt Joost van den Vondel ons een 'Hemel-schilderij' van de 'Goddelijcken Schilder' voor in termen van een "conterfeytsel" door het koor te laten zingen: 'S' Hemels goetheyt die voorhenen/ Ons Voorvaders heeft beschenen/ Is hier opt Toneel herspeelt/ En na t'leven afghebeelt.'[3307]

[3302] Zie: *Frame Analysis* (1974) = Goffman 1974, p. 45.
[3303] Goffman 1974, p. 274: 'It has been argued that a strip of activity will be perceived by its participants in terms of the rules or premises of a primary framework, whether social or natural, and that activity so perceived provides the model for two basic kinds of transformation – keying and fabrication.'
[3304] Vergelijk woordkeuze in: Goffman 1974, pp. 43-44: '[...] activities, events, and biographies that are already meaningful from the standpoint of some primary framework transpose in terms of another framework.'
[3305] Vergelijk: Costa Lima & Laurenio de Mello 1985, p. 454.
[3306] In *Encounters* (1961) geeft Goffman een uitgebreide definitie van rol: 'Role consists of the activity the incumbent would engage in were he to act solely in terms of the normative demands upon someone in his position. Role in this normative sense is to be distinguished from role performance or role enactment, which is the actual conduct of a particular individual while on duty in his position.' Zie: Goffman 1961, p. 85.
[3307] Vondel 1612, fol. E8v., r. 2055-2058; r. 2064-2065, r. 2070.

Vanzelfsprekend zijn de gevisualiseerde vereenzelvigingen in de gehistoriseerde portretkunst vooral van performatieve aard, toch is hier, zoals we eerder vaststelden, geen sprake van een toneelspel dat werkelijk werd opgevoerd. Bovendien schrijft het *portrait historié* wel degelijk een norm voor en is het dus normatief van aard.[3308] Niettemin ligt de gevisualiseerde vereenzelviging als neerslag van een norm verder af van een daadwerkelijke normatieve handeling. Het portrettype is veeleer een *role enactment,* een aspect van de reproductie van sociale structuren, zoals familieverbanden en christelijke gemeenschappen waartoe de geportretteerden behoorden.[3309] Toch kunnen we de gespeelde rol opvatten als een reële rol. Johan van Beverwijck stelde in *Schat der gesontheyt* (ed. 1643) 'dat men hier in de wereldt komt [...] gelijck in ee[n] Comedie, daermen niet en speelt de personagje die me[n] wil, maer men let alleen om die wel te spelen, die ons gegeven is'.[3310]

In haar genderstudie naar dit (contemporaine) fenomeen van historiserende verkleedpartijen uit 1998 benaderde Kimberly Miller de rol vanuit het perspectief van symbolisch interactionisme; een theorie, geformuleerd door Herbert Blumer in 1969, die stelt dat het zelf(beeld) berust op communicatie.[3311] Miller poneerde twee theoretische kaders voor het verwerven van inzicht in gekostumeerde rollenspelen. Het eerste kader behelst Joanne Bubolz Eichers theorie (1981) van het kostuum als product van het zelf en het concept van de "drie zelven" die worden uitgedrukt door (ver)kleding: 1.) als publieke activiteit, een representatievorm in de openbare ruimte; 2.) als privé-aanlegenheid, temidden van familie en vrienden; en 3.) als geheime handeling, als men alleen is en men de fantasie de vrije loop kan laten.[3312] Miller combineerde dit met Gregory P. Stone's opvatting van de "fantastische socialisatie" (1965), aangaande rollen die in de werkelijkheid nooit kunnen worden gerealiseerd.[3313] Het resultaat is een hybride model dat men kan omschreven als "de drie zelven van fantastische socialisatie". Deze drie zelfbeelden, als uitdrukking van identiteit, kunnen ook worden ontwaard in allerlei *portraits historiés,* waarbij niet de verkleding van de individuen maar de fantasievolle, schilderkunstige vereenzelviging uitdrukking geeft aan de drie zelven.

De *openbare* uitdrukking van de eigen persoonlijkheid (of althans het beeld daarvan) ziet men voornamelijk terug in propagandistische heersersportretten alsook op publiekelijk opgestelde historiestukken, veelal van sacrale aard, met geïntegreerde stichtersportretten. De familieportretten van de burgers in de Republiek zijn veel meer bedoeld voor private doeleinden en voor een besloten kring van beschouwers. De derde groep van "geheime vereenzelvigingen" omvat werken die uitdrukking geven aan een intiem zelfbeeld en daardoor vaak niet lijken te voldoen aan de regels van het decorum; bijvoorbeeld door zichzelf naakt te laten weergeven.

[3308] Zie voor normatieve kunst: Büttner & Wimböck 2004.

[3309] Ondanks de verschillen met performatieve rollen kunnen we sociologische theorieën omtrent *reenactment practices,* zoals *life role playing*, historische verkleedpartijen op evenementen en *bals masquées* – waarbij dus steeds sprake is van daadwerkelijk verkleding – gebruiken om het *portrait historié* als "rolportret" te interpreteren. Zie voor de theorievorming rond *role enactment*: Jung 2007. De meeste studies richtten zich op moderne media.

[3310] Van Beverwijck & Cats 1643, p. 155.

[3311] Miller 1998, pp. 35-61. Zie: Blumer 1969. Daarnaast greep Miller terug op de "sociaal beheaviorisme" van G. Herbert Mead, als beschreven in diens *Mind, self and society* (1934), en gebruikte zij het dramaturgisch jargon dat Goffman introduceerde in de sociale psychologie en sociologie met *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).

[3312] Eicher 1981, pp. 36-41.

[3313] Anders dan "anticiperende socialisatie", rollenspel ter voorbereiding op bestaande situaties. Zie: Stone 1965, pp. 216-245.

Naaktheid zien we in Ferdinands Bols portret van Wigbold Slicher en Elisabeth Spiegel als Venus en Adonis (§ 2.6, 8.5, 11.2; afb. 8.43). Geheim of verborgen zijn in feite alle cryptoportretten, maar vooral bijbelse *portraits historiés* met een mystieke achtergrond of verborgen iconografische boodschappen die verwijzen naar sektarische geloofsuitingen. Een voorbeeld van een confronterende intimiteit (voor de beoogde beschouwer) is het portret dat Hendrick Goltzius schilderde van zijn vriend Jan Govertsz. van der Aer in de gedaante van een van de ouderlingen die Susanna begluren (**GOL1;** § 12.5; afb. 12.19). Ook het *portrait historié* van Marinus Lowyssen als de minnekozende Izaäk valt in de categorie van de geheime vereenzelvigingen (**BAC1**; § 8.5; afb. 8.42).[3314]

In *portraits historiés* lijkt sprake van een wat Goffman dramatische realisatie (*dramatic realisation*) noemde, een proces waardoor het individu zijn handeling kracht bijzet met tekenen die (zelf)bevestigende achtergronden benadrukken en portretteren die anders onduidelijk en onopvallend zouden blijven.[3315] Het schilderij zelf kan als zo'n "dramatisch" teken worden opgevat, maar ook de beeldtaal van het *portrait historié* bestaat uit tekens die onzichtbare karaktereigenschappen en innerlijke (geloofs)overtuigingen moeten blootleggen. De beeldtaal en symboliek zijn volgens deze opvatting dus eigenlijk bedoeld om zielenroerselen weer te geven. Ann Jensen Adams schreef over het verband tussen het portret en de ziel: 'In attempting to represent the individual through an image of his or her body, a portrait reveals the assumptions of sitter and artist – no doubt in many cases unexamined – concerning the relationship of that body to the individual's character, to his or her soul.'[3316] Nu is het veelzeggend dat in het *portrait historié* de geportretteerde niet met zijn eigen lichaam is weergegeven: het is een voorfront of masker om zich naar de buitenwacht te presenteren.

HET SOCIALE GEZICHT: UITERLIJK VERTOON EN ZELFVERSIERING

Nu staat deze moderne beeldvorming over dramatiek, zielenroerselen en het portret, anders dan misschien verwacht, niet zo ver af van de vroegmoderne noties hierover die werden uitgedrukt vanuit de christelijke moraal. In de *Spieghel der eyghen-kennisse* (1643) van de Brusselaar Willem van der Borcht (1620/21-1668) wordt allerlei "spiegelbeeldspraak" over zelfbeeld en zelfkennis gecombineerd met schilderkunstige termen als 'gheverft', 'begomt', 'bekladt'.[3317] Zelfs kritiek hierop wordt in analogie met de portretkunst geformuleerd: 'Thoonen, dat de Schilder-streken/ Nochtans schilderen mijn' kaken,/ Nochtans verven mijn ghesicht,/ En met schaem-roodt bloedigh maken/ Heel mijn droevigh aenghesicht.'[3318] Dergelijke taal is ook onderdeel van de zogenaamde loftopos van het levensechte portret die men veelvuldig aantreft in zeventiende-

[3314] Erna Kok stelde immers: 'De prikkelend erotische voorstelling van het koppel zal exclusief zijn bedoeld zijn geweest voor de privévertrekken, waar het sensuele genot van het kijken, aan de nieuwsgierige en afkeurende blikken van bezoeker werd onttrokken.' Zie: Kok 2011, p. 136, geciteerd in: Van den Brink 2016, p. 19.
[3315] Goffman 1959, p. 30. 'While in the presence of others, the individual typically infuses his activity with signs which dramatically highlight and portray confirmatory facts that might otherwise remain unapparent or obscure.' Zie ook: Woodall 2008, p. 14.
[3316] Jensen Adams 2009, p. 61.
[3317] Van der Borcht 1643, p. 96.
[3318] Van der Borcht 1643, p. 115. Ook kon het (portret)schilderij symbool staan voor de gecorrumpeerde ziel. Zie bv. het traktaat een karmelietenpater Joseph a S. Barbara (Barbara 1676): 'Och hoe veel sielen sijn schilderyen der duyvelen gheworden, oft om beter te segghen sijn verandert inden duyvel, door het aensien van naeckte, oneerlijcke schilderyen, want op dese gespeculeert hebbende, het blijft gheprint oft ghedruckt ghesneden te vooren, [...].'

eeuwse lofdichten die werden geschreven op bestaande schilderijen. Ogenschijnlijk bedoeld om de vaardigheden van de kunstenaar te prijzen diende de loftopos vooral als een verkapt huldeblijk op de afgebeelde persoon.[3319]

Goffman wijdde niet uit over geschilderde portretten, maar ze kunnen gezien worden als een onderdeel van wat hij 'personal front' noemde. In de zeventiende-eeuwse Nederlanden zou men gewoonweg van 'aengesicht' of 'opschick' hebben gesproken.[3320] Volgens Peter Burke droeg 'het geschilderde gezicht', als attribuut van identiteit, bij aan dit 'sociale gezicht.'[3321] De geportretteerde in het *portrait historié* is net zoals bij een acteur op de Bühne, een handelende tussenpersoon door wie een nonexistente persoon wordt voorgesteld, namelijk de bijbelse figuur die hij representeert, maar niet (werkelijk) *is*.[3322] Interessant in dezen is dat Van den Borcht met zijn kritiek op het modieus uiterlijk vertoon ook uitbundige en vermeend statusverhogende kleedwijzen bespot – die ook populair zijn in portretten van zijn tijd – waaronder het dragen van sierlinten: 'Onse narren draghen nu schier een halve kramerye van linten op de voor-broeck, al oft sy hun gansch overteugelen wouden.'[3323] Van der Borcht raadde aan 'het lichamelijc sieraet te verachten, en[de] het hemelse te soecken'.[3324]

Ook de metamorfose van ego in alter ego omschreef hij: *'Wat herscheppingh', wat verander'/ Gheeft de* eygen-kennisse *niet?/ Elck wordt in sijn-selfs een ander/ Die hem voor diên* Spiegel *biedt:* D'eyghen-kennis *die maeckt²* Paulen,/ *Sonder blixem, sonder schrick,/ Van de quad'-ghewende* Saulen,/ *Min als op een' ooghen-blick'*.[3325] Wellicht ligt een soortgelijke religieuze bespiegeling over persoonlijke transformatie ten grondslag aan het *Portret van een onbekende man als Paulus* waarop de bekering van de apostel in de achtergrond is gegeven (**ANON3;** § 4.6; afb. 4.57). In de aantekening bij de passus onderscheidde Van der Borcht het natuurlijke bekeringsmoment 'binnen sijn-selve voelende, sonder veel straffe uyttelijcke teeckenen' van de bekering die 'uyt de begeerte Gods, ende boven naturelijck is in den mensch werckende', zoals bij Paulus en Augustinus.[3326] Hoewel hij dit niet expliciteerde, doelde hij uiteraard op goddelijke genade. Kennelijk gaan religieuze openbaring en vroomheid dus gepaard met uiterlijke tekens, die men echter moet onderscheiden van ijdele zelfversiering. Hierin is de tweeslachtige problematiek van het religieuze *portrait historié* gelegen: het is een veruitwendigd teken van innerlijk geloof, de verbeelding van een geloofsmoment, en tegelijkertijd een ornamenteel en ijdel "zelfbeeld" dat enkel als 'oogh-gherief' dient.

Goffman stelde dat private portretkunst het model transformeert in een decoratieve representatie van hemzelf.[3327] Dit lijkt bijzonder van toepassing op het *portrait historié* in zijn

---

[3319] Zie hiervoor: Weber 1991.
[3320] Van der Borcht 1643, p. 146. Frappant is dat Van der Borcht in het kader van het verborgen 'Christelijk gelaet' ook de term 'frons' en de stelregel *Frons nulla fides* (Het gezicht is niet te vertrouwen) aanhaalde.
[3321] Burke 2005, p. 151. Het *portrait historié* kan verder worden opgevat als een domein-specifieke transformatie die het doel hebben de status van groepen of mensen te veranderen. Zie voor dit concept: Snow e.a. 1986, p. 474.
[3322] Zie: Goffman 1959, p. 533.
[3323] Van der Borcht 1643, p. 44; cf. pp. 82-83: 'In 't versnipperen en snijden/ van de lintjes tot ciraet,/ In te krollen, in te cieren [...] Naer de maet van hunne bouwens,/ Naer den borst-lap, naer den kraegh/ Naer de kous, de koof, de mouwes, Naer so menigh' leden-plaegh/ Als-men linten, als-men stricken/Als-men koorden; als-men goedt// [p. 83] Aen het hooft oft borste schick,/ Oft aen 't heele maecksel moet.'
[3324] Van der Borcht 1643, p. 103.
[3325] Van der Borcht 1643, p. 49.
[3326] Van der Borcht 1643, p. 59.
[3327] Goffman 1974, p. 17: '[...] private portraiture transforms a model into a decorative representation of himself.'

oorspronkelijke betekenis van 'versierd portret' (§ 2.8). Van der Borcht veroordeelde ijdele sierselen en degenen die zich voor de spiegel afvroegen 'Hoe staet dus mijn gansch gelaet [...] Hoe staet dus mijn gansch ciraet? [...] Of wat let my aen mijn verf [...]?'.[3328] De verf lijkt hier zowel te staan voor beschilderde gezichten (make-up),[3329] als voor het geschilderd portret. Volgens Goffman representeert elke vorm van private en publieke portretkunst voor publicitaire doeleinden het fundamentele feit dat de (hierin voorgestelde) modellen *niet* zichzelf voorstellen in een persoonlijke of sociale identiteit die hen 'niet eigen' of die in strijd is met wie zij zijn. Dit zou volgens Goffman ten grondslag liggen aan onze aanname dat deze portretten daadwerkelijk een afbeelding *van* hun onderwerp zijn.[3330] Berust de illusie van gelijkenis op de ontkenning van het tegengestelde: dat wat niet gelijk of eigen aan de voorgestelde persoon is?

Van der Borcht bekritiseerde dit misverstand van (zelf)representatie en het daarmee gepaard gaande uiterlijk vertoon op zijn manier en stelde dat het beter is 'syn huys te cieren met deught van zed'baerheydt [...] Want tapijt oft schilderyen/ Zijn rechts voor het ydel oogh.'[3331] In de toegift bij zijn *Spieghel der Eyghen-Kennisse* haalde hij bovendien nog de Zeuxis-anekdote aan om de belachelijkheid van schilderkunstige gelijkenissen te illustreren: 'Mijne herssenen doch duncken my beswanghert met een *Conterfeytsel* van dat alder-belacchelijckste, bespottelijckste, ende narrighste Vrouwen-hooft, dat, kost ick het maer naer de eysch naer-toetsen, ick vreesde licht, dat niet eenen *Zeuxis,* maer alle de Schilders in het lacchen soude versticken.'[3332] Dat kunstenaars als Aert de Gelder en Rembrandt de thematiek gebruikte voor hun gehistoriseerde zelfportretten is dus een vorm van defensieve zelfironie (§ 2.3; afb. 2.15).

ROLDISTANTIE EN ROLACCEPTATIE DOOR OPHEFFING VAN ONVERGELIJKBAARHEID

Inderdaad wordt de geportretteerde in het *portrait historié* afgebeeld in een gedaante die niet van hemzelf is. De verwerping of opheffing van oneigenlijkheid of ongelijkvormigheid draagt zeker bij aan de waarneming van gelijkenis. In het *portrait historié* wordt deze tegenstelling opgeheven door twee identiteiten samen te smelten tot een fictief amalgaam. De gelijkenis met het voorgestelde individu berust op een zekere distantiëring van een niet-passende rol. Dit hangt samen met wat Goffman 'role distance' noemde, de doelbewuste onthechting van een rol.[3333] De geportretteerden maken zich ook los van het historische kader doordat zij zich op niet geheel overtuigende wijze in een historische rol laten voegen. *Eigen* (persoonlijke) elementen die niet passen in het historische kader, zoals eigentijdse kleding (kanten kragen, etc.; afb. 4.32; afb. 4.41a/b/c; afb. 5.25a/b) en persoonlijke kenmerken en attributen, zorgen ervoor dat de geportretteerden uit hun rol vallen, opdat de beschouwer hun portretten als daadwerkelijke gelijkenissen opmerkt.

[3328] Van der Borcht 1643, pp. 103-104.
[3329] Van der Borcht 1643, p. 96: 'lippen als korael/ Oft gheverft [...] als de roôsen.'
[3330] Goffman 1974, p. 17: 'Private portraiture, public portraiture for purposes of publicity [...] all reflect the fundamental fact that their models are not presenting themselves in a personal or social identity not their "own"; that is what underlies our commonsense designation of these pictures as "actually of" their subjects.'
[3331] Van der Borcht 1643, p. 191. Het vervolg luidt: 'VVilt ghy sijne komst' bereyen,/ Thoont stilte in uw' zeden,/ Dat's een eeuwigh huys-sieraet.'
[3332] Van der Borcht 1643, p. 213.
[3333] Goffman 1961, p. 110: *Role distance* verwijst naar 'actions which effectively convey some *disdainful detachment* of the [real life] performer from a role he is performing.'

Ook op het sociale kader is dit principe van onthechting van toepassing. *Role distance* blijkt bijvoorbeeld uit de aanpassing van het gebruikelijke figurenaantal dat nodig is om een geschiedenis uit te beelden of dat volgens een iconografische traditie vastligt. Dit verschijnsel kan twee vormen aannemen: 1.) wat Christian Tümpel in de historieschilderkunst *Herauslösung* noemt, de losmaking van hoofdfiguren uit een bredere, narratieve context of de samentrekking van meerdere scènes, zoals in Rembrandts *Izaäk en Rebekka* (**REM1;** afb. 8.48;[3334] of 2.) de toevoeging van (overbodige) figuren (assistentieportretten) om een sociaal verband weer te geven dat los staat van de getoonde historie; en dus buiten het kader van het schilderij ligt.

In het *portrait historié* kan door *Herauslösung,* de eliminatie van bijfiguren, de aandacht worden gevestigd op de geportretteerden als de eigenlijke hoofdfiguren van het schilderij. Dit is het geval bij *De inzameling van het manna door de familie Loon-Bas* van Dirck Metius (1609/10-1665), waarin de familieleden, als geïsoleerde figuren, de gehele gemeenschap van Israëlieten uit het bijbelverhaal vertegenwoordigen (**MET1;** § 12.6; afb. 9.15). Ook in Jacob Backers *Izaäk en Rebekka* in Tokyo met Marinus Lowyssen als de liefkozende aartsvader is evenals in Rembrandts thematisch verwante *portrait historié* sprake van het *opzettelijk* achterwege laten van de figuur van Abimelech die gewoonlijk wordt afgebeeld terwijl hij het echtpaar begluurt (**BAC1**; § 8.5; afb. 8.42).[3335] Erna Kok stelde in verband hiermee dat 'Abimelech op het schilderij ontbreekt, is te verklaren omdat in het *portrait historié* wel vaker een fragment uit de context van het verhaal wordt gelicht om zodoende een bijzondere kwaliteit, deugd of schoonheid van de geportretteerde voor het voetlicht te brengen.'[3336] Zij haalde hierbij ook Bols *Dubbelportret van Wigbold Slicher en Elisabeth Spiegel als Paris en Venus* aan dat eigenlijk een Parisoordeel voorstelt in afwezigheid van Minerva en Juno (§ 2.6, 8.5, 11.2; afb. 8.43).[3337]

Lambert Doomers *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* is een voorbeeld van de toevoeging van figuren/assistentieportretten: de twee andere kinderen van François Wijnants en Alida Essings maken het gezin compleet, maar zijn overbodig voor de bijbelscène. Dit is ook het geval bij de extra dochters in Cuyps *Mozes en dochter van Jethro,* waarop vijf in plaats van zeven dochters staan afgebeeld (**CUYP1;** § 8.2; afb. 1.13, 8.7). Ook is er sprake van de soms ongemakkelijke inpassing van de eigen sociale context in het kader van de historieschilderkunst. Dit is bijvoorbeeld het geval als de precieze gezinssamenstelling zijn stempel drukte op de figuurschikking. Omgekeerd voegt ook de historische voorstelling zich naar de heersende portrettradities: in *Abigaïl die koning David tot bedaren brengt* is de bijbelse historie formeel weergegeven "in het kader" van een schuttersstuk (**CUY1;** § 8.2; afb. 8.3). Van de concentratie (of contractie) van historische passages door simultane weergave is sprake in het Panhuyspaneel dat twee bijbelpassages tegelijkertijd verbeeldt (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1).

Doordat de voorgestelde eigenlijk *niet* past in een hem wezensvreemde context van het bijbelverhaal, en de bijbehorende illusoire sociale constellatie, wordt, hoe vreemd dat ook mag

---

[3334] Tümpel 1969, pp. 160-187, 'Herauslösung und Historisierung'. Zie ook: Białostocki 1981, pp. 190-194; Sluijter 2000, p. 240, noot 18: 'scenische samenhang, om de psychologische inhoud van een scène ten opzichte van de traditionele uitbeeldingswijze te intensiveren.'

[3335] Vergelijk Kok 2011, p. 130.

[3336] Kok 2011, p. 133.

[3337] Kok 2011, p. 139, noot. Zie ook: Blankert 1982, nr. 34; De Jongh, in Tent. cat. Haarlem 1986, p. 324, nr. 81; Sluijter 2000, p. 132; Ekkart 2002a, i.h.b. p. 15.

klinken, de waarachtigheid van zijn portrettering bevestigd. De discrepantie tussen feit en fictie stelt immers de beschouwer in staat het portret, als realistische gelijkenis, te herkennen in het historiestuk en te onderscheiden van onportretmatige figuren. De natuurgetrouwe *mimesis* van het portret wordt zo onderscheiden van de schilderkunstige *fantasia* van verhaal.[3338] In het *portrait historié* wordt deze dubbele contradictie *formeel* opgeheven, omdat er twee ongelijke personen worden vergeleken en samengevoegd, anders gezegd: de geportretteerde wordt juist wél voorgesteld als een identiteit (*persona*) die *niet eigen* is; die niet van hemzelf is, maar aan een ander toebehoort.

Niettemin berust de portretmatige vereenzelviging op hetzelfde principe: gelijkenis berust op het *tenietdoen* van ongelijkheden. Wezensvreemde eigenschappen van de bijbelse figuur worden niet toegeëigend op grond van een reële of fysieke gelijkenis. De geportretteerde lijkt immers niet letterlijk op de bijbelfiguur, eenvoudigweg omdat hij deze niet *is.* Deze discrepantie wordt opgeheven door zijn fysieke gelijkenis (gezichtstrekken) in het historische personage te projecteren. In het *portrait historié* wordt het individu *niet* voorgesteld in een hem *totaal* wezensvreemde (niet eigen) sociale identiteit, maar in een rol die past in zoverre dat deze door culturele achtergronden moet worden gerechtvaardigd. Om een rol maatschappelijke acceptabel te maken zijn vastgelegde waarden, betekenissen en interpretaties nodig die de deelname aan het proces waarborgen en ondersteunen. In het bijbelse *portrait historié* zorgt vanzelfsprekend het normenstelsel van de Bijbel voor de acceptatie van deze rol.

Hoe het individu handelt, is gewoonlijk in overstemming met culturele standaarden die zijn vastgesteld voor een bepaald handeling of een sociale rol die bestaat uit dergelijke handelingen. Ook onderwerpskeuze en vertolking van een bijbelse rol laten zich verklaren door de handelwijze. De traditionele kennis die hiermee wordt geassocieerd put uit de morele traditie van de gemeenschap, zoals men die aantreft in volksverhalen, literaire figuren, propaganda, mythes, bekende vertolkingen van acteurs, en in dit geval de Bijbel, alsook andere bronnen van exemplarische representatie.[3339] Voor het bijbelse *portrait historié* kunnen we vaststellen dat behalve gebeurtenisanalogieën, ook preken, litanieën en in het publieke domein uitgevochte theologische debatten ten grondslag lagen aan de onderwerpskeuze en daarmee aan de gekozen vereenzelviging. Alledaagse gebeurtenissen die ten grondslag liggen aan de onderwerpskeuze worden binnen het schilderkunstige kader tot *historia* opgeschroefd om de daaraan ontleende status vast te leggen en te verzekeren.[3340] Omgekeerd kan men stellen dat het *portrait historié* het kunstmatig *product* van gewoon gedrag is, een imitatie van het leven (*mimesis*), dat het eigenschappen representeert, *imiteert,* en zinspeelt op voorbeeldvormen, hoewel het

[3338] Zie voor *mimesis* en *fantasia*: Kemp 1977; m.b.t. klassieke portretkunst: Boura 2012.
[3339] Goffman 1974, p. 562: 'The associated lore itself draws from the moral traditions of the community as found in folk tales, characters in novels, advertisements, myth, movie stars and their famous roles, the Bible, and other sources of exemplary representation.'De door Goffman aangevoerde literaire figuren vertonen een zekere verwantschap met de bijbelfiguren in deze portretten: zij spelen eerst gevaarlijk spel om vervolgens meer heilige rollen te vertolken en zich geconfronteerd zien met een soort van terugslag. Zie: Goffman 1974, p. 277.
[3340] Goffman kenschetste zelfs het leven van alledag – op zich werkelijk genoeg – als een gelaagde afschaduwing van een patroon of model dat zelf een typering is van een vrij onzekere, werkelijke status. Zie: Goffman 1974, p. 562.

ideaalbeeld dat het portret realiseert, natuurlijk meer behoort tot een fictionele dan een feitelijke representatie van de werkelijkheid.[3341]

Toch is er in dit geïdealiseerde portrettype sprake van een grotere gelijkenis dan op het eerste gezicht het geval lijkt. Volgens George Santayana kan iemand op waarachtige wijze worden geportretteerd in the *grand manner* (Appendix), het historische idioom van het *portrait historié*, zolang de gebruikte stijlvormen vitaal en inheems zijn: 'Our animal habits become transmuted by conscience into loyalties and duties, and we become "persons" or masks.'[3342] In zijn essay over het masker en de allegorische personificatie stelde Daniel Poirion dat ook de cultuur ons sociale maskers opzet: 'In fact the mask, a *persona*, is neither more revealing nor more duplicitous than the face. But the mask has no mobility; it puts forth a single image or idea; it indicates a choice. It signals an intention – at least a temporary one – tot participate in some way in a coded system of relations.'[3343] Van oudsher werd het *portrait historié* in verband gebracht met (statische) maskerades en Santayana's kritiek is vergelijkbaar met het streven naar waarachtigheid (*vraisemblance*) in de portretkunst dat zich vanaf het einde van de achttiende eeuw inzette in het kunstdebat (Appendix).[3344]

[3341] Vergelijk *mutatis mutandis:* Goffman 1974, p. 562: 'Life may not be an imitation of art, but ordinary conduct, in a sense, is an imitation of the properties, a gesture at the exemplary forms, and the primal realization of these ideals belongs more to makebelieve than to reality.'
[3342] Santayana 1922, geciteerd in: Smith 1982, p. 10; Koldeweij, Van Leeuwen & Manuth 2016, p. 13: 'The portrait we paint in this way and exhibit as our true person may well be in the *grand manner* [...] but if this style is native to us and our art is vital, the more it transmutes its model the deeper and truer art it will be. [...]'.
[3343] Poiron 1999 [1988], p. 13. *Persona* betekent in het Latijn, persoon, karakter of masker. Hier wordt onder *persona* een masker verstaan dat status, decorum en karakter van de geportretteerde moet uitlichten en uitvergroten. Zie: Marin 1993, pp. 4-5; Trauth 2009, § 1.2.2, Die Maske als Methapher neuzeitlicher Identität im Porträt, pp. 28-31; § 1.2.3, *Persona:* Maske und Person, pp. 32-34.
[3344] Zie voor het *portrait historié* als masker in verband met respectievelijk Orientaalse en 'polyvalente' maskerades in de achttiende eeuw: Trauth 2009; Schneider 2016.

13. Religieuze portretkunst in context

13.1. Het bijbelse *portrait historié* als gedachtenis

Het bijbelse *portrait historié* had geen vaste plaats of welomlijnde functie in de christelijke geloofspraktijk. Dat geldt niet alleen voor het als bijbelverhaal geënsceneerde portretschilderij voor privévertrekken, maar ook voor het portret als bijbelfiguur dat onderdeel is van een bijbelstuk dat dienst deed als epitaaf, memorietafel of altaarstuk in kerk en kapel. Zelfs al had een *portrait historié* een bijkomend praktisch gebruik binnen het kerkelijke ritueel of ceremonieel, bijvoorbeeld als kenteken van de stichter, voor wiens zielenheil werd gebeden, dan was die functionaliteit nog niet gelegen in de portrettering in bijbelse gedaante.

Na de geloofsomwenteling in de Noordelijke Nederlanden verplaatste de religieuze kunst en daarmee ook de herinneringscultus omtrent het portret zich van een sacrale omgeving naar een seculiere ruimte. Dit hield overigens geen secularisering van het portret in; integendeel, het private leven na de reformatie lijkt meer van religiositeit doordesemd te zijn dan daarvoor. Het autonome, seculiere portret had voordien al een onderkomen gevonden in de salon, ontvangstkamer, grote zaal of hal van het burgerlijke woonhuis, en in de gildekamers en vergadervertrekken van semipublieke gebouwen. Alledaagse portretbustes van familieleden in vooroudergalerijen of reeksen van ambtsdragers, groepsportretten van gilden en regenten, voorzagen, ondanks christelijke vroomheidsmotieven, niet zonder meer in een spirituele basisbehoefte. Burgers wilden zich als goede christenen profileren en hun beleden geloof kenbaar maken ten overstaan van hun naasten en de gemeenschap.

Een memoriefunctie, religieus of niet, lijkt inherent aan alle portretkunst en is geen specifiek kenmerk van het *portrait historié*.[3345] Het vastleggen van de gelaatstrekken voor het nageslacht, of het bestellen van een portret als aandenken van een gelegenheid, zoals een huwelijk of het verwerven van een ambt, verschilt wezenlijk van het herdenken van de voorgestelde schenker van een schilderij in spiritueel verband.[3346] In de stichtersportretten wordt verbeeld dat de schenkers nagedachtenis zalig is, en deze zaligheid wordt uitgedrukt in de christelijke iconografie van de hoofdvoorstelling. In zestiende-eeuwse lutherse landen ontstonden de vroegste voorbeelden van semi-autonome portretten als bijbelfiguren, wat deels daarmee samenhangt dat in de Evangelisch-Lutherse Kerk altaarstukken en portretepitafen toegestaan waren vanwege een veranderde opvatting over de sacrale invloedsfeer en de rol van

[3345] Zie voor het portret als 'mnemonic device': Tittler 2013.

[3346] Hier is opzettelijk afgezien van de inbedding van de vroegmoderne herinneringscultuur in de hedendaagse *memory*-theorievorming. Zie voor een recent overzicht van *memory* met betrekking tot middeleeuwse beeldcultuur: Brenner, Cohen & Franklin-Brown 2016; en aangaande vroegmoderne cultuur: Kuijpers e.a. 2013; Pollmann 2017. Zie voor postreformatorische portretkunst en *memory* in Engeland: Tittler 2013 en aldaar voor verdere literatuur. Het verschil tussen enerzijds herinnering, herdenking/nagedachtenis (*remembrance*, *memorial/commemoration*) en anderzijds geheugen (*memory/reminiscence/recollection*) wordt stelselmatig veronachtzaamd in het hedendaagse *memory*-vertoog. (Ook opgemerkt door Otto 2007, pp. 243-244). In de achttiende eeuw was men wijzer. Zie: Trusler 1783, pp. 9-10. De dichteres Akhmatova schreef dat het verschil tussen herinneren en gedenken zo groot was als de afstand tussen Loega (Leningrad Oblast) en het land van de satijnen gezichtskappen/dominostenen (het Atlasgebergte): 'Между «помнить» и «вспомнить», други, Расстояние, как от Луги До страны атласных баут.'

het kunstobject daarbinnen.[3347] Het meest populaire bijbelse onderwerp voor *portraits historiés* in de Republiek, Laat de kindertjes tot mij komen, is in dit verband tot stand gekomen.

De teloorgang van het stichtersportret in de Noordelijke Nederlanden liet een lacune achter in het artistieke repertoire van spirituele zelfverbeelding. Het door de reformatie ontstane gemis aan een commemoratieve cultus omtrent het portret heeft in de Republiek zeker een rol gespeeld bij de opgang van het autonome bijbelse *portrait historié* in seculiere context waarin het wereldlijke zelfbeeld met religieuze denkbeelden kon worden verenigd, zoals dat voordien gebeurde in de kerkelijke kunst. De Reformatie had niet alleen de contextuele overzetting van de memoriecultuur tot gevolg, maar leidde in de Republiek tot de bloei van de "geseculariseerde" historiekunst met inbegrip van de bijbelschilderkunst. De meeste kunst was "buitenkerkelijk" geworden, op bijbels-figuratieve decoratie van bijvoorbeeld preekstoelen en orgelluiken in gereformeerden kerken na.[3348] In contextueel opzicht werd de religieuze kunst dus geseculariseerd, hoewel de onderwerpsmaterie ontegenzeggelijk godsdienstig bleef.[3349]

Het bijbelse *portrait historié* werd als gepersonifieerde geloofsuiting in zekere zin het substituut van het stichtersportret. Vanzelfsprekend werden *portraits historiés* niet uitsluitend ter nagedachtenis gemaakt of met een religieus oogmerk, zoveel bewijst het bestaan van soortgelijke portretten in allerlei mythologische en profane, pastorale rollen. Kort na de beeldenstorm was het familieportret nog een zeldzaamheid in de Nederlanden, maar in de sterk verburgerlijkte Republiek groeide het uit tot een van meest geliefde portretvormen. Formele voorlopers van het groeps- en familieportret vindt men dan ook in de historieschilderkunst; in veelfigurige entourages van de Heilige Maagschap, De Bruiloft te Kana en andere bijbelse groepen, die zich ook leenden voor portrettering in hun gedaante (§ 3.8). Ook is het niet verwonderlijk dat ook het bijbelse *portrait historié* meestal de vorm aannam van een familieportret. Het huisgezin was immers de kern van de zeventiende-eeuwse samenleving en spirituele bronteksten richtten zich op het gezinsleven en huiscatechesatie.

[3347] Zie voor de grenzen tussen sacraal en profaan in de Lutherse kerk: Heal 2005, i.h.b. p. 59; Isaiasz 2012, i.h.b. p. 9. De gewijdheid van object en plaats werd niet langer ondersteund door woord en beeld: consecraties, zegeningen (altaar)wijdingen, processies etc. werden afgeschaft en na 1525 werden altaren en relieken niet langer verlicht met votiefkandelaren. Hierdoor kreeg ook het kerkelijke kunstobject een andere betekenisdimensie. De kerk was geen sacrale ruimte meer maar een plaats waar het Woord Gods wordt gepredikt. Zie hiervoor: Woydack 2005.

[3348] Vaak is beweerd dat in de Republiek "de kerk wegviel als opdrachtgever" en dat burgerlijke opdrachtgevers en de kunstmarkt daarvoor in plaats kwamen. Weliswaar viel een "afzetmarkt" weg, maar de kerk zelf, als instituut, is in feite nooit opdrachtgever geweest. Bij kerkelijke kunst ging het voornamelijk om *private* stichtingen van zowel burgers als clerici; hetzij particuliere of corporatieve initiatieven (bv. van gilden) ter opluistering van altaren en kapellen. Daarnaast onwikkelde zich al vóór de reformatie specialisten van schilderkunstige genres op grond van de vraag op de kunstmarkt en de wens van opdrachtgevers. Ook commissies van altaarstukken onder contract waren onderhevig aan de economische wetten van vraag en aanbod. Wel is zo dat ten gevolge van de reformatie en het wegvallen van kerkelijke instituties een vrijere marktwerking ontstond, bijvoorbeeld toen na de opheffing het Leidse Lucasgilde in 1572, de beschermende maatregelen tegen de import van schilderijen te vervallen kwamen. Zie: Dubbe & Vroom 1986. Zie voor opdrachtsituaties van religieuze kunst vóór de reformatie: Helmus 2010.

[3349] In het calvinisme had religieuze kunst geen sacrale bestemming, werd niet vervaardigd voor cultusdoeleinden of een gewijde plaats. Kerkelijk kunst was niet sacraal, temeer daar een gereformeerde kerkgebouw geen heilige oord was, maar hoogstens de plek waar christelijke gemeente samenkwam, hoewel de liturgische sacraliteit van die samenkomst wél werd gehandhaafd. Zie voor deze problematiek: Grosse 2005; Spicer 2005; Schwerhoff 2008. Zie voor de sacraliteit van de kerkelijke ruimte ook de bijdragen in: Spicer & Hamilton 2005; Coster & Spicer 2005; Sterret & Thomas 2011; DeSilva 2015. Overigens gaan er al geruime tijd stemmen op om de grens tussen profane en sacrale invloedsfeer in de vroegmoderne tijd niet als een rigide scheidslijn te duiden. Zie bv.: Scribner 1987, p. 2: 'the sacred [...] is experienced from *within the profane*', aangehaald in: Coster & Spicer 2005a, p. 8.

Zich laten portretteren in een religieuze constellatie was sinds de opkomst van de Moderne Devotie een manier om persoonlijk, in hoogsteigen persoon, getuigenis af te leggen van de zoektocht naar vergeving, genade en toenadering tot God. Voor de ogen van medegelovigen wilden burgers verbeelden dat men deelgenoot was geworden van Gods verbond of het verkondigde Heil, zoals verbeeld in oud- of nieuwtestamentische bijbelstukken. De vraag is hoe de spirituele achtergronden die een rol gespeeld hebben bij vereenzelviging met een religieuze figuur en die van oudsher samenhangen met devotie, verenigbaar zijn met het protestantse gedachtegoed waarin verering (van beelden) uit den boze was. Protestanten hebben vaak de Moderne Devotie gezien als preambule van hun eigen reformbeweging, maar veel visies van de middeleeuwse spiritualiteit staan haaks op de gereformeerde geloofsbeleving; hetzelfde geldt overigens ook voor het Luthers piëtisme.[3350] Is het bijbelse *portrait historié* dan toch een interconfessioneel fenomeen, verklaarbaar uit uiteenlopende christelijke tradities?

De centrale vraag zou eigenlijk moeten luiden wat (het verschil tussen) vroomheid, piëteit, godzaligheid en devotie is.[3351] Die vraag kan en moet natuurlijk niet binnen het bestek van dit onderzoek worden beantwoord. Vanzelfsprekend zaten protestanten niet geknield of op een stoeltje voor hun eigen portretten in bijbelse setting te wachten op 'invallende gedachten'. Evenmin zagen zij het bijbelse historiestuk als een middel dat moet aanzetten tot een bepaald bidritueel, maar religieuze bespiegelingen zullen zeker in het geding zijn geweest. Dat dergelijke schilderijen ter lering en tot vermaak dienden, verklaart niet waarom men koos voor deze specifieke uitbeeldingsvorm. Was het laten maken of hebben van de zaak het einde van het vermaak of had het object een meer dan documentaire waarde, een concrete functie? Ook toen het bijbelse portrettype nog onderdeel was van de sacrale kunst, dus vóór de reformatie, lijkt het niet te zijn gebruikt in vastgelegde devotionele praktijken of funeraire rituelen.

Het gebruik van een kunstwerk blijkt moeilijk te scheiden van de bedoeling en de betekenis ervan. Zo lijkt het altaarschilderij in de eerste plaats te zijn bedoeld als altaarkenteken ter aanduiding van de altaarwijding, als pictografische *titulus*. Tegelijkertijd kon de voorstelling dienen als visualisatie van het bijbelverhaal voor analfabeten (stomme preek, *imago exegetica*) of als middel ter overtuiging van theologische stellingname in de zin van geloofspropaganda.[3352] Vaak wordt het beeld gezien als een vertegenwoordiger van het woord (Gods) of didaktisch

[3350] Albert Ritschl argumenteerde daarentegen dat de Moderne Devotie geen voorloper is van de reformatorische stromingen, maar dat het protestantse Piëtisme in wezen een katholieke grondslag heeft: het voedt zich met grondgedachten, die aan het katholicisme zijn ontsproten. Zie: Ritschl 1880-1886, i.h.b. dl. 1 (1880).

[3351] Is devotie, zoals piëteit, een "geestestoestand", krachtens welke de mens zich overgeeft aan de dienst des Heren, of is het een zintuigelijke praktijk, patroon of proces waarmee men structuur geeft aan het dagelijks leven, al dan niet met behulp van objecten als boeken en afbeeldingen? Zie voor deze problematiek: Stevenson 2010; Laugerud & Skinnebach 2007, i.h.b. pp. 10, 17, 23.

[3352] Zie voor het dictum van Gregorius de Grote (590-649) van schilderijen als *libri laicorum*: Duggan 1989; Chazelle 1990; Curschmann 1992; Gilbert 2001; voor afgeleide termen: Van Run 1990, p. 348. Zie voor altaarstukken als stomme preek of *muta praedicatio*: Suckale 1985. Suckale 1985, p. 29: 'Wie die Predigt misschen sie erzählende, belehrende und andachtweckende Momente. Auch konnten sie wie die Predigten kleine Unterhaltungselemente einbauen. Doch handelt es sich hierbei eher um eine Analogie als eine Abhängigkeitsverhältnis. Denn diese Bilder waren vielschichtiger: sie dienten dem Kult wie der privaten Andacht. Sie waren auch eingängiger als Predigten; man brauchte sie, denn man wußte um die größere Wirkung des Bildes im Vergleich um des Wortes.' Zie voor *imago exegetica:* Melion, Clifton & Weemans 2014. Zie voor "grafische exegesis": Nygren 2017, i.h.b. p. 289.

middel.[3353] Ook bij *portraits historiés* die geen kerkelijke functie hadden, bleek dat de uitleg van het woord centraal stond. De inhoud van Jacob Willemsz. Delffs *Jakob en Ezau* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) bleek nauw verbonden met preken en een theologisch dispuut, zoals ook het geval bleek bij andere behandelde schilderijen. Na de reformatie lijkt het woord een belangrijkere plaats te hebben ingenomen dan het beeld, wat bijvoorbeeld ook blijkt uit de promimente weergave van de tafelen der wet op De Vos' Panhuyspaneel (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1). Dit betekende niet dat het beeld had afgedaan, enkel dat de relatie tussen woord en beeld opnieuw werd geformuleerd.[3354]

Gezien het belang dat protestanten aan het woord hechten is het niet verwonderlijk dat in kerken tekstpanelen, zoals de tien geboden, alsook psalmborden en schriftepitafen als vervanging gingen dienen van beeldtafelen zoals altaarstukken.[3355] In "uitleggingen" van de gereformeerde catechismusteksten – een belangrijke bronnensoort die kunsthistorici tot dusver vaak over het hoofd hebben gezien – worden vaak aan de hand van vraaggesprekken kwesties over kunst en portretkunst uitvoerig behandeld. In de *Uutlegghinge des catechismi* (1598) van Cornelis Corstens (†1582) wordt reeds toegelicht waarom men beelden als 'boecken der leecken' niet zou mogen toestaan, namelijk omdat Gods 'Christenen niet door stomme beelden/ maer door levendige vercondinge zijns woorts wil onderwesen hebbe[n].'[3356] Corstens komt tot die vraag nadat hij zich afvroeg: 'Machmen dan gantschelijck gheen beelden maken.'[3357] Het belangrijkste punt dat de catechismus volgens Corstens postuleert, is dat ofschoon 'die Creaturen connen afgebeeldet worden/ dat Godt nochtans verbiet haer Beelden te maken/ of die te hebben/ om die te vereeren.'[3358]

Het primaat van de Schrift en de op het woord gerichte visuele cultuur van de reformatie verklaren ten dele de populariteit van het fenomeen *portrait historié* in de burgerlijke privésfeer. Het mechanisme van de Neêrlands Israël-gedachte kan zelfs hieraan gekoppeld worden. Olenka Holbartsch vatte het samen nadat zij de aandacht had gevestigd op de identificatie van de Republiek met het bijbelse Israël: 'Theologically, Old Testament subject gained new importance in literature and art due to Calvin's emphasis on the written Word as the only true access to God. Old Testament heroes, kings, prophets, whose stories were found directly in the Bible, replaced Catholic saints, martyrs and mystics, many of them apocryphal traditions no longer accepted by the Reformed Church. The morals and lessons of the Old Testament were easily applied both to personal and political context making them ideal for representation.'[3359]

Maar hoe werd het bijbelse *portrait historié* vanuit de theologie gelegitimeerd? Na de slotsom dat beelden uit de kerken moeten worden weggehaald stelde Corstens nadrukkelijk: 'Hier mede en wil ick niet seggen/ noch en is oock die meyninge des Catechismi niet/ datmen

[3353] Zie voor de wisselwerking tussen woord en beeld in de beeldende kunst van de middeleeuwen en vroegmoderne tijd: Stammler 1962; Meier & Ruberg 1980; Harms 1990; Wenzel 1995; Curschmann 1999; Ott 2000; Starkey & Wenzel 2005. Zie voor middeleeuwse kunst als didaktisch middel: Slenczka 1998.
[3354] Zie voor de verhouding van woord en beeld na de reformatie in Nederland: Horbatsch 2013, pp. 124-126.
[3355] Zie hiervoor: Mochizuki 2008, i.h.b. p. 132.
[3356] Corstens & Vinck 1598, fol. 279r.ff, i.h.b. fol. 280r. Hendrick Groenewegen (ca. 1640-1692) stelde in zijn *Catechesatie* dat 'Voor eerst de Beelden kunnen in haer selven noyt iets leeren voor yemand/ die de Historie niet en kent/ [...]/ so moet dan hier evenwel het woord en tonge gebruykt worden.' Zie: Groenewegen 1689, p. 339; cf. Groenewegen 1687, p. 622.
[3357] Corstens & Vinck 1598, fol. 277r.
[3358] Corstens & Vinck 1598, fol. 279r.
[3359] Holbartsch 2013, p. 131.

gantschelijck geen dinck en soude mogen afbeelden [...] want daer zijn eenige figueren ofte Beeltenissen die welcke den menschen eenige ja grooten nut aenbrengen'.[3360] Vervolgens komt hij tot een opsomming van wat is geoorloofd: 'ghesneden werck', kennelijk uithangborden en gevelstenen, 'die welcke me wt huysen steeckt/ om die voor andere huysen te kennen'; 'conterfeytselen' zoals bouwtekeningen en ontwerpen, 'daer nae men eenige huysen ofte yet anders maecken wilt.' Ook toegestaan zijn cartografische afbeeldingen, zoals land- en zeekaarten.[3361] Vervolgens wordt een aantal bijbelpassages aangehaald waaruit blijkt dat bepaalde vormen van decoratie toelaatbaar zijn, zoals de beelden die Salomon liet maken van rozen, leeuwen en cherubijnen en de Koperen Slang van Mozes. Over historiestukken of portretten wordt geen woord gerept. Hadden die dan geen nut?

De vraag naar het nut of de functionaliteit van het bijbelse *portrait historié*, of althans het praktische doel ervan, is moeilijk te beantwoorden, zeker in algemene zin. Wellicht speelden bij het combineren van (familie)portret en bijbels historiestuk ook meer praktische of economische overwegingen mee. Zo werd voorzien in een verantwoorde vorm van binnenhuisdecoratie en tegelijkertijd in een portretbehoefte, waardoor men geld kon besparen en de wandruimte optimaal kon benutten.[3362] Maar de meeste opdrachtgevers van dergelijke werken blijken vaak meerdere schilderijen, historiestukken en portretten van zichzelf en hun familie, in hun bezit te hebben gehad, dus met een dergelijke pragmatische redenering kan men het fenomeen niet afdoen. De reden om een religieuze voorstellingen te bezitten, in opdracht te geven, en dan nog te appropriëren door invoeging van portretten moeten echt gezien worden in spirituele belevingswereld van de opdrachtgevers en kunstenaars.

Het is zinvol nog eenmaal uit te wijden over devotionele kunst en cultusbeelden, zoals altaarstukken, waaruit het *portrait historié* "zich vrij maakte" via het stichtersportret en het portret in assistentie. Wat betekende de verandering van context in het protestantisme, van de kerk naar de privésfeer, voor de verbeelding als bijbelfiguur in de religieuze kunst. In hoeverre is religieuze kunst nog religieus als deze niet voor een sacrale context is bedoeld? Waarin verschilt de laatmiddeleeuwse devotionaliteit van vroegmoderne religieuze bespiegeling, zoals invallende gedachten, gecultiveerd in boeken over piëtistische huiscatechesatie. Arnold Hauser stelde het al te boud in zijn *Social History of Art* (1951): 'The works of the Dutch painters are to be seen everywhere except in the churches; and the devotional picture is nonexistent in the Protestant milieu.'[3363] Volgens Ernst Gombrich constateerde Aby Warburg dat de secularisering al doordrong in Vlaamse devotionele portretten uit de vijftiende eeuw: 'The germ of secularized mentality has penetrated the forms of devotional art and destroys it from within.'[3364]

[3360] Corstens & Vinck 1598, fol. 278v: '[...] (Gelijck die Turcken willen/ ende sommighe geern opdichten souden) [...]'.
[3361] Corstens & Vinck 1598, fol. 279r: 'Item: Land-Tafelen dar door men die plaetse tot die andere vinden can. Item: Zeecaerten/Pascaerten/ daer in die coursen ende strecken der Landen/ en[de] hoe datse haer opdoen met Duynen ofte sanden/ die daer omtrent ghestelt zijn/ door welckers kennisse menich schip/ goed ende man bouden wort.' Een wonderlijk voorbehoud betreft astronomische kaarten: 'Ick swijghe dat de Astronomi den loop des Hemels connen afcontrefeyten/ ende anderen den loop der schier daer door leeren connen/ met zijn gantsche Heyr [He. 7.22.29. Exod. 28.34.]'. Ook in het doopsgezinde milieu waren schilderijen en kaarten op vergelijkbare gronden toelaatbaar. Zie: Langedult 1684, p. 515.
[3362] Zulks werd mij ingefluisterd door Lilian Ruhe.
[3363] Hauser 1951, dl. 2, p. 212, onder meer aangehaald in: Larsen 1999, p. 3.
[3364] Gombrich 1986, p. 167.

Is een familieportret met een bijbels onderwerp bedoeld voor binnenshuis daadwerkelijk zo anders dan een altaarstuk of devotiestuk omdat het geen concrete religieuze functie had? Ook de kenschetsing van het altaarstuk als religieus gebruiksvoorwerp is problematisch omdat het gebruik ervan voor een groot deel immaterieel is. Een altaarstuk heeft geen concrete liturgische functie: het is geen noodzakelijk attribuut voor het vieren van de mis.[3365] Het blijft immobiel, onaangeraakt tijdens de eucharistische handelingen en dient hierbij hoogstens als een soort van rekwisiet. Het openen/sluiten van scharnierende altaartriptieken is evenwel een voorbeeld van materiële functionaliteit die samenhangt met een immateriële praktijk binnen het kerkelijk ritueel.[3366] Op bepaalde momenten in het kerkelijk jaar, zoals hoogtijdagen, werden veelluiken geopend om de hoofdvoorstelling onder de aandacht van de gelovigen te brengen. Daarbij kwamen ook eventuele stichtersportretten op de zijluiken tevoorschijn. Eventuele symbolische handelingen die samenhangen met het hiermee gepaard gaande altaarritueel, zoals eucharistische aanbidding (ook buiten de liturgie), houden slechts zijdelings verband met het sacrale object.[3367]

Wat de objectgerichte devotie in de middeleeuwen en vroegmoderne tijd eigenlijk behelsde, is ondanks de vele studies van recente datum naar de achterliggende visuele theorievorming nog steeds verre van duidelijk.[3368] Vaak blijven allerhande meditatieve zienswijzen in mystieke nevelen gehuld, zonder dat hieruit een concreet ritueel of een gangbare praktijk kan worden gedestilleerd. En maar al te vaak wordt de voorstelling, als verbeelde spiritualiteit of imaginair visioen, automatisch gekoppeld aan een meditatief ritueel of deelname van de gelovige aan een devotionele praktijk, vooral als die gelovige geportretteerd is *in* die voorstelling (§ 3.7, 10.5).[3369] Ook wordt de mimetische identificatie of incarnatio in het schilderij, die een belangrijke rol speelt bij het *portrait historié,* te losjes gerelateerd of zelfs gelijkgesteld aan devotie buiten het schilderij.[3370] De opvatting dat het kunstwerk in devotionele praktijk diende als mnemogram of visueel *aide-mémoire* is ook weer een te eenvoudige voorstelling van zaken en lijkt vooral op te gaan voor religieuze abstracta, geloofsmysteries, theologische concepten en symboliek zoals de *arma Christi*.[3371] Het gehele kunstwerk is vanzelfsprekend meer dan een geheugensteun of hulpmiddel bij een mentaal proces van aanbidding of bespiegeling en hieraan werden vele functies toegeschreven.[3372]

[3365] Vergelijk: Van der Ploeg 2004 [in: Kaspersen & Haastrup 2004].
[3366] Zie voor materieel Christendom: Molendijk 2003.
[3367] Vergelijk de functie van het tabernakel op het altaar, als verordend Carolus Borromeus. Zie voor de rol van de *domus eucharistica* en sculpturale reredos in het kerkelijke ritueel: O'Connell 1955, pp. 165-168; Schloeder 1998, pp. 95-98; Stroik 2012, pp. 32-33. Zie voor het altaarstuk in de liturgie ook: Doering & Bauer 1928; Rapp 1952. Zie ook: Hofmann 2016, pp. 191-196, § 3.3.2. Das Bild in der Liturgie.
[3368] Zie: Duffy 1990; Erdei 1990; Scribner 1990; Fabre 1992; Fabre 1996; Hamburger 1998; Carruthers 1998; Hamburger 2000; Scribner 2002a/b/c; Lange 2002; Kaspersen & Haastrup 2004; Lentes 2004-2011; Ohly 2005; Hamburger & Bouché 2006; Falkenburg, Melion & Richardson 2007, incl.: Melion 2007; Guiderdoni & Dekoninck 2007; Laugerud & Skinnebach 2007; Kleinbub 2009; Melion 2009; Enenkel & Melion 2011; Melion, Dekoninck & Guiderdoni 2012, incl.: Homann 2012; Sand 2014; Melion & Palmer Wandel 2015; De Boer, Enenkel & Melion 2016.
[3369] Zie voor de koppeling van meditatie en visioen: Harbinson 1985; Stevenson 2010, pp. 45-66, *Material Devotion: Objects as Performance Events.* Zie voor dramatische participatie: Scribner 2002b, pp. 131-132 i.v.m. Augustinus' tekentheorie en lichamelijke, geestelijke en intellectuele zienswijze (*visio*); cf. Erickson 1976, pp. 29-47: p. 37.
[3370] Zie bv.: Camille 1998; passim de bijdragen in: Melion & Palmer Wandel 2015.
[3371] Zie voor metaforische mnemotechnieken: Suckale 1977; Berns & Neuber 2000; Torre 2016. Vergelijk: Ringbom 1965 [1983], p. 57: 'They [Andachtsbilder] are essentially *symbolical representations expressing mysteries of faith, pictorial renderings of concepts,* such as the Suffering of Christ [...]', aangehaald in: Kaspersen 2004, p. V.
[3372] Zie voor functies ("krachten") die het kunstobject in de 17de eeuw werden toegedicht: P.V.D. 1664.

Daarnaast levert de kunsthistorische term *Andachtsbild* als synoniem voor devotionele afbeelding een aantal problemen op, aangezien deze zowel een iconografische als een functionele betekenis heeft.[3373] Ook leverde Panofsky's theoretische scheiding tussen *Andachtsbild* (in de zin van *imago pietatis* met een geïsoleerde figuur) en historiestuk (*historia*) verwarring op.[3374] Duidelijker is het onderscheid tussen tussen *Kultbild* (cultusbeeld) en *Privatbild* (privévoorstelling), waaronder men ook het *Andachtsbild* (als type devotiestuk) kan scharen. Terwijl het cultusbeeld stond opgesteld in openbare ruimten, van kerk en kapel, waar het voor vrijwel iedereen zichtbaar was, diende het *Andachtsbild* volgens de heersende opinie enkel voor privédevotie.[3375] Daarnaast heeft men een spirituele differentiëring willen maken tussen het dogmatische en objectieve cultusbeeld enerzijds en het intieme en subjectieve *Andachtsbild* anderzijds.[3376]

Hans Belting wilde de functie van de vorm afleiden aangezien hij stelde dat het '[Andachtsbild sich] mit seiner Form auf die Funktion ‚einstellt' auf eine bestimmte (religiöse) Weise betrachtet zu werden, also der Kontemplation zu dienen.'[3377] De bewering dat een kunstvoorwerp een devotiestuk is omdat het bedoeld was ter religieuze contemplatie of daartoe aanzet vanwege zijn iconografische en formele kenmerken en zodoende als zodanig herkend kan worden is natuurlijk geen afdoende omschrijving.[3378] Dat geldt ook voor nadere pogingen om de functionaliteit van het devotiestuk af te dekken en de iconografische inhoud en haar iconologische betekenis als afspiegeling daarvan te zien.[3379] Dat zou namelijk betekenen dat men een Andachtsbild alleen kan herkennen (en als zodanig aanduiden) als men weet dat het zo gebruikt werd. Die constatering is een waarheid als een koe, maar levert geen definitie op, enkel een betekenisloze tautologie.[3380]

[3373] Ringbom 1965 [1983], pp. 52-58, 214-215: p. 55, geciteerd in: Kaspersen 2004, p. V: 'The term *Andachtsbild* again, has both a iconographical and a functional meaning; iconographically it applies to a figure or a group isolated from a narrative context, and functionally it denotes a pictorial aid to 'contemplative absorption''.

[3374] Panofsky 1927 onderscheidde narratieve *Historienbilder,* devotionele *Andachtsbilder* en *Repräsentationbilder* met cultusdoeleinden, zoals altaarstukken. Het *Andachtsbild* heeft zijns inziens twee varianten: 1.) een geïsoleerde hoofdfiguur die uit een geschiedenis is gelicht en door verstilling een emotionele ervaring teweegbrengt waardoor het geschikt is voor contemplatieve verdieping; 2.) aangepaste "representatiebeelden" met bijfiguren, waardoor het statische karakter afneemt en aantrekkelijk wordt voor menselijke sentimenten. Ringbom wees erop dat een *Szenisches historienbild* evenzeer als *Andachtsbild* kan functioneren, terwijl een *Andachtsbild* ook als *kultisches Representationbild* kan worden gebruikt. Vergelijk: Garrison 1943-1945, p. 55, noot 39. Zie voor analyses van de term *Andachtsbild* ook: Schade 1996; Ramakers 1996, p. 226; Noll 2004; Büttner & Gottdang 2006 [2017], II, Hfst. 1.

[3375] Zie voor het verschil tussen *Kultbild* en *Andachtsbild* ook: Rapp 1952; Ramakers 1996, pp. 224-226; Lange 2002, pp. 170-172. Hierbij dient te worden aangetekend dat ook het cultusbeeld ter devotie kan dienen, terwijl het devotiestuk (dat doorgaans ruimer wordt omschreven dan het *Andachtsbild*) niet per definitie van ecclesiologische functies of pseudo-liturgische functies is uitgesloten. Zie voor de opkomst van het devotiebeeld: Honée 1991.

[3376] Zie ook: Lange 2002, p. 171; Guardini 1939 [1952], pp. 10-15; Büchsel & Müller 2010, pp. 9-26, Einleitung.

[3377] Belting 1995, p. 88.

[3378] Zie voor 'contemplative absorption' (kontemplative Versenkung): Panofsky 1927, pp. 264-268.

[3379] Zie bijvoorbeeld Slenczka 1998. Zij onderscheidde aldus zes types: 'Beichttafeln', 'Ablaßtafeln', 'Tafeln zur Unterweisung von Pilgern', 'Heiligenkatechismen', 'Bildtafeln zur Etablierung eines Heiligenkultes' en 'Bildtafelen als Anleitung zur Andacht.' Zie ook de functiebeschrijvingen in: Rupp 2006, pp. 187-197 (Bildwerke); pp. 198-227: (Sinnzeichen, Farben, Formen): 'auschmückend *ornamentale*', 'vergesellschaftend *soziale*', 'illustrierend *katechetische*', 'bekennend *kerygmatische*', 'gottesdienstlich *sakramentale*' en 'meditativ *mystische* Funktionen'. Rupp vermoedde dat in luthers-evangelische kerken vooral katechetische en kerygmatische [= verkondigende] beelden voorkomen, in orthodoxe veeleer sacramentale en in katholieke kerken mystische.

[3380] Vergelijk: Büttner & Gottdang 2006 [2017]: 'Ein Andachtsbild sei nur am Verhältnis von Form und Funktion an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zu erkennen.' De meeste definities, hoe knap ook, berusten op cirkelredeneringen.

Ook het verschil tussen private en publieke kunst is te generiek. Beltings differentiatie tussen cultusbeeld en private afbeeldingen raakt ook aan de problematiek van het bijbelse *portrait historié*, aangezien dit beeldtype in beide categorieën kan vallen: 'Dabei ist das Privatbild, das nun erst in eine führende Stellung aufrückt, der eine Pol, das alte Kultbild der andere. Das Privatbild bringt nicht immer eigene Themen hervor, sondern privatisiert eher die offiziellen Themen in Form und Inhalt.'[3381] Deze privatisering van vorm en inhoud wordt tot het intiemste doorgevoerd in het *portrait historié*, waarin de religieuze thematiek wordt toegeëigend en aangepast aan het zelfbeeld. De contextuele benadering is nog steeds de beste insteek voor interpretatie en duiding van religieuze kunst. Men dient zich te realiseren dat de context *per geval* verschilt. Sixten Ringboms notie dat een *Andachtsbild* in functionele zin onderscheiden moeten worden van publieke, kerkelijk kunst, zoals altaarstukken en monumentale narratieve scène houdt geen stand.[3382]

Die artificiële opsplitsing loopt al spaak als men het bestaan van *private* altaarstukken voor thuis (huisaltaren) accepteert.[3383] Hoe moet men de functionaliteit duiden van het drieluik-annex-*portrait historié* van de katholieke familie Stuyver-Den Otter uit 1601 (§ 5.2; afb. 5.11), waarvan er mag worden uitgegaan dat het schilderij niet in een monumentale sacrale ruimte heeft gestaan, maar mogelijk wel in een huiskerk. Of het daarbij dienst deed als altaarstuk blijft onduidelijk. Hoe dan ook, het werk heeft overduidelijk het karakter van een devotiestuk, niet zozeer of uitsluitend door de triptiekvorm, maar temeer daar het middenpaneel, *De Aanbidding der herders,* juist verering of adoratie tot onderwerp heeft. Ook blijkt de scheiding tussen privédevotie en kerkelijke liturgie minder groot dan voorheen in studies over devotionele kunst werd aangenomen. Zo toonde Reindert Falkenburg aan dat het private gebed en de privédevotie beide gebonden waren aan het sacrament van de eucharistie en de viering van de mis, en meer gepersonaliseerde devotionele praktijken hiermee in overeenstemming werden gebracht.[3384]

Panofsky wilde het *Andachtsbild* begrijpen als beeldvorm waarin de afstand tussen de beschouwer en het object, die zijns inziens onvermijdbaar is in de narratieve scène of het hiëratische icoon, wordt opgeheven. Op een vergelijkbare wijze vervult het gehistoriseerde portret de rol van *trait d'union* tussen de imaginaire spirituele wereld en de echte wereld van de geportretteerde. Laura Gelfand en Walter Gibson verwierpen niet zozeer de aanname dat het stichtersportret op devotiestukken was bedoeld als een sociale uiting van vroomheid maar opperden daarnaast een meer praktische bestaansgrond voor het portret als de eeuwige plaatsvervanger voor de geportretteerde ('a perpetual 'stand-in' for the owner') dat "ten eeuwigen dage" om voorspraak bidt bij de afgebeelde religieuze figuren.[3385] Zij vatten

---

[3381] Belting 1991 [2000], p. 458.

[3382] Ringbom 1965 [1983], p. 57, aangehaald in: Kaspersen 2004, p. V: 'Devotional images are simply distinguished from the liturgical and didactical compositions of ecclesiastical decoration by their intended function in connection with *private edification, prayer and meditation*.'

[3383] Vergelijk Buskirk 2008, p. 60: 'The idea of a private altarpiece as the object of contemplation runs counter to a widespread definition of the art historical class of Andachtsbild as religious art that is neither liturgical nor public.' De term privé is een rekbaar begrip; ook een privé- of hofkapel in huis of paleis is een sacrale ruimte en zelfs in het geval van een reisaltaar dient voor het vieren van de mis vanzelfsprekend een priester aanwezig te zijn.

[3384] Falkenburg 2006. Zie ook voor "liturgisering van de privésfeer": Lentes 2005. Zie voor het grensgebied tussen publieke en private devotie in de middeleeuwen ook: Ehrstine 2012; voor de reformatie van beide: Lebrun 1989.

[3385] Gelfand & Gibson 2002, p. 130; cf. Buskirk 2008, p. 18. Vergelijk: Tinagli 1997, p. 60: 'The donor portrait takes the place of the sitter in an act of continuous devotion.' Zie voor devotie als sociaal ornament: Rothstein 2000.

devotionele portretten op als "substituutzelven" ('surrogate selves') die opereerden in laatmiddeleeuwse denksystemen ter bemiddeling op de gevaarlijke weg naar het hiernamaals.[3386] Hoewel het autonome *portrait historié* in burgerlijke context geen verband houdt met een specifiek ritueel, is het portret het voortbestaand bewijs van vroomheid voor het nageslacht.

Vóór de geloofsomwenteling waren Nederlandse kunstenaars zich al bewust van de symbolische relatie tussen thematiek, vorm en functie van het religieuze historiestuk, zoals blijkt uit Lucas van Leydens drieluik met de *Dans rond het gouden kalf* van circa 1530 (Amsterdam, Rijksmuseum; afb. 13.1).[3387] De triptiekvorm verwijst evident naar de devotionele praktijk terwijl het oudtestamentische onderwerp, dat vanzelfsprekend geen verering kende, juist kan worden opgevat als kritiek op de (aantijging van) beeldenverering.[3388] Een drieluik uit dezelfde tijd uit Jan van Scorels omgeving, voorstellende *De ontmoeting van David en Abigaïl,* slaat formeel terug op de stichterstraditie (Utrecht, Museum Catharijneconvent; **Sco1;** 3.9; afb. 3.63). Ofschoon David en Abigaïl niet als heiligen werden vereerd, werd ook hier gekozen voor de *vorm* van een devotiestuk. Opmerkelijk is dat de vrouwen in Abigaïls gevolg, en mogelijk ook Abigaïl zelf, portretten zijn die bovendien door hun geknielde houding het karakter hebben van stichtersportretten. Het portret dient nog steeds als gedachtenisvorm, maar zonder dat daarbij sprake is van voorspraak.

Wellicht is hier sprake van een *portrait historié* dat is bedoeld voor privédoeleinden, als geseculariseerd of protestants substituut voor de religieuze stichterstraditie, waarbij de oudtestamentische themakeuze de betichting van 'afgoderij' a priori moest ontzenuwen. Het feit dat Abigaïl zich volgens de bijbeltekst ter aarde boog en aan Davids voeten viel (1. Sam. 25:23-24), legitimeert de nederige houding, die van oudsher werd geassocieerd met de aanbidding van schenkers. Het knielmotief als kenmerk van het portret van de opdrachtgever werd echter ook lang daarvoor gebruikt voor in historiestukken geïntegreerde portretten buiten de stichterstraditie. Kopieën van *David en Abigaïl* door Hugo van der Goes van omstreeks 1475, het vroegst bekende oudtestamentische *portrait historié* voor een privévetrek, tonen Abigaïl op de knieën, evenals haar vrouwelijke volgelingen die allen vermoedelijk portretten waren in het niet bewaardgebleven origineel (§ 3.9; afb. 3.62). Toen de religieuze voorstelling in de vijftiende eeuw zijn intrede deed in woonvertrekken werd er aanvankelijk uit gewoonte vastgehouden aan de vormen- en beeldtaal die gebruikelijk waren in sacraal verband.

[3386] Gelfand & Gibson 2002, p. 122. De term substituutzelven (*surrogate selves*) komt voor in zelfontwikkelingsboeken aangaande transpersonaliteit maar ook in serieuze studies [SIC!] over allerlei vormen van performativiteit, zoals zelfcirculerende intrasubjectiviteit van eerstegeneratie-videokunst, rollenspel in MUDs en MOOs, grafische avatars in de virtuele wereld [SIC!], theatrale afbeeldingen van cyborgische alter ego's [SIC!] en parthenogene kunstcreaties zoals anthropomorfe robotten.

[3387] Lucas van Leyden, *Drieluik met de dans om het gouden kalf* (Ex. 32:1-25), ca. 1530, middenpaneel: 92,5 x 67 [93,5 x 66,9] cm, luiken (elk): 91,5 x 30 [links: 91,7 x 30,2; rechts: 91,8 x 30,2] cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-3841; RKD-nr. 7231; 24355-24357. Zie: Beets 1952; Lawton-Smith 1992; Tent. cat. Rotterdam 2008, pp. 247-250, nr. 43; Filedt Kok 2008; J.P. Filedt Kok, in: 'Lucas van Leyden, Triptych with the Dance around the Golden Calf, Leiden, c. 1530', in: Best. cat. Amsterdam 2008a: <hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8891>.

[3388] Zie hiervoor: Jacobs 2012, p. 246. Van Mander (1604, fol. 213v) zag het 'kasken van *Lucas*' in de Kalverstraat; volgens J.P. Filedt Kok en S.A.C. Dudok van Heel mogelijk bij Aegje [Aeltgen] van Swieten. Zij is afgebeeld op het triptiek van de familie Stuyver-Den Otter (§ 5.2). Zeker hing het in 1671 in het huis van de katholieke familie Wuytiers (§ 7.1), aangezien Hendrick Houmes optekende dat 'dit stucken is bij mij gesien tot Amsterdam op de Heeregraft bij de heer Woiutiers, die het besproocken was van Jasper Losschert' (Moes 1889, p. 150). Zie: Filedt Kok 2008, p. 51 en voor de volledige herkomst de museumwebsite (vorige noot).

In de traditie van het autonome *portrait historié* werd door middel van de vorm ingehaakt op de discussie over de functionaliteit van het religieuze schilderij en het portret daarbinnen. Dat is ook het geval in het oudst bekende Noord-Nederlandse bijbelse familieportret, Jacob Wilemsz. Delffs *Jakob en Ezau* uit 1584 (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30), waarvan het thema inhaakt op de discussie over de leer van uitverkiezing en daarmee mag gelden als gereformeerde kunstuiting bij uitstek. Evenwel wordt in de rechter benedenhoek een portret ingevoegd dat opzettelijk doet denken aan een stichtersportret (afb. 13.2). De vrouw heeft echter niet de handen gevouwen om te bidden voor haar zielenheil; nee, zij wijst naar de voorstelling achter haar, waaruit duidelijk wordt dat alles reeds bepaald is door God en dat bidden om voorspraak geen zin heeft. De familie Stuyver-Den Otter, die na de Alteratie katholiek was gebleven, hield daarentegen doelbewust vast aan de triptiekvorm voor hun familieportret met *portraits historiés* op het middenpaneel dat zij in 1601 in opdracht gaven aan Gerrit Pietersz. (Amsterdam Museum; § 5.2; afb. 1.30, 5.11). Uit deze twee voorbeelden blijkt dat de gekozen portret*vorm* een drager van calvinistische of katholieke polemiek kan zijn.

In de contrareformatorische theologie wordt, ook ter verwerping van protestantse kritiek, de heiligenverering van "afgodische" aanbidding onderscheiden. Maar hoe dit verschil zich in de praktische geloofsuiting van de lekengelovige laat uitleggen, blijft vooralsnog onduidelijk, ondanks richtlijnen in catechismi.[3389] Meestal gaat het vooral om een semantisch onderscheid in interpretatie, zoals blijkt uit een katholieke catechismus uit 1620: '*En als wy bidden voor eenigh Beldt, spreken wy dat Beeldt aen?* Neen? Want waer te vergeefs: maer wy bidden den Heyligen, die door het Beeldt verthoont wort.'[3390] Zelden kan systematisch worden uiteengezet hoe beelden en zogenaamde devotiestukken in de *praktijk* functioneerden bij het bidden voor iemands zielenheil, het inroepen van voorspraak en andere vormen van godsdienstoefening waarbij een patroonheilige centraal stond.[3391]

Niettemin zijn er soms specifieke conventies vastgelegd, devotionele handelingen zoals het doen van schenkingen, bidden en knielen, waartoe de gelovige beschouwer door inscripties en bijbehorende beeldtaal werd aangespoord. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *Ablaßtafeln* die de gelovige beloofden dat navolging van de afgebeelde heilige en het opzeggen van bepaalde gebeden voorwaarden waren voor het ontvangen van vergeving.[3392] De interpretatie van de devotionele functie van een kunstvoorwerp strekt echter meestal niet verder dan de uitleg van de symboliek of de inbedding in een kerkelijk of devotioneel ritueel (meestal het gebed), hoewel het object daar in feite los van staat. De precieze gang van zaken hieromtrent, als mentale aangelegenheid, valt immers feitelijk niet te reconstrueren, terwijl autobiografische bronteksten

[3389] Jones 2008, p. 329. Zie voor de protestantse kritiek op de beeldenverering: Eire 1986; Chemnitz 1565-1573, ed. Kramer 1971-1986, dl. 3 (1986), p. 443; Michalski 1993 [2002]; Zie voor de problematiek en de katholieke reactie hierop: Dillenberger 1999, pp. 186-189: Cap. 7, i.h.b. pp. 174-189: § Reconstitution of the Catholic Tradition.
[3390] Catechismus Cameryck 1620, p. 36.
[3391] Zie voor de problematiek: Hamburger 2000.
[3392] Zie voor devotiestukken als aflaatmedium: Dudik 1868; Morris 2011, pp. 329-334 (Ablaß-Tafelen or "Indulgence Panels" Defined); cf. pp. 341-343; Boockmann 1983, pp. 714-718; Hamm 2016, pp. 123-127 (4.2. Ein Bildbeispiel: das Nürnberger Schürstab-Epitaph als Ablassmedium). Zie voor de relatie tussen beeld en aflaat: Lewis 1992. Zie ook voor voorbeelden van instructieve inscripties uit de prentkunst, zoals een houtsnede met de vijf wonden van Christus te gebruiken bij een rozenkransgebed: Scribner 2002b, p. 125. Zie voor het verband tussen aflaatteksten en schriftaltaren ook: Boockmann 1984; Honemann 2000, i.h.b. pp. 16-17.

over spirituele kunstbeleving (anders dan instructieve teksten) schaars zijn.[3393] Niettemin zijn er talloze devotionele gebruiken bekend waarbij beeltenissen centraal staan.[3394]

Men kan zich afvragen of het altaarstuk niet meer is dan een altaarornament dat bedoeld is als visueel beginpunt voor spirituele contemplatie en diende als katalysator van vroomheid of juist enkel en alleen ter illustratie daarvan. Het is immers de beeldtaal van een schilderij dat de boodschap uitdraagt en naar verluidt moet aanzetten tot deugdzaamheid, een zalige levenswandel of boetedoening; maar feitelijk is het schilderij zelf de uiting, het resultaat van het proces waartoe het lijkt op te roepen. Het beeld is slechts schijn en geen apparaat. Veel functies die men het devotiestuk en (andere) kerkelijke kunst toedicht, kunnen evenzeer van toepassing zijn op religieuze schilderijen buiten ecclesiastische context, zoals autonome *portraits historiés,* zeker als men devotionaliteit eenvoudigweg omschrijft als bespiegeling en toewijding.

Volgens Pamela Jones zijn er geen aanwijzingen dat de opdrachtgevers van contrareformatorische altaarstukken in Rome en hun beschouwers zich druk maakten over de betichting van afgoderij door toedoen van "het goddelijke" in de voorstelling.[3395] In het katholieke zuiden lieten gelovigen zich er niet van weerhouden om dergelijke werken in opdracht te geven, temeer omdat daar geen beletsels van overheidswege waren. In de Nederlanden daarentegen, maakten veel katholieken zich wel degelijk druk om de kritiek van protestantse zijde hieraangaande omdat het katholicisme in de Republiek niet openlijk beleden mocht worden. Dat bewijst bijvoorbeeld een katholiek verweerschrift uit 1662, *Catholycke antwoorde,* geschreven door Joannes Elincx – wellicht dezelfde als de Mechelse rederijker – die het liet uitgeven in reactie op een brief van de Middelburgse predikant Isaac Snyers.

Elincx haalde de woorden aan van Arnout Kievit (†1648), alias Turanus Vekiti, in diens *Catholyck memory-boeck* (1e ed. 1625): 'Het is een droeve saecke, dat onse Nieuw-ghesinde soo verkeert sijn, dat se om de menschen een af-keer te maken van de Catholijcke Kercke, haer t'onrecht wijs soecken te maken dat onse Beelden Afgoden zijn, ende dat wy die eerende op die maniere ghelijck wy doen, Afgoden-dienaers zijn, als ofte wy die Beelden voor Goden waren houdende, gelijck eertijdts de Heydenen ende Joden gedaen hebben.'[3396] Die valse aantijging zou, aldus de katholieke Kievit, met name gelegen zijn in de opzettelijk verkeerde vertaling van het

---

[3393] Zie voor (auto)biografische, mystieke bronteksten uit de middeleeuwen m.b.t. kunstbeleving: Dinzelbacher 1988; Dinzelbacher 2002; Dinzelbacher 2004. Zie voor lutherse altaarstuk dat aan moet zetten tot contemplatie: Wangsgaard Jürgensen 2013.

[3394] Zie voor het beeld in de middeleeuwse gebedscultuur: Honée 1994. Een gebed met aflaat voor veertig dagen vindt men op devotieprent *Dit is het eyghen portret van het groot miraculeus beeld vande vermaerde Abdye van Gembloux* uit 1678 [books.google.nl/books?id=J3pOAAAAcAAJ]. Een ander laatzeventiende-eeuws voorbeeld van een specifieke praktijk vindt men in het *Broederschaps boekjen,* uitgegeven te Amsterdam in 1690. Hierin wordt eenieder die 'in zonderlinge noot' verkeert geadviseerd 'voor een Maria beeld na dat een kaars daar ontsteeken is/ dit volgende Gebed [te] spreeken', namelijk het 'Negendaagsche Gebed' met de zinsnede 'Ik legge hier voor u genaadenrijke beeltenis op my knien/ met behoorlijke aandagtigheid/ hebben u ter eeren dit ligt ontsteeken/ roepende en schreyende met myn brandende hert tot u om barmhartigheid.' Zie: Van Tetroode 1690, s.p.

[3395] Jones 2008, p. 329, noot 1: 'None of the case studies in my book have shown that the Catholic prelates, confraternities, religious orders, and ordinary viewers in question were concerned about idolatry resulting from the presence of the devine in the image.'

[3396] Geciteerd naar Elincx 1662, p. 204 onder verwijzing naar: Kievit 1646 [cf. 1648], pp. 819-820; cf. Kievit 1634, pp. 542-543: "HEt is een bedoefde saeck/ dat onse Nieu-ghesinde soo verkeert zijn/ datse om de menschen een afkeer te maken van de Catholijcke Kercke/ haer t'onrecht wijs soecken te maecken/ dat onse beelden Afgoden zijn/ ende dat wy die eerende op die maniere ghelijck wy doen/ Afgoden-dienaers zijn/ als of wy beelden voor Goden waren houdende/ gelijck eertijdts de Heydenen/ ende Joden gedaen hebben/ ende daerom valschelijck onse boecken uyt het Latijn in het Neder-duyts oversettende/ in plaets van het Latijnsche woord *imago,* dat is beelt/ stellen Afgodt/ ghelijck of een beeldt ende Afgodt eene [= één en dezelfde] saecke was.'

woord *imago* in het Nederlands door protestanten, alsof 'afgod' en 'beeld' hetzelfde zouden zijn.[3397] Daarbij werd 'beeld' gewoonlijk ook begrepen als portret (*contrefeitsel*).[3398] Omgekeerd verweten protestanten, zoals Zacharias Ursinus in zijn catechismusverklaring *Schat-boeck* (1606), dat katholieken het verschil tussen afgodsbeeld (*idolum*) en beeld in de zin van een realistische representatie (*simulacrum*) misbruikten om zo hun heiligenbeelden te kunnen vereren.[3399]

Een terugkerend ingrediënt in Elincx' verweerschrift is het verwijt van dubbele moraal ten aanzien van kerkelijke ornamentiek in protestantse kerken: 'Wel Domine, ist u-lieden gheoorloft Beelden te stellen in de Kercke van Amsterdam op den Predick-stoel/ ende salt ons niet geoorloft zijn Beelden in onse Christlijcke kercken?'[3400] Daarbij haalde Elincx als ultiem wapen Ursinus' *Schat-boeck* aan, waarin staat 'Dat de Schilderyen dienen om te onderhouden de ghedachtenis van eenighe gheschiedenissen: Ten tweeden, tot vercieringe: Ten derden, tot een eerlick vermaeck des levens.'[3401] Vervolgens vroeg Elincx, als snedige repliek, of 'men wel mach 't Beeldt van sijn Vader schilderen/ ende hebben in sijn huys om hem ghedachtich te zijn; ende en salmen van ghelijcken niet mogen de Beelden Godts/ ofte van sijn Heyligen hebben tot haerlieder ghedachtenis: Gelijck Paulus seydt: Dat men soude gedachtich wesen sijn Voor-Ouders, die ons 't Woordt Godts ghepredickt hebben.'[3402]

Elincx bestreed aldus het verschil dat Snyers en Ursinus maakten in de context van het schilderij: want als men portretten van naasten en beelden van God en heiligen in zijn huis mag hebben, waarom zouden ze dan niet zijn toegestaan in christelijke kerken? De kerk is immers bij uitstek de plaats om 'ghedachtigh' te zijn.[3403] Het feit dat, zijns inziens, Ursinus het afbeeldingsverbod van Exodus 20 deels naast zich neerlegde, vormde ammunitie voor Elincx om het sacrale beeld te rechtvaardigen. Interessant is de koppeling die Elincx vervolgens maakte met de avondmaalsviering als teken of figuur en het beeld van Christus. Hij vroeg zich af hoe het dan mogelijk is dat 'het Ghereformeert Nachtmael/ 't welck een Beeldt Christi is' wél werd toegestaan in de gereformeerde kerk, in tegenstelling tot het kruis dat evenzeer een beeld van Christus is.[3404] Overigens werd ook vaak vanuit protestantse hoek een intrinsiek verband gelegd

---

[3397] Zie vorige noot en voor Kievits passage als integraal opgenomen en weerlegd door de predikant Pieter Cabeljauw (1610-1668): Cabeljauw 1661, dl. 2, p. 635 sub (1); p. 639 sub (37) 1.
[3398] Zie bijvoorbeeld: Groenewegen 1687, p. 663: '[...] afbeeldingen die/ *contrefeitsels* ofte gelijkenissen waren [...]'.
[3399] Ursinus 1606, fol. 128r.: 'De Griecken noemen een beelt *Eicon*: ende *Eidolon* noemense allerleye gedaente/ dien de menschen sich maken om God af te beelden ofte eeren/ het zy dattet een ghesneden beelt zy/ofte alleen een bloot gheschildert beelt. De Latijnsche noemen een geschildert beeldt *Imago*: ende *Statua* beteeckent by een ghesneden of ghegoten beelt. *Simulacrum* beteeckent het selve. De Papistige bedriech-meesters hebben nochtans versiert een onderscheyt tusschen *Simulacrum* ende *Idolum,* om te verdedigen den dienst der beelden. want sy seggen dat *Simulacrum* beteeckent een beelt eenes dincks/ dat waerlijck ende inde daet is; en[de] dat *Idolum* beteeckent beelt eenes dincks dat versiert is. Ende dat daeromme wel van dienst der Idolen verboden is/ maer niet de dienst der Simulacren.' Vergelijk: Beeltsnyder 1651, dl. 1, p. 341, sub 2. Zie voor de Lutherse visie: Glaserus 1672, p. 4.
[3400] Elincx 1662, p. 192.
[3401] Parafrase van Ursinus in: Elincx 1662, p. 192. Zie hierna, in hoofdtekst, voor de precieze bewoording bij Ursinus.
[3402] Elincx 1662, pp. 192-193.
[3403] Elincx 1662, p. 193: 'Mach men het Beeldt Godts ende der Heyligen houden in sijn huys tot haerlieder ghedachtenis/ waerom oock niet in Christelijcke Kercken: Waer behoort men Godt ende sijn Heyligen meer ghedachtigh te sijn dan in de kercken/ 'twelck is het Huys des Heeren/ 't huys der bedinghe.'
[3404] Elincx 1662, p. 194; cf. p. 200: 'Wel het Ghereformeert Nachtemael-broodt/ is van u-lieden Ghereformeerde gehouden voor een figure/ ende het beeldt van 't Lichaem Christi.'; cf. p. 208, de gereformeerde 'Belijdenis-Praedicatie' aanhalend: 'Dat soo wie schendet het Beeldt van den Koninck, misdoet tegen de Coninck ende die onweerdeelick misbruyckt het Nachtemael, 't welck by de Ghereformeerde een Beeldt, Figure, ende Zegel, schuldig is des Lichaem, ende des Bloedts des Heeren.'

tussen de avondmaalsviering als gedachtenis en symbolisch teken van Christus en het portret als teken of representatie van de geportretteerde; want beide zijn bedoeld ter nagedachtenis.[3405] Mogelijk verklaart deze koppeling ten dele waarom óók protestanten werden afgebeeld als apostelen aan de paasdis en niet alleen katholieken op grond van de eucharistische betekenis van het Laatste Avondmaal. Een voorbeeld hiervan is Karel II van Manders gedachtenismaal uit 1606 met onder meer Karel I van Mander en D.V. Coornhert als apostelen (§ 4.6; afb. 4.61).

Ook de katholieke propagandist P.V.D. van de *Objecta movent potentias: Het voor-werp roert de crachten* (1664) vroeg zich af wat het verschil in de gedachtenispraktijk tussen profaan en sacraal nu eigenlijk inhoudt: 'Met oorlof, als ghy eert 't portrait van uwen Vrindt,/ Is 't om de Schilder-Kunst? Of om dien ghy bemindt?'[3406] Voor de katholiek bestond er geen verschil tussen zalige gedachtenis en liefdevolle verering. In het katholieke traktaatje *Devote aendachtighe Meditatie* (1667) wordt bijvoorbeeld het devotiebeeld als een gewoon portret van een dierbare opgevat.[3407] In het kader van de gereformeerde portretkunst merkte Mary Winkler terecht op dat bij alle portretkunst een intrinsiek gevaar van beeldenverering bestaat, omdat een gelijkenis van een geliefd persoon vergelijkbare gevoelens oproept als die persoon zelf, temeer daar het portret als *exemplum* of als memoriestuk de karaktereigenschappen van de afgebeelde in de herinnering roept.[3408]

Volgens de gereformeerde visie bestaat er dus een wezenlijk onderscheid tussen schilderijen in de kerk en in huis vanwege het verschil in gebruik.[3409] Ursinus stelde in zijn *Schat-Boeck* expliciet dat 'de beelden der creaturen connen oock gheoorloft wesen/ de welcke gebruyct worden buyten de kercken/ sonder perijckel van afgoderie/ suyperstitie ofte afgeloove/ en ergenisse/ tot een burgerlijck gebruyck/ dat is/ tot eenighe ghedachtenisse van vriendē ofte geschiedenissen/ om ons van eenigh dinck te vermanen/ ofte tot eerlijcke vercieringe.'[3410] Het contextueel-functionele verschil tussen verboden kerkelijke kunst 'om God

---

[3405] Pierre Loyseleur (ca. 1530-1590), hofprediker van Willem van Oranje haalde in verband met de representatie van Christus in het Avondmaal Theodoretus aan: 'Want het *beeldt* moet ghelijcken dat *voorbeeldt*, daer nae ghemaeckt is: ghelijck de schilders contefeyten de nature/ en[de] schilderen de beelden van dingen diemen siet. So dan de Goddelicke verborgentheden *representeren* dat waerachtige lichaem: so volght dat het lichaem nu oock des Heeren lichaem is/etc.', in: Loyseleur 1580, p. 40. Zie ook een tweegesprek in een catechetische betrachting over godzaligheid dat vooruitloopt op De Saussures structuralistische onderscheid tussen *signifiant* en *signifié*: Vorster 1691, p. 420: '*Vrag.* Heeft Christus dan niet geseyt/ *dit is mijn lichaem, ende is dit mijn bloet?* | *Antw.* Ja hy doch : maer heeft hy 'er oock niet by gevoegt/ *doet dat tot mijner gedachtenisse?* Wel dit is dan een maniere van spreecken/ selfs by ons gebruyckelijck/ namentlijck/ dat men het *teken* geeft/ den naem van de *beteeckende saeck.* Soo seyt men van een uythangbort/ daer de *Prins* ingeschildert is/ dat is de *Prins van Orangie,* en ick Van mijn *conterfeytsel, dat ben ick.*' Zie voor de Lutherse koppeling tussen het beeld van Christus en de *representatio* in het avondmaal: Michalski 1988.

[3406] Het vervolg is kritiek op het protestantse onderscheid tussen het geprente beeld en gedrukte wood: P.V.D. 1664, p. 15: '[...] Heeft [de dichter Jacob] Cats niet af-ghebeeldt hoe Godts Sone opder eerden,/ Gheboren (en gecruyst) quam om onse schuldt aenveerden?/ Doen Drucken op papier met eene koperplaet? K'aensien d'ootmoedigheyt van datter inne staet.'

[3407] Mesens 1667, pp. 7-8: 'Een oudt beschildert beldt/ Van vrienden, oft van maghen,/ Oft van die, daer hy placht,/ Veel jonsten toe te dragen,/ Deur dien, dat hy met vlijdt,/ Het schier veroudert beldt,/ Ter eeren van sijn vriendt/ Weer om in oorden steldt./ [...] Laet ons van sijn Portret/ T'stof, der onkennis keeren, [...]'.

[3408] Winkler 1999, p. 249.

[3409] Men heeft dit onderscheid wel aan Calvijn zelf willen toeschrijven:'[...] Le Réformateur ne serait pas opposé à ce que les peintures [...] pour orner la vie profane des hommes.' Zie: Wencelius 1937, p. 183; en voor kritiek hierop: Pollmann 1939, p. 39.

[3410] Ursinus 1606, fol. 129v. In sommige edities van het collegedictaat van Ursinus zijn merkwaardige fouten geslopen: Ursinus 1642, fol 130r, kol. 1: 'Ten tweeden: Zijn **geoorloft** alle gelijckenisse ende creaturen en[de] beelden der Creaturen/ die in de kercken/ op straten ende elders gestelt worden om Godt te dienen [...]'. Vanzelfsprekend dient hier **'ongeoorloft'** staan; cf. Ursinus 1606, fol. 129v: 'Ten tweeden: Zijn **ongheoorloft** [...]'.

te dienen' en toegestane (religieuze) kunst 'tot burgherlijck gebruyck ofte vercieringe' wordt nog eens verduidelijkt door *Tafel van onderscheydinghe der beelden,* een schema met accolades dat op de betreffende pagina is ingevoegd.[3411]

In feite sloot Ursinus' richtlijn naadloos aan op Calvijns goedkeuring van voorstellingen van zichtbare schepselen en krititische houding ten aanzien van voorstellingen met enkele personen waaraan géén historie ten grondslag ligt (§ 3.10: pp. 140-141). In de gereformeerde restricties van wat in de kunst toegestaan was, kan men het succes van het bijbelse *portrait historié* verklaren. Niet alleen kent dit portrettype enkel een burgerlijk gebruik, maar ook voldoet het aan alle eisen die aan kunst werden gesteld. Want het dient ter nagedachtenis, niet alleen van de voorgestelden, in Paulinische zin, maar ook van het bijbelverhaal, terwijl de voorstelling ook in de regel een moralistische strekking heeft, bedoeld 'ons van eenigh dinck te vermanen.' Van een vermaning is bijvoorbeeld sprake in Pieter de Grebbers *Elisa en Naäman* (**GRE1;** § 8.3; afb. 8.13).

Ook beargumenteerde Ursinus dat: 'Het is wel gheoorloft de ghedenck-teeckenen der treflijcke menschen eere te bewysen/ namelijck sodanighen eere/ die hier in bestaet/ dat wy danckbaerlijck ende eerlijck harer gedencken [...]. Maar wy en moeten dien geensins eenighe Goddelijcke eere aandoen/ hoedanich is de gene die sy den beeldē bewysen/ het zy datse dien met dē name van *douleia* ofte *latreia* noemen.'[3412] Dus zolang er geen sprake was van aanbidding ofwel eredienst (*latreia*) en dienstbaarheid ofwel verering (*douleia*) waren portretten ter nagedachtenis voor calvinisten binnenshuis gerechtvaardigd.[3413]

Deze uitkomst kwam voort uit een discussie die sinds het midden van zestiende eeuw door gereformeerden werd gevoerd over de vraag of het hebben van portretten van eerbiedwaardige lieden, onder wie Calvijn zelf, in publieke ruimtes of thuis was toegestaan.[3414] Het debat werd niet alleen in Zwitserland en Frankrijk gevoerd, maar ook in Engeland.[3415] Het

---

[3411] Deze contextuele scheiding bestond niet voor lutheranen. Zie bv. Glaserus 1676, p. 6: 'De plaetse en sal een dingh aen hem selven niet Heyligh noch onheyligh / niet reyn noch onreyn maecken [...]'. Doopsgezinden volgden de calvinistische lijn: volgens Langedult (1684, p. 515) waren schilderijen toelaatbaar, behalve in hun vergaderplaatsen (p. 784): 'Best daar uyt weren alle Schilderijen en Beeltenissen.' Hetzelfde gold ook wapenschilden van overledenen.

[3412] Ursinus 1606, fol. 133v.

[3413] Vergelijk: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek I, Hfst. XII: 12: 'Want latreia betekent bij de Grieken hetzelfde als cultus bij de Latijnen, namelijk eerbewijs; douleia echter betekent eigenlijk dienstbetoon.' Calvijn vond het verschil tussen beide haarkloverij: Calvin *Inst.,* ed. Sizoo 2006, Boek I, Hfst. XI: 16; Hfst. XII: 3: 'Wanneer Paulus de Galaten in het geheugen terugroept, hoe zij waren, voordat zij in de kennis Gods verlicht waren, dan zegt hij, dat zij dulia, dienst, bewezen hebben aan hen, die van nature geen goden waren (Gal. 4:8) Ook al noemt hij de latria, eerbetoon, niet, is daarom hun bijgeloof te verontschuldigen? Hijzelf althans veroordeelt dat verkeerde bij geloof, dat hij de naam dulia geeft, evenzeer alsof hij het door de naam latria uitgedrukt had'. Zie ook: Calvin OS, dl. 1, pp. 99-100, in: Belting 1994, p. 551. Zie ook: Perkins 1615, p. 597; Beeltsnyder 1651, dl. 1, p. 342, onder 5, 7, 8; Groenewegen 1687, pp. 639-640.

[3414] De Franse arts Jéroms Bolsec schreef: 'ie demande si c'est signe d'humilité, & abiection de vaine gloire de se faire peindre et permettre que son pourtraict, & image fut attachee en lieux publiques de Geneue, & portée au col de certains folz, & femmes qui en faisoyent [Calvin] leur Dieu.', in: Winkler 1999, p. 243. In een brief van Pierre Viret aan Guillaume Varel van 24 januari 1555 komt de problematiek omtrent bezitten en verspreiden van portretten van reformatoren ter sprake: 'Scriptum est ad me Orba, vulgo iactare Zebaedeum cum alio quodam Bernam profisci ac eo ferre Calvini, tuam et meum imaginem, nimirum quia nos pingendos curavimus ut adoraremur quemadmodum quidam nos calumniatur.', in: Calvin CO, dl. 15 (1876), kol. 395, aangehaald in: Winkler 1999, p. 244, noot 2.

[3415] Christopher Hales verzocht in 1550 om portretten van reformatoren, wat leidde tot een briefwisseling over de toelaatbaarheid ervan in gereformeerde kringen. Hij antwoordde dat hij portretten niet zag als raamwerk voor verering ('quod periculum sit ne in posterum idolatriae fenestra patefiat'), maar dat ze ter decoratie diende ('ut in Bibliothecae ornamento essent') als soort van spiegel voor degenen die door de afstand de reformatoren niet met eigen ogen konden zien ('et vestrae imagines effigies in tabella quasi in specolo conspicerentur iis, qui loci intercapedine prohiberentur, quo minus vos coram cerner possent.'). Zie hiervoor: Epistolae Tigurinae 1848, p. 126; Boesch 1949; Winkler 1987, aangehaald in: Winkler 1999, pp. 244-245.

predikantenportret was acceptabel als beeld van de dienaar des Heren. Frappant is dat het enige bekende bijbelse groepsportret met predikanten Martin Fabers *Instelling van het diaconaat* uit 1617 is; *diakonia* laat zich immers vertalen als gedienstigheid (§ 6.3; afb. 6.25). De dienstbaarheid die in de gereformeerde kerk toegestaan werd, was immers die jegens God en de gemeenschap. Al wie zich zo ten dienste stelde, mocht eer ten deel vallen, ook in portretvorm. Gedienstigheid ter onderscheid van aanbidding bleek ook een thema in Fabritius' *Petrus in het huis van de centurion Cornelius* uit 1653 waarop dominee Tobias Velthusius is afgebeeld (**FAB2;** § 10.3; afb. 10.5).

Ook in de *Schat der christelicke ziele* (1e ed. 1647), een toelichting op de Franse catechismi door Jacques de La Croix (1579-1655), alias Jacobus Crucius, staat expliciet vermeld: 'Men moet het soo niet nemen, dat alle schilderye, of graveersel verboden zy, in 't gemeen; maer alleen die beelden die ghemaeckt worden om God te dienen, ofte eeren door sichtbare dingen [...]'.[3416] Ter rechtvaardiging van andersoortige beelden worden een zestal punten aangevoerd, waarvan de eerste drie van toepassing zijn op het bijbels *portrait historié*: 'Want buyten den Godsdienst zijn de Beelden gheoorloft: ghemaeckt 1. Om te behouden de ghedachtenisse/ van eenighe gheschiedenissen/ ofte persoonen die ons lief/ en weerd zijn. 2. Om daer mede eenige Paleysen, ofte huysen te vercieren. 3. Om des menschen ghemoed door het aenschouwen der selver/ eerlick te vermaken.'[3417] Exact deze zes 'gelegentheden' voor beelden zijn 'dan geoorloft in een *Politijck* gebruyck buyten de Godtsdienst' volgens Johannes Beeltsnyder (1603-na 1682) in zijn *Anathomie, dat is: Ontledinge des Christelijcken catechismi* (1651).[3418]

Veelzeggend is de toelichting van het eerste punt in de derde editie van de *Schat der christelicke ziele* uit 1671, waaruit blijkt dat hier echt portretten bedoeld zijn van 'persoonen die ons lief/ en weerd zijn/ als van Ouders, Vrienden, Koningen &c.'[3419] Niet alleen eerbare lieden, maar ook naasten mochten dus worden afgebeeld. Ook in de *Catechisatie ...* (1e ed. 1653) van dominee Cornelis Poudroyen (†1662) wordt door een vraaggesprek nader toegelicht wat toegestaan is: 'schilderyen van Koningen/ Princen/ Ouders/ Leeraers en de andere goede vrienden/ maer verder niet.'[3420] Niet alleen schilderijen van de maagd Maria, die 'de Papisten hebben', maar ook van Petrus en Paulus zijn afkeurenswaardig volgens Poudroyen: 'Dat zijn de rechte beeltenissen niet', omdat 'men haer beeltenissen nu niet hebben kan'. De reden waarom

[3416] Crucius 1652, p. 412: '[...], ofte om die te misbruycken, tot afgoderye, op wat wijse dat het oock soude mogen wesen.'; cf. Crucius 1671, p. 339.

[3417] Crucius 1652, p. 413; de vervolgpunten zijn: '4. Om eenige geestelicke saken daer door af te beelden/ ghelijck gheweest zijn de koperen Slange/ ende alle de Beelden in den Tabernakel, ende in den Tempel Salomons. 5. Om de menschen van eenighe burgherlicke plicht te vermanen/ ghelijck daer is het beeld des Keysers op 't gemunt geld. Matt. 22.20. Ten 6. Om de menschen eenighe eerlijcke kunsten daer door te beter in te scherpen/ ende te leeren/ ghelijck daer zijn de beelden van kruyden/ ghedierten/ Ledematen/ instrumenten/ ende diergelijcke.' Vergelijk: Crucius 1671, pp. 399-400, alwaar na 'het beeld des Keyser op 't gemunt geldt/' een nadere bepaling is toegevoegd: ''t welck Christus niet en verwerpt/ maer wijst sijn behoorlick gebruyck aen'. Vergelijk: Perkins 1615, p. 586. Zie ook hieronder. De complexe kwestie over beeldenaren als kentekens op munten riep al vroeg discussie op. Zie: Willem van Haecht, *Tweede spel van sinnen van dWerck der Apostelen* (1564), in: De Vooys 1928, p. 43, r. 110-117; Baas 2011, p. 77, r. 106-112: '[SCHILDER] Daer soudijse wel met duijsenden sien:/ Marij beldekens, St. Jan en Ste. Peeter mede,/ alle santen van menigen slach en snede./ Sij siense vrij geerne op de gouden gulden./ [VERNUFT EN BLINT] Waerme dat gij u ontslaen wilt van uwe schulden,/ maer dats al munte, dat sijn ander saecken./ [SCHILDER] Sij en sullen oock niet veel werckx vande cruijsen maecken,/ al sien sijse gemunt op eenen daeldere.'

[3418] Beeltsnyder 1651, dl. 1, p. 346, onder 13.

[3419] Crucius 1671, p. 399.

[3420] Poudroyen 1662, p. 509, onder Vrage 97: 'Men soudese [de beelden] mogen hebben/ als ter gedachtenisse / gelijck men heeft de [...]'.

wij nu geen ware portretten van die bijbelfiguren hebben (of kennen), aldus Poudroyen, is omdat God dat niet belieft.

Dan stelt Poudroyen zich de vraag: 'Maer dat [= als] men haer rechte beeltenissen krijgen konde/ soude men|se wel mogen hebben of bewaren?' Het antwoord luidt, opmerkelijk genoeg, positief: 'Waerom niet: gelijck men de schilderijen van sijn ouders/ van Koningen ende Vorsten/ ende ander vermaerde of geachte luyden heeft.'[3421] Op grond van zo'n wonderlijke redenering lijkt het niet meer dan logisch voor de gerechtgeaarde calvinist om de laakbare, fictieve gelaatstrekken uit de katholieke beeldtraditie te substitueren door die van eigentijdse, bestaande, zoals familieleden, omdat het afbeelden van 'creaturen' wel was toegestaan. Volgens dominee Henricus Groenewegen (ca. 1640-1692) moest de natuurlijke eerbied voor Paulus en Petrus in seculiere, 'borgerlike' context zelfs niet verder strekken dan het aanzien des persoons en niet op hun beeltenissen betrekking hebben.[3422] Dat naar het leven geschilderde portretten wèl waren toegestaan, kan voor de gereformeerde opdrachtgever een aanvullende reden zijn geweest om een *portrait historié* als een apostel in opdracht te geven in plaats van een figuurstuk. De onbekende man die zich door Rembrandt liet portretteren zou hebben kunnen aanvoeren dat hier niet Paulus maar hijzelf was afgebeeld (**REM4;** § 4.6; afb. 4.59).

Ook de in Londen werkzame Franse calvinist Jean d'Espagne (1591-1659) behandelde een vergelijkbare vraag: '*Indien wy het ware contrefeitsel van den mensche Jesus Christus hadden, wat werck soude men daar van moeten maken?*' In de beantwoording erkende D'Espagne dat hij het als kostbaarheid zou koesteren, 'niet alleen hooger als alle andere schilderyen, maar als yets dat alderweerdighst is onder de oogen der menschen te verschynen'.[3423] Misschien verklaart deze notie het tolereren van een schildering van het ware Christusgelaat of *vera icon* op een epitaaf in de Oude Kerk te Amsterdam, zoals afgebeeld door Emmanuel de Witte (1617-1692) in een kerkinterieur uit 1660 (Stuttgart, Staatsgalerie; afb. 13.3a/b).[3424] Niettemin stelde D'Espagne voorop dat hij evenwel 'meer werck van de alderminste Christen' zou maken dan van zo'n portret: 'Want een Christen verbeelt ons Christum veel beter als eenige schilderye.'[3425] Als we de christen als beeld of representant van Christus begrijpen, dan wordt ook begrijpelijker waarom eigentijdse gelovigen ervoor kozen zichzelf te laten afbeelden in religieuze schilderijen.[3426] De oneigenlijke portretten van Christus en andere bijbelse figuren waren immers niet toegestaan en de gelovige kon aldus Christus vertegenwoordigen.

Terloops leverde Elincx kritiek op het feit dat de protestanten hun 'huys [meer] vercieren met beelden ende/ dan het huys des Heeren', waarvoor, anders dan voor tempelversieringen, geen bijbelse rechtvaardiging bestaat.[3427] Daarna kwam Elincx te spreken

---

[3421] Poudroyen 1662, p. 509.

[3422] Groenewegen 1687, p. 639: 'En wat de Beelden van *Maria, Petrus, Paulus,* ende andre heiligen aangaat/ hare Personen zelfs/ en kan geen meer dan borgerlike [SIC!] en natuurlike eerbiedigheid werden opgedragen. Hare beelden de zelve borgerlike eere op te dragen is bespottelik. En die hooger eere aan te doen Afgodisch.'

[3423] D'Espagne 1688, dl. 1, p. 159.

[3424] Emmanuel de Witte, *Interieur van de Oude Kerk te Amsterdam,* 1660, olieverf op doek, 86,5 x 107 cm, Stuttgart, Staatsgalerie. Zie voor De Wittes schilderij en de *vera icon:* Vanhaelen 2012, pp. 44-56 met fig. 10, 13.

[3425] D'Espagne 1688, dl. 1, p. 160.

[3426] Zie voor *portrait historié* in de gedaante van de Christen in vroege middeleuwen: Veelenturf 2016.

[3427] Elincx 1662, p. 195. Vergelijk ook het verwijt bij Van Geluwe 1650, pp. 83-84: 'Daer teghen stellen de Geusen tot een ghedachtenisse ofte cieraet van hun Kercken/ Paleysen/ Huysen/ Camers/ Hoven: Venus/ Juno/ Pallas/ Flora/ Ceres/ Bellona/ de Sibillen ende meer andere : Ergo sy houden tot ghedachtenisse/ die de Heydenen als Afgoden

over hetgeen waar het hem eigenlijk om te doen was, zich verweren tegen het gebruikelijk verwijt dat protestanten de katholieken aanrekenden, namelijk: 'Dat men Godt niet mach door Beelden ende gelijckenissen, noch eeren, noch aenroepen.'[3428] Het 'eerlijck vermaeck' bij de gereformeerden waarover Ursinus (alsook Crucius) sprak, werd door Elincx indirect vergeleken met de katholieke 'verweckinge tot devotie'.[3429] Elincx raakte hier de kern van de discussie die ook de problematiek van het bijbelse *portrait historié* in de huiselijk geloofspraktijk duidelijk maakt: is de stichtende werking die van deze werken uitgaat, dan geen vorm van devotie?

Niettemin bevat de terloops gemaakt parallel juist de kern van het verschil in beeldgerichte religieuze bespiegeling tussen protestanten en katholieken. Isaac Snyers stelde immers in zijn brief op grond van Tertullianus (die over de heidense beelden uit de oudheid sprak): 'Wy aenbidden met onse ooghen op-geheven na den Hemel, ende niet voor de Beelden.'[3430] Elincx pareerde dit met het klassieke verweer dat 'wy Catolijcken aen bidden Godt met ons ooghen/ ende handen/ ende met ons herte op-geheven na den Hemel tot Godt.' Het verschil is gelegen in de rol van het beeld en zijn anagogische strekking. Deze kritiek deed Elincx af met vaak in het debat aangehaalde argumenten over de cherubijnen op de Ark des Verbonds, de gesneden tempeldecoraties van Salomon, de beelden die Mozes op Gods bevel maakte, zoals de koperen slang en de omstandigheid dat Samuels moeder de ark aanriep te Silo. Snyers' kritiek op het knielen voor beelden tracht Elincx vergelijkbaar te ontkrachten door het aanhalen van oudtestamentische passages.

Ook met zijn verdere betoog probeerde Elincx aan te tonen dat de gereformeerden met hun 'eyghen Belijdenis-Praedicatie' tegen God handelen. De gebruikmaking en ombuiging van woorden van de tegenpartij was een welbeproefd polemisch instrument dat ook de katholiek Cornelius Hazart (1617-1690) toepaste in zijn *Triomph van de christelycke leere ofte Grooten catechismvs* (1683). Evenals Elincx wilde Hazart de calvinisten verkapte vormen van aanbidding in de schoenen schuiven door hun apologieën van de oudtestamentische praxis van aanroeping en knielen voor beelden tegen hen te gebruiken.[3431] Hazart haalde ook de woorden aan van de puritein William Perkins (1558-1602) '*datmen de Historien vanden Bijbel met schilderyen magh afbeelden*' ter rechtvaardiging van schilderijen met bijbelse historiën waarin God in menselijke gedaante verschijnt.[3432] Overduidelijk is hier sprake van een verdraaiing van woorden,

---

ghedient ende aen-ghebeden hebben. [...] Teghen de ghedachtenisse der beelden vande Patriarchen/ Propheten/ Apostelen ende Martelaren/ stellen de Geusen de beelden van hun Predicanten tot ghedachtenisse: Ergo soo bedrijven sy afgoderije met hun Predicanten/ terwijle sij noch levende zijn; het welck maer een verwaende ydel glorie en is/ sich te doen eeren inde plaetse van Christus [...]'.

[3428] Elincx 1662, p. 196.

[3429] Elincx 1662, p. 195.

[3430] Elincx 1662, p. 205.

[3431] Hazart 1683, p. 259: 'Daer op soo vielen sy [de Joden] needer *voor* de Arcke, ofte aenbaden *teghen over* de Arke, als wesende een teecken ofte ghedachtenisse, ofte ghelijck *Calvijn* seght, *een beeldt Godts,* ofte ghelijck den Predikant *La Fitte* seght, *een af-beeldinghe van Iesus Christus.* Ergo door het nederbuygen, ofte nedervallen, ofte aenbidden voor dit *Teecken, ghedachtenisse, Beelt, af-beeldinghe* Godts, eerde, ende aenbaden sy Godt.' Zie: Perkins 1615, p. 387.

[3432] Huzart 1683, p. 260: 'Vraghe nu voorder, of den Schilder niet en magh uytdrucken dese Historie [Daniel die God ziet; Daniël 8:16] ofte gesicht met sijn pinceel, even als de Propheet dit uytgedruckt heeft met sijne penne. [i.m.: Contro. 9. de Imag. c. 2.] *Guillielmus Perkinsius* antwoort dat jae, want seyt hy, *wy segghen datmen de Historien vanden Bijbel met schilderyen magh afbeelden.*' Zie voor kritiek hierop: Poudroyen 1662, p. 508: 'V[raag]. Waerom heeft dan Esaias cap. 6 ende Daniel cap. 7 een gelijkenisse gesien? A[ntwoord]. Dat was Godt selve niet/ maer alleen een vertooninge ende een teecken van sijn bysondere tegenwoordigheyt/ ende dat in een geestelick gesichte. [...] V. Souden Esaias ende Daniel niet hebben konnen schilderen het gene sy innerlyck [...] gesien hebben? A. Neen' Hierom wordt vaak het moment daarna afgebeeld, waarbij de engel het visioen uitlegt. Zie: Rembrandt-leerling, *Het visioen*

aangezien Perkins expliciet anthropomorfe verbeeldingen van God en goddelijke wezens veroordeelde.[3433]

Inderdaad stelde Perkins in zijn *Een waerschouwinge teghen de Afgoderije* (1615) dat 'het maken der Beelden niet simpelijck verboden' wordt, aangezien er sprake is van 'een tweevuldich ghebruyck der selver/ een Heyligh/ het ander gemeen'. Daarbij maakte hij een drievoudige onderverdeling van het 'ghemeen ghebruyck der Beelden'; het eerste noemde hij 'Symbolijck/ ofte Politijck' zoals bij afbeeldingen ter herkenning op munten; 'Het tweede is een Historiaelsch gebruyc/ wanneer de Beelden dienen om eenighe menschelijcke of Goddelijcke gheschiedenisse voor te dragen. Ende hier moetmen ghedencken dat het schilderije der Historie des Bijbels/ alhoewel andersins gheoorloft in hem selven/ niet oorboorlijck [oorbaar/toelaatbaar] en is in de Kercken [...]'.[3434] Als 'derde gebruyck' was het volgens Perkins toegestaan 'als de Beelden ghemaeckt worden tot vercieringhe van gemeene/ ofte eygene huysen/ die alleenlijck dienen tot Burgherlijcke tsamencomsten.'[3435] Zijn opvattingen sluiten dus aan bij die van Ursinus en wederom valt de nadruk op de historie-uitbeelding die ook het *portrait historié* legitimeert.

Protestantse schilders waren zich terderge bewust van het onderscheid tussen burgerlijke aanbidding en religieuze verafgoding en wilden de schijn van een verkeerde vorm van verering voorkomen, met name in het bijbelse *portrait historié,* waarbij een religieuze historie werd weergegeven als een persoonlijke beginselverklaring. Zo gaf Barent Fabritus in zijn familieportret *Petrus in het huis van Cornelius* uit 1653 (**FAB2**; § 10.3; afb. 10.5) de hoofdman niet geknield voor Petrus weer, zoals in de katholieke traditie, maar als staande figuur terwijl de Heilige Geest over hem wordt uitgestort. Hoewel William Perkins deze schriftuurlijk vastgelegde aanbidding (Hand. 10:26) wilde rechtvaardigen, was er immers wel degelijk het gevaar van verering mee gemoeid: 'Doe Cornelius neder viel ende Petrum aenbadt/ zijn meeninghe en was niet hem als Godt te eeren/ maer hem Burgherlijcke aenbiddinge te doen: Nochtans overmits dat dese eere onmatigh was vermengtheit met eenighe portie van Goddelicke eere/ so wiert hy der over bestraft.'[3436]

Perkins onderscheidde expliciet de 'aenbiddinghe der Religie [...] waer door het schepsel den Schepper aenbidt' van de 'aenbiddinghe des gheselschaps [...] welcke t'eene schepsel het ander gheeft' en die wordt voorgeschreven door het vijfde gebod 'Eert uwen vader ende uwe Moeder.'[3437] In feite wordt het beeld van de ouders verknoopt met de gemeenschap der heiligen.[3438] In de reformatorische portretkunst stond ook dit gebod vaak centraal, vooral in het familieportret met een opvoedkundig oogmerk maar ook in bredere zin, zoals in het lutherse Panhuyspaneel, waarop extra aandacht op dit gebod wordt gevestigd door het handgebaar op de

---

van Daniël aan de rivier de Ulai, ca. 1650, olieverf op doek, 98 x 119 cm, Berlijn, Gemäldegalerie. Zie voor de kritiek op op de lakse houding van remonstranten bij de afbeelding van God in een menselijke gedaante: Voetius 1641, p. 359.

[3433] Zie: 'XIII. Een waerschouwinge teghen de Afgoderije der laetster tijden. Mitgaders: Eene onderwijsinghe van de Religieuse aenbiddinghe/ ofte Gods-dienst', in: Perkins 1615, pp. 573-616: p. 586: 'Soo haest als het ghemoet hem selven maeckt eenighe forme van God (als wanneer hy/ nae Paepsche manieren/ begrepen wort te wesen/ ghelijck een out Man/ sittende in den Hemel op eenen throon met eenen scepter in zijne hant) soo wort daer int ghemoet eenen Afgodt opgherecht.'

[3434] Perkins 1615, p. 586: '[...] Overmits dat perikel van Afgoderye daer uyt rysen mochte.'

[3435] Perkins 1615, p. 586.

[3436] Perkins 1615, p. 584.

[3437] Perkins 1615, p. 588.

[3438] Zie voor het heilige en sociale lichaam in het calvinisme: Davis 1980.

tafelen van Mozes (**VOS1;** § 6.1; afb. 6.1). In het verlengde van dit gebod werd ook het vorstelijke eerbetoon door Perkins gerechtvaardigd, zoals te zien is in Jacob Gerritsz. Cuyps allegorie van Frederik Hendrik als koning David (**CUYP2;** § 9.2; afb. 9.4): 'ghelijck wy die eeren/ die boven ons zijn, jae de Princen selve met Burgherlijcke ofte Politike aenbiddinghe.' Want op vergelijkbare wijze diende men bijbelse figuren ook eer te betonen 'Want alhoewel dat sy zijn in heerlijckheit/ soo blijven sy noch onse mededienstknechte[n]/ ende medeschepsels.'[3439]

Hoewel religieuze figuren in het protestantisme hun menselijke maat hadden teruggekregen, bleven de gelovigen aan hen eerbied verschuldigd, zij het niet als dienstbewijs, maar uitsluitend als 'burgherlijcke aenbiddinghe'. Dit betekende overigens niet dat men zich gelijk moest stellen aan hen, alsof er sprake zou zijn van vriendschap ('mackerschap') met de heiligen, aldus Perkins.[3440] Dit verklaart dat ondanks de afwijkende opvattingen over de sacrale invloedsfeer en de gewijdheid van de bijbelse thematiek in burgerlijke *portraits historiés* met nieuwtestamentische thema's een zekere afstand werd bewaard tussen de religieuze figuren en de geportretteerden, die doorgaans in assistentie werden afgebeeld. Het eerbetoon aan de (voor)ouders spreekt ook uit Metius' *Inzameling van het manna* met de familie Loon-Bas 1648 (**MET1;** § 12.6; afb. 9.15). Perkins duidde de 'kinderkens' in het licht van Johannes 6:28 ook als huidige nakomelingen 'die inde rechte nedergaande linie zijn: Vwe Vaders hebben het Manna ghegheten'.[3441] Dit verband maakt de thematiek weer bijzonder toepasselijk voor een familieportret met kleine kinderen.

Perkins stelde dat *douleia* of verering niet gelijkgesteld moest worden aan gedachtenis, het eren van het voorgeslacht op grond van Augustinus, temeer daar deze in de *De vera religione* (Cap. 55) schrijft: 'Wy eeren de Heylige[n] met liefde/ ende niet met Dulia dienst. Voort/ laet het onse Religie niet wesen/ *het aenbidden van dode lieden.*' Perkins daagt zijn tegenstanders uit een vroegchristelijk bewijs te vinden waarin verering van 'eenige bloote creature' wordt gelijkgesteld aan 'eene hogere aenbiddinge van Politie ofte Burgherlijcke eere.'[3442] Met andere woorden: seculiere eerbewijzen aan personen zijn niet hetzelfde als religieuze verering van personen; en deze onterechte gelijkstelling mag ook niet als excuus worden aangevoerd in de kunstzinnige uitbeelding.

In haar studie naar het publiek van het contrareformatorische altaarstuk in Rome bestreed Pamela Jones de kunsthistorische visie dat met het aanbreken van het tijdperk *l'art pour l'art* tijdens de renaissance religieuze afbeeldingen hun cultusfunctie verloren.[3443] Ook kan weerlegd worden dat het 'Andachtsbild' in het protestantisme verdween.[3444] Hoewel de aandacht wordt verschoven van directe emotionele inleving en compassie naar een hogere,

[3439] Perkins 1615, p. 588.
[3440] Perkins 1615, p. 588.
[3441] Perkins 1615, p. 594.
[3442] Perkins 1615, p. 597. Zie: Augustinus, *De vera religione,* Cap. 55, in: Migne PL, dl. 34 [30.1] (1861), kol. 169: 'Non sit nobis religio cultus hominum mortuorum [...]'. Zie voor de oorspronkelijke context van de passus: Alexander 2008, p. 273; als aangehaald in de Augsburgse confessie, art. XXI: Schaff 1877, ed. 1983, dl. 3, p. 244; en i.v.m. de kritiek op voorspraak: Bucer OL, dl. 83 (2000), p. 56; bij Calvijn in zijn commentaar op 2 Kor.: Calvin OO, dl. 15 (1994), p. 18.
[3443] Jones 2008, p. 329, noot 1: 'Belting's argument that once the Renaissance ushered in the 'era of art', sacred images lost their cultic power and the rules of art prevailed is unconvincing on a number of counts, as emerges in a variety of contexts throughout my study.'
[3444] Volgens Andrén 2004 zouden reformatorische passievoorstellingen geen devotionele functie hebben omdat ze niet tot compassie oproepen. Ook is beweerd dat de diepere reflectie op de voorstellingen in de evangelische traditie tot een nieuw begrip van didaktische en devotionele mogelijkheden leidde. Zie: Arvidsson 2004.

intellectuelere (anagogische) betekenislaag, blijft er niettemin sprake van religieuze 'Andacht'.[3445] Zo moest de gelovige volgens Luther door de fysieke, zichtbare beeld heen zien, om door te dringen tot het achterliggende mysterie, zoals bij het waarnemen van de Crucifix, waarbij het niet (zozeer of alleen) ging om het zien van de lijdende Christus, maar (ook en vooral) om de veraanschouwelijking van de daad van verlossing door de Heiland, die men ook in het hart en geloof zou kunnen zien.[3446] De lutherse dominee Hermannus Glaserus (1606-1674) uit Zwolle voerde exact deze vorm van bespiegeling omtrent de gekruisigde Christus in zijn catechismus aan als rechtvaardiging voor beelden in kerken.[3447] Ook stelde hij dat een 'Historisch-Beelt' van Christus geen zonde was.[3448] Visuele en materiële attributen werden ook gebruikt in de devotionele praktijk van calvinisten.[3449] Ook blijkt de interconfessionele uitwisseling van woord en beeld in de Republiek groter dan voorheen werd aangenomen.[3450]

13.2. Nog één maal de bijbelse rol

De aangevoerde verklaringen voor de uitbeelding als een specifieke bijbelfiguur, of als deelnemer aan een specfieke bijbelse gebeurtenis, verklaren eigenlijk vooral de onderwerpskeuze en niet zozeer de motivaties voor de vereenzelviging. Ook bijbelse historiestukken zonder portretten konden om vergelijkbare reden in opdracht worden gegeven met eenzelfde doel. De vraag is of de betekenis die kan worden gehecht aan een historische voorstelling anders wordt door de aanwezigheid van een portret daarin. Ook blijft onduidelijk in hoeverre de wijze van portrettering, in assistentie of in een bijbelse hoofdrol, de betekenis van een schilderij verandert. Hiervoor bestaat vanzelfsprekend geen maatstaf. Gradaties in toenadering tot het bijbelse vertoog zijn waarneembaar in de portrettering in bijbelse historiestukken: als marginale assistentiefiguur, als anonieme getuige of handelende bijfiguur, als protagonist of titelheld. Men kan zich dus afvragen of het nu de getoonde rol of juist de onderwerpskeuze is die bepalend is voor het beeld dat men van zichzelf wilde uitdragen.

Wereldse portrettering in een sacrale context werd vóór de reformatie als iets misplaatst beschouwd als deze niet voldeed aan religieuze tradities (§ 5.3). In gereformeerde kerken waren in principe *alle* beelden inclusief portretten niet toegestaan vanwege de scheiding van invloedsferen, om zo misbruik te voorkomen. In de huiselijke omgeving waren portretten en bijbelse historiën toelaatbaar, maar het blijft onduidelijk of de combinatie van het wereldse en religieuze beeld in het *portrait historié* geheel acceptabel was voor de gereformeerde gelovige. Er werd in ieder geval geen richtlijn overtreden. Bij protestanten had een religieuze voorstelling weliswaar niet de gewijdheid van het heiligenbeeld in het katholicisme, maar het binnendringen van het profane in de religieuze invloedsfeer moet toch hebben gewrongen.[3451] Hoe men in de

[3445] Zie voor meditatie en reformatie in de Lutherse kerk: Sträter 1995.
[3446] Vergelijk: Kanztenbach 1974, p. 64, aangehaald in: Scribner 2002b, p. 132. Luther grijpt hier in feite terug op de oude scholastische topos van "het oog van het hart". Zie hiervoor: Gewehr 1972.
[3447] Glaserus 1676, p. 8: 'Is nu het beelt des gekruysten Christi in der herten der menschen geen sonden. Waerom soude 't zonde zijn / wanneer een Godtsaligh Christen / het zy buyten of binnen de Kercken een sulck beelt aanschout / en daer by denckt aen het lyden en sterven zijnes Verlossers en hem daer voor danckt.'
[3448] Glaserus 1676, p. 4.
[3449] Zie voor deze praktijk in Engeland: Hamling 2012. Zie ook: Dyrness 2004.
[3450] Zie hiervoor: Dietz 2012.
[3451] In aansluiting van patristische literatuur is de term 'profaan' in het calvinisme allerminst neutraal (anders dan 'seculier') en werd deze geassocieerd met heidendom. Het binnendringen van wereldse of (huns inziens)

Republiek vanuit een protestantse hoek aankeek tegen de geportretteerde rol als bijbelfiguur blijft vooralsnog onduidelijk. Gereformeerde kritieken op het *portrait historié* zijn niet overgeleverd, wat natuurlijk niet automatisch betekent dat het fenomeen de goedkeuring van dominees kon wegdragen. In catechesatieteksten treft men richtlijnen aan voor toneelmatig opgevoerde rollen, die mogelijk inzicht kunnen bieden over hoe men het schilderkunstig rollenspel benaderde vanuit de theologische invalshoek.

Henricus Groenewegen stelde in zijn *Oefeningen over den Heidelbergschen Catechismus* (1e ed. 1684) over het bijbels toneel dat wanneer 'het speelen geschied uit vermaak/ ende om de ooren en zinnen te streelen/ en geneugte aan te doen; tot zoodanigen einde en moet Gods Woord niet gebruikt worden.' De meeste komedianten en rederijkers noemde hij hierom 'snoode en vuile booswigten'. Het zesde punt van zijn kritiek op het rollenspel zou ook op het *portrait historié* van toepassing kunnen zijn: 'het past ook geen Christen/ buiten nood zig in zoodanigen gewaad/ ende kleedt te vermommen/ ofte in zulk postuur te stellen/ dat hy schamen zoude daar in den Name Gods aan te roepen [...]'.[3452] Het is onduidelijk of hier een algeheel verbod voor het (bijbels) rollenspel wordt geformuleerd of dat het de vermomde toegestaan is zich als bijbelfiguur te vertonen zolang deze rol niet schaamtevol was. Ook is het maar de vraag of Groenewegens laatzeventiende-eeuwse visie op toneelspelers ook eerder in de Gouden Eeuw als *communis opinio* gold onder protestanten.[3453]

Al vanaf het midden van de zeventiende eeuw kwam het bijbels drama om uiteenlopende redenen onder vuur te liggen.[3454] Naar aanleiding van Vondels *Lucifer* spuiden sommige predikanten van de kansel hun kritiek 'dat men zulke bybelstof, en den hemel met d'Engelen, op het toneel braght: dat men 't heilige vermengde met het menschelyke vonden, en daar een spel van maakte.'[3455] De doopsgezinde Petrus Langedult, Groenewegens tijdgenoot, was een vergelijkbare negatieve mening over komedianten en toneelspelers toegedaan en betoonde zich kritisch jegens deze 'dikwijls openbare Goddelose mensen, die, na het voorvalt, allerley personen sonder onderscheyt verbeelden, nu de persoon van Christus, der Engelen, Apostelen, en andere Heyligen dragen, en dan wederom voor Duyvel, tyraan, roffiaan [boef], of een ander booswigt spelen: en hoe se een heyliger persoon verbeelden, en meerder ernst, deugt, en heyligheyt, uyterlijck met woorden, actien, en gesten vertonen, dewijl het niet anders als schijn en geveynstheyt is, hoe se ondeugender en Godloser sijn.'[3456]

We kunnen enkel gissen of Langedult hetzelfde dacht over brave en godvrezende burgers die zich in bijbelse rollen lieten afbeelden of dat hij er een meer genuanceerde gedachtegang op nahield. Waarschijnlijk strookte de doopsgezinde soberheid niet met een persoonlijke ornaat en

---

onchristelijke elementen in een bijbelse context zal zijn opgevat als een schending van het christelijk decorum en het Woord Gods. Zie voor de problematiek van profaniteit in de zeventiende eeuw: Sheehan 2006.

[3452] Groenewegen 1687, p. 675: '[...] / ende God tot een getuige van sijn doen ofte laten erkennen / ofte ook van den Engelen / die rondom ons zijn / gezien te worden.'

[3453] Hoewel de Leidse Synode in 1592 een verbod uitvaardigde tegen 'batement spelen in't gemeyn' en het spelen van 'heijdensche commedien' werd verboden op de Synode van Arnhem van 1598, stond Calvijn allerminst negatief tegen het lezen én opvoeren van dergelijke spelen te Genève. Zie hiervoor: Pollmann 1939, pp. 59-60. Zie ook: Wittewrongel 1655: ''t Is wat anders eene stichtelijcke Comedie oft Tragedie te dichten, ende die te lesen, als de selve op een Heydensche wyse met soo veel toestel tot vleeschelick vermaeck om geld te spelen.', in: Pollmann 1936, p. 86.

[3454] Jansen 2001, pp. 61, 84-86.

[3455] Brandt 1682, p. 45, geciteerd door Jansen 2001, p. 86.

[3456] Langedult 1684, p. 512.

opschik als verbeeld in bijbelse rollen. Na de vroegzeventiende-eeuwse bijbelse *portraits historiés* die de doopsgezinde Karel van Mander van zichzelf en de *gewezen* mennoniet Isaack van Gherwen schilderde in *Doortocht door de Jordaan* uit 1606 (**MAN1**; § 6.5; afb. 6.48) zijn er verder ook geen bijbelse portretschilderijen bekend van doopsgezinden. De doopsgezinde Dirck van Hoogstraten schilderde een Johannesprediking met portretten, maar of het daarin geportretteerde echtpaar zijn geloofsgenoten waren, is twijfelachtig (**HOO1;** § 12.6; afb. 12.33).

In de *Disputatio de comoediis* (1650) deelde de gereformeerde predikant Gisbertus Voetius 'Toneel-handelinghen' in 'heilige en onheilige of gemeene' op grond van de stof of het onderwerp. Hij maakte een onderverdeling van bijbelse verkleedpartijen en 'voor-beelden en verhalingen der geschiedenissen ver-ghe-lijckingen uit de heilighe Schrift [die] Speelscher wijze werden vertoont'. Voetius stond vooral kritisch tegenover 'ghemeinde' of 'valsch-heilighe' uit legenden 'die nooit in wezen zijn geweest', zoals St. Joris; alsook 'na-aapingen, en vertooningen' op heiligedagen, ommegangen, kinderspelen zoals *'Bruylofs-Spelen'* en meer van die volksgebruiken, alsook vermommingen 'hoedanige in't Pausdom zijn' op feestdagen als Sint Maarten, Sinterklaas en Drie-Koningen.[3457] Ongeoorloofd waren 'Vertooningen die Goddelijke en heilige dingen uit de schrift voor-stellen', zelfs als 'ze op 't eenvoudigst' uitgevoerd werden, omdat 'heilige dingen door de verkondiging des woorts en bediening der Sacramenten levendigh zouden vertoont werden (Gal. 3. v. 1) [...]'.[3458] Uitbeelding was niet toegestaan van 'den persoon Godts, oft Christi, ofte van een Engel, ja zelfs niet der Profeeten en Apostelen.'[3459]

Mogelijk hield Voetius er een iets andere gedachtegang op na nopens de theatrale uitbeelding van oudtestamentische figuren, althans van degenen om wie de geur van heiligheid niet zo sterk hing als om de profeten. Voetius zal echter niet anders hebben gedacht over het rollenspel in de bijbelse portretkunst, aangezien hij ook zelf de parallel met de schilderkunst trok: 'Want Godlijke hebben dingen die gebrekelike verwen niet van nooden; en die hoge verborgentheden moeten niet met zulken swakken penseel niet af-gemaalt werden.'[3460] Niettemin wilde hij de toneelopvoeringen 'die de ghemoeden der toe-hoorders en an-schouwers konnen bevlekken' onderscheiden van de meer onderschuldige schilderkunstige vertoningen van 'geschichtverhalighe' scènes omdat daarin immers geen 'levende menschen' optraden.[3461] De schilderkunst beschouwde hij zelfs als een meer geschikte kunstvorm om de Schrift te verbeelden.[3462] Toch zal hij, ondanks dat er geen sprake is van redenering of gebaar in de schilderkunst, de 'na-aapigen handel' in het *portrait historié* hebben veroordeeld.

Voetius was gekant tegen hen die de 'voorzienigheit, verlossing, rechtveerdigmaking, heyligmaling, wetgeving, verrijsenis, verheerlijking' en 'de wonderwerken Godts, door Christus

---

[3457] Voetius 1650, pp. 10-11, 17, cf. p. 64.
[3458] Voetius 1650, p. 20: '[...] eerst uitwendig an't gehoor, Rom. 10, en door 't gehoor inwendig an't gemoedt.'
[3459] Voetius 1650, pp. 21-22.
[3460] Voetius 1650, p. 21.
[3461] Voetius 1650, pp. 32-33, i.v.m. mythologische voorstellingen als indirecte beeldeverering (*Idolatria indirecta*): '*Uitvlucht,* dat zodanige Speelen, en geschichtverhalighe beschreven, en met penseel geschildert mogen werden. Antw. 't volght niet. Want gansch anders is reden der geschicht verhalingh, en anders der na-apige Vertooning. De gebreeken en quade daden konnen we met de levende stem, oft in geschrift verhaalt werden, nochtans mogen ze niet zo na-aapighlijk van iemant geschieden. 't Zelve zegh ik van Schilderyen want daar in zijn gheen levende menschen, die door redeneringh of redelijk gebaar zeggen of doen, (alhoewel na-aapiglijk, en zonder eigen ghevoel oft zonder ghewisse der af-goden, alsze betuigen,) zulke dingen, die de ghemoeden der toehoorders en aanschouwers konnen bevlekken.'
[3462] Voetius 1650, p. 82.

of door de mannen Godt ernstlijck willen na-doen.'[3463] Deze gedachtegang vormt de reden dat zeventiende-eeuwse gereformeerde burgers zich *nooit* als de bijbelse wonderdoeners *zelf* lieten portretteren, hoogstens als degenen die het wonder ten deel viel. Dit is bijvoorbeeld het geval in het portret van de familie Van Loon-Bas in de *Inzameling van het manna* uit 1648 (**MET1;** afb. 9.15). En in nieuwtestamentische scènes gaf men de voorkeur te verschijnen als bijfiguren, zoals in Backers *Kanaänitische vrouw* uit 1640 (**BAC3;** § 8.4; afb. 8.33). Marinus Lowyssen en Eva Ment en hun kinderen zijn hier enkel als getuigen van Christus' wonderwerk afgebeeld.

Met de verbeelding van het echtpaar Lowyssen-Ment als *Izaäk en Rebekka* (**BAC1;** § 8.5; afb. 8.42) zal Voetius het echter hartelijk oneens zijn geweest, omdat hij dergelijke vertoningen 'in jok' veroordeelde op grond van het zevende gebod, evenals onwelvoegelijke scènes, 'hoewelze in de heilige Schrift werden verhaalt'. Er was dan wel geen sprake van overspel of bloedschande, zoals in '*Potifars* huysvrouw, *Dinaas* schaaking, *Lots* bloetschande, *Ammons* en *Tamars* bloet-schande, *Davidts* en *Barsabaas* over-spel', toch zal dit 'vleeschlijck vermaack' hem niet hebben aangestaan.[3464] Desalniettemin is het veelzeggend dat Voetius 'geschicht-verhalige Schouwspelen, die 't bedrijf der sterke mannen, en voorbeelden der heldische deugden, als der gerichtigheit, sterkheit, voorzichtigheit, miltheit en groot achtbaarheit, vrientschap, goedertierentheit, getrouwheit' toeliet en goedkeurde mits het aan de door hem gestelde eisen voldeed.[3465] Dat *portraits historiés* vaak deze deugden als onderwerp hebben, zal de theoloog dan nog enigszins deugd hebben gedaan. Voetius' terloops opgesomde deugdencatalogus vertoont een opvallende overlap met de waarden die David en Abigaïl vertegenwoordigen in Cuyps portret van de familie Molenschot (**CUY1;** § 8.2; afb. 8.3).

13.3. Euhemerisme en gelijkvormigheid aan Christus in de zeventiende eeuw

Het is niet verwonderlijk dat bijbelse parallellen soms werden gerechtvaardigd op euhemeristische wijze. Het klassieke euhemerisme dat de goden als vergoddelijkte stervelingen verklaart, werd in navolging van humanistische vorstenspiegels door onder meer Luther gebruikt ter rechtvaardiging van de standenmaatschappij als verworvenheid bij de gratie Gods. Omdat in Luthers optiek individuen groepen vertegenwoordigen, kunnen de eigentijdse individuen op lutheraanse Laatste Avondmaalsscènes begrepen worden als vertegenwoordigers van hun stand en de goddelijke orde. De verbinding tussen Luthers genadeleer en het calvinisme vindt men in de visie van Coornhert. De mens is immers naar het beeld van God geschapen. En in Paulus' Romeinenbrief (8:29) heet het over de gerechtvaardigde en verheerlijkte in het kader van Gods evenbeeld: 'Want die Hij te voren gekend heeft, die heeft Hij ook te voren verordineerd, den beelde Zijns Zoons gelijkvormig te zijn, opdat Hij de Eerstgeborene zij onder vele broederen.' Behalve dat in de zinsnede een basisprincipe van de gereformeerde predestinatieleer ligt besloten, begreep men hierin ook de kern van godzaligheid: verkiezing tot het kindschap God, de aanneming tot kinderen (Rom. 8:23). De calvinist Adrianus Saravia (1532-1613) ging in op de passus in een dispuut met Coornhert in november 1583, opgetekend in de *Dispvtatie over den catechismus van Heydelbergh* (1617). De discussie vond plaats één jaar voor

[3463] Voetius 1650, p. 22.
[3464] Voetius 1650, pp. 24-25; cf. p. 51.
[3465] Voetius 1650, p. 37.

Delffs *Jakob en Ezau* tot stand kwam, waarin ook de thematiek van de aanneming en verkiezing onder broeders centraal stond (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30).

Coornhert had de passus uit de brief aan de Romeinen aangevoerd ter staving van zijn volmaakbaarheidstheologie die, zoals bleek, ook ten grondslag lag aan diens weergave als apostel van volmaakbaarheid, aangezeten aan het Laatste Avondmaal op het *portrait historié* door Karel III van Mander uit 1606 (§ 4.6; afb. 4.61). In zijn weerwoord stelde Saravia, Paulus parafraserend: 'Die hy voorsien heeft/ die heeft hy ghepredestineert het even-beeldt sijns Soons ghelijckvormich te maken. Hier uyt besluyt ghy [Coornhert]/ dattet de wille Gods is/ dat herborenen gelijck is [ge]worden het evenbeelt sijns Soons/ die is/ seght ghy/ sonder sonde ende alle smette.'[3466] Hiermee was Saravia het in zoverre roerend mee eens, dat hij aantekende dat wij pas in het hiernamaals 'den beelde Christi volcomelijck ghelijckvormigh sullen wesen.' Ook stelde hij dat Paulus 'geenszins sijn beeldt inde plaatse des beelts Christi/ sijne Jongheren voorghestelt heeft [...] maar heeft hem sijn exempel voorghehouden/ op dat sij met hem dē Heere Christum souden navolghen.'[3467] In feite betreft het hier een adaptatie van de *imitatio Christi* uit de Moderne Devotie aan de gereformeerde predestinatieleer.

Het *portrait historié* is door zijn typologische implicaties en beoogde christologische duiding in feite een verkapte uitbeeldingsvorm van de navolging van de *imitatio Christi* zoals die de Moderne Devotie tot stand kwam. Uit respect verplaatste de gelovige zich niet letterlijk in Christus door ijdele vereenzelviging in portretvorm – de *christomimètes* voorbehouden aan vorsten – maar toonde deze zich een navolger van de heiligen om zo zelf uiteindelijk geheiligd te worden. Aan de hand van de religieuze geschiedenis, en de daarin besloten deugdzame boodschap, werd uitgebeeld dat de voorgestelde de geboden naleefde en er een christelijke levenwandel op na hield. In de middeleeuwse traditie gebeurde deze navolging *in extenso* door *imitatio* van patroonheiligen, die vaak ook uit het Nieuwe Testament afkomstig konden zijn. Nadien traden gereformeerden bij voorkeur in de voetsporen van oudtestamentische voorlopers, uitverkorenen, kinderen Gods en "ware" geloofshelden.[3468]

De gelijkvormigheid met Christus is bij de gereformeerden nauw verknoopt met de predestinatieleer en de leer van uitverkiezing op grond van een passus in Paulus' brief aan de Romeinen 8:28: 'Want die Hij te voren gekend heeft, die heeft Hij ook te voren verordineerd, den beelde Zijns Zoons gelijkvormig te zijn, opdat Hij de Eerstgeborene zij onder vele broederen.' Het beeld van de eerstgeborene bleek ook meermaals centraal te staan in bijbelse *portraits historiés,* zoals de *Verzoening van Jakob en Ezau* door Jacob Willemsz. Delff (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) en Rembrandts *Jakob zegent Jozefs zonen* (**REM2;** § 9.4; afb. 9.8). In bijbelse scènes beeldt de christen in feite zichzelf uit, als christen. In oudtestamentische scènes gebeurt dat vaak zonder het risico van een aanmatiging of persoonverheerlijking ook om zo de betichting van 'afgoderij' te ontzenuwen. De oudtestamentische figuur is immers net zoals elke gelovige feilbaar. Het is tevens een poging van de gelovige om zijn ware gezicht te tonen.

In zijn *Contemplationes Sionis* (1642) ging Joseph Hall in op de transformaties van Christus en het ware lichaam en het gezicht van de christen. Daarbij borduurde hij voort op het

[3466] Saravia, in: Coornhert 1617, p. 93.
[3467] Saravia, in: Coornhert 1617, pp. 93-94.
[3468] Zie voor *extensio* en *imitatio* in kader van *personare Dei*: Bjusch 1975, pp. 166, 171, 192, 188.

christelijk euhemerisme als verwoord door David de psalmist: 'Ick hebbe wel geseyt, ghy zy Goden, &c.' (Ps. 82:6) en het dubbele mystieke lichaam dat ook symbool staat voor de gemeenschap der heiligen: 'Christus is onse hoofd, wy syne leden' (cf. *communio sanctorum:* § 6.2).[3469] In de invloedrijke spirituele literatuur van Engelse bodem wordt Christus steevast gepresenteerd als het hoofd dat het *corpus christianum* aanstuurt en dat als voorbeeld ons doet navolgen. In *De schat-kamer des Evangeliums geopent* (1661) beschreef de familist John Everard (ca. 1575-ca. 1650) zes trappen die men moet beklimmen 'eer men met Christo magh sitten op sijnen Throon van ruste en vrede'. De zesde trap noemde hij 'Een gelijckformigheyt met Christo onsen hooft/ hem navolgende als onsen voorbeeldt, dat in hoedanigen standt wy oock sijn/ wy 'tselfde doen dat Christus in dien stant wilde doen.' De zesde en laatste stap is een 'God-ghelijckheyt, als wy in der daat niet langer Menschen maar Gooden sijn [...]'.[3470]

Hoewel de gemiddelde, Hollandse calvinist weinig op zal hebben gehad met dergelijke euhemeristische benaderingen van heiligmaking, is de beeldvorming tekenend voor de uitwerking van het godzaligheidsprincipe. Naar aanleiding van Christus die 'gedaente ofte gestaltenisse een knechts' aannam en de mensen gelijk was geworden (Fil. 2:7) haalde bijvoorbeeld ook de calvinistische "bishop" Hall de drie menselijke gedaanten aan die Benardus van Clairvaux onderscheidde in Christus: '1 *contemptam*, 2 *sp|l|endidam*, 3 *divinam*, dat is een verachte|n|de, verheerlijckte, ende godtlijcke Forme.'[3471] Dergelijke gedaantes worden ook getoond in *portraits historiés,* waarin ook sprake is van gedaanteverwisseling. De identificatie *in malo* vertegenwoordigt dan de verachtelijke verschijningsvorm, zoals in Goltzius' portret van Govertsz. van der Aer als glurende ouderling (**GOL1;** § 12.5: SUSANNA; afb. 12.19), of Rembrandts zelfportret in de *Verloren Zoon* (**REM3;** § 1.7; afb. 1.39); de verheerlijkte of voorbeeldige gedaante vindt men in deugdzame rollen waarin christelijk gedrag wordt nagevolgd.

Door zich te laten afbeelden als aartsvaders plaatst men zich als het ware in de erfopvolging die overging van het Oude naar het Nieuwe Verbond. Zo zijn de zeventiende-eeuwse familieportretten in bijbelse setting in tweevoud een beeld van Gods kinderen. In Paulus' brief aan de Romeinen (12:2) heet het immers: 'En indien wij kinderen zijn, zo zijn wij ook erfgenamen, erfgenamen van God, en medeerfgenamen van Christus; zo wij anders met Hem lijden, opdat wij ook met Hem verheerlijkt worden.' De voorgestelde – de creatuur die in de gereformeerde kunst afgebeeld mocht worden – laat zijn gezicht zien en is het schepsel dat met opgestoken hoofde de openbaring der kinderen Gods verwacht.

Volgens de gereformeerde leer is vergoddelijking natuurlijk niet voor gewone stervelingen weggelegd, enkel voor Christus zelf. Niettemin lijkt deze ook in de gelijkvormigheid aan Christus tot op zekere hoogte haalbaar. De kerkvader Augustinus heeft de gelijkvormigheid van de gelovige in het beeld van Christus (bijkans als euhemeristisch vergoddelijking) opgevat in de zin van onsterfelijkheid. In *De Civitate Dei* wordt het verwoord in Caput XVI van hoofdstuk 22, dat in een zeventiende-eeuwse editie van Johannes Vennekool (1577-1645) is getiteld: *Hoe dat men hebbe te verstaen, de gelijckformicheyt der Heyligen tot het beelt des Soons Godts.* De kerkvader merkt hier op dat de zinsnede uit Romeinen 8 kan gaan over de innerlijke mens en

[3469] Hall 1642, pp. 571, 572.
[3470] Everard 1661, pp. 141-142: '[...]; dat is/ als wy selve niet langer yets wercken, maar dat Godt in ons werckt; [...]'.
[3471] Hall 1642, p. 572: 'Bernh. in Sententiis'. De brontekst kon door mij niet getraceerd worden.

dat Paulus het daarom elders, in Romeinen 12:2, als volgt had uitgeduid: 'En wordt dezer wereld niet gelijkvormig; maar wordt veranderd door de vernieuwing uws gemoeds, opdat gij moogt beproeven, welke de goede, en welbehagelijke en volmaakte wil van God zij.' De Statenvertaling licht 'niet gelijkvormig' in de kantlijn toe: Dat is, neemt niet aan den vorm of de gedaante dezer boze wereld.'[3472] Zeventiende-eeuwse burgers lieten zich niet afbeelden in hun eigen 'boze' gedaante, maar in een andere die verwees naar Gods wil; het Woord Gods.

Augustinus duidde de gelijkvormigheid anagogisch: 'Men kan het oock also verstaen: 'Gelijckerwijs hy ons gelijckvormich geworden is in sterffelijckheyt/ dat wy oock also hem gelijckvormich sullen gemaeckt werde[n] in onsterffelijckheyt, 't welck oock selfs tot de opstandinge behoort.'[3473] Men zou kunnen beweren dat de gedaanteverwisseling in het bijbelse *portrait historié* vooruitwijst op het lot van de mensheid. Over verlossing, verkiezing en genade mag dan wel niet worden gespeculeerd: toch zijn het juist deze begrippen die centraal staan in het christelijke beeldvertoog. Interessant is de woordkeuze in de zeventiende-eeuwse Augustinusvertaling waaruit blijkt dat gelijkvormigheid in Christus' beeld daadwerkelijk als een soort van portret of een evenbeeld werd opgevat. Het volgende Caput XVII heet daar: 'Of oock de lichamen der ghestorven vrouwen in hare vrouwelijcke beeldenisse sullen opgeweckt werden en also blijven'.[3474]

Hall stelde voorts op grond van Filippensen 3:10 dat Christus, die ons als 'patroon ende voor-beeldt' is gesteld, 'onse vernederde lichaem sal veranderen dattet, gelijckformich worden [met] synen heerlijcken lichame.' Wat plaatsvindt in het *portrait historié,* de bijbelse verbeelding als een ander, kan symbool staat voor een christelijke gedachte van gelijkvormigheid die Hall verder uitwerkte: 'Ende wy/ die nu de *aerde* in eens andermans aenghesichte sien/ sullen als dan niet anders als de Hemel in onse eighen aengesichte sien; ende wy die nu onse lichamen met kleederen op-proncken/ sullen als dan uyt de *Hemelsche Kleer-kaste* met het *kleed* der onsterflickheyt aengedaen worden: ene soo t'eenigen tyden eenich gheblanckettet aenghesichte tot het ghesichte van dese heerlickheyt soude mogen toegelaten worden/ als ick seer vreese: dattet het niet gheschieden sal/ edoch ben ick niet versekert/ dat Godt geen andere als oprechte ende waerachtighe aenghesichten in den Hemel wil hebben [...]'.[3475]

In *Gheen pays met Roomen* (1629) beweerde Hall onder het kopje 'De Roomsche Ketterije, aengaende de Rechtveerdichmakinge' juist het tegenovergestelde, vermoedelijk omdat hij zich, anders dan John Everard, geen verwijt van ketterij op de hals wilde halen: 'Godt maeckte ons menschen ende niet goden.'[3476] Daarbij stelde hij dat sommigen ten onrechte beweren dat de strijd van katholieken en protestanten niet meer dan een woordenstrijd is: 'Want dat by de *Papisten* een Inhanghende *Rechtveerdicheyt* is/ is by de *Protestanten* niet anders dan *Heylichmaeckinge* [...]'.[3477] Rechtvaardiging door het geloof en verkiezing stonden centraal in Delffs *Verzoening van Jakob en Ezau* (**DEL1;** § 6.4; afb. 6.30) die daarmee vooruitliep op de

[3472] Hoedanig deze vorm nu was, beschrijft Paulus in Rom. 13:13; Ef. 4:18,19; cf. 1 Petr. 4:3; 1 Joh. 2:16.
[3473] Augustinus 1646, p. 124.
[3474] Augustinus 1646, p. 124. Het antwoord luidt natuurlijk 'ja', maar niet als echtgenotes, maar als engelen.
[3475] Hall 1642, p. 572. In het kader van de evenbeeld-discussie citeerden Doreslaer & Austrosylvius (1637, p. 17) soortgelijke kleding-beeldspraak uit de Bekentenis der doopsgezinden: '*Bekent. der Mennisten pag. 121.* Godt heeft den eersten mensche na hem selven gekleedt met Goddelijcke deughden.' Vergelijk: Kol. 1:30.
[3476] Hall 1629, p. 52.
[3477] Hall 1629, p. 48.

discussie tussen arminianen en contraremonstranten over de predestinatie. Aan de hand van Paulus' tweede brief aan de Thessalonicensen (2:13-14), alsook de tweede brief aan Timotheüs (1:9) en de eerste brief van Petrus (1:2) wilde de Nationale Synode de arminiaanse geloofsartikelen met wortel en tak uitroeien met het volgende besluit: 'Wt welcke plaetsen blijckt/ dat de Predestinatie tot de ghelijck-formicheyt des beelts des Soon Gods/ tot de openbaringe der verborgentheyt der Goddelijcker wille/ tot de crachtige roepinge/ geloove/ aenneminghe tot kinderen Gods/ heylichmakinge des Gheestes/ verlossinghe door den bloede Christi/ en[de] rechtveerdichmaeckinghe/ in het besluyt der verkiesinghe inghesloten werden/ [...]'.[3478]

13.4. Nawoord

Het veelvormige verschijnsel van portrettering in historische gedaante laat zich niet vatten in algemeen geldende conclusies. Het *portrait historié* is een kunsthistorisch predicaat voor allerhande subcategorieën van portretkunst en historieschilderkunst en de bijbelse variant is een deelverzameling daarvan. Temeer omdat het hier niet gaat om één fenomeen dat men eenduidig kan omschrijven, werden alle werken die de kunsthistoricus is gaan aanduiden met de term *portrait historié* in de vroegmoderne tijd nooit met één begrip aangeduid. Door zijn religieuze onderwerpsmaterie onderscheidt het bijbelse *portrait historié* zich van profane varianten, zoals mythologische voorstellingen. Toch kunnen zelfs portretten met thema's uit de klassieke oudheid niet los worden gezien van de christelijk belevingswereld (§ 10.2: GANYMEDES; § 12.3: SCIPIO; § 12.5: VULCANUS). Hetzelfde geldt voor portretten als herders die niet zelden gespeend zijn van bijbelse connotaties – als er al niet sprake is van wonderlijke tussenvormen die in zowel de bijbelse historieschilderkunst als de pastorale traditie thuishoren (§ 11.2–3).

Het conglomeraat van beeldtypen dat schuilgaat onder de specificatie bijbelse *portrait historié* ontwikkelde zich uit stichtersportretten en portretten in assistentie op memoriestukken en epitafen. Vanwege de oorsprong in de sacrale kunst kan het portrettype in verband gebracht worden met devotionele praktijken omtrent herinneringscultuur, maar doordat het beeldtype plaatsvond in een seculiere omgeving kreeg het een andere betekenisdimensie. In de Republiek zagen gereformeerden zichzelf bij voorkeur voorgesteld als deelnemers in de verhalen van het Oude Verbond, als uitverkorenen, als vertegenwoordigers van het Neêrlands Isräel. Daarnaast wordt in bijbelse *portraits historiés* getuigenis afgelegd van religieuze standpunten. Door middel van onderwerpskeuze en beeldmotieven nam men stelling in theologische debatten. Als kunstzinnige expressievorm van innerlijke overtuiging is het schilderijtype een afspiegeling van een religieuze beeldvorming van individuen, families en geloofsgroepen. Inhoudelijk kan de uitbeeldingswijze een weerslag zijn van theologische standpunten van een bepaalde denominatie of spirituele stroming. Zij kan een waardenstelsel vertegenwoordigen aan de hand van de deugdzame exempla en moralistische boodschappen. Aldus worden de vroomheid en religieuze geaardheid van de geportretteerde zichtbaar gemaakt voor de geloofsgemeenschap.

Binnen het corpus van bijbelse *portraits historiés* uit de Nederlanden in de vroegmoderne tijd is een duidelijke voorkeur waarneembaar voor oudtestamentische scènes,

[3478] Acta Synodi 1618-1619, ed. Canin 1621, p. 46.

nog voordat we de geloofsachtergrond van de geportretteerden in ogenschouw nemen, of een onderscheid maken tussen de portrettypes onderling. De verdeling van oud- en nieuwtestamentische scènes bij familieportretten lijkt circa 75% / 25%, hoewel dit gegeven, gezien de grote verscheidenheid aan soorten portretten binnen het gehele corpus, weinig zinvols zegt over de verhouding van deze subcategorie tot het geheel. De vraag is waar of hoe men de grens moet leggen: bij autonome of geïntegreerde *portraits historiés* of bij volwaardige vereenzelvigingen met benoembare bijbelfiguren, zoals in portretbustes met attributen, of bij complete families in assistentie in bijbelscènes (die niet altijd actief onderdeel van de bijbelscène zijn). Welke subcategorieën en varianten moet men inhoudelijk en formeel onderscheiden en afscheiden om iets inzichtelijk te maken over de samenstelling van "het geheel"? Het hier gepresenteerde corpus is immers een kunstmatig samenstel van toevallig bewaard gebleven werken dat een kunsthistoricus heeft vergaard op grond van een (niet onbetwistbare en niet altijd sluitende) moderne definitie van het *portrait historié*. Als vergaarbak biedt de inventarisatie een overzicht op de veelvormigheid van het portrettype, maar harde conclusies kunnen er niet aan verbonden worden, zolang de definitie welke men hanteert niet onbetwist is.

Zou men portretten met één figuur meenemen in een overzicht, dan zou de balans van de getalsmatige verdeling tussen oud- en nieuwtestamentische uitslaan in het voordeel van de laatste categorie, omdat er dan veel apostel- en evangelistenportretten bijkomen. Hetzelfde geldt als we het corpus zouden afwegen met inbegrip van werken uit de Zuidelijke Nederlanden, die hoofdzakelijk bedoeld waren voor een sacrale context. Altaarstukken en devotiestukken met bijbelse onderwerpen tonen immers bijna uitsluitend nieuwtestamentische scènes, maar zijn daarentegen niet te classificeren als autonome portretten. Wil men zich enkel beperken tot de Republiek dan dient men te bepalen vanaf welk moment men het Zuiden, waar het bijbelse *portrait historié* in het laatste kwart van de zestiende eeuw tot bloei kwam, buiten beschouwing laat. Bij weglating van assistentieportretten wordt het beeld vertekend. Verreweg het populairst was de thematiek van de *Laat de kindertjes tot mij komen,* bij zowel katholieken als protestanten. In dergelijke familieportretten wordt de getoonde familie in assistentie (en soms gescheiden van de bijbelse scène) afgebeeld. De uitbeeldingswijzen van bijbelse rollen en de mate van betrokkenheid bij de handeling lopen sterk uiteen, evenals het getal der figuren, de setting en de mise-en-scène. Vanwege het weinig homogene karakter van de bijeenvergaarde portretten in de gedaante van bijbelse figuren is afgezien van een getalsmatig overzicht. Niettemin kunnen enkele generieke uitspraken worden gedaan over de aard van het bijbelse portrettype.

Vanaf ongeveer 1640 kwamen veel familieportretten in een landschappelijke setting tot stand waarbij een bijbelse themaduiding bewezen noch uitgesloten kan worden. Hoewel antiquiserende en pastorale elementen (kostuum, bloemenkrans) meestal een duiding als bijbelscène lijken te weerleggen, lijkt vanaf het midden van de zeventiende eeuw steeds vaker sprake van een genretransitie en een neiging om bucolische en classicistische motieven te introduceren in bijbelse voorstellingen. Als er al sprake is van portrettering als bijbelfiguren dan treedt het bijbelse narratief daarbij op de achtergrond en is niet meer dan een motief bedoeld voor de mise-en-scène. In veel familieportretten in een landschap lijkt sprake van bijbelse

connotaties maar er is zelden tot nooit sprake van een narratieve scène die herleidbaar tot een bijbelse passus en als zodanig goed herkenbaar is.

Vanzelfsprekend waren oudtestamentische onderwerpen met name bij protestanten populair en in de Republiek gaven zij dan ook het veelvuldigst *portraits historiés* met dergelijke onderwerpen in opdracht, terwijl katholieken vasthielden aan het visuele jargon van prereformatorische heiligenvoorstellingen en een voorliefde voor nieuwtestamentische scènes aan den dag legden, ook al hadden dergelijke portretten geen concrete devotionele functie. Dit wil echter niet zeggen dat katholieken geen oudtestamentische scènes verkozen voor portretten. Zo portretteerde de katholiek Nicolaes Moyaert zijn familie in *God verschijnt aan Abraham te Sichem* (**MOY1**; § 8.1; afb. 8.1). Het is veelzeggend dat behalve een aan Jacob van Oost (1601-1671) toegeschreven familieportret voorstellende Rebekka en Eliëzer er maar één ander Zuid-Nederlands voorbeeld bekend is van een zeventiende-eeuws (groeps)portret dat met een oudtestamentische scène is gecombineerd: *Job op de mestvaalt getroost door zijn vrienden met muziek* (Olomouc, Museum of Art; **ANON2**; afb. 13.4). Dit werk van omstreeks 1650 werd voorheen eveneens toegeschreven aan Jacob van Oost maar staat tegenwoordig op naam van Gaspar I van den Hoecke (ca. 1585-1648/59), hoewel Pieter van Lint (1609-1690) meer voor de hand ligt als de vervaardiger. De man met de viool in de achtergrond is met zekerheid een portret en mogelijk ook de andere drie muzikanten die kennelijk Eliphaz, Bildad en Zophar moeten voorstellen. Job was nu een van de weinige oudtestamentische figuren die ook een verering als heilige kende.[3479]

De analogie in oudtestamentische *portraits historiés* berust gewoonlijk niet op een doorgevoerde vergelijking tussen personen op grond van individuele parallellen maar was overdrachtelijk-narratief of allegorisch. Omdat de verwijzing niet op de voorgestelde figuren is gericht maar op de gebeurtenissen, konden gewone burgers zich met oudtestamentische figuren vereenzelvigen, zonder dat hun het verwijt van aanmatiging of heiligschennis ten deel viel. Door de gebeurtenis-vergelijking kon de inhoud van een onderwerp spatiotemporeel worden overgedragen zonder dat hier bezwaren aan kleefden. Naast reformatorische achtergronden was deze factor mede bepalend voor de populariteit van het Oude Testament als onderwerp voor portretten in de Noordelijke Nederlanden. Simon Schama betoogde naar aanleiding van de populariteit van oudtestamentische voorstellingen dat het Oude Testament meer 'van deze wereld' was dan het Nieuwe Testament 'met zijn volkomen gewijde karakter.'[3480]

[3479] Oudtestamentische *portraits historiés* door Vlaamse schilders van na 1585 tonen doorgaans geen scènes met een handeling maar één figuur in een statische portretpose. Meestal zijn de geportretteerden van adel of hoveling en niet afkomstig uit de Nederlanden. Een laat voorbeeld is: Antoon Schoonjans, *Portret van Frederik Willem I van Pruisen als koning David,* olieverf op doek, 177 x 135 cm, Berlijn, Schloss Charlottenburg; Porthis 0253. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 111; dl. 2, p. 410, nr. 578 met afb. 14. In andere gevallen is de portretintentie twijfelachtig **(OOS4).** Bellori vermeldt dat Nicholas Lanier (1588-1666), musicus en schilder aan het hof van Karel I van Engeland, door Anthony van Dyck werd geportretteerd als David die harp speelt voor Saul: 'E perche frà gli altri nobili ingegni di quella corta vi si trouano Nicolo Lanieri Pittore, e Musico, lo ritrasse in sembianza di Dauide che suona l'arpa auanti Saule', in: Bellori 1672, p. 262 (Eng. vert. Bellori 1672, ed. Wohl 2005, p. 219), aangehaald in: Cust 1900, pp. 53, 113, 277, nr. 114; Tent. cat. Genua 1997, pp. 389-390 en door A. Eaker, in: Tent cat. New York 2015, p. 104 onder nr. 20-21 met noot 5 op p. 106. Het schilderij is niet overgeleverd. Oliver Millar en Karen Hearn vermoeden dat de compositie werd vastgelegd door een navolger van Jacob Jordaens in *Harspelende David,* ca. 1635, olieverf op doek, 76 x 61 cm, Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin, inv.nr. 0213 CM; 5921. Inderdaad heeft deze halffiguur veel weg van Lanier. Zie: O. Millar, in: Tent. cat. Londen 1982-1983, p. 46; K. Hearn, in: Tent. cat. Londen 2009, p. 60; Best. cat. Saint-Omer 1981, p. 57, nr. 177; Wilson 1994, pp. 175, 194, noot 28 met pl. 18. Zie voor Laniers portretten door Van Dyck: James 1999.

[3480] Schama 1988, p. 104. Zie voor de vele oorzaken: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, passim.

Het populairste onderwerp *Laat de kindertjes tot mij komen* werd door opdrachtgevers uit allerlei geloofsgroepen gekozen. Hoewel het onderwerp op allerhande manieren met de doop in verband kon worden gebracht en drager van theologische polemiek was, lijkt het thema vooral zo vaak gekozen omdat het bij uitstek geschikt was om kinderen (binnen een gezin) voor te stellen.[3481] Bovendien vervulden de kinderen binnen de Kinderzegening een rol die relevant was binnen het bijbelverhaal. Aldus werd het belang van de Bijbel voor de kinderen onderstreept en diende het schilderij als visualisering van het kindergeloof en als middel om kinderen het geloof reeds vroeg bij te brengen. Bij de analyse van deze werken valt op dat Christus en zijn apostelen nooit werden gebruikt om volwassenen te portretteren. Feitelijk gaat het hier om portretten in assistentie die, in het geval van de kinderen, een essentiële rol vervullen binnen het verhaal. Hetzelfde ziet men in Jacob Backers *Christus en de Kanaänitische vrouw* waarin de geportretteerden slechts een bijrol hebben (**BAC3;** § 8.4; afb. 8.33)**.**

Anders dan binnen de heersersiconografie van de adel leenden nieuwtestamentische hoofdfiguren zoals Christus en Maria zich doorgaans niet voor portretmatige vereenzelviging van burgers.[3482] Omdat Maria als "Moeder Gods" in de reformatorische beeldtraditie buitenspel was gezet, speelde zij dus ook geen rol in de bijbelse portretkunst van protestantse zijde. Niettemin bleef ook de kunstzinnige identificatie met haar binnen voorstellingen van katholieke burgers in de zeventiende eeuw betrekkelijk zeldzaam. Een voorbeeld is Pieter de Grebbers familieportret met de *Heilige Familie met St. Elizabeth en Johannes de Doper* uit 1631 (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; **GRE2;** § 5.1; afb. 5.3). De visuele gelijkstelling met Christus bleef voor zowel protestante als katholieke burgers een heet hangijzer of een brug te ver. Van de nieuwtestamentische geloofshelden waren Christus' discipelen (apostelen en evangelisten) het meest geliefd voor portrettering. Verreweg het vaakst treffen we portretten als apostelen in Laatste Avondmalen, die meestal opgesteld stonden in kerkelijke ruimten.

De opname van het portret in de bijbelscène lijkt minstens zo belangrijk te zijn geweest als de gevisualiseerde gelijkstelling met een specifieke bijbelfiguur. Concrete, biografische parallellen tussen het voorgestelde individu en de bijbelfiguur wiens gedaante men aannam blijken zeldzaam of niet aantoonbaar. Kennelijk vormden persoonlijke gebeurtenisanalogiën of andersoortige individuele overeenkomsten op grond van leefomstandigheden geen directe aanleiding of beweegreden om zich te laten afbeelden als bijbelse figuren. Zelfs in het geval van portretten die fungeren als deugdenspiegel worden geen werkelijke eigenschappen tussen personen vergeleken maar slechts voorbeelden ter navolging gepresenteerd. Er zijn geen aanwijzingen dat men een onderscheid maakte tussen zich verplaatsen in een bijbelse figuur in een specifieke situatie en zich verplaatsen in een bijbelverhaal waarin dit personage figureert. Wellicht vond men de narratieve scène zelfs belangrijker dan de vereenzelviging of rol. Dit verklaart mogelijk ook het gebruik van vereenzelvigingen *in malo,* waarbij onmogelijk sprake

[3481] Vergelijk de populariteit van de thematiek van Cornelia moeder der Gracchen in het mythologische portretgenre: Herman Doncker, olieverf op doek, 99,1 x 123,3 cm, Vlg. Amsterdam (S), 7-5-1993, lot 100; RKD-nr. 125083. Zie: Laarmann 2000, nr. 41. Zie voor portretten met het onderwerp: Hänsel 2004; Porthis 0091 (Jan van Bijlert, Orléans, Musée des Beaux-Arts); Porthis 0178 (Theodoor van Thulden, Tournai, Musée des Beaux-Arts); Porthis 0395 (Herman Doncker, Vlg. Amsterdam (S), 7-5-1993, lot 100); Porthis 0482 (Hendrick van Vliet, Jelsum, Dekema State).
[3482] Zie voor dergelijke identificaties in de heersericonografie: Polleroß 1988, passim; Porthis. Zie voor vroegmoderne portretten van adellijke vrouwen als de maagd Maria: Van Cauteren 2016, pp. 278-285.

kan zijn van volledige (historische, psychologische of moralistische) vereenzelviging zoals in een identificatie met een rolmodel.

Sympathische inleving heeft meer betrekking op de uitgebeelde situatie dan op het voorgestelde individu, wat ook blijkt als men zich inleeft door narratieve structuren in de positie van een antiheld of *bad guy* zonder dat men het verlangen heeft die persoon te willen zijn. Negatieve verbeeldingen, of die op de grens van het decorum (**BAC1**; § 8.5; afb. 8.42), wijzen op vormen van fantastische socialisatie, zelfs als deze vermoedelijk niet door de geportretteerde zelf zijn gekozen, zoals in het geval van Van der Aer als glurende ouderling (**GOL1;** § 12.5; afb. 12.19). Ook lijkt het erop dat we de intrinsieke betekenis van de vereenzelviging in het schilderij, of deze nu publiekelijk-politiek-propagandistisch of privaat-persoonlijk-devotioneel is, veelal moeten duiden vanuit de narratieve context van het bijbelverhaal en bijbehorende vertogen in het cultuureigen dan op grond van persoonlijke parallellen. Ook in het rederijkerstoneel werd, conform de argumentatieve opbouw van preken, aan de hand van bijbelverhalen een diepere betekenis gegeven aan eigentijdse gebeurtenissen doch zonder beide werkelijkheden met elkaar te verenigen.

De beweegreden voor de uitbeelding als bijbelse figuur is weliswaar verklaarbaar uit de religie, maar is ook een wereldlijke aangelegenheid die haar verklaring vindt in externe factoren die weinig met godsdienst of geloofsbeleving van doen hebben. In de portretkunst werd doorgaans ingehaakt op bestaande tradities of op modieuze voorstellingsvormen. Mogelijk hebben persoonlijke of diepreligieuze overwegingen een minder grote rol gespeeld dan men wil vermoeden. Wellicht geldt de regel: hoe specifieker en zeldzamer het onderwerp, hoe meer eigen inbreng van een opdrachtgever er verondersteld mag worden. Familieportretten met *Laat de kindertjes tot mij komen* zijn weinig origineel en ondanks denominatieve verschillen in de uitwerking van motieven (de leeftijd van het gezegende kind), lijkt het erop dat het thema vooral gekozen werd vanwege een algemeen christelijke boodschap en de bekendheid ervan, wat wel weer samenhing met de theologische discussies over de kinderdoop (§ 4.1, § 7.5-7.9).

De bedoeling van de gevisualiseerde vereenzelviging met een bijbelfiguur strekt verder dan vroomheidsoefening. Zelfs al werden alle mogelijke implicaties van een uitbeeldingswijze in ogenschouw genomen bij het verlenen van een portretopdracht, dan nog hoeven zij niet altijd te zijn beoogd. Ook moet men ervoor waken een persoonlijke betekenis van de rol voor de geportretteerde te postuleren en deze te psychologiseren. Een portret in opdracht is geen egodocument of een visualisering van diepe zielenroerselen. Het schilderij is strikt genomen niet het resultaat van een religieuze handeling van een voorgestelde persoon, maar dat van de schilder die in commissie werkte en een idee uitwerkte dat op een of ander moment moet zijn ontstaan. Het is onduidelijk in hoeverre het in opdracht geven van een bijbels historiestuk met portretten, het eventueel kiezen van een specifieke rol, een uitdrukking van spiritualiteit is. Wie maakte de keus? Bij familieportretten zal het vaak de huisvader zijn geweest die een onderwerp of rol koos voor het gehele gezin, al dan niet in overleg met zijn echtgenote.

Er zijn geen aanwijzingen dat er een devotionele of meditatieve bespiegelingsvorm werd beoefend aan de hand van het portret, hoewel de portretwijze wel gezien kan worden als de weerslag van spirituele overwegingen. Niet het portret op zich, of zelfs de daarin aangenomen

rol, maar de getoonde historie met haar precieze uitbeeldingwijze en motieven maakt de bedoeling van het schilderstuk duidelijk. Wat een opdrachtgever wilde bereiken met een uitbeelding als bijbelfiguur laat zich niet verklaren door individuele beweegredenen. Van een concrete gebeurtenisanalogie of zelfs een persoonlijke associatie met een bijbelfiguur die verder strekt dan de belichaming van diens deugdzaamheid is zelden tot nooit een bewijs te vinden.

Ook van het scheppen van een beeld van intieme, psychologische vereenzelviging lijkt zelden tot nooit het doel, of althans niet aantoonbaar omdat innerlijke overwegingen niet op schrift werden gesteld. Maar het was ook niet bedoeld als ijdel vertoon, wanddecoratie of louter ter vermaak, integendeel: het diende het geloof van de geportretteerde tot uitdrukking te brengen, of althans een aspect daarvan. Het is in velerlei opzicht een kunstzinnige geloofsuiting met vele gezichten. Het bijbelverhaal kon dienen als drager van polemiek, stellingname in de theologische discussies van die tijd. Men zou het bijbelse *portrait historié,* zoals dat in autonome vorm in de Noordelijke Nederlanden opgang vond, kunnen kenschetsen als schilderkunstige verbeelding van de persoonlijke inleving in de Neêrlands Israël-gedachte en alzo de oudtestamentische variant meer specifiek als uitwerking van de verbondsgedachte.

Een propagandamiddel voor de massa's was het bijbelse *portrait historié* vanzelfsprekend niet. Zelfs als het publiekelijk werd opgesteld in de kerk, zoals het Viglius-triptiek, was het beoogde publiek klein. De buitenwacht bleef gespeend van de boodschap die hoofdzakelijk werd gepreekt voor eigen parochie. Als onderdeel van de sacrale kunst was het hoogstens bestemd voor hen die zich mochten ophouden in een privékapel, in een bepaalde semipublieke ruimte. Als schilderij voor het woonhuis had het gehistoriseerd portretstuk een gedachtenisfunctie die vergelijkbaar was met portretten zonder bijbelse thematiek. Het was bedoeld voor hen die bij de bezitters thuis over de vloer kwamen, maar in de eerste plaats voor hen die zich erin vertoonden. Als hoogstpersoonlijk manifest van geloofsovertuiging verbeeldt het bijbels *portrait historié* de verindividualisering van de Heilsgeschiedenis.

Dat de rol ondergeschikt is aan de gebeurtenis in protestantse context is deels verklaarbaar uit de omstandigheid dat men boven elke verdenking van zelfverheerlijking of zelfverkiezing verheven wilde zijn. Het ging immers niet langer om genade te verkijgen door goede werken. Barmhartigheid werd niettemin gepropageerd, zoals in Backers *Kanaänitische vrouw* (**BAC3**; § 8.4; afb. 8.33). Inherent aan de predestinatieleer is dat bijbelfiguren als vertegenwoordigers van de geportretteerden eigenlijk niet de handelende figuren van het verhaal zijn, maar God, die werkzaam is in de vorm van de Heilige Geest, die zich openbaart in Genade die voor de beschouwer onzichtbaar blijft, maar verhuld kenbaar wordt gemaakt of geïmpliceerd door de niet getoonde afloop van het bijbelverhaal. De protestantse God heeft immers geen gezicht, dan die van de mens, dan die van geportretteerde, wiens evenbeeld Hij is. Aldus zijn portretten een verbeelding van de volharding in het geloof om de Genade ten deel te kunnen vallen.

Summary

The biblical *portrait historié* in the Netherlands of the 16th and 17th centuries

Chap. 1. The subject of this study is the biblical *portrait historié,* a portrait type in which a person is depicted as a figure from the bible, as it flourished in the Netherlands of the 16th and 17th centuries. In art history, the term *portrait historié* is used for a subset of both history painting and portraiture in which an individual is portrayed in the guise of a historical, religious, mythological or legendary figure. The description "portrait in the guise of a biblical figure" can cover a wide variety of works of art. A person may be portrayed as protagonist of a biblical story (as David with the head of Goliath) or as biblical figure in a non-biblical narrative scene (as Luke the Evangelist painting the Virgin). The individual(s) depicted could have a main role, actively or passively engaging in the biblical act or hallowed proceding, or appear as an anonymous, secondary but relevant figure in the margins of a multifigured painting. The specific role of the sitter can be identified by analysing the iconography (the sitter's attributes and/or the narrative context). The term *portrait historié* is an ambiguous one since it can be used both for a work of art itself, whether it be a proper history piece or an autonomous portrait, and for a portrait figure that is inserted in a narrative scene. The latter portraits are also known as cryptoportraits (i.e. hidden portraits), although these portraits are in no way intended to remain hidden. As an alternative, the description "integrated *portraits historiés*" is introduced here for those non-autonomous portraits.

Chap. 2. A specific Dutch terminology for *portraits historiés* did not exist in the 16th and 17th centuries. In inventories of estates one finds descriptions of subjects of the paintings which mention the individuals who figure in them. The element of identification was often neglected and not elaborated further than in terms of 'as' or 'in the guise of'. In contemporary art theory and other writings, the attention was usually drawn to the manner of apparel and other formal characteristics (*portrait à l'antique*). Partly due to the lack of terminological and artistic differentiation, biblical *portraits historiés* seem to approximate related image types such as pastoral portraiture, in which individuals are dressed up as shepherds in antique dress. In many cases one could speak of "genre transition". It was not until the 18th century that the term *portrait historié* was introduced for allegorical and narrative portraits, in which the person portrayed *could* play a historical role. In addition, there are many "borderline cases" that partially meet the definition of the portrait type, such as oriental *tronies* and recognizable models that have been "portrayed" from/after life but are not intended as portraits.

Chap. 3. Because of the multitude of manifestations, it is difficult to reconstruct the coming into being of the biblical *portrait historié*. Different lines of development can be followed within classical and christian art. This religious type of disguised portraiture can only be partly explained by ideas about incarnation, *christomimetes,* and euhemerism. The identification with a biblical figure can perhaps be best interpreted through typology and *anagogè*. In religious art, the *portrait historié* developed from the donor portrait into the "portrait in assistance", in which the patrons increasingly find their way to the centre of the composition, passively taking part in the sacred history. In the course of time, these passive witnesses gain a more active rol. An important group of works are portraits of burghers in Passion scenes: a specific kind of religious identification that can be connected with the ideas of Modern Devotion. When in later time the religious reform movements gained foothold in the Netherlands – on both sides of the denominational spectrum – it was mainly the epitaph (*memorietafel*) from which the autonomous biblical *portrait historié* developed.

With the coming of the Reformation, the dichotomy between ecclesiastical art and (civic) private art further widened but also resulted in the increase of religious paintings in secular spaces. Nevertheless, autonomous (non-devotional) *portraits historiés* with Old Testament subjects were already being painted for private homes from the last quarter of the 15th century onwards (e.g. *David and Abigail* by Hugo van der Goes). Looking across the borders, in France and Germany, one also finds precursors of the autonomous biblical group portraits that first appeared in the southern Netherlands in the last quarter of the 16th century. The diffusion of Reformation ideas also contributed to the rise of the portrait type. In Reformation exegesis the method of humanist allegoresis of scripture was transformed and analogies between biblical and contemporary events and individuals could also be understood in a more literal sense. As before in the Modern Devotion, the anagogy may also have played an important role, since according to the anagogical argument the image, as a substitute for a textual source, could elevate the beholder's mind to immaterial realities and even a partial or complete union with God. Calvin's more down-to-earth approach of art and preference for historical representations with a didactic function may also have had an indirect influence on the preferences of citizens in the Dutch Republic. Although portraits were deemed admissible in his view, het was critical of images 'without meaning': as a consequence *portraits historiés* would meet the requirements of art he had envisioned.

Chap. 4. The biblical *portrait historié* turned out to be particularly useful for transferring religious propaganda because complex theological concepts could be visualised and made intelligible for the average beholder through well-known religious imagery. There are ample examples of political imagery, such as Lucas D'Heere's *Philip II in the guise of king Solomon* with the Queen of Sheba bringing gifts as an image of complacency of the Netherlands. Counter-Reformation iconography is the basis of Pieter Pourbus's triptych of Viglius ab Aytta. The donor himself, political figures and church reformers appear on the central panel amidst the hebrew scribes taking part in the discussion with the 12-year-old Christ in the Temple. The side panels of Viglius' triptych show prototypes of Christian baptism: on the left the *Circumcision of Christ* and on the right the *Baptism of Christ.* The biblical debate depicted on the central panel is to be understood as an image of the ongoing theological dispute about the sacrament of baptism, in which the contemporary figures participated. The side panels are meant to visualise the catholic doctrine of distinction between child baptism and adult baptism of converts.

Paintings of the Last Supper proved particularly suitable for the insertment of portraits, of both isolated individuals and of whole groups. In early sixteenth-century Lutheran altarpieces, the Last Supper was used to represent church reformers and fellow believers as substitutes and successors of the apostles. Individuals portrayed could visually partake of the Supper of the Lord, as in the real life ritual, and make God's grace outwardly observable to other believers. In the Catholic Church too, the distinction between the painted historical event and the living liturgical practice was cancelled, and the separation between the two acts blurred by being depicted as attending this pivotal moment. Furthermore, by representing a specific iconography of the Cena one could adhere to particular opinions on the Christian rite. In Gortzius Geldorp's *Last Supper* (1576) with Louvain theologians as apostles, the inscription on the chalice refers to the theological dispute about John 6 and the Tridentine interpretation of the eucharist. Depictions of the Last Supper from the Northern Netherlands with portraits of contemporary artists, rhetoricians and prominent figures, such as Coornhert, also served as a means to propagate Protestant views on the Communion and reject the transubstantation or the actual presence of Christ in the Lord's Supper. In addition to portraits as apostles in Last Supper scenes, there is also a long tradition of (semi-autonomous) self-portraits in the guise John the Apostle and Luke the Evangelist. The latter custom probably started with Rogier van de Weyden's self-portrait as the first Christian painter in *Lukas painting the Madonna*. The less obvious identification with John can be explained by the story of Lycomedes.

Chap. 5. In the Northern Netherlands, the biblical *portrait historié* for sacral and devotional purposes was contextually separated from the secular variant for domestic use, notwithstanding its religious subject matter. However, also after the dissolution of the catholic institutions, one could still find portraits on altarpieces, such Petrus Purmerent's portrait as apostle on Wouter Crabeth's *Assumption of Mary* (1628) for a clandestine church in Gouda. Although Catholics in the Republic had preference for New Testament scenes and marian depictions, Old Testament subjects could also be used for private portraits (e.g. Moyaert's portrait of his own family in *Abraham in Shechem*). More conservative Roman Catholics deliberately held on to specific art formats such as the triptych, even for their private depictions (e.g. Gerrit Pietersz.'s *Adoration with shepherds* with the Stuyver-Den Otter family). In the Spanish Netherlands, on the other hand, *portraits historiés* still appeared unabatedly in eclesiastical art, mostly on epitaphs and altarpieces, although there were attempts to curtail disguised portraits in sacral art. From the sixteenth century onwards, portraits in the guise of religious figures were increasingly held in abhorrence and condemned by theologians as Molanus, Borromeo, and Paleotti. Profanity in religious art was prohibited by the Council of Trent, and as a result restrictions on the appearance of portraits in religious art were imposed by local church authorities in the Southern Netherlands. A ban on portraits on middle panels of altarpieces was issued at the Provincial Council of Mechlin (1607) and subsequent synods and decrees tried to put an end to the illegal dipiction of private persons, especially of those who did not contribute to a painting as donors. However, these decrees were rarely followed and clandestine portraits still were being painted in the centre of altarpieces. An additional problem – also for decanal control – was that many portraits could not be recognized as such, since it was difficult to discern between realistic models (sometimes recognisable as family members of a painter, as is the case with the many religious figures by Rubens) and "actual" portraits.

Chap. 6. The dawn of the Golden Age of the autonomous *portrait historié* started in the last quarter of the sixteenth century in Antwerp with the painting *Moses and the Israelites* of 1574 by Maerten de Vos, commissioned by Peeter Panhuys and Gillis Hooftman. The Panhuys panel serves as a case study for determining how the choice of a subject relates to the faith of the persons portrayed in a biblical *portrait historié*. Presented is a partly new identification of the sitters and a new assessment of their religious persuasions. Although the individuals portrayed have been connected to the 'spiritualistic' movement of the Family of Love in earlier studies, no attempt was made to interpret the painting in the light of this connection. The Family attracted both Protestants and Catholics. The iconography of this *portrait historié*, also points in the direction of Lutheran interpretation and seems to confirm the (otherwise established) Lutheran sympathies of Gillis Hooftman and Peeter Panhuys. Moreover, the specific formulation of the Ten Commandments indicates the consultation of a Lutheran Bible translation. This observation seems remarkable since the painting was considered distinctly Calvinist by others.

Biblical *portraits historiés,* such as the Panhuys panel, may be understood as visualisation of the *communio sanctorum* or saintly community. One could argue that *portraits historiés,* in which one projects oneself in the position of protagonists or acting characters of a biblical story, are meant to depict an act of godliness. In a biblical *portrait historié* the person portrayed is depicted as if he were experiencing an institutional moment of faith at first hand, which seems to be closely connected with the desire to be part of christian tradition. Unlike in the Catholic Church, in Calvinism religious tradition has less to do with the continuation of the ecclesiastical office than with the passing on of the divine gift and the internalised continuation of belief through the calling to the ministry, as inspired by the Holy Spirit. An example of this is Martin Faber's *Institution of the diaconate* (1617) with calvinist reformers from Emden.

Jacob Willemsz. I Delff portrayed his family in *The Reconciliation of Jacob and Esau* (1584) with two of his sons as the main figures. The reason for the choice of subject should not be sought in a personal predilections or narrative analogy, such of the settlement of a family quarrel. The choice of subject finds its explanation in the ongoing theological debate about the doctrine of predestination in relation to original sin and election, for which the story served as an example. The Delft minister Arent Croese was closely involved in this debate, that was also often waged in public places, for example in a Delft inn. The fact that Jacob and Esau each went their own way was predetermined before their birth, which John Calvin, in his *Institution* of 1539, regarded as illustrative of the nullity of their merits in God's eyes. The story tells not so much about how people should relate to each other but how to situate their own behaviour within a divine context. The Old Testament story of election (as well as its Pauline reading), seems to focus primarily on the individual in spite of its theological interconnection to the corrupt masses and types of people

(chosen and rejected). The story can be seen as a legitimation to be represented as a rigtheous believer who does not believe in sanctification through good works but renders himself to God's judgment.

Karel van Mander's *Crossing of the Jordan* (1605) shows the portraits of Duyffgen Roch and Isaack van Gherwen among the Israëlites. Both were Remonstrants, but Van Gherwen was originally a Mennonite, just like the painter. Van Gherwen's family left their birthplace Den Bosch for religious persecution, which could explain the subject: like the Israelites who had to leave Egypt, many refugees reached "their" Promised Land; the Republic. The painting dates two years after the third unsuccessful siege of 's-Hertogenbosch and the draining of the river seems to anticipate a tactic that conquered the city in 1629. One should also not play down the role of the painter in the choice of subject of the painting that was probably meant as wedding gift. The crossing of the Jordan had a specific mennonite meaning, since it was traditionally seen as a foreshadowing of Christian baptism. Van Mander wrote a poem on the painting, originally inscribed on the frame, in which he compared the passage through the Jordan with the path of life: the way of all flesh, a common topos in Mennonite literature. Several lines of poetry from Van Mander's *Gulde Harpe* (1605) seem to be especially tailored to the history piece. In it he alludes to the "Levitical priesthood", a reference to a passage by Philips Schabaelje, which in its turn should be connected to Van Mander's self-portrait as one of the Levites carrying the Ark across the river.

Chap. 7. In a secular and domestic environment, the most common theme used for *portraits historiés* was Christ suffering the children to come unto him. The oldest, known combination of a family portrait with this blessing scene is an epitaph from 1557 that Lucas II Cranach painted in memory of Dr. Caspar Cruciger. The earliest known *portrait historié* with this subject from the Netherlands was painted by Hieronymus Francken 1602 and probably depicts the De Witte family. Werner van de Valckert's *Christ blessing the children* (1620) depicts Michiel Poppen, his wife and their children. Although the family Poppen descend from a Protestant lineage, there are indications that other relatives, who switched to the Catholic faith, were also intended to be depicted, such as Dirck Wuytiers, whose portrait apparently remained unfinished. The depiction of the first newly built Protestant church in Amsterdam, the Zuiderkerk, in the background, however, strongly points towards a Protestant interpretation, since it characterizes Amsterdam as a new Jerusalem.

Two depictions of *Christ suffering the children to come unto him* by Cornelis Cornelisz. van Haarlem show integrated portraits; one is dated 1633 and portrays the governors or regents of the Holy Ghost Infirmary, who are identified individually for the first time; the other of 1614 depicts a matron. In 1646, Cornelis Danckerts painted the children of the Bosch family from The Hague as being blessed by Christ. This painting makes clear that in Dutch art the focus has clearly shifted from the mothers around Christ to the family as a household. Despite the many figures, Danckert's monumental painting has a striking intimacy. The religious content is well compatible with its figuration as a family portrait, reducing the distance between the lofty *historia* and the domestic *pétite histoire*. The catholic Braems family from Haarlem was also depicted in a monumental *portrait historié* of the same subject by Jan de Bray (1663). Four portraits of elderly men were added later: either ancestors of the Braems family or governors of the St. Jacobs Godhuis, where the work hung. The inscription on the frame "MEMORES ESTOTE PARENTUM VESTRORUM" (Honour the memory of your parents) could refer to the Vulgate text and/or Calvin's commentary of Hebrews 13: 7-9 ("Remember your leaders"). It is possible that the Calvinist 'supervisors' of this former Catholic Godshuis have appropriated the theme of the family portrait and have used the inscription for their own message.

The frequent appearance of the theme since the 1540s has been associated with the theological dispute over infant baptism between Lutherans and Anabaptists. The dispute about the age of baptism had its repercussions on the representation of this subject (particularly the age of persons being blessed). The regenerative value of baptism was recognized by both Luther and Calvin. Paintings in which Protestant families portray their children under Christ's blessing are to be understood as a visualisation of this symbolic renewal of baptism, in order to be resurrected in faith. Similarly, regeneration is the leitmotiv of a 1647 portrait of the family of Ole Worm, a Lutheran Dane of Dutch descent. In portraits of Catholic families, the motive of Christ laying on his hand on the children purposely evoke associations with the Catholic sacrament of the confirmation: which corresponds with the age of the children shown (7-12 years). The pathos generated by the theme of the Christ's Blessing can also be associated with the theological concept of *vivificatio*. Spiritual renewal is also central to the Calvinist "theology of sanctification", and as a form of reflection it could also serve as a substitute for doing "good works". And by being blessed by Christ the portrayed people become participants of the community of Christ. The greater attention paid to the child in early modern times may also explain the increase of portraits with the subject in general and the popularity among different denominations.

Chap. 8. By depicting their own family in a biblical scene, painters could make a collective testimony of faith on behalf of their relatives, as Jacob I Delff did. This is also the case in Claes Cornelisz. Moyaert's familyportrait *God appears to Abraham in Shechem* (1628). The choice of subject can not be explained by the protestant notion of the Republic as Promised Land, since the Moyaert family was Roman Catholic. However, the altar at Shechem, errected in Canaanitic hostile territory, can refer to the "private" Catholic altars that were clandistinely established in Calvinistic cities; also in houses of members of the Moyaert family. The significance of the holy place of Shechem is also important (outside the scope of the episode shown) for the interpretation of the painting. In a pamphlet of 1620, for instance, the partriarch Jacob's stay at Shechem was allegorically compared to the situation at that time, as a living example of the troubles between the Catholics and Protestants. Allusions on the sacking of the city of Shechem as revenge were also often used in seventeent-century literature.

Aelbert Cuyp's *Meeting of David and Abigail* (1635) with Lowys Molenschot and Janneken Rochus as the main protagonists is synthesis of a group portrait, a biblical history and a civic guard painting. Although this type of painting is unique in Cuyp's oeuvre, the painter had experience with painting group portraits in landscape settings and *tronie*-like portraits with oriental elements. Lowys Molenschot is depicted as a captain of the militia, his son Rochus as an ensign and his son-in-law Abraham de Gelder as a corporal. The choice of subject can be simply

explained by the wish of the client to be portrayed in that military rank. There is, however, another reason for visually merging a contemporary militia with David's army. The minister Willem Teellinck formulated in his *Davids vvapen-tuygh* (1622) a biblical analogy, of what was expected of the Dutch citizens, namely to protect State and Church. He explicitly made a comparison with the times of king David and praised the Dutch civic guards, stating that it is allowed to use ordinary means to create a new Israel. In 1635, when the painting was made, the taking up of arms was an up-to-date topic in the context of the Dutch freedom struggle: the Franco-Spanish War had just broken out. Apart from military allusions, the subject of Cuyps painting also reflected great honour on the female members of the family as the wise and virtuous Abigail and her handmaidens.

The only known "regents group portrait" with an Old Testament subject, *Elisa refuses the presents of Naaman* was painted by Pieter de Grebber of 1637 for the regents of the Haarlem hospital *Leprozenhuis* (Lepers Asylum). The ominous warning emanating from the biblical painting was meant to protect the regents from fraudulent behaviour and self-enrichment. Volker Manuth correctly identified these portraits as the four regents of the Leprosy House in 1637. Here, they are, for the first time, identified separately on the basis of other portraits. The subject choice may also be explained in the local popularity of the story of Naaman: the humanist Cornelius Schonaeus, rector of the Haarlem Latin School, wrote a biblical comedy titled *Naaman* (1572). Particularly because of the leprosy theme and the admonishing message, the subject appeared to be particularly suitable for the *Leprozenhuis* and its administration, but there was another reason. The careers of the portrayed and their families were influenced by the quarrel between Arminianists and Counter-Remonstrant Calvinists. The discussions, centered around the question of predestination, original sin and salvation, could be explained on the basis of the Naaman story. Leprosy was associated with hereditary sins and the pagan Naaman, with his rudimentary faith in the Messiah, was also used by Calvin as a virtuous example and argument for church membership as requirement for salvation.

In 1640 Marinus Lowyssen and his wife Eva Ment were portrayed "in assistance" in *Christ and the Canaanite woman* by Jacob Backer (1640). The fact that the woman, whose sick daughter is healed by Christ, is an alien woman, a foreigner from outside the Holy Land, makes it message clear: Christ is not only there for Jews, but also for all other nations. The woman asks, as it were, for the crumbs that fall from Israel's table, so that she can partake in eternal salvation. The behaviour of the Canaanite woman is presented as a good example and counterpart of the haughty actions of the Jews who exluded their parents from the usufruct of goods by declaring them *qorban* (sacrificial offering), about which Christ reproached the Pharisees, just prior to the meeting with the Canaanite woman. Apart from being illustration of maternal care, it is this implied honouring of one's parents, that makes the subject suitable for a family portrait. The main theme of the painting is, however, a miraculous cure that is symbolic for justification by faith alone. The breadcrumbs of which the woman speaks also relate to the bread as a symbol for Christ. A loaf is held the couple's son, while their daughter draws attention to it. That Christ was not exclusively sent to the house of Israel, was also an important fact for the seventeenth-century Dutch who literally portrayed themselves as representatives of a New Israel and also did their own missionary work in the Far East. Interstingly, Eva Ment was entrusted by her first husband J.P. Coen with the godly upbringing of half-European girls in Batavia (Dutch East-Indies), while her later husband Lowyssen also took care of children of V.O.C. servants.

Lowyssen's likeness was also recognised in Jacob Backer's *Isaac and Rebecca* (1640) in the guise of the patriarch Isaac wooing his wife in Gerar. Rebecca, who turns her face away, must be Eva Ment. Absent is Abimelech, who caught the couple in the act and realised they were not siblings. It has been argued that the love scene was kept in a private room since this public display of intimacy would have been considered inappropriate. Marital love and procreation, however, was not seen as something perverse. A presumed moralistic message and postive image of Isaac of Rebecca does not explain why the couple chose biblical portraiture as a pretext for eroticism, or how their promiscuous pose can be reconciled with their Calvinistic background. In the notes of the *Statenbijbel* the amorous 'sporting' (*jokken*) is explained as 'making some free but fair gestures'. Luther claimed that the homesick couple comforted each other. Reformed preachers also saw this as a mitigating circumstance. In the light of this, it is interesting that Lowyssen and Ment had met each other, far from home, abroad in India, where they witnessed the flogging of the 12-year-old Saartje Specx, who was punished for making love with the 16-year-old ensign Pieter Cortenhoeff, who was decapitated for this offence. The violent incident also preoccupied the people's minds back in the Republic because the presumed pledge of marriage between the two had been an argument for acquitting them from prosecution. Possibly the couple Lowyssen-Ment sought connection with the pietistic ideas of the Further Reformation with pastors like Petrus Wittewrongel who argued that marital cohabitation consisted not only of sharing a house and a table, but in particular of the community of the bed.

Chap. 9. Many preachers compared the Reformed Dutch with the biblical Jews and regarded the Republic as the Second Israel. In pamphlets written at the time of the Revolt we find the first equations between the Reformed Church and Jerusalem. For rhetoricians the Dutch Israel also became a commonplace. In the Protestant Republic there was a certain reluctance to use biblical matter for the glorification of still living rulers. Only one proper biblical *portrait historié* of a stadholder is known: Frederik Hendrik als David by Jacob Gerritsz. Cuyp of 1630. The painting was painted to commemorate the conquest of Den Bosch. Frederik is shown with the head of the slain Goliath. Praise is sung by the personifications of the seven provinces, while the victor is crowned with a laurel wreath by a putto holding a banderole with the text "Gloria in excelsis" that refers to Psalm 98. In light of the third verse of Psalm 98 and John 4:22, Calvin argued that the glory of the Gentiles consists of the incorporation into the sacred lineage of Abraham. The united provinces symbolise the union of all peoples with Israel. By the victory of the "Davidic" Frederik Hendrik on the "Philistine" Spaniards the people of Den Bosch were brought to the true faith whereby they were absorbed in Israel.

The metaphor of the Second Israel served as a safe alternative to the complex concept of election, a cause of constant controversy, and it was also in line with Calvinist views on godliness and the so-called "example tradition"

(religious exemplification). In the Republic, Calvin's doctrine of the convenant was seen as an addition to his doctrine of election and considered essential for the notion of a protestant nation. But the alter-Israel rhetoric was also reversed and used against the authoritarian, theocratic tendencies of orthodox Reformed. The Reformed themselves were also wary that the Dutch people would push their identification with Israel to the edge. It was also not forgotten that Dutch anabaptists in 1534 had proclaimed the kingdom of Zion in Westphalian Münster. Calvin's clearly draw a dividing line between the covenant and salvation: election in the context of the covenant does not necessarily mean election to salvation.

It has been claimed that the Schrijver family is portrayed in Rembrandt's *Jacob blesses the sons of Joseph* (1656). G. Schwartz assumed that Willem Schrijver was portrayed in the guise of Joseph, and his son Willem the Younger as Ephraim, while Wendela de Graeff was added as Joseph's wife Asenath. He saw a parallel between the story of Jacob's youngest grandson, who obtained the rightful inheritance – despite the legitimate claim of his older brother – and the circumstance that Schrijver had come into possession of a considerable capital after the death of his wife. In the Republic, the story of Ephraim and Manasseh often served as a motive for depicting a conflict between figures and nations. The suggestion that the theme in the painting applies to a family feud over the inheritance appears to be strengthened by similar imagery in writings, but more likely the subject matter relates to the national analogy of the Dutch Israel. Three years earlier, a political pamphlet *Manasse teegen Ephraim* was published which relates to the First Anglo-Dutch War. Apart from this, Dutch Calvinists did not understand the invocation of the patriarchs in Jacob's prayer for Manasseh and Ephraim as heavenly intercession but as an indirect proof of their own incorporation into Israel. The exchange of birthright was understood as spiritual adoption by which Ephraim and Manasseh were equated with Jacob and both included in the covenant of grace. In the year that the work was painted, in 1656, Willem Schrijver gained an important position in the city council, after he renounced his membership of the Remonstrant Fraternity. If the identification of the portrayed is correct, the painting might serve as symbol of adherence to the reformed church and its doctrine of election. According to Calvin, Jesus, as the Christ, connects the church with Israel. One should not confuse the Calvinistic notions of the Second Israel with philosemitism, as has happened in many art-historical publications in recent years. Calvin writes that the Gentiles have taken the place of Israel. Most preachers understood Zion, God's vineyard, only as the metaphysical Church of the chosen. This church was not visible to its members, and godliness could only be pursued by means of sanctification. Different motives of the second Israel can be distinguished in biblical portraiture. 1.) God saved the Dutch as well as the Israelites from slavery; 2.) God has chosen this land, as well as Canaan, as the place for his church; 3.) God has given rich blessings to the Dutch; 4.) God has often miraculously delivered the Dutch; 5.) God shows them His mercy for their sins.

Chap. 10. The biblical *portrait historié* has a complicated relation to Protestant spiritualism. It has been argued that the individual portrayed in *portraits historiés* "enact a narrative" and "engage the viewer". These processes have been related to well-known meditational practices in the religious sphere that were derived from other cultural phenomena aimed at creating interaction with the public, such as cathechisms. To have oneself portrayed in miraculous Bible stories was meant to stimulate the imagination and enhance spiritual empathy and to make the biblical matter more comprehensible and down to earth. The connection between typology and "example tradition" was not a specifically Calvinistic affair. For example, similar notions about exemplification and typologies are found in contemporary Mennonite writings, such as the *Grooten Emblemata Sacra* (1654) by J.P. Schabaelje. Interestingly, the kings of Judea, Assyria and Persia, Greek philosophers and biblical prophets are all portrayed by figures from recent history by the reuse existing portraits. For example, Prophet Habakkuk is represented in the person of Zwingli, and king David is Christian III of Denmark. This identity change was possible because according to Schabaelje's spirtualistic notion only the quintessence of a figure was relevant. The *Emblemata Sacra* is also an important *trait d'union* between the contemporary spiritual reformation and the Protestant spiritualistic discourses in earlier times.

Children had to be instructed by their own parents in the articles of faith. Within sixteenth-century German Lutheranism, paintings were for the first time systematically used for teaching these principles of faith. *Portraits historiés* may also had paedagogic function in domestic education. The focus on the Christian household in biblical family portraits correlates with the seventeenth-century Pietistic movement of the Further Reformation, that has also been characterized as a 'family-oriented reform movement'. In Pietistic literature, a godly upbringing was often conneced with the virtuous *ars moriendi* and guidelines how to deal with death, since large infant mortality caused many parents to be concerned about the salvation of their children. Lambert Doomers' *Samuel in the temple at Shiloh presented to Eli by Hannah* (1668) also relates to this concern. The godliness of children also underlies portraits of young boys in the guise of Ganymede. Pietistic catechisation at home was also propagated by preachers as P. Wittewrongel who presented Old Testament figurs as role models for contemporary believers: they served as an example for the education of Reformed youth. Many paintings focus on a godly upbringing.

Barent Fabritius portrayed his kindred ("parental family") – including siblings, in-laws and their offspring – as figures in *Peter in the House of the Centurion Comelius*. The Bible story tells how the godly Cornelius summoned the apostle Peter to his home after the visit of an angel. Depicted is the moment that Peter spoke, and the Holy Spirit (the gleaming light) fell on all of them who heard the Word (Acts 10:44). The namesake of father Peter acts here as a substitute for the housefather who had recently died. Next to Peter possibly stands Tobias Velthusius, brother-in-law of Carel, a minister in the Beemster, who translated English pietistic writings. A Pietist way of thinking about the centurion can be found both in Puritan and Catholic literature. Fabritius' family portrait had an educational goal: to instill godliness into the children who occupy such a prominent place on the painting. Justification through faith and the efficacy of prayer and the Holy Spirit are the main themes. Calvin used the story of Cornelius to explain the maxim "outside the church no salvation". On the basis of Peter's words, Calvin dealt also with the outpouring of the Holy Ghost at Pentecoste, which is similary depicted in art. It is striking that Calvin connected the story with the Canaanite

woman and Naaman the Syrian; two other exemplary gentiles who appeared in *portraits historiés*. Fabritius evidently wanted to avoid the appearance of a worship scene, by not drawing attention to the centurion who fell before Peter's feet but by depicting him as a standing figure upon whom the Holy Spirit descended.

François Wynants and Alida Essings were depicted by Lambert Doomer in *Elkana and Hanna present Samuel to Eli* (1668), together with their sons François and Dirck, the latter in the guise of the young Samuel. Elkana and Hannah gave their only child to Eli in gratitude to God, because they had been blessed with a son after a long period of infertility; a motif that seems hardly relevant for François and Alida. It has been suggested that the work served as a memorial to their six deceased children, or that Dirck was destined to become a minister, a man of God, like Samuel. One should perhaps take the main motive less literally: as an expression of gratitude for keeping the youngest child alive, since Dirck is depicted as having survived the risky weaning period. Striking is the very faithful and accurate representation of the clothes of Eli. Doomer did not exclusively follow Flavius Josephus's discription of the high priest, but chose to depict the turban according to Maimonides's "folded swaddling-bands", just as Willem Goeree prefered. Also Joachim Oudaen gave a detailed description of the priestly robes, breastplate and frontlet in his play *The rejected house of Eli* (1671). The drama has been interpreted as political allegory in which the judicial rejection of Eli's tribe refers to the House of Orange. Doomer's painting may have such a political dimension, but can perhaps best be explained by the exemplary role of the biblical couple. The episode could serve as a model for all who share in the heavenly calling. The minister Franciscus Burman also attributed an educational goal to the story as an example "how the children of God are received with gratitude and that they must be sanctified."

The visualised identification with a biblical figure should not be seen as a symptom of a Protestant state of mind. One must also be conservative in the interpretation of the painting as a means of religious revelation or expression of innermost feelings. It has been proposed that spritiualistic practices, especially occasional meditations, are a suitable starting point for interpreting *portraits historiés*, since they may have instigated the allegorical presentation of everyday events as biblical histories. Josua Sanderus played an important role in the distribution of such ideas. He translated Hall's *Occasional Meditations* as well as many other English books on godliness, and was involved in a new edition of Van Haemstede *Martyrology* of 1621 (1st ed. 1559), in which Old Testament heroes were presented as role models for contemporary administators. The biblical *portraits historiés* of Protestants are a proof of their attempt to demonstrate to the outside world that they adhered to the religious norms of their own denomination and continued to walk in covenant with God according to the doctrinal standards of sanctification by following pious examples.

Chap. 11. As the seventeenth century progressed, the focus shifted from the representation of the extended family to the family nucleus of father, mother and children, while also the number of secondary figures in *portraits historiés* descreased. The heyday of the biblical *portrait historié* in the period 1630-1660 coincides with the rise of the pastoral portrait genre. Paintings of families in a landscape form an extensive part of seventeenth-century portraiture. Most biblical *portraits historiés* are situated outside, often in a arcadic setting, and hence belong to this formal category. The individuals portrayed appear often in Hungarian or Polish dress or *à l'antique* with Oriental turbans, very similar in fashion to those worn in *tronies*, bucolic portraits or hunting scenes. A striking example of the problematic separation between different portrait types and genres is Ferdinand Bol's *Portrait a married couple in oriental costume in a landscape* (c. 1648). The work has been linked to a painting described in the estate inventory of the late Anna van Erckel, as being the portrait of the deceased and her first husband, Erasmus Scharlaken, in the guise of Isaac and Rebecca. When a missing piece of this painting with a third figure of a shepherd surfaced, this identification seemed less likely, and it was assumed the painting depicted an unknown couple in Oriental dress. The original composition, however, does not rule out that the painting was the biblical scene mentioned in the inventory. The shepherd – who dressed more simply than figures in most pastoral scenes – could then be interpreted the young patriarch Jacob.

Shepherds were often presented in edifying pastoral literature as instructors of divine knowledge and a natural way of life. This bucolic notion was nourished by the Old Testament. Typical biblical arcadia are envisioned in family portraits in which the head of the household is shown as a biblical patriarch on his way to Canaan with his family and all his livestock. There are many biblical *portraits historiés* that portray individuals as additional figures that are irrelevant to the Bible story depicted. Pastoral family portraits without a definable narrative scene (as derived from a literary source) are very similar in figuration and composition to biblical family portraits in which an all-encompassing action from a Bible episode is missing. Particularly problematic are family portraits *à l'antique* in Arcadian landscapes with water wells, such as those by Gerbrand van den Eeckhout, which may be interpreted as depictions of Isaac and Rebecca or Jacob and Rachel. In many cases it remains uncertain whether such paintings should be seen as a depiction of a specific biblical story or as more general allusion to it. Many family portraits have an ambiguous iconography that could relate to both the biblical and the pastoral genre. Recurring elements are houlettes, floral motives and all sort of animals.

In the case of autonomous children's portraits in fancy dress, the absence of a clear narrative context or attributes usually leads to even greater problems of interpretation. Painters used fixed formula for these portraits, regardless of the subject matter, meeting specific wishes of their clients, who could choose from a range of portrait types. Because of the generic repertoire, it often remains unclear whether or not boys in shepherd's dress (of fur) are meant to represent St. John the Baptist, especially if the wicker cross with the "Ecce Agnus Dei" banderole is omitted. A similar interpretation problem is the case in the many half-length portraits of girls and young ladies with a lamb, often referred to as St. Agnes, who also may be non-descript shepherdesses. Only if a sword or a palm of victory is depicted, can the person portrayed with certainty be identified as St. Agnes. Portraying children and adolescents in the guise of the little Baptist or St. Agnes was possibly stimulated by the *Regola del Cura Familiare* (1403) of the blessed Dominican monk and cardinal Giovanni Dominici.

A problematic biblical *portrait historié* in a landscape setting is Jan Mijtens' 1650 double portrait of couple, traditionally identified as the politician Jacob Cats and his housekeeper Cornelia Baers. The subject of the painting was recently identified as *Manoah's wife reporting the appearance of an angel.* The tiny angel in the background would then be the man of God who told Manoah's wife that she would conceive of a son: Simson. The heavenly messenger was formerly connected with Cats's imminent death after his withdrawal from public life. It is highly unlikely that Cats wanted to prophesy his own death by means of a portrait. Nor does it seem probable that Cats had himself depicted with his housekeeper as a token of their identification with the life history of the biblical characters. This notion fo a supposed analogy of event also shed doubt on the portrait identification and was reason to suspect that a hitherto unknown couple was portrayed. However, the painting does not seem to allude to another couple's desire to have children – they are quite elderly – but to the hoped-for arrival of a new Simson or redeemer. The choice of subject could be related to the then political situation and the failed coup d'état by Stadtholder Willem II. The annunciation of Samson's birth, however, does not refer to the wish for a new stadholder, since Cats did not consider him an indispensable part of a government. Instead, it must be seen a symbol of the hoped-for restoration of the Republic through wise leadership. It is possible, however, that "father Cats" and his "life companion" identified themselves with Manoah and his wife, because they were often presented as examplary Christians.

Chap. 12. In most *portraits historié* the biblical story serves as an illustration of an exemplary line of conduct, and formulates a guideline with the aim of ensuring good behaviour. In fact, specific virtues are represented in a narrative manner by figures involved in a historical act. Hence a *portrait historié* is not a strict allegory, no personification in which an individual person is portrayed as an abstract concept (such as Caritas). The historical scene functions as a kind of parable, a story by which a religious or philosophical idea is illustrated. Often the painting contains a moralistic message, by which the portrayed tried to propagate a favourable opinion about themselves. Their devotional identification is symptomatic of their religious convinctions. The biblical self-image functions as a mimetic paradigm which is told in a diegetic way: in the form of a story. The narrative fiction of the *portrait historié* consists of several layers or intradiegetic "worlds". The actual narrative (of the portrayed) is embedded in another narrative (bible), in (through) which the diegetic narrator tells his own story: this is called metadiegesis. In many mimetic and diegetic parts of Bible stories, one can distinguish two distinct layers of meaning: first, God teaches us that He miraculously realises His mysterious plan; secondly, destructive consequences of reckless actions are overcome by God. Many *portraits historie's* portray dimensions of predestination and election, such as Delff's *Reconciliation of Jacob and Esau,* or aspects of grace, such *The gathering the manna* by Metius.

It is striking that the cardinal virtues often seem to be the basis of *portraits historiés.* A *portrait historié* is, however, not always based on a personal analogy of virtue. Remarkably, in family portraits depicting *The Continence of Scipio* the main hero is usually *not* a portrait. Here the positive outcome as a result of human action (Scipio's magnanimity) alludes to divine intervention. Subject and analogy, on the other hand, can only be explained by the generic identification of the Dutch with the Roman Republic. In Dutch 17th-century imagery one could easily switch from one national image to another: comparing the Dutch with the Roman, Batavian or Hebrew peoples. Because of his (presumed) historicity of descent, the concept of the Batavian Holland differs from the Dutch Israel, which was based on a spiritual comparability. A comparison between a biblical event and a private incident is more difficult to fathom than a national analogy, because it requires both knowledge of the biblical narrative and of a *pétite histoire.* Reportedly, the Dordrecht artist Jan Woutersz. van Cuyck painted a *Judgment of Salomon* in which he portrayed the pro-Spanish bailiff Johan van Drencwaert in the guise of Salomon. Reportedly, Van Cuyck, a Mennonite, was detained in jail on charges of heresy, when he made the paining. This partly explains the justiciary allusion, since the bailiff was also presided over court hearings. It remains the question whether this biblical analogy is a fabrication of later historians or based on the truth. In Van Braght's martyrology of Van Cuyck a similar biblical imagery is used, when the latter is compared with Christ, for example when Van Braght wrote that the painter was sitting on the rack "like an Ecce Homo". Van Cuyck himself also displayed an analogical way of thinking in his prison letters when he compared Dordrecht magistrates with Pilate and Caiaphas. Finally, it is significant that the theme of the Salomon's judgment was also used as an indictment against the Inquisition in prints.

In the absence of evidence, an analogy of event seldomly seems the most obvious explanation for identification with biblical figures. The only paintings in which we may certainly assume a narrative parallel as motive for identification are wedding portraits, such *The Wedding of Esther and Ahasveros* by Jacob van Hasselt. Identifications that are testimony of a reciprocal experience are extremely rare: the equation of portrayed people with biblical figures rarely resides in a similar course of action in comparable situations. More often, a narrative analogy refers to a general circumstance or specific ritual or practice of a denomination than to a specific incident that an individual had actually experienced. The theme of the *Preaching of John the Baptist* in portraits also expresses a religious sense of community. The sermon in the open air reminded of the secret meetings held by Protestants outside the city when professing their religion was forbidden. In a general sense, one can explain why a personal analogies did not play a major role in the choice of subject. Peoply did not identify themselves in all respects with biblical figures, especially as their behaviour was not praiseworthy. Perhaps Dutch citizens found events from their own lives too commonplace to compare them with such illustrious stories from Scripture.

Several *portraits historiés* of Jan Govertsz. van der Aer are known, including a painting by Henrick Goltzius in which he appears in the guise of Vulcan, which probably had a counterpart portrait of his wife as Venus. The reason for the equation with the adulterers Vulcan and Venus is difficult to comprehend. Perhaps the woman was not Venus, but Charis, another woman of Vulcan and one of the Graces. In another painting by Goltzius, Van der Aer is shown as one of the lustful elders who watch the bathing Susanna. Because of the church with the courtyard in the background, the figure of Susanna has been interpreted as the persecuted church and the elders with the Jewish headgear and Turkish turban as her unchristian assailants. Similar actualisations of the Susanna theme as symbolic for the violation

of the Christian congregation can be found in contemporary lampoons. Such interpretations, however, do not explain the remarkable portrait identification *in malo*. Goltzius might played a joke on his friend. The byword "Susanna scoundrel" (*Susannaboef*) was used for (lecherous) old men. The depiction of Van der Aer can only be a witty quip. Susanna was often the subject of (both pedestrian and edifying) songs that relate to debauchery. Humorous aspects of the biblical story are inherent to its representation, while its deeper meaning was often only a pretext for displaying female nudity. Contemporary beholders will have been aware of this double standard. Perhaps the inclusion of Van der Aer's portrait in the biblical nude scene served as a countercultural argument against the accusation of hypocrisy.

The intercontextual transposition of meaning in the *portrait historié* is related to what the sociologist Erving Goffman called 'keying'. The biblical *portrait historié* is as form of a role enactment, in which social structures, such as family ties and Christian communities are reproduced in a biblical context within the painting. Three kinds "fantastic socialisation" can be discerned in biblical portaiture. The third group of "secret identifications" includes works that express an intimate self-image that do not seem to comply with the rules of decorum (Lowyssen as lovemaking patriarch; Van der Aer as peeping Tom). Notions similar to the modern "social face" are expressed in Christian morality of the time through "mirror imagery" about the self-image and self-knowledge, often combined with painter's jargon. This touches upon the ambiguous nature of biblical portraiture: it is a sign of inner faith, and at the same time an ornamental and vain "self-image". So-called 'role distance' becomes evident from personal characteristics, contemporary attributes and iconographical deviation that ensure that the portrayed people break character, and are recognized as themselves.

Chap. 13. The end of the donor portrait in the Dutch Republic left a gap in the artistic repertoire of spiritual self-imagination. The absence of portraits in ecclesiastical environments, as part of a commemorative cult, has stimulated the rise of the autonomous biblical *portrait historié* in secular spaces. Since the rise of the Modern Devotion, being portrayed in a religious scene was a way to testify in person of one's search for forgiveness, mercy and rapprochement to God. The primacy of Scripture and the "Word-oriented" visual culture of the Reformation, in connection to the Dutch Israel imagery, attested to the popularity of the biblical *portrait historié* in civic context. Biblical portraiture could be theologically legitimised on the basis of guidelines in commentaries on catechisms, although this does not explain its practical purpose. It has been argued that secularized mentality penetrated devotional art and destroyed it from within. It remains unclear whether or not a family portrait with a biblical subject a for private home actually differs in use from an altarpiece or other devotional works of art containing portraits. To attend to this matter, general questions about functionality and devotional practice of portraits need to be studied first. The debates about the *Andachtsbild* and the differences between private and public art also complicate an overall interpretation of the *portrait historié*.

Before the Reformation, Dutch artists were already aware of the symbolic relationship between subject matter and form (or function) of religious paintings. In the autonomous biblical *portrait historié* – i.e. the secularised type – form, figuration and fashion were often linked to the discussion on the functionality of religious art. Often one finds critial references to pious practises: e.g. the pseudo-donor portrait in Delff's *Jacob and Esau*: a criticism on intercession of saints; or the fact that Fabritius's centurion before Peter does not kneel in veneration of the apostle. Catholic defenses against the reproach of idolatry and reactions from Protestants make clear how portraiture and remembrance were viewed from a religious perspective. According to the Reformed view, there is an essential distinction between paintings in the church and those at the home because of a difference in use. Portraits were allowed at home according to Ursinus's guidelines, that fitted seamlessly with Calvin's approval of representations of visible creatures. In the Reformed restrictions of art, one can find further explanation for the success of the biblical *portrait historié*. Not only does this type of portrait only have a civic use, but it also meets all the requirements that were set for art. For it serves as a remembrance, not only of the portrayed, in the Paulinic sense, but also of the biblical story, while the image as a rule also contains a moralistic message.

The reasons given for portrayal as a specific biblical figure or participant in a biblical scene, mainly explain the choice of subject rather than the motivations for that identification. Reformed critiques of the phenomenon *portrait historié* have not been handed down, and its assessment can only be interpreted indirectly. In some catechetical texts dramatically performed roles are discussed, which may offer some insight into how this kind of role play in religious art was judged – though views differ widely. Biblical parallels and comparison between persons were often justified in an euhemeric way, because of the conformity with God. Both the perfectionist pursuit of conformity with Christ and the imitation of exemplary figures in calvinist sanctification can be seen as adaptations of the medieval *imitatio Christi* to the Reformed theology of predestination. By following in the footsteps of Old Testament forerunners, and by being portrayed as patriarchs and the people elect, the Dutch placed themselves, as it were, in the succession from the Old to the New Covenant. In the biblical *portrait historié*, the Christian actually portrays himself as a Christian; in Old Testament scenes without risk of a personal glorification, so as to disprove allegations of vainglory and idolatry. The analogy in Old Testament *portraits histories* was seldom based on individual parallels. The choice of subject seems to have been as important as the identification with a biblical figure. The autonomous biblical *portrait historié* is a painterly representation of the personal empathy of the people portrayed with the Dutch Israel. Inherent to the doctrine of predestination is that biblical figures, as representatives of the contemporary persons, are not actually the acting figures of the story, but God, who works in the form of the Holy Spirit, who reveals himself in Grace who remains invisible to the believer and the spectator.

DEEL II

Appendix: Semasiologie van het *portrait historié* na 1700

In § 2.4 kwamen vroegmoderne Nederlandstalige begrippen aan bod die men gebruikte om allerlei soorten *portraits historiés* te beschrijven. Enerzijds ging het om kunsttheoretische termen die, ondanks een soortgelijke betekenis, niet synoniem zijn aan de term *portrait historié* zoals de kunsthistoricus deze placht te bezigen. Anderzijds betrof het omschrijvingen in boedelinventarissen. Bepaalde begrippen bleken deels uitwisselbaar en van toepassing op subcategorieën of aanverwante portrettypen. Weer andere begrippen dienden als verzamelbegrip met een veelomvattende betekenis, zodat ze óók betrekking kunnen hebben op andere portretvormen.[1] Zo definieerde Jacques Lacombe (1724-1811) het *portrait historié* in zijn *Dictionnaire portatif* van 1752 het *portrait historié* als 'un Portrait que l'on accompagne de Figures, ou d'attributs allégoriques.'[2] Van een historiografisch overzicht van het begrip als inleiding werd afgezien, omdat de term pas werd geïntroduceerd na circa 1650 en het gebruik ervan beperkt bleef tot het Franse taalgebied. Pas in de achttiende eeuw werd de betekenis van deze woordcombinatie voor het eerst gedefinieerd. Daarbij bleek de definitie onderhevig aan verschuivingen die symptomatisch zijn voor de benadering van het portrettype.

CONVERSATIESTUKKEN: *PORTRAITS EN ACTION*

Het bijvoeglijke naamwoord *historié* met betrekking tot portretten houdt in de achttiende eeuw verband met de visualisatie van narrativiteit en actie. Los van historieschilderkunst en decoratieve aspecten had *historier* ook de betekenis van 'vertellen'.[3] Deze betekenis van 'raconter' werd als tweede opgesomd onder het lemma 'historier' in de *Dictionnaire Comique* (1735) van de Philibert-Joseph le Roux (†1790).[4] In de achttiende eeuw werden zelfs groepsportretten die niet naar een grootse historie verwezen als *portrait historié* bestempeld. Het gaat hier om portretten waarin de afgebeelde personen door middel van een (profane) handeling met elkaar in verband staan, zoals in een conversatiestuk.[5] Ook conversatiestukken met portretten, zoals *fêtes galantes* konden als *portraits historiés* worden aangeduid, zoals het portret van de danseres Marie Sallé (1707-1756) door Nicholas Lancret (1690-1743) uit 1732 (Schloss Rheinsberg; afb. I).[6]

Marie H. Trope-Podell vestigde vanwege dergelijke verbanden tussen *portraits historiés* en conversatiestukken de aandacht op Antoine Furetières omschrijving van 'un Peintre d'histoires' in diens *Dictionnaire universel …* (ed. 1702/1727) als iemand die 'bepaalde acties' schildert en 'meerdere personen' in een schilderij voorstelt.[7] Zij veronderstelde dat Furetière hiermee ook doelde op groepsportretten. Omdat Furetière niet uitlegde om wat voor 'plusieurs personnes' het gaat, noch inging op deze 'actions particulières', wilde Trope-Podell hierin de 'invention simplement historique' herkennen, waarover Roger de Piles (1635-1709) schreef in zijn *Cours de peinture par principes* (1708). Hiermee doelde De Piles op 'histoires vraies et fabuleuses' waartoe hij 'portretten van personen [SIC!], de voorstellingen van landen, dieren en van alle producten van de kunst en de natuur rekende, mits deze geen *allegorische* of mystieke inhoud bevatten.'[8]

Het is vrij opmerkelijk dat Trope-Podell het *portrait historié* wilde interpreteren als een *histoire*

---

[1] Er werd geen 16de- of 17de-eeuws equivalent begrip gevonden dat in deze studie als historisch-correct alternatief kon worden geherïntroduceerd. In paragrafen 1.2 en 2.8 is summier ingegaan op enkele etymologisch verwante, anderstalige termen die gangbaar waren (zoals *ritratto istoriato*).

[2] Lacombe 1752, p. 519, geciteerd door Kiss 2010, p. 104; cf. ed. 1753/55/66, p. 545; ed. 1759, p. 479.

[3] Vergelijk: Trope-Podell 1995, p. 42.

[4] Le Roux 1735, p. 352. Men moet de term vertellend portret niet verwarren met de uitdrukking *portrait parlant* die verwijst naar de mate van gelijkenis. Zie hiervoor: Bocquillon 2004-2005, pp. 35-56.

[5] Zie: Praz 1971. Omgekeerd werden in de 17de eeuw historiestukken als conservatiestukken omschreven, zoals Poussins *Eliezer en Rebecca* (Parijs, Louvre) dat Philippe de Champaigne (1602-1674) aanduidde als 'une entrevue galante et polie'; Vidal 1992, p. 200.

[6] Nicolas Lancret, *Portret van de Danseres Mlle. Marie Sallé met de drie Gratiën*, 1732, Olieverf op doek, 42 x 54 cm, Schloss Rheinsberg. 'Le sieur Lancret, peintre de l'Academie, disait *Le Mercure*, compte *de* donner incessamment au public le portrait historié de M^lle. de Sallé, pour servir de pendant à celui de M^adlle. Camargo', geciteerd in: Pougin 1905, p. 139.

[7] Trope-Podell 1995, p. 42; Furetière 1702, dl. 1, p. 1090 : 'On appelle un Peintre d'histories, Celui qui peint des actions particulieres qui represente plusieurs personnes dans un tableau, qui ont relation à l'actions principale qu'il veut exposer à la vuë.' Trope-Podell raadpleegde de editie van 1727.

[8] De Piles 1708, ed. 1989, p. 31. Zie voor De Piles' *invention historique*: Van Helsdingen 1971, pp. 142-143. Vergelijk: Richelet 1695, p. 492. Hij omschreef '*Histoire*, Terme de *Peintre*, Tableau d'histoire' als 'Tableaux qui répresentent quelques histoires (Peintre qui fait bien l'histoire)', terwijl hij onder '*Histoire*' verstond 'une narration continué de choses vraies, grandes & publiques…'. Richelet sprak dus allerminst over 'histoires fabuleuses', integendeel: 'La verité & exactitude sont l'ame de l'histoire.'

vraie zonder allegorische inhoud, aangezien dit portrettype ook werd gelijkgesteld aan het *portrait allégorique*. Daarnaast bleek het moeilijk Trope-Podells hypothese te staven aan de hand van een koppeling tussen Furetières *actions particulières* en De Piles' opvatting van het *genre historique*. Want Furetière zag, anders dan De Piles, portretten niet zonder meer als historische vinding of ware historiën. Ook hij onderschreef de *communis opinio* dat de historieschilders werden geprefereerd boven de makers van portretten.[9] Uit Furetières woordgebruik blijkt bovendien dat hij er een minder brede opvatting van het *genre historique* op nahield dan De Piles. Hoewel Trope-Podells vermoedens dus niet helemaal houtsnijden, moet men ze niet direct van de hand wijzen.

Wat Furetière onder 'actions particulières' verstond, blijkt al uit de voorwaarde dat de afgebeelde personen volgens hem in relatie moesten staan met de 'action principale'.[10] Deze 'actions' werden toegelicht in de door Thomas Dyche (†1722) herziene editie van Furetières woordenboek, de *Nouveau Dictionnaire Universel …* (1756), waarin 'un peintre d'histoires' wordt omschreven als: 'celui qui peint des actions marquables, par un nombre convenable des figures avec un telle rélation qu'on y peut lire les affections, les passions & de inclinations de principaux personnages par leur attitude.'[11] Dyches omschrijving van de historieschilder, die teruggaat op het Albertiaanse principe van *movimento*, kan (in het licht van De Piles' kunsttheorie) wel degelijk van toepassing zijn op groepsportretten, zolang hierin sprake is van interactie en bewogenheid.

Antoine-Joseph Pernety (1716-1801) nam in zijn *Dictionnaire portatif* uit 1757 de term *portrait historié* op in diens lemma 'Histoire'. Hij nam daarbij Lacombes definitie van een 'portret met allegorische attributen' vrijwel letterlijk over (§ 2.8).[12] Daarnaast stelde hij dat schilders van *portraits historiés* niet behoren tot 'la classe de *Peintres d'Histoire.*'[13] 'Een enkele figuur kan', zo schreef hij, 'niettemin een historiestuk maken, maar het is hiervoor noodzakelijk dat zij de beschouwer herinnert aan een handeling, een toestand, een situatie (*un fait, un point, une situation*).'[14] Deze mag niet het nietszeggende (*le froid*) en de gedienstigheid (*la servitude*) hebben van een portret en de schilder mag niet worden beperkt door de gelijkenis van een persoon. De daaropvolgende zin is onhelder maar veelzeggend: 'Quelques-uns prétendent même que les portraits de plusieurs personnes, par exemple d'une famille, rassemblé dans un même tableau, ne font pas un tableau d'Histoire.'[15] Aangezien Pernety dit als een standpunt van de minderheid (*quelques-uns*) presenteerde, moet hij volgens Trope-Podell de meerderheid van de familieportretten wel degelijk als historiestukken hebben beschouwd.[16]

Denis Diderot (1713-1784) was voorstander van actie in portretten, blijkens zijn *Salon*-kritiek van 1763: 'Tant que les portraitistes ne me feront que les ressemblances sans composition, j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut *une action*, alors ils auront tout le talent des *peintres d'histoire*, et ils me plairont indépendament du mérite de la ressemblance.'[17] In zijn *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) maakte Aubin-Louis Millin (1759-1818) een onderscheid tussen het *portrait en action* en het *portrait en repos*.[18] Hierbij blijkt dat het eerste portrettype werd gezien als een *portrait historié*: 'Beaucoup d'amateurs ont conseillé de préférer les portraits en action, et estiment sur-tout ce qu'on appelle des portraits historiés.'[19]

Het portret in rust zou beter het geheel van het karakter laten zien. 'Want', zo stelt Millin, 'als de beweging (*action*) waarin men een persoon weergeeft ook maar enigszins belangrijk is, moet zij op de fysionomie van invloed zijn, terwijl die toestand van de geest van voorbijgaande aard is, en de fysionomie, om zo te zeggen, als resultaat daarvan niet dezelfde is als die men gewoonlijk zou hebben. 'On peut dire dans un cas semblable on n'auroit que le portrait momentané de la personne dans une situation donnée.' In enige gevallen zou het ware karakter zich echter beter tonen tijdens een bepaalde actie. In dat geval zal de schilder een 'pose *historiée*' moeten kiezen.[20]

Uit het voorgaande wordt begrijpelijk dat een conservatiestuk als *Het portret van de familie Jennings* in 1769 door een saloncriticus in de *L'Avant-Coeur* werd vermeld als één van de 'beaux portraits historiés' van de schilder Alexander Roslin (1718-1798) (Stockholm, Nationalmuseum;

---

[9] Furetière 1702, dl. 1, p. 1090: 'Les *Peintres d'histoires* sont preferez aux faiseurs de portraits, aux Païsagistes.'

[10] Furetière 1702, dl. 1, p. 1090.

[11] Dyche 1756, p. 539.

[12] 'PORTRAIT *historié.* On apelle ainsi, un Portrait que l'on accompagne de Figures, ou d'attributs allégoriques.' Lacombe 1752, p. 519, geciteerd door Kiss 2010, p. 104; cf. ed. 1753/55/66, p. 545; ed. 1759, p. 479.

[13] Pernety 1757, p. 359.

[14] Pernety 1757, p. 359.

[15] Pernety 1577, p. 360. Pernety beschouwde kennelijk ook hij groepsportretten als historiestukken.

[16] Trope-Podell 1995, p. 42.

[17] Diderot, 'Salon de 1763', in: *Oeuvres complètes*, ed. Assézat, dl. 10, p. 170, in: Dowley 1957, p. 261.

[18] Anderson 1979, p. 155, onderscheidde bij Giorgione 'the action portrait that has a short monumentary movement and a more posed composition in which a typical gesture in chosen order to described the life of the sitter.', in: Freedman 1995, p. 108 met noot 72 op p. 182. Vergelijk *ritratto dell'attion et affetto* en *ritratto semplice* in Giulio Mancini's *Considerazioni sulla pittura* (1603), in: Mancini 1603, ed. Marucchi 1956-1957, dl. 1, pp. 115-116.

[19] Millin 1806, dl. 3, p. 353, geciteerd in: Dowley 1957, pp. 273-274.

[20] Zie vorige noot.

afb. II).[21] Twee mannen met expressieve gezichten attenderen ons op een vrouw die een muziekstuk lijkt te hebben opgevoerd. Er is sprake van *actie* of althans van een gesuggereerde fysieke handeling en bewogenheid. Hetzelfde geldt, zij het in mindere mate, voor het *Zelfportret met twee studentes* uit 1785 van Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) dat door tijdgenoten werd gekenschetst als 'tableaux historié' (New York, Metropolitan Museum; afb. III).[22] Beide werken tonen *momentopnames* en zijn dus met recht *portraits momentanés*.

Jacques Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849) wijdde een heel hoofdstuk van zijn *Traité complet de la peinture* van 1829 aan 'Des portraits en actions'.[23] Daarin verweet hij schilders dat ze familiestukken schilderden 'sans rapport d'action, sans gradation d'intérêt'.[24] Montabert was geen voorstander van *portraits en actions*. Het portret moest volgens hem een portret zijn en geen 'sujet actionné'.[25] Ter argumentatie citeerde hij Millins redenering dat men bij het weergeven van actie in portretten slechts een momentopname weergeeft, en voegde daaraan toe: 'maar niet de algemene en blijvende gelijkenis.'[26] Samenvattend kan men het als volgt stellen: onder invloed van De Piles' brede opvatting van het *genre historique* en de bloei van het conversatiestuk was vanaf begin achttiende eeuw in de kunsttheorie een toenadering constateerbaar tussen het familieportret en het historiestuk. Deze kwam in het midden van de eeuw aan het licht in de kunstheoretische geschiften en werd pas aan het begin van de negentiende eeuw bekritiseerd.

ENKELVOUDIG PORTRET: *SUJETS DE LA FABLE & DE CAPRICE*

Een portret van één persoon kon ook als een *portrait historié* worden bestempeld, zolang het voldeed aan Pernety's wezenseisen, waardoor het portret zichzelf ontsteeg en het niveau bereikte van de historieschilderkunst. Portretten zónder 'actions particulières' en 'plusieurs personnes' konden als *invention simple historique* worden opgevat. Zoveel blijkt uit een brief uit 1752 van Jean-Baptiste de Boyer Marquis d'Argens (1703-1771) aan de *Mercure de France* over Alexandre-François Desportes (1661-1743), waaronder diens *Zelfportret als jager* uit 1699 (Parijs, Louvre): '[...] je parle [...] des *portraits historiés* qu'a peints Desportes, et je dis il a peint plusieurs portraits dans lesquels il a placé des animaux qui sont fort beaux. On peut regarder ces portraits comme des *Tableaux d'histoire*, ayant employé dans plusieurs des sujets de la *Fable*.'[27] Blijkbaar konden deze dieren – onderdeel van De Piles' *histoires vrais* – een gewoon portret tot een *portrait historié* maken. Het aanwenden van 'sujets de la *Fable*' maakte deze portretten dus tot 'histoires vraies et fabuleuses'.

Van een andere orde is de wijze waarop Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) in zijn *Lettre à un Amateur de la Peinture* van 1755 Christian Seybold (1697-1768) impliciet kenschetste als schilder van *portraits historiés*: 'Ses figures à mi-corps sont autant de Portraits, mais, par la maniere de les historier, de [= que] vrais Tableaux.'[28] Seybolds autonome halffiguren die zelden in een handeling betrokken waren, houden het midden tussen 'ware taferelen' (waarmee Hagedorn mogelijk op De Piles' *histoires vrais* doelde) en portretten, omdat het hier eigenlijk geen portretten betreft, maar geanonimiseerde portretten of *tronies*.[29] De schilder werd dus niet beperkt door het weergeven van de gelijkenis van een individu, zoals Pernety bedong, waardoor in Seybolds geval het realisme geheel inzetbaar bleek om de beschouwer aan een gemoedstoestand te herinneren.[30]

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) hanteerde in de tweede editie van *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* uit 1762 de term *portrait historié* in verschillende betekenissen; meestal voor portretten met één figuur. Hij gebruikte de term ongeveer zoals Pernety, o.a. in de levensbeschrijving van Robert Tournières (1667-1752) die 's'attacha uniquement à peindre en petit

---

[21] Alexander Roslin, *Het portret van de familie Jennings: John Jennings, zijn broer Frans and schoonzus Jeanne-Élise Trembley,* 1769, olieverf op doek, 121 x 148 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv.nr. NM 1566. Zie: 'Expostion des Peintures, Sculptures, Gravures de M.M. à la Académie Royale', in: *Avant Cœur* 37 (1769), p. 583, in: Trope-Podell 1995, p. 42.

[22] Adélaïde Labille-Guiard, *Zelfportret met twee studentes, Mlle Marie Gabrielle Capet en Mlle Carreaux de Rosemond,* 1785, olieverf op doek, 210,8 x 151,1 cm, New York, Metropolitan Museum, inv.nr. 53.225.5. Zie: Bonnet 2002, p. 155; Auricchio 2007.

[23] Montabert 1829-1851, dl. 9, pp. 324ff.

[24] Montabert 1829-1851, dl. 9, pp. 324-325: 'Ces portraits, dit de famille, portraits appelés inconsidérément par quelques-uns historiés, et cela bien qu'ils ne rappellent et ne retracent aucune histoire, semblent presque toujours de mauvais choix et sans beauté, en ce que le peintre paraît avoir produit peu avec beaucoup, en ce qu'il a représenté plutôt l'inaction et l'oisiveté, qu'il n'a peint les mœurs individuelles, et en ce qu'il n'a pa su combiner, avec les divers personnages, un tout capable de d'intéresser.'

[25] Montabert 1829-1851, dl. 9, p. 324.

[26] Montabert 1829-1851, dl. 9, p. 325: 'En sorte qu'ont peut dire dans un cas semblable on n'aurait que le portrait momentané de la personne dans la situation donné, mais non la ressemblance générale et permanent de l'individu.'

[27] Brief Marquis d'Argens„ Potsdam 22-07-1752, in: *Mercure de France*, ed. Vve Pissot, Parijs 1752, dl. 63, pp. 184-188 (ed. Slatkine, Genève 1971).

[28] Von Hagedorn 1755, p. 337. (Dank aan Lilian Ruhe.)

[29] Ruhe 2005, p. 182.

[30] Dat Hagedorn Seybolds superioriteit over Balthasar Denner erkende in gemoedstoestanden houdt verband met de gezichtsuitdrukking als essentieel voor de handeling in een historie. Zie: Von Hagedorn 1755, pp. 337-338. *La maniere de les historier* loopt vooruit op de portretschilder als 'Seelenmahler'.

des portraits historiés [...]'.[31] Ook Louis Mayeul Chaudon (1737-1817) schreef in de *Dictionnaire universel ...* (1812) dat Tournières zich toelegde op "kleine" '*portraits historiés* ou des *Sujets de caprice* dans le goût de Schalcken en de Gérard Dow.'[32] Mogelijk kan men beide omschrijvingen bij Mayeul Chaudon als synoniemen opvatten; in de zin van de anonieme tronies, zoals bij Hagedorn. D'Argenville kan echter ook hebben gedoeld op *echte* portretten, zoals Tournières' *Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759) in Laplandse klederdracht met een globe*, aangezien een gravure naar dit werk als 'portrait historié' werd omschreven in een *catalogue raisonné* van 1810 (afb. IV).[33]

Weer een andere duiding bij D'Argenville, meer in de zin van Lacombe's portret met allegorische attributen, valt op te maken uit het gebruik van de term *portrait historié* samen met de woorden 'avec des attributs' voor een beeltenis van de *Philippe, le Grand Prieur de Vendôme* (1655-1727) van de hand van Jean Raoux (*Ravoux,* 1677-1734/41) uit 1724. Philippe is ten voeten uit afgebeeld als *maréchal de France* (afb. V).[34] Ook Louis-Abel de Bonafous de Fontenay (1736-1806) sprak in zijn *Dictionaire des artistes* (1776) van 'Un de ses plus beaux portraits historiés, est celui de son protecteur, le grand-prieur de Vendôme, qu'il représenta en pied, avec des attributs [...]'.[35] Links dansen figuren in klassieke gewaden om een boom, een verwijzing naar Nicolas Poussins *Dans van de tijd* van circa 1635 (Londen, Wallace Collection).[36] De marschalksattributen zijn een degen en een commandeursstaf met een Franse lelie die met een sjerp aan een boom zijn bevestigd. Ze flatteren de geportretteerde die nooit dit ambt heeft bekleed. Ze moeten dus als 'attributs allégoriques' worden begrepen. In Ravoux's biografie door D'Argenville lezen we dat hij, een schilder van *portraits historiés*, voor geen enkel geldbedrag portretbustes wilde schilderen, zozeer was hij gehecht was aan de titel van historieschilder.[37]

D'Argenvilles biografie van Hyacinthe Rigaud (1659-1743) bevestigt eens te meer dat het schilderen van *portraits historiés* werd gezien als een bezigheid van de historieschilder: 'On le reçut à l'Académie en qualité de peintre d'histoire, en 1700, & pour sa réception il donna le portrait historié de Desjardins [...]'.[38] Waarschijnlijk gaat het hier om het portret van Martin van den Bogaert (1640-1694), alias Desjardins, dat zich nu in het Louvre bevindt of anders om zijn portret in Versailles (afb. VI, VII).[39] Beide portretten laten de beeldhouwer zien, terwijl zijn linkerhand rust op een gebeeldhouwd manshoofd. Het exemplaar in het Louvre suggereert nog enige beweging door de gedraaide stand van het Desjardins hoofd, maar eigenlijk zijn beide werken van actie of dynamiek gespeend. Ook een verwijzing naar een historie ontbreekt. Alleen het beeldhouwergereedschap in de rechterhand van Desjardins in het Louvre-portret herinnert 'aan een handeling, een toestand, een situatie' waarover Pernety sprak.[40]

Hetzelfde gaat op voor het *morceau de réception* van Nicolas de Largillière (1656-1746) uit 1686; 'le portrait, en pied historié, de son ami Charles de Brun'.[41] De voorgstelde schilder zit vrij roerloos in zijn atelier tussen sculpturen en prenten, terwijl hij de beschouwer attendeert op een schilderij op een ezel met een handgebaar (Parijs, Louvre; afb. VIII).[42] Dit spreekgebaar, dat de beschouwer eraan moest herinneren dat Le Brun als professor aan de Académie onderwees, maakt het werk nog enigszins *verhalend*.[43]

Geen enkele van Rigauds getraceerde portretten die D'Argenville onder de noemer

---

[31] Dezallier d'Argenville 1762, p. 363, in: Kiss 2001, p. 105. Voor de werken van Tournières als 'historiques'. Zie: De Lalive de Jully 1764, p. 44.

[32] Chaudon 1810-1812, dl. 17 (TCHE.=VEZZ.), p. 263: 'Il s'appliqua ensuite à peindre en petits des *Portraits historiés* ou de *Sujets du caprice* dans le goût de Schalcken et de Gérard Dow.'

[33] Johann Jakob Haid naar Robert Tournières, *Pierre-Louis Moreau de Maupertuis in Lapslandse dracht,* gravure, 31 x 19 cm. Stimmel 1810, p. 166, nr. 1105.

[34] Jean Raoux, *Philippe, hertog van Vendôme, Grand Prieur van Frankrijk op 69-jarige leeftijd,* olieverf op doek, 252 x 200 cm, 1724, Parijs Musée du Louvre, inv.nr. RF 1990-16. Dezallier d'Argenville 1762, p. 376, in: Kiss 2001, p. 105; Trope-Podell 1995, p. 42.

[35] De Fontenay 1776, dl. 2, p. 417.

[36] Nicolas Poussin, *Een dans op tijd de muziek van de tijd,* olieverf op doek, 82,5 x 104 cm, Londen, Wallace Collection, inv.nr. P108.

[37] Dezallier d'Argenville 1762, p. 376; De Fontenay 1776, dl. 2, pp. 416-417: '[...] il se borna [...] aux portraits historiés. Il étoit si jaloux du titre de peintre d'histoire, qu'il n' auroit pas peint un portrait en buste, quelque somme qu'on lui en eût offerte.' Zie ook: Steland 1994, pp. 135-152.

[38] Dezallier d'Argenville 1762, p. 312. Zie voor dit tekstfragment ook: De Fontenay 1776, dl. 2, p. 452. Vergelijk: *Procès-Verbaux*, p. 285; Dussieux 1854, dl. 2, p. 123, geciteerd in: Kiss 2010, p. 105: 'La compagnie agrée pour ouvrage de réception le portrait historié de feu M. Desjardins, l'un des recteurs de l'Académie, qu'il a présenté.' Zie ook: Ahrens 1990, p. 15 & Kohle 2000 voor Rigaud en het *portrait historié.*

[39] Hyachinthe Rigaud, *Portret van Martin Desjardins,* 1683, olieverf op doek, 141 x 106, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 7511; olieverf op doek, 139 x 104, 1692-1700, Versailles, Musée du Château, inv.nr. MV 3583; INV 7512; MR 1508. Zie: Mai 1975, p. 58, noot 13. Zie ook: Roman 1919, p. 5.

[40] Pernety 1757. Het belang van deze attributen blijkt uit de bewering dat de portretten van antieken in rust werden voorgesteld met accessoires die hun zeden, gewoonten, beroepen en handelingen, karakteriseren. Zie: Montabert 1829-1851, dl. 9, p. 325.

[41] Dezallier d'Argenville 1762, p. 296, in: Mai 1975, p. 228.

[42] Nicolas de Largillière, *Portret van Charles le Brun,* 1692, olieverf op doek, 232 x 187 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 5661.

[43] Vergelijk: A.-M. Lecoq, 'Le singe de la nature', in: Georgel & Lecoq 1987, p. 122; cf. Vidal 1992, p. 165.

portraits historiés schaarde of die De Fontenay opsomde zou men nu nog met die term willen aanduiden.[44] Ook is er geen sprake van een allegorie in strikte zin die verband houdt met Lacombes definitie. Attributen zoals de gebeeldhouwde kop, zouden ook allegorisch kunnen worden opgevat, maar zinnebeeldig of imaginair zijn ze allerminst. Waarschijnlijk werd de term *portrait historié* door D'Argenville en De Fontenay gebruikt om de aandacht te vestigen op de gehele enscenering.[45]

Van allegorische travestie naar waarachtige historie

Claude Henri Watelet (1718-1786) gaf in 1792 in zijn *Dictionnaire des arts* een kritische definitie waarbij hij de nadruk legde op de transformatie van de geportretteerde door een vermomming: 'Le portrait historié, dans lequel la personne est représenté sous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité, est un genre bâtard & vicieux ne représente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguisée en héros. Il ne représente plus une personne que nous avons coutume de voir, mais un comédien novice, sous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.'[46] Pas begin negentiende eeuw verschenen voor het eerst tweeledige definities die zowel de verkleding als actie en beweging benadrukken, zoals in de aangehaalde *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) van Millin: 'Historie. On appelle *portrait historié* la représentation d'une ou de plusieurs personnes travesties à l'aide d'une costume emprenté de l'histoire ou de la fable, ou bien occupées à quelque action qui leur donne de l'intéret ou du mouvement.'[47]

Millin was weliswaar objectiever dan Watelet, maar beiden introduceerden aspecten van *verkleding* ('déguisée'; 'travestie') in hun kenschetsing. Daarin wijken hun omschrijvingen af van Lacombes definitie van veertig jaar eerder, waarbij de bijfiguren en *allegorische* attributen centraal stonden en niet, zoals hier, de verschijning van de geportretteerde zelf. Ook Montabert deed in 1829 alle 'portraits travestis en divinités' af als 'conceptions grotesques et plus ou mons burlesques et ridicules'. De kritiek van Watelet en de zijnen op het portrettype hangt nauw samen met de afkeer van de geliefde maskerades van het Ancien Régime die werden opgevat als een bedriegelijke voorstellingsvorm.[48] Hij veroordeelde ze evenals portretten die in een handeling werden opgenomen, 'in een hoek van het schilderij', en deed dat om dezelfde reden: 'Or, un portrait ne saurait être assecoire, il doit être principal.'[49]

De classificatie 'bastaardgenre' bij Watelet wijst erop dat sommigen het *portrait historié* niet langer als volwaardig voortbrengsel van de historieschilderkunst beschouwden. Overigens werd het portrettype al in 1787 zo omschreven door Francesco Milizia (1725-1798): 'Dunque il *ritratto storiato* all'eroica, in deità, in ninfe, in cappuccini, è un genere bastardo il più vizioso.'[50] In een beknopte uitgave van Trevoux's woordenboek uit 1762 door Pierre Charles Berthelin (1720-1780) werd het 'historié' nog expliciet in verband gebracht met de historieschilderkunst, aangezien het werd begrepen als 'observer exactement toutes le choses qui dépendent de l'histoire [...]'.[51] Dit lijkt erop te wijzen dat het *portrait historié* rond het midden van de achttiende eeuw expliciet werd gerelateerd aan historieschilderkunst. Dat hierin verandering kwam aan het einde van de eeuw hangt samen met het verschuivende historiebegrip binnen de kunsttheorie.

Omdat De Piles *con suis* historieschilderkunst als niet-allegorisch begrepen, was er behoefte aan een andere term voor dit zinnebeeldige portrettype die niet moest verwijzen naar *waarachtige* historieschilderkunst. Zo voorkwam men ook de begripsmatige ambiguïteit van het *portrait historié* die, zoals bij Lacombes definitie, vanuit De Piles' historiebeeld bezien contradictoire *lijkt.* Tekenend voor deze behoefte is dat Pernety het *portrait historié* nog schikte onder het lemma 'Histoire' op grond van de etymologie van het woord, hoewel hij het portrettype niet *per definitie* als vorm van

---

[44] Dezallier d'Argenville 1762, p. 320: 'Plusieurs de ses portraits sont historiés, tels que de Louis XIV, de Louis XV, du Roi d'Espagne [...] des cardinaux de Bouillon, de Rohan [...] de Desjardins, de Mignard [...] & autres.' De Fontenay 1776, dl. 1, p. 454: 'On compte deux cents quinze morceaux, presque tous portraits historiés, parmi lesquels on peut distinguer l'évêque de Meaux, les cardinaux de Polignac, Dubois & Fleuri, Samuel Bernard, Desjardins, Fréderic Léonard, le comte d' Evreux, Mignard, Claude Destrayes-Gendron, célèbre oculiste; Jean-Baptiste Sylva, médecin de la Faculté de Paris, & son portrait gravé de quatre manières différentes. Celui qui est exécuté par G. Edelinck et regardé comme un chef-d'œuvre.' Vergelijk: Fontenay 1776, dl. 2, pp. 201, 417, 453-454 ('ces portraits [van Rigaud] sont en grand, & très-historiés'), 646-647; cf. pp. 695-696, over portretten van Jean-Baptiste van Loo (1684-1745): 'ses portraits, peints dans la manière d'un peintre histoire'.

[45] Bénézit dl. 5, p. 452 opperde dat Larigillière hierom uitblonk in *portraits historiés*: 'les modèles y sont accompagnés de multiples accessoires ou attributs.'

[46] Watelet & Lévesque 1792, p. 156. Zie: Bauer 1996, dl. 1, p. 13.

[47] Millin 1806, dl. 2, p. 72. Vergelijk: Littré 1874, dl. 1, p. 2029, aangehaald in: Kiss 2010, p. 104: 'historier un portrait, le représenter sous un costume emprunté à l'histoire ou à la Fable; montrer le personnage qu'il représente occupé à quelque action qui donne l'intérêt et du mouvement.'

[48] Zie voor *portrait historié* en maskerade: Trauth 2009; Schneider 2016.

[49] Montabert 1829-1851, dl. 9, p. 324.

[50] Geraadpleegde editie: Milizia 1826-1828, dl. 3 (1827), p. 405.

[51] Trévoux, ed. Berthelin 1762, dl. 2, p. 480. Cf. Trévoux 1771, dl. 4, p. 841, in: Kiss 2010, p. 104.

historieschilderkunst zag. Dit verklaart waarom de term *portrait allégorique* ter onderscheid van narratieve portretten vanaf het midden van de achttiende eeuw in zwang kwam.

Niet alléén de introductie van de term *portrait allégorique* is verklaarbaar door het veranderende kunst-, smaak,- en historiebegrip. Na 1750 deden de meeste nieuwe termen voor *portraits historiés* hun intrede. Tussen 1750 en 1800 ondervond de 'allegorische representatie' een crisis, zoals Walter Benjamin (1892-1940) reeds constateerde in zijn *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Tekenend voor deze crisis is Watelets afkeuring van het verkapte "allegorische principe" van het *portrait historié*; de vermomming van een *gewone* man als god of held. Over dergelijke spottende en bittere kritieken vertelde Millin toen hij het portrettype nader definieerde.[52] Kritieken, zoals die van Watelet, zijn het resultaat van een groeiend verlangen naar een simpele en transparante,[53] realistische voorstellingswijze, ontsproten aan politieke polemieken die langzaam maar zeker de kunstkritiek binnendrongen in de nadagen van het *Ancien Regime*.

Deze tendens openbaarde zich zeer geleidelijk vanaf circa 1650.[54] Al in 1719 schreef Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) in zijn *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* over Rubens' allegorische portretreeks van Marie de Medici (afb. 1.5): 'Les tableaux de la galerie du Luxembourg dont on regarde le sujet avec le plus de plaisir, sont ceux dont la composition est purement *historique*, comme le mariage et le couronnement de la reine.'[55] Over de allegorie had César du Marsais (1676-1756) in zijn *Traité de Tropes* (1730) geconstateerd dat men 'tegenwoordig' meer hield van 'la réalité du sens littéral'.[56] Het felst ageerde Étienne la Font de Saint-Yenne (1688-1771) tegen *portraits historiés* in *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747).[57] Hij vermaande vrouwen wier ijdelheid schilders ertoe bracht buitensporige allegorische portretten te maken waarin zij 'eeuwig verschenen met de bekoorlijkheden en met de bokaal [gezichtsvorm] van Hebe, godin van de Jeugd'.[58]

En Denis Diderot stelde in *Essai sur la peinture* (1767) dat 'de allegorie als altijd koud en obscuur' was. Hij adviseerde schilders zoveel mogelijk echte mensen te schilderen in plaats van symbolische wezens.[59] Vergelijkbaar is de formulering in een becommentariërde editie van *le peinture poëme …* (1769-1770) van Antoine Marin Le Mierre (1723-1793): 'Les peintres ont trop abusé en general de l'Allegorie: si elle n'est heureuse comme celle du tableau du Grand Condé dans la galerie de Chantilly, elle presque toujours froide ou intelligible; […]'.[60] Ook dit citaat is kennelijk gericht tegen *portraits historiés*. Want het niet nader omschreven schilderij van "le Grand Condé" in Chantilly moet wel Pierre Mignard's *Perseus en Andromeda* van 1679 zijn, waarin Louis II de Bourbon (1621-1686) verschijnt als deze held (Parijs, Louvre; afb. IX).[61]

Na de Franse revolutie trokken theoretici het gebruik van de allegorie al helemaal in twijfel. Kunsttheoretici stelden zichzelf vragen over de aard van de allegorie. Was de allegorie een archaïsche of zelfs lachwekkende vorm van representatie die datgene waarnaar het verwees in nevelen hulde of was zij een gangbaar en

---

52 Millin 1806, dl. 2, p. 72: 'Les portraits vraiment *historiés* parmi nous sont ceux qui ont rapport à des événemens publics, et à des fonctions ou cérémonies dans lesquelles on représente des princes et des magistrats. Soit qu'on les consacre à des grands, soit qu'on les destine pour des particuliers, les portraits historiés deviennent ou des dérisions au des critiques amères, lorsqu'ils ne sons pas simples, et que les accessoires ne sont pas appropriés avec goût et avec finesse, au caractère qu'ils doivent avoir, et aux loix de la convenance, des bienséances et des conventions utiles.'

53 Vergelijk een dichtregel van Alexandre Soumet (1786-1845): 'Partout l'Allégorie aux voiles transparents', geciteerd in: Larousse 1866-1890, dl. 1 (1866), p. 27. Zie ook: Vandendorpe 1999.

54 Voor een analyse van een anti-allegorische tendens zie: Van Helsdingen 1971, pp. 135-151.

55 Dubos 1719, p. 203 [mijn cursivering]. Zie ook: Dubos 1719, p. 187: 'Je trouve que Rubens auroit dû embellir son port d'ornemens plus compatibles avec la vraisemblance.'; p. 203 '… Chacun trouve quelque chose qui pique son goût particulier dans des tableaux où le peintre a répresenté un point d'histoire dans toute sa verité, c'est-à-dire sans en alterer la vrai-semblance historique.'

56 Du Marsais 1730, p. 212.

57 La Font de Saint-Yenne 1747.

58 La Font de Saint-Yenne 1747, pp. 24-25: 'Et en effect, quel spectacle est comparable, pour une beauté réelle ou imaginaire, à celui de se voir éternellement avec les graces & la coupe de Hebe la Déesse de la jeunesse? d'etaler tous les jours sous l'habit de Flore les charmes naissans du Primtemps dont elle est l'image? ou bien parée des attributs de la Déesse de forêts, un carquois sur le dos, les cheveux agités avec grace, un trait à la main, comment ne se pas croire la rivale de ce Dieu charmant qui blesse coeurs? […] Elle s'est aisément persuadée que notre Sexe, toujours complaisant, forcé de voir chez elle deux phisionomies, préféroit celle de la Déesse enfantie, à la Divinité douairiere, ou du moins qu'il lui tiendroit compte de ses effort, & du tems qu'elle perd tous les jours à sâcher de lui ressembler.'

59 Diderot 1767, ed. Vernière 1988, pp. 766 en 828, geciteerd in: De Baecque 1994, p. 119.

60 Le Mierre 1770, p. 143: '[…] elle fait perdre de la vérité aux tableaux où elle est mêlee & par conséquent de l'intérêt; j'aimerois mieux que le sujet fût tout entier allégorique. Le personnages fantastiques détruissent les personnages réels.'

61 Pierre Mignard, *Cepheus en Cassiopeia danken Perseus voor Andromeda's bevrijding*, 1679, olieverf op doek, 189 x 247 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. RF 1989-8. Zie: Mérot 1995, pp. 276-277.

begrijpelijk metaforisch expressiemiddel dat nieuw leven ingeblazen moest worden? Hoe konden zogenaamde *justes métaphores* een narratief van politieke verandering vormgeven en hoe kon de polyinterpretabele allegorie als een modus van een waarheidsgetrouw en eenduidig historisch besef worden verkondigd?[62] Dergelijke vragen maken duidelijk waarom in de loop van de achttiende eeuw naast *portrait historié* ook het begrip *portrait historique* zijn intrede deed. Beide termen werden als synoniem gebruikt voor portretten in de gedaante van *historische* figuren. Onder *historique* werd echter 'qui regarde histoire' of begrepen.[63] Uitgangspunt van een striktere scheiding tussen allegorie en historie die tot dan toe samen tot het hoogste genre werden gerekend, vormde mogelijk *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) van Jean-Baptiste Dubos (1670-1742).[64]

Anders dan *historier* dat alleen connotatief werd gekoppeld aan historieschilderkunst, had *historique* direct betrekking op de geschiedkunde en daarmee op de *l'art historique*. Reeds in 1764 classificeerde Ange Laurent Lalive de July (1725-1775) de onallegorische portretten van Tournières als 'historiques'.[65] In Italië werd echter ook *storico* al in 1738 gebruikt voor Bernado Strozzi's portret van Donato Correggio als Perseus (Dijon, Musée Magnin; afb. X).[66] In de Duitse uitgave van D'Argenvilles kunstenaarsbiografieën uit 1768 werd *portrait historié* vertaald als *historisches Bildnis*.[67] Tussen 1770-1800 zocht men vaker naar metaforen die een historisch moment correct en coherent tot uitdrukking brachten. Men nam afstand van portretten met een gefragmenteerd 'symbolisch' programma bestaande uit Lacombes 'figures, ou d'attributs allégoriques' die afzonderlijk moesten worden geïnterpreteerd'[68]

De eerste auteur die, na Trévoux, het begrip *historier* doelbewust (her)introduceerde met de connotatie van geschiedschrijven was Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) in zijn *La Néologie, ou vocabulaire de mots nouveaux* van 1801. Hij rekende het begrip (dat als zodanig natuurlijk niet nieuw was) tot de neologieën, omdat hij ook woorden met een nieuwe betekenis hieronder schaarde. Mercier, die allerminst een etymoloog was, toonde hij vooral een interesse voor literaire historie.[69] Bekend met de betekenis van versieren, suggereerde Mercier zelfs een mogelijke (maar onjuiste) oorsprong van het woord vanuit de gedachte dat elke historicus de feiten mooier maakt door ze op te smukken: 'Historier, Broder embellir. Il n'y a Point d'historien qui n'Historie un peu les faits. Chacun a sa couleur.'[70] Dat hij de term *historier* opnam in zijn woordenboek, toont aan dat er sprake was van een begripsverandering. Hoewel de aloude betekenis van "versierd" dus bekend bleef, verschoof de betekenis van *historié* steeds meer richting "historisch" doordat deze werd gerelateerd aan een *vermeende* oudere betekenis van geschiedschrijven. Dit is symptomatisch voor het groeiende verlangen naar historiciteit, dat het einde betekende van de allegorie, die hoe langer hoe meer als ornamenteel werd opgevat.

In Frankrijk was deze problematiek over de allegorie schrijnend aan de oppervlakte gekomen in de laatste twee decennia van de achttiende eeuw. Kunstenaars wisten zich in een tijd van revolutie geen raad met de klassieke, allegorische voorstellingswijze, waarbij tot dusver bijna altijd de vorst en de adel centraal hadden gestaan.[71] Dit verklaart niet alleen waarom het portrettype uit de mode raakte, maar ook waarom er gedebatteerd werd over het allegorische repertoire, waartoe tot dan toe onmiskenbaar ook het *portrait historié* hoorde. Claude-Marie Pillet (1771-1882) schreef in 1826 in zijn *Biographie universelle* over het *morceau de réception* van Louis Testelin (1615-1655): 'le portrait de Louis XIV, historié, c'est-à-dire orné d'accessoires qui détruisent la simplicité dont ce genre est susceptible. Cette méthode vicieuse est heureusement passée de mode.'[72] Na 1789 was er een verandering in de modus van "de allegorische incarnatie van macht" waarneembaar als gevolg van de ontmanteling van de oude

---

[62] De Baecque 1994, p. 113; Rubin 1986, p. 388.
[63] Richelet 1695, p. 492; Furetière 1702, dl. 1, p. 1090.
[64] Dubos 1719, partie 1, section 24, p. 182ff: '*des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture.* [...] Parlons d'abord des allegories pittoresques. La composition allégorique est de deux especes. Ou le peintre introduit des personnages allégoriques dans une composition historique, c'est-à-dire dans la répresentation d'une action qu'on croit être arrivée réellement comme est le sacrifice d'Iphigenie, et c'est ce qu'on appelle faire une composition mixte : ou le peintre imagine ce qu'on appelle une composition purement allégorique ; c'est-à-dire qu'il invente une action qu'on sçait bien n'être jamais arrivée réellement, mais de laquelle il se sert comme d'une emblême pour exprimer un évenement veritable. [...] etc.'
[65] De Lalive de Jully 1764, p. 44.
[66] Bernardo Strozzi, *Portret van Donato Correggio als Perseus,* ca. 1631, olieverf op doek 108 x 88 cm, Dijon, Musée Magnin; Porthis 3189. Zie: *Archivio di Stato [Venezia], fraterna grande di Sant'Antonin, commissaria Correggio*, 6, fols. 117v-130r, geciteerd in: Borean 2000, pp. 429-431, i.h.b. noot 12: 'Un ritratto del Nobil Huomo Giovan Donato Correggio de mano del Prete Genovese, istorico soaze tutte d'oro.'
[67] Dezallier d'Argenville 1767-1768, dl. 4, p. 394, in: Polleroß 1988, dl. 2, p. 2; Wishnevsky 1967, p. 15.
[68] Ook in formeel opzicht bestond de *l'art historique* uit de schikking van delen in de compositie om een *samenhangend geheel* vormen. Zie: Furetière 1702, dl. 2, p. 1090 : 'L'art *historique* consiste proprement dans l'arrangement, & dans la disposition, afin que les diverses pieces qui entrent dans une composition de l'Histoire, fassent un tout bien lié.'
[69] Rosenberg 2003, pp. 377-378.
[70] Mercier 1801, dl. 1, p. 323, geciteerd in: Rosenberg 2003, p. 386, noot 78.
[71] Zie o.a.: Schoch 1975, p. 24.
[72] Pillet 1811-1828, dl. 45 (1826), p. 209.

metaforen van de koning.[73] Het portrettype als mengvorm van historie en portret veranderde aldus van een *allegorisch portret* of met *symbolische figuren/attributen versierd portret* in een *historisch* of louter *narratief* portret.

Historischen Portraite & Sulzers *Seelenmahlerei*

Hoewel door Republikeinse sentimenten bij veel Franse kunsttheoretici de allegorie in ongenade was gevallen, waren er eind achttiende eeuw ook veel pleitbezorgers van de allegorie, omdat een interesse in de klassieke wereld herleefde.[74] Zo schreef de Zwitser Johann Georg Sulzer (1720-1779) in 1771 dat het universele karakter en de toegankelijkheid van de allegorie berustte op haar definitie als een 'corps animé'.[75] Sulzer sprak over 'historischen Portraite' in het lemma "Portrait" van *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771, ed. 1787).[76] In analogie met de Franse kunsttheorie handelde zijn betoog over *historischen Portraite* over de handeling en de gemoedstoestanden: 'Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhe mahlen soll? Gar viel liefhaber rathen zum ersten, und schätzen die sogenannten *historischen Portraite* am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Entwurf machen daß die Ruhe das Ganze des Charakter allemal besser sehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Physiognomie; […] Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter ein Person während einder gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeiget: is dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.'[77]

Ook verknoopte Sulzer de allegorie met de *narratieve* historie: 'Die Moral oder das sittliche Gemälde, stellt ein Beyspiel *handelnder Personen* vor [...] Die Allegorie verhält sich zu Moral ongefehr wie das Gleichniß zum Beispiel.'[78] De handelende personen keren terug in Sulzers definitie van het historiestuk, waarin zij de hoofdinhoud vormen.[79] Ondanks dat hij portretten van historiestukken onderscheidde, konden volgens Sulzer ook 'Gesellschaftsgemälde, wenn sie gleich aus Portraiten bestehen' tot de historische klasse worden gerekend, evenals beelden van enkele figuren in een handeling of in een bepaalde gemoedstoestand.[80] Hij classificeerde dus evenals Franse kunsttheoretici conversatiestukken als historiestukken, zolang ze aan wezenseisen van handeling en bewogenheid voldeden.

Terwijl Sulzer de handeling in portretten met zeden en moraal verknoopte, ontwikkelde zich in het eerste kwart van de negentiende eeuw bij Franse kunstwetenschappers een tegenovergesteld standpunt. De woorden van Montabert in dezen zijn klip en klaar: 'Un portrait est un image de moeurs, et non l'image d'une action.'[81] Terwijl Karl Heinrich Heydenreichs *Aesthetisches Wörterbuch* (1793-1795) symbolische figuren en attributen van personificaties geschikt achtte om 'geistige Gedanken und abstrakte Ideen mitzuteilen', verwierp Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) deze uitbeelding van abstracte begrippen.[82]

Hun uitspraken zijn bepalend geweest voor de teloorgang van de allegorie en de "allegorische" conceptualisering van het *portrait historié*. Dit verklaart waarom we in negentiende-eeuwse woordenboeken definities van *portraits historiés* aantreffen die afwijken van Sulzers allegoriebegrip en zijn 'historischen Portraite'. In Sachs-Villattes *Encyklopädisches Wörterbuch* (1896) werd *historier* in schilderkunstig verband omschreven als 'mit Berücksichtigung des Geschichtlichen behandeln.'[83] Deze geschiedkundige definitie sluit eerder aan bij de Franse term *portrait historique* dan bij de 'historischen Portraite' van Sulzer die stelde dat het niet de taak was van de historieschilder de geschiedenis "historisch" af te beelden, aangezien de geschiedschrijver hiervoor moest zorgen.[84]

Een reconstructie van het *portrait historié* als "geschiedkundig portret" vanuit de negentiende-eeuwse Duitse kunstfilosofie heeft eigenlijk niet te maken met de aard of definitie van het portrettype, maar veeleer met de interpretatie van het portret als 'Baustein zur geschichtlichen Malerei', zoals de Hegeliaan Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) het verwoordde in zijn *Ästhetik oder Wissenschaft*

---

[73] De Baecque 1994, p. 127: Er was sprake van een overgang van een oude belichaming naar een nieuwe; van het *corps-récit* (narratieve lichaam) naar *corps-valeur* (belichaamde waarde). Kritiek werd dus voornamelijk geuit op het abstractieniveau.

[74] De Baecque 1994, p. 119. Voorstanders van de allegorie waren Antoine-Chrysotôme Quatremère de Quincy, Charles Dupuis en Antoine Court de Gébelin.

[75] Sulzer 1771, p. 298. De allegorie was zijns inziens een metaforisch teken dat een lichaam – een personificatie, maar niet een verstoffelijking – in overeenstemming bracht met haar ziel; het morele idee, dat de personificatie animeerde. Hij omschreef de portretschilder als 'Seelenmahler'. Zie: Sulzer 1792-1794 (2. ed.), dl. 3 (1793), p. 719.

[76] Sulzer 1792-1794 (2. ed.), dl. 3 (1793), pp. 722-723,

[77] Sulzer 1787, dl. 3, p. 604. Cursivering van mij. Sulzer beweerde ook dat gezichtsuitdrukking het belangrijkste deel van het historiestuk was (p. 601).

[78] Sulzer 1787, dl. 1, p. 491. Cursivering van mij.

[79] Sulzer 1787, dl. 1, p. 490. En de eigenlijke historie stelde volgens Sulzer een werkelijke handeling voor in een bijzonder ogenblik. Zie: Sulzer 1787, dl. 1, p. 491.

[80] Sulzer 1787, dl. 1, p. 490.

[81] Montabert 1829-1851, dl. 9, p. 325.

[82] Heydenreich 1793-1795; Solger 1829. Zie: M. Wagner, 'Abstraktion', in: *Metzler-Lexikon* 2003, p. 1.

[83] Sachs & Vilatte 1896, dl. 1, s.p. [= p. 787], geciteerd in: Wishnevsky 1967, p. 15, noot 4: De 3 betek. zijn: '1. beschreiben / 2. (Malerei): mit Berücksichtigung des Geschichtlichen behandeln /3. (eine Erzählung) ausschmucken' Ekkehard Mai vertaalde het begrip als 'erzählendes Porträt'. Zie: Mai 1975, p. 36, noot 11.

[84] Sulzer 1787. dl. 1, p. 492.

de Schönen (1851).[85] Martin Deutinger (1815-1864) schreef in zijn *Grundlinien einer positiven Philosophie* (1845): 'Auch das Porträt muss historische Bedeutung haben, und ist die dargestellte Person wirklich in die Bedeutsamkeit der Weltgeschichte faktisch eingetreten, so muss uns diese ihre Bedeutung, von der Kunst festgehalten, aus dem Bilde entgegentreten.'[86] In Frankrijk werden dergelijke opvattingen gehuldigd aan het einde van de negentiende eeuw. Dat mag blijken uit René Delorme's *Le musée de la Comédie-Française* (1878): 'Pour ceux qui savent lire dans la physionomie, les portraits sont d'excellents livres d'histoire. — Je ne parle pas seulement des portraits *historiés* qui, par leur accesoires, peignent toute une époque [...]'.[87]

PORTRAITS IN THE GRAND MANNER & COMPOSITE PORTRAIT

Een "historiserende" benadering van het *portrait historié* werd mogelijk al veel eerder ingeluid door historische nostalgie in Engelse hofkringen kort na 1760. Daar herleefde een portretwijze in de trant van Van Dyck met doelbewuste anachronismen.[88] Een voorbeeld is het *Portret van de familie van Sir William Young* door Johann Zoffany (1733-1810) van omstreeks 1768 (Liverpool, Walker Art Gallery; afb. XI).[89] In die zin vallen deze portretten als *gehistoriseerd* te classificeren. Sulzer verwees al in zijn lexicon voor 'Portraitmahlerey im historischen Style' door naar de *Discourses* van Joshua Reynolds.[90] En hoewel deze laatste zich niet expliciet uitliet over *portraits historiés* sprak hij wel over standbeelden 'in the fashion of the Roman robe' en over schilderijen met 'the air and effect of Vandyke.'[91]

Reynolds uitte zich in zijn *Discourses* van 1776/78 niet bepaald lovend over 'mixing allegorical figures with representations of real persons', zoals in Rubens' Medici-galerij die hij als ornamenteel beschouwde (afb. 1.5).[92] Maar hij liet zich positiever uit in hetzelfde, in 1797 herziene betoog toen hij '[t]he variety which portraits and modern dresses, mixed with allegorical figures' niet wilde opgeven, omdat het kon leiden tot een groter variëteit van ideale schoonheid en compositie.[93] Omgekeerd sprak Reynolds al in 1770 van 'that ridiculous style which has been practiced by some painters who have given the Grecian heroes the airs and graces practiced in the court of Lewis the Fourteenth'.[94] Aldus borduurde hij voort op eerdere standpunten, zoals die van J.-B. Dubos, die kritiek uitte op de "allegorische ornamentiek" van Rubens' Medici-reeks.[95]

Niettemin wilde Reynolds de aankleding van zijn portretten omzetten van een contemporaine mode in een meer permanente. Hierin ligt de verwantschap met het *portret à l'antique*, of portretten 'with the general air of the antique' zoals Reynolds ze noemde: 'He therefore who in his practice of portrait-painting wishes to dignify his subject, which we will suppose to be a lady, will not paint her in the modern dress [...] He takes care that his work shall correspond to those ideas and that imagination which he knows will regulate the judgement of others; and therefore dresses his figures something with the general air of the antique for the sake of dignity, and preserves something of the modern for the sake of likeness.'[96] Reynolds wilde het subject van de portretschilder verbeteren door een algemeen, generaliseerde idee te benaderen.[97] Centraal in zijn *Discourses* staan de esthetische termen *grand manner* of *great style*, waarmee de excellentie van tijdloze kunst wordt uitgedrukt. Soortgelijk zijn de Italiaanse term *gusto grande* en de Franse uitdrukkingen *bon goût*, *beau idéal* en *grande manière*.[98]

Grande manière en *grand manner* worden haast exclusief betrokken op historieschilderkunst. Schoonheid was als zaak van decorum, zeker sinds Félibien, onder de bescherming geplaatst van de narrativiteit.[99] Abraham Bosse sprak in *Le Peintre converty ...* (1667) al over *sur l'élections du bon goût ou choix des beaux objets sur l'histoire*.[100] Soms

[85] Vischer 1846-1857, dl. 3 (1851), p. 677. Zie ook: Krul 2006, pp. 52-53 en noot 88.
[86] Deutinger 1843-1853, dl. 4 (1845), pp. 405-406.
[87] Delorme 1878, p. 25.
[88] Vergelijk: Schama 1986, pp. 170-171; Praz 1971.
[89] Johann Zoffany, *Portret van de familie van Sir William Young,* ca. 1768, olieverf op doek, 114,3 x 167,8 cm, Liverpool, National Museums, Walker Art Gallery, inv.nr. WAG 2395. Zie: Webster 2011, pp. 161-163 met kl.afb. 146.
[90] Sulzer 1798. Vergelijk: Montabert 1829-1851, dl. 9, p. 324: 'des portraits dans le style de l'histoire.'
[91] Reynolds 1778, pp. 314, 316; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* VII, pp. 138-139.
[92] Reynolds 1778, p. 287. Vergelijk de parafrase: Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* VII, p. 128.
[93] Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* VII, p. 129. Zie ook: Perry 1994, p. 23
[94] Reynolds 1778, p. 87; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* III, p. 49.
[95] Vergelijk: Dubos 1719, p. 187: 'Je trouve que Rubens auroit dû embellir son port d'ornemens plus compatibles avec la vraisemblance.'
[96] Reynolds 1797, *Discourse* VII, p. 140, geciteerd in: Perry 1994, p. 20.
[97] Reynolds 1778, p. 143; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* IV, p. 72: Thus if a Portrait-painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching in to a general idea. He leaves out all the minute breaks and peculiarities in the face, and changes the dress from a contemporary fashion to one more permanent (...)' Zie ook: Bauer 1996, p. 56.
[98] Reynolds 1778, p. 72; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* III, p. 43.
[99] Schmitter 2002, p. 403. Schoonheid bestaat in de geschikte verhouding van de voorstellingswijze ten opzichte van dat wat een kunstenaar wil voorstellen; nl. een geschiedenis. Zie: Felibien 1669, pp. 217-316.
[100] Bosse 1667, in: Van Helsdingen 1971, p. 20.

gebruikte men dan ook wel 'portrait in the grand manner/style' specifiek voor *portraits historiés*.[101] Maar gewoonlijk diende de esthetische term voor portretten waarin door middel van beproefde beeldformules associaties met de historiekunst werden opgeroepen, zonder dat daarbij direct werd verwezen naar een historie.[102] Termen die een abstract schoonheidsideaal uitdrukken, bleken toepasbaar op gehistoriseerde portretten. Voor Toussaint-Bernard Emeric-David (1755-1839) in diens *Recherches sur l'art statuaire …* (1805) was de *beau idéal* een 'beau de réunion', een samengestelde schoonheid.[103] Op vergelijkbare wijze sprak Reynolds over 'composite beauty' en 'composite style'.[104] De *composite style* in portretten draaide om het vinden van de balans tussen individuele gelijkenis en algemene, hoewel grootse waardigheid.[105] De Engelse term *composite portrait* als synoniem voor *portrait historié* ontstond binnen dit esthetische kader.[106] Edgar Wind introduceerde in 1937 deze term in het kunsthistorische begrippenapparaat.[107]

PORTRAIT DE FANTAISIE & VRAISEMBLANCE

Goede smaak en schoonheidsideaal hingen nauw samen met het principe van "nobele selectie" (*choix, election*) dat eigenlijk al in de zestiende eeuw was verankerd in de *bella maniera.* Vasari omschreef *bella maniera* als het resultaat van het combineren van de mooiste lichaamsdelen tot één ideale figuur op grond van een goede beoordeling (*giudizio*).[108] Zijn omschrijving verwees impliciet naar een anekdote over de Griekse schilder Zeuxis die voor zijn portret van Helena van Troje de vijf aantrekkelijkste meisjes uit Agrigentum (of Croton) liet poseren. Zeuxis selecteerde van elk van hen de fraaiste lichaamsdelen en combineerde deze met elkaar om te komen tot het toonbeeld van de ideale schoonheid.[109] In de loop van de zeventiende en achttiende eeuw kreeg *Goût* – in de zin van oordeelsvermogen – veelal dezelfde betekenis als *bella maniera*.[110]

Uiteraard houdt *bella maniera* nauw verband met *grand manner* in historieschilderkunst, hetzij meestal impliciet. In tegenstelling tot de weergave van een historische personage, waarbij de gelaatstrekken vanuit een schoonheidsideaal worden samengesteld uit de beste trekken van verschillende modellen, werd portrettering gezien als een slaafse navolging van onvolmaakte natuur die zich openbaart in één specifiek model. In het licht hiervan moeten we ook de volgende opmerking van Reynolds over de portretschilder in relatie met de historieschilderkunst zien: 'A Portrait-painter likewise, when he attempts history, unless he is upon his guard, is likely to enter much into the detail. He too frequently makes his historical heads look like portraits; and this was once the custom amongst those old painters, who revived the art before general ideas were practiced or understood. A History-painter paints man in general; a Portrait-painter, a particular man, and consequently a defective model.'[111]

Hierom werden Seybolds geanonimiseerde "portretten" door Hagedorn tot historiestukken gerekend. Mogelijk sprak Hagedorn zelfs hierom van "historiëren" als een *manier* van schilderen – 'la maniere de [...] historier'.[112] Omgekeerd evenredig aan Reynolds redenering betreurde Watelet in zijn *Encyclopédie méthodique* (1788) dat portretten vaak werden geschilderd door specialisten die weinig wisten van artistieke effecten in plaats van door historieschilders die portretten zouden behandelen als monumentale onderwerpen. De portrettist zou door het geven van *inventie* aan het portret de waardering (de status) van het genre kunnen laten toenemen.[113]

De balans tussen gelijkenis en algemene, hoewel grootse waardigheid kon ook gevonden worden in het *portrait de fantaisie*, een portrettype dat zijdelings verband houdt met het fenomeen van *portrait historié*.'[114] In Diderots *Encyclopédie …*

---

101 Daarnaast kent het een algemenere betekenis. Zie: Tent. cat. Los Angeles 1981-1982; Wilton 1993.

102 Als zodanig werd de term nog in de twintigste eeuw gebruikt: De Engelse schilder Walter Richard Sickert (1860-1942) schreef in 1935 aan Lord Beaverbrook over een van zijn portretten: 'My portrait is and remains a political portrait in the grand manner by a painter who appreciates and admires your policy.', aangehaald in: Shone 1994, p. 41.

103 Emeric-David 1805, in: Rubin 1986, p. 385.

104 Reynolds 1778, p. 141; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* IV, p. 71. Zie: Wind 1943, p. 223.

105 Reynolds 1778, p. 143; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* IV, p. 72.

106 *Dictionary of Art* 1996, p. 585. De term 'composite portrait' voor een *portrait historié* werd ook gebruikt voor portretten 'made by combining those of many different persons resultant into a single figure', volgens Galton 1879, pp. 132-144.

107 Wind 1937, pp. 138-162, i.h.b. p. 142.

108 Voor *bella maniera* zie: Vasari-Milanesi 1568, dl. 2, fol. 2v-3r: 'La maniera venne poi la piu bella, dall'hauere messo in uso il frequente ritrarre le cose piu belle; & da quel piu bello o mani, o teste, o corpi, o gambe aggiungerle insieme; & fare una figura di tutte quelle bellezze, che piu si poteua; & metterla in vso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice esser bella maniera. Vergelijk: Alberti 1435, ed. Grayson 1972, pp. 98-99.

109 De beoordeling (*giudizio*) is als formerend principe vergelijkbaar of gelijk aan het selectiecriterium van Zeuxis. Zie ook: Hagstrum 1987, p. 15.

110 Mai 1975, p. 223. Vergelijk: Van Helsdingen 1971, p. 21. Zie ook: Baumeister 2001, p. 219.

111 Reynolds 1778, p. 138; Reynolds 1797, ed. Wark 1975, p. 70.

112 Von Hagedorn 1755, p. 337.

113 Watelet 1788, dl. 2, pp. 206-207, geparafraseerd in: Sheriff 1987, p. 79.

114 In de negende editie van *Dictionnaire de l'Académie* vindt men de definitie: 'Un portrait de fantaisie, peint d'imagination, de chic, sans la présence du modèle.' Zie: <www.cnrtl.fr/definition/academie9/fantaisie>.

(1751-1780) werd het portrettype door Voltaire als volgt gedefinieerd: 'Un peintre fait un portrait de fantaisie, qui n'est d'après aucun modèle.'[115] Al volgens Vasari diende de kunstenaar te vertrouwen op zijn *maniera* en te werken uit het hoofd, *di fantasia*. In *portraits de fantaisie* draait het vooral om schilderwijze [*maniera*] en penseelvoering, en niet zozeer om gelijkenis.[116] Mary D. Sheriff verwoordde het als volgt: 'Far from being face paintings, the *portraits de fantaisie* seem to deviate from even the fundamental charge of portraiture, that of imitating the appearance and personality of a particular individual.'[117] De verwantschap tussen *portraits historiés* en geanonimiseerde portretten of tronies en *sujets de caprice* kwam hiervoor al aan het licht.

Tegenwoordig wordt de term vooral gebruikt voor fantasievolle (identificeerbare) portretten van de hand van Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), zoals dat van François-Henri, Duc d'Harcourt (1726-1802) (Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Collectie Rau; afb. XII).[118] Fragonard schilderde deze *portraits de fantaisie* niet naar een leven model maar gebruikte vaak reeds bestaande portretten als uitgangspunt. In die zin is de moderne betiteling van Fragonard's pittoreske figuurstukken met een portretkarakter als *portraits des fantaisie* onjuist.[119] Het vermijden van een individualiteit kon, als men Pernety's leidraad voor "opwaarderen" van portret tot historiestuk al te strikt volgde, leiden tot een gebrek aan gelijkenis. Dit probleem werd ook al met betrekking tot *portraits historiés* geconstateerd – vooral bij vrouwenportretten. Diderot klaagde in 1773 dat Jean-Marc Nattier (1685-1766) altijd vrouwen schilderde 'als Hebe, als Diana als Venus etc.' en dat al zijn portretten op elkaar leken, zodat 'men gelooft steeds hetzelfde gezicht te zien.'[120] François Detroy (1645-1730) werd juist in later tijd expliciet geprezen dat hij in *portraits historiés* van vrouwen hun gelaatstrekken wist te bewaren.[121]

Het gebrek aan gelijkenis werd eerder met de generaliserende kleding (*à l'antique*) in verband gebracht. Volgens Jonathan Richardson in zijn *Essay on the Theory of Painting* (1715) bezaten portretten in historisch correcte (contemporaine) kleding een grotere gelijkenis, maar leidde portrettering in tijdloze, arbitraire kledingstukken tot meer schoonheid: 'What is to be said for the common dress is that / It gives a greater resemblance; and / Is *historical* to that article. / They suit better with the ladies pictures, which (as has been observerd) are universally thus dressed / They are not so affected with the change of fashion as the common dress; and / Are Handsomer, that is have more Grace and Greatness.'[122] En De Piles constateerde dat, hoewel gelijkenis het doel van de portretkunst zou moeten zijn, vrouwen (alsook *chevaliers*) het tegendeel verlangden; 'ze wilden liever geportretteerd worden met minder gelijkenis en meer schoonheid.'[123]

Diderot opperde op zijn beurt dat als de mate van gelijkenis niet bepaald kan worden, de voorgestelde de status van een imaginaire figuur zou verwerven. En aangezien connaisseurs levensechtheid meenden te onderscheiden, zelfs als zij de geportretteerde nooit hebben gekend, vroeg hij zich af: 'Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle?'[124] Des te opmerkelijker is dat Diderot bij de behandeling van individualistische portretten de mate van gelijkenis beoordeelde aan de hand van term 'vérité'.[125] Hij wierp aldus de Aristoteliaanse catagoriën van waar (*vrai*) en waarachtig (*vraisemblance*) op en zo het onderscheid tussen het portret als historie en het portret als poëzie.[126] Niet alleen de *vraisemblance* (de waarachtigheid) kwam in het gedrang door het imaginaire karakter van een *portrait de fantaisie* maar ook de *semblance* (de gelijkenis) werd erdoor bedreigd. Hetzelfde zou zonder meer op kunnen gaan voor het *portrait historié*.[127] Diderot beweerde namelijk ook dat een vaardige schilder een portret maakte zoals Voltaire, als een dichter, geschiedenis schreef: 'Il aggrandit, il exagère, il corrige le formes [...] il a raison pour l'homme de goût?' Een dergelijke opvatting over de portretkunst loopt

115 Voltaire, 'Fantaisie', in: Dedirot & D'Alembert 1751-1780, dl. 4, p. 403.
116 Diderot, 'Salon de 1763', in: Diderot *Salons*, dl. 1, p. 204: 'Le mérite de ressembler est passager; c'est celui du pinceau qui émerveille dans le moment et qui éternise l'ouvrage.'
117 Sheriff 1987, p. 77.
118 Jean-Honoré Fragonard, *François-Henri, Duc d'Harcourt*, ca. 1769, olieverf op doek, 81 x 65 cm, Remagen, Museum Bahnhof Rolandseck, Sammlung Gustav Rau für Unicef.
119 Sheriff 1987, p. 81.
120 Diderot, 'Salon de 1773', in: Diderot *Salons*, dl. 1, p. 206, geciteerd in: Nicholson 1994, p. 52, noot 2, p. 67: 'Nattier dans son bon temps était le peintre des femmes. Il les peignait toujours en Hébé, en Diane, en Vénus etc. Tous ces portraits se ressemblent, on croit toujours voir la même figure.'
121 Zie bijvoorbeeld: Louis-Gabriel Michaud en Joseph-François Michaud, *Biographie Universelle: Ancienne et Moderne*, Parijs 1852, dl. 2, p. 571.
122 Richardson 1715, geciteerd in: Perry 1994, p. 28 (mijn cursivering). Vergelijk Reynolds: 'likeness consists more in taking the general air, than observing the exact similitude of every feature', in: Reynolds 1797, ed. Wark 1975, *Discourse* XIII (1786), pp. 70, 59.
123 De Piles 1708, geciteerd in: Nicholson 1994, p. 54.
124 Diderot, 'Salon de 1767', in: Diderot *Salons*, dl. 3, p. 168, geciteerd in: Sheriff 1987, p. 79.
125 Diderot, 'Salon de 1767', in: Diderot *Salons*, dl. 3, p. 66, geciteerd in: Sheriff 1987, p. 80.
126 Sheriff 1987, p. 80. Zie voor *vraisemblance* m.b.t. het *portrait historié*: Schneider 2016, p. 258.
127 Dubos vond al in 1719 dat Rubens zijn ornamenten in allegorische portretten in overeenstemming moest brengen met de *vraisamblance*. Zie: Dubos 1719, p. 187: 'Je trouve que Rubens auroit dû embellir son port d'ornemens plus compatibles avec la vraisemblance.'

vooruit op L.-S. Merciers interpretatie van *historier* als geschiedschrijven, automatisch gekoppeld aan het opsmukken van de werkelijkheid.[128] Opvallend is dat Mercier de 'portraits de regnols [Reynolds] [...] grands comme nature' vergelijkbaar vond met 'tableaux d'histoire.'[129]

Sheriff noemde D'Harcourt, opdrachtgever van Fragonards *portraits de fantaisie,* een "l'homme de goût".[130] Fragonard zou zes van zijn *portraits de fantaisie* hebben geschilderd naar gasten die een feest bezochten in het *pavilion de fantaisie* van kasteel d'Harcourt, alwaar de kasteelheer ook amateurtoneelstukken opvoerde. Volgens Sheriff vormde een gecostumeerd portret dat werd uitgevoerd voor D'Harcourt de aanleiding voor deze werken (afb. XII).[131] De figuren zijn fantasievol gekostumeerd, maar de kleding lijkt niet *letterlijk* te zijn gekopieerd naar toneelmatige of historische kleding, maar samengesteld uit schilderachtige elementen.[132] De stijl van deze portretten houdt verband met *historier* als schildertrant, waarbij gebreken weggelaten worden en de afgebeelden meer als theatrale *karakters* (van zichzelf) zijn voorgesteld.

Wat betreft het fantasievolle karakter van de aankleding houdt het *portrait de fantaisie* – niet alleen terminologisch gezien – verband met een veel gebruikt synoniem voor het *portrait historié*, waarbij eveneens de verbeelding centraal staat: het *fancy portrait.* In de Engelse vertaling van Voltaire's definitie van het *portrait de fantaisie* werd de term ook daadwerkelijk als *fancy portrait* vertaald.[133] Een ongewenst gevolg is dat de term *portrait costumé* in de kunstgeschiedenis uitwisselbaar is met zowel *figure de fantaisie* als met het begrip *fancy portrait.*[134] Ook deze portretten in *fancy dress* kregen "gelijkeniskritiek" te verduren. Thomas Gainsborough (1727-1788) stelde in een brief van 1771 dat 'we must set against the unluckiness of fancy dress taking away likeness, the principal beauty and intention of a portrait.'[135] Hierom werden Reynolds *fancy portraits* 'with the general air of the antique' weleens geweigerd, omdat hij, zoals hij zelf schreef, gelijkenis reserveerde voor een moderne portretwijze.[136]

FANCY PORTRAITS & THE PICTURESQUE STYLE

Johan Zoffany (1733-1810) was een van de belangrijkste vertegenwoordigers van deze "historiserende portretstijl" aan het Engelse Hof. Hij schilderde ook een portret van *Koningin Charlotte, de Prins van Wales en de Hertog van York* (1765), waarbij beide jongens volgens een inventarislijst van de koninklijke boedel de rol spelen van Telemachus en een Turkse sultan (The Royal Collection; afb. XIII).[137] Zulke portretten werden aangeduid als *fancy portraits.* Het is duidelijk dat het hier een verkleedpartij betreft: De kamer waarin de geportretteerden zich bevinden, is niet illusoir of fictief, maar eigentijds, zelfs *bestaand* en ook koningin Charlotte verschijnt in contemporaine kleding: ook de kostuums van de prinsen werd werkelijk door hen gedragen.[138] De voorstelling moet niet als allegorie geïnterpreteerd worden, hoewel de rollen van jongens natuurlijk wel een allusie vormen.

Het negentiende-eeuwse historicisme luidde het einde in van het *portrait historié* als zuivere 'allegorie', maar niet van het portrettype als zodanig. Wederom zagen nieuwe termen voor dit portrettype het licht en opnieuw vinden zij hun verklaring in het veranderende kunsttheoretische benadering van het historiestuk versus het portret. Het *portrait historié* beschouwde men hoe langer hoe meer als een verkleed- of rolportret. En deze nieuwe termen (*portrait costumé; Rollenporträt; role playing portrait*) gebruikte men in de negentiende eeuw dan ook voor *portraits historiés* en aanverwante portrettypes. Evenals de begrippen verkleed- en rolportret verwees ook de term *fancy portrait* naar fantasievolle kleding: *fancy dress.* Maar het *fancy portrait* is meer dan een verkleedportret. Het *fancy portrait* verwijst in naamgeving ook naar schilderkunstige *fancies.* Dit zijn schilderijen die in de categorie van de *picturesque* vallen. Reynolds en zijn criticus William Hazlitt (1778-1830) gebruikten het woord *picturesque* in de zin 'fanciful', 'capricious', 'various'

128 Zie enkele pagina's terug. Mercier 1801, dl. 1, p. 323, geciteerd in: Rosenberg 2003, p. 386, noot 78.
129 '[...] et rien n'est au dessus des portraits de regnols, dont les principaux sont composés en pied, grands comme nature, et valent des tableaux d'histoire.', in: L.-S. Mercier, *Parallèle de Paris et de Londres*, ed. C. Bruneteau en B. Cottret, Parijs 1982, p. 153, geciteerd door N. Penny, in: Tent. cat. Londen 1986, p. 39. Zie ook: Hauschild 1998, p. 95.
130 Hij was auteur van *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs* (1774) en trad in 1789 toe toe de Académie Française.
131 Sheriff 1987, p. 86.
132 Sheriff 1987, p. 84.
133 *The Works of Voltaire,* ed. J. Morley, W.F. Fleming, O.H.G. Leigh, 1904, p. 31.
134 Toledo, Chicago en Ottawa 1975-1976, p. 44.
135 Thomas Gainsborough, brief 8 april 1771, in: Denvir 1983, p. 136, aangehaald in: Perry 1994, p. 29. Zie: Tscherny 1987, p. 195. Zie voor Gainsborough's *fancy pictures*: Waterhouse 1964, pp. 134-141.
136 Reynolds 1797, *Discourse* VII, p. 140. Prochno 1990, p. 71.
137 Johann Zoffany, *Koningin Charlotte met haar twee oudste zonen, de prins van Wales als Telemachus en de latere hertog van York als sultan*, ca. 1765, olieverf op doek (op paneel), 112,2 x 128,3 cm, Londen, Buckingham Palace, The Royal Collection, H.M. Koningin Elizabeth II, inv.nr. RCIN 400146. Zie: Schama 1986, p. 171; Tent. cat. Londen 2009b, pp. 110-113, nr. 20; Webster 2011, p. 124 , 133-138, 165, 173, 181, 223, 228 met kl.afb. 126 op p. 136.
138 In september 1764 bestelde Charlotte Finch (1725-1813), de gouvernante van de prinsen, 'a Telemachus Dress for the Prince of Wales and a Turk's for Prince Frederick'. Zie: Tent. cat. Londen 2009b, p. 112.

en 'irregular'.[139] Wat de letterlijke betekenis van *picturesque* betreft – schilderachtig –, houden *fancies* dus ook in dat opzicht verband met de "schilderachtige" *portraits de fantaisie* van Fragonard. Volgens Tinker werden *fancy portraits* zo genoemd omdat ze zowel zinspeelden op historieschilderkunst als op *fancy painting*.[140]

Anders dan de negentiende-eeuwse, veelal louter omschrijvende termen, kent *fancy portrait* nog een sterke connotatie met goede smaak, *bon goût* en daarmee dus ook met *grand manner*. Samuel Johnson definieerde in zijn *Dictionary of the English Language* (1755) 'fancy' niet alleen als een synoniem van verbeelding[141], maar ook in de ondergeschikte betekenissen van 'taste' en 'something that pleases and entertains'.[142] Bij de filosoof Edmund Burke (1729-1797) treffen we een opmerking aan over de aard van Reynolds *society portraits*, waarbij de term *fancy* wederom een rol speelt: 'In painting portraits he [Reynolds] appeared not to be raised upon the platform, but to descend it from a higher sphere ... he communicated to the description of art in which English artists are the most engaged, a variety, a *fancy*, and a dignity derived from the higher branches.'[143] Zo werd 'fancy' in verband gebracht met een mengvorm van hogere en lagere genres, zoals ook blijkt uit de woorden van George Vertue (1683-1756) die de werken van de portretschilder Philip Mercier (1689-1760) in 1737 kenschetste als: 'conceited plaisant Fancies & habits, *mixt modes* really well done – and much approved off'.[144]

Over de woorden *taste* en *picturesque* schreef Reynolds in een brief dat 'the application of these words are to excellences of an inferior order and which are incompatible with the grand stile.'[145] Derhalve beweerde Renate Prochno dat *fancies* nooit in de *grand, elegant* of *composite style* werden geschilderd, en dat *fancies*, anders dan portretten of historiën, niet zozeer aan de dwang van idealisering onderworpen zijn.[146] Maar dit is zeker niet het geval geweest voor *fancy portraits* die ondanks (of dankzij) hun pittoreske schilderwijze, capricieuze inventie en literaire thematiek toch aan de grootse kunst in *the grand manner* moesten refereren. Bovendien schilderde Reynolds al zijn *fancies* in *picturesque style*, terwijl de schilder zelf *picturesque* min of meer zag als synoniem van het begrip *taste*.[147] Daarmee lijkt de cirkel rond, want *taste* (*bon goût*) werd immers in de achttiende eeuw vaak gekoppeld aan *grand manner*.[148]

Bij Reynolds staat de *picturesque style* niet altijd diametraal tegenover de *grand style*: er zijn tussenvormen en het *fancy portrait* is er één van. In Prochno's optiek waren rolportretten en *portraits historiés* (*historisierenden Portraits*) voorlopers van deze *fancies*.[149] James Northcote gebruikt de term "historical portraits" voor dergelijke portretten.[150] En in 1985 kenschetste Richard D. Altick *fancy portraits* als 'a distinct, though very loosely defined, category of painting', waarin de kunstenaar de werkelijkheid probeerde te verbeteren door deze te generaliseren of mooier te maken. Ook hierin ligt een verwantschap met Reynolds *grand manner* en met *historier* in de zin van versieren. Het is ook niet verwonderlijk dat de termen *fancy portrait* en *historical portrait* bij Altick uitwisselbaar zijn: 'The characters personified in fancy, or "historical" portraits tended to be drawn more from English literary sources than mythology or hagiography.'[151] Niettemin stelde Altick *fancy portraits* gelijk aan *historical portraits* en impliciet ook aan *theatrical portraits*.

RELIGIEUZE *FANCY PORTRAITS: RELIGIOUS FANCIES*

In het achttiende-eeuwse Engeland waren *fancy portraits* met een hagiografische of bijbelse identificatie evenwel geen zeldzaamheid. Northcote schreef aangaande Reynolds dat: 'the desire to perpetuate the form of self-complacency crowded his sitting room with women who wished to be transmitted as angels'.[152] Er is een groot aantal

139 Reynolds 1778, *Discourse* X; Hazlitt, ed. Howe 1930-1934, dl. 8, p. 141. Hazlitts woordgebruik riep ook associaties op met feeën en satyrs en neigde in de richting van *fantastisch* en *grotesk*. Ibidem, pp. 317-320. Zie voor *picturesque*: Hagstrum 1987, pp. 157-159; voor het Franse *pittoresque*: Munsters 1989.

140 Tinker 1939, p. 14.

141 *Fancy* en *imagination* (verbeelding) werden in veel 18de-eeuwse geschriften door elkaar gebruikt. Zie voor het onderscheid: Engell 1981, pp. 172-183.

142 Johnson 1755. Hieruit blijkt dat vermaak even doorslaggevend is voor het concept *fancy* als voor *bon goût*. Voor het verband tussen *délectation* en *goût* zie: Mai 1975, p. 200: 'Immerhin dürfte dieser Begriff der 'delectatio' ausschlaggebend für den Begriff des "goût" sein.' Mogelijk houdt "fancy" in *fancy portrait* verband met Alberti's opvatting van historieschilderkunst die moest bewegen (*movere*) en vermaken (*delectare*). Zie: Kwakkelstein 1994, pp. 22ff, i.h.b. noot 23.

143 Wind 1930-1931, pp. 179 (mijn cursivering).

144 'The Note-books of George Vertue', in: *Wallpole Society* 21 (1934), p. 82, geciteerd in: *Dictionary of Art* 1996, dl. 10, p. 785, lemma 'Fancy Picture' (mijn cursivering).

145 Reynolds in een brief aan Gilpin van 19-04-1791, in: *Letters of Sir Joshua Reynolds*, ed. F. Hilles, Cambridge 1929, pp. 217ff, in: Prochno 1990, p. 133.

146 Prochno 1990, p. 133.

147 'Perhaps *picturesque* is somethat synonymous to the word *taste* [...]', in: *Letters of Sir Joshua Reynolds*, ed. F. Hilles, Cambridge 1929, pp. 217ff.

148 Prochno 1990, p. 133. Ook constateerde Prochno overeenkomsten tussen *fancies* en het *genre sentimental* van Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).

149 Prochno 1990, p. 145.

150 Northcote 1819, dl. 2, p. 88, in: Altick 1985, p. 26.

151 Altick 1985, p. 25, geciteerd in: Lewin 2006, p. 198.

152 '...and with men who wished to appear as heroes and philosophers ', in: James Northcote, 'A Biographical Memoir of Sir Joshua Reynolds, Knight', in: Britton 1812, pp. 39-50: p. 43 [repr. in: *The Literary Panorama* XI (1812), kol. 481-491: kol. ‡492‡ = 484; Northcote 1818, dl. 1, p. 67] aangehaald in:

"heiligenportretten" in de *fancy*-catagorie, de meeste van Reynolds' hand. Zo portretteerde hij in 1771 Mrs. Quarington als St. Agnes (privébezit).[153] Samen met *Mrs. Crewe als St. Genevieve* werden ze respectievelijk als no. 206 en 209 tentoongesteld in de Royal Academy in 1772.[154] Als de Heilige Cecilia vereeuwigde hij in 1775 Mrs. Elisabeth Anne Sheridan-Linley (Waddesdon Manor), alsook een tiental jaar later, Mrs. Billington (Fredericton, New Brunswick, Beaverbrook Art Gallery).[155] Ook Emma Hart, Lady Hamilton werd in 1785 zo door George Romney vereeuwigd. (Vlg. Earl of Swiston).[156] James Northcote portretteerde Miss Chatfield in de gedaante van St. Catharina (RA 1774, no. 195).[157]

Zeldzamer zijn portretten in de gedaante van bijbelse figuren, die overigens voor het merendeel in de *grand style* werden geschilderd. Op het monumentale westvenster van New College te Oxford, ontworpen door Reynolds tussen 1778 en 1782, verschijnen de glasschilder Thomas Jervais en Reynolds zelf als de herders bij de *Aanbidding*. Een uitgewerkte voorstudie van het venster bevindt zich in privébezit (afb. XIV).[158] Ook de voorstelling van *Madonna met kind* werd aangewend voor portretten. Reynolds schilderde in 1755 Mrs. Jane Hamilton, Lady Cathcart in deze "formele" hoedanigheid met haar dochter (!) Jane (Manchester, City of Manchester Art Gallery), alsook omstreeks 1764 Mrs. Lascelles (Harewoord House) en Caroline Spencer, de hertogin van Marlborough (Blenheim Castle) in speelsere composities met hun dochtertjes.[159] Dat hier geen jongetjes maar meisjes zijn afgebeeld ontkracht de interpretatie als *portraits historiés.*

Door een hazewindhond aan Lady Cathcarts portret toe te voegen maakte Reynolds bovendien de voorstelling *fanciful* van karakter (afb. XV). Dergelijke "madonneske" portretten kwamen tot stand in navolging van zeventiende-eeuwse *portraits historiés* met dezelfde beeldformule door Nederlandse schilders, zoals Jan Mijtens' portret van Cornelia Vivien uit 1666 (2.5; afb. XVI);[160] en Peter Lely's *Portret van Barbara Palmer, de hertogin van Cleveland, met haar zoon Henry* 'beeing as a Madonna & a Babe' uit omstreeks 1664 (Londen, National Portrait Gallery; afb. XVII).[161] Dit laatste werk zou volgens Horace Walpole (1717-1797) uit 1752 dienst gedaan hebben als altaarstuk in een vrouwenklooster.[162]

Hoewel men gewoonlijk Reynolds naar voren schuift als belangrijkste vertegenwoordiger of "re-initiator" van het historische portretgenre, komt die eer veeleer toe aan Godfried Kneller (1646-1723) die, in het kielzog van Van Dyck, religieuze

---

Cunningham 1829-1833, ed. Heaton 1879-1880, dl. 1, p. 192, (deels) geciteerd in: Altick 1985, p. 26 (foutief aan Cunningham toegeschreven); Wendorf 1996 [2009], p. 18; Brewer 1997 [2013], p. 250.

153 Joshua Reynolds, *Mrs. Quarrington als St. Agnes,* 1771, olieverf op doek, 76 x 63 cm, privébezit (voorheen Somerley, Hampshire, Earl of Normanton). Zie: Mannings 2000, dl. 1, p. 388, nr. 1504; Roldit 1903, pp. 116, 206-225. Zie prent: Thomas Chambers, *Mrs. Quarrington as St. Agnes*, 1787, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, inv.nr. B1979.34.2.

154 Joshua Reynolds, *Mrs. Frances Ann Greville, Lady Crewe als St. Genoveva (Genevieve),* 1772, olieverf op doek, 166 x 175 cm, privébezit. Zie: Pointon 1997, p. 231; Mannings 2000, dl. 1, p. 152, nr. 444 met afb. 992 in dl. 2 op p. 410.

155 Joshua Reynolds, *Elizabeth Linley, Mrs. Richard Brinsley Sheridan als St. Cecilia,* 1775, olieverf op doek, 142,8 x 115,5 cm, Aylesbury, Waddesdon Manor, inv.nr. 2468. Zie: Pointon 1997, p. 231; Mannings 2000, dl. 1, pp. 412-413, nr. 1614 met afb. 1154 in dl. 2 op p. 455. *Mrs. Billington als St. Cecilia,* olieverf op doek, 239,7 x 148 cm, Frederick (New Brunswick), Beaverbrook Art Gallery. Zie: Mannings 2000, dl. 1, p. 88, nr. 172 met afb. 1557 in dl. 2 op p. 575.

156 Zie: Polleroß 1988, dl. 1, pp. 414-415. De Cecilia-portretten respectievelijk: nrs. 631 (631); 639; 637. Pointon 1997, pp. 231-232.

157 Londen, privébezit. Zie: Pointon 1997, p. 231.

158 Joshua Reynolds, *Aanbidding van de Herders: zelfportret met Thomas Jervais*, ca.1769, olieverf op doek, 209,5 x 83,7 cm, privébezit. Zie: Prochno 1990, pp. 205-212. Zie voor de vensters: Mannings 2000, dl. 1, pp. 545-551, nrs. 2106-2121: p. 548 nr. 2110 met afb. 1660 in dl. 2 op p. 605.

159 Joshua Reynolds, *Mrs. Jane Hamilton, Lady Cathcart, later Hertogin van Atholl, en haar dochter Jane (als Madonna met kind),* ca. 1755, olieverf op doek, 124 x 99 cm, Manchester, Manchester Art Gallery, inv.nr. 1981.37. Zie: Mannings 2000, dl. 1, p. 123, nr. 324 met afb. 97 op p. 163. *Mrs. Caroline Spencer, hertogin van Marlborough met haar dochter Caroline Spencer,* 1764-1767, olieverf op doek, 127 x 101 cm, Blenheim Castle, The Duke of Marlborough. Zie: Mannings 2000, dl. 1, pp. 422-433, nr. 1659 met afb. 815 in dl. 2 op p. 358. *Ann Chaloner, Mrs. Edward Lascelles, later gravin van Harewood, en haar dochter Frances,* 1762-1764, olieverf op doek, 123 x 98 cm, Leeds, Harewood House. Zie: Mannings 2002, dl. 1, p. 299, nr. 1088 met afb. 664 op p. 315. Zie ook: Polleroß 1988, dl. 2, pp. 413-114, resp. nrs. 622, 626 en 627.

160 Jan Mijtens, *Cornelia Vivien van der Meer als Madonna*, olieverf op doek, 112 x 91 cm, privébezit; Porthis 0576. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 147; Bauer 2006, p. 187, nr. A42 met afb.

161 Peter Lely, *Barbara Palmer née Villiers en haar zoon Charles Fitzroy als Madonna met kind,* ca. 1664, olieverf op doek, 124,7 x 102 cm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG 6725 (kopie: 175,2 x 114,3 cm, inv.nr. NPG 2564). Zie: Best. cat. Londen 1963, pp. 74-75; Polleroß 1988, dl. 1, p. 147; Tasch 1999, p. 61 met noot 97 op p. 227, afb. 32 op p. 310; Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, pp. 124-125, nr. 37; Sharpe 2007, pp. 2, 4; Roach 2007, p. 238.

162 'Sir Peter Lely was employ'd by the Dutchess of Cleveland to draw Her and her Son ... for a Madonna and a little Jesus, which she sent for an Altar-piece to a Convent of Nuns in France. It staid there for two years, when the Nuns discovering whose Portrait it was, return'd it', in: Walpole 1747, p. xvi, in: Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002, p. 125. Zie: Best. cat. Londen 1963, pp. 74-75; Polleroß 1988, dl. 1, p. 147.

en bijbelse portretten in Engeland een nieuwe stimulans gaf. Diens portret van *Lady Elizabeth Southwell als St. Cecilia* uit 1703 vormde het uitgangspunt voor Reynolds portretten in die gedaante (Cliff House, Collectie J.E.S. Russell; afb. XVIII).[163] Destijd schilderde Kneller ook *Mrs. Cross als St. Catharine* en zijn dochter *Catherine Huckle-Kneller als Maria Magdalena* en als *St. Agnes*.[164] Kneller schilderde ook een kinderportret in de gedaante van Johannes de Doper, waarvan hij de thematiek voor portretten heeft leren kennen als leerling in het atelier van Jacob Backer.[165]

Het verschil tussen Kneller en Reynolds, en eigenlijk tussen het vroege en late achttiende-eeuwse *historical portrait*, is gelegen in de intentie van het portret. Enigszins generaliserend kan men stellen dat het *fancy portrait* meer hoorde tot de nieuwe *picturesque style*, terwijl het *historical portrait* voortkwam uit de *grand style.* Maar in de praktijk blijkt deze differentiatie soms moeilijk houdbaar. Behoorden veel *historical portraits* tot midden achttiende eeuw nog tot het genre van het waardige *portrait historié*, aan het einde van de eeuw vallen zij meer in de categorie van de frivole *fancy*.

Reynolds portret van *Mrs. Crewe als St. Geneviève* uit de collectie van de Marquess of Crew, lijkt allerminst een heiligenvoorstelling (afb. XIX).[166] Deze apocriefe heilige, die na valselijk beschuldigd te zijn van overspel aan haar executie ontsnapte, leest rustig een boek tussen haar schaapjes[167] Het religieuze onderwerp is een pastoraal en seculier motief geworden. Het motief – de beschuldiging van overspel – houdt mogelijk verband met de biografie van Mrs. Crewe die actrice was. In het gedicht *A portrait*, gericht aan Mrs. Crewe, voorafgaand aan de komedie *The School for Scandal* door Robert Brinsley Sheridan wordt mogelijk gezinspeeld op dit schilderij: 'And Reynolds own his art subdued by thine' – alsook op een lastercampagne.[168]

Reynolds sprong dus hier op een luchtigere wijze om met de religieuze materie dan Kneller, welhaast alleen in titelgeving, maar ook in zijn tijd werd al kritiek geuit op religieuze thema's voor portretkunst. De overname van de houding (*attitude*) van St. Cecilia in *fancy portraits* was al vóór 1750 bekend genoeg om een steen des aanstoots te zijn in het satirische *Moral Essay* II, "On the Characters of Women" van Alexander Pope (1688-1744) uit 1735: 'How many pictures of one Nymph we view, / All how unlike each other, all how true! / [...] / Let then the Fair one beautifully cry, / In Magdalen's loose hair and lifted eye, / Or drest in smiles of sweet Cecilia shine, / With simp'ring Angels, Palms, and Harps divine; / Whether the Charmer sinner it or saint it, If folly grows romantic, I must paint it.'[169] Veel later werd dezelfde iconografie in *Daniel Deronda* (1876) van George Elliot (1819-1880) bespot: 'Here is an organ. I will be Saint Cecilia: some one shall paint me as Saint Cecilia. Jocosa (this was her name for Miss Merry), let down my hair. See, mamma!'.[170]

John Ruskin uitte in zijn *Modern Painters* (1842) kritiek op schilders die: 'introduce pretty children as cherubs, and handsome women as Magdalens and Maries of Egypt, or portraits of patrons in the character of the more decorous saints; but more frequently, for direct flatteries of this kind, recurring to pagan mythology, and painting frail ladies as goddesses or graces, and foolish kings in radiant apotheosis.'[171] Niettemin bleven kinder- en vrouwenportretten in religieuze gedaante nog lang populair, zoals blijkt uit een positieve recensie van een schilderij van M. Baudry op de *Salon* van 1861. Théophile Gautier (1811-1872) stelde: 'Une adorable et délicieuse toile, c'est le portrait du fils de M^me^ la comtesse Swieytowska en petit saint Jean. Ce genre de portrait *historié*, comme on disait autrefois, nous plaît beaucoup surtout pour les enfants et les femmes; il donna de la liberté à la fantaisie du peintre [...].'[172]

---

163 Godfried Kneller, *Lady Elizabeth Southwell als St. Cecilia*, 1703, olieverf op doek, 70,4 x 51,4 cm, Cliff House, Coll. J.E.S. Russell; Porthis 0618. Zie: Witemeyer 1976, p. 484 met afb. 3; Stewart 1983, p. 65, nr. 699, afb. 64a; Polleroß 1988, dl. 1, p. 360; dl. 2, p. 410, nr. 580 met afb. 174; Tasch 1999, pp. 85-86, 343 met afb. 65

164 Uitgevoerd door John Smith in mezzotint: *Mrs. Cross als St. Catharine*, 33,1 x 23,9 cm, 1696; Porthis 0623: National Portrait Gallery, inv.nrs. NPG D2237. Stewart 1983, p. 111, nr. 372, met afb. 80b. *Catherine Huckle-Kneller als Maria Magdalena*, 35 x 25,4 cm, 1705, inv.nrs. NPG D4571, editie (1716): NPG D4572. Godfried Kneller, *Catherina Huckle-Kneller als St. Agnes,* ca. 1708, olieverf op doek, 87,7 x 66 cm, New Haven, Yale Center for British Art; Porthis 2784. Zie: Polleroß 1988, dl. 1, p. 358; dl. 2, p. 411, nr. 587.

165 Godfried Kneller, *Portret van jongen als Johannes de Doper,* olieverf op doek, formaat onbekend, vermoedelijk Vlg. R.O. Schmitt Fine Arts, Britannia Holdings, Windham (USA) 2006; Porthis 0629.

166 Joshua Reynolds, *Mrs. Frances Ann Greville, Lady Crewe als St. Genoveva (Geneviève),* 1760-1761, olieverf op doek, 166 x 175 cm, privébezit. Zie: Pointon 1997, p. 231; Mannings 2000, dl. 1, p. 152, nr. 444 met afb. 992 in dl. 2 op p. 410. Prent hiernaar door Thomas Watson, 1773, mezzotint, 48,3 x 51,9 cm, 1773, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, inv.nr. B1970.3.105.

167 Mitchell 1942, p. 37, afb. A.

168 Sheridan 1909-1914, dl. 18, p. 2.

169 Alexander Pope, 'Epistle II. On the characters of Women', in: Pope *Works,* ed. Knapton 1754, dl. 3, p. 104. Zie ook: Fairer & Gerrard 2004, p. 148.

170 Eliot *Novels,* dl. 1 (1876: *Daniel Deronda*), p. 27.

171 John Ruskin, *Modern Painters Part III*, in: Ruskin *Works,* ed. Cook & Wedderburn 1903-1913, dl. 5, pp. 93-94, geciteerd in: Witemeyer 2000, s.p.

172 Gautier 1861, pp. 42-43: '[...] M. Baudry a representé le petit saint Jean se grattant la tête d'un air d'incertitude, car il a perdu sa route au milieu de taillis; il retient de la main restée libre sa croix de Roseau où se lit sur une bandalette l'inscription

Niet alleen is het veelzeggend dat de term *portrait historié* als een begrip van 'weleer' wordt gekenschetst.[173] Ook Gautiers opmerking dat zo'n portret 'de vrijheid gaf aan de fantasie van de schilder', maakt duidelijk dat het hier gaat om een *fancy* portret; een portrettype dat in mindere mate dan het aloude *portrait historié* gebonden is aan de regels van historieschilderkunst. Tenslotte mag blijken uit de bestempeling van het portretgenre als vooral geschikt voor kinderen en vrouwen, dat, althans vanuit het standpunt van de negentiende-eeuwse man, *portraits historiés* niet langer geschikt werd geacht voor het uitdragen van een *serieuze* religieuze of politieke boodschap.

Al vanaf het midden van achttiende eeuw verschenen er monumentale geschilderde parodiën op mannenportretten in religieuze gedaantes. Een voorbeeld is het portret van Francis Dashwood, de vijftiende Baron le Despencer, 'at his devotions' door William Hogarth (1708-1781) uit de late jaren vijftig (afb. XX).[174] Dashwood was de oprichter van het notoire broederschap genaamd *The Friars of St Francis of Wycombe*, bekend als de *Hell Fire Club*. Het schilderij is een parodie op renaissancistische voorstellingen van Franciscus van Assisi – zijn "naamheilige". Dashwood is afgebeeld in de houding van heilige, maar de bijbel is vervangen door het erotische boekwerk *Elegantiae Latini sermonis*, door Johannes Meursius (= Nicolas Chorier). En in plaats van een crucifix zien we een naakte vrouw. Op de grond ligt allerlei fruit. Het silhouetportret van Dashwoods vriend Lord Sandwich verschijnt in de aureool van de schijnheilige in de vorm van een halve maan.

TURQUERIE: *PORTRAIT EN SULTANE*

In achttiende-eeuwse *fancy portraits*, zonder duidelijke rol, verschijnen de geportretteerden in kleding die zij ook daadwerkelijk droegen op *fancy dress balls* en maskerades. Uit bronnen is bekend dat de "klassieke" kleedwijze doelbewust moest refereren aan de portretten van Van Dyck van honderd jaar eerder.[175] Daarnaast kan de *fancy dress* in deze portretten ook oosters zijn.[176] Zo portretteerde Joshua Reynolds *Mrs. Jane Baldwin in een Perzisch kostuum* dat zij had gedragen op een bal van George III in 1782 (Compton, Verney House; afb. XXI).[177] Hoewel oosterse (ver)kleding in portretten verband houdt met het oriëntalisme gaat zij eigenlijk terug op een oudere traditie met meer decorum. Want deze oriëntaliserende portretwijze had ook een "Vandykish air." Een voorbeeld voor Reynolds was namelijk Van Dycks portret van de circassische edelvrouw *Teresia Kahn, Lady Shirley in Perzische dracht* uit 1622 (Penworth House, The Egremont Collection).[178]

De Zwitser Jean-Étienne Liotard (1702-1789) vervaardigde tijdens zijn verblijf in Istanbul ook een klein conversatiestuk van 36 bij 25 cm voorstellende van *Ambassadeur Levett en Hélène Glavany in Turkse dracht* (Parijs, Louvre; afb. XXII).[179] Het missen van een oosterse achtergrond weerhield andere Europese vrouwen er niet van op vergelijkbare wijze op *fancy dress parties* en op *fancy portraits* te verschijnen. Liotard schilderde bijvoorbeeld in 1749 *De Hertogin van Coventry à la Turque* (Genève, Musée d'Art et d'Histoire) en in 1753 *Marie-Adelaïde van Frankrijk in Turkse dracht* (Florence, Uffizi).[180] Voor *turquerie*-portretten, gebruikte men ook de benaming *portrait en sultane*, waarbij de aandacht meer wordt gevestigd op de rol dan op de aankleding.[181]

Tulbanden in late achttiende- en vroege negentiende-eeuwse (vrouwen)portretten moet

sacramentelle *Agnus Dei*, et le pli de son sayon encombré de cerises dont sans doute il garde une parte à son petit ami Jésus. […]'.

173 Omstreeks dezelfde tijd noemde ook Henri Delaborde het begrip *portrait historié* 'une terme autrefois en usage'. Zie: Delaborde 1864, dl. 2, p. 216.

174 William Hogarth, *Sir Francis Dashwood at his Devotions,* late jaren 1750 (1764), olieverf op paneel, 120 x 87,6 cm, privébezit.

175 Walpole beschreef zo een *bal masqué* in Vauxhall Gardens in 1742: 'There were quantities of pretty Vandykes and all kinds of old pictures walked out of their frames…', in: Ribeiro 1984, p. 136; Bauer 1996, p. 74, noot 212; Buck 1979, p. 38.

176 Nevinson 1959, pp. 25-27. Zie voor een overzicht van *fancy dress*: Ribeiro 1984, i.h.b. p. 142ff. Zie voor oriëntalisme in de barokke portretkunst: Stein 1996;Trauth 2009.

177 Joshua Reynolds, *Mrs. Baldwin in Perzische dracht,* 1782, olieverf op doek, 141 x 110 cm, Wiltshire, Trustees of the Bowood Collections, Bowood House. Zie: Mannings 2000, dl. 1, pp. 70-71, nr. 100 met kl.pl. 107 in dl. 2 op p. 107 en afb. 1374 op p. 523; cf. kopie nr. 101 (Compton Verney House Trust). Zie ook: Story 1906, p. 48; M. Kennedy, 'Reynolds's Mrs Baldwin returns', *Guardian*, donderdag 23-10-2003.

178 Anthony van Dyck, *Teresia Kahn, Lady Shirley in Perzische dracht* uit 1622, Penworth House, The Egremont Collection. Zie: Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999, pp. 160-163, nrs. 29 & 30.

179 Jean-Étienne Liotard, *Ambassadeur Levett en Hélène Glavani in Turkse dracht,* ca. 1740, olieverf op karton, 24,7 x 36,4 cm, Parijs, Musée du Louvre. Zie voor de Oriëntaalse portretten van Levett ook: Trauth 2009, pp. 46-47, 76, 209, 358-359 met afb. 6, kl.pl. 4.

180 Jean-Étienne Liotard, *Portret van Mary Gunning (La Comtesse Marie de Coventry, en costume turc),* 1749, pastel op vellum, 23,5 x 19 cm, Génève, Musée d'Art et d'Histoire. Zie: Trauth 2009, p. 283. Jean-Étienne Liotard, *Marie-Adélaïde de France vêtue à la turque,* 1753, olieverf op doek, 50 x 56 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. Zie: Klinkenberg 2009, p. 133; Trauth 2009, p. 169. Zie voor de Turkse portretten van Liotard: Fehlmann 2015. *William Ponsonby, Viscount Duncannon,* 1738; *Lady Caroline Cavendish, Viscount Duncannon,* ca. 1737-1740, beide 124,5 x 99,7 cm, Stansted Park Foundation. Zie: Tent. cat. Edinburgh/Londen 2015-2016, p. 188, nrs. 12 & 13.

181 Zie voor *turquerie*-portretten en de weergave *en sultane*: Breukink-Peeze 1989; Stein 1996; Breskin 2001; Trauth 2009; Fehlmann 2015.

men niet exclusief relateren aan exotische kleding die op speciale feestelijke gelegenheden werd gedragen. Het dragen van een tulband, al dan niet met veer en broche of gesp, was zeer modieus tussen 1798 en 1820, maar raakte omstreekt 1830 uit mode.[182] Opmerkelijk is de anekdote van de joodse Rebecca Gratz die zich door Thomas Sully (1783-1872) liet portretteren met een Turkse tulband (afb. XXIII).[183] Rebecca's familie kon dit niet accepteren en onteigenden zelfs het werk, omdat een familietraditie het afbeelden van vrouwen met een tulband verbood.[184]

Overigens kende men deze portretten in oriëntaalse dracht ook de waarde van historiestuk toe. George Romney (over?)schilderde in 1775 voor Richard Cumberland een portret van *Edward Wortley Montagu (1713-1776) in Turkse dracht* (Metropolitan Museum, New York; afb. XXIV).[185] Het werk was bestemd voor een kamer in Warwick Castle, 'where a picture of consideration is wanting [...] the subject historical'. Hierin verschijnt Edward Montagu in eigentijdse Turks kostuum. Hij liet zich in hetzelfde jaar ook meer "gehistorieerd" op rembrandteske wijze als oosterling portretteren door Matthew William Peters (1742-1814) (Londen, National Portrait Gallery; afb. XXV).[186]

Dat schilders bij de vervaardiging van hun *turquerie*-portretten bijbelse *portraits historiés* van Nederlandse bodem als uitgangspunt namen, mag blijken uit het volgende voorbeeld. Reynolds schilderde in 1753 het portret van *Giuseppe Marchi met tulband* in een opvallende rembrandteske trant (afb. XXVI).[187] Christopher White beweerde reeds dat de tulband, die volgens Northcote van Turkse oorsprong was, werd afgeleid van een ets van Rembrandts *Uzzia* (Chatsworth House).[188] Aileen Ribeiro, merkte terecht op dat de kleding (evenals de bijbelse dracht op zeventiende-eeuwse portretten) veel meer weg heeft van Midden-Europese kleding zoals die gedragen werd in Polen, dan met 'Levant kind of dress' die werd vermeld in Marchi's *obituary* van 1808.[189] Het schilderij vertoont ook overeenkomsten met het Gerard Dou toegeschreven portret van *Prins Rupert van de Palts en zijn leermeester als Eli die Samuel onderwijst* (**Dou1;** afb. 1.24).[190] Wellicht heeft Reynolds het schilderij uit omstreeks 1631 gezien toen het zich in een Engelse collectie.

THEATRALE PORTRETTEN EN DRAMATISCHE ATTIDUDES

Een variant van het *portrait historié* die reeds opkwam in de zeventiende eeuw, maar tussen circa 1770 en 1820 in Engeland hoogtijdagen kende, was het *theatrical portrait* (*Schauspielerporträt*).[191] Het gaat hier om portretten van toneelspelers, meestal in een rol die met succes vertolkten op het podium. Juist hierin onderscheiden deze portretten zich van *fancy portraits*. De bekendste voorbeelden zijn van de hand van Joshua Reynolds, zoals *Mrs. Sarah Siddons as the Tragic Muse* uit 1784 (San Marino, CA, Henry E. Huntington Library and Art Gallery; afb. XXVII).[192] Dit portret werd door Heather McPherson kenschetsend gesitueerd 'at the crossroads of historical portraiture and theatrical performance.'[193] Al in het jaar van de voltooiing prees de *Public Advertiser* het portret als een historiestuk.[194]

Reynolds' *Tragic Muse* mag dan wel het bekendste voorbeeld zijn, het is zeker niet exemplarisch voor het genre van *theatrical portrait*. Zo werd Mrs. Siddons geportretteerd in een *allegorische* rol die ze nooit had vertolkt. Reynolds vermeed documentaire afbeeldingen van acteurs en actrices in hun beroemdste rollen, zoals ze werden geschilderd door voornoemde Zoffany,

---

182 Willet & Cunnington 1970, pp. 353-376. Zie ook: Lewin 2006, p. 189. In 1837 zette Honoré de Balzac Mme de Bargeton neer als *précieuse ridicule* in *Illusions Perdues:* 'un turban juif enrichi d'une agrafe orientale.' Emily Brontë voerde de hooghartige douarière Lady Ingram *Jane Eyre* (1848) op als draagster van zo'n hopeloos verouderd kledingstuk; 'a shawl turban of some gold-wrought Indian fabric'.

183 Thomas Sully, *Rebecca Gratz (als bijbelse Rebekka?)*, New York, American Jewish Historical Society. Courtesy of the Rebecca Gratz Picture Collection, American Jewish Archives, Cincinnati, Ohio.

184 Zie hiervoor: Lewin 2006, i.h.b. pp. 194-196.

185 George Romney, *Portret van Edward Wortley Montagu als Turk,* 1775, olieverf op doek, 163 x 119 [162 x 119,5] cm, privébezit, langdurig bruikleen aan New York Metropolitan Museum. Zie: A. Kidson, in: Tent. cat. Liverpool/Londen/San Marino 2002, pp. 101-102, nr. 44; Kidson 2015, dl. 2, pp. 413-414, nr. 906; kopieën 906a-f (o.a. Museums Sheffield). Brief van Richard Cumberland aan Romney, 14-08-1774, Bienecke Library, Yale University, Osborn Mss. 4085, geciteerd in: Buttery 1986, p. 104.

186 Matthew William Peters, *Portret van Edward Wortley Montagu als oosterling,* 1775, olieverf op doek, 116,2 x 82,6 cm, Londen, National Portrait Gallery, inv.nr. NPG 4573.

187 Joshua Reynolds, *Giuseppe Marchi (ca. 1721-1808) met tulband*, 1753, olieverf op doek, 77,2 x 63,6, Londen, Royal Academy of Arts, Bequeathed by Henry Edridge, A.R.A., 1821, inv.nr. 03/677, record O2344. Zie: Mannings 2000, dl. 1, pp. 326-327, nr. 1219 met afb. 77 in dl. 2 op p. 158.

188 C. White, in: Tent. cat. New Haven 1983, p. 23, p. 35; Northcote 1819, p. 53.

189 A. Ribeiro, geciteerd in: Tent. cat. Parijs/Londen 1986, nr. 18, p. 180.

190 Baer 1990, pp. 26-29.

191 Wind 1930-1931, p. 203ff. Zie voor het Franse opera-equivalent: Steland 1994, pp. 135-152.

192 George Reynolds, *Mrs. Sarah Siddons als de Tragische Muse,* 1783-1784, olieverf op doek, 240 x 148 [236,5 x 146] cm, San Marino (California), Huntington Art Gallery, inv.nr. 21.02. Zie: Mannings 2000, dl. 1, pp. 414-415, nr. 1619 met kl.pl. 117 in dl. 2 op p. 117 en afb. 1413 op p. 535.

193 McPherson 2000, p. 401.

194 *Public Advertiser*, 1 May 1784, geciteerd in: Graves & Vine Cronin 1899, dl. 3, p. 893. Zie ook: Postle 1995, p. 53; Prochno 1990, p. 242.

de Britten William Hamilton (1751-1801) en Samuel De Wilde (1748-1832) en de Zwitser Anton Graff (1736-1813).[195] Hun portretten wekken overduidelijk de indruk dat het gebeuren wordt *gespeeld* en op een *podium* plaatsvindt, door de dramatische houdingen en door de ondiep ogende ruimte, die lijkt op een toneeldecor met coulissen.

Theatrical portraits wijken dus qua picturale organisatie af van "echte" *portraits historiés* die als een historiestuk zijn geconcipieerd. Reynolds portretteerde zijn acteurs in de buitenlucht, losgemaakt van een toneelmatige context, in een allegorische rol of situatie.[196] In die zin behoren Reynolds theatrale portretten, evenals die van Elisabeth Louise Vigée le Brun (1755-1842), nog tot de traditie van het conventionele *portrait historié*. De meeste theaterportretten bezitten een ander abstractieniveau dan een doorsnee *portrait historié.* Deze "toneelmatige" portretten verwijzen naar literaire werken, maar zijn *geen* allegorische voorstellingen. Weliswaar wordt er gezinspeeld op een identificatie, maar het gaat toch om een rol die de voorgestelde *werkelijk* speelde. De voorstelling is waarheidsgetrouw en voldoet aan de eisen die men in de Verlichting aan de portretkunst stelde.

In theaterportretten uit de Romantiek en Verlichting is een historische getrouwheid of historiciteit in kleedwijze waarneembaar. Hierin verschillen deze ook van het *fancy portraits* dat per definitie fantasievol is. Historicisme werd evenzeer overheersend in theaterkostuums als in portretten. De groeiende aandacht voor historische details blijkt uit het portret van *George Frederick Cooke als Richard III* uit 1811 door Thomas Sully waarbij de orde van de kousenband duidelijk zichtbaar is (Pennsylvania, Academy of the Fine Arts; afb. XXVIII).[197] En uit de *Theater Kalender* van 1776 blijkt dat Esther Charlotte Brandes (1742-1786), die de rol van Ariadne vertolkte en zodanig werd geportretteerd door Anton Graff (afb. XIX), als eerste in 'ächt-altgriechische[m] Kleid' op de Bühne verscheen.[198] *Le Costume. Ou Essai Sur Les Habillements … De L'Antiquité* van de Antwerpse schilder Andries Cornelis (André Corneille) Lens (1739-1822) verscheen eveneens in 1776.[199]

Ook *Die Geschichte des Kunst des Altertums* (1764) van Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) was van belang voor deze antiquiserende tendens. Echte *period costumes* waren een relatief late uitvinding, die zich pas in de loop van de negentiende eeuw verder ontwikkelde.[200] Mede door dergelijke historische associaties staan deze *theatrical portraits* hoger in de hiërarchie van de genres dan de typische *society*-portretten. Thomas Lawrence (1769-1830) die veel toneelspelers portretteerde, gebruikte de term 'half-history pictures' voor zulke portretten.[201] Toneelmatige portretten houden ook verband met illustraties die los werden uitgegeven of verschenen in populaire publicaties.[202] Zo verscheen in 1770 *Theatrical portraits, epigrammatically delineated.*[203] Zeer populair was ook *The British Theatre* (Londen, 1776-78) van John Bell (1745-1831) met daarin theaterportretten, naar onder meer Samuel De Wilde.

Ondanks internationale populariteit sloeg het toneelportret in Nederlandse contreien tussen 1770-1800 minder aan dan in Engeland, Duitsland en Frankrijk, hoewel het portrettype hier als sinds de Gouden Eeuw voorkwam. Jan Miense Molenaer (1609-1668) portretteerde in 1636 enkele acteurs in twee *Scènes uit Bredero's Lucelle* (Rijksmuseum Muiderslot; afb. XXX).[204] Jan Abel Wassenbergh (1689-1750) schilderde portretmatig aandoende toneelfiguren en Cornelis Troost (1695-1750) nam

---

195 Postle 1993, p. 32; West 1991, p. 42.

196 McPherson 2000, p. 409. Of hij schilderde hen in een intieme close-up, zoals in *Mrs. Abington als Miss Prue:* olieverf op doek, 76,5 x 63,7 cm, New Haven (Conn.), Yale Center for British Art, inv.nr. B1977.14.67. Zie: Mannings 2000, dl. 1, pp. 55-56, nr. 29 met pl. 67 in dl. 2 op p. 67 en afb. 1017 op p. 417.

197 Thomas Sully, *George Frederick Cooke als Richard III,* 1811-1812, sign. l.o.: *"TS 1811",* olieverf op doek, 240,9 x 153,7 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, inv.nr. 1812.1. Zie: Johns 1983, p. 29.

198 Anton Graff (kopie), *Esther Charlotte Brandes (1742-1786) als Ariadne in Georg Benda's "Ariadne auf Naxos",* olieverf op doek, 124 x 94 cm, Keulen, Schloss Wahn, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln (Sammlung Niessen), inv.nr. 31781; de prent hiernaar door Heinrich Sintzenich, *"Esther Charlotte Brandes, geb. Koch, in der Rolle: / Ariadne Auf Naxos* [...] *von J. C. Brandes / zu Mannheim, im April, 1781."*; alsook de versie van Daniel Berger, 1782, Londen, British Museum, inv.nr. 1878,0112.72. Zie voor Graffs portret van Brandes: Ost 2002. Zie: *Theater Kalender* (1776): 'Bey der Vorstellung der Ariadne zu Gotha erschien das erste ächt-altgriechische Kleid auf dem Theather es war nach Zeichnungen alter Denkmäler und nach Winkelmanns beschreibung verfertigt und der Kopfputz gleichfalls von einer alten Gemme der Ariadne genommen.', geciteerd in: Gram Holmström 1967, p. 47.

199 Lens 1776. Zie ook: Hausschild 1998, p. 30.

200 Holmes 1968, p. 11; Bauer 1996, pp. 60-61.

201 Johns 1983, p. 29.

202 McPherson 2000, p. 409.

203 *Theatrical Portraits* 1774. Zie: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (1774), pp. 316-317; Douglas 1862, p. 39; Gale 1926, p. 82; Sparke 1926, p. 1; Whitford 1928, pp. 30-34. Robert Sayer (1725-1794) en John Smith publiceerden *Caracteres dramatiques ou Portraits divers du Théatre Anglois* (Londen, 1770). Zie: Voor editie 1773: British Library, 11795.ee.41. Zie: West 1991, afb. 11, 15-18. Zie ook: *Neue Bibliothek …* X,1 (1770), p. 166.

204 Jan Miense Molenaer, *Scène uit laatste bedrijf van Bredero's Lucelle,* sign. & dat.: *"M Molenaer 1636*, olieverf op doek, 58 x 86 cm, Muiden, Rijksmuseum Muiderslot, inv.nr. M1956-1; RKD-nr. 2639; Porthis 0310, 1002-1008. Zie: Hinz 1973; Amsterdam 1981, p. 262. Zie ook: Gudlaugsson 1954, p. 53-56 met afb. 1; Bruyn-Berg 1978, pp. 25-28.

portretten op in scènes uit kluchten.[205] De eerste serieuze rolportretten schilderde Louis Moritz (1771-1850) kort na 1800. Hij vereeuwigde de actrices Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink in Jean Racine's *Iphigenia* (Amsterdam, Theater Instituut Nederland; afb. XXXI).[206]

Nederlandse toneelspelers lieten zich in de achttiende eeuw zelden portretteren in een bijbelse rol. De populariteit van het bijbelse genre nam af door het gesecularisseerde gedachtegoed van de Verlichting. Er is ook een andere reden: in het achttiende-eeuwse toneel zoals dat ook werd opgevoerd in Amsterdamse schouwburg waren de rollen ingedeeld in vaste basistypen of 'emplooien'. Ongeacht karaktereigenschappen herleidde men alle rollen tot deze 'emplooien'. De rol van "Romeinse held", uiteraard in *habit à la Romaine*, was samen met die van "tiran" in oosters georiënteerde stukken alom bekend.[207] Dat uitgerekend de slechterik gekleed ging in een oosters fantasiedracht, die sterk lijkt op de bijbelse dracht op zeventiende-eeuwse portretten, zal zeker menig burger ervan weerhouden hebben zich in een dergelijk kostuum te laten afbeelden op een bijbels portret met een stichtelijke bedoeling. Er werd in de laatste decennia van de achttiende eeuw dan ook in Nederland nogal eens de spot gedreven met deze fantasievolle oosterse dracht die elke vorm van authenticiteit ontbeerde.

Het theaterportret heeft, in tegenstelling tot het *portrait historié*, meer met dramatiek dan met allegorische vereenzelviging of symbolische rollen te maken. De archeoloog en kunsttheoreticus Antoine Chrysotôme Quatremère de Quincy (1755-1849) schreef kort na 1800 dat er pogingen gedaan werden om portretbustes meer dramatisch te maken. Volgens hem wensten de modernen 'een man te zien op een podium, alsof hij een rol speelde, en hem dus te maken tot een acteur.'[208] Veel van Quatremères uitspraken hangen, evenals bij Pernety en Sulzer, nauw samen met het streven naar narrativiteit in de portretkunst. Er bestond een verwantschap tussen het destijds nieuwe melodramatische toneelgenre en de 'attitudenleer', volgens welke de handeling wordt opgelost in een aaneenschakeling van plastische houdingen.[209]

Al eerder kwam naar voren hoe belangrijk de attituden (of Albertiaanse gemoedstoestanden) waren voor Sulzers *historischen portraite* en voor Furetières opvatting van de historieschilder als iemand die 'actions particulières' weergeeft. Ook Johannes Jelgerhuis (1770-1836), die veel acteurs portretteerde in hun beste rollen, propageerde in zijn *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek …* (1827) een juiste rhetorische lichaamshouding, *welstand* geheten.[210] De term was afkomstig uit de kunsttheorie van Van Mander en De Lairesse.[211] Hierom sprak Jelgerhuis over de poses van toneelspelers in analogie met de schilderkunst.[212] *Welstand* bij Jelgerhuis neigt naar het formerende principe van *tableaux-vivants*; de nabootsing van een specifieke houding van figuren op een figuur- of historiestuk.

Dat de enscenering van "melodramatische" theaterportretten nog sterk afhankelijk is van conventionele *portraits historiés* bewees Ost via een ander portret van *Esther Charlotte Brandes als Ariadne* door Georg Melchior Kraus (1737-1806) in de *Theather Kalender* van Gotha uit 1776 (afb. XXII).[213] Daarin wordt Charlotte Brandes in een pose afgebeeld die onmiskenbaar teruggaat op het *portrait historié* van *Mademoiselle Duclos als Ariane (Ariadne)* van omstreeks 1712-14 door Nicolas de Largillière (1656-1746) (Kentucky, Speed Art Museum; afb. XXXIII).[214] Deze voorstelling raakte wijd en breid verspreid door een gravure van Louis Desplaces (1682-1739).[215]

Witticism, fancy & borrowing: mock heroic

'We all very well remember how common it was a few years ago for portraits to be drawn in this fantastick dress ; and this custom is not yet entirely laid aside.'
-Joshua Reynolds, *Discourses,* VII.

---

205 Portretten zijn o.a. te zien in Troosts *Beslikte Swaantje en droge Fobert,* Amsterdam Museum, inv.nr. A 27928 1-3. Zie: Tent. cat. Den Haag 1993, p. 40, nr. 5.

206 Louis Moritz, *De actrices Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink in Iphigenia van Jean Racine,* olieverf op doek, 158,5 x 120,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-2201, bruikleen aan Theater Instituut Nederland, inv.nr. 068.000. Een ander voorbeeld van Moritz is het Portret *à l'antique* Andries Snoek (1766-1829) in de Amsterdamse Stadschouwburg.

207 Roodenburg 1995, p. 424.

208 Quatremère de Quincy 1804, pp. 67-68, geciteerd in: Rubin 1986, p. 391.

209 Ost 2002, p. 45.

210 Jelgerhuis 1827.

211 Roodenburg 1995.

212 Hoff 1996, p. 43.

213 Gottlob August Liebe naar Georg Melchior Kraus, *Esther Charlotte Brandes als Ariadne in Georg Benda's "Ariadne auf Naxos",* 1776, sign. l.o./r.o.: *"G.M. Kraus del."/"G.A. Liebe sc.",* gravure, in: *Theater Kalender* (1776) = *Taschenbuch für die Schaubühne aud das Jahr 1776,* I. Kupfer, tegenover fol. *3v: "Madame Brandes als Ariadne. 2 sc. Ein Schiff am Horizont! Es fliegt!". Zie: Gram Holmström 1967, p. 45.

214 Nicolas de Largillière, *Marie-Anne de Châteauneuf, genaamd Mlle Duclos (1664-1747), in de rol van Ariane (Ariadne) in Thomas Corneilles "Ariane",* ca. 1712, olieverf op doek, 163,2 x 130,8 cm, Kentucky Speed Art Museum, Mrs. Blakemore Wheeler Fund, National Endowment for the Arts, inv.nr. 1966.15. Vergelijk repliek: olieverf op doek, 53,5 x 65 cm, Chantilly, Musée Condé, inv.nr. PE-330.

215 Louis Desplaces naar Nicolas de Largillière, *Mlle Duclos als Ariane,* 1714, gravure, 51,2 x 39,2 cm, Londen, British Museum, inv.nr. 1989,0304.1.

Werd bij Quatremère de Quincy de portretkunst op serieuze wijze in verband gebracht met het toneel, Watelet kenschetste de geportretteerde in een *portrait historié* als 'un comédien novice'.[216] Het element van humor in de benadering van *fancy portraits* en *portraits historiés* openbaarde zich op tweeërlei manieren: een negatieve, spottende wijze zoals bij Watelet, en een meer positieve wijze gerelateerd aan geestigheid of, zoals de Engelsen het noemen: *wit*. Beide kan men, zoal we nog zullen zien, niet altijd even goed onderscheiden. Geestige elementen (*witty elements*) werden al grondig geanalyseerd in de *simple portraits* van Thomas Gainsborough (1727-1788).[217] En Renate Prochno betrok het filosofische begrip *wit* op Reynolds eclectische methode van "*borrowing*"; het ontlenen van *attitudes* aan de oude meesters voor diens portretten.[218] Aldus beschermde Horace Walpole (1717-1797) Reynolds tegen de beschuldiging van plagiaat: 'When a single posture is imitated from an historic picture and applied to a portrait in a different dress and with new attributes, this is not plagiarism, but quotation [...].'[219]

Een begrip dat verband houdt met *wit* in deze portretten is *mock heroic*. Deze term wordt gebruikt voor sartires en parodiën op stereotypes van helden. De *mock-heroic style* was populair in het *post-Restoration* en *Augustan Period*. Opvallend is dat de *mock-heroic style* zich kenmerkte door een haast identieke beeldtaal met een serieuze bedoeling, terwijl de inhoud werd omgekeerd en vaak tot in het absurde werd doorgetrokken. Deze "*comic inversion*" werd ook door Reynolds gehanteerd in het fantasieportret van *Samuel Johnson als zuigeling* uit 1781-82, waarin de filosoof in de dop naakt en in een melancholische houding verschijnt.[220] Op grond van Burkes opvatting dat iets in zijn totaliteit nooit als 'truly grand' overkomt, beweerde Edgar Wind dat de uitbeelding van een volwassen held altijd een banale indruk wekt, maar dat heldendom wel viel vast te leggen *in statu nascendi*.

Ook het *portrait historié* leende zich goed hiervoor, zoals blijkt uit Reynolds kinderportret van *Master Crewe als Hendrik VIII* uit 1776 (privébezit), waarbij kostuum en houding volgens het principe van *borrowing* werden ontleend aan Holbeins befaamde portret (afb. XXXIV).[221] In zijn pleidooi voor Reynolds ontleningen merkte Horace Walpole dat het werk humor en satire bevatte.[222] Onder invloed van deze ideeën zou Reynolds de heroïsche kwaliteit van mythologische figuren en ook van profeten uit het Oude Testament hebben geportretteerd als kinderen.[223] Sommige werken hebben een sterk portretmatig karakter, zoals *The Infant Samuel* uit 1776 (Londen, Tate Gallery).[224] Of hij de "spottend-heroïsche" aanpak opzettelijk toepaste in zijn *fancy* en *theatrical portraits* van volwassenen blijft onduidelijk, maar niettemin leende het genre zich goed voor "spottend-heroïsche" interpretaties.[225]

Zo viel Reynolds portret van Lady Sarah Bunbury ten prooi aan deze veredelde vorm van spot (Chicago, The Art Institute).[226] Het werk werd in 1765 tentoongesteld in Society of Artists onder de anonieme titel *A lady sacrificing to the graces, whole length*.[227] Mrs. Hester Thrale (1741-1821) schreef spottend over Lady Sarah dat zij 'never did sacrifice to the Graces; her face was gloriously handsome, but she used to play cricket and eat beefsteaks on the Steyne at Brighton.'[228] Ook Horace Walpole had moeite met *heroic portraits*: 'Sir Joshua has begun a charming picture of my three fair nieces, the Waldegraves, and very like. They are embroidering and winding silk. I rather wished to have them drawn as like the Graces adorning a bust of the Duchess as the Magna Mater but my ideas are not adopted.'[229]

Met ironie zinspeelde Walpole ook op Reynolds' *Portret van de zusters Montgomery (Three Ladies adorning a Term of Hymen)* uit 1773 dat gezien moet worden als een variatie op deze iconografie van de Drie Gratiën (Londen, Tate

---

216 Watelet & Lévesque 1792, dl. 5, p. 156. Zie: Bauer 1996, dl. 1, p. 13.
217 Asfour & Williamson 1997, pp. 479-501.
218 Prochno 1990, pp. 42-48.
219 Walpole 1862, geciteerd in: Prochno 1990, p. 29.
220 Joshua Reynolds, *Samuel Johnson als zuigeling ("The Infant Samuel Johnson"),* olieverf op doek, 61 x 46,3 cm, privébezit USA. Zie: Mannings 2000, dl. 1, p. 541, nr. 2097 met afb. 1643 in dl. 2 op p. 601.
221 Joshua Reynolds, *Master John Crewe als Hendrik VIII,* ca. 1775, olieverf op doek, 139 x 111 cm, privébezit. Zie: Mannings 2000, dl. 1, p. 153, nr. 449 met afb. 1132 in dl. 2 op p. 449.
222 'Is not there humour and satire in Sir Joshua's reducing Holbein's swaggering and colossal haughtinessse of Henry VIII. to the boyish jollity of Master Crew', in: Walpole 1862; Prochno 1990, p. 29.
223 Wind 1986, p. 24.
224 Joshua Reynolds, *De jonge profeet Samuel ("The Infant Samuel"),* ca. 1776, olieverf op doek, 91,4 x 71,4 [86,4 x 69,8] cm, Londen, Tate Gallery, inv.nr. N00162. Zie: Mannings 2000, dl. 1, p. 561, nr. 2153 met afb. 1689 in dl. 2 op p. 612; cf. afb. 1691 voor variant.
225 Vergelijk: Perry 1994, p. 27.
226 Joshua Reynolds, *Lady Sarah Bunbury,* olieverf op doek, 242 x 151,5 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. W.W. Kimball Collection, inv.nr. 1922.4468. Zie: N. Penny, in: Tent. cat. Londen 1986, p. 224, nr. 57; Mannings 2000, dl. 1, pp. 111-112, nr. 279 met afb. 612 in dl. 2 op p. 300.
227 Perry 1994, p. 24.
228 Piozzi 1861, dl. 2, noot p. 173, in: Tent. cat. Londen 1986, p. 27, p. 293; Perry 1994, p. 24.
229 Walpole geciteerd door D. Mannings, in: Tent. cat. Londen 1986, p. 293, nr. 122; Perry 1994, p. 25. Joshua Reynolds, *"The Ladies Waldegrave",* 1780-1781, olieverf op doek 143 x 168,3 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv.nr. NG 2171. Zie: Mannings 2000, dl. 1, pp. 456-457, nr. 1810 met kl.pl. 102 in dl. 2 op p. 102 en afb. 1340 op p. 514.

Gallery).[230] De opdrachtgever, de verloofde van oudste zuster Elisabeth Montgomery, verlangde uitdrukkelijk 'some emblematical of historical subject' en ook Reynolds zelf was tevreden over 'a variety of graceful historical attitudes'.[231] Uit Reynolds inventie spreekt een spitsvondigheid die geestig overkomt. De gezusters stonden namelijk bekend als de 'Irish Graces', wat elke beschouwer die de dames (her)kende geweten moet hebben.[232]

Over geestigheid of *Wit* schreef John Locke (1632-1704) uitvoerig in *An Essay Concerning Human Understanding* (1690). Hij hanteerde daarbij begrippen uit de kunsttheorie, zoals variëteit (*varietà*) en de assemblage van ideeën: eigenlijk de 'beau de réunion'. De idee van samengestelde schoonheid was immers bepalend voor *composite portraits* en *portraits historiés*. Uitgerekend in de 'assemblage of *Ideas*' zou ook *Wit* gelegen zijn, aldus Locke: 'For *Wit* lying most in the assemblage of *Ideas*, and putting those together with quickness and variety, [...], thereby to make up pleasant Pictures, and agreeable Visions in the Fancy: *Judgement*, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully, one from the other, [...]'.[233]

Locke presenteerde *Wit*, ontsproten aan de samenvoeging van ideeën, als tegenhanger van *Judgement*, het beoordelingsvermogen (*giudizio*) dat volgens hem ver afstaat van de metafoor en de allusie. Beide waren zeer van belang in allegorische portretten. En juist in deze beide, metafoor en allusie, ligt het vermakelijke van *Wit* dat tot de verbeelding (*Fancy*) spreekt. En *mutatis mutandis* bleek al uit Johnsons definitie van *Fancy* dat vermaak voor deze vorm van verbeelding even doorslaggevend is als voor *bon goût*. De schoonheidservaring ontstaat doordat de geest direct wordt bevredigd door de vrolijkheid van de fantasie; wat zeker opging voor *fancy picture.*

STRIKING AN ATTITUDE: GOLDSMITH EN HET PORTRAIT HISTORIÉ

De schrijver en dichter Oliver Goldsmith (1730-1777) uitte in zijn theoretische geschriften kritiek op de metaforische stijl. In *On Methaphors* en *On Hyberbole* schreef hij hoe de taal beeldend ('*figurative*') wordt steeds als een bovennatuurlijke emotie zich van het gemoed meester maakt.[234] De metafoor en vooral de hyperbool zijn volgens hem talige symptomen van een enthousiastische geesteshouding. Goldsmith wilde met zijn metafoortheorie de mateloosheid van metafoor bestrijden.[235] De ouderwetse allegorie beschouwde hij als "over de top". In 1930 vroeg Edgar Wind zich af welke schilderkunstige middelen overeenkomen met de metaforen in de dichtkunst. Volgens Wind gaf Goldsmith hier zelf anwoord op in zijn roman *The Vicar of Wakefield* (1766), waarin hij de totstandkoming van een *portrait historié* uitvoerig beschrijft. Thomas Rowlandson (1756-1826) maakte een illustratie bij de episode (afb. XXXV).[236]

De passage in kwestie is tekenend voor de achttiende-eeuwse wijze waarop men tegen het *portrait historié* aankeek.[237] Het relaas verhaalt over een domineesgezin dat zich laat portretteren door een rondreizende schilder die onlangs ook de buren heeft vereeuwigd: 'My wife and daughters happening to return a visit to neighbour Flamborough's found that family had lately got their pictures drawn by a limner [...]'. Het gaat om een decoratieschilder, een *face painter* die "per kop" afrekent. Hoewel de aanleiding voor de opdracht voortkomt uit een kleinburgerlijke vorm van afgunst, is zij volgens de dominee een kwestie van smaak: 'As this family and ours had long a sort of rivalry in point of taste, [...] our next deliberation was to shew the superiority of our taste in the attitudes. As for our neighbour's family, there were seven of them and they were drawn with seven oranges, a thing quite out of taste, no variety in life, no composition in the world.'[238]

De superioriteit van de smaak 'in the attitudes' verwijst niet alleen naar een geesteshouding, maar ook naar "attitudes" ontleend aan de toneelwereld. De familie wil letterlijk een pose aannemen (*strike an attitude*) als in een *tableau vivant*, maar ook in figuurlijke zin poseren, om hun kunstkennis en goede smaak ten toon te spreiden. Dat laatste blijkt uit de drie kunsttheoretische termen die naar voren komen; smaak, variëtiet en compositie,

230 Joshua Reynolds, *De zusters Montgomery ("Three Ladies adorning a Term of Hymen"),* olieverf op doek, 233,5 x 295 cm, Londen, Tate Gallery, inv.nr. 79. Zie: Mannigns 2000, dl. 1, pp. 340-341, nr. 1282 met afb. 1078 in dl. 2 op p. 434.

231 Prochno 1990, pp. 83-83; Reynolds aan Gardiner, juli 1773, in: *Letters of Sir Joshua Reynolds*, ed. F. Hilles, Cambridge 1929, p. 35f.

232 Wind 1986.

233 Locke 1690, ed. Nidditch 1975, II.xi.2, 156-57: '[...] This is [...] quite contrary to Metaphor and Allusion, wherein, for the most part, lies that entertainment and pleasantry of Wit, which strikes so lively on the Fancy, [...]; because its Beauty appears at first sight, and there is required no labour of thought, to examine what Truth or Reason there is in it. The Mind [...] rests satisfied with the agreeableness of the Picture, and the gayety of the Fancy.' Sitter 1991, pp. 49-70, in: Asfour & Williamson 1997.

234 Wind 1986, p. 14.

235 *Essays* XVI, XVII; Wind 1930-1931, p. 175.

236 Thomas Rowlandson, *The Vicar of Wakefield: The Family Picture,* 1817, sign.: *"T. Rowlandson",* pen in grijze en roodbruine inkt en waterverf op papier, 11,4 x 19,1 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, inv.nr. YCBA/lido-TMS-5548; handgekleurde ets als pl. X in de boekuitgave. Zie: Tent. cat. New Haven/Londen 1977, p. 333, pl. 14.

237 'CHAP. XVI. The family use art, which is supposed with still greater'. Zie: Tasch 1999, pp. 100-102.

238 Goldsmith 1766, dl. 1, pp. 159-160.

aspecten die in de portretten van de buren ontbraken. De oplossing laat zich raden: 'We desired to have something done in a brighter style, and, after many debates, at length came to an unanimous resolution to be drawn together, in one large historical family piece.'[239]

Met de 'brighter style' wordt vanzelfsprekend Reynolds *grand style* bedoeld. Het grootse en verhevene van de historische portretstijl wordt echter gelijk te niet gedaan als het element van *Wit* zijn intrede doet: 'As we did not immediately recollect an historical subject to hit us, we were contented each with being drawn as independent historical figures. My wife desired to be represented as Venus, with a stomacher richly set with diamonds, and her two little ones as Cupids by her side, while I, in my gown and band, was to present her with my books on the Bangorian controversy. Olivia would be drawn as an Amazon, sitting upon a bank of flowers, dressed in a green joseph laced with gold, and a whip in her hand. Sophia was to be a shepherdess, with as many sheep as the painter could spare; and Moses was to be drest out with an hat and white feather. Our taste so much pleased the 'Squire that he insisted on being put in as one of the family in the character of Alexander the Great, at Olivia's feet.'[240]

De familie *inventeert* de voorstelling zelf; de incompetente portrettist (die binnen vier dagen klaar is) is immers niet gekwalificeerd voor het vervaardigen van historiestukken. Het gezin mist echter *Judgement* en bedenkt een nogal kneuterige oplossing. Deze voldoet wél aan de *assemblage of Ideas*, waarin ideeën snel worden samengevoegd, zoals in *Wit.* De humorvolle crux, de *pun*, van het relaas volgt al snel: 'It was so very large that we had no place in the house to fix it. [...] Instead therefore of gratifying our vanity, as we hoped, there it leaned, in a most mortifying manner, against the kitchen wall, where the canvas was stretched and painted, much too large to be got through any of the doors, and the jest of all our neighbours. One compared it to Robinson Crusoe's long-boat, too large to be removed; another thought it more resembled a reel in a bottle; some wondered how it should be got out, and still more were amazed how it ever got in.'[241] Wat Goldsmith in deze fictieve anekdote nog het meest belachelijk maakte was de ijdelheid (*vanity*) die aan de hele onderneming ten grondslag lag.[242] Ook nu nog vindt men identificaties met goden, heiligen en helden ijdel. Gelijkstellingen tussen contemporaine personen en mythische of allegorische figuren treft men eigenlijk nog alleen aan in de spotprent, al dan niet voorzien van een snedig onderschrift.

Mixt & False Wit: Theatrical portraits, epigrammatically delineated

Joseph Addison (1672-1719) creeërde binnen het literaire vertoog de generieke categorie van de 'Mixt Wit', een 'Compositon of Punn and true Witt', waarvan de fundamenten deels gelegen zijn in onwaarheid en deels in waarheid. In het door hem zelf opgerichte blad *The Spectator* stelde hij in 1711 dat '*true Wit* consists in the Resemblance of Ideas, and *false Witt* in the Resemblance of Words.'[243] Hij onderscheidde bewust twee vormen van geestigheid, daarbij Locke aanhalend, om zo het product ervan te beschermen tegen diens afkeuring. Ware geestigheid is *waar* omdat het werkt met ideeën, terwijl valse geestigheid alleen maar speelt met vormen waarin de ideeën zijn gegoten, zoals anagrammen: [...] Nay some Carry the Notion of Wit so far, as to ascribe it even to external Mimickry; and to look upon a Man as an ingenious Person, that can resemble the Tone, Posture or Face of another.'[244] Deze woorden schijnen haast op *portraits historiés* te zinspelen, ware het niet dat Addisons woorden veeleer betrekking hadden op puntdichten. Want het enige domein van de *Mixt Wit* was volgens Addison het epigam of die gelegenheidsgedichten die uit aaneengeschakelde epigrammen bestonden.[245]

Epigrammen waren in de achttiende eeuw alomtegenwoordig en werden ook gebruikt als onderschrift voor *portraits historiés* in prentvorm. Het verschil tussen de meeste zeventiende-eeuwse prenten met *portraits historiés* voorzien van een epigram en de achttiende-eeuwse varianten is opvallend groot. In de eerstgenoemde wordt een serieuze boodschap uitgedragen, vaak geënt op de moraal uit de emblematische traditie, terwijl de laatste veelal humorvol, geestig van karakter zijn. In *Theatrical portraits, epigrammatically delineated* (1770) werden portretten van toneelspelers in hun rol van een komisch epigram voorzien. In de *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* van 1774 werd hierover opgemerkt: 'Sobald die Portraite in der Absicht gezeichnet werden, Witz un Laune zu zeigen, so steht nicht zu vermuthen, dasz der Maler der *Wahrheit* allezeit getreu bleibt; un diesz ist auch der Fall bey den gegenwärtigen, so sehr man sie auch in Anschung des epigrammatischen Witzes empfehlen kann.'[246]

Verlichte geesten meenden dat de waarheid in theaterportretten in het gedrang kwam door

239 Goldsmith 1766, dl. 1, p. 160.
240 Goldsmith 1766, dl. 1, pp. 160-161.
241 Goldsmith 1766, dl. 1, pp. 161-162.
242 Vergelijk Goldsmiths kritiek op de eigentijdse geschiedsschrijving die poogde 'to dress the new-born occurences of the day in pompous robe of history'. Zie: *New Essays by Oliver Goldsmith*, ed. R.S. Crane. New York 1968, Essay XVII, p. 110.
243 *The Spectator* 62 (1711), ed. Donald F. Bond (6 dln.), Oxford 1965, dl. 1, p. 265, geciteerd in: Asfour & Williamson 1997, p. 281. Zie ook: Lund 2003, p. 81.
244 Ibidem.
245 *The Spectator* 62 (1711), ed. Donald F. Bond (6 dln.), Oxford 1965, dl. 1, p. 265, in: Lund 2003, p. 81.
246 *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1774, pp 315-316 (mijn cursivering).

geestigheid (*Wit*); evenzeer veronderstelden zij dat de allegorisering van portretten leidde tot lachwekkendheid. Met *portraits historiés* die serieus bedoeld waren, dreef men de spot, terwijl veel theaterportretten *intentioneel* lachwekkend moesten zijn. Anders dan spot is *Wit* dus geen onbedoeld gevolg. Als men de geestige intentie van epigrammatische *theaterportretten* wil begrijpen, moet men zich realiseren dat epigrammen evenals *mock-heroic portraits* afhankelijk zijn van *puns*, spitsvondigheden, woordspelingen en ijdelheden. Reeds William Davenant (1606-1668) beklaagde zich over jongemannen die hun bewondering uiten voor ijdelheden (*conceits*) en voor '*Epigrammatist*: and from thence, after more conversation of variety of objects, grow up tot some force of *Fancy* [...]'.[247] Het verlangen naar een grotere variëteit leidde volgens Davenant dus tot een buitensporige verbeeldingskracht (*force of Fancy*).

Fancy mag dan wel in het Engeland van rond 1750 zeer zijn gewaardeerd, aan het begin van de achttiende eeuw werd het al bekritiseerd. Zoveel blijkt uit een dialoog in *The Tender Husband* (1705) van Richard Steele (1672-1729).[248] De passage, waarin het woord *fancy* bespottelijk vaak wordt gebruikt, beschrijft de totstandkoming van een *portrait historié* in de gedaante van de amazone Thelastris. Eerder bleek het verband tussen *fancy portraits* en ijdelheid in Vertue's woorden over Philip Merciers 'conceited plaisant Fancies & habits.'[249] Door een *portrait historié* van een geestig epigram te voorzien wordt de *verheven* persoon "naar beneden gehaald". Aanvankelijk was *historier* een manier om het portret op te waarderen tot het niveau van historiestuk. Het epigram werd echter gezien als een lage kunstvorm. Een criticus stelde dat 'a History painter is as much superior to a mere Portrait or Landscape painter as an Epic or Tragic Poet is to the simple author of an Sonnet or an Epigram.'[250] Werd voorheen door het allegorisch-historiserend verheffen van de geportretteerde de portretkunst verheven, het epigram zette het omgekeerde proces in werking. Zeker nu de betekenis van de allegorie leeg en ijdel was geworden, kon een onderschrift onder een prent of een lofdicht op een schilderij vaak niet anders als spottend of ironisch worden begrepen.

Waarom kozen dan nog zoveel voorname lieden, dames met een goede roep, voor *disguised portraits*? Allereerst dient men een onderscheid te maken tussen Reynoldiaanse *fancy portraits* van de adel 'with the general air of the antique' en de meer mondaine *theatrical portraits*, vaak van actrices die vanwege hun reputatie in lager aanzien stonden. In stijl onderscheiden zich deze eerste portretten van de tweede door hun waardigheid in aankleding die teruggaat op een oudere traditie. Verder valt op dat in de hogere milieus de schilderijen veelal in opdracht van de geportretteerde zelf gemaakt werden, terwijl de toneelspelers in opdracht van anderen werden geportretteerd. Bovendien vinden portretten van toneelspelers gemakkelijker hun weg naar het grote publiek via de prenten in tijdschriften als het Franse *Costumes et Annales des grand théatres*, de Duitse *Theater Kalender*.

Overigens werd dit portrettype weer ingezet en op de hak genomen in spotprenten, zoals de anomieme prent van 18 oktober 1783 waarin de actrice Mrs. Robinson en haar minnaar de Prins van Wales worden afgebeeld als *Florizel & Perdita* en tegelijkertijd als twee helften van hetzelfde hoofd (afb. XXXVI).[251] Tenslotte is het belangrijkste verschil gelegen in de keuze van onderwerp. *Theatrical portraits* tonen de afgebeelden zelden in mythologische representanten van het klassieke toneel, maar meestal in Shakespeariaanse rollen.

De adel gaf, als voorheen, de voorkeur aan klassieke thema's. Als een voorbeeld van *mixt wit* – dus niet per definitie in negatieve zin – haalde Addison immers de klassieke auteur Ovidius aan die steeds zijn toevlucht zocht tot 'Witticism'.[252] Dat men voor *portraits historiés* vaak teruggreep op de *Methamorphosen* van Ovidius zorgde ervoor dat deze voorstellingen bijzonder ontvankelijk bleken voor een "geestige" interpretatie (zonder lasterlijke aard). Nochtans is het opvallend dat de elite voor hun historiserende portretten meestal niet koos voor een specifieke iconografie of een identificatie met een bij naam bekendstaande figuur ontleend aan de Romeinse en Griekse mythologie. Er werd wél inspiratie opgedaan bij de klassieken en oude meesters, maar het ging vooral om de overname van beeldmotieven zonder expliciet aan een literaire context te refereren. De geportretteerden verschijnen veelal als zichzelf, zonder andermans gedaante over te nemen, in klassieke dracht. De weergave van deze kleding is doorgaans waarheidsgetrouw omdat deze is gebaseerd op archeologisch onderzoek, om de schijn van *false wit* te voorkomen.

---

247 *The Author's Preface to His Much Honor'd Friend Mr. Hobbes, in Sir William Davenan's Gondibert*, in: Davenant 1651, ed. Gladish 1971, p. 19, geciteerd in: Lund 2003, p. 81.

248 'Since there is room for fancy in a picture, I woud be drawn like the amazon Thelastris [...]'. Zie: Praz 1971, p. 200.

249 'The Note-books of George Vertue', in: *Wallpole Society* XXI (1934), p. 82), geciteerd in: *Dictionary of Art*, dl. 10, p. 785, lemma 'Fancy Picture'.

250 *London Chronicle*, 4-6 mei 1775.

251 Anoniem, *Florizel en Pedita,* 1783, gravure op papier, 21,2 x 23,9 cm, opschrift: *"Pubd as the act directs (Octr 16) 178(3) by B. Pownall N° 6 Pall Mall",* Londen, British Museum, inv.nr. 1868,0808.5044. Zie: Perry 1995, p. 44, fig. 1.

252 *The Spectator* 62 (1711), ed. Donald F. Bond, 6 dln., Oxford 1965, dl. 1, p. 269, in: Kraft 2005, p. 641.

Inventarisatie van autonome bijbelse *portraits historiés* van Nederlandse kunstenaars

(ca. 1550-ca. 1700)

Onderstaande catalogus van vroegmoderne Nederlandse portretten in de gedaante van bijbelse figuren is een inventarisatie van kernwerken uit de periode na 1550 tot het einde van de zeventiende eeuw. Om het notenapparaat te sparen is de essentiële informatie van de in de hoofdtekst behandelde werken hiernaartoe overgebracht. De lijst biedt geen compleet overzicht maar een selectie van representatieve werken en beperkt zich tot autonome portretstukken. Hieronder worden verstaan schilderijen met bijbelse onderwerpen, voornamelijk, groeps- en familieportretten alsook portretten die uit één figuur bestaan. In alle opgenomen werken vertolken de voorgestelde individuen een benoembare bijbelse rol, hetzij als hoofdpersonages, hetzij als figuren betrokken bij de centrale handeling. Het voornaamste selectieprincipe voor deze lijst bestond uit het vaststellen van het "portretkarakter", ofwel op de grond van typering van het werk of door het aantal van de geportretteerden (→ hoofdstuk 1). Bijbelscènes met veel figuren waarin slechts enkele portretten in assistentie en/of zelfportretten verschijnen, zijn buiten het bestek gelaten (tenzij onderdeel van een reeks met volwaardige *portraits historié*s). Ook zijn altaarstukken, epitafen en memorietafels met daarin *geïsoleerde* (stichters)portretten en zogenaamde geïntegreerde *portraits historiés* niet opgenomen. Enkele sacrale werken met meerdere portretten die uitvoerig behandeld worden in de hoofdtekst zijn om praktische redenen in deze catalogus gezet. Scènes die weliswaar herleidbaar zijn tot de bijbel, zoals de werken van barmhartigheid, maar geen 'historisch' gegeven representeren vallen buiten het bestek van deze lijst; evenals parabels die niet als een historische scène zijn weergegeven. Deze catalogus had niet tot stand kunnen komen zonder de inzet van medestudenten van de werkgroep over het *portrait historié* onder leiding van Volker Manuth, die in 2004-2005 de basis legden voor een database, waaraan ik aanvankelijk samen met Charlotte Huiskens werkte en die nadien door Susanne Hilckmann van het Centrum voor Kunsthistorische Documentatie Nijmegen (CKD) werd uitgebreid met grote nauwkeurigheid en zorg. De uiteindelijke database, Porthis, mede ontwikkeld door Willy Piron, is toegankelijk via de site van het CKD en bevat *portraits historiés* van allerlei onderwerpen uit heel Europa. https://www.ru.nl/ckd/databases/porthis/porthis/

Betekenis van in catalogus gebruikte afkortingen:

A'dam = Amsterdam
Anon = Anoniem
best. cat. = bestands/collectiecatalogus
(C) = Veilinghuis Christie's
cm = centimeter
Comm. = Commentaar
dat. = gedateerd / jaarteken
DNL = (tijdschrift) De Nederlandsche Leeuw
DTB = Doop-, Trouw- en Begrafenisregisters
Fig. = figuur (afbeelding)
fol. = folio
GPI = Getty Provenance Index
Gs. = guineas
Herv. = Nederlands Hervormd
IB = Iconografische Bureau, Den Haag
i.h.b. = in het bijzonder
inv.nr. = inventarisnummer
jb. = jaarboek
K.-Inv. = Bredius *Künstler-Inventare* (→ Bibliografie)
Khdl = Kunsthandel
kol.= kolom
lig. = ligatuur
Lit. = Literatuur
l.b. = linsboven
l.o. = linksonder
mon. = monogram, gemonogrammeerd (ligatuur)
NA = Notarieel Archief
nr. = nummer
ONA = Oud Notarieel Archief
Opm. = Opmerkingen
p[p]. = pagina['s]
Porthis = Portrait Historié database CKD Nijmegen (zie boven)
RAA = Regionaal Archief Alkmaar
RAD = Regionaal Archief Dordrecht
r.b. = rechtsboven
RK = Roomskatholiek
RKD = Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie
r.m. = rechtsmidden
r.o. = rechtsonder
(S) = Veilinghuis Sotheby's
SAA = Stadarchief Amsterdam
sign. = gesigneerd
tent. cat. = tentoonstellingscatalogus
Vlg. = Veiling
V.O.C. = Verenigde Oost-Indische Compagnie
W.I.C. = West-Indische Compagnie

DATA

G01-01-1601 = geboortedatum
G± = geboren circa.
D02-01-1601 = doopdatum
OT.09-02-1632 = datum van ondertrouw
T.09-02-1632 = datum van ondertrouw
G>1600 geboren na
O<1650 overleden vóór
T.I.01-01-1625 = eerste huwelijk
T.II.01-01-1630 = tweede huwelijk
B11-05-1652 Amsterdam
W = woonachtig
X = getrouwd met
X.II. = getrouwd in 2de huwelijk met

FAMILIERELATIES

Br = Broer
Dr = Dochter
GM = Grootmoeder
GMM = Grootmoeder Moederszijde
GV = Grootvader
GVV = Grootvader Vaderszijde
M = Moeder
SH = (voor het) Stadhuis
SM = Schoonmoeder
SV = Schoonvader
V = Vader
Zn = Zoon
Zn[II] = Zoon uit tweede huwelijk
Zr = Zuster

KERKNAMEN

Jac.K = Jacobuskerk
NrdK = Noorderkerk
NK = Nieuwe Kerk
NZK = Nieuwezijds Kapel
OK = Oude Kerk
PK = Pieterskerk
WK = Westerkerk
ZK = Zuiderkerk



ANON1 (afb. 11.16)



ANON2 (afb. 13.14)



ANON3 (afb. 1.22, 4.57)

ANON1 • Anoniem (Noord-Nederlands?), *Rebekka en Eliëzer bij de bron* **(Gen. 24:17),** ca. 1550-1600, olieverf op paneel 142,3 x 161 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0469, 1385; RKD-nr. 14617. **Herkomst:** Vlg. Londen (S), 7-7-1993, lot 3. **Comm.:** De wijze waarop de gezichten van vrouwen aan de rechterzijde naar de beschouwer zijn toegewend en vooral de heldere uitlichting van de gezichten doen hier opzettelijke portretten vermoeden, ook in de figuren van Eliëzer en Rebekka. Helaas is de conditie van het werk te slecht om een verdere uitspraak te doen.

ANON2 • Anoniem (Zuid-Nederlands?); mogelijk Pieter van Lint (1609-1690), *Job en de muzikanten / Job op de mestvaalt getroost door zijn vrienden met muziek* **(Job 2:7-13),** ca. 1650, olieverf op doek, 147 x 183,5 cm, Olomouc, Muzeum Umení Olomouc/Olomouc Museum of Art, inv.nr. 772; Porthis 0416, 1162-1164; RKD-nr. 71681**. Herkomst:** Khdl. Seidl, 1937; gekocht door aartbisschop Precan, Olomouc (Olmütz), Aartsbisschoppelijk Paleis. **Comm./Portr.:** De afgebeelde scène is gebaseerd op een middeleeuwse legende: Job krabde aan de zweren op zijn lichaam en die veranderden in goudstukken waarmee hij de muzikanten kon betalen. Het werk bevat minimaal één portret, de man links die achter Job staat. Ook de twee linker van de drie muzikanten hebben een portretmatig karakter. Of hier met recht van een *portrait historié* mag worden gesproken, blijft problematisch aangezien de geportretteerden zich niet met concreet benoembare bijbelse figuren identificeren; of zij moeten als Eliphaz, Bildad en Zophar worden geïdentificeerd. Voorheen werd het werk toegeschreven aan Jacob I van Oost door J. Neumann (Foto in RKD ontvangen van J. Neumann, Praag 1967; Paul Prokop, neg.nr.i.i.15823), hetgeen B. Renckens van de hand wees. W.R. Juynboll dacht aan een Noord-Italiaanse meester. Ook volgens Meulemeester 1984 is de toeschrijving aan Van Oost twijfelachtig. Het schilderij werd recentelijk door het RKD op naam gezet van de "kabinetschilder" Caspar I van der Hoecke (ca. 1585-na 1641/48). Bedoeld is Gaspar van den Hoecke (ca. 1585-vóór 1662), die werkzaam was tot 1659, en wiens stijl te zeer afwijkt van dit schilderij om zijn auteurschap te accepteren. Een betere kandidaat als vervaardiger is Pieter I van Lint (1609-1690), temeer daar de uit het doek starende man links gelijkenis vertoont met de schilder. Vergelijk diens door Pieter II de Jode gegraveerde zelfportret in: J. Meyssens, *Image de divers hommes desprit sublime* ..., Antwerpen 1649 (IB-nr. 2019684: RKD-nr. 232956). Zie: *Holl.*, dl. 9 (1953), p. 217, nr. 119. **Lit.:** Cat. 1967, nr. 23; Neumann 1969, pp. 47-48; Meulemeester 1984, p. 398, nr. C47; Best. cat. Olomouc 2000, pp. 108-111, nr. 74 als Jacob van Oost (?).

ANON3 • Anoniem (Zuid-Nederlands?), *Man als Paulus met op de achtergrond de bekering van te Damascus* **(Hand. 9:3-6),** olieverf op paneel, 51,4 x 41,7 cm, sign. [restant]: "c[...].*and*", Vlg. Londen (Christie's), 2-12-2008, lot 43 (als 'Hispano-flemish School'); Porthis 2185; RKD-nr. 196083.



ANON4 (afb. 1.37, 5.9a/b)



ANON5



ANON6 (afb. 4.42)

ANON4 • Anoniem (Zuid-Nederlands?), *Christus in het huis van Maria en Martha* **(Luk. 10: 38-42),** 1670-1697, olieverf op doek, ca. 170 x 250 cm, Kleve, Museum Kurhaus; Porthis RKD-nr. 147896; IB-nr. 39317; Porthis 3813. Herkomst: Schenking uit privébezit, 2009. **Lit.:** Clemen 1892, p. 449; Lahrkamp 1985 (als Jan Boeckhorst); Tent. cat. Kleef 2012-2013, pp. 384, 396, nr. 4.37 met kl.afb. **Comm.:** Volgens RKD, Notitie IB-fiche: 'waarschijnlijk Thomas Franciscus van Cloots met zijn moeder Alyda van Blijenbergh (1693-1752); Th.F. van Cloots kocht Gnadental in 1748, nog voor zijn huwelijk met Aleida Jacoba de Pauw (zie: 'Huldeblijk J.A. Verzijl')'. Het schilderij is drastisch overschilderd: de drie portretten ter rechterzijde doen achttiende-eeuws aan. Zie ook hoofdtekst.

ANON5 • Anoniem (Zuid-Nederlands?); omgeving Lodewijk Toeput (?), *Bruiloft te Kana* **(Joh. 2:1-11),** ca. 1580, olieverf op doek, 106 x 118 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0571, 1462; RKD-nr. 105258. **Herkomst:** Vlg. Keulen (Lempertz) 23/26-11-1983, lot 1712 (als Lodewijk Toeput); Vlg. Keulen (Ham Kunstauktionen), 30-11/2-12-2000, lot 1846, met kl.afb. (als Lodewijk Toeput). **Lit.:** Ost 1980 met afb. 1 (als Italo-Flämisch).

ANON6 • Anoniem (Zuid-Nederlands), *Laatste Avondmaal* **(Matth. 26:21-35; Marc. 14:18-31; Luk. 22:3, 22:15-23; Joh. 13:21-38),** 1ste kwart 17de eeuw, olieverf op paneel**,** 140 x 202 cm, Boechout, Klooster Broeders Alexianen; Porthis 0427, 1310-1317. **Lit.:** Duverger & Maufort 1996, p. 248; Van Leeuwen 2005, p. 36 met afb. 36; Van Leeuwen 2010, p. 119, met afb. 10 op p. 120 (afb. 9 en 10 zijn omgewisseld). **Comm.:** Jan Vander Linden is de stichter. Vermoedelijk zijn hier broeders uit het klooster der Alexianen in Antwerpen/Boechout afgebeeld. Het merendeel van de apostelen doet portretmatig aan.



ANON7 (afb. 7.39)



ANON8

ANON7 • Anoniem (Zuid-Nederlands), *Laat de kindertjes tot mij komen / Christus zegent de kinderen* **(Matth. 19:14; Marc. 10:14; Luk. 18:16)**, 1636, olieverf op doek, 196 x 315 cm, Temse, Onze-Lieve-Vrouwekerk; Porthis 0396, 1245-1255; KIK-nr. 62804. **Portr./Comm.:** Susanne Hilckmann vatte het als volgt samen (Porthis): 'Volgens Dhanens worden de twee families meestal geïdentificeerd met de familie Seghers en de familie Van Wemmelen uit Brussel. Bogaerde 1825 dacht dat het de familie Laureys, Heren van Sombeke waren. In de aanhang wordt vermeld dat misschien de man uiterst rechts Alonso Carillo, Heer van Cauwenburg, afgebeeld staat met zijn gezin en dat links dan mogelijk de familie van Laurens Gillis, baljuw van Cauwenburg, is geschilderd. Nader onderzoek is nodig. Geen personen geïdentificeerd bij KIKIRPA 2009.' Opschrift onder: *"Sinite parvulos venire ad me".* **Lit.:** Dhanens 1953, pp. 359-360 met afb.; Bauer 1996, p. 69 met afb. 83.

ANON8 • Anoniem (Zuid-Nederlands), *Bruiloft te Kana* **(Gen. 2:6-7),** ca. 1650, olieverf op doek 119 x 202 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten; Porthis 0429, 1330-1335. **Herkomst:** Refter van de St. Pietersabdij, Gent. **Lit.:** Van Leeuwen 2005, p. 26 met afb. 21; Best. cat. Gent 2007, pp. 62-63 met afb. **Comm.:** Minimaal zeven portretten.



BAC1 (afb. 8.42)



BAC2 (afb. 8.32, 12.36)



BAC3 (afb. 2.4, 8.33)

BAC1 • Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), *Portret van Marinus van der Grijp en Eva Ment als Izaäk en Rebekka* **(Gen. 26:8)**, sign. & dat. r.o. (op zuilbasement): *"JABacker. / 1640"* (*JAB* in ligatuur), olieverf op doek, 95,6 x 125,4 cm [fragment, oorspr. 215 x 159 cm], Japan, Coll. Toshikazu Kaida; RKD-nr. 12375. **Herkomst:** Beieren, privébezit, sinds jaren 1920; Khdl. München, 1995; Vlg. Londen (C), 3/5-7-1996, lot 338. **Lit.:** Van den Brink 2008, p. 52 met afb. 47; Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 229, nr. A71; Kok 2011; Kok 2013, pp. 82-84 met afb. 87 op p. 284 afb. 90-92 op p. 287 (reconstructie, details). **Comm.:** Voorheen geduid als *David en Bathseba* (2: Sam. 11:4), correct geïdentificeerd door Kok 2010 & 2013. Voorbereidende studie: Jacob Backer (toeschr. Van den Brink 2008), als *David en Bathseba,* zwart en wit krijt op lichtbruin papier, 480 x 331 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv.nr. 339. Zie: Kok 2013, pp. 82-83 met afb. 88 op. 285; Sluijter 2015, p. 125 met kl.afb. IIB-50 op p. 124. **Portr.:** Zie de hoofdtekst en onder **BAC3**.

BAC2 • Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), *Familiegroep met de Prediking van Johannes de Doper* **(Matth. 3:1-12, Marc. 1:2-8, Luk. 3:1-19, Joh. 1:24-28)**, ca. 1637, voorheen sign. & dat.: *"J.Backer 163[7?]"*, olieverf op doek 140,6 x 151,1 cm [voorheen 168 x 221 cm, door andere kunstenaar vergroot?], Nederland, privébezit; Porthis 0267, 1048-1054; RKD-nr. 150446. **Herkomst:** Coll. Martin Colnaghi, Londen; Vlg. Londen Colnaghi, Londen (Robinson & Fisher), 19-11-1908, lot 52 (afmetingen 88.5 x 67.5 inch, sign. & dat.: *"1637"*, voor £ 189 aan Fuller); gekocht door George, Cardinal Mundelein of Chicago, voor de St. Mary's of ... (volgens Vlg.cat. 11-1-1979); Midwestern Institution (volgens Vlg.cat. 11-1-1979); Khdl. Schaeffer, New York, 1978; Vlg. New York (C), 11-1-1979, lot 121 (als Pieter de Grebber, onverkocht); Vlg. Coll. Bruno Tausig, New York, Stuttgart (Kunsthaus Dr. Nagel), 24/26-9-1979, lot 1263 (als Pieter de Grebber); Coll. Johannes Goldschmid, Stuttgart; Vlg. Londen (S), 8-7-1992, lot 47 (onverkocht); Vlg. Amsterdam (S), 11-11-1992, lot 73 (verkocht voor *f* 46.000). **Lit.:** Bauch 1926, p. 76, nr. 10; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 139, 194, 203, 276, nr. 73, dl. 6, p. 3591; P. van den Brink, in: Tent. cat. Utrecht/Luxemburg 1993, pp. 95, 98 noot 5; Hänsel 2004, p. 247 met afb. 23; S. Boyer & F. Guillaume, in: Best. cat. Avignon 2006, p. 25; J. van der Veen, in: Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, pp. 116-117, nr. 14, met kl.afb. (als verm.de schilder en het gezin van diens broer Tjerck), p. 221, nr. A47. **Comm.:** Het werk werd door een latere hand vergroot met 70 cm in de breedte (aan beide kanten met 35 cm en met 28 cm in de lengte aan de bovenzijde); waarschijnlijk na de 17de eeuw. Deze aangezette (en na 1908 verwijderde) stukken toonden rechts een portret van man met halsberg en een hellebaard; links een staande joodse priester, waarvoor een omhoogkijkende, geknielde vrouw zat met gevouwen handen. Volgens Jaap van der Veen waren de laatste twee figuren mogelijk personificaties van het Oude en het Nieuwe Verbond. Een foto in de Witt Library van het Courtauld Institute te Londen geeft deze oudere toestand weer.

BAC3 • Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), *Portret van de familie Van der Grijp-Ment: Christus en de Kanaänitische vrouw* **(Matth. 15:21-28; Marc. 7:24-30),** sign. & dat.: *"J.A. Backer A° 1640"*, olieverf op doek, 210 x 270 cm, Middelburg, Nederlandse Hervormde Gemeente, Nieuwe Kerk; Porthis 0268, 0925; RKD-nr. 108238. **Herkomst:** Marinus Lowysse (van der Grijp) (Middelburg 1598-vóór 1646 Amsterdam), bewindvoerder van de WIC en Eva Ment, die voordien getrouwd was met Jan Pietersz. Coen; hun zoon Michiel Louijsz. van der Grijp (*1635/BP24-4-1687), gez. Van Bergen (1658-1687) en Editte Gaermans; vermeld in hun boedelinventaris, opgetekend door notaris D. van der Groe te Amsterdam op 21-1-1688: *'Inventaris ... nagelaten ende metter doot ontruijmt bij Michiel Louis van der Grijp zal. soo ende sulx hij die beseten heeft met Juffr. Editte Gaermans zijn huijsvrouw ende als nu nagelaten weduwe, gemaeckt ... ten versoecke ende op't aengeven van de gemelte Juffr. sijne weduwe, mitsgaders ten versoecke van d'heer Marinus van der Grijp ende Juffr. Clara Magdalena van der Grijp beijde kinderen van deselve Michiel Louis van der Grijp zal. Ende is desen inventaris begonnen den* [21-4-1687] *ende voltrocken den* [21-1-1688] *Aldus ... t'Amsterdam ...,* (fol. 164) *Zijnde de schilderijen getaxeert door Sr Joan Roosa ... den* [24-4-1687]', SAA NA 4131 (film 4216), fol. 150-167: fol. 152, Item 1 [GPI N-268 (Grijp). Bijdrage: Marten Jan Bok]: 'Een schilderij van de familie van den overleden ouders, Marinus Lowyssen en zijn vrouw Eva Ment en hun kinderen, uijtgebeelt in de Samaritaense Vrouwe, gedaen door Backer'; zijn zoon Marinus van der Grijp (1688-1737), Amsterdam, die ongehuwd bleef; Jacobus van der Hoeve, heer van Heeswijk en Dinter, echtgenoot van Marinus' zuster Clara Magdalena van Bergen van der Grijp (1737-1739); hun dochter, Agatha van der Hoeven, vrouwe van Heestwijk en Dinther, getrouwd met Mr. Cornelis Speelman (1739-1746); hun zoon, Mr. Cornelis Speelman, ridder-baronet, heer van Heeswijk en Dinther, burgemeester en veertigraad te Leiden (1746-1787); zijn zoon Jhr. Cornelis Jacob Speelman, ridder-baronet, heer van Heeswijk en Dinther (1787-1811); Jhr. Cornelis Speelman (1811-1834); Jhr. Speelman verkocht de heerlijkheid Heeswijk en Dinther in 1834 aan André J.L. Baron Van den Bogaerde van Terbrugge; Coll. André J.L. Baron Van den Bogaerde van Terbrugge, heer van Heeswijk en Dinther en Gouverneur van de Provincie Noord-Brabant, Kasteel Heeswijk (1834-1835); in 1835 geschonken aan het RK Kerkbestuur van Heeswijk; Parochiekerk, Heeswijk; Coll. Vincentius Johannes Aloysius van Spaendonck, Tilburg (vóór 1926-1941) Vermoedelijk in diens bezit gekomen toen rond 1895-1896 R.K. parochie van Heeswijk een nieuwe kerk, de St. Willibrordus, in gebruik nam (Zie: Scholten & De Maat 1991, p. 220); Vlg. Dordrecht (Mak), 25/26-2-1941, lot 1 (voor *f* 7800 aan Davids? Ann. Ex. RKD); Vlg. Dordrecht (Mak), 23/24-9-1941, lot 100 (verkocht voor *f* 6900); Coll. D. Menten; Vlg. Den Haag (Van Marle & Bignell), 26-7-1943, lot 2 met afb. pl. vii (opgehouden); Coll. J.W. Blom, Rotterdam (1951-1987); in 1955 door Blom in bruikleen gegeven aan de kerkvoogdij van de Nederlands Hervormde Gemeente in Middelburg en opgehangen in de Wandel- of Trouwkerk; in 1987 door Blom aan de kerkvoogdij geschonken, daarna werd het schilderij gerestaureerd; Nieuwe Kerk, Middelburg, sinds 1991. **Lit.:** Bredius *K.-Inv.,* dl. 4 (1917), p. 1341, dl. 6, p. 1991**;** Bauch 1926, pp. 37, 38, 45, 77, nr. 18 met afb. Taf. 30; Hannema 1933, p. 128; *Jb. Amstelodamum* 60 (1968), pp. 96-102; *DNL* (1969), kol. 152-153, 220-222; Fontaine de la Verwey 1969, kol. 221 (genealogie); Broos 1981, pp. 24-25, nr. 24; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 137, 139, 194, 197, 203, 212, nr. 9 met afb., dl. 5, p. 3381; dl. 6, pp. 3521, 3522, 3589, 3697; Zeri & Rossi 1986, p. 249; De Maat 1988; Van Damme, passim met afb.; Schillemans & Defoer 1989, p. 91; R. Schillemans, in: Tent. cat. Amsterdam 1990, p. 11 noot 6; Scholten & De Maat 1991 met afb. 5; De Witt 2000; pp. 280, 281 noot 3; R. Schillemans, in: Tent. cat. Groningen 2004, p. 13, p. 30 noot 14; S. Boyer & F. Guillaume, in: Best. cat. Avignon 2006, pp. 22, 25; De Witt 2007, pp. 18, 152 noot 4, pp. 204, 206 noot 3 met afb. 5; P. van den Brink, in: Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 230, nr. A73; Kok 2011, pp. 131-133; Kok 2013, pp. 84-87 met afb. 95 op p. 289; Sluijter 2015, p. 124-125 met afb. IIB-49 op p. 124. Van den Brink 2016, pp. 18-20. **Comm.:** Een studie van een staande oosterling (mogelijk een *contre-épreuve*) in de collectie van de Stad Amsterdam (AHM, inv.nr. A18006) vertoont wat houding en uitdossing betreft overeenkomsten met de bijbelse figuur waarin Marinus Lowyssen werd geportretteerd. Volgens Peter van den Brink zijn de figuren op de achtergrond door Jan van Noordt geschilderd. **Portr.: 1.) Marinus Lowyssen** [*Louysz.*] G1598[Middelburg], T16-03-1632[A'dam], O<1646; koopman te A'dam; bewindhebber bij W.I.C.; poorter A'dam, 12-04-1639; kocht in 1637 "De Vergulde Aeker", 't Singel 64; X Eva Ment *gen.* Roodcruys; Zn Michiel Louis van der Grijp; Dr Clara Magdalena van der Grijp; Dr Sofia van der Grijp (D07-11-1632[A'damNK] SAA/DTB41, p.

219); Zn Johannus van der Grijp (D19-07-1639[A'damOK] SAA/DTB, p. 212); Zn Johannis van der Grijp (D17-11-1641[A'damOK] SAA/DTB 7, p. 307); Zn Niclaes van der Grijp (D15-02-1643[A'damNrdK] SAA/DTB75, p. 58) | **2.) Eva Ment *gen.* Roodcruys** D01-01-1606[A'damOK], T.I.08-04-1625[A'dam], OT.09.02.1632[A'dam Kerk.], T.II.16-03-1632[A'dam], T.III. 22-08-1646, B11-05-1652[A'damWK]; V Claes Cornelisz. Ment (G1551; *bierbrouwer en lakenkoopman, woonde bij zijn huwelijk 12-1591 in brouwerij "den Arend":* cf. Elias 1903-1905, dl. 1, p. 43); M Sophia Benningh (G1561); GVV Cornelis Jansz., bontwerker "in 't Roode Cruys", 1567; X.I. Jan Pietersz. Coen (G08-01-1587 [Hoorn]/O20/21-9-1629[Batavia], *Gouverneur-Generaal van Oost-Indië, bewindhebber V.O.C. Hoorn 1617[19]-1623, 1624-27. Eva vergezelde met haar broer en zuster haar echtgenoot toen deze 19-03-1627 scheep ging naar Batavia (Indië), 1627-dec.1629. Als Coen overlijdt, ligt Eva in het kraambed van een dochtertje, dat enkele dagen oud is.*); X.II. Marinus Lowyssen; X.III. Isaac Buys (G1617[Arnemuiden]/O1684, *advocaat, thesaurier, raad van Middelburg*); Zn[II] Michiel Louis van der Grijp; Dr[II] Sofia van der Grijp; Zn[II] Johannus van der Grijp; Zn[II] Johannis van der Grijp; Zn[II] Nicolaes van der Grijp; Zr Lijsbeth Ment (T14-05-1629[Batavia] *X Pieter Vlack, Raad van Indië*) | **3.) Michiel Louis van der Grijp** [*Louis, Louysz., Lowyssen, Louisse*] D24-05-1635[A'damOK] SAA/DTB7, p. 44, OT.I.08-04-1660[A'damOK], T.II.1677[Hoorn], O<1688[Hoorn] (cf. ingekomen brief van de Bibl. UvA m.b.t. Michiel Louysz van der Grijp, zoon van Eva Ment; kopie, 1965, Westfries GA en de boekerij Hoorn, toegangsnr. 0441, inv.nr. [482] 329); huis aan 't Singel, in de "Aecker", verkocht 1679 i.v.m. financiële problemen, woonde destijds te Hoorn; op 22-06-1668 door keizer Leopold I in adelstand verheven en in het adelsdiploma genoemd: *Michael Ludovicus van Bergen, dominus van der Grijp, curae foedorum in Hollandia occidentale et ditione Brederodiana praefectus,* maar de naam van Bergen voerde hij niet (De la Fontaine Verwey, in: *DNL* 1969, kol. 152-153 & 220-222, i.h.b. kol. 221); V Marinus Lowyssen; M Eva Ment; X.I. Anna de Haze/Haasse (G28-02-1641/B28-02-1667[A'damWK], *V Jeronimo de Haze, Heer van Stabroek, M Clara Schoonhoven*); Zn[I] Martinus van der Grijp (D02-03-1661[A'damNK]/O23-03-1737[A'damWK], *postmeester van het Hamburgs postcomtoir*); Zn[I] Jeronimus van der Grijp (D16-12-1665[A'damNK] SAA/DTB44, p. 124); Zn[I] Jeronimo van der Grijp (D28-11-1666[A'damWK] SAA/DTB106, p. 229); Dr[I] Clara Magdalena van der Grijp (D07-05-1662[A'damWK] SAA/DTB106, p. 118, OT05-05-1688[A'damWK], X *Jacob van der Houven, Heer van Dinter, weduwnaar van Gerarda van Swaenswijk;* cf. H.A.M. Roelants, *Gulden boek van Schiedam,* Amsterdam 1900, p. 334); X.II. Editte Gaermans [*Edith Gaarman*] (X.II.02-01-1689[Buiksloot]: *Gisbert Gennepstijn (Herveld), weduwnaar van Maria Stap*); Zn[II] Hendrik Michielsz. van der Grijp (G[Hoorn]?, *Zn? Johannes van der Grijp; Zn Marinus Hendriksz. van der Grijp, OT29-09-1730[A'dam] X Geertruyda Triebier (G[Hoorn]*); Michiel Louysz. van der Grijp was een liefhebber van marokijnen boekbanden, die hij, versierd met zijn wapen en monogram, liet vervaardigen door de boekbinder Albertus Magnus. Van der Grijps tweedelige foliobijbel met zijn initialen vererfde op zijn dochter Clara Magdalena en op haar afstammelingen, de families Van der Houven en de Pesters (cf. Roelants). De Blaeu-atlas van Van der Grijp in 24 dln. met zijn wapen en monogram, is eigendom van de Atlas van Stolk te Rotterdam. Deze atlas zou in 1837 gekocht zijn door Cornelis van Stolk van een officiersfamilie, die in Loosduinen naast hem woonde. Bij deze atlas zijn gevoegd het adelsdiploma van Michiel Louys, *Papiere over de beweerde afstamming van Cornelis van Bergen-Glymes* met verdere gegevens. | **4.) Sofia van der Grijp** D07-11-1632[A'damNK] SAA/DTB41, p. 219; V Marinus Lowyssen; M Eva Ment.



BAC4 (afb. 8.31)



BAC5 (afb. 11.39)



BAC6 (afb. 2.3, 8.40)

BAC4 • Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), *Laat de kindertjes tot mij komen / Christus zegent de kinderen* **(Matth. 19:14; Marc. 10:14; Luk. 18:16),** ca. 1630-1635, olieverf op doek, 154 x 223,4 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0269; RKD-nr. 134481. **Herkomst:** Vlg. Londen (C), 3-5-1974, lot 45 (550 Gs aan Montaz); Vlg. Londen (C), 14-2-1975, lot 105 (aan Walters voor £ 550); Vlg. Amsterdam (Paul Brandt), 30-11/3-12-1976, lot 37; Vlg. Londen (S), 19-4-1989, lot 121; Vlg. Florence (S), 27-11-1989, lot 322 (onverkocht). **Lit.:** Sumowski 1979-1992, dl. 1 (1979), p. 20, nr. 3; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 135, 194, 203 & 275, nr. 72, met afb., dl. 6, p. 3689; Bruyn 1984a, p. 149 (datering volgens Sumowski 1633 correct); Van den Brink 1997, p. 186 noot 35; R. Schillemans, in: Tent. cat. Groningen 2004, p. 15, p. 30, noot 15; S. Boyer & F. Guillaume, in: Best. cat. Avignon 2006, p. 25; Van den Brink 2008, pp. 38-39 met kl.afb. 19 op p. 40; Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 212, nr. A19; Kok 2013, p. 86 met afb. 98 op. p. 290. Op Backers *Prediking van Johannes de Doper* lijken dezelfde personen te zijn afgebeeld.

BAC5 • Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), *Johannes de Doper,* olieverf op doek, 48,5 x 42 cm, Nederland, privébezit; Porthis 1037; RKD-nr. 265707 (cf. 48291). **Herkomst:** Frankrijk, privébezit; Vlg. Monaco (C), 9-12-2000, lot 398; Noortman Master Paintings, Maastricht (cat. 2003, pp. 30-31, nr. 9 met afb.); tweede versie (kopie?), sign. & dat.

r.o.: *"B.He*[?]*"*, 90 x 72,5 cm, Vlg. Parijs (Drouot Richelieu/Millon & Associés), 12-12-1997, lot 19 met afb. (als toegeschreven aan B. van der Helst, verkocht voor FF 23.000). Vergelijk tekening, in rood over zwart krijt, 271 x 193 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. Z3322. **Lit.:** Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009, p. 242, nr. A110 (origineel) met afb.; nr. A110a (kopie); nr. A110b (tekening). **Comm.:** Het bestaan van de kopie met licht afwijkende fysiognomie maakt de portretidentificatie onzeker.

BAC6 • Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), *Marinus Lowyssen als oosterling of oudtestamentische figuur (Portret van een man met tulband),* olieverf op doek, 64 x 53,1 cm, privébezit. **Herkomst:** Vlg. Stockholm (Bukowski), 27-5-2009, lot 257 als geschilderd door Carl Gustaf Pilo (1711-1793); Amsterdam, Khdl. Jan Six Fine Art, 2011. **Lit.:** Kok 2011, p. 132 met noot 46 op p. 139 ('De gelaatstrekken, de mantel en de tulband doen sterk vermoeden dat we met dezelfde man, Marinus Lowysse, te maken hebben als in de schilderijen in Middelburg en Tokio.') met afb. 19b; Kok 2013, p. 84 met noot 476 op p. 190, kl.afb. (detail) op p. 80 & kl.afb. 97 op p. 289; Van den Brink 2016, p. 38 met afb. 12. **Comm./Portr.:** Zie voor de geportretteerde de hoofdtekst en **BAC3.**



BER1 (afb. 1.31, 4.43)



BIS1 (afb. 11.27)



BIS2

BER1 • Mattheüs Berckmans, *Laatste Avondmaal* **(Matth. 26:21-35; Marc. 14:18-31; Luk. 22:3, 22:15-23; Joh. 13:21-38),** 1632, olieverf op paneel**,** 102 x 147 cm, Lier, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn; Porthis 0350, 1116-1127; RKD-nr. 62297. **Lit.:** Van Leeuwen 2005, pp. 34-36; Van Leeuwen 2010, p. 119 met afb. 9 op p. 120 (afb. 9 en 10 zijn omgewisseld). **Comm.:** Zie de hoofdtekst voor verwante compositie (Porthis 0426).

BIS1 • Cornelis Bisschop (1630-1674), *Joodse bruiloft*, ca. 1660, olieverf op doek, 70 x 90 cm, verblijfplaats onbekend. **Herkomst:** Vlg. Londen (Sothbeby's), 3-7-1991, lot 32 met kl.afb.; Vlg. Amsterdam (S), 12-5-1992, lot 24 met kl.afb. (als Joodse bruiloft volgens Sumowski); Vlg. Keulen (Lempertz), 16-5-1998, lot 1010 met kl.afb. en opgave van herkomst. **Lit.:** Sumowski 1983-1994, dl. 6, p. 3692, nr. 2194.

BIS2 • Cornelis Bisschop (1630-1674) (of navolger), *Portret van een man als de evangelist Johannes*, ca. 1655, Vlg. Londen (S), 3/4-12-1997, lot 71, (niet verkocht); Vlg. Londen (S), 6-7-2000, lot 62 met kl.afb. (als Willem Drost op grond van Werner Sumowski); RKD-nr. 32692. **Lit.:** Bikker 2005, p. 143, nr. R10 (toeschrijving aan Drost verworpen). **Comm.:** Figuur doet portretmatig aan, maar of het om een portret gaat, is allerminst zeker. Zie ook: **BOR1; GRE6; FAB3.**



BLO1 (afb. 8.9)



BOE1 (afb. 4.48)



BOEC1 (afb. 1.28, 3.38)



BOL1 (afb. 11.1, 11.3)

BLO1 • Reyer Jacobsz. van Blommendael (1628-1675), *Een Amalekiet geeft David Sauls kroon en armband* **(2 Sam. 1:10),** ca. 1660, restant mon. r.b. (rechts van het midden) "*JB*", olieverf op doek, 215 x 265 cm, Miami, Frost Art Museum; Porthis 0582, 1073-1074; RKD-nr. 64454. **Herkomst:** Khdl. Vinck, Brussel (als P.C. Verbeeck); Khdl. Engelander, Den Haag; Khdl. C.B. de Bruyn, Rotterdam (als Carel Fabritius) gesignaleerd 1937-1938; Khdl. D. Vaarties, Rotterdam (als Carel Fabritius) gesignaleerd 1939; Vlg. Amsterdam (Sotheby Mak van Waay) 1-6-1987, lot 60 met kl.afb. (als toegeschreven aan Reyer van Blommendael); Khdl. Chaucer Fine Arts, Londen (als Reyner Jacobsz. van Blommendael) gesignaleerd: tent. cat. 1988, nr. 7; Vlg. Amsterdam (S) 10-5-1994, lot 90 met kl.afb.; Vlg. Wenen (Dorotheum) 30-3-2000, lot 111 met kl.afb.; Vlg. Wenen (Dorotheum) 27-3-2003, lot 302 met kl.afb. **Lit.:** Bredius 1939 (als Pieter Cornelisz.); Hoyer 1992, pp. 52-57. **Comm.:** David is vermoedelijk geen portret. Door het museum werd het stuk voorheen toegeschreven aan Carel Fabritius, onterecht volgens Volker Manuth (mondeling) / RKD 2009 (PortHis).

BOE1 • Margaretha toe Boecop, *Dirck (Theodoor), Egbert en Arent Toe Boecop als de Vier Evangelisten*, sign. & dat.: *"I Margareta To Bocop mae fecit 1574"*, olieverf op paneel, 66 x 77,5 cm, Lille, privébezit; Porthis 0422, 1233. **Lit.:** Helmus 1992, p. 175 noot 19 met afb.; Van Leeuwen 2005, p. 37 met afb. 39. **Comm.:** De bebaarde apostel (Mattheüs), uiterst links, met zijn gegroefde en kalende voorhoofd, met de engel achter hem, lijkt de oudste van de broers Toe Boecop; Arent toe Boecop (ca. 1510-1580), terwijl de uiterlijk jongere apostel Lukas, met rund, dan zijn broer Egbert (ca. 1515-1578), de echtgenoot van Mechtelt, zou moeten voorstellen. De identificatie blijft onzeker. Dezelfde portretfiguren verschijnen op het *Laatste Avondmaal* van Mechtelt toe Boecop. Zie hoofdtekst onder § 4.4.

BOEC1 • Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop (1520-1598), *Piëta met zelfportret als Maria Magdalena*, 1546, sign. & dat. l.o.: "*Mechtelt va Lichteberg me fecit 1546",* olieverf op paneel, 94 x 116,1 cm (131,2 x 152 cm in originele lijst), Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 18073; Porthis 0421. **Herkomst:** Coll. Familie Dieltiens, Antwerpen tot 1973; Centraal Museum Utrecht vanaf 1973. **Comm.:** De schilderijlijst draagt het opschrift **"***IN GREMIO MATRIS CHRISTI VENERABILE CORPVS / DEPOSITV[M], MADIDIS O HOMO CERNE GENIS / NA[M] TVA CERTA SALVS A CHR[IST]O PRINCIPE PENDET, / QVI PRO TE SVBIIT PROBRA, FLAGELLA, NECE[M]".* De vertaling luidt: 'Aanschouw, o mens, met wangen nat van tranen het eerbiedwaardige lichaam van Christus, neergelegd in de schoot van zijn moeder. Uw zekergestelde heil hangt immers af van Christus, de koning, die voor u beschimping, geseling en kruisdood onderging.' Mogelijk zijn deze regels van de hand van Joris van Lanckvelt (1487-1558), beter bekend als Georgius Macropedius, rector vande Utrechtse Hieronymusschool. **Lit.:** Hoogewerff 1936-1947, pp. 439-448; Tent. cat. Antwerpen 1947; De Coo 1949, p. 5; Prims 1949; De Meyere 1973; Sieling 1980, pp. 17, 26 met afb. 6; Helmus 1989; Helmus & Schoon 1992; L. Helmus, in: Best. cat. Utrecht 1999, dl. A, pp. 99-102, nr. 85; Tent. cat. Antwerpen/Arnhem 1999-2000, pp. 131-132, nr. 5, met afb. 699-700; Leeuwen 2005, p. 42 met afb. 41; Best. cat. Utrecht 2011, pp. 84-90, nr. 4.

BOL1 • Ferdinand Bol (1616-1680), *Portret van Erasmus Scharlaken en Anna van Erckel (?) als Izaäk en Rebekka* **(Gen. 47, 65-67),** ca. 1647-1650, olieverf op doek, 102,3 x 91,8 [100,4 x 90,2] cm, Dordrecht, Dordrechts Museum, inv. nr. DM/948/126; Porthis 0272; RKD-nr. 1849. **Comm.:** Collectie: in bruikleen van Instituut Collectie Nederland (vroeger Rijksdienst voor Beeldende Kunst). **Herkomst:** Coll. Anna Bol-van Erckel, tot 1681, Amsterdam; Coll. Colnaghi, Londen, vanaf 1887; Vlg. Coll. The Lady Rose Dewar e.a. (ingebracht door Trustees of the late Sir C.A. of Ballochmyle), Londen (C), 29-3-1935, lot 116 (als Rembrandt) (aan Ascher); Coll. Asscher, Amsterdam vanaf 29-3-1935; Coll. P. de Boer, Amsterdam, tot 1946; Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr. NK 2435 vanaf 1946; Dordrechts Museum, Dordrecht, inv. nr. DM/948/126, vanaf 1967. Zie: Bruyn 1994. Na 1828 werd het werk verdeeld in twee delen: 1.) Het hier vermelde werk. 2.) *Portret van een Jonge man als herder,* olieverf op doek, 102 x 65 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. A-213. Website Dordrechts Museum vermeldt dat niet bekend is wie deze personen zijn en als wie ze zijn afgebeeld. **Comm.:** Doek oorspronkelijk 122 x 172 cm. **Lit.:** Tent. cat. Recklinghausen 1969-1971, nr. 14; Wright 1980, p. 45; Blankert 1982, pp. 23, 151, nr. 167 met afb. 178; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 308, 389, nr. 150 met kl. afb; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 319-321 nr. 80 met afb.; RRP Corpus, dl. 3 (1989), pp. 43-45 met afb. 46; pp. 359, 519, 734, 736 met afb. 6; Polleroß 1988, dl. 2, p. 403, nr. 488; Polleroß 1991; Pastoor 1991 [in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992], p. 128 met afb. 85; Tent. cat. Dordrecht 1992-1993, p. 24 met afb. 19.; Bruyn 1994; Tent. cat. Den Haag 1993-1994, p. 117 met afb. 4; Pastoor 1997, p. 319; Tent. cat. Den Haag 1993-1994, pp. 24, 117 met afb. 4 en noot 15 op p. 120; Tent. cat. Athene 2001-2002, nr. 50; Laarmann 2002a, p. 128, nr. C 25; Laarmann 2002b, p. 88, nr. C25; Jensen Adams 2013, p. 180; Kok 2016, p. 31 met kl.afb. 10 (als Anna van Erckel & Erasmus Scharlaken).



BOL2



BOR1



BRA1



BRA2 (afb. 5.6)

BOL2 • Ferdinand Bol (1616-1680), *Jozef, die zijn vader (Jakob) voorstelt aan de farao* **(Gen. 47:7-19),** ca. 1635-1650, olieverf op doek, 170 x 226 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. [Gal.-Nr.] 1605. **Lit.:** Pietro Guarenti, *Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di Sua Maestà,* (= inv.) 1747-1750, fol. 33r/v., 400 (Hauptstaatarchiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv.nr. 13458, in: Best. cat. Dresden 1975, inv.nr. 358); Riedel & Wenzel 1765, inv.nr. G.E. 474; Eckardt 1971, p. 35 met afb. 22, p. 170; Blankert 1982, pp. 92-93, nr. 8, met afb. 14; Polleroß 1991, p. 107; Best. cat. Dresden 2005, dl. 1, p. 337, dl. 2, p. 134, nr. 169. **Comm.:** De portretherkenning is twijfelachtig (mijns inziens geen portretten): wellicht figuren *gemodelleerd* naar familieleden of ateliermedewerkers.

BOR1 • Gerard ter Borch (omgeving), *Johannes de Evangelist,* olieverf op paneel, 36,5 x 29 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 3326. **Herkomst:** Coll. Emma Budge, Hamburg; Vlg. Amsterdam (S), 10-5-2011, lot 38 met kl.afb. **Comm.:** Volgens Susanne Hilckmann een portretmatige figuur. Regelmatig vindt men portretten ten halven lijve in de gedaante van Johannes de Evangelist. Zie: **BIS2; GRE6; FAB3.** Louise Hollandine von der Pfalz (1622-1709), dochter van

de Winterkoning en leerling van Gerard van Honthorst schilderde bijvoorbeeld haar broer Eduard als zodanig (Porthis 0239). Zie hiervoor: Polleroß 1988, dl. 2, p. 403, nr. 485; Tent. cat. Augsburg 2003, nr. 12.29 & p. 213 met kl.afb.

BRA1 • Jan de Bray (1627-1697), *De dochter van de farao vindt Mozes* **(EX. 2:5-11),** sign. & dat. r.o. op korfje: *"JDBray /1661"* (*JDB* in ligatuur), olieverf op doek, 121 x 164 cm, Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, inv.nr. 1086; Porthis 0275. **Herkomst:** Vlg. Marie Maes, Gent, Ed. Lamme, 25-10-1837, lot 181 (*f* 80 aan Verdier te Gent); Sir John Hassard, 1876; Vlg. Amsterdam (F. Muller) 26/29-11-1909, lot 370 met afb., aldaar door het museum verworven voor *f* 2.150 (+ *f* 215 opgeld). **Lit.:** Tent. cat. Londen 1876, nr. 272 (John Hassard); Best. cat. Rotterdam 1901, pp. 6-7; Best. cat. Rotterdam 1902, nr. 34; Turner 1921, p. 227; Martin 1935, p. 118 met afb. 68; Von Moltke 1938-1939b, pp. 451-452, p. 465, nr. 3 met afb. 29 (als groepsportret); Tent. cat. Amsterdam 1939, nr. 30a; Gudlaugsson 1948, p. 351, noot 9; Best. cat. Rotterdam 1962, p. 31; Tent. cat. Jeruzalem 1965, nr. 26 met afb.; Tent. cat. San Francisco/Toledo/Boston 1966-1967, nr. 95 met afb.; Wishnesky 1967, pp. 46-47, 156, nr. 7; Best. cat. Rotterdam 1972, p. 81, nr. 1086 met afb.; Bernt 1979-1980, dl. 1, nr. 194 met afb.; A. Blankert, in: Tent. cat. Amsterdam/Washington 1980-1981, nr. 61 met afb.; Miller 1985, p. 80; Miller 1985b, p. 20, met afb. 2; Polleroß 1988, dl. 2, p. 405, nr. 513; Polleroß 1991, p. 100; Tent. cat. Tokyo/Kochi/Osaka 1993-1994, nr. 27; Ekkart 1995, pp. 63-64, nr. 7; Tent. cat. Rotterdam/Frankfurt 1999-2000, pp. 280-283, nr. 54 met kl.afb; Giltaij 2000, p. 29 met. afb.; P. Biesboer & A. van Suchtelen, in: Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, pp. 80-81, 145, nr. 23 met kl.afb.; Blankert 2008, p. 352; D. de Witt, in: Best. cat. Kingston 2008, p. 78 met afb.; Giltaij 2017, pp. 106-108, nr. 27 met kl.afb. **Comm.:** Hoewel het RKD (in navolging van Wishnevsky) de voorstelling duidt als een 'Portretgroep van een moeder met kinderen, voorgesteld als de dochter van de Farao met Mozes in het biezen mandje', lijken de figuren veeleer standaardtypes die regelmatig in De Brays oeuvre terugkeren. Ook volgens Giltaij (2017, p. 108) gaat het niet om portretten, want de gezichten hebben zijns inziens 'zeer algemene, weinig individuele gelaatstrekken.' Een familieportret sluit Giltaij uit, temeer daar de samenstelling van het gezin, dat uitsluitend bestaat uit vrouwen, merkwaardig zou zijn.

BRA2 • Jan de Bray (1627-1697), Een man als Chenanja de overste der Levieten in: *David loopt in een linnen hemd harpspelend voor de Ark des Verbonds* **(2 Sam. 6:11-14; 1 Kron. 15:27-29),** sign. & dat. r.o.: "*JDBraij / 1674*" (*JDB* in ligatuur), 147 x 165 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv.nr. 286; RKD-nr. 2231; cf. variant Porthis 0507, 0804 (zonder portretten?). **Lit.:** Houbraken 1718-1721, dl. 1, p. 176; De Koning 1807-1808, dl. 4, pp. 156-157; Best. cat. Braunschweig 1836, p. 94, nr. 254; Parthey 1863-1864, dl. 1, p. 171, nr. 2 als Jacob de Bray; Riegel 1882, dl. 2, pp. 305-306; Wurzbach 1906-1911, dl. 1 (1906), p. 174; E.W. Moes, in: Thieme & Becker 1907-1950, dl. 6 (1910), p. 555; Kalff 1916-1917, p. 345; Pappé 1926, p. 148; Martin 1935, p. 118; Von Moltke 1938-1939, p. 465, nr. 7a met afb. 36; Fink 1954, p. 58; Plietzsch 1960, p. 141; Best. cat. Braunschweig 1969, p. 37 met afb. 43; Best. cat. Braunschweig 1983, pp. 35-36 met afb. Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 103, noot 40; P. Biesboer, in: Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, pp. 100-101, nr. 34a met kl. afb.; Blankert 2008, p. 351; Giltaij 2017, pp. 170-172, nr. 70 met kl.afb. **Comm.:** Er bestaat nog een eigenhandige variant met signatuur en datering "*JdBray / 1670*" waarop de portretmatige hogepriester ontbreekt (olieverf op doek, 146 x 157 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv.nr. 2962; voorheen Earl of Wemyss, Gosford House, inv. 1948. 65, fotolijst nr. B/2601; RKD-nr. 2372; Porthis 0507, 0804). Mijns inziens zijn de overige figuren die ook terugkeren in deze eerdere compositie géén portretten. Zie over dit werk: Hofstede de Groot 1893; Von Moltke 1938-1939, als variant 7b; Tent. cat. Londen 1952-1953, nr. 637; C. Thompson, in: Tent. cat. Edinburgh 1957, nr. 26, met afb.; Blankert 2008, p. 351; Jacob-Friesen 2011-2012, pp. 154-157 (als aanwinst); Giltaij 2017, pp. 161-162, nr. 63 met kl.afb. De als de hogepriester geportretteerde figuur met de *chosjen misjpat* en de kandelaber moet 'Chenanja, de overste van het opheffen der zangers' (1 Kron. 15) voorstellen. Zie voor de thematiek onder **TENG1** voor het schilderij van Jan Tengnagel met mogelijk de vervolgepisode: *Koning David speelt harp* (1 Kron. 16:7, 8-38) en de mogelijke katholieke duiding. De thematiek van de blijde intocht van de Ark des Verbonds roept associaties op met een katholieke processie en het schilderij kan wellicht in verband gebracht worden met een katholieke opdrachtgever, mogelijk een priester (van een Haarlemse schuilkerk) die zich liet afbeelden als de hogepriester. Het portret werd als het ware in een bestaande compositie gevoegd en de halfontblote figuur vervangen door de priester. Giltaij (2017, p. 171) oppert de mogelijkheid dat deze hogepriester een portret is van Gerrit Mulraet, koperslager, -drijver en geelgieter, die door De Bray werd afgebeeld op diens *Portret van de overlieden van het St. Lucasgilde* in het Rijksmuseum te Amsterdam (Giltaij 2017, pp. 173-176, nr. 72).



BRA3 (afb. 7.32)


BRA4 (afb. 5.8)


BRA5


CAM1 (afb. 8.27)

BRA3 • Jan de Bray (1627-1697), *Portret van de familie Braems: Laat de kindertjes tot mij komen* **(Marc. 10:13-16; Mat. 19:13-15; Luk. 18:15-17)**, oorspr. sign. & dat. *"JDBraij 1663"* (*JDB* in ligatuur), olieverf op doek, 136 x 175,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-36 [voorheen 40]; Porthis 0274, 770-774; RKD-nr. 7115. **Herkomst:** Door de opdrachtgever Pieter Braems nagelaten aan het Haarlemse St. Jacobs-Godshuis (later genoemd Katholiek Wees- en Armenhuis St. Jacob), waar het zich in 1700 bevond, tot 1864 [1862?]; overgebracht door het parochiebestuur naar het museum in 1864. **Lit.:** Best. cat. Haarlem 1884, nr. 19; Kronig 1911, pp. 38-39, nr. 40; Wurzbach 1906-1911, dl. 1 (1906), p. 175; Best. cat. Haarlem 1913 [1917, 1919], nr. 40; Kalff 1916-1917, pp. 348-349; Best. cat. 1920, p. 13. nr. 19; Best cat. Haarlem 1929, nr. 40; Von Moltke 1938-1939b, p. 466, nr. 18 met fig. 40 op p. 467; Tent. cat. Amsterdam 1939, nr. 94a met fig. 14; Pigler 1955, p. 147; Van Luttervelt 1960, p. 306 met afb. op p. 285; Dólleman 1961, pp. 78-87 met afb. op p. 80; Van Os & Van Balen 1963, p. 28 met afb. op p. 29; De Rijk 1968, pp. 71-72; Wishnevsky 1967, pp. 60-61, 165 nr. 20, met afb. 7 op p. 303; Best. cat. Haarlem 1969, p. 7, nr. 40; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 325-328, nr. 82; Biesboer 1989-1990, p. 39, noot 162, afb. 18; Van Thiel & De Bruyn Kops 1995, p. 119 met fig. e; Groenveld 1995, p. 53 met afb. 22 op p. 52; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, pp. 258-261, nr. 71 met kl.afb.; W. van de Watering & K. Levy-Van Halm, in: Best. cat. Haarlem 2006, pp. 404-405, nr. 55 met afb.; Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, pp. 90-91, nr. 28; Jensen Adams 2009, pp. 180-181 met afb. 49; Cerutti 2009, p. 113 met kl.afb.; Giltaij 2017, pp. 125-127, nr. 39 met kl.afb. **Portr.:** Pieter Braems (ca. 1620/21-1675), zijn vrouw Emerantia van der Laen (†1667) en hun vier kinderen: **1.) Pieter Braems** G1620/21 [G17-2-1619][I][A'dam], T22-09-1648[Haarlem], O1675[Haarlem]; medicus, ingeschreven als student in Leiden, 1641; verbonden aan R.K. St. Jacobs Gasthuis; V Jan[II] Braems (X.I *Aechte Jan[sdr.] Foppesdr?*); M Abigael van Haringhoeck[III]; X Emerentia van der Laen; GM uit het geslacht Van Huessen | **2.) Emerentia van der Laen** G±1623[Haarlem], T22-09-1648[HaarlemSH], B19-03-1667[Haarlem]; V Pieter van der Laen, dokter (G±1595); M Cornelia Halewijn (G±1595); X Pieter Braems; GM uit het geslacht Raet of De Vryesse | **3.) Petrus Braems** (afgebeeld of reeds uit huis) G±1651[IV], O1693; kapelaan te Haarlem, pastoor van Schuilkerk van St. Anna, 1677-93[V] | **4.) Johan Braems** G±1653, T07-04-1682, O24-12-1700[Haarlem], B30-12-1700[Haarlem], dokter te Haarlem, verbonden aan R.K. St. Jacobs Gasthuis; X 07-04-1682: Johanna/Anna Willemsdr Heda (G±1650/O09-01-1684) | **5.) Dirc Braems** (afgebeeld of 'innocent') G±1656, B07-05-1679; ongehuwd | **6.) Cornelis Braems** (met zekerheid niet afgebeeld op schilderij) G±1664, O01-09-1710; X Juffr. de Huyter (*Kleef); Dr Anna Emmerentia Braems (*X Corstiaen Heemskerck*) | **7.) Pieter van der Laen** (postuum afgebeeld?) G1586, T21-12-1621[VI]; apotheker, laatste stamhouder, heeft bij zijn echtgenote vier dochters gewonnen, zodat deze tak uitstierf; V Dirck van der Laen; X Cornelia van Halewijn (*V Willem Anthonisz. Halewijn; M Ermpje Pieter Jans Raetdr*); Zr Oetgift (Magdalena) van der Laen (G1590/O1667?)[VII]; Dr Emerantia van der Laen | **8.) Dirck van der Laen** (postuum afgebeeld?) T±1585, <15-12-1592[I];

[I] Mogelijk dezelfde als Pieter Braems, ged. 17-2-1619, Amsterdam (Nieuwe Kerk), zoon van Jan Jan Bra(s)emsz., geb. Dover maart 1580, afkomstig uit Dover in Engeland (1608), koopman te Amsterdam (1648), verm. zoon van Chaerles Braems, *ouderlinck van de Hollandsche Gemeente* te Dover. Zie: *DNL* 41 (1923), kol. 40; Hessels 1889-1897, dl. 3, pp. 754-755, 793, 810, 845, 851. Pieters moeder was Abigael van Haringhoeck, geb. 1585/86, wonend in de Bethanienstraat te Amsterdam (1606), afkomstig van Sandwich (1608), werd geref. lidmaat te Amersfoort 10-7-1630 op attestatie van Kampen (in margine: 'wedergecomen van Campen' en 'vertrocken', ondertrouw Amsterdam kerk 12-7-1608 (get. haar ouders Antonie van Harinckhouck en Abigael Witz, voor hem zijn broer Jasper Braems, zijn ouders dood). Zie: *DNL* 41 (1923), kol. 206. Gegevens ontleend aan: L. Lapikás, *Fragment Genealogie Harinckhouck*, version 1.2, Muiden 2010: <http://www.nikhef.nl/~louk/HARIN/generation2.html> [28-1-2018].

[II] Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 258, nr. 71 Op 29-11-1614 verkoopt Henrick Gerritsz. aan Jan Braemsz., een erf op de Herengracht te Amsterdam. Zie: SAA, Transportakten voor 1811; NL-SAA-21606859. Op 'Den 7en november 1628 soo syn ten versoecke van Jan Braems vercocht de naervolgende goederen ende frayicheden'. Zie: SAA, ONA, not. Jan D. van Beuningen, inv.nr. 626, WK 5073/960. Volgt een lijst van 9 schilderijen en borduurwerk, opbrengend fl. 203,12,--. Zie: FCMD, inv. 763, Montias2 R 31430.

[III] Loterij van 1606 t.b.v. de bouw van een Oudemannenhuis te Haarlem: 'Abigael van Harinckhoeck in de Bethanienstraat op Amsterdam, 3 loten, ƒ 18,--'. Zie ook onder noot I.

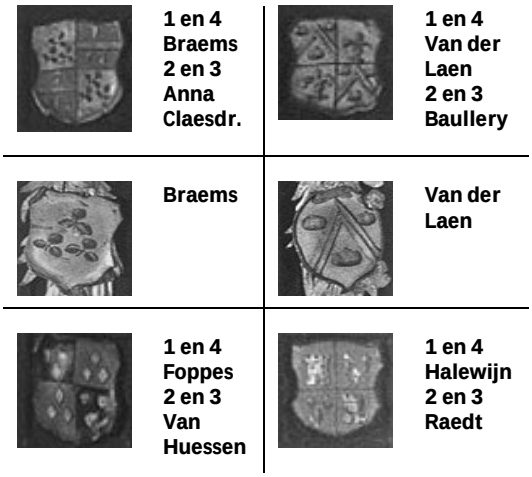
[IV] De doopboeken van de katholieke kerk zijn niet bewaard gebleven. Pieter Braems kocht in 1666 voor zijn vier zoons rentebrieven van de Staten van Holland. Uit de registratie van deze obligaties blijkt dat zij in dat jaar de leeftijd van resp. 15, 13, 10 en 2 jaar hadden en zo kon men hun geboortejaar bij benadering vaststellen. Zie: Dólleman 1961, p. 82.

[V] Petrus Braems was pastoor van de kerk van St. Anna (Bakenessegracht) van 1677 tot 1693. Zie: NHA [GAH], NAV 1900/50: *Doop- en trouwboeken van de Statie St. Anna bevattende de gedoopten van 1-9-1666 tot 28-12-1691.* In dit register staat voorin: 'De gemeente van St. Anna doopregisters van de Eerwaarde Heeren Josephus de Kies van Wissen en Petrus Braems, d'eerste beginnende met 1666, de tweede beginnende met 1677, Johannes Trees, Pastoor dezer gemeente.' Voorstanders van een eigen priester waren de pastoor van de Haarlemse St. Annakerk Josephus de Kies van Wissen en de rector van de Haarlemse Begijnen, de musicus Jan Albert Ban, die ook lid van het Haarlemse Kapittel was.

[VI] Op 21-12-1621 worden voor notaris Willem van Triere (NHA [GAH], Notar. Prot. No. 92, fol. 238, acte dd. 21-12-1621) huwelijkse voorwaarden opgesteld voor Pieter van der Laen, geassisteerd door zijn tantes Clara en Machteld en door zijn zwager Borst, en Cornelia van Halewijn. Het huwelijk is vermoedelijk kort daarop gesloten. Helaas is het Haarlemse *Schepen-Trouwboek* uit de jaren vóór 1629 niet bewaard gebleven.

[VII] Van haar en haar broeder Pieter is een gezamenlijk testament bewaard gebleven, gecompareerd op 19 januari 1605 voor notaris Adriaen Willems, waarbij Pieter, oud 18 jaar, en 'Ootgiftgen genaemd Magdalena van der Laen', oud 14 jaar, elkaar tot erfgenamen benoemen, mits uitkerende aan hun moeder Judith Baullery de somma van 25 gulden (NHA [GAH], Notar. Prot. No. 44, fol. 81v).

1592[I]; kunstschilder[II], Haarlem, Parijs[III]; X1585 Judith Baullery (O>1605); Zn Pieter van der Laen; Dr Oetgift (Magdalena)[IV] van der Laen (G1590/O1667?; X<12-1621 (kinderloos): *Hendrick Garbrantsz. Borst* (*G1589/O1667?: V Garbrant Cornelisz. Borst / M Claesje Aelbertsdr. Ban*[V]) **| 9.) Jan Braems**; koopman (sub 1.), Amsterdam; V Jan Braems; Zn Pieter Braems.



Familiewapens op de lijst op grond van Dólleman 1961:
Hoofdwapen l.m.: Braems, in goud drie rode bramen op groene stelen met twee blaadjes, foutief geplaatst 1 en 2.
Hoofdwapen r.m.: Van der Laen, in blauw een gouden keper, versperd van 3 gouden liggende tonnetjes, mogelijk een fout van de schilder. Het geslacht voerde keper en de tonnetjes van zilver.
Kwartierwapens gevierendeeld l.b.: Braems 1. en 4, Anna Claesdr. 2 en 3; **l.o.:** 1 en 4 Foppesz. en 2 en 3 van Huezen; **r.b.:** 1 en 4 Van der Laen, 2 en 3 Baullery. **r.o.:** gevierendeeld 1 en 4 van Halewijn 2 en 3 Raedt.

Opschrift: Originele lijst met gouden festoenen en familiewapens op de stijlen en op de vier hoeken. Inscriptie in gouden letters op bovenste stijl: *"PARVULOS VENIRE AD ME"* (Laat de kindertjes tot mij komen); op de onderste stijl: *"ESTOTE PARENTUM VESTRORUM"* (Eert uw ouders).
Comm.: De vier in afwijkende trant geschilderde mannenportrettten in de achtergrond zijn niet van de hand van Jan de Bray en later toegevoegd, mogelijk naar voorbeeld van oude portretten. Volgens Dólleman gaat het vermoedelijk om: uiterst links, de vader van Dr. Pieter Braems, de Amsterdamse koopman Jan Braems (met puntbaardje) en diens vader Jan Braems, gedeeltelijk zichtbaar naast de schouder van Emerentia van der Laan, haar Vader, de Haarlemse apotheker Pieter van der Laen, met daarachter diens vader, de kunstschilder Dirck van der Laen. Volgens de huidige stand van onderzoek zijn deze vier mannen erbij geschilderd in de achttiende eeuw. Waarschijnlijk zijn het regenten van het gasthuis, later weeshuis St. Jacobus, waaraan Braems het schilderij heeft geschonken. Hun uiterlijk doet echter weinig achttiende-eeuws aan. De jongste zoon (die ten tijde van de vervaardiging in 1663 nog niet was geboren) is ook later toegevoegd, maar nog door de schilder zelf. De signatuur en de datering zijn verdwenen door een overschildering. Een eigenhandige tekening naar dit schilderij, waarop het jongste kind niet is afgebeeld, bevindt zich in Pierpont Morgan Library in New York (Giltaij 2017, p. 288, nr. T61) en een achttiende-eeuwse kopie hiernaar wordt bewaard in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam (Giltaij 2017, p. 305, nr. T78).

BRA4 • Jan de Bray (1627-1697), *Portret van een priester (als Johannes de Evangelist?) die Maria de H. Communie toedient,* sign. & dat. l.o. "*JDBray 1656"* (*JDB* in ligatuur), opschrift op altaartrede: *"VROUWE SIET UWEN SONE [..]B[..]Y",* olieverf op doek, 58 x 36,7 cm, Nederland, privébezit; Porthis 0799. **Herkomst:** Afkomstig uit schuilkerk R.K. Statie "St. Bernardus van/in de hoek te Haarlem (in de voormalige brouwerij en mouterij van de fam. Cousebant aan de Bakenessergracht), na sluiting 8-12-1851 verkocht in 1852 (aan dr. Adriaan van der Willigen); Vlg. coll. Adriaan van der Willigen, Haarlem (De Visser), 20/21-4-1874 (voor fl. 26,- aan Hopman, mogelijk voor mr. Cremer[s]); aangekocht op Vlg. J.H. Cremer, Haarlem, 26-10-1886 voor fl. 93,10 door Roos; voorheen in bruikleen aan Gemeentemuseum Arnhem, inv.nr. Tpa 189. **Lit.:** Graaf 1905, p. 324, nr. 5; Sterck 1932, pp. 167-168; Von Moltke 1938-1939b, nr. 29 (volgens hem identiek aan schilderij in Coll. Victor de Stuers als beschreven door A.A.G. van Erven-Dorens, Arnhem, Gemeentemuseum); Van Eck 1999, p. 74 met afb. 4; Van Eck 2008, pp. 105-107, met afb. 62 op p. 106 en pl. VIII op p. 232; P. Biesboer, in: Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, pp. 70-71, 144, nr. 18 met kl.afb.; Van Eck 2008, pp. 105-107 met afb. 62 & kl.pl. VIII; Giltaij 2017, pp. 76-77, nr. 7 met kl.afb. **Comm.:** Op 26-1-1784 volgens de stadschroniqueur Gerrit Willem van Oosten de Bruyn (1727-1797) 'bij den Heer Schuit, Pastoor der Roomse kerk op de Bakenessergracht, zeer bezienswaardig; door mij gezien (17)84 1/26' als 'Een klein stukje maar zeer fraai geschilderd van de Bray, verbeeldende een priester en eene vrouw, die communiceert' (Graaf 1905, p. 324; Van Eck 2008, p. 107, noot 70; Giltaij 2017, p. 76).

BRA5 • Jan de Bray (1627-1697), *Maria Magdalena,* sign. & dat. r.m. (op crucifix): "*J. de Bray 167[0/9]/25",* olieverf op doek, 72,5 x 56,2 cm, voorheen Coll. Erven John Michael Montias, New Haven (Connecticut), Khdl. Otto Nauman, New York, 2015; RKD-nr. 247442. **Herkomst:** Khdl. Galerie Marcus, Parijs 1972 (als Pieter de Grebber); Coll. John Michael Montias; Manchester, New Hampshire, The Currier Museum of Art, in bruikleen van John Luke Montias, zoon van J.M.

[I] Vóór 16 december 1592 (testament van tante Marietje) was Mr. Dirck reeds overleden.
[II] Van der Aa 1852-1875, dl. 11, p. 2. Zie: 'Het leven van Frans Floris, uytnemende Schilder van Antwerpen.', in: Van Mander 1604, fol. 243r.: 'Damiaen van der Goude was oock een Discipel van Floris: desen wiert een Archier van den Coningh van Spaengien. Ieroon van Vissenaken, Steven Croonenborg uyt den Hage, en Dirck van der Laen van Haerlem: desen werdt fraey in cleen, hebbende te vooren geleert met Marten van Cleef.'
[III] Dircks zuster Machtelt verschijnt op 6 april 1589 voor notaris Van Woerden om een geldsom over te maken naar haar zuster Wendelmoet in opdracht en met procuratie van haar broeder Dirck, 'Mr. schilder ende burger van Parijs.'
[IV] Oetgift was weliswaar met deze "ouderwetse" naam gedoopt, doch zij werd Magdalena genoemd.
[V] Zie voor pastoor J[o]an Albert Ban (1597/98-1644): Dirkse 2001, p. 139ff. Ban werd in 1626 apostolisch protonotaris, in 1628 kanunnik van het Haarlems kapittel en in 1630 pastoor van het grote Begijnhof.

Montias, 2012; Khdl. Otto Nauman, New York, 2016. **Lit.:** Tent. cat. New Haven 1975, nr. 9; J.A. Welu, in: Tent. cat. Worcester 1979, nr. 4 met afb. (als mogelijk portret van Victoria [Magdalena] Stalpaert van der Wiele, de vrouw van de dichter Jan Stalpaert); Tent. cat. Washington 2005, nr. 5; Giltaij 2017, pp. 162-164, nr. 64 met kl.afb. **Comm.:** Het is niet uitgesloten dat het hier om een portret gaat, hoewel het gelaatstype aansluit bij vaak terugkerende vrouwenfiguren in De Brays oeuvre. De identificatie als Victoria Stalpaert van der Wiele moet van de hand worden gewezen als men de datering van 1670 accepteert, daar Jan en Victoria pas in 1678 in de echt werden verbonden. Volgens Giltaij (2017, p. 164) lijkt het 'onwaarschijnlijk dat hier een portret zou zijn geschilderd. Eerder is het een individueel aandoende weergave van het gezicht van een jonge vrouw, dat zo persoonlijk aandoet, [dan] dat het om een portret lijkt te gaan.'

CAM1 • Adam Camerarius (vóór 1620-na 1666), *Familieportret, mogelijk: Scheiding van Abraham en Lot* **(Gen. 13:8-12),** sign. & dat. m.o.: "*ACamerarius/ 164*[8/9?]" (*AC* in ligatuur), olieverf op doek, 138 [139] x 172,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv.nr. GK 874; RKD-nr. 116201. **Lit.:** Best. cat. Kassel 1820, nr. 337; Best. cat. Darmstadt 1875, p. 109, nr. 439 (als M. Camerarius, Familienbild der nach der Zurücknahme des Edicts von Nantes aus Frankreich ausgewanderten Familie Flamerding); Moes 1897-1905, dl. 1 (1897), p. 297, nr. 2515; Sumowski 1983-1994, dl. 4 (1986), dl. 6, p. 3698, nr. 2228 met afb. (als Pastorale); R. Schillemans, in: Tent. cat. Amsterdam 1990, p. 10; Laarmann 2002, p. 88, nr. C 31 (als pastoraal familieportret); Schillemans & Knol 2004 [= Tent. cat. Groningen 2004], pp. 20-21 met kl.afb. **Comm.:** De RKD-website <https://rkd.nl/explore/images/169108> duidt de voorstelling in het opmerkingenveld als 'Familie in landschap in oudtestamentische voorstelling.' Rechts voor een open tent staat een oudere man, met tulband, zijn armen gespreid. Midden in het beeldvlak bevindt zich een staande man, eveneens met tulband, die gebaart met zijn linkerhand en wijst op het landschap achter hem met de staf in zijn rechterhand. Hij is gekleed in een Hongaars of Pools ruiterkostuum. Rechts op de voorgrond zitten een oudere en een jonge vrouw met een viertal kinderen, waarvan de oudste een triangel vasthoudt en de jongste ongekleed op een bok rijdt. Links zitten drie kinderen: een jongen met een fluit, een meisje met een velletje papier in haar hand en achter haar een meisje dat door een latere hand lijkt te zijn toegevoegd. Reeds in de museumcatalogus van 1820 wordt dit portret gerelateerd aan een familie 'Flam[m]erding' die na een revisie van het edict van Nantes (1685!) uit Frankrijk zou zijn gevlucht. Een medewerker van RKD/IB constateerde reeds dat dit 'niet strookt met de datering 1648'. De hypothese dat het zou gaan om een 'katholieke [!?] familie die om geloofsredenen naar de Noordelijke Nederlanden vluchtte' lijkt curieus, of er moet een protestantse familie zijn bedoeld. Het CBG maakt geen melding van de geslachtsnaam Flammerdinge of Vlamerding. De veronderstelling dat de naam afgeleid is van het dorp Vlamertinge, bij Ieper, lijkt niettemin waarschijnlijk. In de Keurhessische adelboeken komt men de geslachtsnaam Flamerdinghe tegen. Zie: Siebmacher 1871, p. 9. Lutherse of calvinistische naamgenoten vindt men ook in de Keurpalts. Zie: Protocollum 1722, p. 106; De heren van Elvertinge en Flamerdinge stamden af van een bastaardtak van het Bourgondische hertogen. Zie: Chasot de Nantigny 1736-1738, dl. 2 (1738), p. 316. Volgens Tent. cat. Groningen 2004 trouwden en verbleven familieleden in Amsterdam, maar zijn de huwelijksdata (1675 en 1689) te laat om betrekking te hebben op dit portretstuk. Het blijft onduidelijk of de naamdragers in Nederland en Duitsland hiervan afstammen of dat hun familienaam als toponiem enkel wijst op plaats van herkomst. Personen uit Elvertinge en Flamertinge worden al sinds 1585 in de DTB-boeken te Leiden vermeld. Een Joannes Von Flamerding, afkomstig uit Frankfurt, wordt in 1672 als 'syndicus' en 'prorector' van het Gymnasium van de Universiteit te Padua vermeld. Zie: Facciolati 1757, dl. 3, p. 236. Laatstgenoemde lijkt dezelfde als de arts, Johannes van Vlamerdinge, gespecialiseerd in gezwellen die promoveerde op de *De Tumoribus Lienis* te Leiden op 7 juli 1671. Zie: Bonetus 1685-1687, dl. 2, p. 310; Niceron & Baumgarten 1754, dl. 1, p. 254. Bij de doop van Jacoba Möller, kind van Johannes Möller en Wilhelmina de Hölter, op 28-12-1685, traden 'Juffrouw Jacoba Balde, Weeduwe van Wijlen de Heer Frans van Vlamerdinge' en 'De Heer Johannes van Vlamerdinge, Doctor in de Medicijn' als getuigen op (GA Leiden, DTB Dopen, Pieterskerk 1682 - 30 september 1689, archiefnr. 1004, inv.nr. 224). Zie ook correspondentie Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 2004 met foto (RKD). De man lijkt op de predikant Abraham Heidanus (1597-1678). De duiding van de iconografie werd geopperd door Christian Tümpel in 1990 volgens Tent. cat. Groningen 2004.



CLA1 (afb. 1.14, 3.59)


CLAE1 (afb. 5.10a/b)


CLE1

CLA1 • Antoon Claeissens (1536-1616), *Groepsportret van Brugse magistraten: Het Banket van Ahasveros* **(Esth. 1:10),** sign. r.o. (op witte vloertegel): "*ANTHONI[VS] CLAEISINS ME FECIT",* dat. l.b. (op zuilbasis): *"1574"*; dat. r.b. (op gebouw): *"MVCLXXIIIJ";* olieverf op paneel, 130 x 155 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 0.GRO0023.I.; Porthis 0353, 1129. Opschrift op bovenzijde lijst: *"NEC ERAT QVI NOLENTES COGERET AD BIBENDVM. HESTER I."*; opschrift l.b. (op zuilbasis): *"IOR JAN DE SCHIETERE AETA SVAE 39 AO 1574";* op hoofdtooi: *PH[I]L[IPP]VS. F[ILIVS]. IOH[ANN]IS. VAN.*

BELLE. TENREMVDANUS. A. CONSILIIS. AC. AERARII. BRVGEN[SIS]. SCRI[BA].” **Comm.:** Het paneel is verkleind aan de boven- en linkerzijde, kennelijk al voordat het werd ingelijst. Vrijwel zeker is de omlijsting met het opschrift oorspronkelijk. Voorgesteld is het feestmaal van Ahasveros met in de achtergrond zijn vrouw Vasthi (Wasti) en haar vrouwelijke gevolg. Twee boodschappers, eunuchen, komen aangesneld om Ahasveros te berichten dat koningin Vasthi hem vanwege zijn dronkenschap weigert te vergezellen op het banket voor zijn vazallen, waarop zij wordt verstoten. (Zie hiervoor ook: **HAS1.**) Mogelijk wordt hier het bijbelverhaal gecombineerd met een onbekend gegeven dat werkelijk heeft plaatsgevonden. In 1654 werd het paneel vermeld op het stadhuis ‘inde vertreck camer nevens t’collegie boven’ als ‘Maeltyt [van] wethouders twelcke plachte te hanghen inde groen camere’ (Brugge, Stadsarchief, Stedel. admin. stukken 1650-60, nr. 33, inv. 10-5-1654). Weale noemde het schilderij ‘Le banquet dit: *Maeltijd van der Beianye,* donné à Bruges en 1574, pour célébrer l’entrée en fonctions de l’echevin Jean de Schietere et du pensionnaire et clerc de Tresorie Philippe van Belle’ (Weale 1911, p. 69; Claeys 1934, p. 8). De *maeltyd ende feeste van der Bejanen* werd door bestuurders jaarlijks georganiseerd ter gelegenheid van hun ambtsaanvaarding, zo ook in 1574 (Brugge, Stadsarchief, Rekeningen van de stad 1574-75, fol. 72r: ‘Guillaume pieters cocq deser stede voor tuutreeden vander maeltijd vander bejanien ghehouden den 17e dach van October XVe LXXIIII costende metten wijne daer inne veroorboort 57lb 18s 8g danof geminct 24pg die de nieue bejanen betaelden, blijft 33lb 18s 8g’). Aan de duiding als bejanenmaaltijd wordt getwijfeld, ook omdat het stadsbestuur steeds met 28 functies werd vernieuwd er slechts tien geportretteerden aan tafel zitten. Tussen 2 september 1571 en 17 oktober 1574 was er door de oorlogsdreiging geen bestuursvernieuwing. Demmy Verbeke (2012) wilde het opschrift op lijst uit het bijbelboek Esther interpreteren als een verwijzing naar de humanistische notie dat gasten niet gedwongen mogen worden te drinken. De themakeuze vindt vermoedelijk een verklaring in de verbeelding van het Neêrlands Israël, waarbij parallellen werden getrokken tussen de Spaanse overheersing en de gevangenschap van de Israëlieten onder de Babylonische koningen. De Neêrlands Israël-gedachte was niet een uitsluitend protestantse aangelegenheid. Zo schreef de Bruggenaar Zeger van Male (ca. 1507/11-1601) in zijn *Lamentatie* (1590/91): ‘O, Heere, verlost ons uyt Pharaos handen ende bryngt ons ghelijck ghy de kinders van Israel dedet door de Roode Zee sonder eenigh indere ofte letsele te hebben, verlost ons uyt de handen van den vreeden capitain Olifernus’ (Van Male, ed. Carton 1859, p. 80). **Portr.:** Alle voorgestelden zijn portretten. Het werk wordt van oudsher geduid als groepsportret van Brugse magistraten. Behalve de aangezetenen en de twee dienaars lijken ook de aansnellende eunuchen portretten. Slechts twee heren kunnen worden geïdentificeerd aan de hand van inscripties. Het opschrift op de zuilbasis vermeldt de naam en leeftijd van de man linksboven: Jan de Schietere, 39 jaar. Jan de Schietere (1535-1575), heer van Avegeers en Voorde, was raadslid, schepen en thesaurier van Brugge. Hij huwde Catherina de Damhouder (†1583), dochter van de rechtsgeleerde Joos de Damhouder (1507-1581). De op de rug geziene man met de grote baard die zich naar de beschouwer omdraait, is Philips van Belle. De tekst op de rand van het hangende flap van zijn hoofddeksel vermeldt ook zijn ambt en afkomst: klerk bij de magistraat en de thesaurie van Brugge, afkomstig uit Dendermonde. Van Belle werd tot pensionaris en klerk der tresorie benoemd op 17 oktober 1574. Er is vaak beweerd dat het schilderij moest herinneren aan dit moment. Het is echter veelzeggend dat andere in oktober 1574 ingezworen stadsbestuurders zoals Zeger van Male, Olivier Nieulant, Jacob de Damhouder, Jacob II de Boodt en Sebastiaan van den Berghe niet geïdentificeerd konden worden aan de hand van hun door Pieter Pourbus geschilderde portretten. Wellicht zijn andere Brugse magistraten geportretteerd die tijdens het calvinistische bewind het veld moesten ruimen. Zie voor hun namen: Van Male, ed. Carton 1859, pp. 88-89. Weales duiding als maaltijd van Bejanen berust op zijn interpretatie van de Brugse stadsrekening (1574-75, fol. 72) en de omstandigheid dat Jan de Schietere hoofdman van een zestendeel werd omstreeks Van Belles benoeming als klerk en pensionaris. J.G. Claeys beweerde dat de aanstelling van Van Belle tot stadsfunctionaris niet de aanleiding kan zijn geweest, want ‘deze gebeurtenis was immers voor hem niets buitengewoons’. Zijns inziens moet de verkiezing tot hoofdman van St. Jans de reden zijn geweest voor de opdracht. (N.B. Het zestendeel had Van Belle al tien jaar eerder verworven. In 1569 was hij tresorier-rentier, in 1570 tresorier-boekhouder en in 1571-1572 en in 1573 schepen. Zie: Claeys 1934, p. 9). Eva Tahon herkende in de oude gekroonde Ahasveros de landvoogd Luis de Zúñiga y Requesens (1528-1576) en in de man met de hoed in de hand Juan II Pardo (Tent. cat. Brugge 2017-2018, p. 310). Inderdaad vertoont Ahasveros een treffende gelijkenis met de Spaanse landvoogd (vergelijk diens portret, voorheen RBK, inv.nr NK 3409; IB-nr. 63586; RKD-nr. 43137; http://www.restitutiecommissie.nl/adviezen/advies_17.html). De identificatie van de man naast hem als Pardo lijkt bevestigd door diens portret op het Pardo-triptiek van kort na 1584 (Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 1999.GRO.0009.Ia-b. Zie: Tent. cat. Brugge 2017-2018, pp. 311-313, nr. 60). De katholieke Pardo was in oktober 1574 echter geen stadsfunctionaris. Hoewel hij al in 1571 het schepenambt bekleedde, volgde Pardo begin 1574 wijlen Jan de Bonnières op als burgemeester en werd hij pas in 1575 opnieuw tot schepen benoemd. Tahon opperde bijgevolg dat hier Pardo’s eedaflegging als plaatsvervangend burgemeester is voorgesteld. Het schilderij is ook wel geïnterpreteerd als allegorie met een politieke boodschap van tolerantie, omdat tijdens de totstandkoming ervan protestanten werden gedoogd (Tent. cat. Brugge 1998, dl. 2, pp. 154-155; Tahon 1999, p. 173; Tent. cat. Brugge 2016, pp. 69-70). Als men deze these aanneemt en verder uitbouwt, zou men naast Requesens, ook andere (nationale) politieke figuren verwachten van protestantse zijde. De man uiterst links vertoont enige gelijkenis met Willem van Oranje en heeft bovendien een oranje lint om zijn hoed. **Lit.:** Descamps 1769, p. 306: ‘Dans la salle, où se jugent les criminels on voit le repas d’Esther: bon Tableau peint par *Antoine Claissens* [...]’; Couvez 1852, p. 59 (als ‘le Festin de Assuèrus [...] en effet, les portraits de plusieurs magistrats’), p. 462; Weale 1875, p. 74; W.H.J. Weale, in: Tent. cat. Brugge 1902, p. xxix (als *Maeltijd van der Beianye*); Weale 1911, pp. 64, 69; Claeys 1934, pp. 6-9; H. Pauwels, in: Best. cat. Brugge 1960, pp. 92-94 met afb.; H. Pauwels, in: Tent. cat. Brugge 1963, p. 93 (‘Dat het schilderij het feestmaal van koning Assuerus zou voorstellen [...] steunt alleen op de tekst op de omlijsting, en lijkt weinig waarschijnlijk. Het is immers duidelijk dat de voorgestelde personages portretten zijn. De tekst is bijgevolg alleen soort van bijbelse allusie.’); Van Houtte 1982, p. 320, afb. 97 (ambtelijk stadsfeestmaal [...] metaforisch opgevat); Polleroß 1988, dl. 2, p. 396, nr. 390; Franke 1998, pp.

73-74; Tahon 1999; De Geest 2006, p./nr. 80 met kl.afb.; Van Leeuwen 2010, p. 111; Verbeke 2012; Tent. cat. Brugge 2016, pp. 68-70, nr. 70; E. Tahon, in: Tent. cat. Brugge 2017-2018, pp. 308-310 met kl.afb. & afb. p. 302 en afb. 52-53 op p. 71 (infraroodreflectogrammen).

CLAE1 • Jan I Claeissens (ca. 1575-1653), *Christus in het huis van Maria en Martha*, sign. & dat. *"1634",* olieverf op doek, 110 x 127 cm, Antwerpen, Phoebus Foundation. **Lit.:** Aarts 2015; Dewilde 2017, p. 30. **Comm.:** Boven de hoofden van de figuren zijn cijfers (leeftijden) aangebracht, waaruit viel op te maken dat het om een groepsportret gaat. Aan de hand van de inscriptie op een lat op het spieraam die alle namen en leeftijden vermeldt, konden de voorgestelden als volgt worden geïdentificeerd: Charles (Sarel) d'Hulstere (1607-1655), 28 jaar oud, is de man uiterst links in gele dracht met de tinnen kan in zijn hand; Tanneke (Janneke) d'Herts verschijnt op 39-jarige leeftijd, staande rechts van Christus als de Heilige Martha met een beddenpan in haar linkerhand; naast haar zit Maeijken Waterloop (Mayken Waterloep, †1652), 30 jaar oud, in de gedaante van Maria Magdalena. Ter rechterzijde in de keuken zijn afgebeeld: Amelberghe van Steene (†1655), 40 jaar, die een vis schoonmaakt aan de houten tafel achter het afscheidingsmuurtje; rechts achter haar zit op de vloer de 31-jarige Adriaeneken Dhaeck (d'Hurck, †1646), terwijl zij een vis op een grilrooster legt. Links in de achtergrond is de 37 jaar oude Nicolas (Niclaeys) van Hulendonc (†1647) bezig met het fijnstampen van specerijen in een houten vijzel. Naast hem doet Maeijken (Mayken) Valcke (†1652) van 28 de afwas. En uiterst rechts, bij de haard, staat ten slotte de 75-jarige Laureyns Carpentier (†1643).[I] **Herkomst:** Uit archiefonderzoek (Aarts 2015) bleek dat de voorgestelden in 1634-35 allen broeders en zusters waren van het Maria Magdalenahospitaal te Brugge. Hun namen worden vermeld in de kasboeken van het hospitaal, waaruit ook blijkt dat Laureyns Carpentier in deze periode overste van het hospitaal was. Toen in 1796-97 onder Frans bewind alle geestelijke instituten werden opgeheven kwam er ook een einde aan het Maria Magdalenahospitaal en moet het werk zijn verkocht. Nadien dook het op in de kunsthandel (Vlg. Capt. G.B. Rimington, Cumberland, Londen (Christie, Mason & Woods), 26-6-1936) en kwam het in Nederlands privébezit. In 2015 werd het via bemiddeling van Marina Aarts aangekocht door de Phoebus Foundation.

CLE1 • Hendrick de Clerk, *Zelfportret als de apostel Johannes,* olieverf op paneel, 75 x 57 cm, Opwijk, Sint-Pauluskerk. **Herkomst:** Abdij O.-L.-Vrouw, Tongerlo (Westerlo) (?). **Lit.:** Manuth 2016, p. 197 met afb. 4 op 198.



CRA1 (afb. 5.32)



CUY1 (afb. 1.2, 8.3)



CUYP1 (afb. 1.13, 8.7)

CRA1 • Wouter Pietersz. Crabeth (1595-1644), Jan Dirx Westerhout en Emmetgen Pietersdr. in *Het Bruiloftsmaal te Kana* **(Joh. 2:1-11),** dat.: *"164[1?]"*, olieverf op doek, 137 x 205 cm, Gouda, Museum Gouda: Het Catharinagasthuis; Porthis 0278; 0928. **Herkomst:** Vlg. Dittmar van Vliet e.a. Berlijn, 4-5-1897. **Comm.:** We weten van een vergelijkbaar werk met hetzelfde onderwerp van Isaac Claesz. van Swanenburg. Zie: Ekkart 1998, p. 58. Dit Bruiloftsmaal is niet bewaard gebleven, maar staat vermeld in een losse aantekening van de kunstliefhebber Aernout van Buchell (1565-1641). Zie: Hoogewerff & Regteren Altena 1928, pp. 46-47. **Lit.:** Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 308-310, nr. 77 met afb.; Van Eck 1994; Van Leeuwen 2005, p. 26.

CUY1 • Aelbert Cuyp (1620-1691), *Portret van de familie Molenschot: De ontmoeting van David en Abigaïl* **(1 Sam. 25:14-35),** sign. r.o. (op voetstuk): *"A Cuyp."*, ca. 1655, olieverf op doek, 159 x 209,5 cm, Bazel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, inv.nr. 904; Porthis 0099; RKD-nr. 2294. **Herkomst:** Vermeld in de boedelinventaris van kapitein Lowijs van Molenschot, aangevraagd door Rochus van Molenschot, gedateerd 21-10-1669, RAD (ONA 225), inv.nr. N-1530, fol. 121v, item 26: **'**Inde groote achter Sael: Een extraord.ris groot stuck schilderije, sijnde de Conterfeytsels vanden overleden, sijn huysvrou, kinderen, en andere van haer geslachte gefigureert als d'historie van Davidt [ende] Abiagael'. (bron: GPI); Coll. Lord Northwick, Londen, 1859; Coll. Graf Festetits, Boedapest, tot 1892?; Coll. Hoech, München, 1892; Coll. Hans Von der Mühll; Gelegateerd aan Öffentliche Kunstsammlung, Basel, 1914. **Lit.:** Ganz 1917, pp. 47-48, 68; Ganz 1924, p. 163 en p. 252; Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 2, nr. 1; Pigler 1955, p. 174ff met afb. 4; Wishnevsky 1967, pp. 44-45, 159, nr. 12; Polleroß 1988, dl. 2, p. 405, nr. 511; Polleroß 1991, p. 90; Pastoor 1991 [in: Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992], pp. 130-132 met afb.; Lindemann 1995; Lindemann 1996; Tent. cat. Dordrecht

[I] Deze informatie in ontleend aan Aarts 2015. Met dank aan Sander Erkens die mij attendeerde op het bestaan van dit werk, alsook aan Brecht Dewilde. De laatste mij erop wees dat de Jan Claeissens niet omstreeks 1665 geboren kan zijn, aangezien hij pas in 1609 voor eerst als vrijmeester wordt vermeld, hoewel hij mogelijk zijn vader Pieter II in 1598 assisteerde bij een klus in de Sint-Donaaskerk (Brugge, Bisschoppelijk Archief, Sint-Donaaskerk, G11, reg. 144, Rekening 1564-65, fol. 26r). Volgens Dewilde is 'Jan eerder in de eerste helft of midden van de jaren 1570' geboren (schriftelijke mededeling 6-9-2017). Zie ook: Dewilde 2017.

2002, p. 58 met kl.afb. 63 (gedateerd vlak na 1645); Tent. cat. Kassel 2005, p. 26. **Portr.: 1.) Lowijs Jabobsz. Molenschot** G1602[Dordrecht][I], T25-01-1622[Dordrecht], B18-10-1669[Dordrecht]; lakenkoopman; kapitein van de schutterij, s.1655[II]; belangen in Klundert en Fijnaart; woonde op de hoek van de Vriesestraat te Dordrecht in de "Offerande van Abraham", verkocht 1656 aan Laurens van Somergem[III]; 'laekenraempte' buiten de Spoeypoort, verkocht 25-08-1642 aan Adriaen Wijngerden en Gillis van Helmondt; bezat hofstede buiten de stad[IV]; V Jacob Stoffel Jacobs van Molenschot (G[Breda]/W1573[Etten]/O1618, *lakenkoopman*); GVV Stoffel Jacobsz. van Ghilze alias van Molenschot (W1573[Breda], *vorster;* X>15-05-1596); GMV Maeyken Cornelisdr. Godertssen (G1540); M Judith Lobbess[V] de Colonia (G Antwerpen; *Br Adam Louysz. Colonia, schilder te Rotterdam*); GVM Louis (Elooi) Jansz. de Colonia/Cologne (G[Beaumont]/O1561[Antwerpen], *harnasmaker*[VI]); GMM Tanneken Barlaymont (X.II.22-10-1624: Jacob Fransz. Rijck (G[Antwerpen]/W[Rotterdam]); X Janneken Rokus; Zn Jacobus Molenschot (D1-10-1625[Dordrecht])[VII] | **2.) Janneken Jansdr. Rokus** [*Jenneken Rochusdr.*] G01-1600?[Dordrecht], T25-01-1622[Dordrecht], O1655; bij haar huwelijk "In de Linde" te Dordrecht; V Jan Jansz. Rokus (*oude kleerkoper, X.I.30-01-1583: Truyken Andriesdr. Jacob; X.II.10-09-1598: Engeltje/Engelken Gerartsdr. Gijbrecht*[VIII]); M Truyken Andriesdr. Jacob; X Lowijs Molenschot | **3.) Rochus Molenschot**[IX] D-01-02-1629[Dordrecht][X], T20-04-1653[Den Haag NK], O01-05-1676 [Den Haag GrK]; advocaat van de Hof van Holland, Den Haag (verdedigde Cornelis de Witt 08-1672)[XI]; regent van St. Nicolaes Gasthuis, Den Haag, 1664-1672; pensionaris en oudraad, Dordrecht, 1672; rechtenstudent, Leiden, 1646; woonde aan Hofsingel, in "Het Wapen van Orangiën", Den Haag, sinds 1658; ook in bezit van belendende woning; V Lowijs Molenschot; M Janneken Rokus; X20-04-1653 Catharina Splinter; Dr Johanna Louisa Molenschot (*X Carel de Moor (G23/D28-02-1655[Leiden]/B22-02-1738[Leiden of Warmond]), kunstschilder, ridder van het Roomse Rijk*)[XII]; Dr Agatha Catharina Molenschot (O3-3-1708[Leiden][XIII]; X.I.17-06-1697: *Prof. Ds. Salomon van Til (G28-12-1643[Weesp]/O31-10-1713[Leiden], predikant en hoogleraar te Dordrecht later Leiden (zijn tweede huwelijk): X.I.28-6-1666 Maria van Tetrode (D22-10-1634[Leiden]/O11-03-1697[Dordrecht])*[XIV]*; Zn Jan Rochus van Til (D08-03-1698)*[XV]*, advocaat, resident van de Republiek te Lissabon; minister-resident bij de keurvorst van Keulen*) | **4.) Engeltgen Molenschot** D01-12-1630[Dordrecht][XVI], OT07-04-1652, T23-04-1652[Dordrecht], B01-12-1667[Dordrecht]; V Lowijs Molenschot; M Janneken Rokus; X Abraham de Gelder (01-1626[Dordrecht]/B29-10-1667; *V Wouter Laurensz. de Gelder; M Aechte Abrahamsdr. Palme*) | **5.) Abraham de Gelder**[XVII] G01-1626[Dordrecht], OT07-04-1652, T23-04-1652, B29-10-1667; X Engeltgen Molenschot; Zn Wouter de Gelder (D24-01-1653Dordrecht)[XVIII]; Zn Lowijs de Gelder (D06-11-1654[Dordrecht])[XIX]; Zn Jacobus de Gelder (D15-10-1657[Dordrecht])[XX] | **6.) Christoffel van Molenschot**[XXI] [*Christopher/Cristoffer Meuleschot/Mollenschot/Malinckschott*] G21-09-1600[Dordrecht], T.I.16-03-1621[Dordrecht (Procl. te Gouda)], T.II.04-01-1637[Zutphen], O<07-05-1698[XXII];

[I] Not. Eelbo te Dordrecht, GA Dordrecht, not. 55, fol. 134vo. Verklaring i.v.m. faillissement, van 1 maart 1625 waarbij Louis aangeeft 23 jaar oud te zijn.

[II] GA Dordrecht, *Gemene Maashandelaars*, arch.nr. 115, inv.nr. 81: Stukken voor Molenschot om door te zenden aan Van Beverning, ambassadeur bij de vredesonderhandelingen te Keulen.

[III] GA Dordrecht, not. De Jager te Dordrecht, not. 33, fol. 121.

[IV] GA Dordrecht, not. De Jager te Dordrecht, not. 33, fol. 281.

[V] GA Dordrecht DTB, arch.nr. 11, inv.nr. 1-7, doopakten, 1607-04-01, naam kind: Jacob, naam vader: Jacob van Meuleschot, naam moeder: Judith Lobbess.

[VI] *DNL* 1988; *DNL* 107-108 (1990), kol. 158.

[VII] GA Dordrecht DTB, arch.nr. 11, inv.nr. 1-7, doopakten, 1625-10-01, naam kind: Jacob, naam vader: Lowijs Jacobsz. van Molenschot, naam moeder: Jannegen Rochus.

[VIII] GA Dordrecht, *Gast- of ziekenhuis, voorheen het Heilig Sacramentsgasthuis*, toegangsnummer 21A, inv.nr. 520: Uittreksel uit testament van Rochus Jansz. en zijn echtgenote Engelken Gijbertsdr. waarbij geld wordt vermaakt, 1606.

[IX] Hij zou 1676 betrokken zijn geweest bij malversaties. Zie: Journalen van Constantijn Huygens.

[X] GA Dordrecht DTB, arch.nr. 11, inv.nr. 1-7, doopakten, 1629-02-01, naam kind: Rochus, naam vader: Lowijs van Molenschot, naam moeder: Janneken Rochus.

[XI] GA Dordrecht, *Coll. Handschriften*, arch.nr. 150, inv.nr. 2675: Onkostendeclaratie van R. van Molenschot, advocaat van de Dordtse lakenkoopman Johan de Bebber betreffende werkzaamheden in zaken die in de jaren 1659-1667 gediend hebben, 1667. - Schenking GA Leiden, 1987.

[XII] Zijn tweede huwelijk. Het huwelijk bleef kinderloos.

[XIII] Kooijmans 1985, p. 360.

[XIV] Kooijmans 1985, p. 360.

[XV] GA Dordrecht, DTB arch.nr. 11, inv.nr. 1-7, doopakten, 1698-03-08, naam kind: Johan Rochus, naam vader: Salomon van Til, naam moeder: Agatha Catharina van Molenschot.

[XVI] GA Dordrecht, DTB arch.nr. 11, inv.nr. 1-7, doopakten, 1630-12-01, naam kind: Engeltgen, naam vader: Louwijs Meulenschott, naam moeder: Jannetgen Rochus.

[XVII] GA Dordrecht, *Arend Maartenshof*, arch.nr. 119, inv.nr. 273a: Rekening betreffende de liquidatie van de gelden van de Arend Maartenshof tussen de kleinkinderen van Arend Maartensz. en de erfgenamen van Abraham de Gelder.

[XVIII] GA Dordrecht, DTB 11, inv.nr. 1-7, doopakten, 1653-01-24: Wouter, vader: Abraham de Gelder, moeder: Engeltge van Molenschot.

[XIX] Ibidem, doopakten, 1654-11-06: Lowijs, vader: Abraham de Gelder, moeder: Engeltge van Molenschot.

[XX] Ibidem, doopakten, 1657-10-15: Wouter, vader: Abraham de Gelder, moeder: Engeltje van Molenschot.

[XXI] De Savornin Lohman 1987.

[XXII] De erfgenamen van Christoffer Meulenschot en Gothofrida Rauwers hebben 7 mei 1698 de nalatenschap verdeeld. Zie: Beelaerts van Blokland 1907, p. 42 noot 2.

lakenkoper te Dordrecht, 1618; bombazijn-bereider Deventer, 1626 (*Christoffer van Malinckschott boemsijnbereyder*); afslager van vis[I]; vermeld als burger Dordrecht, 1618; vertrek na 01-03-1625 (faillissement van moeder) naar Deventer; vermeld als burger Deventer, 1626; burger van Zutphen, 1630; aandeel in stadsweiden van Zutphen, 1635; gevolmachtigde van Jacob Schimmelpenninck, burgemeester van Zutphen[II]; V Jacob Stoffel Jacobs Molenschot (O1618); Br Lowijs Molenschot; X.I.16-03-1621: Jenneken Nollens/Olants (G[Membach bij Eupen]/W[St. Ewoud]); X.II. Geurtken [Gothofrida] Rauwers; Zn Johan[nes] Molenschot (05-01-1649[Zutphen]/20-04-1721[Leeuwarden]), kolonel-commandant van Zwolle (*X.I.05-03-1676 Sjouck/Sussana van Roorda (G28-02-1653[Genum]/O[kraambed]02-12-1679/B[Leeuwarden]: V Wybren van Roorda [IB-nr. 57361]; M Johanna Margaretha Mauderick [IB-nr. 57362]; Br Douwe van Roorda (X.II.07-03-1684 Saepck/Seppina Ayla (G11-10-1656 [Rinsumageest]/O09-04-1721[Leeuwarden])[III]; Dr Godefrida van Harinxma thoe Slooten-van Molenschot (18-10-1686[Rinsumageest]/O10-12-1731[Leeuwarden];[IV] Dr Christina Molenschot X Godefridus Menthen, predikant te Arnhem[V]*) | **7.) Geurtken Rauwers** [*Geurtgen, Gothofrida*] D31-05-1614[Dordrecht], T.II. 04-01-1637[Zutphen], testament 01-06-1682, O<07-05-1698; V Johan Rauwers[VI] (*V Adriaen Rauwerts, pastoor te Winterswijk*); X Christoffel van Molenschot; Zn Johan[nes] Molenschot; Dr Christina Molenschot | **8.) Catharina Splinters** G±1630[Den Haag], T20-04-1653[DenHaagGrK], O[Leiden], B09-06-1704 [DenHaagNK]; V Cornelis Splinter, (*apotheker, schepen, burgemeester, weesmeester en tresorier van Den Haag, bijgenaamd 'Geweldige Generaal'*); M Johanna Copal[VII]; SV Lowijs Molenschot; X20-04-1653: Rochus Molenschot.

CUYP1 • Jacob Gerritsz. Cuyp (1620-1691), *Mozes en de zeven dochters van Jethro* **(Ex. 2:16-22)**, sign. (op bron): *"IG.cuyp Fecit/ 1633"* (*IG* in ligatuur), olieverf op doek, 78 x 108,8 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0147; IB-nr. 61978. **Herkomst:** Amsterdam, Dr. F. Goldschmidt 1933; Vlg. Keulen (Lempertz), 9-11-1960, lot 39 [38?]; Vlg. Frankfurt (F. von Artus), 12-3-1965, lot 7; Vlg. Amsterdam (S), 4-11-2003, lot 113 met kl.afb.; Jack Kilgore & Co. Inc., New York, 2004; The European Fine Arts Fair, Maastricht, maart 2004. **Lit.:** Chong 1992, p. 543, nr. 43 ; Tent. cat. Dordrecht 1992-1993, pp. 16-17; W. Kloek e.a., in: Tent. cat. Dordrecht 2002, pp. 53-54, 108-109, nr. 13; Chong 2002, nr. 25.



CUYP2 (afb. 9.4)



DAN1 (afb. 7.28)



DEL1 (afb. 1.8, 6.30, 13.2)

CUYP2 • Jacob Gerritsz. Cuyp (1620-1691), *Stadhouder Frederik Hendrik als koning David met het hoofd van Goliath staande voor Den Bosch,* sign. & dat. m.o.: *"JG.cuyp. Fecit/ In 1630",* inscr. m.o.: *"[...] den. 17. Septemb." of "In den m. september 1629"*, inscr. m. (in het gezangboek, tekst van Psalm 98:1): *"Hij heeft groot wonder gedaan door zijn hand",* inscr. l.b.: "*Gloria in Excelsis"* (op de banderol van de putto), olieverf op doek, 138 x 216 cm, Den Bosch, Noord-Brabants Museum, inv.nr. 11785.004 (bruikleen Collectie Gemeente 's-Hertogenbosch, Stadhuis, inv.nr. 64); Porthis 0146; RKD-nr. 1694. **Herkomst:** Coll. Henriette Amalia prinses von Anhalt-Dessau (vorstin van Nassau-Dietz), Leeuwarden, Huis Oranjewoud; Schloss Oranienstein; vermeld in de inventaris van Oranienstein uit 1726: 'In dem cavaliersimmer [...] 412 Uber dem camin printz Friedrich Henrich von Oranien, vorstellende einen triumphirenden Davidt da die sieben provinzien ihme singen und spielen, in dem prospect den erschlagenen Goliath, alluidurende auff die übergabe von 's-Hertogenbosch, ist ein vortrefflich stück – 400 r[eichs]th[a]l[er]'**;** Vlg. Antwerpen, 1808, alwaar Willem van Leen (1753-1825) de compositie natekende als kunstagent voor het nieuwe Rijksmuseum in Amsterdam (Grijzenhout 1999)**;** Vlg. F. Machell-Smith e.a., Londen (onbekend), 13-2-1925, lot 25; Khdl. Nicolaas Beets, Amsterdam; Vlg. Rotterdam (Mak van Waay), 22-3-1949, lot 6; Den Bosch, stadhuis, sinds 1949. **Lit.:** R. Heck, in**:** Best. cat. Diez 1927, p. 21 (als Jacob Jordaens); Tent. cat. Amsterdam 1938, nr. 82; Wishnevsky 1967, pp. 47-49; Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl. 2, p. 376, nr. 412; M. van Boven & M. Trappeniers, in: Tent. cat. Den Bosch 1979, nr. 60; Wright 1980, p. 90; Brenninkmeyer-De Rooij 1981, p. 47, afb. 12; Polleroß 1988, dl. 2, p. 400, nr. 444; Polleroß 1991, p. 89; Chong 1992, p. 543; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 244, nr. 27; Tent. cat. Dordrecht 1992-1993, pp. 16, 178 met afb. 2**;** Tent. cat. Münster 1994, p. 272, nr. 42; Nitsche 1998, p. 286 met afb. 34; Tent. cat. Delft 1998, p. 103, afb. 104;

[I] Volgens een aantekening in de collectie Van Rhemen, R.A. Arnhem, was hij een afslager van de vis (te Deventer, of te Zutphen). Zie: De Savornin Lohman 1987, kol. 317.
[II] Beelaerts van Blokland 1907, p. 66.
[III] Leewarden, Tresoar, toegang 325, inv.nr. 204: *Staat, scheiding en deling der gedeeltelijke nalatenschap van Johan van Molenschot en Seppina van Aylva te Rinsumageest* (Godefrida van Harinxma thoe Slooten-van Molenschot 1/4), 1721.
[IV] Leeuwarden, Tresoar (Frysk Histoarysk en Letterkundich Sintrum), toegangsnr. 325, inv.nr. 205 Liquidatie tussen Johannes Idsardi en vrouwe Godefrida van Molenschot, weduwe Harinxma thoe Slooten, 1731.
[V] Beelaerts van Blokland 1907, p. 42 noot 2.
[VI] Als zoon van de pastoor omschreven als 'een onegt paeps kint'. Zie: De Savornin Lohman 1987, kol. 317.
[VII] Fölting 1985, pp. 113, 117.

Grijzenhout 1999, p. 49; Nitsche 2002, pp. 100-101; Kloek 2002, pp. 45-46 met afb. 41; Y. Bleyerveld, in: Tent. cat. Dordrecht 2002, pp. 106-107, nr. 12 met kl.afb.; Chong 2002, pp. 172-173, nr. 22; Jensen Adams 2013, p. 180.

DAN1 • Johan Danckerts (1615/16-1686), *Portret van de familie Bosch: Laat de kindertjes tot mij komen* **(Marc. 10:13-16; Mat. 19:13-15; Luk. 18:15-17),** sign. & dat. r.o.: *"J.Danckers / 1646"*, olieverf op doek, 145 x 195 cm, Den Haag, Gemeentemuseum; Porthis 0279; 0929-0939; RKD-nr. 2302. **Comm.:** opschrift (achterzijde), transcriptie Dudok van Heel, noot 4 op p. 207 (met zijn aanvullingen): "*Dit schilderij geschilderd in 1646 door I. Danckerts [...]/ H. van der Burch aldaar in 16[...]/ verbeeld de Familie van BAR(THOLOMEUS BOSCH,)/ waarin de zaligmaker voorge(steld is om de kinder)tjes tot hem te doen komen,/ (H)ooftpersonen daarin voorkomende zijn (brouwe Bartholomeus Bosch) voor een beestaan hebbende een brouwerij [(door hem in 's Gravenhage) gebouwd] met zwart haar en een klein (snorretje en zijn vrouw) (Geer)trui Claesse Schouten in het geel (naast haar man)/ (1) Dirkje Bosch getrouwd geweest met Ja(cob van Thiel, waarvan) (de) descendenten overleden, zijnde het meisje staand voor (Christus.)/ (2) Paulus Bosch, waarvan geene descendenten, (is het jonge)tje dat gezegend wordt./ (3) Bartholomeus Bosch, waarvan geene (descendenten, is) het jongetje met gevouwen handjes staande voor zijn (grootmoeder.) (4) Geertruy Bosch getrouwd met Jaco(b Emants, waaruit de) Familie van IJsseldijk & De Bruyn: Zijnde (het meisje achter de) vrouw die Paulus Bosch vasthoudt./ (5) Agatha Bosch getrouw met Johan (Emants.)/ Afstammelingen: 1. Johan Emants geb. 1678, overl. In 1742, getrouwd/ uit wie geboren is/ 2. Marcellus Emants geb. in 1708 in overl. In 1792, getrouwd/ uit wie geboren is/ 3. Guilliam Balthasar Emants geb. 1737 overl. In 180(5, getrouwd)/ uit wie geboren is/ 4. Marcelleus Emants geb. 9 februarij 1778./ Deze Agatha is het meisje staande achter Geertruy met roosje in het haar./ (6) Aelbrecht Bosch getrouwd met [...], waaruit de Familien De Vries en Elferink, staande het jongetje voor Geertruy Bosch./ (7) Nicolaas Bosch overleden zonder descendenten is het jongetje dat zijn moeder vasthoudt/ Dit schilderij is nog ingevoegd Aelbrecht Bosch, burgemeester van 's Gravenhage, vader van Bartholomeus Bosch en van deze (ter) rechte zijde staande en wijzend op zijn schoondochter, gemelde Geertruy Claesse Schouten en staande zijn huisvrouw Catherina Nolst (aa)n de rechter hand van hare man./ De kinderen met het gezicht omgekeerd waren overleden. Overige Personagien zijn dienstmaagden en knechts uit (de brouwerij.)"* Mogelijk werd het portret vervaardigd ter gelegenheid van het veertigjarige huwelijksfeest van Aelbrecht Bosch en Catharina Nolst die op 17 september 1606 in het huwelijk traden. **Herkomst:** GA Den Haag, Toegangsnr.: 0402-01, Archieftitel: Weeskamer, 3 Inventaris, E Boedelbeheer, II Boedelpapieren, II A, *Aechtie Paulusdr. (Bosch), vrouw van Jan Berent Emans*, 1671-1681; De naam van de brouwerij De Roode Leeuw van Bartholomeus Bosch (1607/8-1678) werd door een nazaat in 1805 op de achterzijde van het doek gezet. Deze Brouwerij werd op 11-12-1769 door de nazaten Emants c.s. verkocht. (Zie: Dudok van Heel 1970, p. 197); Coll. Marcellus Emants. **Portr.: 1.) Bartholomeus Bosch** G±1607/08, T.I.10-02-1630[Den Haag Jac.K], T.II.28-20-1674, O1678; ijzerkramer <1646; brouwer (in brouwerij "De Roode Leeuw"; vaandrig, 1631-37, kapitein schutterij, 1648 [1652]; V Aelbrecht Bosch; M Catharina Nolst; X.I.10-02-1630: Geertruy Claesdr. Schouten; X.II.28-10-1674: Elisabeth Schotte (O05-1686[Goes], *X.II.11-04-1679[Goes]: Cornelis de Lerse*) | **2.) Geertruy Claesdr. Schouten** [*Claesse*] G[Den Haag], T10-02-1630[Den Haag Jac.K], O1674; V Claes Michiels Schouten; M Agatha Pauweldr. (O1646) | **3.) Aelbrecht Bosch** [*Bartholomeus*] G22-08-1578[Groningen], T.I.15-05-1605[Den Haag], T.II.17-09-1606[Den Haag], O20-03-1652, B27-03-1652; bakker, burgemeester, weesmeester, kolonel schutterij; X.I.15-05-1605: Marritgen Jans; X.II.17-09-1606 Catharina Nolst; Zn Bartholomeus Bosch | **4.) Catharina Nolst** [*Catrijn Jans Noelis*] G24-06-1576[Gorinchem], T17-09-1606[Den Haag], O28-06-1670[Den Haag]; V Jan Nolst; X17-09-1606: Aelbrecht Bosch | **5.) Claes Michiels Schouten** O1650; ijzerkramer Lang en Kort Achterom in "De IJzeren Man" (schoonzoon Bartholomeus Bosch had ook aandeel in de zaak); X Agatha Pauweldr. (O1646); Dr Geertruy Claesdr. Schouten | **5.) Catharina Bosch** G1632, O1683; V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten | **6.) Aelbrecht Bosch** [*Aelbertus*] G1633/4, T±1654, O<19-05-1679; lidmaat te Veendam, 26-02-1657; weddeman Veendam; diaken 29-01-1665; als diaken wegens doodslag op vluchtelingen geschorst en uit Veendam verdwenen na 1667; Wildervank, 1673; V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten; X±1654 Anneke Claesen (*lidmate Veendam 16-12-1663*) | **7.) Johannes Bosch** G1635, O1640; V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten | **8.) Dirkje Bosch** D29-10-1638[Den Haag], T10-12-1659[Den Haag], B17-05-1720[Den Haag]; woonachtig op Prinsenhof, 1674 (weduwe); V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten; X Jacob van Thiel (B04-11-1667; *wijnkoopman*; *V Willem Aldertsz. Thiel., M Claesje Roelants*) | **9.) Nicolaas Bosch** D16-04-1641[Den Haag] O>1693; student, Leiden, 04-06-1661; schrijver te Enkhuizen in compagnie van kapitein Albrecht van Achterveld; commissaris van Kleine Zaken Enkhuizen; voogd Proveniershuis, 1670-1671; voogd Ziekenhuis, 1675-1682; V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten; X Catharina Huygh (D05-02-1634 [Enkhuizen]/O>14-04-1728, *V Pieter Cornelisz. Huygh, M Ida van Tongeren*) | **10.) Agatha Bosch** G21-08-1643, D26-08-1643[Den Haag], T22-08-1677[Wilsveen], O13-01-1693, B09-01-1693[Den Haag]; V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten; X27-08-1677: Johan Emants (G27-01-1648[Arnhem]/B26-02-1720[Den Haag], *brouwer in "De Roode Leeuw", regent Sacraments Gildehuis, kapitein Colombijnevaandel, V Johan Berntsz. Emants; M Hendrickje Wijnen; X.II.01-06-1694: Cornelia de Gruyter[G14-12-1658[Utrecht]/O15-08-1726[Den Haag]*) | **11.) Geertruy[d] Bosch** D17-12-1645[Den Haag], OT18-04-1677, T05-1677[Den Haag], B01-04-1707[Den Haag] | V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten; X05-1677: Johan Emants (G22-09-1653[Arnhem]/B08-03-1708[Den Haag]: *brouwer in "De Roode Leeuw"*) | **N.B.** Niet aanwezig op schilderij, maar van belang i.v.m. met de herkomst en de familie Eman(t)s: **Pauwels Bosch** D15-08-1649; weddeman te Wildervank; V Bartholomeus Bosch; M Geertruy Schouten; X02-04-1680: Hendrickje van Wees (*X.I.Derck de Keyser*; *Dr Aechtie Paulusdr. (Bosch) X Jan Berent Emans* (GA Den Haag, Toegangsnummer: 0402-01, Archieftitel: Weeskamer, 3 Inventaris, E Boedelbeheer, II Boedelpapieren, II A, Aechtie Paulusdr. (Bosch), vrouw van Jan Berent Emans, dat. 1671-1681). **Lit.:** Martin 1908, pp. 746-747 met afb. 11; Bredius 1910, pp. 70-73; Hofstede de Groot 1916, p. XVI; Pigler 1955, p. 187, noot 13; Wishnevsky 1967, pp. 63, 165, nr. 19, met afb. 9 op p. 304; Dudok van Heel 1970, pp. 191-212; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem, p. 327, afb. 82b.

DEL1 • Jacob Willemsz. Delff (ca. 1550-1601), *Portret van de familie Delff: De verzoening van Jakob en Ezau* **(Gen. 33: 2-4),** olieverf op paneel, 128 x 231 cm, sign. & dat. r.o.: "*Genesis XXXIII IACOB WILHELM DELPHIUS Aº 1584*", Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. 1062; Porthis 0280; 0943. **Portr.:** Jacob Willemsz Delff; Willem Jacobsz Delff; Rochus Jacobsz Delff; Cornelis Jacobsz Delff; Maria Joachimsdr. Nagel. **Lit.:** Von Mechel [= Best. cat.] 1783, p. 174, nr. 4; Best. cat. Wenen 1837, p. 254, nr. 47; Best. cat. Wenen 1882-1886, dl. 2 (1884), p. 97; Van Riemsdijk 1894, pp. 232-237; Hoogewerff 1936-1947, dl. 4, p. 608; Pigler 1955, pp. 169-188: p. 170, afb. 1; Wishnevsky 1967, pp. 42-43, 154, nr. 3; Best. cat. 1972, p. 24 met afb. 21; Klauner & Heinz 1987, p. 197; Tent. cat. Amsterdam 1986, p. 147 met afb; Ekkart 1989, pp. 322-328 met afb. 5; Salomonson 1990-1991, pp. 266-267 met name noot 77; Polleroß 1991, p. 100; Best. cat. Wenen 1991, p. 49; Tent. cat. Kassel 2005, p. 26.



DOO1 (afb. 10.12)



DOU1 (afb. 1.24)



DRO1 (afb. 1.17, 4.82)



DYC1

DOO1 • Lambert Doomer (1622/1623-1700), *Portret van de familie Wijnants-Essings: Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* **(1 Sam. 1:24-25)**, sign. & dat. l.o. (op de troonsokkel): *"Doomer, f A°1668"*, olieverf op doek, 133 x 192 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts; Porthis 0281; 0944-0946; RKD-nr. 129195. **Herkomst:** Khdl. Lazzarelli, Genève, Khdl. Julius H. Weitzner, Londen, 1969. **Lit.:** Schulz 1970, pp. 29-36; Tent. cat. Parijs 1970-1971, nr. 60; Sumowski 1979-1992, dl. 3 (1980), p. 784, 1410; Sumowski 1983-1994, dl. 1 (1983), p. 466, nr. 217 en p. 472 met kl.afb.; Polleroß 1988, dl. 2, p. 407, nr. 544 met afb. 6 Ekkart 1990 met afb.; Polleroß 1991, pp. 100, 102; Pastoor 1991 [in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992], pp. 129-130 met afb. 87 & p. 133; J. van Gent, in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 241 sub. nr. 25; Pastoor 1994 [in: Tent. cat. Münster 1994], pp. 128-129 met afb. 87, p. 270, nr. 40 met kl.afb.; Scholze 1996, p. 63; Pastoor 1997 [in: Schuurman & De Vries 1997], pp. 320-321; Nitsche 1998, p. 273; De Jongh 2000, p. 76 met kl.afb. 8; Ziemba 2001, p. 193; Sutton 2005, p. 66, noot 15; Jensen Adams 2010, pp. 200-201. **Portr.: 1.) François Wijnantsz. [*Francoijs Wynands*]** G±1633, O1680; X **2.) Alida/Aeltje Essings** D28-12-1631[A'damNK] SAA/DTB41, p. 171, O1723; V Dirck Essings; M Giertje Jans | **3.) Dirck Wijnants** D11-04-1668[A'damOK] SAA/DTB9, p. 202. | **4.) François (II) Wijnants** | **5.) Wijnandt Wijnants** D01-05-1669[A'damNZK] SAA/DTB66, p. 146. | **6.) Giertje Wijnants** D25-04-1670[A'damWK] SAA/DTB106, p. 379. | **7.) Alida Wijnants** D08-05-1671[A'damWK] SAA/DTB106, p. 420. | **8.) Johannes Wijnants** D07-08-1673[A'damOK] SAA/DTB10, p. 189.

DOU1 • Gerard Dou en Rembrandt van Rijn (atelier), *Portret van prins Ruprecht van de Palts en zijn leermeester als Eli en Samuel* **(1 Sam. 1:24),** ca. 1629-1630, olieverf op doek, 102,9 x 88,3 cm, in lijst: 129,5 x 116,8 cm, Los Angeles/Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv.nr. 84.PA.5701984; Porthis 0245; 0890; RKD-nr. 202265. **Herkomst:** Pendant van Karel Lodewijk I van de Palts als Alexander en Von Plessen als Aristoteles (Porthis 0002, 0029). Vermoedelijk Coll. Elizabeth Stuart (Koningin van Bohemen), cf: T. Pennant, *The journey from Chester to London,* Dublin 1783; Coll. William Craven, tot 1662; sindsdien Coll. Barons/Earls of Craven, Coombe Abbey, Warwickshire, Ashdown Park/Hamstead Marshall, Berkshire, 1630-1883; aldaar, in bezit van Cornelia Countess of Craven (née Martin) tot haar dood in 1921; Trustee of Cornelia Martin Craven, 1961-1968; Vlg. 27-11-1968 aan Herman Shickman; Khdl. Herman Shickman Gallery, New York; Coll. Christian Humann, ca. 1968-1982; Coll. Edgar Humann, 1982-1984; Khdl. Herman Shickman Gallery, 1984, verkocht aan J. Paul Getty Museum, sinds 1984. **Portr.:** Prins Ruprecht van de Palts (Praag, 27-12-1619 - Londen, 29-11-1682); **Lit.:** Schneider 1932, p. 32, noot 1 (als niet van Lievens); Tent. cat. Londen 1952-1953, nr. 200 (als Lievens); J.R. Judson, in: Tent. cat. Chicago/Minneapolis/Detroit 1969-1970, p. 52, nr. 37, p. 119 met afb.; Schneider & Ekkart 1973, p. 355, p. XCI (als niet van Lievens); RRP Corpus, dl. 1 (1982), pp. 565-566, sub nr. C 19; Baer 1990, pp. 26-29; Fleischer & Scott 1997, pp. 236, 239, 242, noot 40; Best. cat. Malibu 1997, p. 36; Tent. cat. Kassel/Amsterdam 2001-2002, nr. 66; Tent. cat. Augsburg 2003, p. 201 met kl.afb.; West 2004, pp. 134-135, nr. 83; Van Straten 2005, pp. 206-207 (als Rembrandt, voltooid door Dou); Tent. at. Leiden 2005-2006, pp. 17, 19, als Rembrandt & Dou); Tent. cat. Londen 2006, pp. 64, 69, noot 16 (als Rembrandt & Dou); Dudok van Heel 2006, pp. 197-198, 234, noten 167, 168 (als Rembrandt & Dou); Tent. cat. Washington/Milwaukee/Amsterdam 2008-2009, pp. 138-139, nr. 29; M. Neumeister, in: Best. cat. Frankfurt 2010, pp. 505-506, nf. 674; Thomas 2010, pp. 314, 316; RRP Corpus, dl. 6 (2015), p. 59; Schnackenburg 2016, p. 121, afb. 177. **Comm.:** Het portret diende vermoedelijk als pendant van Jan Lievens' *Portret van Karel Lodewijk I van de Palts als Alexander en Wolrad von Plessen als Aristoteles,* sign. m.o.: "I L / 1631", olieverf op doek, 104,5 x 97,5 cm, Los Angeles/Malibu, The J. Paul Getty Museum inv.nr. 71PA53; IB-nr. 66564; RKD-nr. 142382; Porthis 0002, 0029. Zie: Sumowski 1983-1994, dl. 3, p. 1778, 1825 nr. 1186, met kl.afb.; Dudok van Heel 2006, pp. 197-198 met kl.afb. 82; Tent. cat. Augsburg 2003, p. 356, nr. 11.34 en p. 161, 200, kl.afb.; Schnackenburg 2016, pp. 28, 114, 120-22, 127, 128, 363, 366-67, 432, nr. 175 met afb. op p. 366. Dit schilderij werd ook eerder geduid als Eli en Samuel. Zie: Schneider & Ekkart 1973, p. 125, nr. 135, p. 238, afb. 46.

DRO1 • Willem Drost (1633-1658), *Zelfportret als de apostel Johannes*, ca. 1655, olieverf op doek, 81 x 71,7 cm, Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre Queen's University, geschonken door Alfred & Isabel Bader; Porthis 0569; RKD-nr. 115655. **Herkomst:** Coll. Giorgio Bergonzi, Venetië, 1709 (?); Vlg. Londen (C), 14-1966, lot 19 als C. Fabritius met afb.; Coll. Heinz Kisters, Kreuzlingen; Vlg. Londen (C), 9-7-2003, lot 34 als Drost; Khdl. Otto Naumann, New York vanaf 2005; Coll. Alfred Bader. **Lit.:** Pont 1960; Sumowski 1969, p. 377 met afb. p. 282; Sumowski 1983-1994, dl. 1 (1983), pp. 609, 615, nr. 326, afb. op p. 635; Meijer 1983, p. 46, noot 104; Aikema 1989, p. 115, noot 9; Langedijk 1992, p. 35; Dudok van Heel 1992, p. 21; Safarik 2001, pp. 407, 657 met afb.; Bikker 2002, 147-156 met afb. 12; Liedtke 2004, p. 68; Bikker 2005, pp. 106-108, nr. 26 met kl.afb.; De Witt 2008, pp. 112-113, nr. 64 met kl.afb.; Borean 2014, p. 70, kl.afb. 9.; Manuth 2016, p. 197 met kl.afb. 2 op p. 194.

DYC1 • Abraham van Dyck (1635/36-1672) (?), *Het vinden van Mozes* **(Ex. 2:5-11),** 1655-72, olieverf op doek, 61 x 52 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0282. **Herkomst:** Vlg. Den Haag (Hofstede de Groot) 9/11-6-1931, lot 241. **Lit.:** Bredius 1912, p. 169 (signed A. V. Dyck, probably by another master bearing that name, of a later period, reminding us of the painting by Constantyn Netscher); Thieme & Becker 1907-1950, dl. 10 (1914) p. 263 (als uit school van Netscher); Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 6 (1915) (als uit de school van Netscher); Wishnevsky 1967, pp. 45-46, 155, nr. 6, met afb. 1, op p. 297; Sumowski 1983-1994, p. 670 & p. 687, nr. 366 met afb.; Polleroß 1988, dl. 2, p. 405, nr. 510; Polleroß 1991, p. 100; Ekkart 1995, p. 8; Loughman 2006.



DYCK1 (afb. 6.56)



DYCK2



DYCK3 (afb. 2.5, 7.36)

DYCK1 • Anthony van Dyck (1599-1641), *Abraham and Izaäk* **(Gen. 22:6),** 1615-1620, olieverf op doek, 118 x 178 cm, Praag, Národní Galerie v Praze, inv.nr. 0-1780; Porthis 0284; RKD-nr. 105887. **Herkomst:** Coll. Necker, Roeselare (België); Coll. Jules Lagae, Brussel, 1910; Coll. Léon Spiegels, Brussel, 1927; Khdl. Karl Haberstock, Berlijn 1928-1930; Verworven door Museum in 1955. **Comm.:** Zelfportret als Izaäk. **Lit.:** Tent. cat. Brussel/Parijs 1913-1914, nr. 525; 'Van Dyckuv obraz v Národní galerii v Praze', *Umění* 12 (1939-1940), pp. 435-440; Tent. cat. Jeruzalem 1965, nr. 3; Tent. cat. Brugge 1974, pp. 56-57, nr. 28; Tent. cat. Princeton 1979; Best. cat. Praag 1984, pp. 142-143; Larsen 1988, nr. 286; Polleroß 1991, p. 106; Barnes e.a. 2004, p. 21, nr. I.1 met afb.; Best. cat. Praag 1988, p. 140-141 met kl.afb.; cf. Eaker 2015.

DYCK2 • Anthony van Dyck (1599-1641), *Tobio Pallavicino als Tobias* **(Tob. 6),** 1620-1630, olieverf op doek, 151 x 110 cm, Genua, Palazzo Durazzo-Pallavicini; Porthis 0283. **Herkomst:** Door Miconi-broers verkocht aan Giacomo Filippo Durazzo II, 1-4-1721; Door overerving in Palazzo Durazzo-Pallavicini. **Lit.:** Ratti 1780, p. 183; Schaeffer 1909, p. 466; Tent. cat. Genua 1947, pp. 21-32, noot 12, nr. 13; Tent. cat. Genua 1955, p. 30, nr. 46 met afb. 46; Puncuh 1984, p. 190; Barnes 1986, p. 133, nr. 76; Polleroß 1988, dl. 2, p. 399, nr. 431; Larsen 1988, nr. 398; Polleroß 1991, p. 106 met afb.; Cattaneo Adorno 1995, pp. 239-244; Tent. cat. Genua 1998, nr. 48. Zie voor negentiende-eeuwse literatuur: Porthis.

DYCK3 • Anthony van Dyck (1599-1641), *Laat de kindertjes tot mij komen* **(Marc. 10:13-16; Matth. 19:13-15; Luk. 18:15-17),** ca. [1617-]1620/21, olieverf op doek, 131,4 x 199,4 cm, Ottawa, National Gallery of Canada; Porthis 0198; RKD-nr. 105895. **Herkomst:** Gekocht door John Churchill, 1st Duke of Marlborough (1650-1722) op een veiling; Door overerving in familie gebleven, in Blenheim Palace; Vlg., Londen (C), 24-7-1886, lot 64 (als Rubens); Gekocht door Bertram Wodehouse Currie, Minley Manor, Hants., via Charles Fairfax Murray (als Rubens); Coll. Bertram Francis George Currie, Minley Manor (door overerving); Vlg. Londen (C), 16-4-1937, lot 125 (als Van Dyck aan Heather); Khdl. Bottenwieser, Londen; Khdl. Asscher & Welker; Verworven door National Gallery of Canada, 1937. **Lit.:** *New Oxford Guide* (1759), p. 100 (als leerling van Rubens); Hazlitt 1824, p. 171 (als Rubens); Passavant 1833, p. 176, nr. 9 (als Rubens); Smith 1829-1842, dl 2, p. 249 (als Diepenheim); Waagen 1854, dl. 3, p. 125 (als Rubens); Scharf 1862, pp. 54-55 (als Rubens); Bode 1887a, p. 61; Rooses 1886-1892, dl. 2, p. 421 (als Adam van Noort); Bode 1906, p. 264 (als Van Dyck); MacFall 1908, p. 7 (als Rubens); Burchard 1938; Pigler 1955, pp. 173-174, afb.; Garas 1955 (geïdentificeerd als familie Rubens); Best. cat. Ottawa 1957, p. 56 met afb.; Vey 1962, dl. 1, p. 102; Wishnevsky 1967, pp. 60, 164, nr. 18; Dudok van Heel 1970, p. 191; Waterhouse 1978; P. Chapman, in: Tent. cat. Princeton 1979, p. 90, nr. 21 met afb.; Tent. cat. Ottawa 1980, pp. 12, 16, 17, 19, 21, 22, nr. 71 met afb.; Brown 1982, pp. 46, 50 met afb. 40; Urbach 1983, p. 19; Roland 1983; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 328, nr. 82d; Best. cat. Ottawa 1987, dl. 1, pp. 99-101, p. 128 met afb.; Larsen 1988, nr. 255; Muller 1989, p. 148, nr. 2; Tent. cat. Washington 1990-1991, pp. 127-129, nr. 118 met kl.afb.; C. Brown, in: Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999, pp. 108-110, nr. 8, met kl.afb.; Gordenker 2001, pp. 42, 105,

noten 14, 20-28, p. 111, noot 107, met afb. 56; Barnes e.a. 2004, pp. 30-31, nr. I.14. **Comm.:** Vermoedelijk betreft het een Antwerpse familie en werd het schilderij besteld ter herinnering aan de eerste communie of vormsel. Garas, Waterhouse e.a meenden onterecht dat het hier ging om het gezin van Peter Paul Rubens, Isabella Brant, Clara Serena, Albert en Nicolaes, maar die identificatie is verworpen o.a. in Tent. cat. Washington 1990-1991; Tent. cat. Antwerpen 1999 & Barnes 2004. Er bestaan enige voorstudies: *Portret van een man: voorstudie voor Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op doek, 31,7 x 23,6 cm, voorheen Coll. W.H. Ch. Beaumont, 3rd Viscount Allendale; Vlg. Dallas (Heritage Auction Galleries), 10-11-2006, lot 25009 als Van Dyck, "Portrait of a Man (Frans Snyders)"; Vlg. New York (S), 30-1-2014, lot 24. Zie: A. McNairn, in: Best. cat. Ottawa 1987, p. 100: Barnes e.a. 2004, pp. 30-31, sub nr. I.14; J.J. Pérez Preciado, in: Tent. cat. Madrid 2012-2013, p. 199 sub nr. 38, noot 16 (als niet Van Dyck); Tent. cat. Ottawa 2013-2014; S. Barnes, in: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-paintings-n09102/lot.24.html> [27-9-2016]; *Portret van een jongen met gevouwen handen: voorstudie voor Laat de kindertjes tot mij komen,* olieverf op papier, overgebracht op doek, 44 x 30,5 cm, afkomstig uit de Coll. James Douglas, 4th Duke of Hamilton (1645-1712), inv. 12-8-1695 (afb. 2.6), Vlg. Weldon Collection, New York (S), 22-4-2015, lot 33. Zie: Garas 1955, p. 199, nr. 10; Waterhouse 1978, p. 16, nr. 9; Tent. cat. Princeton 1979, p. 92; A. McNairn, in: Best. cat. Ottawa 1987, p. 100; Tent. cat. Genua 1997, pp. 74-75; Tent. cat. New Orleans 1997, pp. 42-44, nr. 17; Tent. cat. Baltimore 1999, pp. 42-44, nr. 16; C. Brown, in: Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999, p. 108, sub nr. 8, noot 1, fig. 1 op p. 109; Barnes e.a. 2004, p. 31, nr. I.15; J.J. Pérez Preciado, in: Tent. cat. Madrid 2012-2013, pp. 194-195, nr. 37; p. 199 sub nr. 38. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/weldon-collection-n09335/lot.33.html> [27-9-2016]. Ook andere voorstudies doken op waaronder twee voor de apostelen links van Christus. Zie: Barnes e.a. 2004, nr. I.90 (Vlg. New York (S) 28-1-2010, lot 176); nr. I.91.



DYCK4



DYCK5



DYCK6



EEC1 (afb. 11.20)

DYCK4 • Anthony van Dyck (1599-1641), *Evangelist Mattheüs,* 1620-1621, olieverf op doek, 62 x 46 cm, Zwitserland, privébezit; Porthis 0641; cf. RKD-nr. 13444 (prent). **Herkomst:** Prosper Henry Lankrink (1628-1692), Londen (?); Vlg. Coll. Lankrink, januari 1693, lot 110; Vermoedelijk Coll. Van Robert Spencer, 2nd Earl of Sunderland (†1702); Via vererving in coll. van Earl Spencer, Althorp; Coll. Lord Spencer, Althorp; Bij Khdl. Colnaghi Londen 1984. **Comm.:** Gravure naar dit werk door Cor. van Caukercken, 17 x 11,7 cm, uit de reeks Christus en de Apostelen. Zie: Tent. cat. Antwerpen/Amsterdam 1999-2000, nr. 47a. Schilderij onderdeel van serie met vijf Apostelen, zgn. Althorpserie. Door enkele kunsthistorici beschouwd als mogelijk zelfportret (bv. in Tent. cat. Apeldoorn/Amsterdam 1999). **Lit.:** Cust 1900, p. 233 sub nr. 9; Bode 1906, p. 257; Rosenbaum 1908, pp. 37-43; Schaeffer 1909, p. 4; Oldenbourg 1914-1915, pp. 225, 227, 230-231; Dibdin 1922, p. 275; Glück 1931, p. 35; Van Puyvelde 1950, pp. 120-121; Tent. cat. King's Lyn 1963, nr. 1; Best. cat. Althorp 1976, p. 19, nr. 142; Roland 1983, p. 29; Larsen 1988, dl. 2, p. 83, nr. 179; J. Hedley, in: Tent. cat. Londen 1999, nr. 3; Tent. cat. Antwerpen/Amsterdam 1999-2000, p. 340 met afb. 47a. (Zie Porthis voor overige tentoonstellingen.)

DYCK5 • Anthony van Dyck (1599-1641), *Abbé Cesare Scaglia in aanbidding voor Madonna met kind (Marie-Claire de Croÿ met haar zoon Philippe-Eugène),* 1634-1635, olieverf op doek, 106,7 x 120 cm, Londen, National Gallery, inv.nr. NG4889; Porthis 0334; 0821; RKD-nr. 37073. **Herkomst:** Coll. Cesare Alessandro Scaglia di Verrua (1592-1641), Brussel & Antwerpen; Legaat van Scaglia aan Henriëtte van Lotharingen (*de Lorraine;* 1605-1660), 1641; Coll. Mevrouw Peytier de Merchten; Vlg. Coll. Mw. Peytier de Merchten, Antwerpen, 3-8-1791, lot 2; Vlg. Coll. Farebrother, Londen, 23-5-1811, nr. 71 (p. 6 als 'The Countess D'Aremberg and her son, represented as the Madonna and Child'); Vlg. Coll. John Knight (ca. 1768-1850), Londen (Phillips), 24-3-1819, lot 80; Vlg. Londen (Phillips), 17-3-1821, lot 35; Vlg. Londen (Phillips), 24-5-1839, lot 16; Coll. Edmund Higginson (1802-1871), Saltmarshe Castle, Herefordshire; Vlg. Coll. Edmund Higginson, Londen (C), 4/6-6-1846, lot 215; Coll. Sir Anthony de Rotschild (1810-1876) en zijn weduwe Louisa (†1910); Coll. Constance de Rotschild, Lady Battersea (1834-1931); Khdl. Agnew's, Londen; geschonken aan het museum door Anthony de Rotschild (1887-1961) in 1937. **Lit.:** Smith 1829-1842, dl. 3 (1831), pp. 102-102, nr. 362; Guiffrey 1896, p. 246, nr. 71; Cust 1900, p. 249, nr. 46; Tent. cat. Londen 1900, nr. 24; Schaeffer 1909, p. 500 met afb. op p. 123; Glück 1931, pp. 361, 558 met afb. op p. 366; Best. cat. Londen 1970, pp. 48-52, nr. 4889; Brown 1974; Martin 1975; Larsen 1980, dl. 2, nr. 814; Brown 1982, pp. 157-159 met afb. 37-38; Larsen 1988, dl. 1, p. 347 met afb. 379; dl. 2, p. 406, nr. 1035 met afb.; Polleroß 1988, dl. 1, p. 152-153, met afb. 37-38; Cifani & Monetti 1992, pp. 512-513; Tent. cat. Boston/Toledo 1993-1994, p. 43; Roy 1999, pp. 70-73; J. Egerton, in: Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999, p. 272 sub nr. 78; Howarth 2001; H. Vey, in: Barnes e.a. 2004, p. 258, nr. III.17 met kl. afb.; Osborne 2007, pp. 216-200; Tent. cat. Parijs 2008-2009, nr. 23; A. Eaker, in: Tent. cat. New York 2016, pp. 116-120, nr. 26 met kl.afb. op p. 117. **Portr./Comm.:** Cesare Alessandro Scalgia di Verrua (1592-1641) is weergegeven in devotie. Polleroß identificeerde de Mariafiguur

overtuigend als Marie-Claire de Croÿ, Duchesse d'Havré (1605-1664), op grond van Van Dycks dubbelportret van haar met haar zoon (San Francisco, Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Coll. Roscoe & Margaret Oakes, inv.nr. 58.43; Barnes e.a. 2004, nr. III.86; Tent. cat. New York 2016, nr. 27 met kl.afb.). Als uitgangspunt voor de identificatie van de geportretteerde op het schilderij in San Francisco diende een prent hiernaar door Coenraet Waumans (*Nw. Holl,* A. van Dyck, dl. 3 (2002), nr. 123). Het kind op beide schilderijen is zo goed als zeker Philippe-Eugène de Croÿ (†1665), markies van Renty, de latere bisschop van Valencia. De Madonna werd voorheen abusievelijk geïdentificeerd als Marie de Brabançon, vrouw van Albert de Ligne, Prins van Arenberg (Vlg. Londen 1811), of als hertogin Marie-Christine van Savoye (1606-1663) alias *Christine de France* (Best. cat. Londen 1970; Brown 1974; Martin 1975), of als de voormalige eigenaresse Henriëtte van Lotharingen (Cifani & Monetti 1992), of als de Franse koningin-moeder Maria de' Medici (Howarth 2001). Vermoedelijk berust de aloude identificatie als De Brabançon (aldus Eaker) op haar door Adriaen Lommelin en Paulus Pontius gegraveerde portretten naar Van Dyck (*Nw. Holl.,* A. van Dyck, dl. 3 (2002), nr. 105 & 106; cf. Barnes e.a. 2004, nr. III.A14).

DYCK6 • Anthony van Dyck (1599-1641) (?), *Apostel,* olieverf op doek, 120 x 80 cm, 1641, Rome, Coll. Conte di Policastro; Porthis 0261. **Lit.:** Hoogewerff 1920; Tent. cat. Genua 1955, nr. 15 met afb.

EEC1 • Gerbrand Jansz. van den Eeckhout (1621-1674), *Izaäk en Rebekka* **(Gen. 24:65)**, sign. & dat.: *"G. v. Eeckhout. Fe A 1665"*, olieverf op doek, 126 x 171 cm, voorheen: Den Haag, Mauritshuis, inv.nr. 1048; Porthis 0377, 0814; RKD-nr. 49336. **Herkomst:** Coll. J.E. Fizeaux (Fiseau?), Amsterdam, 1797; Vlg. coll., Amsterdam (Van der Schley), 30-8-1797, nr. 68 (aan La Bousière); Coll. Palmer Morewood, Alfreton Hall (Groot-Brittannië), 1919; Vlg. Monaco (C), 15-6-1986, nr. 15 met kl.afb.; Khdl. Hoogsteder, Den Haag, 1986-1989/Khdl. Otto Naumann, New York (tot 1989 of 1995); Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (bezit Stichting Johan Maurits van Nassau), Den Haag, inv.nr. 1084 (verkocht 2006); Khdl. Johnny Van Haeften, Londen 2007; Khdl. Naumann 200? **Lit.:** Broos 1989, pp. 113-120, nr. 12 met afb. p. 114; Van de Kamp 1991, p. 36 met afb. 30 op p. 36; Broos & Van Leeuwen 1991, pp. 110-111, nr. 32 met afb.; Sumowski 1983-1994, dl. 5, p. 3094, nr. 2060 met kl.afb.; Dirkse 2001, p. 108. **Portr.:** Portretherkenning twijfelachtig; de Izaäk lijkt eerder dan Rebekka.


EEC2 (afb. 11.25)


EEC3 (afb. 11.24)


EEC4 (afb. 10.13)


EEC5

EEC2 • Gerbrand Jansz. van den Eeckhout (1621-1674), *Jakob en Rachel bij de bron* **(Gen. 29:9-13) [?],** sign. & dat. l.o.: "*Geerb VD Eeckhout 1660*", olieverf op doek, 113 x 126 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 4395, 4396; RKD-nr. 224178. **Herkomst:** Vlg. Londen (C), 2-12-2008, lot 2 met afb.; Veiling New York (S), 26-1-2012, lot 41 met afb.; Vlg. Londen (S), 7/8-12-2016, lot 133 met kl.afb.

EEC3 • Gerbrand Jansz. van den Eeckhout (1621-1674), *Jakob en Rachel bij de bron* **(Gen. 29:9-13) [?],** sign. & dat. r.o.: *"G. v. Eeckhout f. A 1667",* olieverf op doek, 85 x 100 cm, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum, inv.nr. 4265; Porthis 2671, 2672. **Herkomst:** Coll. Londen, 1862; Coll. Graaf Johann Pálffy tot 1912 die het schonk aan het museum. **Lit.:** Best. cat. Boedapest 1968, dl. 1, p. 208, nr. 4265; dl. 2, met afb. 254; Kettering 1983, pp. 73-74, 149, noot 5; Polleroß 1988, dl. 2, p. 407, nr. 542; Sumowski 1983-1994, dl. 2, nr. 536; R. Ekkart, in: Best. cat. Boedapest 2011, pp. 78-81, nr. 24 met kl.afb. **Comm.:** Zie hoofdtekst voor duidingsproblematiek. Wishnevsky 1967 en Kettering 1983 brengen het schilderij in verband met het thema van Jakob en Rachel bij de bron. Polleroß 1988 neemt het werk op, zij het met een vraagteken. In Best. cat. Boedapest 2011 duidde Rudi Ekkart het schilderij als familieportret als herders (evenals in Best. cat. Boedapest 1968). Suzanne Hilckmann acht dit terecht.

EEC4 • Gerbrand Jansz. van den Eeckhout (1621-1674), *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli* **(1 Sam. 1:24-25),** sign. l.o. (afgesneden): *"G. V. Eekhout ft."*, 1660-70, olieverf op doek, 110 x 135 cm, Oxford, Ashmolean Museum, inv.nr. 1945.73; Porthis 0104, 810. **Herkomst:** Sir George Leon; sinds 1945 in museum. **Lit.:** *Annual Report of the Ashmolean Museum Oxford* (1945), p. 20 met pl. V.; Best cat. Oxford 1950, p. 34; Best. cat. Oxford 1961, p. 51, nr. 143 met pl. 48; Schulz 1970, p. 34; Roy 1972 p. 65, p. 215, nr. 31 (ca. 1661); Schulz 1972, p. 444 onder nr. G 3; Schulz 1978, p. 82, noot 33; Wright 1978, p. 91 met afb. (jaren 1650); Best. cat. Oxford 1980, p. 33; Tent. cat. Groningen 1983, pp. 138-139, nr. 24 met afb. (als *portrait historié*); Sumowski 1983-1994, dl. 2, pp. 722, 734, 796, nr. 433 met kl.afb. (ca. 1661/2), dl. 6, p. 3601; Polleroß 1988, dl. 2, p. 406, nr. 528 afb. 5; Tent. cat. Parijs 1988, p. 52 met afb.; Polleroß 1991, p. 100; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 106, noot 6; Tent. cat. Stockholm 1992-1993, p. 246, nr. 82; Tent. cat. Münster 1994, p. 102; C. White, in: Best. cat. Oxford 1999, pp. 48-50, nr. A 714 met afb. **Comm.:** Tweede versie van dit thema in Musée du Louvre in Parijs. Website Ashmolean (2008) rept niet van *portrait historié.*

EEC5 • Gerbrand Jansz. van den Eeckhout (1621-1674), *Esther en Ahasveros* **(Esth.) (?)**, sign. & dat.: *"G.V. Eeckhout. fc. A°1669"*, olieverf op doek, 115 x 100 cm, Johannesburg, Johannesburg Art Gallery; Porthis 0103; 0809. **Herkomst:** Khdl, Colnaghi, Londen (Tent. 1896, nr. 18); Khdl. Gebroeders Douwes, Amsterdam; Khdl. Duits, Londen, 1959; **Lit.:** Isarlo 1936, p. 3ff (als Esther en Ahasveros); Roy 1972, p. 95ff, p. 216, nr. 34 (als Salomo en de Koningin van Seba of Esther en Ahasveros); Tent. cat. Amsterdam/Groningen 1983, p. 138 (als Esther en Ahasverus?); Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 741, nr. 471 met kl.afb. (als Cleopatra en Marcus Antonius). **Comm.:** Isarlo dacht aan een portrettering als *Esther en Ahasveros,* hoewel Roy daarnaast ook *Salamo en de koningin van Scheba (Seba)* als mogelijke thematiek vermeldde. Volgens Sumowski kan het niet gaan om een oudtestamentische voorstelling, aangezien zich in de achtergrond "heidense" beelden bevinden, waaronder een (Romeinse) adelaar. Mijns inziens is een oudtestamentische scène daarmee niet uitgesloten en moet men Isarlo's duiding niet definitief van de hand wijzen. Sumowski duidde de scène als Cleopatra en Marcus Antonius, vanwege de parel, ketting en oorbellen die zouden wijzen op Cleopatra's 'twee parels die de grootste waren in de hele geschiedenis' en de anekdote van de parel die Cleopatra oploste in azijn. Deze saladedressing werd geserveerd als het duurste banket, zodat Cleopatra een weddenschap met Marcus Antonius kon winnen (Plinius, *Nat. Hist.,* lib. IX, cap. 35 [= 9, sec. 58, 119-121]; cf. 3, 243-245). Dit onderwerp werd overigens vaker gebruikt voor familieportretten. Van het *Banket van Cleopatra en Marcus Antonius* waarin Jan de Bray zijn ouders Salomon de Bray (1597-1664) en Anna Westerbaen (†1663) en zijn broers en zusters portretteerde zijn twee versies bekend: I.) sign. & dat. (op het tafelkleed): *"JDBraij/ 1652/ 58"* (*JDB* in ligatuur), olieverf op doek, 170,2 x 166,4 cm, Royal Collection, Hampton Court Palace; IB-nr. 22294; RKD-nr. 2237; Porthis 0079, 0701 & 0704; II.) sign. l.o. (op het tafelkleed): *"1669 JDBray"* (*JDB* in ligatuur), olieverf op doek, 249 x 190,5 cm, Manchester, Currier Gallery of Art, inv.nr. 1969-8; IB-nr. 64887; RKD-nr. 2238; Porthis 0080, 0702-0703. Zie: Giltaij 2017, pp. 81-83, nr. 10 met kl.afb. & pp. 158-160, nr. 61 met kl.afb.; Wishnevsky 1967, p. 96, 222, nr. 138; De Jongh 2007; Tent. cat. Londen/Den Haag 2007-2008, nr. 4 (Hampton Court); Tent. cat. Haarlem/Londen 2008, pp. 66-67, 143, nr. 16 (Hampton Court).

FAB1 • Barent Fabritius (1624-1673) (?), *Arent Dichters en Anthonette van Haerlem als Tobias en Sara* **(Tob. 7-10),** 1638-1655. **Alleen uit beschrijving bekend.** *Testament van Anthonetta van Haarlem, weduwe van de Luikse koopman Arent Dichters*, 13-10-1673, GA Dordrecht (ONA 157), fol. 195r-197r (transcriptie volgens Loughman 1992): 'een groot schilderije daerjn de conterfeytsels van haar testatrice en haeren man representeren[de] de historie vanden jongen Tobias haelende zijn huijsvrouwe gemaeckt door Fabritius'; *Goederen door Jouffr Anthonetta van Haerlem bij testament wech gemaeckt ende die van haer helste des boedels alleen moeten afgaen getaxeert door Hans Walraven*, gedateerd 6-4-1675, GA Dordrecht (ONA 160), inv.nr. 1487, fol. 168, item 1: 'Een schilderije vanden Jongen Tobias'. (Bron: GPI). **Lit.:** Pastoor 1991, pp. 127-128; Loughman 1992, pp. 54-55 met name noot 90; Hoekstra 1996, p. 65, noot 18; De Vries 2004, p. 74. **Herkomst:** Coll. Arent Dichters en Anthonette van Haerlem, in schuilkerk? Door vererving aan "jouffr. Margieta Dichters", een schoonzus van Antonetta. **Comm.:** Het is onduidelijk of hier het moment van de huwelijks inzegening (Tob. 7: 15) of het vertrek is voorgesteld. Het woord 'haelende' suggereert dat Tobias haar wegvoert van haar ouders; dus bij het vertrek (Tob. 10: 8-13), waarbij de aandacht wordt gevestigd op de eed van trouw van de vrouw aan haar man bij het verlaten van ouders].


FAB2 (afb. 1.12, 10.5)


FAB3 (afb. 4.83)


FLO1 (afb. 12.32)


FLO2 (afb. 2.42, 4.79)

FAB2 • Barent Fabritius (1624-1673), *Portret van de familie Fabritius: Petrus in het huis van Cornelius* **(Luk. 10:23-48; Hand.n 10:44-48),** 1653, sign. (l.b. de hoofden): *"Bernhart Fabritius dus wort jimacht A° 1653"*, olieverf op doek, 91 x 116 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv.nr. 286; Porthis 0379, 1101-1114. **Portr.:** Pieter Carelsz., vader van Carel en Barent Fabritius, Barent Fabritius (*16-11-1624 †20-10-1673) zoon van Pieter Carelsz. en broer van Carel Fabritius; Carel Fabritius (D27-2-1622 †12-10-1654), zelfportret, doop-datum, zoon van Pieter Carelsz. en broer van Barent Fabritius, Aeltje Fabritius, zuster?; Agatha van Pruisen, tweede echtgenote van Carel Fabritius; Aegje Velthuys, eerste echtgenote van Carel Fabritius; Grietje Fabritius, zuster?; Sara Fabritius, zuster?; Barbertje Barentsdr. van der Maes, echtgenote van Pieter Carelsz.; Annetje Fabritius, dochter van Barbertje Barentsdr. van der Maes; Cornelia Fabritius, dochter? van Barbertje Barentsdr. can der Maes; Tobias Velthuys, dominee in de Beemster, zwager van Carel Fabritius; Catarina Mutsers, echtgenote van Barent Fabritius. **Herkomst:** In 1776 aanwezig in de hertogelijke collectie (als Carel Fabritius); Galerie der Herzogen von Braunschweig (Salzdahlum) tot 1806 (als Carel Fabritius); van 1807-1815 in Parijs, Musée Napoléon (als Carel Fabritius) tot 1815. **Comm.:** Identificatie door Wijnman 1931 en Pont 1958. Vader van Barent en Carel Fabritius is *niet* voorgesteld als de apostel Petrus. Hij wordt begeleid door Tobias Velthuys. Links staan Johannes Fabritius, Barent Fabritius, zijn echtgenote Catarine Mutsers, en Carel Fabritius gehuld in een rode mantel als de CentuDrion. De geknielde figuren zijn (van links naar rechts) Aeltje Fabritius; Agatha van

Pruisen; Aeltje Velthuys; Grietje Fabritius (met de dubbele ketting); Sara Fabritius; Barbertje Barentsdr. van der Maes; Annetje en Cornelia. **Lit.:** Best. cat. Braunschweig 1900, pp. 202-203, nr. 268; Brunt 1911, p. 405; Wijnman 1931, p. 125, afb. 9,10; Valentiner 1932, pp. 235-236; Martin 1936, p. 134, afb. 74 Schuurman 1947, pp. 46-48; Pont 1958, pp. 26-32, 111, nr. 20 met afb. 10; Wishnevsky 1967, pp. 64-66, nr. 22; Best. cat. Braunschweig 1976, p. 25, nr. 268; Sumowski 1983-1994, dl. 2, pp. 916, 930, nr. 550 met kl.afb.; Zie voor oudere literatuur: Porthis.

FAB3 • Barent Fabritius (1624-1673), *Zelfportret als Johannes de Evangelist,* ca. 1660, olieverf op doek, 99 x 83 cm, New York, privébezit; Porthis 0380; RKD-nr. 60530. **Herkomst:** Coll. Günter Schwarnowski, München; Vlg. Günter Schwarnowski, Londen (S), 8-7-1999, lot 41 met kl.afb. **Lit.:** Sumowski 1983-1994, dl. 2 (1985), pp. 966, 924, nr. 588 met kl.afb.; Sumowski 1979-1992, dl. 4 (1981), p. 1786, nr. 820 met afb.; Manuth 2016 p. 169 met kl.afb. 3 op p. 195. **Comm.:** vergelijk **BIS2; BOR1; GRE6**.

FLO1 • Frans I Floris (1519-1570), *Allegorie op de Drie-eenheid met prekende Johannes de Doper* **(cf. Matth. 23:37),** sign. & dat.: *"FFF 1562",* olieverf op paneel, 165 x 230 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 20746; RKD-nr. 271595. **Lit.:** Lombard-Jourdan 1981; Bruyn 1988, pp. 106-108; Wouk 2015; Steiger 2018; www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/allegory-trinity. **Herkomst:** Coll. Victor-Amédée de Carignan (1690-1741), Parijs; geconfisqueerd tijdens revolutie uit de kerk van St. Saint-Sulpice, Parijs; bij restitutie toegekend aan de kerk La Courneuve, alwaar van 1821 tot 1977. **Portr./Comm.:** Aan de iconografie van de kip op de voorgrond zou het gedicht *De Gallina* (Antwerpen 1528) van Alardus Aemstelredamus ten grondslag liggen. Hierin wordt de kerk vergeleken met een hen of moederkloek die haar kuikens beschermt. Wouk (2015, pp. 54-55) wilde in de figuur van Johannes de Doper de gelaatstrekken van Hendrik Niclaes, de leider van de Huys der Liefde, herkennen, maar deze identificatie is weinig overtuigend. Onder de vleugels (Ps. 16:8) van de als Genadestoel weergegeven Heilige Drie-eenheid bevinden zich meerdere portretten, onder meer een zelfportret van de schilder (vierde van links) en dat van paus Paulus III Farnese (rechts met stok en *camauro*-muts). Vergelijk ook een tekening van de voorstelling uit dezelfde tijd, vermoedelijk door een ateliermedewerker, in pen en bruine inkt, bruin gewassen over krijt, 17,7 x 27,5/2,78 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Vermoedelijk is Floris' schilderij bedoeld om de Heilige Drie-eenheid en de goddelijke natuur van Christus te bewijzen in reactie op de antitrinitariërs zoals socianen die beide dogma's verwierpen. De veren van de vleugels dragen inscripties, bijbelcitaten, die de goddelijke perfecties (bovennatuurlijke eigenschappen) van Christus bewijzen. De perfecties zijn als volgt vertegenwoordigd, op de linkervleugel: 1.) alomtegenwoordigheid (oneidigheid): *"EGO SUM LUX MUNDI. IO. 8"* (Joh. 8:12: 'Ik ben het licht der wereld.'); 2.) liefde (goedheid/heiligheid): "*EGO SUM PASTOR ILLE BONUS. IOS. 10"* (Joh. 10:11: 'Ik ben de goede Herder.'); 3.) alwetendheid (voorzienigheid): *"EGO COGNOSCO OVES MEAS. IOS 10"* (Joh. 10:27: 'Mijn schapen horen Mijn stem, en Ik ken dezelve.'); 4.) waarheid (almacht als middelaar): *"EGO SUM VIA VERITAS ET VITA. IOS 14"* (Joh. 14:6: 'Ik ben de Weg, en de Waarheid, en het Leven.'); 5.) gerechtigheid (vgl. Ps. 118:19): *"EGO SUM OSTIUM OVIUM"* (Joh. 10:7: 'Ik ben de Deur der schapen.'); op de rechtervleugel: 6.) wijsheid (verlichting): *"QUIS SEQUIT[UR] ME NON AMUL[BULA]T IN TENEBRIS. IO. 8"* (Joh. 8:12: 'die Mij volgt, zal in de duisternis niet wandelen.'); 7.) genade (barmhartigheid): *"EGO SUM PANIS ILLE VIVUS. IOS. 6"* (Joh. 6:35: 'Ik ben het Brood des levens.'); 8.) eeuwigheid: *"QUI CREDIT I[N] ME HABET VITA[M] [A]ETERNA[M]. IOS 6"* (Joh. 6:47: 'Die in Mij gelooft, heeft het eeuwige leven.'); 9.) onveranderlijkheid (onafhankelijkheid): *"EGO SU[M] RESURRECTIO ET VITA. IOS. 11"* (Joh. 11:25: 'Ik ben de Opstanding en het Leven.'); 10.) onmetelijke welwillendheid: *"VENITE AD ME O[V]ES QUI LABORATIS. MAT. 11"* (Matth. 11:28: 'Komt herwaarts tot Mij, allen die vermoeid en belast zijt'). Steiger (2018) duidde de opschriften als *loci classici* van de Lutherse genadeleer (*sola fide*). De hen en de Genadestoel koppelde hij aan Luthers preek over Matth. 23[:37] waarin deze (i.v.m. Rom. 3:25) stelde: 'Sihe der hennen und yhren küchle tzu, da sihistu Christum und dich gemalet und controfeyet, baß denn keyn maler malen kann.' Steiger ontwaarde o.a. 'die flugel und schuldern Christi' en de 'teuffell ynn den lüfften' in het schilderij. In Luthers Stefanusdagpreek (over Tit. 3:4-7) is ook sprake van 'gnadenthron' en 'gluckhennenn flugel' m.b.t. Joh. 14:6: 'Niemant kumpt zum vatter [...] und ym gantzen Euangelio [...] breyttet [er] seyne flugel auß unnd locket unß unter sich.' (WA, dl. 10/I,1, pp. 280-284; 125).

FLO2 • Frans I Floris (1519-1570), *Rijck Aertsz. als de heilige Lukas aan zijn schildersezel,* sign. & dat.: *"FF IV ET F 1556",* olieverf op paneel, 214 x 197 cm [oorspr. 130 x 197 cm], Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 114; Porthis 0185; KIK-nr. 91976. **Lit.:** Van Mander 1604, fol. 247v; Hymans 1884-1885 [1979], dl. 1, pp. 373-375 (noot 4: 'Floris s'y est représenté comme broyeur de couleurs'); Van den Branden 1883, p. 186 ('De sterkgespierde man, die, met opgestroopte hemdsmouwen, aan den zwaren blauwen steen de verf wrijft, is Frans Floris zelve'); Zuntz 1929, p. 27 ('Floris trägt ein indifferentes graugrünes Kleid auf dem hell die hochgekrempelten Ärmel sitzen'); Winkler 1924, pp. 314-315, met afb.; Beets 1957, pp. 199-217: p. 200 ('terwijl de Grote Frans Floris voor zijn populaire collega met sportieve animo, de verven wrijft'); Van Hall 1963, p. 101, nr. 1; Wishnevsky 1967, p. 36; Van de Velde 1975, dl. 1, pp. 237-238, nr. S 91 (verwerpt terecht de hypothese dat de verfwrijver een zelfportret is op grond van de discrepanties met bestaande portretten van Floris); cf. voorstudie, dl. 2, nr. T41, afb. 140; Friedländer 1967-1976, dl. 8, nr. 139; Best. cat. Antwerpen 1988, p. 139, nr. 114 met afb.; Pfisterer & Von Rosen 2005, p. 60; De Klerck 2007, p. 7 met afb. 5; Woodall 2007, p. 33; Jonckheere 2011, p. 242, afb. 12; De Vries 2011, pp. 37-52: p. 45 ('A promising clue in identifying the grinder, however, is Floris's portrait, now in Basel, of a man who to some extent resembles the grinder [...] a likely candidate in my view may be the new dean of the guild at the time, Ambrosius de Smidt.'); Wouk 2015, p. 51, met pl. 8 op p. 50. **Portr./Comm.:** Van Mander schreef in diens *Schilder-Boeck* (1604): 'Hy [Rijkaert Aertsz.] werdt van Frans Floris gheconterfeyt tot eenen S. Lucas, die ons Vrouw schildert, om op t'Schilders camer te setten: want hy seer wel bemint, en vroylijck was, segghende dickwils: Ick ben rijck, en wel ghestelt, en hadde oock een fraey schilderachtighe tronie. Hy is gestorven ontrent een half Iaer nae de Spaensche furie, ontrent Mey 1577. oudt 95. Iaren.' De pigmentwrijver rechts achter Ryck Aertsz. werd ook afgebeeld op het Viglius-triptiek **(POU2)** van Frans I Pourbus en

wel in het paneel met *De Doop van Christus* recht boven de vrouw in geel (afb. 4.7a/b). De door Annette de Vries (2011, pp. 45-46) geopperde identificatie van de verftoebereider als Ambrosius de Smidt, de deken van het Antwerpse St. Lucasgilde, is weinig overtuigend aldus Wouk (2015, noot 70 op p. 65). In een poging haar betoog te ondersteunen verwees De Vries (2011, afb. 15) naar een mansportret door Floris in Basel (Van de Velde 1975, nr. A 195), dat volgens haar Ambrosius de Smidt zou voorstellen. Mijns inziens is de door haar veronderstelde fysiognomische overeenkomst tussen de pigmentmaler en deze man ('brownish hair, full beard, facial features, etc.') te oppervlakkig. Bovendien lijkt het ook niet helemaal sjiek om de deken af te beelden in de rol van pigmentwrijver, een taak die meestal door leerjongens werd uitgevoerd; of dit moet juist als grap zijn bedoeld. Ulrich Pfisterer trachtte de aloude veronderstelling dat het hier een zelfportret van Floris betreft weer te bevestigen (Pfisterer & Von Rosen 2005, p. 60). Wouk (2015, p. 51) lijkt geneigd hem te volgen. In mijn optiek lijkt de man geenszins op Floris (afb. 4.6a), zoals al reeds terecht werd opgemerkt door Carl Van de Velde (1975, nr. A91, afb. 319-323). Tegen de identificatie spreekt dat Frans I Floris in een andere figuur op het Viglius-triptiek (afb. 4.6b) werd herkend door Jonckheere (2012, p. 154, legenda afb. 139 sub C).



FRA1 (afb. 7.4)



GEL1



GEL2

FRA1 • Hiëronymus Francken (1540-1610), *Laat de kindertjes tot mij komen* **(Marc. 10:13-16; Mat. 19:13-15; Luk. 18:15-17),** 1602, olieverf op paneel, 87 x 145 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0444. **Herkomst:** Vlg. Luzern/Lucerne (Gall. Fischer), 1947. **Lit.:** Bauer 1996, p. 69 met afb.; P. Chapman, in: Tent. cat. Princeton 1979, p. 90; Halewood 1982, p. 82 met afb. 41; Bauer 1996, p. 69 met afb. 84; Gordenker 2001, p. 105, noot 22; Jensen Adams 2009, p. 180; Peeters 2013, p. 57 met pl. 6 op p. 58. **Comm.:** Mogelijk betreft het hier een portret van de familie van Adriaen de Witte (1555-1616) en Margaretha van der Herstraeten (1564-1633). Zie hoofdtekst: § 7.0, pp. 336-337.

GEL1 • Aert de Gelder (1645-1727), *Esther* **(Esth. 6-8),** 1687, olieverf op doek, 78 x 63 cm, Duinkerken, Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, inv.nr. P 736; Porthis 0509; RKD-nr. 3756. **Herkomst:** Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, sinds 1976 [Voor het eerst vermeld in cat. 1976] inv.nr. 49.531; inv.nr. 32.11.75. **Lit.:** Sumowski 1983-1994, p. 1174, nr. 786; Von Moltke 1994, pp. 78-79, nr. 39; Tent. cat. Lille 1972, nr. 27; Best. cat. Duinkerken 1976, p. 128, nr. 19. **Comm.:** Standaardtype uit De Gelders figurenrepertoire: m.a.w. terugkerend model, geen portret.

GEL2 • Aert de Gelder (1645-1727), *Esther, Ahasveros en Haman (of Mordechai)* **(Esth. 5:5-7:10: Esth. 8:7-8; Esth. 6:10; Esth. 7:6),** olieverf op doek, 105 x 150 cm, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/994/761 (Bruikleen Instituut Collectie Nederland, inv.nr. NK 2488); Porthis 0383, 0826-0827. **Herkomst:** Khdl. Koetser, Londen, 1933; Vlg. W.F.J Laan e.a., Génève (Moos), 9-6-1934, lot 62; Khdl. W. Paech, Amsterdam, 1934/1935-1939; Vlg. Louis Apol e.a., Dordrecht (Mak), 11/13-5-1937, lot 560; Khdl. J. Dik, Amsterdam; A. Hitler; Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, sinds 1946; Dordrechts Museum, Dordrecht, sinds 1997. **Lit.:** Kahr 1966, p. 143; Van Fossen, pp. 154-156 en pp. 262-263, nr. 61; Lettieri 1980, pp. 75, 78-79, 82 met afb. 12; Sumowski 1983-1994, dl. 2, p. 1165, nr. 745 [cf. p. 1164, 1200 nr. 740] met afb.; Best. cat. RBK 1992, p. 104; Von Moltke 1994, pp. 73-74 [75-76], nr. 28 met afb. 32; Tent. cat. Dordrecht/Keulen 1998-1999, pp. 154-155, nr. 15.; Tent. cat. Athene 2001-2002, nr. 9. **Comm.:** Vermoedelijk geen portretten, zie ook volgende entry. Vroegere titel: *Esther, Ahasveros en Mordechai.* Scène niet helemaal duidelijk: drie mogelijkheden gegeven door RKD: 1.) *Koning Ahasveros vraagt Haman hoe hij een man kan belonen die dat verdient.* 2.) *Esther beschuldigt Haman* 3.) *Haman smeekt bij Esther om in leven gelaten te worden.*



GEL3



GEL4



GELD1 (afb. 4.51)

GEL3 • Aert de Gelder (1645-1727), *Tobias in het huis van Edna en Raguel* **(Tob. 7:1-13),** ca. 1690, 113 x 154 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0574, 0828-0830. **Herkomst:** Coll. E.J. de Court van Valkenswaard; Vlg. coll. E.J. Court

van Valkenswaard, Dordrecht (Mak van Waay), 12-4-1847, lot 49; Coll. H. Konov, Kopenhagen, 1914; Coll. T. Kroepelien, Bergen, Noorwegen, 1961; Khdl. Thos. Agnew and Sons, Londen, 1989; Kdhl. Otto Nauman, New York, 1998. **Lit.:** Tent. cat. Kopenhagen 1891, nr. 60; Lilienfeld 1914, pp. 145, 173, nr. 114; Van Fossen 1969, p. 264, nr. 64; Sumowski 1983-1994, dl. 6, p. 3713, nr. 2293 met afb.; Von Moltke 1994, pp. 80-81, nrs. 80-81; Tent. cat. New York 1995, pp. 133-136 met afb.; Tent. cat. Melbourne/Sydney 1997-1998, p. 316 met afb. 70a; Tent. cat. Dordrecht/Keulen 1998-1999, nr. 29. **Portr./Comm.:** Bijzonder twijfelachtig of het hier portretten betreft, hoewel het incarnaat en het modelé van de gezichten afwijkt van de gebruikelijk "modellenweergave" bij De Gelder. De gelaatstrekken zijn fijner weergegeven en minder flot opgezet. De pupillen in de ogen zijn duidelijk gedefinieerd, het clair-obscur is niet zo hard en hoewel de jonge vrouw, links, sterk gelijkt op het model dat o.a. terugkeert als Esther in de voorstelling met Haman (of Mordechai) in Dordrecht, is opvallend dat met name de neus en wenkbrauwen zeer individueel ogen.

GEL4 • Aert de Gelder (1645-1727), *Christus zegent de kinderen / Laat de kindertjes tot mij komen* **(Matth. 19:13-15; Marc 10:13-16; Luk. 18:15-17**), ca. 1695, olieverf op doek, 115,7 x 98,3 cm, verblijfplaats onbekend. **Herkomst:** Coll. Van Hogendorp, Den Haag 27-7-1751. Khdl. Galerie Van Diemen & Co, Berlijn/Amsterdam/New York; Khdl. Jacques Goudstikker, Amsterdam; 7-1940; Coll. J.V. Winterfeld, Schloss Holte, 1978-2005; Gerestitueerd aan erven Goudstikker in 2005. **Lit.:** Lilienfeld 1914, nr. 117; Sumowski 1983-1994, dl. 6, nr. 2505 (Rembrandt-Schule); Von Moltke 1994, nr. 57. **Comm.:** De opvallende portretmatige "uitstraling" van de figuren vindt mogelijk haar verklaring in het feit dat het werk een twintigste-eeuwse vervalsing is.

GELD1 • Gortzius Geldorp (1533-1616), *Laatste Avondmaal,* 1576, 170 x 270 cm, Leuven, Centrale Bibliotheek van de Universiteit Leuven; Porthis 0428; 1318-1329; KIK-nr. 117398. **Herkomst:** Coll. Mgr. Cartuyvels (†1907), vicerector van de Katholieke Universiteit te Leuven; Brussel, privébezit. **Lit.:** Van Puyvelde 1939, p. 57; Tent. cat. Leuven 1976, pp. 388-389, nr. 546; Van Leeuwen 2005, pp. 25-26 met afb. 20; Van Leeuwen 2010, p. 111 met afb. 3 op p. 113. **Comm.:** Deels verkeerd geïdentificeerde geportretteerden in Porthis. Zie hoofdtekst voor juiste identificaties.


GHE1 (afb. 6.55)


GOL1 (afb. 12.19)


GOL2 (afb. 5.4)


GOL3 (afb. 12.9)

GHE1 • Reynier van Gherwen (1610/30-1662), *Abraham en Izaäk* **(Gen. 22:10-12)**, sign. l.o. (naast been van de zoon): *"v Gherwen. F"*, olieverf op doek, 210 x 144, München, Alte Pinakothek, inv.nr. 853; Porthis 0384, 1189. **Lit.:** Isarlo 1936, p. 46 met afb.; Sumowski 1961, p. 21, add. 20; Sumowski 1968, p. 272 met afb. 2; Sumowski 1979-1992, dl. 5 (1981), p. 2446; Sumowski 1983-1994, dl. 1, pp. 1279, 1281, nr. 818 met kl.afb. **Comm.:** Izaäk als (post)adolescent is ongebruikelijk. Haardracht en gezichtsbeharing van deze figuur doen zeventiende-eeuws aan. Mogelijk gaat het om individueel ogende modellen, niet om opzettelijke portretten; mogelijk een zelfportret van de schilder. De pose van Izaäk is vermoedelijk ontleend aan een prent van Rembrandt uit 1646. Een tekening die verband lijkt te houden met dit schilderij bevindt zich te Besançon.

GOL1 • Hendrick Goltzius (1558-1617), Jan Govertsz. van der Aer (als ouderling) in: *Susanna en de ouderlingen* (**Dan. 13:19),** mon. & dat.: *"HG / A° 1607",* olieverf op doek, 67 x 94 cm, Douai, Musée de la Chartreuse; Porthis 0621; RKD-nr. 643. **Herkomst:** Coll. Jeronimus Tonneman; Vlg. Coll. Jeronimus Tonneman, Amsterdam 21-10-1754, nr. 34; Vlg. Amsterdam 10-8-1785, nr. 124; Coll. Earl of Harrington; Vlg. Londen (S), 6-5-1964, lot 29. **Lit.:** Réau 1955-1959, dl. 1 (1956), pp. 392-398; Guillouet 1964, p. 235; Tent. cat. Parijs 1964-1965, nr. 149; Jost 1968, pp. 57-59; Tent. cat. Parijs 1970-1971, pp. 76-77, nr. 80; Reznicek 1983, p. 209; Nichols 1987, pp. 241-255; Dudok van Heel 2006, p. 382, p. 393, noot 41 met afb. 204; Hemmer 2015 met kl.afb. 9.

GOL2 • Hendrick Goltzius (1558-1617), *Christus op de koude steen en twee engelen,* mon. & dat. (op de zijkant van de trede midden bij de engel): *"HG/A° 1662",* olieverf op koper, 47,6 x 34,3 [51 x 34,5] cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, inv.nr. 61.006 (Museum Gift Fund, Museum Works of Art Fund and Corporate Membership); Porthis 0506, 0983; RKD-nr. 652. **Herkomst:** Jacob Matham (die het op ware grootte 1603 nagraveerde); Door schilder Johann Tilmans verworven voor Graaf Simon IV zu Lippe, 1604 (Van Mander fol. 286r: 'op een coperenplaet [...] en is nu by den Graef van der Lip, oft den Keyser.'); Verkocht aan Keizer Rudolf II door Johann Tilmans; Particuliere collectie Praag, Matthias von Habsburg (in inventaris van de Praagse schatkamer 6-12-1621); particuliere collectie Amsterdam, Allaert van Everdingen, circa 1671; Khdl. Dresden mei 1891; Khdl. S. Hartveld, Antwerpen 1928, nr. 25; Coll. D. Splitter, Antwerpen, 1933; Vlg. Londen (C), 23-11-1956, lot 144 (voor £105 aan Spitzer); Vlg. Londen (C), 10-6-1960, nr. 21; Arcade Gallery Londen; in 1961 aangekocht door Rhode Island School of

Design (Museum of Art) in Providence. **Comm.:** Van Mander 1604, fol. 286r: 'eenen sittende Christus meest naeckt, met twee knielende Engelen, met brandende Toortsen, en eenige reetschap der Passie.' De engelen vertonen een portretmatige individualiteit, maar onzeker blijft of het hier daadwerkelijk portretten betreft. De keuze voor een engel van het vrouwelijke en een van het mannelijke geslacht is desalniettemin opvallend. **Lit.:** Moes 1889; Zimmermann 1905, p. XLIV, nr. 1134; Hirschmann 1916, p. 35, nr. 3; Hirschmann 1921, p. 353; Noë 1954, p. 69, noot 1 (als verloren gegaan); Reznicek 1960, pp. 30, 35-38 met afb. 2; Reznicek 1961, p. 118, n. 1; Knipping 1974, dl. 2, p. 460; Nichols 1990, nr. A-15; Nichols 1990a; Widerkehr 1993, pp. 244-245; Roethlisberger 1993, pp. 63, 348; Van Thiel 1999, p. 194; Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, pp. 282-283, nr. 102 met kl.afb. Zie voor verdere literatuur Porthis.

GOL3 • Hendrick Goltzius (1558-1617), *Jan Govertsz. van der Aer als Evangelist Lukas,* 1614, vedertekening, pen in bruin op perkament, 49 x 37,8 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg; Porthis 0388. **Herkomst:** Oud bezit Kunstsammlungen der Veste Coburg. **Lit.:** Reznicek 1960, pp. 30-49, met afb. 11, p. 48 (abusievelijk geïdentificeerd als Vondel); Wishnevsky 1967, p. 172, nr. 29; Jost 1968; Reznicek 1983, pp. 210-211; Tatenhove 1983, p. 229; Nichols 1987, p. 255, noot 45; Polleroß 1988, dl. 2, p. 398, nr. 424; Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004, p. 261, nr. 95 met afb.


GOL4 (afb. 4.66)


GRA1 (afb. 11.31)


GRE1 (afb. 1.15, 8.13)


GRE2 (afb. 5.3)

GOL4 • Hendrick Goltzius (1558-1617), *Portret van een man met een rol papier in zijn linkerhand (Zelfportret als apostel?),* sign. & dat.: *"HG 1609"* (*HG* in ligatuur), olieverf op paneel, 48,5 x 38 cm, Khdl. Jack Kilgore & Co., New York, gesignaleerd op TEFAF, Maastricht, 2000; RKD-nr. 43807. **Herkomst:** Vlg. Londen (S), 15-4-1999-04-15, lot 39 met kl.afb.

GRA1 • Barend Graat (1628-1709), *Pastoraal familieportret, wellicht duidbaar als oudtestamentische scène met de huisvader als aartsvader* **(Gen.),** jaren 1660, mon. (onbekend waar): *"BG fe"*, olieverf op doek, 62,5 x 73 cm, Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Instituut Collectie Nederland, inv.nr. 850; Porthis 0489; RKD-nr. 14025. **Herkomst:** Coll. Mat Anderson, Newcastle-upon-Tyne; Vlg. Amsterdam (Mak), 14-10-1918, lot 97 (als P. Slingelandt) Coll./Khdl. Jacques Goudstikker, Amsterdam (als P. Slingelandt); Coll. Alois Miedl; Coll. Herman Göring, 13-7-1940 tot 1945; getraceerd en gerestituteerd door de geallieerden; Stichting Nederlands Kunstbezit, Den Haag (Inventarislijst 1946, p. 38) sinds 1947; Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, Den Haag, inv.nr. NK 2522; Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, inv.nr. 850; Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden (In bruikleen van Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, inv.nr. 850), tot 2004; Gerestitueerd aan Ervan Goudstikker, 2006; Vlg. Goudstikker, Amsterdam (C), 14-11-2007, lot. 8 met kl. afb. (onverkocht). **Comm.:** Eerder toegeschreven aan Johannes Mijtens door C. Hofstede de Groot en aan Pieter Cornelisz. van Slingelandt. Signatuur bij restauratie in 1960 tevoorschijn gekomen. Een bijbelse themaduiding kan bewezen noch uitgesloten worden. Antiquiserende en pastorale elementen (kostuum, bloemenkrans) lijken de interpretatie als bijbelscène te weerleggen. Als er al sprake is van een portrettering als bijbelfiguren dan treedt het bijbelse narratief hier zodanig op de achtergrond dat het niet meer dan een motief is voor de mise-en-scène. In veel familieportretten in een landschap van na circa 1650 is zelden sprake van een narratieve scène die herleidbaar is tot een specifieke/herkenbare bijbelpassus. Zie ook hoofdtekst voor de problematiek van de begrenzing tussen het pastorale en bijbelse portret. **Lit.:** Hofstede de Groot 1907-1928, (als Pieter Cornelisz. van Slingelandt); Wright 1980; Best. cat. RBK 1992, p. 111, nr. 850 met afb. (als door B. Graat en in bruikleen bij het Prentenkabinet Leiden); Ekkart e.a. 2000, dl. 2, p. 156, nr. NK2522; Bauer 2006, pp. 320-321, nr. C74; Saur AKL, dl. 59 (2008), p. 480; Van der Hut 2015, pp. 92-93, nr. A28 met kl.afb. (als Familieportret in een landschap).

GRE1 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53), *De regenten van het Haarlemse Leprooshuis: Elisa weigert de geschenken van Naäman* **(2 Kon. 5:15-16),** olieverf op doek, 120 x 185,5 cm, mon. & dat. (midden op de rode mantel): *"PDG 1637"* (*DG* in ligatuur), Haarlem, Frans Hals Museum, inv.nr. OS I-103; Porthis 0381, 1186-1188; RKD-nr. 69089. **Herkomst:** Leprooshuis (Pest- en Dolhuis), vermeld 'op de moers Camer' (= vergaderzaal van de Regentessen, vermoedelijk boven schoorsteenmantel) als 'een schilderij van Naman van Sijrien uytgebeelt door 4 regenten van P. de Grebber', in: NHA: AVK, Archief Leprooshuis 1656-1792, nr. 50 (*Inventaris van Alle huyschraet ende Imboel toebehoorende 't leprooshuys der Stadt Haerlem staende buyten de selve stadt*, 1656, fol. 1.; Overgebracht naar Frans Hals Museum in 1862. **Portr.:** Pieter Deyman, Dirck Schatter, Johan van Hofland, Johan van Claarenbeeck, aangesteld als regenten in 1637 (Naamregister, 1733, fol. 432). **Lit.:** Best. cat. Haarlem 1862, nr. 39; Best. cat. Haarlem 1884, nr. 67; Best cat. Haarlem 1913, nr. 118; Best. cat. Haarlem 1929, nr. 118; Goetz 1938, p. 287; Kurtz 1949, p. 58 met afb. 1; pp. 63-64 met noot 32 op p. 67; Haak 1972, p. 10 afb. 15; Tent. cat. Atlanta 1985, nr. 39; Tent. cat. Osaka, p. 113. nr. 4.; Volker Manuth, in: Tent. cat.

Berlijn 1989, pp. 748-749, nr. 8/14; Polleroß 1991, p. 103; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, pp. 250-251, nr. 31. met kl.afb.; Tent. cat. Münster 1994, p. 284, nr. 52; Biesboer 2001, p. 28, fig. 48; Pieter Biesboer, in: Best. cat. Haarlem 2006, pp. 468-469, nr. 164 met afb. **Comm.:** Gemaakt in opdracht van de regenten van het Haarlemse Leprooshuys. De inboedelinventaris van Dirck Schatter vermeldt mogelijk een tweede versie – een schets of een kopie – omschreven als 'een tavereel van Naaman van Syrien'. Zie: Biesboer 2001. Gerestaureerd in 1981 door W. Hesterman, Muiden. Het onderwerp is ook gebruikt voor een schilderij voor het Amsterdamse Leprozenhuis door Ferdinand Bol in 1661, Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. 14.

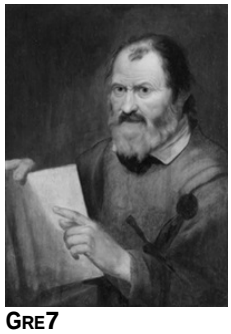
GRE2 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53), *Heilige Familie met St. Elizabeth en Johannes de Doper,* mon. & dat.: "*JVR / 1631"* (door latere hand aangepast)*,* olieverf op doek, 163,8 x 132,8 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv.nr. 897.1.146; Porthis 0905, 0907-0910; RKD-nr. 228498. **Herkomt:** Coll. Dominique Vivant-Denon; Legaat Willemots 1889. **Lit.:** Tent. cat. Parijs 1987, p. 27 (als P.F. de Grebber?); Best. cat. Besançon 1992, pp. 60-61 met kl.afb.; Tent. cat. Dole/Besançon 1998-1999, pp. 92-93 met kl.afb.


GRE3


GRE4


GRE5


GRE6


GRE7

GRE3 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53), *Portret van een onbekende man als oosterse Jager: "Jonathan" (?)* **(1 Sam. 20:20),** na 1640, olieverf op doek, 109 x 78 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1285. **Comm.:** Vermoedelijk modelfiguur met in de traditie van de 'Turcxe tronie". Duiding als bijbelfiguur is onzeker. Het gezicht is te weinig uitgewerkt voor een portret(opdracht) bij De Grebber, bovendien is de kop weergegeven vanuit een merkwaardige hoek die afwijkt van een pose bij portretzitten. Vanzelfsprekend is niet elke oosterse jager een bijbelfiguur. Zie ook: **VIC10, VIC11, VLI1.** Zie voor de tronie-portret-problematiek: Hirschfelder 2009. De oriëntaliserende "troniestijl" werd ook vaak gebruikt voor zelfportretten. Zie bijvoorbeeld: Johannes van Swinderen (1615-1636), *Zelfportret als oosterling*, olieverf op doek, 103 x 89 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-2310 (Slatkes 1983a; Ekkart 2002-2003, p. 66 & afb. 50, p. 84, noot 35). De schildersattributen sluiten hier de duiding als bijbelfiguur uit. **Lit.:** Best. cat. Amsterdam 1976, p. 159.

GRE4 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53) (?)*, David met het hoofd van Goliath* **(1 Sam. 17:48-55),** ca. 1620 (na 1623?), olieverf op paneel, 82 x 65,5 cm [volgens RKD: 95,5 x 82 cm], Kopenhagen, Amalienborg, Statens Museum for Kunst, inv.nr. 14; Porthis 0236; RKD-nr. 2409. **Herkomst:** Tidligere Kunstkammeret, 1755. **Comm.:** Twijfelachtige toeschrijving aan De Grebber. Tegenwoordig toegeschreven aan Pieter de Grebber, voorheen aan Jacob I van Oost en Jacob Adriaensz. Backer. Mogelijk niet bedoeld als portret, temeer daar er ook een repliek bestaat: Warschau, Nationaal Museum, inv.nr. 186921 (Porthis 0237). **Lit.:** Bauch 1926, p. 76, nr. 3 (als Jacob Adriaensz Backer); Polleroß 1988, dl. 2, p. 405, nr. 516; Polleroß 1991, p. 103.

GRE5 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53) (?), *De Evangelist Marcus,* mon. l.m.: *"P.DG",* ca. 1623, olieverf op doek, 105,5 x 80,5 cm, Wenen, Coll. Mautner-Markhof (voorheen?); Porthis 0476; RKD-nr. 2436. **Comm.:** De portrethypothese berust voornamelijk op de blik over de schouder waardoor het personage de beschouwer lijkt aan te kijken zoals in zelfportretten.

GRE6 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53) (?), *Johannes de Evangelist,* olieverf op paneel, 74,3 x 57,5 cm [volgens RKD: 74,3 x 59 cm], verblijfplaats onbekend; Porthis 0061; RKD-nr. 2463. **Herkomst:** Vlg. All Saints Church, Milford e.a., Londen (C), 23-7-1982, lot 140 met kl.afb.; Madrid, Coll. Theotokópoulos, sinds 1988. **Comm.:** Twijfelachtige toeschrijving aan De Grebber. Veelvuldig worden onterecht portretten herkend in De Grebbers oeuvre, mogelijk ook hier. Titel RKD: *Portret van een jonge man.* Dit schilderij werd door Sumowski toegeschreven aan Govert Flinck. **Lit.:** Sumowski 1983-1994, dl. 6, nr. 2282 (als Govert Flinck); https://www.pubhist.com/w7290 (als *Young Woman* [sic!] *in a Gold-Brown Robe*). Zie ook: **BIS2; BOR1; FAB3**.

GRE7 • Pieter Fransz. de Grebber (ca. 1600-1652/53) (?), *Apostel Paulus,* olieverf op paneel, 65 x 49 cm, verblijfplaats onbekend. Vlg. Wenen (Dorotheum), ??-??-2007, lot 335. **Comm.:** Toeschrijving twijfelachtig, evenals portretherkenning.



HAA1 (afb. 5.2)



HAA2 (afb. 12.11)

HAA1 • Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), Jan Matthijsz. Ban en Cornelisz. Gerritsz. Vlasman, in: *Opwekking van Lazarus* **(Joh. 11:17-45)**, sign. & dat.: *"CH 1602"*, olieverf op paneel, 157,5 x 182,5 (origineel ca. 117,5 x 182,5), Alcester (Warwickshire), Ragley Hall, Collectie The Marquess of Hertford; Porthis 0412; RKD-nr. 40716. **Portr.:** Mathijsz. Ban (1566-1628/34), de opdrachtgever bij wie Karel van Mander het schilderij thuis zag hangen, en vermoedelijk Bans zwager Cornelis Gerritsz. Vlasman (ca. 1565-na 1629). **Herkomst:** Coll. Jan Mathijsz Ban, Haarlem 106; Vlg. Amsterdam, 23-5-1764, lot 3 als 'Een Capitaal stuck, zynde een Ryk Ordinantie, verbeeldende de Opwekking van Lazarus, zeer Uitvoerig en kragtig op een Paneel geschilder, en wel geconserveerd, hoog 64 duim, breed 75 duim; zynde het beste wat men van die Meester gezien heeft, beschreven by C. Vermander in 't Leven der Schilders, pag. 207 in de eerste Colom(2e editie 1618)' verkocht aan Fiseau voor 205 gulden. **Lit.:** Lowenthal, in: Tent. cat. Londen 1990, p. 36, afb. 1; Van Thiel 1999, pp. 314-316, nr. 60 met kl.pl. XXII, afb. 175-176; Van Mander 1604, fol. 293r, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 430-431; dl. 6 (1999), p. 31: 'Onder ander heeft een uytmuntende schoon stuck gedaen Ao. 1602. Onder ander, heeft een uytnemende schoon stuck gedaen Ao. 1602. en is te sien tot *Ian Mathijssen,* in't See-peerdt te Haerle*m,* wesende de verweckinge *Lasari,* t'welck heerlijck, playsant, gloeyende, wel ghedaen en gehandelt is.' **Comm.:** Strikt genomen gaat het hier om portretten in assistentie als anonieme getuigen in een nevenschikkende rol. Want ofschoon zij zich bevinden temidden van Christus' discipelen zijn de twee portretfiguren niet in historische gewaden weergegeven.

HAA2 • Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), *Christus maakt de blinde van Bethsaïda ziende (met de portretten van Govertsz van der Aer en Margareta Cobbe)* **(Marc. 8:22-25),** sign. & dat. r.o. (op de steen onder de zittende man rechts): *"cvH 1619"* (*H* en *v* in ligatuur), olieverf op paneel, 114,5 x 148,5 cm, Greenville (South Carolina), Bob Jones University Gallery and Art Museum, inv.nr. P.72.513; Porthis 0320, 1024-1026; RKD-nr. 1085. **Portr.:** Jan Govertsz. van der Aer (ca. 1545-1612), schelpenverzamelaar, oom van de vrouw van Petrus Scriverius uit Leiden. Van der Aar is postuum gepotretteerd, want in 1619 was hij reeds vijf jaar dood. Waarschijnlijk geschilderd in opdracht van de weduwe van Van der Aar, Margareta Cobbe, ter herinnering aan haar man volgens Thiel 1999. Volgens McGee 1991 zijn de twee mannen die achter Christus staan eveneens portretten. **Herkomst:** Waarsch. Vlg. Nic. De Bruyn en J. Alensz, Leiden 10-4-1774, lot 80 als 'Een schildery [...] daar Chistus te Jericho den Blinde geneest; vol gewoel van Beelden in een Landschap, en een Stadt in't verschiet; op Paneel'; Vlg. H. ten Kate, Amsterdam, 10-6-1801, lot 85 als "Een Bybelsche Ordonnantie, voorstellende de geneezing van den blinden op de weg van Jericho, met verschijde Beelden, paneel 45 bij 59 duim", ca. 112,5 x 147,5 cm (verkocht aan Roos); Vlg. Coll. Earl of Poulett e.a. (anon.ged.), Londen (S), 11-6-1969, lot 102. **Lit.:** Nichols 1987; MacGee 1991, pp. 255-257, afb. 68; Van Thiel 1999, p. 318, nr. 63 met pl. 242 (met afwijkende afmetingen, 76 x 135 cm, sign. & dat.: *"CH 1619"* en mogelijke herkomst Vlg. Nic. De Bruyn en J. Alensz, Leiden 10-4-1774, lot 80). **Comm.:** Volgens Van Thiel bracht de kunsthandelaar Julius Weitzner het schilderij terug tot zijn oorspronkelijke formaat. Voor 1801 was aan de bovenzijde een stuk toegevoegd tot 114,5 cm. Titel en scène: volgens RKD: Christus maakt de blinde van Bethsaïda ziende (Marc. 8: 22-25). Thiel opperde *Christus geneest de blinde man uit Jericho* (Marc. 10: 46-52).



HAA3 (afb. 7.26)



HAA4 (afb. 7.19)



HAS1 (afb. 12.29)

HAA3 • Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), *Laat de kindertjes tot mij komen* **(Marc. 10:13-16; Mat. 19:13-15; Luk. 18:15-17)**, sign. l.o.: *"CvH.1614"* (*H* en *v* in ligatuur), olieverf op paneel, 109 x 154 cm, Oberschleißheim, Staatsgalerie im neuen Schloss Schleissheim, inv.nr. 1764 (voorheen: Gemäldegalerie Schleißheim, inv.nr. 303); Porthis 0321; RKD-nr. 1089. **Herkomst:** Coll. Lucas Merens, Hoorn (Noord-Holland), 1778; Vlg. Merens e.a., Amsterdam (Jan

Yver), 15-4-1778, lot 35 aan De Winter voor fl. 20; Coll. Oberpostdirektor Baligand, Regensburg, 1820; In 1820 gekocht voor de Bayerische Staatsgemäldesammlung en sinds 1881 in Gemäldegalerie Schleißheim. **Lit.:** Rathgeber 1844, nr. 2669; Parthey 1863-1864, dl. 1, p. 676, nr. 9; Wedekind 1911, pp. 42-43; Best. cat. Schleißheim 1911 p. 32, nr. 303; Best. cat. Schleißheim 1915, p. 61, nr. 303; Van Thiel 1999, pp. 316-317, nr. 61. **Portr.:** Volgens Van Thiel 1999 is mogelijk een van de regentessen van het Haarlemse weeshuis afgebeeld. Het kan ook om een zogeheten binnenmoeder gaan.

HAA4 • Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), *Laat de kindertjes tot mij komen* **(Marc. 10:13-16; Mat. 19:13-15; Luk. 18:15-17)**, sign. r.o.: "*CvH 1633*" (*vH* in ligatuur), olieverf op paneel, 127 x 206,5, Frans Hals Museum, inv.nr. OS-I-56; Porthis 0336, 1027-1029. **Portr.:** De regenten van het Haarlemse Heilige Geest Weeshuis zijn hier geportretteerd: Pieter Maertensz. Oudewaegh, Symon Fransz. van den Bogaert, Cornelis Dircksz. Guldewagen, Nicolaes Arisz. Grauwert en Cornelis Gravesteyn. Zie hoofdtekst. **Herkomst:** Heilige Geest Weeshuis, overgebracht naar museum in 1862. **Lit.:** Best. cat. 1862, nr. 22; Best. cat. 1884, nr. 33; Wedekind 1911, pp. VII & 42; Kronig 1911, p. 12, nr. 27; Kalff 1919-1920, p. 177; Best. cat. 1913, nr. 57; Gonnet 1922, p. 175; Lindeman 1929, p. 225; Van Thiel 1965, p. 141 met fig. 15; Faggin 1966, p. 5; Best. cat. Haarlem 1969, nr. 57; Van Thiel 1999, pp. 51, 141, 152, 317, nr. 62 met afb. pl. 338; Best. cat. Haarlem 2006, p. 435, nr. 99 met afb. **Comm.:** Vermoedelijke opdrachtgever: Symon Fransz. van den Bogaert, een vriend van Cornelis Cornelisz. Hij was in 1633 regent van het H. Geest Weeshuis en is één van de geportretteerden.

HAS1 • Jacob Gerritsz. van Hasselt, Jacob Claesz [of] **Isaac Jansz. van Hasselt,** *De Bruiloft van Simson* **(Richt. 14:10-14)** of *Het Banket van Esther* **(Esth. 2: 18; 7:1-8),** sign. & dat. r.b. (op gordijn): "*J. Hasselt fe 1636*", olieverf op doek, 102 x 135 cm [met lijst 119 x 152,7], Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 10046; Porthis 0387, 1210-2017; RKD-nr. 13391. **Herkomst:** Coll. P.J.O. Tahsin-van Bijlevelt, Vleuten, tot 1947; Legaat Mw. P.J.O. Tahsin-van Bijlevelt aan Centraal Museum, Utrecht, sinds 1947. **Lit.:** Swillens 1946, pp. 133-141 met afb. 1, 2; Best. cat. Utrecht 1952, p. 54, nr. 132; Van Hall 1963, p. 130, nr. 848-1; Wishnevsky 1967, p. 157, nr. 9; Slatkes 1983, pp. 37-41, 115; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, p. 307, nr. 76; Polleroß 1991, p. 100; Best. cat. Utrecht 1999, dl. B, p. 921-922, nr. 254 met afb. (als mogelijk Jacob Claesz. van Hasselt); Hofner-Kulenkamp 2002, pp. 167-180, 206-207; De Meyere 2006, pp. 209-211, nr. 48 met kl.afb. **Comm./Portr.:** De scène op de voorgrond werd door Wishnesky geduid als de *Bruiloft van Simson* (Richt. 14:10-14), maar stelt vermoedelijk het *Banket van Esther* (Esth. 2:18) voor; ook wel de *Bruiloft van Esther en Ashaveros* genoemd. Ashasveros kroonde Esther tot koningin in de plaats van Vasthi en richtte 'een groten maaltijd' aan voor zijn vazallen; 'den maaltijd van Esther'. (N.B. In de literatuur wordt het banket voor Esther soms verward met de 'maaltijd des wijns' op de tweede dag (Esth. 7:2ff) waarop Esthers smeekbede werd verhoord en Hamans lot werd beslecht.) De scène in de achtergrond – die volgens Swillens mogelijk Jozef en Potifar voorstelt – is bijgevolg wel geduid als de (niet nader beschreven) verstoting van Vasthi, die, gezien het triomfboogmotief, dan is gesitueerd bij 'de poort des konings' of in de 'voorbuitenhof' waarvan meermaals sprake is. Hoewel De Meyere (2006, p. 211) andere duidingen als Amnon en Thamar niet uitsluit, lijkt het onwaarschijnlijk dat de figuren in de achtergrond geen verband houden met de hoofdscène. Het bruidspaar werd door Swillens (1947, p. 139) geïdentificeerd als 'Grietjen Hermans van Hassel, j[onge]d[ochter] van Mullum, woont naest de Munt en Jochum Berntsen van Haecken, j[ong]g[esel] van Utrecht, woont opt Buurkerckhoff' die op 15 mei 1636 in de Utrechtse Buurkerk in het huwelijk traden. Ter ondersteuning van deze identificatie merkte De Jongh (Tent. cat Haarlem 1986, p. 306) op dat de bruid ostentatief een parel aan haar parelketting vasthoudt wat zou kunnen wijzen op haar naam; Grietje is immers van Margaretha afgeleid, wat weer verband houdt met het Latijnse woord voor parel (*margarita*). Swillens (1947, p. 138) bracht de gouden bekers en het zoutvat in verband met de Utrechts edelsmeden Berent Jansz. van Hasselt en Peter Jacobsz. van Hasselt. De man rechts achter de bruid zou een zelfportret zijn (vergelijk portret in: De Meyere 2006, p. 211, afb. 48.2). Op het schilderij zijn leeftijdsaanduidingen aangebracht: *"[æt] 40 recto"* (op borst staande man uiterst links); "*æt 29 recto"* (op sjerp van zittende vrouw links); *"[æt] 55 recto"* (op borst van staande man, tweede van links); *"æt 44 recto"* (op armleuning stoel van zittende figuur, tweede van links); *"[æt] 60 [of: 66?] recto"* (op borst van zittende derde figuur van links); *"æt 32 recto"* (op borst zittende man in het midden); *"æt 22 recto"* (op borst zittende vrouw rechts van het midden); *"æt // 38"* (onder hand staande man rechts); *"æt 67"* (bij man uiterst rechts). Onderzoek in het Utrechtse DTB-archief leverde geen resultaten op aangaande de identiteit van de geportretteerden, temeer daar geboorteregisters van vóór 1626 ontbreken. Best. cat. Utrecht 1999 vermeldt Jacob Claesz. [sic!] van Hasselt als mogelijke maker terwijl Slatkes het werk toeschreef aan Jan Lucasz. [sic!] van Hasselt, een schilder aan het Perzische hof. Ook op Rembrandts *Bruiloft van Simson* lijken enkele figuren portretten (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. 1560). Het is niet uitgesloten dat Van Hasselts banketscène eveneens de bruiloft van Simson en de Filistijnse vrouw uit Timna voorstelt (Richt. 14:10-14). Dan zou het moment zijn afgebeeld waarop Simson met zijn gasten een weddenschap aanging (om dertig stel onder- en bovenkleren) en hen uitdaagde om binnen de bruiloftsweek een raadsel op te lossen: 'Spijze ging uit van den eter, en zoetigheid ging uit van den sterke' (Richt. 14:14). De bruidegom lijkt immers te wijzen op het gebak. Enkel Simson wist de oplossing: de door hem gedode leeuw waarin hij later een bijenkolonie met honing aantrof. Op de zevende dag presten de Filistijnse gasten Simsons vrouw om haar man het antwoord te ontfutselen. De echtelijke ruzie waarop dit uitliep (Richt. 14:16) zou dan in de achtergrond weergegeven kunnen zijn. Het feit dat het huwelijk tegen de zin van Simsons ouders was, maakt de thematiek echter minder geschikt als aandenken aan een heugelijke dag.


HEE1 (afb. 4.3)


HEER1 (afb. 11.19)


HOET1 (afb. 1.23)

HEE1 • Lucas d'Heere (1534-1584), *Filips II als Salomo: Salomo ontvangt de koningin van Scheba (Saba)* **(1 Kon. 10:1-2; 2 Kron. 9:-1-2),** sign. & dat. r.o. (op de vloer in perspectief): "*LUCAS DERUS INV FECIT 1559*", olieverf op doek, 183 x 260 cm, Gent, St.-Baafskathedraal; Porthis 0345; RKD-nr. 53234. **Herkomst:** Bestemd voor de kapittelzaal van de Orde van het Gulden Vlies in de Sint-Baafskerk te Gent, in opdracht gegeven door Viglius ab Aytta. **Comm.:** Paneel maakt deel uit van een reeks, geschilderd ter gelegenheid van het 23ste kapittel van het Gulden Vlies in 1559. Schilderij is nogmaals gemerkt links op plintje van een door het kader verborgen zuil: *"LUCAS DAE RUS INV. FECIT*"; opschrift lijst: *"COLLE SIONA SOLI VENIENS NICAULOSABAEI, SPEM SUPER ET FAMAM GRANDIA MIROR AIT, ALTER ITEM SALOMON, PIA REGUM GEMMA PHILIPPUS, UT FORIS HIC SOPHIAE MIRA THEATRA DEDIT".* **Lit.:** De Goesin-Verhaeghe 1819, p. 9; De Volkaersbeke 1857-1858, dl. 1, p. 58; Hoogewerff 1947, p. 215; Tent. cat. Gent 1956, nr. 83; Dhanens 1965, pp. 190-191, nr. 434 met afb. 166; Dhanens 1964, p. 202; Waterschoot 1974, pp. 28-32; Waterbolk 1974, p. 60; Tent. cat. Amsterdam 1984a, p. 59, nr. C 5; Groenveld e.a. 1986; Polleroß 1998, dl. 2, p. 395, nr. 371; Dhanens & De Groof 1999, pp. 272-273; Postma 2000, p. 169, afb. 7; Tent. cat. Antwerpen 2002, p. 139 met kl. afb. 9 op p. 142; De la Cuadro Blanco 2005; Parker 2005, p. 15; Best. cat. Kingston 2008, p. 30 met afb. 10b; Van Dam & Waterschoot 2016, pp. 29-35, met kl.afb. op p. 295; Van Cauteren 2016, p. 47 met kl.afb. op p. 48.

HEER1 • Hendrick Heerschop (1620-1692), *Rebekka ontvangt geschenken van Abrahams knecht Eliëzer* **(Gen. 24:53),** sign. & dat. m.o.: "*H.Heerschop 1656"*, olieverf op doek, 138 x 174 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1431; Porthis 0470, 1386-1388. **Herkomst:** Khdl. C. Triepel, Berlijn, aldaar verworven door Rijksmuseum, Amsterdam, 11-1887. **Lit.:** Thieme & Becker 1907-1950, dl. 16 (1923), p. 235; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 266, nr. A 1431.

HOET1 • Gerard I Hoet (1648-1733), *Judith* **(Jud. 13:11),** ca. 1670, olieverf op paneel, 19,7 x 25,4 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0339; RKD-nr. 45485. **Herkomst:** Vlg. Londen (C), 22-4-1998, lot 95 met kl.afb. **Lit.:** Zijtveld 1994. **Comm.:** Toeschrijving aan omgeving van Mattheus Wijtmans verworpen. Zie voor *portraits historiés* als Judith: Wishnevsky 1967, pp. 51, 160; Tischer 1994, pp. 114-116 (Maria van Hongarije als Judith).


HOO1 (afb. 12.33)


HOOR1 (afb. 11.15)


HOR1 (afb. 6.32)

HOO1 • Dirck van Hoogstraten (1595/96-1640), *Prediking van Johannes de Doper* **(Matth. 3:1-12, Marc. 1:2-8, Luk. 3:1-19, Joh. 1:24-28),** sign.: "*D. Hoo*[..]*t*[...]*"*, ca. 1630, olieverf op paneel, 107 x 152 cm, Turijn, Galleria Luigi Caretto; Porthis 0386, 1198-1199. **Lit.:** Briels 1997, p. 56 met afb. 61. **Comm.:** Vermoedelijk bevat dit werk een dubbelportret van een echtpaar, midden op de voorgrond. Strikt genomen gaat het om portretten is assistentie als getuigen, hoewel ze als voor de voorstelling noodzakelijke toehoorders kunnen worden beschouwd. Zie ook de hoofdtekst onder § 12.6.

HOOR1 • Isaack Jacobsz. van Hooren, *Izaäk en Rebekka* (**Gen. 24:65-67)** of *Jakob en Rachel* **(Gen. 29:1-12),** sign. & dat. l.o.: *"J.VHooren ft: 1648"* (*VH* in ligatuur; alternatieve transcriptie: *I VHooren f.1648*), olieverf op doek, 87 x 117,6 [86,8 x 117,7] cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0330, 1085-1087; RKD-nr. 27636. **Herkomst:** Coll. H.I.A. Raedt van Oldenbarneveldt, Den Haag; Vlg. Amsterdam (Frederik Muller), 15-4-1902, lot 72; Coll. H. Emden; Vlg. Berlijn (Lepke), 3-5-1910, lot 34 met afb.; Vlg. Anoniem, Amsterdam (C), 20-5-1987, lot 55 met afb.; Vlg. Londen (C), 13-12-1996, lot 259 met kl.afb. (onverkocht); Vlg. Anoniem, Amsterdam (C), 7-5-1997, lot 47 met kl.afb. (onverkocht). **Lit.:** Thieme & Becker 1907-1950 (repr. 1978), dl. 16, p. 471.

HOR1 • Gerrit Willemsz. Horst (na 1612-voor 1652), *Jakob en zijn gezin bij de ontmoeting met Ezau* **(Gen. 33),** ca. 1645, olieverf op doek 147 x 210 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. GK 253a; Porthis 0385 en 1190-1197.

Herkomst: Coll. Hendschel; In 1907 door Henschel geschonken aan Gemäldegalerie Alte Meister. **Lit.:** Best. cat. Kassel 1913, p. 54 (als school van Rembrandt); Best. cat. Kassel 1928, p. 64 (als Jan Victors); Herzog 1969, p. 60; Lahusen 1982, pp. 37-40; Sumowski 1983-1994, dl. 2, pp. 1391-1404, nr. 914 met kl.afb. op p. 1391; Polleroß 1988, dl. 2, p. 403, nr. 484 met afb. 4; Polleroß 1991, p. 100; Best. cat. Kassel 1996, pp. 148-149 met afb. Taf. 134.



IMM1



IMM1



JAN1

IMM1 • Michael Angelo Immenraet (1621-1683), *Bruiloft te Kana* **(Joh. 2:6-7),** 1673-1678, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Idstein, Unionskirche**;** Porthis 0418, 1270-1287. **Comm.:** Uit een reeks van 38 plafondschilderingen in de Unionskirche in Idstein (vroeger Stift St. Martin in Idstein). Samen met de Emmaüsgangers (Porthis 1288-1289) het enige doek met portretten. Geschilderd in opdracht van Graf Johann Nassau-Idstein (†1677). **Lit.:** Struck 1990, p. 413; Bauer 1996, p. 66 met afb. 77.

IMM1 • Michael Angelo Immenraet (1621-1683), *Emmaüsgangers* **(Luk. 24:29),** 1673-1678, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Idstein, Unionskirche**;** Porthis 1289. **Comm.:** Uit een reeks van 38 plafondschilderingen in de Unionskirche in Idstein (vroeger Stift St. Martin in Idstein). Samen met de het bruiloftsfeest te Kana (nr. 0418 en 1270-1287) het enige doek met *portraits historiés*. Personen afgebeeld als apostels Petrus en Kleofas. Geschilderd in opdracht van Graf Johann Nassau-Idstein (†1677). **Lit.:** Struck 1990, p. 413; Bauer 1996, p. 66 met afb. 77.

JAN1 • Jan Janssens, Zelfportret (?) als: *Johannes de Doper,* olieverf op doek, 75,5 x 62,2**,** verblijfplaats onbekend**;** Porthis 517: RKD-nr. 6281. **Herkomst:** Vlg. Londen (S), 5-4-1995, lot 84 met kl. afb.; Vlg. Londen (S), 30-10-1995, lot 119 met kl. afb. als omgeving Dirck van Baburen; Vlg. Wenen (Dorotheum), 3-12-1998, lot 208 met kl. afb. als J. Janssens; Vlg. Oostenrijk 1999; Vlg. Wenen (Dorotheum), 22-6-2010, lot 208 met kl.afb.



KEM1



KEY1 (afb. 1.32, 4.40)



KEYS1 (afb. 11.33)

KEM1 • Peter de Kempeneer (1503-1580), *Bekering van Maria Magdalena,* olieverf op doek, 29,8 x 58,5 cm, Londen, National Gallery. **Herkomst:** Vermoedelijk Coll. Giovanni Grimani, Venetië tot 1592; Waarschijnlijk Coll. Comendatore Lippomani, aan hem nagelaten door voornoemde Grimani in 1592 en als volgt omschreven in diens testament: 'la Historia [...] Jesu Christo siede et predica al populo et alla Maddalena [...] per mano dir Pietro di Flandra' (volgens Mantovanelli Stefani 1990); Coll. Graaf Vetturi, Venetië ca. 1775; Coll. Thomas Moore Slade (kocht Coll. Vetturi); Coll. Richard Hart Davis (Gekocht van Slade); Coll. Philip Miles (Leigh Court bij Bristol); Vlg. Coll. Philip Miles, Londen (C), 28-6-1884, lot 8; Gekocht door Richter; Gekocht door National Gallery in 1888. **Comm.:** De hoofdfiguren (Jezus, Maria Magdalena, Martha) zijn geen portretten, maar het merendeel van de overige figuren vertoont een opvallende portretmatigheid door hun blikrichting en contemporaine haardracht, alsook door de kragen bij de mannen. Hoewel men zou kunnen beargumenteren dat het hier eerder om zogenaamde portretten in assistentie gaat, valt hiertegen in te brengen dat de bijbelse scène secundair is aan het portretkarakter van de figuurgroep. Volgens Lanzi (1795-1796, dl. 1, p. 319) gaat het om een werk van Peter de Kempeneer (1503-1580): 'Stette ventanni in Italia e a venezia fu condotto dal

Partriarca Grimani a cui dipinse care ritratti e la rinomata Maddalena condotta da S. Marta al tempio a udire la predica di Cristo'. C. Gould (in: Best. cat. Londen 1975) noemt de kunstenaar een 'pasticheur' van Federico Zuccari. Door Montavanelli Stefani (2003) in verband gebracht met een werk in het testament van Giovanni Grimani en door B.W. Meijer (1999) toegeschreven aan De Rijck. In archiefmateriaal is sprake van een zekere Pietro di Fiandra, met wie vermoedelijk De Kempeneer wordt bedoeld. Meijer 1999 wilde het schilderij daarentegen aan Pieter Cornelisz. de Rijck toeschrijven. Spring/Penny trokken deze toeschrijving in twijfel op grond van stijlkenmerken en zetten het schilderij op naam van Peter de Kempeneer (Best. cat. Londen 2004). De geportretteerden zijn vermoedelijk familieleden van kardinaal Grimani en de schilder zelf. Kopie in Galleria Borghese, toegeschreven aan Luca Longhi (Porthis. 0604; Bron: Suzanne Hilckmann Porthis). **Lit.:** Lanzi 1795-1796, dl. 1, p. 319; C. Gould, in: Best. cat. Londen 1975, pp. 333-335; Meijer 1990 [1992], p. 140 met afb. 5; Mantovanelli Stefani 2003, pp. 40-42 met afb. 3; N. Penny & M. Spring, in: Best. cat. Londen 2004, dl. 2, p. 68-77 met kl. afb. Zie voor verdere literatuur: Porthis en museumwebsite.

KEY1 • Adriaen Thomasz. Key, *Laatste Avondmaal* **(Matth. 26:21-35; Marc. 14:18-31; Luk. 22:3, 22:15-23; Joh. 13:21-38),** sign. & dat. (op de trede): *"ADRIANUS.THOMÆ.KEII FECIT 1575"*, olieverf op paneel, 181 x 118 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Porthis 0435, 1350, 1409-1411; RKD-nr. 53549, 53550. Herkomst: Antwerpen, Kerk van de Recollecten (minderbroederskerk) tot 1579; Antwerpen, Kerk van de Recollecten (minderbroederskerk) vanaf 1585; Na sluiting van de kerk naar Museum overgebracht. **Comm.:** Het gaat om de buitenzijden van twee zijluiken (aan de bovenzijde ingekort). Het middenpaneel met de gekruisigde Christus is vermoedelijk verloren gegaan. Volgens Reynolds 1784 stonden op het middenpaneel ook *portraits historiés*. Op de binnenkant van de luiken staan Gillis de Smidt (de opdrachtgever), Maria de Deckere, Anna de Smidt, Vincent de Smidt, Nicolaas de Smidt, Paschasius de Smidt, Jan de Smidt, Peter de Smidt en Beatrijs de Smidt. Volgens Monbaillieu 1971 en Jonckheere 2007 staat ook het vermoedelijke portret van de schilder op het *Laatste Avondmaal*. Jonckheere ziet de eenvoud en karigheid van het schilderij als een bewijs voor het calvinistische geloof van de schilder. Zie de hoofdtekst voor tegenargumenten. **Lit.:** Reynolds 1797, dl. 2, p. 53; Van Lerius 1851, pp. 20-22; Reynolds 1874, p. 181; Schoutens 1894, pp. 45-56; Prims 1954, pp. 64-66; Wilenski 1960, dl. 1, p. 169; Philippot 1965, pp. 180-182, 192; Monballieu 1971; Waterbolk 1974; Monballieu 1978, p. 164; Best. cat. Antwerpen 1988, pp. 216-217; Van Leeuwen 2004, p. 49 met afb. 5; Van Leeuwen 2005, pp. 32-33 met afb. 32; Jonckheere 2006, pp. 479-488 met afb. 3-4; Jonckheere 2008, pp. 34-38, 118-120 nr. A99a-b met kl.afb; Van Leeuwen 2010, p. 111 met afb. 4 op p. 113; Jonckheere & Suyckerbuyk 2012, pp. 34-35 met afb.; Jonckheere 2012, pp. 129-140, 248-256 met kl.afb. 224, kl.afb. 115 (detail) op p. 128 & kl.afb. 116 op pp. 130-131, kl.afb. 125 (detail) op p. 139.

KEYS1 • Thomas de Keyser (1596-1667), *Bijbelse voorstelling (zonder titel):* Oudere titels: *Tobit herkrijgt zijn gezichtsvermogen* **(Tob. 11:14);** *Mozes aanschouwt vanaf de berg Nebo het Beloofde Land; Lot en zijn dochters; Mozes en Aäron beschouwen het Beloofde Land* **(Deut. 34: 1-3);** *Eliziër haalt Rebekka als bruid voor Izaäk* **(Gen. 24);** *Bileam en Balak* **(Num. 22),** mon. & sign. (rechts van de kruik): *"TDK 1633"* (Opgave volgens cat. Goudstikker 1918; monogram en datering niet langer zichtbaar door verkleurde vernis), olieverf op paneel, 51 x 76 [met lijst: 73,5 x 101] cm, voorheen Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCC S17; Porthis 0325; RKD-nr. 10675. **Herkomst:** Khdl. Roos, Brussel; Khdl. J. Goudstikker 1917-1940 (in 1917, 1918, 1922, 1923, 1928 aanwezig op de Goudstikker-tentoonstellingen in Amsterdam en Den Haag); Coll. Hermann Goering; Khdl. Goudstikker-Miedl; Rijkskanselarij, Berlijn; Stichting Nederlandsch Kunstbezit/Dienst voor 's-Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, Den Haag (NK 1494), na 1495; Coll. Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, inv.nr. NK 1494; Rijksmuseum Catharijneconvent, Utrecht, sinds 1976 (in bruikleen van Instituut Collectie Nederland); Vlg. New York (Christie's), 19-4-2007, lot 30 met kl.afb. (onverkocht); Vlg. New York (C), 4-6-2014, lot 31 (met herkomst). **Lit.:** Martin 1923, pp. 75-77; Martin 1935, pp. 40-41 met pl. 21; Van Braam & Klinkenberg 1958, p. 248 (als het Beloofde Land); Brouwer 1977, p. 14; Jensen-Adams 1985, 1/2, pp. 407-409; 3/4, pp. 98-99, nr. 47 (met ouder literatuur); Tent. cat. Vancouver 1986, p. 50, nr. 20; Schillemans & Defoer 1989, pp. 62-66; Best. cat. RBK 1992, p. 160, nr. 1319; Tent. cat. Braunschweig 1993-1994, pp. 27-28 met afb. 19; Best. cat. Utrecht 2002, p. 213 met afb.; Jensen Adams 2010, pp. 208-209.


KNU1


KON1 (afb. 11.53)


LEE1 (afb. 1.19)


LEY1 (afb. 3.64)

KNU1 • Nicolaus Knupfer (1603-1655), *David met het hoofd van Goliath* **(1 Sam. 17:54, 57),** olieverf op koper, 31 x 22,4 cm [staand ovaal], Genève, Musée d'Art et d'Histoire; Porthis 2213. **Herkomst:** Coll. Gustave Revilliod, Genève, tot 1890; gelegateerd aan het museum. **Comm.:** Vergelijk kopie, voorheen (onjuist) herkend als zelfportret van Gerard de

Lairesse, tegenwoordig foutief toegeschreven aan Caesar Boëtius van Everdingen (1616-1675), ca. 1650, olieverf op karton, 31,1 x 22,7 cm, Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, inv.nr. LAV IX/81/2013. **Lit.:** Mraz & Schögl 1999, p. 256-257, nr. 30 met kl.afb. **Herkomst:** Particuliere collectie Johann Caspar Lavater (1741-1801); Coll. Moritz von Fries (1804-1828) in bruikleen van Frans I, keizer van Oostenrijk). Mogelijk betreft het hier een portret van een kunstenaar. Er bestond immers, sinds Giorgione zichzelf in 1509-1510 portretteerde in de rol van David met het hoofd van Goliath, een wijdverbreide traditie onder kunstenaars om zichzelf als zodanig af te beelden. Zie ook de prent hiernaar door Wenceclaus Hollar naar Giorgone: Pennington 1982, p. 242, nr. 1408; Turner & Bartum 2009-2012, dl. 4, p. 77, nr. 1047. **Lit.:** Kuznetsov 1974, p. 182, nr. 6; Saxton 2005, p. 202; Elsig 2009, pp. 70-71, nr. 27 met kl.afb.

KON1 • Salomon Koninck (1600-1656), *De engel kondigt Manoach en zijn vrouw de geboorte van Simson aan* **(Richt. 13: 2-3),** sign. m.o.: *"Skoninck"* [op rand van altaar], ca. 1644-1656 (werkzame periode), olieverf op doek, 263 x 232 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. A 204; Porthis 0511, 1424; RKD-nr. 8523. **Herkomst:** Coll. kardinaal Joseph Fesch; Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, sinds 1816 (geschonken door kardinaal Joseph Fesch). **Comm.:** Mogelijk geen portretten**.** Onbewezen blijft de hypothese dat het schilderij is gemaakt voor een kinderloos echtpaar dat uiteindelijk hun kinderwens in vervulling zag gaan volgens Tent. cat. Lyon/Parijs 1991. **Lit.:** Gerson 1935, p. 115; Saxl 1939, p. 9, noot 2; Duyvené de Wit-Klinkhamer 1966, p. 89; Tent. cat. Parijs 1970-1971, p. 272; Schnapper & Ternois 1976, p. 128; Ternois 1978, p. 135; Tent. cat. Lyon/Parijs 1991, pp. 84-86, nr. 28; Sumowski 1983-1994, dl. 3, op. 1628, 1645, nr. 1102 met afb. Zie voor overige literatuur: Porthis.

LEE1 • Pieter Leermans (1655-1670), *Maria Magdalena,* ca. 1660, olieverf op doek, 37 x 28 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 2433. **Herkomst:** Vlg. ? (C), 7-4-1966, nr. 15 (als Gerrit Dou); Vlg. Londen (C) 28-4-2010, lot 108 (als Nicolaes Verkolje); Groot-Brittannië, privébezit; Khdl. Floris van Wanroij Fine Art, Dommelen, sinds 2010, getoond op TEFAF in 2012 (Khdl. Douwes), 2010-2016. **Comm.:** In Magdalena's boek staat de naam van de geportretteerde: *"MARIA. VANDE [...]OEDE",* gevolgd door het woord *"Aenmerckinghe".*

LEY1 • Lucas van Leyden (1494-1533) (naar), *De ontmoeting van David en Abigaïl* **(1 Sam. 25:23),** olieverf op paneel, afm. onbekend, verblijfplaats onbekend; Porthis 0512, 1425; RKD-nr. 25746 (variant: olieverf op paneel, 65 x 85,5 cm, Odessa, The Odessa Museum of Western and Oriental Art in the Ukraine, inv.nr. FAI-7804). **Herkomst:** Khdl. Galerie J. Fischer, Luzern. **Comm.:** De gezichten zijn niet goed zichtbaar, maar er is wel overduidelijk sprake van contemporaine kleding. Foto in RKD ontvangen door M.J. Friedländer 9-1913. **Lit.:** Niet vermeld in Friedländer 1967-1976.



LUC1



MAE1



MAN1 (afb. 6.48)

LUC1 • Lucas Luce (1575-1661), *Mozes die water uit de rots slaat* **(Ex. 17:1-7),** ca. 1630, olieverf op paneel, 70 x 91,5 cm, Rosmalen, privébezit, 2013; RKD-nr. 239895.

MAE1 • Nicolaes Maes (1634-1673), *Portret van Geertruyd Hasselaer als Maria Magdalena,* dat. r.o.: *"1672",* olieverf op paneel, 42,5 x 31 cm, privébezit. Porthis 4912; RKD-nr. 128778. **Herkomst:** Coll. Familie van Gerrit Hooft en Elisabeth van Gheel; Erven familie Hooft; Coll. Hooft van Woudenberg, Huis Geeresteyn, Woudenberg, 1971; privébezit, 1996. **Portr./Comm.:** Vermoedelijk Geertruyd Hasselaer (†1700); onderdeel van 6 portretten met leden uit de familie Hooft, met inbegrip van het pendantportret van Geertruyds echtgenoot Hendrick Hooft. Waarschijnlijk is zij als de boetvaardige Maria Magdalena voorgesteld naar aanleiding van haar vaders dood in 1673, aldus Kretschmar. **Lit.:** Van Kretschmar 1981 met afb. 25; Krempel 2000, pp. 306-307, nr. A125.

MAN1 • Karel van Mander (1548-1606), Isaack van Gherwen en Duyffgen Vreerixdr. Roch in *De doortocht door de Jordaan* **(Joz. 3-4),** sign. & dat. m.o.: *"KVMANDER. 1605"* (*KVM* in ligatuur), olieverf op paneel, 106 x 184,5 [110,5 x 189] cm, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 3200 (OK); Porthis 0475, 1389-1390; RKD-nr. 59782 Volgens de biograaf van Van Mander, vermoedelijk diens broer, droeg de oorspronkelijke lijst een vers. **Herkomst:** In bezit van Klaes Frederijckcksz. Roch (zwager van Isaack van Gherwen die bij hem inwoonde) in de Warmoesstraat, Amsterdam, 1618; Vlg. Toulouse (Hotel des Ventes Saint-Georges), 7-6-1878, lot 3S; Khdl. Malcolm Waddingham, Londen, 1981; Vlg. Londen (S), 7-12-1988, lot 90 met kl.afb.; Khdl. Richard L. Feigen & Co., New York, tot 1989; TEFAF, Maastricht, 1989; Museum Boijmans Van Beuningen, sinds 1989. **Bron:** Van Mander *Levensbericht,* in: Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 26-29, fol. S2r-S2v: 'Tot Amsterdam inde Warmoes-straat tot Sr. Klaes Frederijcksz. Roch, is een van zyn leste/ en grootste stucken/ te weten: het stuck daer de kinderen van Israel door de Jordane gaen/ en

draghen de Arcke Godes omme/ alwaer hy sich selfs sieckelijck/ dan niet temin/ wel gelijckende als een Levyt/ of drager/ geconterfeyt heeft/ als oock den eersten eyghenaer Sr. Isaac van Gerven met zijn eerste Huysvrouw/ en is seer wel gedaen ghelijck als men sien kan/ de voorste beelden zyn seer besich/ soo met ernstighe praetjens/ als met werkcelijcke beweginghe van draghen/ en anders/ de stellingh is seer vindich/ en 't is met lustich/ en luchtich lantschap verciert/ met een kluchtighe handelingh/ op de gront legghen veel schelpen en hoorentjes/ oock Haese-winden/ en een roode vrack/ die gnorrende op de ander grimmen/ de History is myns bedunckens tamelijck/ en wel uytghebeelt: En om de Lyst is met gulde letteren gheschreven/ dese navolghende regulen/ dien hy ghedicht heeft: *Elck Christen hier ter werelt seer bestreden,/ Komt noch op 't lest in 't rijck vol vreuchden soet,/ Maer den Iordaen, de doodt moet zijn gheleden,/ Want 't is den wech voor alle vlees te treden,/ Den vyant lest diemen verwinnen moet,/ Gheluckt dees reys maer wel, so ist al goet.*' **Comm.:** Niet vermeld in de boedelscheiding van Isaack van Gherwen, GAA, NAA 570 (film 4921) fol. 140-164v., 22-11-1647 (GPI N-2278 Bijdrage: Michael Montias). **Portr.: 1.) Isaack van Gherwen** [*Isaac/IJsaak van Gerwen*], G1580[Den Bosch], OT.I.06-05-1601[A'dam] SAA/DTB411, p. 491, T.I.22-05-1605[A'dam], O.T.II.03-04-1614[A'dam]SAA/DTB 418, p. 32, T.II.20-04-1614, OT.III.21/30-03-1624[A'dam] SAA/DTB763, p. 125, T.III.[Leiden], B03-07-1647[A'damOK] SAA/DTB1046, fol. 67v-68; wijnkoper 'overman van de confrairie van wijncopers', 1631; A'dam Warmoesstraat "in de twee Rochgen", Fluweelenburgwal (= Oostzijde O.Z. Voorburgwal), 1647; V Matthijs van Maren; M Machteld (N.N.); X.I. Duyfgen Fredericksdr. Roch; X.II. Maria/Merrij[tje] Jacobs Warmont[s] (G14-02-1586-B[A'damOK]27-11-1621; *V Jacob Willemsz.; M Ydtgen Bouwer*); Zn[II] Matthijs van Gerwen (D10-01-1619[A'damOK] SAA/DTB5, p. 270/B14-10-1652[A'damOK] SAA/DTB1046, p. 123v/124); Dr[II] Ida/Yda/IJtje van Gerwen (D03-01-1616[A'damOK] SAA/DTB7, p. 171/B08-06-1651[A'damOK] X16-04-1634: *Pieter van Bueren (D14-10-1612[A'damOK] SAA/DTB5, p. 37/O03-12-1682[Delft],* cf. Elias 1903-1905, dl. 2, p. 729, onder nr. 304; *Dr Clara van Bueren (D29-01-1648[A'damNZK] SAA/DTB65, p. 44); Dr Elisabet van Bueren (D11-04-1649[A'damOK] SAA/DTB8, p. 210); Zn Reinier van Bueren (D13-02-1635[A'damNK] SAA/DTB41, p. 363); Dr Cornelia van Bueren (D10-10-1641[A'dam] SAA/DTB301, p. 24); Dr Machtelt van Bueren (D16-11-1642[A'damOK] SAA/DTB7, p. 344); Zn Reinier van Bueren (D09-08-1640[A'damOK] SAA/DTB7, p. 258); Dr Catharijna van Bueren (D13-01-1647[A'damOK] SAA/DTB8, p. 115);* Dr[II] Duijffje van Gerwen (D18-01-1618[A'damOK] SAA/DTB5, p. 138/O11-12-1658, X09-06-1637: *Joan van der Poll [Burgemeester]; Zn Joan van der Poll (D21-06-1654[A'damOK] SAA/DTB9, p. 88; Zn Joan van der Poll (D12-12-1657[A'damZK] SAA/DTB94, p. 335; Dr Duijffjen van der Poll (D10-02-1650[A'dam] SAA/DTB302, p. 49)*; X.III. Bartha van Warmont (D16-11-1596[Leiden]/B6-11-1632[A'damOK; Noordam 1994, p. 50], *V Claes Willemsz. Warmond (G24-12-1540[Leiden]/O19?-12-1609/B14-12-1609[LeidenPK], M Annetjen Steffendr van Heussen (G1555[Leiden]/O7-10-1612/B10-10-1612[LeidenPK])* | **2.) Duyfgen Fredericksdr. Roch** [*Duijfken Vreerixdr. Rogh*] D14-11-1588[A'damNK] SAA/DTB38, p. 76, T22-05-1605[A'dam], B10-10-1613[A'damOK] SAA/DTB1043, pp. 128-129; X Isaac van Gerwen; V Vrerick Claesz. Roch; M Liesbeth Crijnen Rijnevelt. **Lit.:** Jansen 1989; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 63; Tent. cat. Amsterdam 1993, pp. 540-541, nr. 213 met afb.; Leesberg 1993-1994, pp. 36-39, p. 47, nr. 5; Giltaij 2000, p. 115 met afb.; Goosens 2001, p. 317; Laarmann 2002a, p. 56, p. 129, D1; Laarmann 2002b, p. 16, p. 89, D1; Jensen Adams 2009, p. 158.



MET1 (afb. 9.15)



MIE1 (afb. 8.41)



MOR1 (afb. 4.56)

MET1 • Dirck Metius (1609/10-1665), *Portret van de familie Van Loon-Bas: De inzameling van het manna* **(Ex. 16:16-31),** sign. & dat. l.o.: *"DMetius 1648"* (*DM* in ligatuur), olieverf op doek, 208 x 263 cm, Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen (voormalig Trippenhuis), inv.nr. 29; Porthis. 0227, 0861-0866; RKD-nr. 12284. **Herkomst:** Het schilderij is vermoedelijk vererfd in de familie Van Loon-Bas op Elizabeth van Loon (1673-1752), dochter van de op het schilderij afgebeelde Nicolaas van Loon en echtgenote van Jan de Marez en door haar in 1730 meegenomen naar het Trippenhuis, toen ze daar haar intrek nam; Amsterdam, Koninklijke Akademie van Wetenschappen (voormalig Trippenhuis). **Comm.:** Van dit schilderij is een voorstudie door Bartholomeus Breenberg bewaard gebleven uit 1647 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). **Portr.:** Opdrachtgever voor het schilderij was vermoedelijk Margaretha van Loon-Bas. Postuum portret van Willem van Loon (1605-†20-06-1645), functieadvocaat; raad van Amsterdam (1645), commissaris (1641), schepen (1644); regent Burgerweeshuis aldaar (1636); Gehuwd met I. Den Haag 14-12-1632. Maria Geelvinck; II. Amsterdam 6-10-1637 Margaretha Bas (1-9-1679); kinderen: Jan van Loon (*11-9-1633 – †29-7-1685; Luitenant der Burgerij te Amsterdam (1661), kapitein (673); kerkmeester O.Z. Kerk aldaar; gehuwd Amsterdam 16-12-1659 Wendela Bas, dochter Agatha van Loon), Nicolaas van Loon (1639-1680), Maria van Loon (*18-4-1642 – †5-3-1709, gehuwd I. 1669 Johan van Nieupoort, II. 1693 Mattheus van Valkenburg); Frederik Willem van Loon (*29-6-1644 – †29-1-1708, gehuwd met Alida van Loon). **Lit.:** Van Goch 1922, pp. 57-58; Best. cat. VLNM 1928, dl. 5, II, p. 123;

't Hart, p. 67; Ekkart 1983, pp. 248-254 met afb.; Meischke & Reeser 1983, p. 328 met afb.; Eeghen 1985, pp. 90-102 met afb.; Polleroß 1991, p. 102 met afb.

MIE1 • Jan van Mieris (1660-1690), *Christus en de Samaritaanse vrouw bij de bron* **(Joh. 4:1-42),** sign. & dat. m.o.: *"J v Mieris. Annº 1690",* olieverf op doek (op paneel overgebracht), 43,5 x 34,3 cm, privébezit; Porthis 0599; RKD-nr. 10960 **Herkomst:** Vlg. Londen (Phillips), 2-7-1996, lot 62 met kl.afb.; Vlg. Londen (Phillips Son & Neale) 15-4-1997, lot 136 met kl.afb. **Comm.:** Mogelijk portret als de protagoniste: haar uiterlijk wijkt af van standaardtypes bij Jan van Mieris.

Mijtens, Jan → MYT1 & MYT2.

MOR1 • Anthonis Mor van Dashorst, Antonio Moro (1519-1575), *De herrezen Christus met de HH. Petrus en Paulus en twee engelen* **(Matth. 28; Mark 16; Luk. 24; Joh. 20-21; Hand. 1:3-11),** 160 x 152 cm, Chantilly, Musée Condé, inv.nr. nr. 96E; Porthis 0373, 1178. **Herkomst:** Abdij (klooster) Mariënweerd bij Beesd tot Beeldenstorm (1568); Coll. Gerard von Groesbeeck (prins-bisschop van Luik); Coll. Louis VI, Prince de Condé, Duc de Bourbon; Coll. Henri d'Orléans, duc d'Aumale. Mogelijk is dit het schilderij in Chantilly hetzelfde dat Abt Peter van Zuyren in 1546 bij Mor bestelde voor de abdij van Mariënweerd. De meeste kunstvoorwerpen uit de abdij werden tijdens de beeldenstorm vernietigd. Volgens Coppens 1999 is de kans groot dat deze memorietafel werd gered. **Kopie A.)** Porthis 1179-1180; RKD-nr. 55883: sign. & dat. l.m.: *"Ant. Morus Phil. Hisp. Regis Pictor F. A° MDLVI"*, olieverf op doek, 164 x 151 cm, Khdl. Brussel, 1844; Coll. Pierre Antoine Verlinde (1801-1877), Antwerpen; Vlg. Coll. Verlinde, Antwerpen, 26-6-1877, p. 13, lot 211; Coll. J. Janssens, Antwerpen; Coll. Lt.-Col. S.J. Droogleever (1847-1934), Utrecht/Nijmegen, vóór 1910; Coll. Pieter N. Menten, Blaricum; Coll. New York; Vlg. Amsterdam (Mak), 19-2-1918, lot 55 (volgens notitie RKD 'terug aan Droogleever'); Vlg. Amsterdam (Mak van Waay), 3-11-1959, lot 316; Vlg. Den Haag (Venduehuis der Notarissen), 8-11-1988, lot 64; Vlg. New York (C), 25-5-2005, lot 22 met kl.afb. (als omgeving Moro en met opgave van herkomst); Vlg. Wenen (Dorotheum), 17-10-2017, lot 44 met kl.afb. **Kopie B.)** RKD-nr. 55901; Porthis 1181-1182: na 1556, olieverf op doek, 168 x 149 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv.nr. 6356. **Portr./Comm.:** Zelfportret als Paulus (?); Petrus mogelijk portret van Johannis Hoen van Kartijls, voormalig pastoor te 's Gravenzande en abt van Mariënweerd. **Lit.:** Vasari 1568, dl. 3, p. 859, r. 20-26: 'Antonio Moro [...] ha fatto una tauola bellissima, d'un Christo, che risuscita con due Angeli, & San Pietro, e san Paolo, che è cosa marauigliosa'; Van Mander 1604, fol. 231v4-5, ed. Miedema 1994-1999, dl. 1 (1994), pp. 184-185; dl. 3 (1996), p. 233 met afb. 173: 'eenen verrijsenden *Christus* met twee Enghelen, oock twee Apostelen, *Petrus* en *Paulus,* seer aerdigh ghedaen en ghecoloreert'; Félibien 1666-1688, dl. 1 (ed. 1685), p. 716: 'Je n'ay veû qu'un Tableau de luy que l'on estime son chef-d'œuvre, & que l'on montroit à Paris il y a quelques anneés. Il estoit composé de cinq figures: la principale est Christ ressuscité, à costé de luy Saint Pierre en Paul, & deux Anges au-dessus'; Hofstede de Groot 1895, p. 43; Hymans 1895, pp. 54-55; Hymans 1910, pp. 91-94; Cust 1910-1911; Cust 1911, p. 60; Wurzbach 1906-1911, dl. 2 (1911), p. 193; Marlier 1934, p. 107, nr. 86; Marlier 1940; Puraye 1949, pp. 175-183, afb. 2 op p. 178 (Kopie A); Puraye 1950, pp. 97-98; Zeri 1953 (Kopie A); Wilenski 1960, dl. 1, p. 610; Van Puyvelde 1964a, pp. 265, 451, nr. 356 (Kopie A); Langedijk 1966, pp. 233-238; Friedländer 1967-1976, dl. 8, p. 69: 'Judging solely from this reproduction, I think it is an original painting by Mor.' & p. 106, nr. 407: 'Not certainly an original.' (Kopie A; cf. Duitse ed. 1936, pp. 131-132); p. 115, pl. 197; p. 119, noot 64 (Chantilly & Kopie B); Van Gelder 1973, p. 166; Jay 1975, p. 119; *Tableau* 11, nr. 2 (nov. 1988), p. 101 (Kopie A); Melion 1991, pp. XV, 160, 169-170, 298-299, nrs. 27, 28, afb. 106; Woodall 1997, pp. 295-312 met kl.afb. 102 (Chantilly) en afb. 103 (Kopie A); Coppens 1999, pp. 100-101; Jonckheere 2012, pp. 140-141 met kl.afb. 126 (Chantilly); Tent. cat. Leuven 2013-2014, pp. 194-195, nr. 41 (Kopie A, als New York, privécollectie met abusievelijk kl.afb. van versie Chantilly).



MOY1 (afb. 1.11, 8.1)



MYT1 (afb. 11.52)



MYT2 (afb. 2.1, 12.37)

MOY1 • Claes Cornelisz. Moyaert (1592/93-1655), *Portret van de familie Moyaert: God verschijnt aan Abraham te Sichem* **(Gen. 12:6-7)**, sign. & dat. r.o. (op steen): *"CLMooyaert f / 1628"* (*CL* in ligatuur), olieverf op doek, 102 x 168 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCC S23 (bruikleen Instituut Collectie Nederland); Porthis 0228, 0867-0879; RKD-nr. 1473. **Portr.:** Claes Cornelisz. Moyaert (1591-1655, de schilder); Grietje Claes van Zijl (1592-1662, diens echtenote); Geertruyt (1621-1670, hun dochtertje); Claes Claesz. (†1633, hun zoon); Dirck (†1649, hun zoon); Willem (†1666, hun zoon); Cornelis (1622-ca.1675, hun zoon); Cornelis Joppen (1565-1637, vader van de schilder); Jan Cornelisz. Diewes (*1589, broer van de schilder, echtgenoot van volgende); Neeltje Jans (†1645); Jan Cornelisz. Ransdorp (1595-1657, broer van de schilder, kaaskoper en echtgenoot van volgende); Neeltje Martens (†ca. 1645); Jop Cornelisz. (*1597, broer van de schilder, priester); Aeff Cornelisdr. (1600-ca.1674), zuster van de schilder en echtgenote van volgende); Pieter Hendriksz. Waterpas (1601-ca. 1655, meestertimmerman); Jan Cornelisz. (1603-1669,

broer van de schilder, ook schilder); Trijntje Martens Douw (1573-1637, stiefmoeder van de schilder). **Herkomst:** Dit werk is vermoedelijk identiek met schilderij nr. 17 uit de boedelinventaris uit 1682/1683 van Claes Moyaerts dochter Geertruyd (Singel 177, Amsterdam), omschreven als 'Een stuck van de familie Moyaert f 30,–'; Coll. Werner Dahl, Düsseldorf, 1884-1905; Vlg. Amsterdam (F. Muller), 17-10-1905, lot 41; Coll. D.S. Granaat, Amsterdam, 1911; Museum voor Schone Kunsten, Leuven (Bruikleen van de Belgische Staat); Museum voor Schone Kunsten, Brussel; Dienst voor 's-Rijks Verspreide Kunst-voorwerpen, Den Haag, inv.nr. 3401; Rijksmuseum Het Catherijneconvent, sinds 1976. **Lit.:** Von Bode 1887, pp. 30-50: p. 34. A. Bredius, 'De portret- en historie-schilders', in: Bredius 1901-1904, dl. 1 (1901), p. 258; Tent. cat. Bolsward 1964, nr. 37; Wittrock 1974, pp. 8-9; Tümpel 1974, pp. 144, 247-248, nr. 5 met afb. 207; Dudok van Heel 1976; *Mededelingen Centraal Museum Utrecht* 22 (1978); Tent. cat. Dordrecht/Leeuwarden 1988, pp. 120-122, nr. 9 met kl.afb.; Schillemans & Defoer 1989, pp. 80-83, nr. 17; Polleroß 1991, pp. 98-99 met afb. 20; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 211, nr. 3 met kl.afb.; Best. cat. RBK 1992, nr. 1768; Tent. cat. Münster 1994, p. 227, nr. 6; Tent. cat. Den Haag 1994-1995, pp. 22, 56 met afb. 5; Dudok van Heel 1998a; Dudok van Heel 1998b; Tent. cat. Utrecht 1998, nr. 67; J. Jurjens, in: Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, p. 98, nr. 8 met kl.afb.; Best. cat. Utrecht 2002, p. 234; Tent. cat. Amsterdam 2002-2003, p. 98, nr. 8 met kl.afb.; Tent. cat. Utrecht 2003, pp. 159-161 met kl. afb.; Dudok van Heel 2006, pp. 281-282, p. 293 met kl.afb. 134.; Jensen Adams 2010, p. 207.

MYT1 • Jan Mijtens (1614-1670), *Dubbelportret van Jacob Cats en zijn huishoudster Cornelia Baers: Manoachs vrouw bericht van de verschijning van een engel (De engel kondigt Manoach en zijn vrouw de geboorte van Samson aan)* **(Richt. 13:2-14** i.h.b. **6, 10)** (?), sign. & dat. m.o.: **"***J. Mijtens. / 1650.",* olieverf op doek, 83,5 x 115 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv.nr. 1561; Porthis 14001. **Herkomst:** Vlg. Coenraad van Heemskerck, Den Haag, 7-10-1765, lot 25 als 'A. Mytens. De Raadpensionaris J. Cats met Mevrouw Havius, op deszelfs Hofsteede genaamd Sorgvliet, D. breet 3 voet, 7 ½ duim, hoog 2 voet, 7 ½ duim' voor fl. 34 aan Gaillard, in: Hoet & Terwesten 1770, p. 497; Vermoedelijk verkocht op 17-7-1845 door khdl. Henry Farrer aan Koning Willem II der Nederlanden voor £ 50; Coll. Koning Willem II, 1847-1851; [2e] Vlg. coll. Koning Willem II, Den Haag (Brondgeest e.a.), 9 t/m 12-9-1851, lot 57 als 'J. Mytens: Dans un paysage, on voit à droite, un veillard assis à une table couverte d'un tapis rouge, une domestique vient lui annoncer l'arrivée d'un ange qu'on aperçoit dans le fond. H. 82, L. 115 cent. Toile' voor fl. 50 aan Van der Pijl; Vlg. Den Haag (Venduehuis), 20/21-9-1984, lot 81 als 'Geteekend J. Mytens. Portretstuk: Cats op Zorgvliet met zijne Nicht Cornelia Baars, Weduwe van den Heer D. Matthias Havius (1650). Doek 113 breed, 84 hoog' afgeslagen voor fl. 56 (totaal fl. 72,68) aan het museum. **Portr.:** Jacob Cats (1577-1660); Cornelia Baers (†1662). **Lit.:** Kramm 1857-1864, dl. 4 (1860), p. 1182; P. Haverkorn van Rijsewijk, in: Best. cat. Rotterdam 1892, nr. 184 (engel als doodsverwijzing; schilderij ter herdenking van sterfdag van Mathias Havius, echtgenoot van Cornelia Baers); Moes 1897-1905, dl. 1, p. 171, nr. 1503/5 & p. 41, nr. 315 (als Jacob Cats en Cornelia Baers); Wurzbach 1906-1911, dl. 1 (1906), p. 212 (als Jacob Cats en echtgenote); Haverkorn van Rijsewijk 1909, p. 136; Thieme & Becker 1907-1950, dl. 24, p. 340; Martin 1935, p. 162; Smith 1982, p. 135 (engel als verwijzing naar Cats' naderende dood na terugtreding uit publieke leven in 1651); Smith 1982a, pp. 259-288: p. 279 met afb. op p. 280; Van Valkenburg 1985, p. 386 met afb. (engel verbeeldt de in 1631 overleden vrouw van Cats); Henrikson 1988 (memoreert aan overbrenging van stoffelijk overschot Cats vrouw naar de Kloosterk in de Den Haag; de dood van stadhouder Willem II; het overlijden van Cats' schoonzoon Cornelis Musch); Hinterding & Horsch 1989, p. 116; H. Fuhri Snethlage, in: Tent. cat. Haarlem 1992-1993, p. 67 met afb.; Ekkart 1995, pp. 145-147, nr. 46; Peter 1996, p. 167; Bauer 2006, pp. 18 (noot 49), 80, 124, 232, 299-301, nr. B 9 (aldaar voor verdere literatuur) met afb. op p. 433 (als *Manoachs vrouw bericht van de verschijning van een engel*); 'Manoachs vrouw', in: *De Bijbel in de Nederlandse Cultuur:* <http://www.bijbelencultuur.nl/bijbelboeken/rechters/13/10/manoachs-vrouw> [26-1-2007] (als Manoah). **Comm.:** Een opschrift op de achterzijde van het doek werd bij een verdoeking tussen 1765 en 1847 afgedekt maar woordelijk door de restaurator overgenomen op de bedoeking: '*A true Copy of the Inscription, on the back of the original Canvas H[en]r[y]. Farrer. Den Edele Heer Jacob Cats, Ridder, Raadpensionaris van Holland en West Vriesland en Nichte Juffrouw Cornelia Baars, Weduwe van den Heer D. Matthias Havius, Guvernante van den Ed: Heer Jacob Cats Syn huys houdinge op Sorg-Vlied. Haar Ed: Dogter Elisabeth Havius trowde met den Hoog, Ed: wel geb. Heere Cornelis van Aerssen, Heere van Warnhout en van Boekelo, Drossaert en Stadhouder der Leenen van de Stad en Lande van Dalem en van S'Hertogenrade: Soone van den Hoog Ed: Welgeb: Heere Cornelis van Aerssen, Heere van Warnhoudt, Drossaert der Stad en Baronnie van Breda getrouwt met Jonkvrouw Johanna Cats, oudste Dogter van den wel Edelen Heere Jacob Cats en van Vrowe Elizabeth Valkenburgh*'.

MYT2 • Jan Mijtens (1614-1670), *Prediking van Johannes de Doper* **(Matth. 3:1-12, Marc. 1:2-8; Luk. 3:1-19; Joh. 1: 24-28),** sign. & dat.: "*J. Mytens fecit A 163[.] / Joa [of] Ja Mytens 1639 / D. Mytens*", olieverf op doek, 78 x 112 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv.nr. N.M. 6950; Porthis 0596, 1200-1209. **Herkomst:** Maerten Mijtens, 1648-1736, de neef van Jan Mijtens als zodanig vermeld in beschrijving uit 1876; Vermoedelijk daarna in bezit Scipio Mijtens en familiebezit tot midden achttiende eeuw; Gut Österby; Coll. Fam. Tamm, Oostenrijk; Vlg. Nordén Auction Rooms; Stockholm, Nationalmuseum, sinds 1995. **Lit.:** Granberg 1911-1913, dl. 3, p. 1, nr. 1 met afb. (als D. Mijtens, zelfportret met familie); Ter Kuile 1969, p. 17 (als Jan Mijtens); Cavalli-Björkman 1981, pp. 116-119 met afb. (als Jan Mijtens); Blankert 1982, afb. 56; Giesen 1997, p. 84f met afb. 160; Tent. cat. Stockholm 2001-2002, p. 55, p. 179, nr. 163 met kl.afb. p. 53; Laarmann 2002a, p. 81 met afb. 9; Laarmann 2002b, p. 80 en 127 met afb. 9; Bauer 2006, p. 234-235, nr. A 111, p. 54, pl. XIX. **Comm.:** Het betreft hier geen *portrait historié* in strikte zin. De identificatie van de geportretteerden met bij naam bekendstaande figuren ontbreekt en de historische voorstelling is bijna geheel naar de achtergrond verplaatst.



NAI1



NIE1 (afb. 8.12)



NOO1

NAI1 • Matthys Naiveu (1647-1721), *Thamar en Juda* **(Gen. 38:1-30),** sign. & dat. l.m.: *"M. Naiveu Fecit 1674"*, olieverf op paneel, 33,7 x 43,5 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0658. **Herkomst:** Vlg. Anoniem, New York (S), 15-1-1993, lot 266; Vlg. New York (S), 26-1-2007, lot 448. **Comm.:** Waarschijnlijk betreft het hier geen portretten, gezien het ongepaste onderwerp. Indien de figuren portretten blijken te zijn, dan dient de themaduiding in heroverweging te worden genomen. Toen het schilderij in 2007 ter veiling kwam, werd het geduid als Thamar, verkleed als hoer, verleidt Juda, haar schoonvader (Gen. 38:18); een onderwerp dat ongeschikt lijkt om zich daarin te laten portretteren. Dat de dame hier met een frontale blik is weergegeven, hoeft niet verklaard te worden als een typische portretpose, maar zal eerder bedoeld zijn als moreel appèl op de beschouwer, ten einde de vermanende strekking die uitgaat van de episode ter harte te nemen. Mogelijk is het thema verkeerd is geduid. In het verhaal is niet alleen sprake van een snoer maar ook van een zegelring en een staf. Mogelijk zijn hier Cleopatra en Marcus Antonius weergegeven.

NIE1 • Adriaen van Nieulandt (1587-1658), *Tobias en Sara op weg naar Ninive* **(Tob. 10:8-13; 11:1-3),** mon. & dat.: *"1653"*, olieverf op doek, 173 x 216 cm, Edinburgh, privébezit; Porthis 0231; 0896. **Herkomst:** Coll. Norman Irving Barnbennoch, Osborn Terrace, Edinburgh; Vlg. L. de Pitteurs Hugaerts d'Ordange, Brussel 14-12-1927, lot 85. Zie brieven van 30-11-1914 in RKD i.v.m. Norman Irving Barnbennoch. Vergelijk tekening van Moyaert in Dresden. **Lit.:** Abelmann 1986, pp. 195-196, nr. 56 met afb.; Pastoor 1991 [in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992], pp. 127-128 met afb.; Polleroß 1991, p. 100; Hoekstra 1996, p. 65 noot 18.

NOO1 • Jan van Noordt (1644-1676), *Hagar en Ismaël in de woestijn* **(Gen. 21:9-21),** ca. 1675, olieverf op doek, 90,8 x 113, Kingston, Agnes Etherington Art Centre; Porthis 0232. **Herkomst:** Coll. Robert Hannington, sinds 1848; Coll. Dr. George Reuling, Baltimore; Vlg. coll. G. Reuling e.a., Londen (Anderson Galleries), 4/5-11-1925, lot 156; Coll. W.W. Price; Coll. Frederick Mont, New York; Chrysler Museum, Raleigh (North Carolina); Vlg. coll. Walter Chrysler jr., New York (S), 1-6-1989, lot 49 met afb.; Coll. Drs Alfred and Isabel Bader, Milwaukee. **Lit.:** Polleroß 1991, pp. 102-103 met afb; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, pp. 24-53; Von Moltke 1994, p. 170, nr. R8; Sumowski 1983-1994, dl. 5, p. 3061 met afb; De Witt 2007, pp. 88-90 met kl. afb.; D. de Witt, in: Best. cat. Kingston 2008, pp. 234-235, nr. 143 met kl. afb.



NOO2 (afb. 12.1)



OOS1 (afb. 11.18)



OOS2 (afb. 5.60)

NOO2 • Jan van Noordt (1644-1676), *Portret van een weduwe met haar twee zonen: De weduwe van de dienaar van Elisa (Eliseüs) roept zijn hulp in* **(2 Kon. 4:1-7),** ca. 1670, olieverf op doek, 115,5 x 99,5 [118 x 99] cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. Bx 1988.3.1; Porthis 0626, 0696, 0697. **Herkomst:** Coll. Miss Emily Leslie, Londen; Coll. 1st Duke of Westminster; Myrtil-Schleisinger, Brussel (door vererving); Vlg. Smallenburg (Gedeelte Myrtil-Schleisinger), Amsterdam (Frederik Muller), 6-5-1913, lot 76 met afb. (als 115 x 199 cm [*sic*], door J. van Noort); Vlg. Brussel (Giroux), 15-3-1926 met afb. (als N. Maes); Coll. Adolph A. Schloss, Parijs; Geconfisqueerd door Duitse bezetter; Coll. Point, München, in 1947; Vlg. Parijs (Vente des Domaines), 25-5-1950, lot 65; Vlg. Parijs (Palais d'Orsay), 28-3-1979, lot 196 met afb.; Vlg. Parijs (Drouot), 19-6-1981 (als toegeschreven aan Nicolaes Maes); Gall. Hoogsteder, Den Haag; waarvan aangekocht door Musée des Beaux-Arts de Bordeaux in 1988. **Lit.:** Tent. cat. Brussel 1924, nr. 105 (als Nicolaes Maes); Decoen 1931, p. 16; Sumowski 1983-1994, dl. 1, p. 141, p. 143 noot 87, met afb. p. 191, dl. 6, p. 3589 met afb. p. 3645; *Revue du Louvre* 4 (1988) (aankondiging van de verwerving); Best. cat. Bordeaux 1990, pp. 225-227, nr. 65 met afb.; Tent. cat. Bordeaux 1995, p. 27, nr. 4 met afb.; De Witt 2007, pp. 202-206, nr. 60 met kl.afb.; <http://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/noordt> [28-1-2018]. **Comm.:** Het doek is verkleind, waarbij ter linkerzijde een staande figuur met uitgestoken hand (de profeet Elisa) werd afgesneden. De arm en het gewaad werden blootgelegd bij een restauratie maar nadien weer overgeschilderd (De Witt 2007, afb. op p. 205). De duiding berust mede op het stuk vaatwerk

linksonder dat kan worden geïnterpreteerd als de 'kruik met olie'; het enige bezit dat de weduwe van Elisa's knecht in huis had (2 Kon. 2:4). De pleitrede, die de vrouw bij de profeet hield uit vrees dat een schuldeiser haar beide zonen tot knecht zou nemen, is een typisch voorbeeld van de iconografie van de smekende vrouw die vaker werd gebruikt om de deugdzaamheid van een godvrezende en nederige vrouw te verbeelden (**Bac3; Cuy1**). Volgens De Witt zal de geportretteerde vrouw ook in werkelijkheid een weduwe zijn geweest. De aanwezigheid van het hondje doet denken aan de iconografie van Christus en Kanaänitische vrouw. Mogelijk wordt hierop door de schilder doelbewust gezinspeeld, temeer daar de compositie verwantschap vertoont met Backers schilderij met dit onderwerp (**Bac3**). Het vertrouwen dat de weduwe in de profeet koesterde, doet denken aan dat van de Kanaänitische vrouw in Christus, welk verhaal door de broodstukjes verwijst naar het heilig avondmaal. De wonderbaarlijke vermenigvuldiging van olie, waarbij op instigatie van de profeet lege vaten van buren werden aangedragen om te vullen bij het overgieten van de niet aflatende stroom olie uit de enkele kruik, is een prefiguratie van de mystieke omzetting van water in wijn door Christus. Ter vergelijking verwees De Witt naar het aan Barent Fabritius toegeschreven *Elisa en de weduwe van zijn dienstknecht* van omstreeks 1655, 104,5 x 97 cm, Vlg. Londen (Phillips), 6-12-1988, lot 42 als *'Elija and the Widow of Zarephath*', Vlg. Londen (Phillips), 4-7-1989, lot 92 (nadien Galleria Luigi Caretto, Turijn) dat tegenwoordig op naam van Karel van der Pluym staat (RKD-nr. 58517). Zie hiervoor: Sumowski 1983-1994, dl. 1, p. 40.

Oos1 • Jacob van Oost (1601-1671) (?), *Rebekka en Eliëzer* **(Gen. 24:11-21, 44),** Ohain, België, privébezit, 10-2001; Porthis 0417. **Comm.:** Het gaat hier vrijwel zeker om een bijbels thema. Hoewel de veronderstelde leeftijd van de centraal weergegeven vrouw niet op identificatie met de "maagd" Rebekka lijkt te wijzen, blijft deze duiding van het thema vooralsnog de meest voor de hand liggende. Mogelijkerwijs moet *niet* de middelste vrouw Rebekka voorstellen, maar de jeugdige vrouw uiterst rechts die gebaart richting de put of drinkbak. Dit handgebaar zou men kunnen interpreteren als Rebekka's woorden 'Drink gij ook, en ik zal ook uw kemelen putten' (Gen. 24:44). Zie "voorordening" in RKD (corr. 01-2269, J. van Trigt, Alkmaar). Het schilderij wordt mogelijk vermeld in Meulemeester 1984, p. 416, nr. E92 of p. 417, nr. E98, of p. 418, nr. E117. De toeschrijving aan Van Oost is twijfelachtig: heette voorheen Jan de Bray.

Oos2 • Jacob van Oost (1601-1671), *De Roeping van Mattheüs* **(Matth. 9:9, Marc. 2:14, Luk. 5:27-28),** Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk; Porthis 0352, 1161; RKD-nr. 61819. **Herkomst:** Mogelijk in opdracht gegeven door degene wiens wapenschild op het schilderij staat; vermoedelijk tijdens of na de Franse revolutie in het bezit gekomen van Dhr. Steyaert-Vandenbussche, Brugge (cf. Tent. cat. Brugge 1846); Schenking aan O.-L.-Vrouwekerk, Brugge vanaf ca. 1875; Geconfisqueerd door de Duitsers in 1944, teruggevonden in de zoutmijn te Altaussee (Oostenrijk); Aan België gerestitueerd in 1945, sindsdien in de O.-L.-Vrouwekerk, Brugge. **Lit.:** Tent. cat. Brugge 1846, p. 31, nr. 64, doc. 1 & 2; Weale 1875, p. 128; Duclos 1883, p. 208; De Meyer 1903, p. 24; Wurzbach 1906-1911, dl. 2, p. 255; Duclos 1910, p. 476; De Flou 1920, p. 200; Fierens-Gevaert 1922, p. 60; Bautier 1928, p. 465; Von Schneider 1933, pp. 112-113; Knipping 1939-1940, dl. 2, p. 235; Bautier 1944, p. 5; D'Hulst 1946, p. 39; Dochy 1947, p. 82; *In Duitsland herwonnen kunstwerken*, Brussel 1948, p. 30; D'Hulst 1951, pp. 176-178, 188; Gerson & Ter Kuile 1960, p. 140; De Sloovere 1965, p. 270; Nicolson 1979, p. 76; Vermeersch 1981, p. 372; Meulemeester 1984, pp. 314-316, nr. B23 met kl.afb. 128; Vermeersch 1981, p. 372; Bauer 1996, p. 25 met afb. 13; Meulemeester 1999, p. 145; Van Leeuwen 2005, p. 75 met afb. 57; Van Leeuwen 2010, pp. 121-122 met afb. 13. **Comm.:** Afm. volgens KIK; volgens RKD: 159 x 241 cm. Het is onzeker of het werk dienst deed als altaarstuk in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brugge. Het wapenschild in het rechter glas-in-loodvenster is vermoedelijk van de opdrachtgeefster. Het is onduidelijk of zij (rechts in het beeldvlak) is afgebeeld. Meyer (1903) en Sloovere (1965) veronderstelden dat de familie van Van Oost was afgebeeld. D'Hulst (1951) vermoedt dat Van Oost zichzelf heeft afgebeeld als Mattheüs. Meulemeester 1999, p. 145 veronderstelt hier modellen: 'Zelfs zijn godsdienstige taferelen kenmerken zich door raak weergegeven figuren, die hij vermoedelijk in zijn atelier liet poseren.'


Oos3 (afb. 11.41)


Oos4


Pie1 (afb. 6.31)


Pot 1 (afb. 8.2)

Oos3 • Jacob van Oost (1601-1671), *Johannes de Doper,* olieverf op doek, 72 x 58 cm, jaren 1630, verblijfplaats onbekend; Porthis 0238; RKD-nr. 50663. **Herkomst:** Khdl. Jack Kilgore & Co. New York, 2000; Vlg. New York (S), 27-1-2006, lot 260 met kl.afb.; Vlg. New York (C), 15-4-2008, lot 338 met kl.afb. **Lit.:** Meulemeester 1984, niet opgenomen, maar vermoedelijk vermeld p. 410, nr. E3 (catalogus van oncontroleerbare werken); Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 41 met afb. 20. **Comm.:** Opschrift l.o.: "*ECCE AGNUS [DEI]*". Mogelijk is het schilderij identiek aan een werk dat enkel wordt vermeld in Meulemeester 1984, nr. E3, p. 410: 'Un petit S. Jean de van Oost' (uit de catalogus van de veiling Jacques Vlietinck, Brugge (Vincent), 10-5-1728, nr. 102).

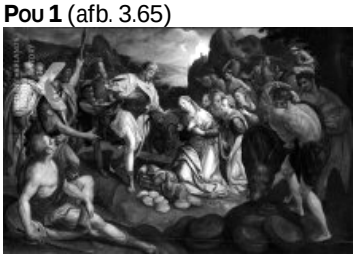
Oos4 • Jacob van Oost (1601-1671), *David met het hoofd van Goliath* **(1 Sam. 17:54),** sign. & dat. m.o.: "*Ja. v. Oost. 1648",* olieverf op doek, 102 x 81 cm, Sint Petersburg, Hermitage, inv.nr. 676; Porthis 0235; RKD-nr. 57533. **Herkomst:** Vlg. coll. Charles-Jozef de Schryvere, Brugge (Van Praet), 1-6-1763, nr. 49; Coll. Buffa; Coll. Hanfstängl München Coll. V. P. Kostromitinova, St. Petersburg, 1895 (deze coll. niet genoemd in Meulemeester 1984). **Comm.:** Veel van Van Oosts caravaggistische figuren doen door hun naturalisme portretmatig aan, doch in dit specifieke geval doen de opvallende weergave *en face* en egale uitlichting een portret vermoeden. **Lit.:** Tent. cat. Brugge 1846, p. 25, nr. 4; Wurzbach 1906-1911, dl. 2, p. 255; Oldenbourg 1922, p. 100; Bautier 1928, p. 465; Von Schneider 1933, p. 113; Bautier 1944, p. 8; Knipping 1939-1940, dl. 1, p. 275; D'Hulst 1946, p. 8; D'Hulst 1951, pp. 182-184; Polleroß 1988, dl. 2, p. 404, nr. 492; Polleroß 1991, p. 106; Best. cat. Leningrad 1981, dl. 2, p. 57; Meulemeester 1984, p. 159, 265, nr. A21 met afb. 132; Eisler 1990, pp. 134, 138, 140 met kl. afb.

Pie1 • Pieter Pietersz. (1540-1603), *De verzoening van Jakob en Ezau*, **(Gen. 33:2-4),** ca. 1600**,** olieverf op paneel, verblijplaats onbekend (privébezit Engeland?); Porthis 0248, 0906. **Lit.:** Wescher 1929, pp. 162-163 met afb. 8; Wisknevsky 1967, pp. 43-44, 154, nr. 4; Polleroß 1988, dl. 2, p. 397, nr. 403; Polleroß 1991, p. 100.

Pot1 • Paulus Potter (1625-1654), *God verschijnt aan Abraham te Sichem* **(Gen. 12:6-7),** sign. & dat.: *"Paülus.Potter./.f.ao.1642"*, verblijfplaats onbekend; Porthis 0329, 1077-1079; RKD-nr. 26842. **Herkomst:** Dr. Georgius Henricus Trochel, vóór 1801; Vlg. Georgius Henricus Trochel, Amsterdam (Van der Schley e.a.), 11-5-1801, lot 66 (fl. 99,- aan Pruysenaar); Coll. Brooks, vóór 1871; Vlg. Brooks, Londen (Christie, Manson & Woods), 29-4 t/m 1-5-1871, lot 163 (£132,6 aan (?) Van Stalbert); Coll. Lord Dunmore, Parijs (Hôtel Drouot), 3-6-1884, nr. 3 (FF 6000); J.N. Sepp, München, 1884(?)-1889; Heinrich Theodor Höch, München, 1889-1892; Vlg. Heinrich Theodor Höch, München (Lempertz), 19-9-1892, lot 168 (DM 19.000 aan Fleischmann) [Ten onrechte bij Hofstede de Groot vermeld als in Germanisches Nationalmuseum te Neurenberg]; Holland Department of Fine Arts, World's Columbian Exposition, Chicago, 1894 (aangekocht door A.C. Hencken); A.C. Hencken, New York, 1894-1921; Vlg. American Art Association (Coll. Hencken e.a.), New York (Hotel Plaza), 20/21-1-1921, lot 119 (opgehouden voor $ 2300,- door W.W. Seaman voor Hencken); Hugh Hencken, Boston; Coll. Mr. en Mrs. William S. Reid; Vlg. New York (Christies Park Avenue), 31-1-1997, lot 72 met kl.afb.; Coll. Dr. Gordon and Adele Gilbert (2011); Vlg. New York (S), 25/26-1-2017-01-25, lot 25. **Lit.: '**Kleine Mitteilungen', *Zeitschrift für bildende Kunst* 3 (1892), pp. 271-272: p. 272 met afb.; Wurzbach 1906-1911, dl. 2, pp. 350, 353; Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 4, p. 615, nrs. 1 & 2 (ten onrechte vermeld als in Germanisches Nationalmuseum te Neurenberg); Von Bode 1917, pp. 221-222; Michel 1930, p. 36; Arps-Aubert 1932, p. 11 en 35, nr. 1; Romanov 1934, pp. 278-279; Martin 1936, p. 329; Tent. cat. Parijs 1983, p. 108; Walsh 1985, pp. 122-125 met afb. B7; Goosen 1990, p. 21; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, p. 28 en p. 48, noot 27; Tent. cat. Den Haag 1994-1995, pp. 56-58, nr. 1; Tent. cat. Petersburg FLA 2011.



Pou 1 (afb. 3.65)



Pou 1A



Pou2 (afb. 1.33, 4,4a, 4.8)



Pou3 (afb. 12.31)



Pou2 (afb. 4.4a)

Pou1 • Frans Pourbus (1545-1601), *De ontmoeting van David en Abigaïl: Abigaïl die David mondkost voor zijn leger brengt* **(1 Sam. 25:23**), olieverf op paneel, 158 x 208 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv.nr. 1096; kopie: RKD-nr. 210482. **Lit.:** Benesch 1925, p. 63 (als Maerten de Vos); Sulzberger 1938, p. 28 (als De Vos); Baldass 1957, p. 269; Zweite 1980, p. 370 (toegeschreven aan Pourbus); Best. cat. Wenen 1981, p. 271; Best. cat. Wenen 1991, p. 97 met T. 352; Härting 1983, p. 232; Tent. cat. Brugge 1984, p. 66; D'Hulst & Vandenven 1989 (CRLB, pt. 3), p. 136 sub nr. 42; Roberts-Jones e.a. 1995, pp. 132-133 met afb.; Débray 2004, p. 149; A.K. Wheelock, in: Best. cat. Washington 2005, p. 284. **Herkomst/Comm.:** Mogelijk wordt het werk vermeld in de sterfhuisinventaris van Pourbus als 'onvolmaect taffereel wesende de historie van Abigaïl' (Huvenne 1984, p. 66). Het is waarschijnlijk identiek aan een schilderij in de collectie van aartshertog Leopold Wilhelm (nr. 534): 'Ein grosses Stuckh von öhlfarb auf Leinwath [sic!], warin die Historia Abigaïl. In einer schwartzen Ramen, die innere Leisten ausgeschnitten vnndt verguldt, hoch 9 Spann

genaw, braith 11 Spann 3 Finger. Van Marten de Vos Original'. Zie: Berger 1883, p. CXLI; Zweite 1980, p. 370. Vergelijk de kopie (**POU 1A**): olieverf op paneel, 101,8 x 157,2 cm, Vlg. Amsterdam (S), 5-5-2009, AM1074, lot 25 met kl.afb. (= Vlg. Amsterdam, 2-3-1948, lot 329 als Adam van Noort met afm. 100 x 156 cm); alsook een middelmatige kopie door Christiaen Jansz. van Bieselingen, sign. & dat.: *"CARSTIIAENI BIISELINGE FEESIT Aº 1583"*¸ olieverf op paneel, 142 x 195 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1631. Zie: Best. cat. Amsterdam 1976, p. 116; Best. cat Amsterdam 1992, p. 42, nr. A 1631. Dit stuk is kennelijk identiek aan een werk (voorheen) in de Prinsenhof te Delft (sign. & dat. 1583, 140 x 194 cm). Vergelijk de compositie in reliëf van een zilveren schaal: Vlg. O. von Falke, in: *Pantheon* 14 (1934), p. 241.

POU2 • Frans Pourbus (1545-1601), *Christus als twaalfjarige in de tempel* **(Luk. 2:46-47),** sign. & dat. m.o. *"F. POVRBVS INVENTOR ET PICTOR / 1571"*, olieverf op paneel, 216 x 183 cm, Gent, St.-Baafskathedraal, middenpaneel van het zogenaamde Viglius-triptiek op altaar nr. 75 van kapel VIII; Porthis 4594-4606; RKD-nr. 57492 (geheel); 57515 (middenpaneel); 57516 (linkerluik); 57514 (rechterluik); KIK-nr. 88463. **Herkomst:** Gent, St.-Baafskathedraal, 1571-1794; Parijs, 1794-1815; Gent, St.-Baafskathedraal, 1815-heden. **Lit.:** Dirks 1844, pp. 411-420; Taurel 1889, pp. 145-146; Hymans 1902, p. 16; Bergmans 1939; Gaiffier 1943, p. 234; Dhanens 1964, pp. 197-204; Dhanens 1965, pp. 193-194, nr. 440; Bergmans 1967; Waterbolk 1974, pp. 61-64 met afb. 1; Monballieu 1978, p. 159; Van de Velde 1979-1980, p. 127; De Vries e.a. 1999, p. 100; Van Damme 2005; De Groot 2005, p. 145 met afb. 58 op p. 146; Decavele & Balthazar 2011, p. 11; Brackez 2012, pp. 56-58, A49 met afb. 6; Jonckheere & Suykerbuyk 2012, p. 32ff., met afb. 6; Jonckheere 2012, pp. 149-167, 185-190. **Portr./Comm.:** Het schilderij is het middenpaneel van het Viglius-triptiek. Geportretteerd zijn o.a. de opdrachtgever Viglius Aytta van Zuichem (als schriftgeleerde in rood, zittend links in voorgrond); Nicolas Perrenot de Granvelle (als de hogepriester op de troon); bisschop Franciscus Sonnius (rechts van de hogepriester); ter linkerzijde achter Viglius: Filips II (staande 4de van links); Karel V (geheel op de voorgrond, staande 3de van rechts); De hertog van Alva (staande, 2de van links); Philips Marnix van St. Aldegonde (uiterst links); Jan van Hembyze (uiterst rechts). Op het linkerpaneel is afgebeeld *De Besnijdenis van Christus* en op het rechterpaneel *De Doop van Christus in de Jordaan* (elk 230 x 86 cm). Het middenpaneel heeft het karakter van een groepsportret, hoewel het vanzelfsprekend niet als autonoom *portrait historié* kan worden beschouwd. Ook op de zijpanelen staan portretten. Op de *Besnijdenis* is Antoine Perrenot de Granvelle afgebeeld als de priester (*mohel*) die de besnijdenis uitvoert. Als getuigen (portretten in assistentie) verschijnen Antwerpse schilders, o.a. Frans Floris, Pieter Pourbus, Frans I Francken, Frans II Pourbus en Abraham Grapheus.

POU3 • Frans Pourbus (1545-1601), *De Prediking van Johannes de Doper* **(Luk. 3:1-18),** Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. **Lit.:** Van de Velde 1979-1980, p. 133 met afb. 12 op p. 134; Mülberger 1990, p. 53; Jonckheere 2012, pp. 74-75, afb. 54, 55, met noot 236 op p. 277; cf. Sellink 2007, sub nr. 153; cf. Wouk 2015. **Portr./Comm.:** Pieter Pourbus portretteerde zichzelf als toeschouwer uiterst rechts in het beeldvlak. Andere versies zonder zelfportret zijn: olieverf op paneel 122 x 123 cm, Antwerpen, Rockoxhuis; olieverf op paneel 119 x 118 cm, Vlg. Londen (S), 25-7-1973, lot 92 (als Adam van Noort).


QUE1 (afb. 4.80)


REM1 (afb. 1.21, 8.48)


REM2 (afb. 9.8)


REM3 (afb. 1.39)

QUE1 • Erasmus Quellinus (1607-1678), *Evangelist Lukas,* ca. 1650, olieverf op doek 118 x 91 cm, Laar, St. Trudokerk; Porthis 0465; KIK-nr. 2729.

REM1 • Rembrandt Harmensz. Van Rijn (1606-1669), *Izaäk en Rebekka* **(Gen. 24:65-67),** sign. & dat.: *"Rembrandt f 16[..]"***,** ca. 1666, olieverf op doek, 121,5 x 166,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-216; Porthis 0251, 0259; RKD-nr. 3068. **Herkomst:** Coll. Gemeente Amsterdam, Amsterdam, verworven via het legaat A. van der Hoop, 1885. **Lit.:** Valentiner 1905, pp. 54-56; Valentiner 1923-1924; Hofstede de Groot 1907-1928, nr. 929; Valentiner 1925-1934, dl. 1 (1925), p. 478, nr. 243; Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 6, p. 386, nr. 929; Zwarts 1929; Van Rijckevorsel 1932, pp. 210, 223-225; Bredius 1935, nr. 416; Zwarts 1935, pp. 59-72; Valentiner 1957, pp. 227-237; Bauch 1966, nr. 38; Wishnevsky 1967, p. 106; Gerson 1968, nr. 356; Bredius & Gerson 1969, nr. 416; P.J.J. van Thiel, in: Tent. cat. Amsterdam 1969, pp. 104-107, nr. 22; Tümpel 1969, pp. 162-167; Fuchs 1969; Wurfbain 1971; Schwartz 1984, nr. 380; Tümpel 1986, pp. 355, 357, 392-393, nr. 32; E. de Jongh, in: Haarlem 1986, pp. 319-320; De Dreu 1989-1990; Tümpel 1992, pp. 164-168; Slatkes 1992, nr. 200; P.B.J. Broos, in: Tent. cat. Den Haag 1993-1994, pp. 117-119, sub nr. 12 (als mogelijk portrait historié); Hoekstra 1996; Van de Wetering 1997, pp. 135-136, 154-160, 169, 178, 189, 196, 215, 234-241, 259, 291; De Winkel 2000; Filedt Kok e.a. 2001, pp. 202-203, nr. 82; Aronberg Lavin & Lavin 2002; E. Bergvelt & A. Pollmer, in: Tent. cat. Amsterdam 2004-2005, pp. 46, 61, 170, nr. 146; E. van de Wetering, in: RRP Corpus, dl. 4 (2005), pp. 50-51; T. Dibbits, in: Tent. cat. Amsterdam 2006, pp. 124, 131-132, nr. 29; Natter 2006; De Winkel 2006, p. 225; M.

Alexander-Knotter, in: Tent. cat. Amsterdam 2006-2007, pp. 55-58; Aronberg Lavin & Lavin 2013; Bikker 2013; Suthor 2014, pp. 150-165; J. Bikker, in: Tent. cat. Londen/Amsterdam 2014-2015, pp. 192-199, nr. 92; RRP Corpus, dl. 6 (2015), nr. 312; Müller 2015, pp. 216-225. **Comm./Portr.:** Volgens Tümpel 1986 geen *portrait historié*; volgens Broos 1993 mogelijk *portrait historié*. Themaduiding lang omstreden, tegenwoordig aangeduid als oudtestamentisch paar of Izaäk en Rebekka op grond van Rembrandts tekening *Izaäk en Rebekka die bespied worden door Abimelech* (Benesch 988). Andere geopperde identificaties: Abraham en Sara, Boaz en Ruth, Jefta met zijn dochter. De veronderstellingen dat hier Rembrandts zoon Titus van Rijn en zijn bruid Magdalena van Loo werden geportretteerd (Valentiner 1905, p. 55) of de Joodse dichter Daniel Levi Barrios en Abigaël de Pina (Zwarts 1929; 1935) zijn ongegrond. Wurfbain (1971) poogde het paar als de Leidse koopman Bartholomeus Vaillant en Elisabeth van Swanenburgh te identificeren doch de bewijslast (vermelding van een schilderij "De liefde" in hun boedelinventaris uit 1681 voor voor slechts fl. 5,-) is te zwak. Het schilderij, in langdurig bruikleen van de Stad Amsterdam, is sinds 1833 bijgenaamd "het Joodse Bruidje".

REM2 • Rembrandt Harmensz. Van Rijn (1606-1669), *Portret van een familie (Willem Schrijver, Wendela de Graeff en Jacob de Graeff?): Jakob zegent Jozefs zonen* **(Gen. 48:14-20),** sign. & dat. l.o.: ***"Rembran[dt] / f. 1656",*** olieverf op doek, 175 x 210,5 cm, Landschaft Hessen Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. GK 249; RKD-nr. 48080. **Portr.:** Mogelijk Wendela de Graeff (1607-1652); Willem Schrijver de Oudere (1608-1661); Petrus Scriverius (1576-1660). **Herkomst:** Kassel, coll. keurvorst *Haupt-Catalogus,* als 'Rembrant. Jacobs Einsegung der Kinser Josephs, Lebens-Groß, auf Leinen...5 6x6 8 [172,6 x 209,3 cm]' (Tent. cat. Kassel 2006, nr. 30); Tussen 1749 en 1751 aanbouw van de kunstgalerij achter paleis van de landgraaf, tussen de Auehang and the Frankfurter Straße; Tussen 8 en 16 januari 1807 geconfisqueerd voor het Musée Napoléon te Parijs door de eerste directeur Vivant Denon; Kort na 1815 teruggegeven aan Kassel (Cat. Musée Napoléon 1807, nr. 527; cf. lijst van geapproprieerde kunstwerken, nr. 14 als 'Jacob, qui benit ses petit fils – Rembrandt', cf. Savoy 2011); ondergebracht in 1877 in de nieuwbouw op de Schöne Aussicht, aldaar tot WWI; Depot, Kunsthistorisches Museum te Wenen, 1942-1956; Sinds 1976 tentoongesteld in paleis Wilhelmshöhe te Kassel. **Lit.:** Hofstede de Groot 1907-1928, nr. 22; Bredius 1935, nr. 525; Stechow 1943; Von Einem 1950; Manke 1960; Von Einem 1965; Bauch 1966, nr. 34; Gerson 1968, nr. 277; Stechow 1968; Bredius & Gerson 1969, nr. 525; Lebram 1969; Haussherr 1976; Von Sonnenburg 1978; Tomoaki 1983; Schwartz 1984, nr. 308; Tümpel 1986, nr. 26; RRP Corpus, dl. 2 (1986), pp. 17, 37; Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, pp. 8, 46-47, 78, afb. 6; Slatkes 1992, nr. 31; Best. cat. Kassel 1996, nr. GK 249; Bar-Efrat 1998; Zell 2002, pp. 162-176; J. Giltaij, in: Tent. cat. Kyoto/Frankfurt am Main 2002-2003, pp. 10, 12, 14, 170-173, nr. 32; Tent. cat. Kassel 2006, nr. 30; De Winkel 2006, pp. 264-265; G. Weber, in: Tent. cat. Kassel 2006, pp. 213-219, nr. 30; Perlove & Silver 2009, pp. 101-107; Savoy 2011, nr. 527; nr. 14; Tent. cat. Londen/Amsterdam 2014-2015, pp. 257-262, 301, nr. 120; RRP Corpus, dl. 6 (2015), nr. 245.

REM3 • Rembrandt Harmensz. Van Rijn (1606-1669), *Zelfportret met Saskia van Uylenburch: De Verloren Zoon* **(Luk. 15:13-30),** sign. m.o.: "*Rembrant f",* ca. 1634-1635, olieverf op doek, 161 x 131, Dresden, Gemäldegalerie, inv.nr. 1559; Porthis 1528, 1529; RKD-nr. 30698. **Lit.:** Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 6 (1915), nr. 334; Valentiner 1925-1934, dl. 1 (1925), pp. 488, nr. 383, 386; Bredius 1935, nr. 30; Vetter 1955, p. xxxiii-xxxiv; Bauch 1966, nr. 535; Bergström 1966, pp. 143-166; Tümpel 1966, pp. 300-302; Tümpel 1968, pp. 116-126; Gerson 1968, nr. 79; Mayer-Meintschel 1970-1971; Schwartz 1984, nr. 206; Tümpel 1986, nr. 54; RRP Corpus, dl. 3 (1989), p. 134ff, nr. A 111; Chapman 1990, pp. 43, 55, 97, 105, 114-120, 127, 159-160, nr. 52, 165, nr. 45, afb. 155; Slatkes 1992, nr. 250; Tent. cat. Londen/Den Haag 1999-2000, p. 159, nr. 43 met kl.afb.; Schölzel 2006, pp. 343-356; Neidhart 2006, pp. 357-366; E. van de Wetering, in: RRP Corpus, dl. 4 (2006), pp. 217-229; Birnfeld 2009, pp. 14, 101, 240-241, nr. 36 met afb. 57.; Dickey 2012; E. van de Wetering, in: RRP Corpus, dl. 6 (2015), pp. 547-548, nr. 135; Gowler 2016, pp. 63-65; Chapman 2017, pp. 451-456 met kl.afb. 13.4. **Comm./Portr.:** Gewoonlijk geduid als een dubbelportret van Rembrandt en Saskia van Uylenburgh, ofschoon de gelijkenis met Rembrandt op het eerste gezicht niet bijzonder treffend is. De gezichtspartijen hebben geleden onder verschillende restauraties. Mogelijk is het werk identiek aan het 'conterfeytsel van Rembrandt van Rijn en sijn huysvrouw' dat in 1677 wordt vermeld de boedelinventaris van Louis Crayers, de voogd van Titus van Rijn.



REM4 (afb. 4.59)



REM5 (afb. 4.58)



RIJ1 (afb. 1.10, afb. 3.69)



RIJ2

REM4 • Rembrandt Harmensz. Van Rijn (1606-1669), *Een oude man als de apostel Paulus,* sign. & dat. r.b.: *"Rembrandt / 165(9?)",* olieverf op doek, 102 x 85,5 cm, Londen, National Gallery, inv.nr. 243; Porthis 0332; RKD-nr. 35009. **Herkomst:** Coll. Lord Colborne, tot 1854. **Lit.:** Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 6, nr. 291; Bredius 1935, nr. 297; Bauch 1966, nr. 224; Gerson 1968, nr. 298; Van Regteren Altena 1973a, pp. 186-187; Schwartz 1984, nr. 353; Tümpel 1986, nr. 81*; D. Bomford e.a., in: Tent. cat. Londen 1988-1989, pp. 116-119, nr. 15; Best. cat. Londen 1991; pp. 337-339, nr. 243; Slatkes 1992, nr. 166; A.K. Wheelock, in: Tent. cat. Washington/Los Angeles 2005, pp. 82-84, nr. 4; D.

Bomford e.a., in: Tent. cat. Londen 2006, pp. 160-165, nr. 16; Perlove & Silver 2009, p. 355; RRP Corpus, dl. 6 (2015), nr. 270.

REM5 • Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669), *Zelfportret als de apostel Paulus,* sign. & dat. r.m.: *"Rembrandt. f. / 1661",* olieverf op doek, 93,2 x 79,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4050; Porthis 0333; RKD-nr. 2947/IB-nr. 32406. **Herkomst:** Coll. Everhard Jabach, Parijs/Keulen (cf. RRP Corpus, dl. 4 (2005), nr. IV 24; 'nr. 123 Portrait de Rimbrands, ayant un linge blanc autour de sa teste, 1/2 figure grande comme le naturel, de luy-mesme. 100 liv[res].'; Coll. Nicolas Vleughels, Rome; Coll. Marie-Therese Gosset, Rome (wed. Nicolas Vleughels); Verkocht voor 1750 aan kardinaal Neri Maria Corsini voor 100 scudi; vermeld in inv. Palazzo Corsini van 1750 als nr. 164: 'Il Ritratto di Reimbrant di sua mano. comprato sc[udi] 100. Comprato da Madama Wleughels'; 1799 nog aldaar en gegraveerd door Guiseppe Longhi; Coll. William Buchanan, Engeland, 1807 (etiket: *"From the Corsini Palace of Rome / brought to England by William Buchanan Esq. in Summer 1807"*); Khdl. William Buchanan, Londen 1807-1811, verkocht aan Lord Kinniard voor 500 guineas in 1811: Coll. Lord Kinnaird, Rossie Priory (landgoed, Schotland) en door vererving in familie tot 1936; Coll. I. de Bruijn-van der Leeuw, Spiez (Zwitserland)/Muri (Bern), sinds 1956 in bruikleen aan Rijksmuseum en in 1961 gelegateerd. **Lit.:** Moes 1897-1905, dl. 2, nr. 6693:63; Hofstede de Groot 1907-1928, dl. 6 (1915), nr. 575; Bredius 1935, nr. 59; Van Hall 1963, pp. 271-272; Bauch 1966, nr. 338; Gerson 1968, nr. 403; Best. cat. Amsterdam 1976, p. 471; Tümpel 1986, nr. 175; Chapman 1990, pp. 9, 35, 63, 105, 120-127, 129, 168, noot 104; C. Brown, in: Berlijn/Amsterdam/Londen 1991-1992, pp. 284, 286, sub nr. 49; Slatkes 1992, nr. 267; E. Buijsen, in: Tent. cat. Londen/Den Haag 1999-2000, pp. 213-215, nr. 81; Zell 2002, pp. 111-112; Durham 2004, pp. 68-69, 207; RRP Corpus, p. pp. 541ff, dl. 4 (2005), nr. IV 24; A.K. Wheelock, in: Tent. cat. Washington/Los Angeles 2005, pp. 108-110, nr. 11; Kloek 2006, pp. 205-206; Schwartz 2006, pp. 353-354; Weststeijn 2008, pp. 232-233; T. Weststeijn, in: Fritzsche, Leonhard & Weber 2013, pp. 327-328; J. Bikker & M.E. Wieseman, Tent. cat. Londen/Amsterdam 2014-2015, pp. 31, 33, 48, 51, 227-233, 307-308, nr. 111; RRP Corpus, dl. 6 (2015), nr. 294; Müller 2015, pp. 121-123.

RIJ1 • Bernaert de Rijckere (1535-1590), *Het vinden van Mozes* **(Ex. 2:5-10),** ca. 1562, olieverf op paneel, 114,5 x 169 cm, Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, inv.nr. M.Ob. 279 MNW; Porthis 0394; 1218-1227; RKD-nr. 244610. **Herkomst:** Coll. C. Lachnicki tot 1908; gelegateerd in 1902, in het museum sinds 1908; in 1944 door de nazi's in beslag genomen en opgeslagen in kasteel Fischhorn, Zell am See; in 1946 teruggekeerd uit Salzburg. **Lit.:** Best. cat. Warschau 1938, nr. 68; Białostocki & Walicki 1957, nr. 140; Białostocki 1963, p. 75 met afb. 41 (als Vlaamse School); Tent. cat. Warschau 1963, nr. 70; Best. cat. Warschau 1969-1970, dl. 2, p. 221, nr. 1525 met afb. (als Vlaamse School); Ollero 1970; Boon 1977; Kreidl 1979; Polleroß 1988, dl. 2, p. 34, nr. 363; Michalkowa 1992, nr. 61; Benesz 1997, pp. 1-12, afb. 1 op p. 2. **Portr.:** Misschien leden van het hof van Koning Hendrik II van Frankrijk. Polleroß 1988 opperde identificatie als Diane de Poitiers en François, Duc d'Anjou. Zie ook de verwante compositie van De Rijckere eveneens met *Het Vinden van Mozes* dat mogelijk portretten van leden uit de familie Della Faille bevat (1562, olieverf op doek, 100 x 160 cm, huidige verblijfplaats onbekend. Zie: Kreidl 1979, pp. 48-50, met afb. op p. 49; Benesz 1997, p. 1, met afb. 5.). **Comm.:** Toeschrijving door Ollero 1970 en bevestigd door Boon 1977. Boon vond in Parijs (Louvre, Cabinet des dessins; Lugt 482) voorstudies in Warschau; o.a. sign. & dat. *"1562"*. Kreidl 1979 traceerde 2de versie in khdl. te Wenen in 1972 (sign. & dat.: *"Bernaert de Rijckere 1562"*). Toeschrijving op grond van Ollero 1970. Verondersteld verband met de School van Fontainebleau. Volgens Best. cat. Warschau 1969: 'Ch. Sterling suggests a Flemish painter of the circle of Jan Massys and Lucas d'Heere. Persons represented in the painting used tot be identified with personalities of the French court of Henri II.' Vermoedelijk moeten de opdrachtgevers in het burgerlijke milieu worden gezocht.

RIJ2 • Bernaert de Rijckere (1535-1590), *Het vinden van Mozes* **(Ex. 2:5-10),** sign. & dat. (onbekend waar), olieverf op paneel, 100 x 160 cm, verblijfplaats onbekend (Khdl. Wenen, 1972); Porthis 1228-1237. **Lit.:** Boon 1977; Kreidl 1979, pp. 47-51 met afb. 2; Benesz 1997, pp. 1-12, met afb. 5 op p. 3. **Comm.:** Sinds 1972 niet meer gesignaleerd. Boon 1977 traceerde voorstudies van dit schilderij (Parijs, Louvre, Cabinet des dessins, Lugt 482) en het schilderij in Warschau met dezelfde thematiek **RIJ1**.



SAF1 (afb. 11.12)



SAN1 (afb. 11.17)



SCO1 (afb. 3.63)

SAF1 • Cornelis Saftleven, *Jakob met zijn gezin en vee onderweg naar Kanaän* **(Gen. 31:17-21 & 25),** 1634, sign. & dat. l.o.: "*Cornelis Saftleven. fe 1634*", olieverf op paneel, 76,2 x 111,8 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 4410; RKD-nr. 204666. **Herkomst:** Coll. F.E. Short, Londen, Vlg. Londen (C), 12-3-1948, lot 169; Coll. The Shepherd (?), Vlg. Londen (C), 9-12-2009, lot 144; privébezit; Vlg. Keulen (Lempertz), 14-11-2015, lot 1466. **Lit.:** Schulz 1978a, p. 198, nr. 541.

SAN1 • Dirck Dircksz. (Bontepaert van) Santvoort (1610-1680), *Jakob en Rachel aan de bron* **(Gen. 29:9-11),** 1630(?), olieverf op doek, 102 x 156 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0252, 0917. **Herkomst:** Khdl. Mandl & Co (voorheen); Vlg. Keulen (Van Ham), 15-11-2013, lot 461 als 'Rebecca und Eliëzer (Gen. 24:11-21)'. **Lit.:** Rosenberg 1948, dl. 1, p. 68; dl. 2, p. 116 (ca. 1640); Wishnevsky 1967, p. 153, nr. 1; Polleroß 1988, dl. 2, p. 404, nr. 504; Polleroß 1991, p. 100.

SCO1 • Jan van Scorel (omgeving), *De ontmoeting van David en Abigaïl, die hem mondkost voor zijn leger brengt* **(1 Sam. 25:23)**, ca. 1530, olieverf op paneel, 116,5 x 161 cm; middenpaneel: 96 x 68 cm, luiken elk: 96 x 27 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCC S133; RKD-nr. 8353. **Herkomst:** Khdl. Hevesy, Wenen, 1936 (annot. verso foto archief M.J. Friedländer: 'd[urch] v. Hevesy / 10.VIII.36'; Khdl. Schmit, Parijs, 1936; annot. Friedländer: 'd[urch] Schmit / VIII. 36'; Khdl. Jacques Goudstikker, Amsterdam, inv.nr. H 102; Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, Den Haag, inv.nr. NK 2939; Museum van Oudheden voor de Provincie en Stad Groningen, Groningen, inv.nr. 1948 (in bruikleen van Stichting Nederlands Kunstbezit, Den Haag, inv.nr. NK 2939); Utrecht, Museum Catharijneconvent (in bruikleen van Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, inv.nr. NK 2939). **Lit.:** Defoer 1991, pp. 17-18 met afb.; Bleyerveld 2000-2001, p. 249; Best. cat. RBK 1992, p. 95, nr. 699 (als Cornelis Engelbrechts); Best. cat Utrecht 2002, p. 119, inv.nr. RMCC s 133 (als Noord-Nederland, ca. 1530).



TENG1 (afb. 5.5)



TENG2



TENI1

TENG1 • Jan Tengnagel (1584-1635), *Koning David speelt harp* **(1 Kron. 16:7, 8-38),** ca. 1610-1620, sign. r.o.: *"J Tengn[...]"*. olieverf op paneel, 46,5 x 72,5 cm, verblijfplaats onbekend. **Herkomst:** Vlg. Londen (S), 5-7-1984. **Lit.:** Ydema 1991, p. 141, nr. 175; Evers 2009, pp. 54-57, nr. 18 met kl.afb. **Comm.:** Op welke bijbelpassus de voorstelling teruggaat, is niet met zekerheid vast te stellen. Vermoedelijk is het moment getoond nadat koning David met de Israëlieten de Ark des Verbonds vanuit het huis van de Gethiet Obed-edom (waar hij de Ark uit vrees had achtergelaten) naar Jeruzalem had overgebracht met een feeststoet (**BRA2**). Davids vrouw Michal nam aanstoot aan Davids huppeldans bij deze blijde intocht, waarbij hij slechts gekleed was in 'een linnen lijfrok' (2 Sam. 6:16,20; 1 Kron. 15:29). Vervolgens brachten de Israëlieten de Ark naar binnen (in Davids paleis, want de tempel was nog niet gebouwd) 'stelden zij die in haar plaats, in het midden der tent, die David voor haar gespannen had.' Ook in 2 Sam. 7 heet het nog dat de 'ark Gods woont in het midden der gordijnen.' Ondanks dat de tafelen der wet onder een baldakijn ("tent") zijn weergegeven, correspondeert de voorstelling verder niet met 2 Sam. 6:17, aangezien 'David offerde brandofferen voor des Heeren aangezicht, en dankofferen.' Het lijkt onwaarschijnlijk dat de kroonluchter met olielampjes het brandoffer voorstelt (evenmin gaat om een vooruitverwijzing naar de zeven lichten in het heiligdom, aangezien minstens 10 lampjes zijn ontstoken). De combinatie van paleisvertrek en tempelinterieur is ook problematisch, evenals dat David hier met koningsmantel verschijnt in plaats van met een lijfrok. Na het binnenbrengen van de Ark en zijn brandoffer deelde hij aan alle Israëllieten 'een broodkoek, en een schoon stuk vlees, en een fles wijn' uit (2 Sam. 6:19; cf. 1 Kron. 16:3), waarop hij 'de ark des Heeren sommigen uit de Levieten tot dienaars' stelde (1 Kron. 16:4). Mogelijk moeten de twee mannen links en de zes om de tafel aan de rechterkant de Levieten voorstellen: 'Asaf was het hoofd, en Zecharja de tweede na hem; Jeiel, en Semiramoth, en Jehiel, en Mattithja, en Eliab, en Benaja, en Obed-edom, en Jeiel' ofschoon zij in de voorstelling niet 'met instrumenten der luiten en met harpen' van zich laten horen, of zoals Asaf speelt met cimbalen of zoals 'Benaja en Jahaziel, de priesters, steeds met trompetten' (1 Kron. 16:5-6). Niettemin komt het feit overeen dat David hier harp speelt om zijn psalmenzang te begeleiden, want 'Te dienzelven dage gaf David ten eerste dezen psalm, om den Heere te loven, door den dienst van Asaf, en zijn broederen.' (1 Kron. 16:7). Aangezien Tengnagel verkeerde in katholieke kringen, waarbinnen hij overigens ook veel van zijn opdrachtgevers vond, is hier mogelijk sprake van groepsportret van katholieke heren. Het is onduidelijk of de gezeten man een huisvader is met zijn zoons of wat hun relatie is met de mannen ter linkerzijde. De zittende man lijkt misschien in eerste instantie Davids psalmen op te tekenen in het boek voor hem, maar die zijn kennelijk al gecomponeerd, aangezien de zwarte bediende als muziekstandaard fungeert voor het "psalmboek". De man achter de lezenaar houdt ook geen schrijfveer vast maar een langwerpige object met een zilveren bekroning: mogelijk een aanwijsstaf geïnspireerd op een joodse 'jad' en als zodanig een verwijzing naar de voordracht bij de joodse eredienst. Enkele beeldelementen maken een katholieke duiding aannemelijk. De wetstafelen zijn uitgestald als een ingelijst tweeluik en de tafel daarvoor heeft door zijn getrapte vorm het karakter van een altaar met mensa en altaarvoet (predella). Ook de kroonluchter met de hanglamp is misschien een verwijzing naar de godslamp. Indien de duiding van de scène correct is, kan de voorafgaande passage met 'bol broods, en een schoon stuk vlees, en een fles wijn' die David uitdeelde onder Israëlieten worden gezien als prefiguratie van de eucharistie en de "vlezelijke" aanwezigheid van Christus in brood en wijn. De troon ter linkerzijde is mogelijk een

verwijzing naar 2 Sam. 7:13 ('Die zal Mijn Naam een huis bouwen; en Ik zal den stoel zijns koninkrijks bevestigen tot in eeuwigheid.') en daarmee naar de Heilige Stoel van Rome. Door zich te laten vereeuwigen als Levieten die als "toezichthouders" aangesteld waren over de Ark treden de geportretteerden in de voetsporen van de Hebreeuwse priesters, de voorlopers van de Roomse priesters. Aldus wordt het "kerkelijk" levietendom, als ingesteld door David, verbeeld als prototype van de apostolische traditie, als ingesteld door Christus.

TENG2 • Jan Tengnagel (1584-1635), *Intocht van Christus in Jeruzalem* (**Matth. 21:1-11, 21:14-16; Marc. 11:1-11; Luk. 19:28-40; Joh. 12:12-19),** dat.: 1623, olieverf op doek, 170 x 270 cm, Hamburg, Katholisches Dekanat; Porthis 0570. **Lit.:** Tümpel 1974, p. 64 met afb. 92.

TENI1 • David Teniers (1610-1690), *Judith* **(Jud. 13:11),** sign. r.b.: *"D.TENIERS.F"*, olieverf op doek, 36,8 x 26,4 cm, New York, Metropolitan Museum, inv.nr. 72.2; Porthis 0515. **Herkomst:** Coll. Collet, Parijs (?); Coll. Destouches, Parijs (?); Coll. John Trumbull and Daniel Parker, Londen tot 1797; Vlg. coll. Trumbull, Londen (C), 18-2-1797, nr. 61 (to Nixon); coll. Nixon vanaf 1797, gerestitueerd aan Trumbull; Coll. John Trumbull and Daniel Parker, Londen tot 1799; Vlg. coll. J. Trumbull, Londen (C), 28-5-1799 (aan Trumbull); Coll. John Trumbull, Londen en New York tot vroegstens 1816; Verkocht aan Gilmore; Coll. Robert Gilmore Jr., Baltimore (1825); Coll. Robert Gilmore (neef van vorige); Verkocht aan Gouverneur Kemble; Coll. Gouverneur Kemble. Cold Spring, New York (tot 1872); Geschonken aan museum. **Comm.:** De figuur van Judith is mogelijk een portret (twijfelachtig). **Lit.:** Best. cat. New York 1980, dl. 1, p. 182; Best. cat. New York 1984, dl. 1, pp. 258-259 met pl. 98. Zie voor volledige literatuur: Porthis; <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437778> [28-1-2018].


THO1


VAL1 (afb. 7.12,12.34)


VAL2 (afb. 7.6)


VER1 (afb. 8.8)

THO1 • Jan Thomas (1617-1678), *Margaret Lemon als Judith* **(Jud. 13:11),** sign. & dat.: *"J. Thomas / 1654"*, olieverf op doek, 130 x 165 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0471. **Herkomst:** Vlg. München (Hugo Ruef), 6/8-11-1996, lot 1578 met kl.afb. **Comm.:** De compositie is met inbegrip van de portretfiguur (in spiegelbeeld) ontleend aan Anthony van Dyck, *Portret van Margaret Lemon als Erminia,* olieverf op doek, 109,2 x 129,5 cm, Oxfordshire, Blenheim Palace, Coll. Charles Richard Spencer-Churchill, 9th Duke of Marlborough; RKD-nr. 248740; Porthis 0032. Zie: Barnes e.a. 2004, pp. 552-553, nr. IV.158; Wilton 1992, nr. 6; Tasch 1999, pp. 30-31; James 1999, pp. 100-101; Gordenker 2001, pp. 43-44. De compositie was bijzonder populair blijkens een vrije kopie met (florale) aanvullingen door Gaspar Peeter II Verbruggen, Vlg. New York (S), 5-6-2014, lot 17 (als door Adriaen Hanneman and G.P. Verbruggen II); RKD-nr. 263098. Zie ook een verwante compositie van Jan Thomas in prent onder de titel *Achilles inter virgines habito mulieri delitescens.* Mogelijk relevant: Duverger 1984-2009, dl. 5 (1991), p. 95, nr. 1249 [testament]. Zie voor Van Dycks geliefde Margaret Lemon als model: James 1999.

VAL1 • Werner van den Valckert, (ca. 1585-na 1627), *Portret van een familie als Caritas met de Prediking van Johannes de Doper* **(Matth. 3:1-12, Marc. 1:2-8; Luk. 3:1-19; Joh. 1:24-28)**, sign. & dat. (bovenaan links van het midden): *"Ick/ heb dit [voltooid] int Iaer ons/ heeren 1623 [den 10] September/ In Amstelredam"*, olieverf op paneel, 162 x 125,5 cm [198 x 161,5 cm], Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. RMCC S111 (Bruikleen van Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, NK 1785); Porthis 0256, 1034-1041; RKD-nr. 10696. **Herkomst:** Vlg. Amsterdam (J. v.d. Veen), 14-4-1851, lot 157; Vlg. Amsterdam, 7-9-1853, lot 86; Khdl. Brussel, 1939; Coll. Dr. Keulens, Anderlecht; Coll. W. Paech, Amsterdam; Kunstmuseum Düsseldorf, 1942; Stichting Nederlandsch Kunstbezit/Dienst voor 's-Rijks verspreide Kunstvoorwerpen, Den Haag, inv.nr. 1785, ná 1945. **Lit.:** Houbraken 1718-1721, dl. 1, p. 215; De Jonge 1942, pp. 139-143 met afb.; Hall 1963, nr. 2128:3; Wishnevsky 1967, pp. 55-58, 163, nr. 15 met afb. 6 (als gezin Anslo); Van Thiel 1983, pp. 133, 163-165 182-183 met afb.; Tent. cat. Vancouver 1986; *Catherijnebrief* 15 (1986), pp. 5-7 met afb.; Best. cat. RBK 1992, cat. nr. 2602 met afb.; Giesen 1997, pp. 143-144; Best. cat. Utrecht 2002, p. 265-266, met afb.; Tent. cat. Utrecht 2003, p. 143, afb.; *The Dutch world of Painting, Religion,* 27, in: <http://www.codart.nl/publications/show/section/27> [2-11-2004]; Jensen Adams 2009, p. 172. Zie voor aanvullende literatuur: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/31359/> [28-1-2018]. **Comm.:** Oorspronkelijk rechts ca. 49 cm breder, '23' in jaartal slecht leesbaar. Alternatieve titel (RKD): *Portret van een familie als Caritas met zelfportret van Werner van den Valckert; rechts op de achtergrond een prekende St. Johannes de Doper.* Zie hoofdtekst onder § 7.1 en § 12.6: DE PREDIKING VAN JOHANNES.

VAL2 • Werner van den Valckert (ca. 1585-na 1635), *Portret van Michiel Poppen en zijn gezin: Laat de kindertjes tot mij komen* **(Matth. 19:13-15; Marc. 10:13-16; Luk. 18: 15-17),** olieverf op paneel, 200 x 156,5 (238,5 x 196,5 met lijst), sign. & dat. op het briefje getoond door het kind rechts: "*1620/ WernerVValckert F.*", Utrecht, Museum Catharijneconvent,

inv.nr. ABM S127; Porthis 0918-0924; RKD-nr. 1570. **Herkomst:** St.-Janskerk, Utrecht; Coll. Van den Heuvel, Utrecht, vóór 1816; Catharijnekerk, Utrecht, 1816-ná 1856, inv.nr. 29; Coll. luitenant-kolonel H. Th. Beekman, Utrecht; Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht, vóór 1887; Rijksmuseum Het Catharijneconvent, sinds 1976. **Lit.:** Van Ryn 1887, p. 150; Frederiks 1890, p. 34 (f. 146v) over Poppen; Moes 1897-1905, nr. 8229; Rientjes 1920, p. 13; Hoogewerff & Van Regteren Altena 1928; Best. cat. 1933, cat. nr. 586; Martin 1935, pp. 141-142; Boon 1942, p. 46 met afb. 24; De Jonge 1942, pp. 140-141; Timmers 1947, p. 35; Best. cat. Utrecht, p. 77; Bernt 1948-1962, dl. 3 (1960), nr. 871 met afb.; Hall 1963, nr. 2128; Bouvy 1965, pp. 66-67; Wishnevsky 1967, pp. 61-63, 164, nr. 17 (als familie van schilder); Dudok van Heel 1970, p. 191; Knipping 1974, dl. 1, pp. 206-207; Van Thiel 1983, pp. 152-153, 157-161 met afb. 36, p. 182, nr. 21; Tent. cat. Amsterdam 1984, p. 72; Haak 1984, pp. 194-195; E. de Jongh, in: Tent. cat. Haarlem 1986, pp. 325-328 met afb. 82a; Tent. cat. Amsterdam 1993, p. 35, afb. 39; Van Haaren 1995, pp. 35-36, nr. 18; Bedaux 1998, pp. 86-114: p. 105 met afb. p. 103; Schaller 2001, pp. 81-82; Gordenker 2001, p. 105, noot 22; Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001, p. 258, afb. 71b; Best. cat. Utrecht 2002, pp. 264-265 met afb.; Tent. cat Amsterdam 2002-2003, p. 30, nr. 32 met afb. (als Nicolaes Moyaert); Tent. cat. Utrecht 2003, pp. 141-143, nr. 41; Dudok van Heel 2006, p. 23 met kl.afb. 7 op p. 19; Boendemaker e.a. 2008, p. 50, nr. 31 met afb.; Jensen Adams 2009, p. 160ff., met afb. 43; Apperloo-Boersma & Selderhuis 2013, p. 168 (kl.afb.), p. 173 (kl.afb. detail). Zie voor verdere literatuur: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/7874/> [28-1-2018]. **Portr.:** Geheel rechts Michiel Poppen, naast hem staande Jan; achter Michiel Poppen een man met uitgestrekte rechterhand (vermoedelijk Jacob Poppen). Links op de voorgrond Adriaentje Poppen, geknield op de grond het kind Jacob vasthoudend; over haar schouder kijkend een meisje (wellicht Lijsbeth); rechts naast de moeder een ouder meisje (vermoedelijk Maria, of ander Elsgen of Adriaentje), naar rechts, wegziend, handen gekruist voor de borst. Zie: § 7.1

VER1 • Pieter Verelst (1618-1678), *Mozes en de zeven dochters van Jethro* **(Ex. 2:16-22)** of *Rebekka en Eliëzer bij de bron* **(Gen. 24:17),** 1643, olieverf op paneel, 123 x 155 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0148; RKD-nr. 134001. **Herkomst:** Vlg. Londen (Christie, Manson & Woods, 29-11-1963, lot 133; Vlg. Londen (C) 5-2-1988 lot 115. **Lit.:** Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992; Sumowski 1983-1994, dl. 6, pp. 3746, 4081, nr. 2462. **Comm.:** Door RKD omschreven (2017) als 'bijbelse voorstelling; echtpaar met 4 dochters en 2 zonen, als: Eliza en Rebecca [= Rebekka en Eliëzer] bij de bron, historiserende kledij; bokken, kruik, in landschap met ruine.'


VERK1 (afb. 11.23)


VIC1


VIC2 (afb. 9.14)

VERK1 • Jan I Verkolje (1650-1693) of navolger van Jan Mijtens (1614-1670), *Rebekka en Eliëzer bij de bron* (Gen. 24:17), olieverf op doek, 95,2 x 123,8 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 4077, 4078. **Herkomst:** Vlg. Amsterdam (C), 7-3-2000, nr. 107. **Comm.:** De themaduiding is zeer twijfelachtig. Zie de hoofdtekst onder § 11.2: BIJBELSE BUCOLICA.

VIC1 • Jan Victors (1619-1676), *Abrahams vertrek van de familie van Lot / Abram en Lot scheiden hun wegen* **(Gen. 13:8-9),** sign. r.: *"Jan Victors",* olieverf op doek, 147,3 x 165,4 cm, New York, Metropolitan Museum, inv.nr. 71.170; Porthis 0289, 0485; RKD-nr. 58218. **Herkomst:** Door vererving aan Martin, Comte Cornet de Ways Ruart, Brussel, tot †1870; [Étienne Le Roy, Brussel, via Khdl. Léon Gauchez, Parijs, tot 1870; verkocht aan Blodgett]; Coll. William T. Blodgett, Parijs en New York, (in 1870-71 helft verkocht aan Johnston); Coll. William T. Blodgett, New York en John Taylor Johnston, New York, tot 1871; Van wie aangekocht door MMA, 1871. **Comm.:** Hoewel de koppen – voor hen die met Victors' oeuvre onbekend zijn – portretmatig lijken aan te doen, is het hoogstonwaarschijnlijk dat het hier om een *portrait historié* gaat, temeer daar het onderwerp bijzonder ongeschikt is voor portrettering. Afgebeeld is hoe Abraham Lot probeert te overreden hun onenigheid, en die tussen hun herders (weergegeven in de achtergrond), bij te leggen met de woorden: 'Laat toch geen twisting zijn tussen mij en tussen u, en tussen mijn herders en tussen uw herders; want wij zijn mannen broeders. Is niet het ganse land voor uw aangezicht? Scheid u toch van mij; zo gij de linkerhand kiest, zo zal ik ter rechterhand gaan; en zo gij de rechterhand, zo zal ik ter linkerhand gaan.' Abrahams aansporing tot verbroedering – haast een Salomonsoordeel *avant la lettre* – heeft niet de positieve waarde van bijvoorbeeld de Verzoening tussen Jakob en Ezau (Gen. 33:2-4). De onderuitgezakte figuur van Lot, een toonbeeld van besluiteloosheid en zwakheid, lijkt vooruit te wijzen op de passage waarin Lot, gewaarschuwd voor de vernietiging van Sodom en Gomorra, zijn toevlucht zoekt tot een nabijgelegen gehucht in plaats van de bergen in te vluchten, zoals God hem gebood (Gen. 19:20). Het feit dat Lot vervolgens door zijn dochters dronken wordt gevoerd en met hen slaapt, maakt hem een ongeëigend personage om zich mee te vereenzelvigen (19:31-35). **Lit.:** Best. cat. New York 1872, nr. 51 als Jakob en Laban; Baetjer, in: Best. cat. New York 1980, dl. 1, p. 192 als Jakob en Laban (onduidelijke weergave van het verhaal: het monument dat Jakob en Laban oprichten ontbreekt); Harck 1988, p. 76; Miller 1985, pp. 97, 293, nr. 42 als Jacob en Laban; Manuth 1987, pp. 151-153, nr. 2, afb. 110 als Abrahams vertrek van de familie van Lot (N.B. Abraham en Lot lijken van verschillende leeftijd te verschillen, wat tegen de identificatie met dit verhaal pleit); Sumowski 1983-

1994, dl. 4, pp. 2609, 2680, nr. 1780 als *Abram trennt sich von Lot*, 'Spätzeit (um 1655-1676)'; Baetjer 1995, p. 326; W. Liedtke, in: Tent. cat. New York 1995-1996, p. 153, nr. 55 als ca. 1670 met opmerkingen over stijl en 'clarity of presentation'; Baetjer 2004, pp. 183, 203, nr. 51 met herkomstgegevens; [Volgens J. Kosten (2006; RKD-nr. 58218) gaat het toch waarschijnlijk om Lot, gezien de aanwezigheid van zijn vrouw en twee dochters]; Best. cat. New York 2007, dl. 2, pp. 910-912.

VIC2 • Jan Victors (1619-1676), *Portret van de familie De Graeff-Hooft: Izaäk en Rebekka met Jakob en Ezau* **(Gen. 24 & 25:23-27)**, sign. r.o.: *"Jan Victors fc. 1652"*, olieverf op doel, 215 x 347 cm, Duitsland, privébezit; Porthis 0290, 0950. **Portr.:** Cornelis de Graeff; Catharina Hooft; Pieter de Graeff (1638-1707); Jacob de Graeff (1642-1690). **Herkomst:** Vermoedelijk in de familie tot 1872, toen de gehele collectie van de familie De Graeff werd verkocht/geveild. Vlg. J.M. Heberle, Keulen, (H. Kemperle Söhne), 27/28-1889, lot 105. **Lit.:** Haraszti-Takács 1962, p. 61ff.; Wishnevsky 1967, pp. 52, 155, nr. 5; Miller 1985, pp. 85, 137, 332, nr. U8; Polleroß 1988, dl. 1, p. 85; dl. 2, p. 409, nr. 564; Polleroß 1991, p. 100; Sumowski 1983-1994, dl. 4, p. 2605, 2654, nr. 1755 met kl.afb.; Dudok van Heel 2002, pp. 110-111 met kl.afb. 102: i.h.b. noot 2 p. 110, p. 273 (met identificatie van familie De Graeff volgens mededeling van G.M.C. Pastoor). **Comm.:** Volgens Sumowski was het schilderij vroeger gesigneerd en gedateerd maar beide zijn bij de laatste reiniging verdwenen. Sumowski gaat ervan uit dat er een originele signatuur op het schilderij stond alvorens de vervangende handtekening erop werd geschreven en twijfelt dus niet aan de toeschrijving.



VIC5



VIC3



VIC4

VIC3 • Jan Victors (1619-1676), *Laban verzoent zich met Jakob* **(Gen. 31:44-46),** sign. l.o.: *"J. Victors"*, ca. 1650-1675, olieverf op doek, 161 x 218 cm, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum (Museum voor Schone Kunsten), inv.nr. 60.3; Porthis 0291. **Lit.:** Haraszti-Takács 1962, p. 64ff, afb. 35 (als Jacob neemt afscheid van Laban, ca. 1650); Wishnevsky 1967, pp. 51-53 en noot 3; A.Pigler, Best. cat. Boedapest 1968, nr. 60.3 (als Mozes neemt afscheid van Jethro); Czobor 1969, nr. 32 met afb. (als Mozes neemt afscheid van Jethro); Zafran 1977, p. 116, met noot 73 & 74 (Laban); Sumowski 1983-1994, dl. 4, p. 2608, 2674, nr. 1774 met afb.; Miller 1985, pp. 97, 294, nr. A 45 met afb. (Jakob en Laban, als tussen 1655 en 1676); Manuth 1987, nr. 20 met afb. 128 (als vroege jaren 1650). **Comm.:** Ondanks de aandacht voor de gezichten van Jakob en zijn gezin sluit hun fysiognomische karakter nauw aan bij de terugkerende figuurtypes in Victors oeuvre. De herkenning van portretten in Victors oeuvre blijft problematisch. Omdat de vrouw op de voorgrond die met haar rug naar de beschouwer zit zich naar de beschouwer toewendt, wordt sterk de indruk van een portret gewekt. Men dient echter een schilderkunstig effect niet te verwarren met een portretpose.

VIC4 • Jan Victors (1619-1676), *Jacob vraagt Ezau vergiffenis (?)* **(Gen. 33:1-3),** sign. & dat. l.o. (op papier): *"J. Victors 1542"*, olieverf op doek, 178,4 x 207, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Martha Delzell Memorial Fund, inv.nr. 79.330; Porthis 3313. **Lit.:** Sumowski 1983-1994, dl. 4, p. 2605, nr. 1754 met kl.afb. **Comm.:** Vermoedelijk gaat het hier niet om portretten maar figuurtypen, hoewel een familieportret niet valt uit te sluiten. De themaduiding is onzeker. Wellicht is hier Gen. 24:11 voorgesteld: 'En hij deed de kemelen nederknielen buiten de stad, bij een waterput, des avondtijds, ten tijde, als de putsters uitkwamen.'; of Gen. 30:43: 'En die man brak gans zeer uit in menigte, en hij had vele kudden, en dienstmaagden, en dienstknechten, en kemelen, en ezelen.' Ezels zijn in de achtergrond waarneembaar.

VIC5 • Jan Victors (1619-1676), "*Jakob" / "Jethro"(?),* olieverf op doek, 84 x 67 cm, onbekende verblijfplaats; Porthis 0488; RKD-nr. 118117. **Herkomst:** Vlg. Wenen (Dorotheum), 10-12-2004, lot 243 met kl.afb.; Vlg. Londen (C), 9-7-2004, lot 77 met kl.afb; Vlg. Dallas, Texas (Heritage Auction Galleries), 27-5-2010, lot 79006 met kl.afb. (onverkocht). **Comm.:** Volgens Werner Sumowski, 4-6-2003, een eigenhandig werk door Jan Victors, "probably a portrait as a biblical figure such as Jacob". Fred Meijer, RKD, Den Haag, 16-6-2003, een eigenhandig werk door Jan Victors. Mogelijk van Adriaen Backer. Oorspronkelijk deel van een grotere compositie, vermoedelijk een familieportret (RvL 2008); 'Mogelijk een fragment: doordat de compositie zo nauw besneden is, lijkt het een stuk uit een grotere compositie, waarin de afgebeelde bv. staat als Jehtro met zijn dochters' (J. Kosten, RKD 10-2008). RKD beschrijft het schilderij als *Portret van onbekende een man als herder* (2017). Het ontbreken van een narratieve context en specifieke attributen maakt een concrete identificatie van de bijbelse figuur moeilijk dan wel onmogelijk.


VIC6 (afb. 11.13)


VIC7 (afb. 11.28)


VIC8

VIC6 • Jan Victors (1619-1676), *Verbeelding van de vruchten des lands* **(Lev. 25:19; Deut. 7:13),** ca. 1640-1645, olieverf op doek, 114,4 x 144,2 cm, verblijfplaats onbekend; RKD-nr. 115896. **Herkomst:** Vlg. Londen (C), 9-4-2003, lot 31 met kl.afb. **Lit.:** Sumowski 1983-1994, dl 4, p. 2599, nr. 1732, afb. (kleur) op p. 2631. **Comm.:** Van de vrucht(en) des lands is veelvuldig sprake in het Oude Testament, onder meer in Lev. 19:23-25 en in Lev. 25:19: 'En het land zal zijn vrucht geven, en gij zult eten tot verzadiging toe; en gij zult zeker daarin wonen.'; Deut. 17:13: 'En Hij zal u liefhebben, en zal u zegenen, en u doen vermenigvuldigen; en Hij zal zegenen de vrucht uws buiks, en de vrucht uws lands, uw koren, en uw most, en uw olie, de voortzetting uwer koeien, en de kudden van uw klein vee, in het land, dat Hij aan uw vaderen gezworen heeft u te geven.'

VIC7 • Jan Victors (1619-1676), *Verkenning van het land van Kanaän (Eskolvallei)* **(Num. 13:19/23-24; cf. Joz. 1:24)**, sign. & dat.: *"Jan Victors fc /* 1670", olieverf op doek, 99 x 133,5 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0260; RKD-nr. 12646. **Herkomst:** Mogelijk: Vlg, Amsterdam, 4-8-1828, lot 146 ('een familiestuk met negen personen'); M.G. Barones van Brakell; Sale, Amsterdam, 14 December 1829, lot 67 (als 'een familiestuk van onderscheidene personen in deftige oud-Hollandsche kleeding; *f.*14 aan Brondgeest'); R. Pott; Sale, Rotterdam, 11-10-1855, lot 80 (als 'een familie van negen personen in een landschap'); Vlg. 13-4-1890, lot 170 (*f.*49.15 aan Brondgeest); Coll. M[?]; Vlg, Paris, 26-3-1866, lot 168 (als 'Famille Hollandaise à faire comp. de neuf figures'); Coll. Mrs. E. Mandel, 1937; Khdl. Appleby, Londen, tent. 13-6-1962 t/m 7-7-1962, nr. 6 met afb.; Vlg. Coll. Nigel Gunnis e.a., Londen (C), 4-3-1966, lot 103 (niet verkocht?); Vlg. Duke of Northumberland e.a (ingebracht Nigel Gunnis), Londen (S), 14-2-1968 [= 4-12-1968?], lot 23; Khdl. Ross-Lawson, Londen, 1968; Vlg. New York (S:Park Bernett), 11-4-1977, lot 88 met afb.; Vlg. Londen (S), 3-7-1996, lot 61 ; Vlg. Londen (S), 3-7-1997, lot 225 met kl.afb. (aan Khdl. R. Pintelon); Khdl. Robert Pintelon, Aalst, 1996; Getoond op de PAN (Pictura Antiquairs Nationaal B.V.), Amsterdam 1997 & 1998; Vlg. Amsterdam (Christie's), 9-5-2000, lot 143 met kl.afb. **Lit.:** Zafran 1977, p. 118 met afb. 36; J. Foucart, in: Tent. cat. Sarasota 1980-1981, p. 162; Sumowski 1983-1994, dl. 4, pp. 2609, 2679, nr. 1779 met afb.; Miller 1985, pp. 25, 47, 85-86, 95, 114, 138f, pp. 140f, p. 286, nr. A 21 (mogelijk als Sefardische immigranten); Tent. cat. Parijs 1988, p. 84; Polleroß 1991, p. 100. **Comm.:** Door RKD (2017) omschreven als een *Portret van een onbekende familie in oriëntaalse dracht in oudtestamentisch decor.* De scène is nog niet met stellige zekerheid geduid. Het motief van de druiven lijkt, net zoals Miller meent, op de verkenning van Kanaän te wijzen. Miller is van mening dat het mogelijk gaat om een joods-sefardische familie van immigranten.

VIC8 • Jan Victors (1619-1676), *De Leviet en zijn bijvrouw in Gibea* **(Richt. 19:15-21),** sign. & dat. m.o.: *"Jan Victoors fc / 1644",* olieverf op doek, 104 x 136 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario; Porthis 0288. **Herkomst:** Coll. Sir Francis Davies, Engeland voor 1950; Vlg. coll. Earl of Southesk (eigendom Miss Grizel Davies), Londen (S), 21-6-1950, nr. 103 met afb. verkocht aan Bernard; Khdl. Arthur Tooth, Londen 1950; Vlg. coll. Smith, Londen (Bonham), 4-2-1965, nr. 42 met afb.; Ross-Lawson Gallery, Londen 1967; Khdl. Hoogsteder, Den Haag; Khdl. G. Cramer, Den Haag, 1968; Schenking aan Museum in 1986 door Mrs. Max Tanenbaum. **Lit.:** Stechow 1951, p. 151, noot 22; Tent. cat. Londen 1953, nr. 64 met afb.; Pigler 1956, dl. 1, p. 133; Tent. cat. Montreal/Toronto 1969, p. 116, nr. 112 met afb.; Roy 1972, p. 15, afb. 10; Best. cat. Berlijn 1976, p. 31, sub nr. 1771; Zafran 1977, pp. 99, 110, noot 46, afb. 18; Müllenmeister 1973-1981, dl. 3 (1981), p. 90; Miller 1985, pp. 58-59, 302, nr. A 66 met afb.; Best. cat. Dublin 1986; Manuth 1987, nr. 42; Manuth 1987a, p. 17, noot 19 met afb. 9; Sumowski 1983-1994, dl. 4, pp. 2599, 2633, nr. 1734 met afb.; Polleroß 1991, p. 102; Sluijter 2015, p. 353, met afb. VII-30 op p. 354. **Comm.:** Polleroß verkeerde in de overtuiging hier met portretten van doen te hebben. Het verhaal roept echter zulke slechte connotaties op dat het onvoorstelbaar is dat echtelieden zich in deze hoedanigheid, met hun zoontje (als de knecht), hebben laten portretteren. In de Schrift lezen we namelijk hoe de Leviet zijn overspelige bijwijf, die gevlucht was naar haar ouderlijk huis, opspoorde. Op de terugweg door Gibea moesten zij overnachten op een plein. Een bezorgde landbouwer biedt hun onderdak aan. 's Nachts werden zij in diens huis belaagd door de Benjamieten, die gemeenschap met de Leviet begeerden. Om hun lusten te botvieren kregen zij de bijvrouw aangeboden die de hele nacht gruwelijk werd misbruikt en het leven liet. Toen de Leviet 's morgens haar stoffelijk overschot bij deur aantrof, zon hij op wraak en greep een mes om 'haar met haar beenderen in twaalf stukken' te snijden en te versturen naar alle stammen van Israël, zo oproepend tot oorlog met de Benjamieten. Haar lotsbeschikking werd vanuit de protestantse theologie gerechtvaardigd, want 'tegen de trouwe des houwelicks die sy hem belooft hadde bedreef sy overspel', aldus het commentaar in de Statenvertaling (Manuth 1987a, p. 21; Groenendijk 1984, pp. 85ff). Het lot van de Benjamieten diende als waarschuwing geen zonde (zoals sodomie) te begaan op straffe van Gods wraak; reden waarom ook Adam Westerman (†1635) het verhaal aanhaalde in diens *Christelijcke zee-vaert* (1611, ed. 1631, pp. 135-136). Dirck Pietersz. Pers schreef in zijn *Tranen Jesu Christi, gestort over den ondergang Hierusalems* (1625, p. 17) vermanend: '[...] bedenckt eens of dit stuck/ Niet dreyght een groote straf, en droevig

ongeluck' en bracht de thematiek in verband met de erfzonde: 'Ghy hebt de straf gevoelt ghy dert'le *Benjamyten:*/ Dit mooghdy uwe schuld, en uwe geylheyd wyten:/ Ghy draeght dees groote schand, de straf tot uwer spijt,/ Een vlack die niet vergaet door d'Ouder noch de tijd.' Vondel vermeldde in zijn treurspel *Koning David in ballingschap* (1660, ed. 1661, p. 28) de geschiedenis als oorzaak van burgeroorlog: 'De burgerkrijgh der twalef stammen,/ Om 't gruwelijck misdrijf/ Aen een Levitisch wijf,/ Broght Gibea in lichte vlammen,/ Stont haer en 't wraeckgespan/ Op hondertduizent man,/ Holp Benjamins geslacht in d'asschen. [...] Wat velde een burgerzwaert al zielen!' (Vondel, ed. Sterck 1927-1940, dl. 9, pp. 67-68). Als zodanig werd het verhaal ook gebruikt als toonbeeld van vijandschap in Sceperus' *Manasse teegen Ephraim* (1653, p. 12) vanwege de Eerste Engelse Zeeoorlog; 'Wy seyden tot u[we]l[ieden; de Engelsen] doemaels/ 'tgheene dien Ouden Man te Gibea seyde tot den Gibeonieten, die daer wouden schenden den Levijt/ door den grouwel der Sodomiten/ en sijn Dochter [SIC!] aenboodt tot Schenderye; [...]'. De populariteit van het bijbelverhaal blijkt moeilijk te verklaren, zolang men zich fixeert op de gruwelijkheid ervan. Een aanwijzing voor de toenmalige duiding vindt men in de achtergrond van het schilderij, alwaar een bedelaar door wrede Benjamieten wordt weggejaagd. Manuth stelde dat de voorstelling thuishoort in de beeldtraditie van de werken van barmhartigheid waarin reizigers en bedelaars ter zijde worden gestaan door donoren. Victors zou de scène met de landloper op het achterplan hebben ingevoegd als een tegenhanger van het humane en deugdzame gedrag van de veldarbeider. Het verhaal propageert dus broederliefde en gastvrijheid aan de hand van een *exemplum in malo.* Portretten werden ook (onterecht) herkend in een schilderij met hetzelfde onderwerp van Gerbrand van de Eeckhout (Washington, National Gallery of Art; Porthis 285-287 & 376, 813; Sumowski 1983-1994, dl. 2, pp. 732, 788, nr. 425 met afb.). Sumowski (1983-1994, dl. 2, p. 788, nr. 425) vermoedt zonder grond in de bediende een zelfportret. Waarschijnlijk bevatten de voorstellingen van Victors en Van den Eeckhout geen portretten, hoewel de eigentijds besnorde Levieten de suggestie lijken te wekken dat het hier om tijdgenoten gaat. Door hun vertrouwde uiterlijk helpen zij de beschouwer zich te verplaatsen in de bijbelse materie. Dit lijkt ook het geval in de *Leviet en zijn bijvrouw* van Daniel Jansz. Thievaert (ca. 1611-1657) (sign. l.o., olieverf op doek, 162 x 188 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Henry H. and Zoe Oliver Sherman Fund, inv.nr. 1988.15; Porthis 254; Manuth 1987a, pp. 18-19 met afb. 11 op p. 20; Sluijter 2015, p. 241 met kl.afb. IV-44).


VIC9


VIC10 (afb. 1.7)


VIC11


VLI1

VIC9 • Jan Victors (1619-1676), *Hanna biddend in de tempel* **(1 Sam. 1:11-12),** sign. & dat.: *"Jan Victors / 1643",* olieverf op doek, 92 x 72 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum, DM/861/327; Porthis 0514; RKD-nr. 54238**. Herkomst:** Coll. van de Fidei Commissaris 1758; Coll. Dignus Cornelis Ketelaar, Den Haag, to 1794 Coll. Mr Désiré van der Schrieck, Leuven; Vlg. coll. D. van der Schrieck, Leuven (Le Roy), 8-4-1861, nr. 136 aan Lamme; Dordrechts Museum, Dordrecht, sinds 1861 **Lit.:** Wurzbach 1906-1911, p. 788 (datering 1645); Dyche 1923, p. 155; Martin 1935, dl. 2, p. 127; Isarlo 1936, 34, ad. III (datering als 1645); Zafran 1977, p. 106 met afb. 21; p. 110 noot 50; Wright 1980, p. 476; Tent. cat. Amsterdam/Groningen 1983, pp. 222-223, cat. nr. 65; Miller 1985, p. 53, 55f, 304, nr. A71 met afb.; Manuth 1987, nr. 48 met afb. 156; Sumowski 1983-1994, dl. 4, p. 2611, nr. 1786, p. 2686; Tent. cat. Dordrecht/Athene 2001-2002, nr. 5. **Comm./Portr.:** De classificatie als portret is bijzonder twijfelachtig. De expressie van de figuur sluit mijns inziens een portret uit. Bovendien keert het model vaker terug in Victors oeuvre en verschijnt dezelfde vrouw in de rol van Hanna in Victors' *Hanna en Elkana die Samuel presenteren aan Eli,* 1645, olieverf op doek, 139 x 137,5 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Zie hiervoor: Manuth 1987, p. 17, nr. 49; Sluijter 2015, p. 371, afb. VII-57.

VIC10 • Jan Victors (1619-1676) (?), *Portret van een onbekende man als oosterse Jager: "Jonathan" (?)* **(1 Sam. 20:20), "***Nimrod" (?)* **(Gen. 10:9),** *"Ezau" (?)* **(Gen. 25:27),** ca. 1670, olieverf op doek, 93,1 x 72 cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 4080; RKD-nr. 224703. **Herkomst:** Vlg. München (Hampel), 25-3-2011, nr. 219 met kl.afb.; Brugge, Khdl. Jean Moust, 2013. **Lit.:** Zafran 1977; Sumowski 1983-1994, nr. 1789. **Comm./Portr.:** Jean Moust oppert de mogelijkheid dat hier een koopman is geportretteerd die een connectie had met Turkije en daarom als een Turkse notabele wilde worden afgebeeld. Het kostuum is echter niet Turks, maar een combinatie van Hongaarse dracht en fantasievolle elementen. Alle bijbelse duidingen, ook mijn eigen als Nimrod, zijn hoogst speculatief. Van dit schilderij zijn verschillende versies, o.a.: Jan Victors (?), *Portret van een man als oosterse Jager*, olieverf op doek, 94,9 x 78,1 cm, Kaapstad (Zuid-Afrika), coll. Michaelis, inv.nr. 14/47. Zie hiervoor: Fransen 1996, pp. 133-134, nr. 53; RKD-nr. 7640.

VIC11 • Jan Victors (1619-1676), *Portret van een onbekende man als oosterse Jager: "Jonathan" (?)* **(1 Sam. 20:20), ca. 1670,** sign. & dat. l.b.: *"AE 23/Jan Victors fe",* olieverf op doek, 97 x 81,5 [97,2 x 81,3] cm, verblijfplaats onbekend; Porthis 0915. **Herkomst:** Vlg. Londen (S), 24-7-1974, nr. 117 met afb.; Central Picture Gallery New York; Vlg. New York

(Sotheby Parke Bernet), 17-1-1985, nr. 110 met afb.; Vlg. New York (C), 11-1-1989, nr. 17 met kl. afb.; Vlg. New York (S) 19-5-1994, lot 301. **Lit.:** Zafran 1977, p. 120, noot 86 (mogelijk als Jonathan); Sumowski 1983-1994, dl. 4, p. 2511, nr. 1789, met kl.afb. p. 2689 [RKD: p. 1789 met kl.afb. 2689, 2611]; Miller 1985, pp. 95, 96, 137-138, 279, nr. A4 met afb. (mogelijk als Jonathan). **Comm.:** Hoewel een tulband nog geen bijbelfiguur maakt, is een vereenzelviging met Jonathan of andere bijbelse jager niet uitgesloten; noch aantoonbaar. Volgens Sotheby's is het portret verwant aan *Vrouw als Diana* (Porthis 0914; Vlg. Amsterdam (S), 11-11-2008, nr. 45; lot_id=159485262); reden temeer om hier geen bijbelfiguur, maar een orientaliserende jagersfiguur te veronderstellen.

Vli1 • Willem van der Vliet (ca. 1584-1642), *Portret van een onbekende man als oosterse Jager: "Jonathan" (?)* **(1 Sam. 20:20),** ca. 1630, olieverf op paneel, 65 x 57 cm, verblijfplaats onbekend; RKD-nr. 139083. **Herkomst:** Vlg. Den Haag (Glerum), 10-5-1993, lot 36 met kl. afb. (als manier van De Grebber); Khdl. Rafael Valls Limited, Londen, 1994, cat.nr. 36 met kl.afb. als W. van der Vliet).


Vos1 (afb. 1.9, 6.1)


Vos2 (afb. 3.66)


Vos3 (afb. 1.26, 6.15)

Vos1 • Maerten de Vos (1532-1603), *Portret van de familie Panhuys: Mozes en de tafelen der wet* **(Ex. 34 & 35)**, olieverf op paneel, 152 x 238 cm, ca. 1575, Den Haag, Mauritshuis, inv.nr. 249 (langdurig bruikleen aan Museum Het Catharijneconvent te Utrecht). **Herkomst:** Het werk schijnt vanaf de zestiende eeuw altijd in het bezit van de familie Panhuys te zijn geweest, totdat M.P. Panhuys, Leiden, het schonk aan het Mauritshuis. Opschrift lijst: "*ALS MOYSI DEN TWEEDEMAAL DIE TAFELN DES WEETS VAN DEN HEERE OP DEN BERCH SYNAI ONTFANGEN HADDE IS NEDER GHECOMEN EN HEEFT GHEHEEL ISRAËL VERGAERDERT ENDE HEEFT HAER DIE GHEBODEN DES HEEREN VOER GHEHOVDEN OPDAT SY SAMEN SOVDEN ALLEN SIERATEN DES TABERNAKELS DIE DE HEERE BEVOLEN HADDE MOYSI TE DOENE. EXODUS 34.35*". Op de tafelen der wet die Mozes vasthoudt staat te lezen: "*Ick bē die Heere v Godt / Die v wt eghipten lant / wt dē diensthuyse hebbe / Gheleydt ghy en sult gheen /ander ghodē hebbē neffens / my ghy en sult v gheē beeldē / noch enighe ghelykenisse /makē van tgene dat bouen / indē hemel noch van / datter op die aerde is of /vā datter inder wateren /is onder der aerden en aen / bidtse noch diētse niet / want ick die Heere v Godt / ben. œ. / Ghy en sult den naem des / Heeren uw Godts niet / te vergeefs ghebruyken / œ. / Syt ghedachtich den / sebaoth dagh dat ghy diē / heylicht ses dagen suldy / aerbeyden en al v werck / doen maer de seuensten / is den sebaoth des Heerē / uw Gods. œ. / Ghy sult vader ē moeder / eeren op dat ghy langhe / Leeft inden lande dat v die / Heere v Godt geuen sal / Ghy en sult niet Dooden / Ghy en sult gheen oueverspel doen / Ghy en sult niet stelen / Ghy en sult gheen valsche getuyghenisse gheuen / tegen dynen naesten / Ghy en sult niet begeeren / uws naesten wyf noch / synen knecht nog iong- / wyf noch osse noch / esel noch enige dinghē / die hy heeft*". **Lit.:** Bijleveld 1951; Wishnevsky 1967, pp. 41-42, 156, nr. 8; Zweite 1980, p. 288, nr. 59 met afb. 73 (als die Israeliten bringen Opfer zum Bau der Stiftshütte); Zondervan 1982, pp. 74-116; Zijp 1986, p. 86 met afb. 26 op p. 85; Eyl 1991; Meijer 1997, pp. 251-253, afb. 223-224; Bostoen 1998, p. 19, afb. 4, p. 29; Polleroß 1991, p. 98 met afb. 19; Van Eck 2003 (= Tent. cat. Utrecht 2003, nr. 34); Best. cat. Den Haag 2004, p. 317, nr. 249; Van Leeuwen 2010; Priem 2012, pp. 224 met afb. 8 op p. 223; Hanou 2014; Van Leeuwen 2016. **Comm./Portr.:** Zie de hoofdtekst § 6.1.

Vos2 • Maerten de Vos (1532-1603), *Abigaïl brengt de vertoornde David tot bedaren* **(1 Sam. 25: 23ff.),** olieverf op paneel, 143 x 221 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. 53-10; Porthis 0295. **Herkomst:** Khdl. Parijs, 1953. **Lit.:** Guillet 1956, p. 86 (als Alexander en de familie van Darius); Best. cat. Rouen 1967; Zweite 1980, pp. 289-290, nr. 60 met afb. 74; Chambon 2012. **Comm./Portr.:** Abigaïl en o.a. het meisje naast haar zijn portretten, maar de personen konden tot dusver niet worden geïdentificeerd. Vroeger werd de voorstelling geduid als *Alexander en de familie van Darius.*

Vos3 • Maerten de Vos (1532-1603), *Paulus op Malta,* 1567-1568, olieverf op paneel, 122 x 198 cm, Parijs, Musée du Louvre; Porthis 0294, 0980-0981. **Herkomst:** Coll. Gillis Hooftman (†1581), Antwerpen (dienst familie vlucht uit Antwerpen in 1584); mogelijk: Coll. Maes, Gent, 1837; Vlg. Coll. Marie Maes, 25-10-1837, lot 194 als 'Autre sujet historique, pendant du précedent [124:203], bois'; schenking van M. Cottini aan het Louvre, 1850; sinds 1875 bewaard in Fontainebleau. **Comm.:** Het paneel maakte deel uit van een reeks van vijf panelen die door de Antwerpse koopman Gillis Hooftman in opdracht werden gegeven aan Maerten de Vos. De werken waren bestemd voor Hooftmans banketzaal in het huis Pollenaken aan de Steenstraat. Andere panelen uit de reeks zijn: *Paulus te Lystra* (Bordeaux, privébezit); *Paulus in Efeze* (sign. & dat. r.m.: *"M. D. VOS F / 1568"*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 4310; RKD-nr. 70051; Best. cat. Brussel 1984, p. 318). **Lit.:** Best. cat. Parijs 1852, dl. 2, nr. 550; Blanc 1864, p. 8; Best. cat. Parijs 1881, nr. 58; Dirksen 1914, p. 11, nr. 25; Sulzberger 1936, pp. 126ff; Sulzberger 1938, pp. 68-69, 99; Best. cat. Parijs 1953, pp. 267-268; Wishnevsky 1967, p. 42; Pariset 1969, pp. 79-80; Zweite 1980, p. 269, nr. 15 met afb. 18; Zondervan 1982, pp. 81-83 met afb. 5; Wouk 2015, p. 62; Van Leeuwen 2016, pp. 183-184 met kl.afb. 4 op p. 186.

Bibliografie

LIJST VAN GEBRUIKTE AFKORTINGEN IN NOTEN EN LITERATUUR

→	zie (bibliografie)
AAB	Antwerps Archievenblad
ADB	*Allgemeine Deutsche Bibliographie* (→ ADB 1875-1912)
afk.	afkomstig
afl.	aflevering
afm.	afmetingen
AKL	*Allgemeines Künstlerlexikon* (→ Saur AKL)
ANF	*Algemeen Nederlandsch Familieblad* (geneaologisch tijdschrift)
AVK	Archiefdienst voor Kennemerland, tegenwoordig ondergebracht in NHA
B.A.	*Baccalaureus Artis:* Bachelorthese/Bachelorscriptie (*Bachelor's Thesis,* baccalaureaatscriptie, B.A.-verhandeling).
BAR:o	Bredius Aantekeningen RKD, omslagen van individuele kunstenaars.
bd[n].	band[en], boekdeel in convoluut
best. cat.	bestandscatalogus, collectiecatalogus
bew.	bewerkt (herzien), gereviseerd
bijl.	Bijlage
BLO	*Biographisches Lexikon für Ostfriesland*
BNB	*Biographie Nationale de Belgique* (→ BNB 1866-1944)
Cap.	Caput, kapittel, hoofdstuk
CBG	Centraal Bureau voor Genealogie
CCSL	*Corpus Christianorum: Series Latina*
CE	*Catholic Encyclopedia* (→ CE 1907-1912)
cf.	confer, vergelijk
CKD	Centrum voor Kunsthistorische Documentatie, Nijmegen
cm	centimeter
COD	Conciliorum Oecumenicorum Decreta (→ COD 1962)
Coll.	Collectie, verzameling
comm.	commentaar
CO	*Calvini Opera* (→ Calvin CO)
CPKB	*Catalogus van de pamfletten-verzameling KB* (= W.P.C. Knuttel, 9 dln., Den Haag 1889-1920.)
CR	*Corpus Reformatorium*
CRLB	*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (→ CRLB)
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
CT	*Corpus Thomisticum* (→ CT, ed. Leonina)
dat.	datering, gedateerd
DBK	Desolate Boedelkamer
diss.	Dissertatie, proefschrift
DHGE	*Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques* (→ DHGE 1912ff)
dl[n].	deel (of band[en], tenzij anders aangegeven)
DNL	*De Nederlandsche Leeuw* (geneaologisch tijdschrift)
doc.	document
DTB	Doop-, Trouw- en Begrafenisboeken
DTC	*Dictionnaire de Théologie Catholique* (→ DTC 1925-1950)
DVN	*Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland.* URL: <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon>
e.a.	et alia, en andere(n)
ed.	uitgave/uitgegeven, gevolgd door naam uitgever
ed. princ.	editio princips, eerste/oorspronkelijk uitgave.
ENB	*Encyclopedie van Noord-Brabant* (→ ENB 1985-1986)
erfgen.	erfgenamen
FCMD	The Frick Collection, *The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories*
ff.	en volgende (pagina's)
fotomech.	fotomechanische (herduk).
FU	Freie Universität (Berlin)
GAD	Gemeentearchief Delft
GAH	(voormalig) Gemeentarchief Haarlem, opgenomen in NHA
GAL	Gemeentarchief Leiden
GAR	Gemeentearchief Rotterdam
gem.	gemeente
GPI	Getty Provenance Index
H.	Heft (Duits)
Hab.-Schr.	Habilitationsschrift
Hfst.	Hoofdstuk
HGA	Haags Gemeentarchief (Gemeenarchief Den Haag)
Holl.	*Hollstein Dutch* (→ *Holl.*)
Holl. Ger.	*Hollstein's German engravings* (→ *Holl. Ger.*)
IB	Iconografische Bureau, Den Haag
IB-nr.	Afbeeldingsnummer Iconografisch Bureau
Idem	dezelfde (auteur)
i.h.b.	in het bijzonder
Ill. Bartsch	*Illustrated Bartsch* (→ *Ill. Bartsch*)
Inaug.-Diss.	Inauguraldissertation
incl.	inclusief
inv.nr.	inventarisnummer
i.s.m.	in samenwerking met
Jb. CBG	*Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie*
KB	Koninklijke Bibliotheek Den Haag
KBB	Koninklijke Bibliotheek Brussel
KHA	Koninklijk Huisarchief Den Haag
Khdl.	Kunsthandel
KIK	Koninklijk Kunstpatrimonium van België, Brussel
KIK-nr.	Objectnummer van KIK België
K.-Inv.	Bredius *Künstler-Inventare* (→ Bredius *K.-Inv.*)
kol.	kolom
KU	Katholieke Universiteit (Nijmegen / Leuven)
LCI	*Lexikon der christlichen Ikonographie* (→ LCI 1968-1976)
Lib.	Liber, boek
lic.verh.	licentiaatsverhandeling
lig.	(in) ligatuur
LHN	*Living Handbook of Narratology* (→ LHN 2009)
M.A.	*Magister Artis:* Masterthese/Masterscriptie (*Master's Thesis*; Mastersverhandeling; Masterproef; M.A.-werkstuk, *Magisterarbeit, M.A. Diplomarbeit*)
Mf.	Microfiche
mon.	monogram, gemonogrammeerd (ligatuur)
Ms.	Manuscript
NA	Notarieel Archief
NAA	Notarieel Archief Amsterdam
NAH	Nationaal Archief Den Haag
NAH	*Notarieel Archief Haarlem (indien in NHA)*
Ned.-Herv.	Nederlands Hervormd
Ned. Patr.	*Nederland's Patriciaat* (geneaologisch tijdschrift)
NEHA	Nederlands Economisch-Historisch Archief
NHA	Noord Holland Archief (waarin ondergebracht Archiefdienst voor Kennemerland, GAH)
NNBW	Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek (→ NNBW 1911-1937)
nr.	nummer (catalogusnummer)
Nw Holl.	*New Hollstein* (→ *Nw Holl.*)
ONA	Oud Notarieel Archief
onuitg.	onuitgegeven, ineditus, ongepubliceerd
oorspr.	oorspronkelijk
op. cit.	*opere citato,* in het aangehaalde werk (vorige noot)
ORA	Oud Rechtelijk Archief
orig. ed.	originele editie, oorspronkelijk verschenen
Oud-arch.	Oud Archief
o.z.	onderzijde
O.Z.	Oudezijds (Voorburgwal)
p. / pp.	pagina / pagina's
PG	*Patrologia Graeca / Patrilogiae Graecorum* (→ Migne PG)
PL	*Patrologia Latina / Patrologiae Latinorum* (→ Migne PL)
Porthis	Porthis-database, CKD, Radboud Universiteit Nijmegen <http://www.ru.nl/ckd/databases/porthis/porthis/>
PP	Plantin Press (→ Voet PP)
QGT	*Quellen zur Geschichte der Täufer* (→ QGT 1938-2011)
RA	Rechterlijke Archief
RAD	Gemeentarchief Dordrecht
RAL	Regionaal Archief Leiden
RAZ	Rijksarchief Zeeland

RDK	*Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* (→ RDK)
red.	redactie, redacteurs (editor)
repr.	reprint, facsimile/fotomechanische reproductie
RGP Gs	Rijks geschiedkundige Publicatien, grote serie
RGP Ks	Rijks geschiedkundige Publicatien, kleine serie
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag
RKD-nr.	Afbeeldingsnummer RKD = nummersuffix permalink <http://explore.rkd.nl/explore/images/000000>
RRP Corpus	Rembrandt Research Project: *A corpus of Rembrandt paintings*, 6 dln., Den Haag 1982-2015. (→ RRP Corpus)
RU	Rijksuniversiteit
SA	Stadsarchief
SAA	Stadsarchief Amsterdam
s.d.	sine dato = zonder jaar (van uitgave)
s.l.	sine loco = zonder plaats (van uitgave)
sign.	signatuur, gesigneerd
StA	Studieausgabe (→ Luther StA)
suppl.	supplement
tent. cat.	Tentoonstellingcatalogus
UA	Utrechts Archief
UBA	Universiteitsbibliotheek Amsterdam (UvA) = Bibliotheek Universiteit en Hogeschool van Amsterdam (UvA-HvA)
UBT	Universiteitsbibliotheek Tilburg
UBU	Universteitsbibliotheek Utrecht
Univ.	Universiteit / Universität / University
UvA	Universiteit van Amsterdam
verb.	verbeterde (uitgave)
verm.	vermeerderde (uitgave)
vert.	vertaling / vertaler / vertaald door
Vlg.	veiling
v.l.n.r.	van links naar rechts
v.r.n.l.	van rechts naar links
VU	Vrije Universiteit
WA	Weimar Ausgabe (→ Luther WA)
wed.	weduwe (van uitgever)
WK	Weeskamer
WNT	Woordenboek Nederlandse Taal <http://www.wnt.inl.nl/>
ZBM	Zeeuwse Bibliotheek Middelburg

BRONNENMATERIAAL EN LITERATUUR VOOR 1850

Onderstaande lijst betreft publicaties die verschenen tot 1850, alsook handschriften die voor 1850 werden opgetekend maar die nadien werden uitgegeven. Namen van oorspronkelijke auteurs en uitgevers worden volledig weergeven, zoals zij worden vermeld op het titelblad (of in ondertekening). De voornamen van latere redacteurs zijn afgekort tot inititalen.

Académie 1694|*Le dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy,* ed. Jean-Baptiste Coignard, Parijs 1694.

***Acta Synoden* 1572-1620, ed. Reitsma 1892-1896|**J. Reitsma, *Acta der provinciale en particuliere synoden, gehouden in de Noordelijke Nederlanden gedurende de jaren 1572-1620,* 3 dln., (I. Noord-Holland 1572-1608; II. Zuid-Holland 1593-1620; III. Zuid-Holland 1593-1620), Groningen 1892-1896.

***Acta Synoden,* ed. Rutgers 1980|**F.L. Rutgers, *Acta van de Nederlandsche synoden der zestiende eeuw*, Dordrecht 1980.

Acta Synodi* 1618-1619, ed. Canin 1621|Acta ofte handelinghen des Nationalen Synodi inden name onses Heeren Jesu Christi. Ghehouden door authoriteyt der Hoogh: Mogh: Heeren Staten Generael des Vereenichden Nederlandts tot Dordrecht, anno 1618. ende 1619.: Hier comen oock by de volle oordeelen vande vijf artijckelen,* ed. Isaac Iansz. Canin, Dordrecht 1618-1619.

***Acta Synodi* 1618-1619, ed. Sinnema 2015|**D. Sinnema, C. Moser, & H.J. Selderhuis (red.), *Acta of the Synod of Dordt*, Göttingen & Bristol 2015 (Acta et Documenta Synodi Nationalis Dordrechtanae (1618-1619), I).

Van Aitzema 1652|Lieuwe van Aitzema, *Herstelde Leeuw, of Discours, over 't gepasseerde in de Vereenighde Nederlanden in't jaer 1650, en 1651,* ed. Jan Veely, Den Haag 1652.

Alberti 1436|Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Florence 1436. <www.liberliber.it/libri/a/alberti/index.htm>

Alberti 1435, ed. Grayson 1972|Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture: The Latin texts of De Pictura and De Statua edited with translations and notes by Cecil Grayson,* Londen 1972.

***Album De Glarges,* ed. Bots 1975|**G.M. Bots, *L'album amicorum de Cornelis de Glarges, 1599-1683*, Amsterdam 1975 (Studies van het Instituut voor Intellectuele Betrekkingen tussen de Westeuropese Landen in de Zeventiende Eeuw, 3).

***Album J. Rotarius,* ed. Bostoen 1999|**Johannes Radermacher e.a., *Het album J. Rotarii: tekstuitgave van het werk van Johan Radermacher de Oude (1538-1617) in het Album J. Rotarii, Handschrift 2465 van de Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit te Gent,* ed. K. Bostoen, C.A. Binnerts-Kluyver, C.J.E.J. Hattink & A.M. van Lynden-de Bruïne, Hilversum 1999.

Alciati 1621|Andrea Alciati, *Emblemata Cum Commentariis Amplissimis,* ed. Tozzi, Padua 1621, repr. ed. Garland, New York & Londen 1976.

Alvarez de Paz 1665|Alvares de Paz, *Besloten hof, het innigh ghebedt betuynt met de doornen-haghe der verstervinghe: Beschreven door eenen Gheestelijcken Leydtsman voor alle devote sielen die innichlijck naer de Volmaecktheyt streven,* ed. Arnout van Brakel, Antwerpen 1665.

Ampzing 1628|Samuel Ampsing, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland in rijm bearbeyd: ende met veele oude ende nieuwe stucken buyten dicht uyt verscheyde kronijken, handvesten, brieven, memorien ofte geheugenissen, ende diergelijkek schriften verklaerd, ende bevestigd...,* ed. Adriaen Rooman, Haarlem 1628.

Ampzing 1629|Samuel Ampzing, *Naszousche lauren-kranze*, ed. Hans Paschiers van Wesbusch, Haarlem 1629.

Andreae 1556|Jakob Andreae, *Kurzer und einfältiger Bericht von des Herrn Nachtmahl, und wie sich ein einfältiger Christ in die langwierige Zwiespalt, so sich darüber erhoben,* Tübingen 1556.

Aquino OS|Thomas Aquinas (Thomas van Aquino), *Opuscula selecta: ad fidem optimarum editionum diligenter recusa opem ferente quodam sacræ theologiæ professiore*, 3 dln., ed. Lethielleux, Parijs 1881.

Arminius 1629|Jacobus Arminius, *Opera theologica*, ed. Govert Basson, Leiden 1629.

Arnould 1680|S.n. [Antonie Arnould], *Continuation de la nouvelle défense de la traduction du Nouveau Testament, imprimé à Mons; contre le livre de M. Mallet ...*, ed. Symon Schouten, Keulen 1680.

D'Arsy 1663|Jan Louys d'Arsy, *Le grand dictionaire François-Flamen: De nouveau revû, corrigé & augmenté de plusieurs mots & sentences ... Item une grammaire Françoyse, par Ian Louys d'Arsy. Suivant la copie imprimée, a Rotterdam, chez Pierre de Waesbergue / Het groote woordenboeck, vervattende den schat der Nederlandtsche tale, met een Fransche uyt-legginge ...*, 2 dln., s.l. 1663.

Attersol, ed. Van Diemenbroeck 1667|William Attersol, *Verklaringe over het vierde boeck Mosis genaemt Numeri,* vert. Jacob Benjamin & Bernhard Kepell, ed. Jacob Benjamin, Amsterdam 1667.

Augustinus 1646|Aurelius Augustinus, *XXII Boecken van de Stadt Gods, begrijpende de beginselen en voortgang der zelver, als mede de verdediginge der christelijke religie ... uyt den Latijne verduijtscht door Johannes Fenacolius,* ed. Joost Hartgers, Amsterdam 1646.

Baius Opera, ed. Gerberon 1696 [1964]|Michael Baius, *Michaelis Baii ... Opera: cum bullis pontificum, & aliis ipsius causam spectantibus, jam primùm ad romanam ecclesiam ab convitiis protestantium, simul ac ab Arminianorum cæterorumque hujusce temporis Pelagianorum imposturis vindicandam collecta,* expurgata, et plurimus quae hactenus delituerant opusculis aucta / studio A.P. theologi, ed. A.P. Theologus [= Gabriel Gerberon], ed. Balthasar ab Egmont, Keulen 1696 [repr. Ridgewood NJ 1964].

Baldinucci 1681, ed. SPES 1975|Francesco Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno ..., con la notizia de'nomi e qualitá delle gioie, metalli, ... ed ogn'altra materia, che seruir possa, tanto alla costruzione di edificj e loro ornato, quanto alla stessa pittura e scultura,* ed. Santi Franchi, Florence 1681, ed. Studio per edizione scelte 1975.

Balen 1677|Matthys Jansz. Balen, *Beschrijvinge der stad Dordrecht, vervatende haar begin, opkomst, toeneming, en verdere stant: ... zijnde der voornoemde beschrijvinge, gecierd, en verrijkt,*

met verscheijde kopre konst-platen, ed. Symon Onder de Linde, Dordrecht 1677 [repr. Dordrecht 1966].
Van Balen 1674|Petrus van Balen, *Op het erf-stadhouder-ampt den heere prince van Orange, en sijn hoogheits wettige mannelijke nasaten door de heeren Staten van Holland en West-Vriesland opgedragen, een predicatie ...,* ed. Jaspar Doll, Den Haag 1674.
Barbara 1676|Joseph van de Heilige Barbara (Joseph a S Barbara), *Het gheestelijck kaertspel met herten troef oft t'spel der liefde,* ed. Michiel Cnobbaert, Antwerpen 1676.
Batelier 1651|Jacobus Johannes Batelier, *Verklaringhe van den staet der heydenen, soo die voor end ten tijde van 't Oude, als die nu oock in den tijdt van 't Nieuwe Testament buyten de sichtbare kercke leven: met noch eenige andere stucken meer, tot verklaringe van Godts salichmakende genade: tegen D. Abraham vander Heyden, doctor end professor der theologie tot Leyden; end sijnen verantwoorder Bernard Wyngaerden, predikant in de selve stadt,* Den Haag 1651.
Baudartius 1610|Willem Baudartius, *Morghen-wecker der vrye Nederlantsche provintien: ofte, een cort verhael van de bloedighe vervolghinghen ende wreetheden door de Spaenjaerden en haere adherenten inde Nederlanden ... begaen ..,* ed. Crijn Vermeulen de Jonge, Danzig 1610.
Becanus & De Groot 1649|Martinus Becanus & Hugo de Groot, *M. Becanus, Kort begryp der voornaemste hooft-geschillen des geloofs.: Nevens twee vonnissen der Griecksche Kercke, over de doolinghen der Kalvinisten ... Als oock eenighe hooftstucken der Christelijcke religie, getrocken uyt de laetste schriften van den hooghgeleerden Hugo de Groot. / Vertaelt door A.V.K,* Antwerpen 1649.
Beelthouwer 1671|Jan Pietersz. Beelthouwer, *Dialogus, Dat is Disputatie, Reden, t'Samen-gespreck over Godt, Gods-dienst en Schrifture tusschen een Theologant en Philosooph, of te Godt-geleerde, en Vrient des Wijsheyts,* ed. Pieter Arentsz., Amsterdam 1671.
Beeltsnyder 1651|Johannes Beeltsnyder, *Anathomie, dat is: Ontledinge des Christelijcken catechismi, met bevestinghe der ghesonde waerheydt, ontdeckinge ende korte wederlegginge der voornaemste oude ende nieuwe dwalinghen. Als mede met beantwoordinge van verscheyden gevallen der conscientie,* ed.Jacques Boursse & Adriaen Roest, Amsterdam 1651.
Bellarminus 1586-1593, ed. Gumposch 1842-1853|Robertus Bellarminus [Roberto Francesco Romolo Bellarmino], *Disputationes de controversiis christianae fidei adversus hujus temporis haereticos*, 3 dln., 1586-1593 = Viktor Philipp Gumposch (red.), *Streitschriften über die Kampfpunkte des christlichen Glaubens von Robert Bellarmin,* 14 dln., ed. Matth. Rieger, Augsburg 1842-1853.
Bellori 1672|Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scvltori et architetti moderni ... Parte Prima,* ed. per il Success. al Mascardi, Rome 1672.
Bellori 1672, ed. Borea 1976|Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni,* Rome 1672, ed. E. Borea, 2 dln., s.l. [Turijn] 1976.
Bellori 1672, ed. Wohl 2005|Giovanni Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition,* vert. A. Sedgwick Wohl [*Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome 1672], ed. H. Wohl, Cambridge etc. 2005.
Van Bemmel 1760|Abraham van Bemmel, *Beschryving van de stad Amersfoort,* 2 dln., ed. Henrikus Spruyt, Utrecht 1760.
Berchonius 1509, ed. Van Nes 1962|Petrus Berchorius, *Reductorium morale, Liber XV, cap. ii-xv Ovidius Moralizatus* = ed. Parijs 1509: *Metamorphosis Ouidia/na Moraliter a Magistro Thoma Walleys Anglico de profes/sione praedicatorum sub sanctissimo patre Domirinico: explanata/ Venundatur in aedibus Ascensianis/ & sub pelicano bin vico Sancti Iacobi/ Parisiis,* ed. D. van Nes, Utrecht 1962 (Werkmateriaal uitgegeven door Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit Utrecht, 2).
Besse 1614|Pierre de Besse, *L'Heraclite Chrestien, c'est à dire les Regrets & les Larmes du Pescheur Penitent*, Lyon 1612 [cf. Latijnse editie, Keulen 1614].
Besse 1615|Pierre de Besse, *Le Democrite Chrestien, c'est à dire le Mespris, et mocquerie des Vanités du Monde*, Parijs 1615
Van Beverwijck 1640|Johan van Beverwijck, *'t Begin van Hollant in Dordrecht, mitsgaders der eerster stede beschrijvinge, regeringe, ende regeerders, als oock de gedenckwaerdighste geschiedenissen aldaer gevallen,* ed. Jasper Gorissz., Dordrecht 1640.
Van Beverwijck 1643|Johan van Beverwijck, *Van de wtnementheyt des vrouwelicken geslachts.: Verçiert met historyen, ende kopere platen; als oock Latijnsche, ende Nederlantsche verssen van mr. Corn. BoyVan de wtnementheyt des vrouwelicken geslachts*, ed. Hendrick van Esch, Dordrecht 1643.
Van Beverwijck & Cats 1643|Johan van Beverwijck **&** Jacob Cats, *Schat der gesontheyt, verçiert met historyen, kopere platen; als oock met verssen van heer Iacob Cats,* ed. wed. Everhard Cloppenburgh, Amsterdam 1643.
De Bie 1661|Cornelis de Bie, *Het gvlden cabinet vande edel vry schilder const: inhovdende den lof vande vermarste schilders, architectē, beldthōwers, ende plaetsnyders van dese eevw,* ed. Ian Meyssens, Antwerpen 1661.
Bijbel*, ed. Bergaigne 1553|Den gheheelen Bibel, inhoudēde het oude en het nieuwe Testament met grooter naersticheyt ouerghestelt ende ghecorrigeert nae dat Louensche Latijnsch exemplaer ...*, ed. Anthoni Marie Bergaigne, Leuven 1553.
***Bijbel*, ed. Biestkens-Van Putte 1582|**[Nicolaes Biestkens (vert.)], *Den Bibel: inhoudende dat Oude ende Nieuwe Testament ...*, ed. Peter van Putte, Harlingen 1582.
Bijbel,* ed. Birckman 1555|Den Bibel: inhoudende het oude ende nieuwe Testament, met grooter neersticheyt overghesteldt ende ghecorrigeert na dat oprecht Latijnsche exemplaer,* ed. erfgen. Arnold Birckam, Keulen 1555.
***Bijbel*, ed. Blanckart-Van Gennep 1548|**[Alexander Blanckart (vert.)], *Die Bibel wederom met grooter nersticheit ouersien ende gecorrigeert meer dan in ses hōdert plaetzen ende Collacioneert met dē oudē Latinschē ongefalstē Bibliē. Duer B. Alexander Blanckart Carmelit*, ed. Jaspar van Gennep, Keulen 1548.
Bijbel,* ed. Canin 1571-1572|Biblia dat is, de gantsche Heylighe Schrift, grondelic ende trouwelick verduydtschet: met verclaringhe duysterer woorden, redenen ende spreucken, ende verscheyden lectien aen de cant, die in andere loflicke oversettinghen ghevonden, ende hier aen de cant toe ghesettet zijn,* ed. Jan Canin, Dordrecht 1571-1572.
Bijbel,* ed. Van der Erven 1562|Biblia dat is, de gantsche Heylighe Schrift, grondelick ende trouvvelick verduydtschet, Met verklaringhe duysterer woorden, redenen ende spreucken [etc.] (Deux-Aesbijbel)*, ed. Gillis van der Erven, Embden 1562.
***Bijbel*, ed. Der Kinderen 1563|**Den Bibel, *inhoudende dat Oude ende Nieuwe Testament*, ed. Lenaert der Kinderen, Emden 1563 [gevolgd naar de uitgave by N. Biestkens, 1560].
Bijbel,* ed. De Laet 1556 [1560, 1565]|Den Bibel. Inhoudende het oude ende nieuwe Testament met grooter neerstichheyt ouerghesteldt ende ghecorrigeert na dat oprecht Latijnsch exemplaer...,* ed. Hans de Laet, Antwerpen 1556.
Bijbel,* ed. Van Liesvelt 1534|Den Bibel met grooter neersticheyt gecorrigeert/ eñ op die canten gheset den ouderdom der werelt...,* ed. Jacob van Liesvelt, Antwerpen 1534.
Bijbel*, ed. Peetersen 1535|Den Bibel: tgeheele Oude ende Nyeuwe Testament, met groter neerstichеyt ghecorrigeert...*, ed. Henrick Peetersen, Middelburg 1535.
Bijbel*, ed. Vorsterman 1514 [1532, 1533]|Den Bibel, Tgehe[e]le Oude ende Nieuvve Testament met grooter naersticheyt naden latijnschen text gecorrigeert ...*, ed. Willem Vosterman, Antwerpen 1514.
***Bijbel,* ed. Van Winghe-Van Grave 1548|**[Nicholaus Van Winghe (vert.)], *Den gheheelen Bybel Inhoudende het oude ende nieuwe Testament Met grooter naersticheyt ende arbeyt nv corts in duytsche van nyews ouerghestelt wt den Latijnschen ouden text ...,* ed. Bartholomeus van Grave, Leuven 1548.
Blasius 1663|Joan Blasius*, Fidamants kusjes, minne-wysen en by-rymen aan Celestyne,* ed. B. Boekholt, Amsterdam 1663.
Bloccius & Pieters 1567|Petrus Bloccius & Jacob Pieters, *Meer dan tvvee hondert ketteryen, blasphemien en[de] nieuwe leeringen, vvelck vvt de misse zyn ghecomen,* ed. Augustijn van Hasselt, Wesel 1567.
Bloemert 1688|Augustinus Alstenus Bloemert, *Christelijke sermoenen ofte seer geleerde en deftige predicatien op al de euangelien vande sondagen en feestdagen door't geheele jaer,* ed. Michiel Knobbaert, Antwerpen 1688.
Boecop *Kronijk*|Arent toe Boecop, *Kronijk van Arent toe Bocop*, Utrecht 1860 (Codex diplomaticus Neerlandicus. Ser. 2; dl. 5).
Bogerman 1625|Johannes Bogerman, *Het christelijck overlijden van den doorluchtichsten ende hoogh-gebooren prince Mavritivs van Nassav, prince van Oragnien, &c. hoogh-loflijcker ghedachtenisse. Tot troost ende stichtinghe aller vroomen inghesetenen deser Nederlanden,* ed. Elzevier, Leiden 1625.

Böhme 1620|Jakob Böhme, *Het Vierde Boeck des Autheurs handelende van 40. Vragen over de Siele gevraeght door Baltazar Walter en beantwoordt door Jacob Böhme, anno 1620, Eene korte sommarische aen-leydingh van de siele, en hare beeldenis, en van de turba, die de beeldenis verstoort*, vert. Abr. Willemsz. van Beyerland, ed. Nicolaes van Ravesteyn, Amsterdam [1642?].
Bonetus 1685-1687|Theophilus Bonetus, *Medicina septentrionalis collatitia, sive rei medicae, nuperis annis a medicis Anglis, Germanis et Danis emissae, sylloge et syntaxis*, 2 dln., Genève 1685-1687.
Bor 1621-1634|Pieter Christiaensz Bor, *Nederlantsche oorloghen, beroerten, ende borgerlijcke oneenicheyden ...*, 5 dln., ed. Govert Basson Leiden, ed. Michiel Colyn Amsterdam 1621-[1634].
Bor 1679-1684|Pieter Christiaensz. Bor, *Oorsprongk, begin, en vervolgh der Nederlandsche oorlogen, beroerten, en borgerlyke oneenigheden*, 4 dln., Amsterdam 1679-1684.
Van der Borcht 1643|W. van der Borch, *Spieghel der eyghen-kennisse, bestaende in te-saem-ghebonde mal ende trevr*, ed. Lambert de Grieck, Brussel 1643.
Borromeo 1577, ed. Barocchi 1960-1962|Carolus Borromeus, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milaan 1577, ed. P. Barocchi (red.), *Trattati d'arte del Cinquecento: Fra Manierismo e Contrariforma*, 3 dln., Bari 1960-1962 (Scrittori d'Italia 219, 221, 222).
Borromeo 1624, ed. Castaglione 1932|Federicus Borromeus, *De pictura sacra libri duo*, Milaan 1624 = *De pictura sacra: Testo e versione*, ed. Carlo Castiglione, Sora 1932 (Collana Federiciana).
Borromeo 1624, ed. Rothwell & Jones 2010|Federico Borromeo, *Sacred Painting: Museum*, ed. K.S. Rothwell & P.M. Jones, Cambridge & Londen 2010.
Van den Bos 1663|Lambert van den Bos, *Zuydt-hollandtsche Thessalia, begrijpende oude en hedendaeghsche,* ed. Paulus Vinck, Dordrecht 1663.
Bosse, ed. Bara 1664|Abraham Bosse, *Algemeene manier van de hr Desargues, tot de pracktijck der perspectiven, gelijck tot die der meet-kunde, met de kleyne voet-maat, mitsgaders der plaatsen, en proportien van de stercke en flaauwe rakingen, of kleuren, ... vertaald door J. Bara, ed. D. Danckaertsz.*, Amsterdam 1664.
Bosse 1667|Abraham Bosse, *Le peintre converty aux precises et universelles regles de son art*, Parijs 1667, heruitgave ed. R.-A. Weigert, Parijs 1964.
Boyer 1727|Abel Boyer, *Dictionaire royal, François-Anglois, et Anglois-François: tiré des meilleurs auteurs ... par mr. Boyer: Nouvelle edition, revûë avec soin & considerablement augmentée,* ed. R. & G. Wetstein, Pierre Humbert, Jean Daniel Beman, P. Gosse, J. Neaulme & comp., 2 dln. Amsterdam, Rotterdam & Den Haag 1727.
Boyer 1752|Abel Boyer, *Dictionnaire royal, François-Anglois et Anglois-François: Tiré des meilleurs auteurs ... par mr. Boyer, Abel: Nouvelle éd., rev., corr. & augm. considérablement. Avec une dissertation sur la prosodie Françoise,* ed. S.R. Arkstée et Merkus, Amsterdam 1752.
Van Braght 1660 [1685²]|T.J.V.B. [=Tieleman Jansz van Braght], *Het bloedigh tooneel der doops-gesinde en weereloose Christenen, die om het getuyghenisse Jesu geleden hebben en gedoodt zyn van Christi tyt af, tot dese onse laetste tyden toe: mitsgaders een beschrijvinge des H. Doops, ende andere stucken van den godsdienst: zynde een vergrootinge vande voorgaenden Martelaers Spiegel, begrepen in twee boecken*, ed. Jacob Braat [voor Jacobus Saury], Dordrecht 1660; 2. ed.: Tieleman Jansz van Braght, *Het bloedig tooneel, of Martelaers spiegel der doops-gesinde of weereloose christenen: die, om 't getuygenis van Jesus haren Salighmaker, geleden hebben, ende gedood zijn, van Christi tijd af, tot desen tijd toe ...*, ed. Hieronymus Sweerts, Jan ten Hoorn, Jan Bouman, en Daniel van den Dalen, Amsterdam 1685 [repr. Dieren 1985].
Brandt 1671-1704|Geeraert Brandt, *Historie der Reformatie, en andre kerkelyke geschiedenissen, in en ontrent de Nederlanden,* 4 dln., ed. Jan Rieuwertsz., Hendrik & Dirk Boom, dl. 3-4 ed. Barent Bos, Amsterdam 1671-1704.
Brandt 1682|Geeraardt Brandt, 'Het leven van Joost van den Vondel', in: J.V. *Vondels Poëzy of Verscheide Gedichten. Op een nieu by een vergadert, en met veele ook voorheen nooit gedrukte dichten vermeerdert: Mitsgaders een aanleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste, en het Leven des Dichters. Leonard Strik*, Franeker 1682.
Bredero 1617, ed. Stutterheim 1974|Gerbrand Adriaensz Bredero, *[G. A. Brederoods] Spaanschen Brabander* [*Ierolimo gespeelt op de eerste Duytsche Academie, op het woort Al sietmen de luy men kensse niet*, ed. Cornelis Lodewijcksz. vander Plassen, Amsterdam 1617], ed. C.F.P. Stutterheim, Culemborg 1974.
Bredero 1622, ed. Stuiveling 1975-1983|Gerbrand Adriaensz. Bredero, *Boertigh, amoreus, en aendachtigh Groot lied-boeck* [*verçierd met vele klinckers, oock bruyds-lof en klaeg-dichten: door-mengeld met sin-rijcke beeltenissen ...*, ed. Cornelis Lodowijcksz. vander Plasse, Amsterdam 1622]; I.: *uitg. en toegel. door G. Stuiveling; m.m.v. A. Keersmaekers ...* (1975); II.: *Bredere aant. bij de liederen door G. Stuiveling ...* [e.a.] ; *met inl. over het Lied-boeck door G. Stuiveling; en over de prenten daarin door P.J.J. van Thiel; De werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero* (1983); III.: *De melodieën van Bredero's liederen / verzameld, ingeleid en toegelicht door F.H. Matter* (1979), Culemborg & Leiden 1975-1983.
Bredero *Gedichten*, ed. Keersmaekers 1981|G.A. Bredero, *Vertaalde gedichten: berijmd naar proza van Reinier Telleen voorkomend in de Tragische Historien,* ed. A. Keersmaekers, Den Haag 1981.
Van Breen 1614|Giellis van Breen, *Het tweede deel van de boersche t'samenspreeckinghen. Van een dorp-pape, schaep-herder, den pachter, zyn huysvrouwe, den ghebure eenen doochnitighen kammer, een out afdanckt [sic] soldaet, eenen schipper, eenen jonghen Jesuit, ende eenen Vlaemschen boer ...*, ed. Cornelis Lodewycksz van der Plasse, Amsterdam 1614.
Britton 1814|James Britton, *The fine arts of the English school: illustrated by a series of engravings, from paintings, sculpture, and architecture, of eminent English artists: with ample biographical, critical, and descriptive essays / by various authors; ed. and partly written by John Britton,* ed. Chiswick Pres, Londen 1814.
Brouërius van Nidek & Le Long 1727-1733|Matthaeus Brouërius van Nidek & Isaac le Long, *Kabinet van Nederlandsche en Kleefsche outheden,* 6 dln., ed. Willem Barents, Amsterdam 1727-1733.
De Brune 1644|Ian de Brvne, *Wetsteen der vernvften, oft bequaam middel, om, van alle voorvallende zaken, aardighlik te leeren spreken.: 't eerste deel*, ed. Iacob Lescaille, Amsterdam 1644.
De Brune 1657-1660|Johan de Brune, *Banket-werk van goede gedachten,* 2 dln., ed. Jaques Fierens, Middelburg 1657-1660.
Bucer 1533|Martin Butzer, *Die handelinge vander openbaerder disputacie, die ghehouden is in Synodo te Straesburch, teghen Melchior Hoffman, door die predicanten derselver stadt ...* s.l. [1533].
Bucer 1562|Martin Bucer, *Metaphrasis et Enarratio in Epistolam D. Pauli Apostoli ad Romanos*, Bazel 1562.
Bucer OL|Martin Bucer *Martini Buceri Opera Latina*, ed. F.J. Wendel, W.I.P. Hazlett e.a., Parijs, Gütersloh & Leiden 1954ff. [dl. 5: *Martini Buceri Opera / Martinus Bucerus. Series II: Opera latina: Defensio adversus axioma catholicum id est criminationem R.P. Roberti episcopi Abrincensis* (1534), ed. W.I.P. Hazlett, Leiden 2000 (Studies in medieval and reformation thought, 83)].
Buchelius 1617, ed. Kolhlmann 1888|'VII. Emden im Jahre 1617 [Reisebericht des Utrechter Rechtsgelehrten Arnoldus Buchelius. Mitgeteilt von Professor Dr. Kohlmann. Im Besitze des Herrn F. J. J. van Eysinga in Leeuwarden]', *Jahrbuch der Gesellschaft für Bildende Kunst und Vaterländische Altertümer zu Emden* 8 (1888), pp. 95-99.
Buchelius, *Res Pictoriae*, ed. Hoogewerff & Van Altena 1928|cf. Hoogewerff & Van Regteren Altena 1928.
Buitendyck 1659|Albertus Buitendyck, *Bloem-hof, verciert met geestelijcke lof-sangen,* ed. Cornelis Woons, Antwerpen 1659.
Bullart 1682|Isaac Bullart, *Académie des Sciences et des Arts, contenant les Vies & les Eloges Historiques des Hommes Iillustres qui ont excellé en ces Professions depuis environ 4 Siècles parmy diverses Nations de l'Europe, avec leurs Pourtraits ...*, 2 dln., ed. François Foppens, Brussel 1682.
Bullinger 1538|Heinrich Bullinger, *In Omnia Apostolicas Epistolas*, Thurgau 1537.
Bulwer 1650|John Bulwer, *Anthropometamorphosis: Man transform'd, or, the artificial changeling, historically presented in the mad and cruel gallantry ... and loathsome lovelinesse of most nations ..., with a vindication of the regular beauty and honesty of nature, and an appendix of the pedigree of the English gallant,* ed. J. Hardest, Londen 1650.
Bünting 1594|Heinrich Bünting, *Itinerarium sacrae scripturae. Dat is: een reysboeck over die gantsche heylighe schrift,* ed. Derick Wylicx van Santen, Reesz 1594.
Burman 1678|Franciscus Burmanus, *Samuel, ofte Uitleggingе ende betragtinge der boeken Samuels,* ed. C.J. Noenaart, Utrecht 1678.

Burman 1680|Franciscus Burmannus, *De wet ende het getuigenisse ofte uitleggínge ende betragtinge van de verborgentheden ende voornaamste saken des wets, ofte der boeken Mosis: tot grondige openinge soo van het geheele Jodendom, als Christendom ende schriftmatige vergelijkinge van die beide*, 2. ed. Cornelis Jacobsz. Noenaart, Utrecht 1680.
Buxtorf 1639|Johannis Buxtorf, *Johannis Buxtorfii P. Lexicon Chaldaicum, Talmudicum et rabbinicum, in quo omnes voces Chaldaicæ, Talmudicæ et rabbinicæ ... fideliter explicantur ..*, ed. Ludovicus Rex, Bazel 1639.
Cabeljauw 1661|Pieter Cabeljauw, *Catholiick memory-boeck der gereformeerde, gestelt tegen het roomsch-memory-boeck der paus-gesinde ... Zijnde een volkomen wederlegginghe van het Memory-boeck van Turano Vekiti ... / door Petrus Cabeljau ..*, 2 dln., ed. Pieter Lessen, Leiden 1661.
Calvin 1562, ed. Van der Linden 1992|Jean Calvin, *Prediking en verkiezing: dertien preken over de onverdiende verkiezing van Jakob en de verwerping van Ezau (1562)*, vert. van: *Treze sermons traitans de l'election gratuite de Dieu en Iacob et de la reiection en Esau ...*, Genève 1562, ed. S. van der Linden, Kampen 1992.
Calvin *1 Sam.*, ed. Baumstark 1886|Johannes Calvin, *Homiliae in primum librum Samuelis* (= *Ioannis Calvini Opera exegetica et homilitica*, 8), in: Calvin CO, dl. 30 (1886).
Calvin *Act.*, ed. Wielinga 1899|G. Wielenga, *De Handelingen der Apostelen uitgelegd door Johannes Calvijn: opnieuw uit het Latijn vertaald naar de editie Van Baum, Cunitz en Reuss door G. Wielenga*, Kampen 1899 [ed. princ. in Lat.: Genève 1564].
Calvin CO|*Joannis Calvini Opera quae supersunt omnia: ad fidem editionum principum et authenticarum, ex parte etiam codicum manuscriptorum, additis prolegomenis literariis, annotationibus criticis, annalibus Calvinianis, indicibusque novis et copiosissimis*, ed. Guilielmus Baum, Eduardus Cunitz, Eduardus Reuss, Braunschweig 1863-1900 (Corpus reformatorum, 29-87).
Calvin *Comm.*, ed. Owen 2003|John Calvin, *Commentaries ...*, ed. J. Owen, 22 dln., Grand Rapids 2003 [repr. Calvin Translation Society, 45 dln., Edinburgh 1844-1856].
Calvin *Comm. NT*, ed. Meyrueis 1854-1855|Jehan Calvin, *Commentaires de Jehan Calvin sur le Nouveau Testament*, 4 dln., ed. Meyrueis, Parijs 1854-1855.
Calvin *Comm. NT*, ed. Torrance 1959-1972|Jean Calvin, *Calvin's New Testaments Commentaries*, 12 dln., ed. D.W. Torrance & Th.F. Torrance, Grand Rapids 1959-1972.
Calvin CstA|Johannes Calvin, *Studienausgabe*, ed. E. Busch, M. Freudenberg; A. Heron, Chr. Link, P. Opitz, E. Saxer; H. Scholl, 8 dln., Neukirchen-Vluyn 1994-2011.
Calvin *Gen*, ed. Hengstenberg 1838|*Ioannis Calvini in librum Geneseos commentarius: ad ed. Amstelodamensem accuratissime exscribi curavit E. Hengstenberg = Calvini commentarius in Genesin*, ed. Gustav Bethge, Berlijn 1838.
Calvin *Gen.*, ed. Los 1900|J. Calvijn, *Genesis: uitlegging van Johannes Calvijn; uit het Latijn, naar de uitg. van Baum, Cunitz en Reuss, in de Nederlandsche taal overgezet door S.O. Los; met eene inl. van H. Bavinck*, 2 dln., Middelburg 1900.
Calvin *Gen*, ed. Pieters 2011|Johannes Calvijn**,** *Commentaar door Calvijn op het Bijbelboek Genesis, samengesteld uit de dagelijks verstuurde fragmenten (2008-2011), door W. Pieters, V.D.M., Bijbeltekst conform Saten Vertaling - GBS-editie*, ed. B. Schalk, Putten 2011 (Verklaring van de Bijbel door Johannes Calvijn).
Calvin *Harm.*, ed. Soolmans-Verschout 1582-1604|J. Calvin, *Harmonia, dat is, een Tsamenstemminghe gemaect wt de drie Evangelisten, namelick Mattheo, Marco, ende Luca, met de wtlegginghe van Ian Calvijn. Overgeshet wt den Latijnsche, by Gerardum Gallinaceum ... Hier by zijn gevoecht de handelingen der Apostelen, van niews overgesettet by Ioannem Florianum ...*, ed. Niclaes Soolmans & Andries Verschout, Antwerpen 1582 (Leiden 1604).
Calvin *Harm.*, ed. Torrance 1972|Jean Calvin, *A Harmony of the Gospels of Matthew, Mark and Luke*, 3 dln. (dl. 1 & 2 vert. T.H.L. Parker, dl. 3 vert. A.W. Morrison), ed. D.W. Torrance & Th.F. Torrance, Grand Rapids 1972 (paperback ed. 1994-1995; Calvin's New Testaments Commentaries, 1 2, 3) [= Calvin *Comm. NT*, ed. Torrance 1959-1972].
Calvin *Inst.* 1545, ed. Benoît 1957-1963|Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, ed. J.-D. Benoit, Parijs 1957-1963.
Calvin *Inst.* 1560, ed. Pannier 1961|Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, 1560, 2. ed. J. Pannier, 4 dln., Parijs 1961 (Les textes français; Collection des universités de France; Œuevre complètes de Calvin).
Calvin *Inst.*, ed. Sizoo 2006|Johannes Calvijn, *Insitutie of onderwijzing in de Christelijke Religie*, ed. A. Sizoo, Middelburg 2006 (Stichting de Gihonbron).
Calvin OO|Jean Calvijn, *Joannis Calvini Opera omnia: denuo recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata: auspiciis praesidii conventus internationalis studiis calvinianis fovendis*, ed. Amstrong e.a., ... dln., Genève 1992ff.
Calvin OS|Jean Calvin, *Joannis Calvini opera selecta*, ed. P. Barth, W. Niesel & D. Scheuner, 5 dln., München 1926-1936.
Calvin SP|Jean Calvin, *Supplementa Calviniana: sermons inédits*, ed. E.G.A. Barrois W. Balke & W. Moehn, ... dln., Neukirchen-Vluyn 1961ff.
Camphuysen 1647|Dirck Raphaelsz. Camphuysen, *Stichtelyke Rymen, om te lesen ofte singhen. Onderscheyden in III. deelen*, ed. Jacob Colom, Amsterdam 1647.
Castelein 1571|Matthijs Castelein, *De const van rhetoriken, allen ancommers ende beminders der selver, een sonderlingh exemplaer, ende leerende voorbeelt ...; wy hebben hierby oock willen voughen de Balladen van Doornycke, ..., als een beghinsel der vergaderinghen, van alle Casteleins wercken*, ed. wed. van Gheeraert van Salenson, Gent 1571.
Castellio 1613|[Sébastien Châteillon], *Corte ende duydelijcke vvederlegghinghe, van 'tghene door mr. Iohan Calvijn, tot beweringe vande macht der overheyt, int straffen der ketteren, by gebracht wert: in seker boecxken van hem ge-intituleert: wederlegginghe der dolinghen van Michiel Servet. daer oock gheleert wert datmen de ketters metten swaerde moet straffen. Eertijdts int Latijn geschreven door ... Sebastiaen Castellio, ende nu int Nederlants getrouwelijck vertaeldt: ende met een voorreden verrijckt, nut ende oirbaerlijck gelesen in dese ghevaerlijcke tijden*, s.n., s.l. 1613.
Castro 1592| Jean de Castro, *Chansons, stanses, sonets, et epigrammes à deux parties. Livre second*, Antwerpen, ed. Phalèse-Bellère 1592.
Castro 1610|Jean de Castro, *Chansons, sonets, stanses et epigrammes*, ed. Pierre Phalese Antwerpen 1610 [repr. Alamire 1984].
Catechismus Cameryck 1620|*Catechismus oft Kort begryp van Christelycke Leerigde ...; Gedruckt door Ordonnantie van Syne Doorluchtigheye den Aerts-Bisschop van Cameryck, Den welcken begeert dat hy voortaen door geheel syn Bischdom gebruyckt sal worden, Nu uyt het Frans overgeset in de Nederduytsche Taele*, ed. Wed. G. Cawe & G. Pauwels, Brussel 1620.
Cats 1618|Jacobs Cats, *Sinn'- en minnebeelden: of, Emblemata, amores moresque spectantia = Emblèmes, touchant les amours et les moeurs;* dl. 1-3. *Silenus Alcibiades: sive, Proteus, 3 partes /* dl. 4 *Maechden-plicht: ofte, Ampt der Jonck-vrouwen in eerbaer liefde aenghewesen door sinne-beelden*, ed. J. Hellenius, Middelburg 1618.
Cats 1625|Jacob Cats, *Houwelick: Dat is het gansche gelegenheyt des echten-staets*, ed. Jan Pietersz. van de Venne, Middelburg 1625.
Cats 1627|Jacob Catz, *Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden*, ed. Pieter van Waesberge, Rotterdam 1627.
Cats 1633|Jacob Cats, *Klagende maeghden en raet voor de selve*, s.l. [ed. Matthias Havius, Dordrecht] 1633.
Cats 1637|Jacob Cats, *Trouringh*, ed. Hendrick van Esch, Dordrecht 1637.
Cats 1655|Jacob Cats, *Doot-kiste voor de levendige, of sinne-beelden uyt Godes woord; aenwijsende de kortwijligheyt, ydelheyt en onsekerheyt van 't menschelijck bedrijf, Psalm 90. 12. Leert onse dagen tellen, op dat wy een wijs herte bekomen*, s.l. s.d. [1655].
Cats 1656|Jacob Cats, *Ovderdom, buyten-leven, en hof-gedachten, op Sorgh-Vliet*, ed. Jan Jacobsz. Schipper, Amsterdam 1656.
Cats 1658|Jacob Cats, *Alle de wercken, so ouden als nieuwen, van de Heer Jacob Cats, Ridder, oudt Raedtpensionaris van Hollandt, &c.: doorgaens vermeerdert, en met achter des autheurs tachtigh-jarigh leven, Huyshoudinge en Bedenkinghe op Zorghvliet*, ed. Jan Jacobsz Schipper, Amsterdam 1658.
Cats 1712|Jacob Cats, *Alle de wercken van den heere Jacob Cats ... De laatste druk; waar in het twee-en-tachtig jaarig leeven des dichters beneffens desselfs slaapeloose nachten, met printverbeeldingen sijn verrijkt: nooit voor deesen soo gedrukt,* ed. Nicolaas ten Hoorn, Anthony Hasebroek, Andries van Damme, wed. van Gysbert de Groot, Johannes Ratelband & Pieter van Thol, Den Haag 1712.
Cats 1723|Jacob Cats, *Huuwelyk, dat is, Het gantsche beleyt des echten staats; afgedeelt in ses hooft-stukken, Maeght, Vrijster,*

Bruyt, Vrouwe, Moeder, Weduwe: Behelsende mede de mannelyke tegen-plichten, ed. Antony Schoonenburg, Amsterdam 1723.
Cats 1726|Jacob Cats, *Alle de wercken van den heere Jacob Cats ... De laatste druck, waar in het Twee-en-tachtig jaarig leeven des dichters, beneffens desselfs Slaapeloose nachten, met printverbeeldingen sijn verrijkt,* 2 dln., ed. Johannes Ratelband, wed. Jan van Heekeren, Hermanus Uytwerf, Isaak van der Putte, Den Haag / ed. Pieter van Thol & Pieter Husson, Amsterdam 1726
Chasot de Nantigny 1736-1738|Louis Chasot Nantigny, *Les généalogies historiques des rois, empereurs, etc. et de toutes les maisons souveraines qui ont subsisté jusqu'à présent,* 4 dln., Parijs 1736-1738.
Chaudon 1810-1812|Louis Mayeul Chaudon, *Dictionnaire universel, historique, critique, et bibliographique,* 20 dln., ed. Louis-Marie Prudhomme, Parijs 1810-1812.
Chemnitz 1565-1573, ed. Kramer 1971-1986|Martin Chemnitz, *Examination of the Council of Trent* (*Examen Concilii Tridentini*), 4 dln., ed. F. Kamer, St. Louis MO 1971-1986.
Chrysostomus OO|Joannes Chrysostomus & D. Bernard de Montfaucon (red.), *Tou en hagiois patros hēmōn Iōannou tou Chrusostomou ... Ta heuriskomena panta = Joannis Chrysostomi ... Opera omnia quae exstant,* 13 dln., ed. Gaume Fr.s & Leopold Viss, Parijs & Leipzig 1835-1839.
Le Clerc 1600| *Pourtraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à présent,* ed. Jean de Clerc, Parijs s.d. [1600].
Clusius 1605|Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem ...*, ed. Plantijn, Leiden 1605.
Coelde 1470, vert. Jansz. 1982|Dederich Coelde von Münster, 'A Fruitfull Mirror or, Small Handbook for Christians', in: Denis Jansz. (red.), *Three eformation Catechisms: Catholic Anabaptist, Lutheran,* New York 1982 (Texts and Studies in Religion, 13).
Colerus 1695|Johannes Colerus, *Zionis Maria Stuart fidissima nutrix, dat is: Zions getrouwste zoogvrouwe Maria Stuart, ter roemwaardiger gedachtenisse van de doorlugtigste en grootmagtigste voorstinne, Maria Stuart, koninginne van Engelant, Schotland, Vrankrijk en Yrlant, &c, voorgesteld uyt Esaiae 49. v. 23. In den evangelisch luthersche gemeente in 's-Gravenhage den 6. maart 1695, vert. Eugenius Eyben,* Den Haag 1695.
***Coll. Synod. Antverpiensis,* ed. De Ram 1858|**P.F.X. de Ram, *Nova et absoluta Collectio Syndorum Episcopatus Antverpiensis ...*, Mechelen 1858.
Coll. Synod. Gandavensis,* ed. De Ram 1839|Nova et absoluta collectio synodorum episcopatus Gandavensis ...,*** Mechelen 1839 (Synodicon Belgicum, sive acta omnium ecclesiarum Belgii, 4).
***Coll. Synod. Mechiliensis,* ed. De Ram 1828|**P.F.X. de Ram, *Nova et absoluta Collectio Synodorum tam Provincialium quam Dioecesanarum Archiepiscopatus Mechiliensis ...*, I, Mechelen 1828 (Synodicon Belgicum, sive acta omnium ecclesiarum Belgii: a celebrato Concilio Tridentino usque ad Concordatum anni 1801, 1).
Le Comte 1702|Florent le Comte, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture, et Graveure, ou Introduction à la Connoissance des plus Beaux Arts, figurés sous les Tableaux, les Statues & les Estampes,* 2 dln., ed. Lambert Marchant, Brussel 1702.
Le Comte 1744-1745|Florentyn Le Comte, *Het konst-cabinet der bouw- schilder- beeldhouw- en graveerkunde, of inleiding tot de kennis der fraaije weetenschappen, vervat in de schilderyen, standbeelden en prenten ...,* ed. Arnoldus Lobedanius, Utrecht 1744-1745.
Le Comte 1761|Florent Le Comte, *Het konst-cabinet der bouw-schilder- beeldhouw- en graveerkunde, of inleiding tot de kennis dier fraaije weetenschappen, vervat in de schilderyen, stand-beelden en prenten...,* 2 dln., ed. Abraham Blussé, Dordrecht 1761.
Conciliorum Generalium* 1612|Tōn Agiōn Oikoumenikōn Sydodōn [= Hai Hagiai Oikumenikai Synodoi] Tēs Katholikēs Ekklēsias / Conciliorum Generalium Ecclesiae Catholicae ... Pauli V. Pont. Max Actoritate Editus ...*, dl. 3 [tomos tritos/tomus tertius], ed. Ex Typographia Reverendæ Cameræ Apostolicæ, Rome 1612.
Confutatie* 1567|Confutatie van een corte belijdinghe des gheloofs / Een corte confvtatie oft vvederlegghinge: gheschreven teghen een ketters boecxken, ghenaemt, Corte belijdinghe des gheloofs: dwelck ouer al in nederlant ghestroyt wordt,* 4. ed. Jan Boogaerts, Leuven 1567.
Coornhert 1561, ed. Weevers 1939|D.V. Coornhert, *De dolinge van Ulysse: Homerus' Odysseia I-XVIII in Nederlandse verzen,* ed. Th. Weevers, Amsterdam 1939.
Coornhert 1575|D.V. Coornhert, *Comedie van Israel vertoonende Israels zonden, straffinghe, Beleydinghe, Ghebedt, Beteringe ende verlossinge: Wt het thiende Capit. Iudicum. Als een claere spiegele der tegenwoordige tijden,* ed. Gaspar Tournay, Gouda 1575.
Coornhert 1580, ed. Colom 1631|D.V. Coornhert, *Consistorie, handelende van 't niet hanteren des nachtmaels*. Amsterdam, Jacob Aertsz. Colom, Amsterdam 1631.
Coornhert 1586, ed. Becker 1942|D[irck] V[olckertszoon] Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunste, vermids waarheyds kennisse van den mensche, van de zonden ende van de deughden: Nu alder eerst beschreven int Neerlandsch,* ed. B. Becker, Leiden 1942 (Leidsche drukken en herdrukken. Groote reeks, 3).
Coornhert 1617|Dirck Volckertszoon Coornhert, *Disputatie over den Catechismus van Heydelbergh, openbaarlijck voor den volcke ghehouden op't Hof van s'Graven-Hage in Hollandt anno 1583. Ter ordonnantie van de mog. h.h. Staten van Hollandt ende West-Vrieslandt, ende sijne Princ. Ex. Wilhelmus van Nassouwen enz / Tusschen Dirck Volckaertsz. Coornhart: ende Saravia D. inde theologie, gheassisteert met Arent Cornelisz. ende andere predicanten,* ed. Jasper Tournay, Gouda 1617.
Coornhert, ed. Colom 1630|Dirck Volckertszoon Coornhert, *I.[-III.] Deel Van Dieryck Volckertsz. Coornherts Wercken: Waer van eenige noyt voor desen gedruct zyn,* 3 dln., ed. Jacob Aertsz. Colom, Amsterdam 1630. (Universiteit van Amsterdam Digitaal Productie Centrum). <http://coornhert.dpc.uba.uva.nl/c/coo/>
Coornhert, ed. Colom 1631| Dirck Volckertszoon Coornhert, *Oorsaken ende middelen vander menschen saligheyt ende verdoemenisse*, = D.V. Coornhert, *Wercken. Deel I,* ed. Jacob Aertsz. Colom, Amsterdam 1631.
Corrozet 1538|Gillis Corrozet (tekst); Hans Holbein & Hans Lützelburger (houtsneden), *Les Simulachres & historiées faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées,* ed. Melchior & Gaspar Trachsel, Lyon 1538 [repr. ed. Ph. Hofer & A. Turner Montague, Boston 1974].
Corstens & Vinck 1598|Cornelis Corstens & Willem Dircxz. Vinck, *Uutlegghinge des catechismi der gereformeerde christelicke kercke in Neerduytslandt / eertijts beschreven door..., ende door Willem Vinck Dircxz. ... oversien, ende verciert met veel schoone aenwijsingen inde margien, ende nu eerst in druck laten uut-gaan...,* ed. Hendrick Haestens, Leiden 1598.
Corvinus 1612|Joannes Arnoldus Corvinus (pseud. van Johannes Arnoldsz Ravens), *Schriftelicke conferentie, gehovden in s'Gravenhaghe inden iare 1611, tusschen sommighe kercken-dienaren: aengaende de godlicke prædestinatie metten aencleven van dien,* ed. Hillebrandt Jacobsz., Den Haag 1612.
De Coster 1614|Gillis de Coster, *Den blompot Der gheestelijcker Liedekens: Ghedicht ende ghebrocht int licht door Gillis de Coster,* ed. Gheleyn Janssens, Antwerpen 1614.
Costerus 1603|Franciscus Costerus, *Toetsteen vande versierde Apostolische svccessie eens vvederdoopers Iacob Pieterssen vander Molen,* ed. Ioachim Trognesivs, Antwerpen 1603.
Costerus 1687, ed. 2001|Florentius Costerus, *De geestelike mensch, in sijn begin, voort-gang, en uyt-eynde, voor-gestelt in verscheyden predicatiën,* ed. Stoffel Jansz. Korting, Hoorn 1687 = *De geestelijke mens in zijn begin, voortgang en einde,* Barneveld 2001.
De La Court 1660|Johan de La Court, *Consideratien en exempelen van Staat, omtrent de fundamenten van allerley regeringe,* ed. Jan Jacobsz. Dommekracht [= Jan Jacobsz Schipper], Amsterdam 1660.
Cowper 1656|W. Couperus, *Opera omnia. Dat is, Alle theologische wercken des eerweerdigen en wel-geleerden mr. Wilhelmus Couper ...: Vervattende verscheijdene uijtgelesene leersame, en troostelijke tractaten, en grondige uijtleggingen, van eenige plaetsen des Ouden en Nieuwen Testaments,* vert. Johannes Lamotius & Gulielmus Hatsvelt, ed. Jan Frederiksz Stam & Jan Jacobsz Schipper, Amsterdam 1656.
Crellius 1656|Johannes Crellius, *Joannis Crellii Franci opera omnia exegetica, sive ejus in plerosque Novi Testamenti libros commentarii, maximam partem hactenus inediti, in duos tomos distincti,* ed. 'sumptibus Irenici philalethii', Eleutheropoli [= Amsterdam] 1656.
Crucius 1652|Jacobus Crucius, *Schat der christelicke ziele begrepen in LXIIII predicatien, ingestelt tot verclaringhe des catechismi der Fransche kercken, / eerst in 't Frans uyt gegeven, door Iacobum Crucium... ende inde Nederlantsche tale door den autheur overgeset,* 2. ed. verb. & verm. / gedruckt voor weduwe van Marten Iansz. Brandt, in compagnie met Abraham Meynartsz. vanden Burgh, Amsterdam 1652.

Crucius 1671|Jacobus Crucius, *Schat der christelicke ziele, begrepen in LXIIII predicatien ingestelt tot verclarinhe des Catechismi der Fransche kercken: eerst in 't Frans uyt gegeven ende inde Nederl. tale door den autheur overgeset,* 3. ed. verm. & verb. / gedruckt voor de wed. van Abr. vanden Burgh, Amsterdam 1671.
CT, ed. Leonina|Sancti Thomae de Aquino, *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita,* 50 dln., Rome 1882ff. <http://www.corpusthomisticum.org/repedleo.html>
Cunningham 1829-1833, ed. Heaton 1879-1880|Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters: Annotated and continued by mrs. Charles Heaton,* 3 dln., Londen 1879-1880.
Van Cuyck 1579|Jan Wouterszoon [van] Cuyck, Adriaenken Jansdr. & Jan A. Dort, *Sommige belijding[h]en, schriftlijcke Sentbrieven ende Testamenten door Jan Wouterszoon van Cuyck, gheuangen liggende tot Dordrecht dewelcke aldaer ont getuychenisse Christi zijn leuen heef gelaten en[de] heeft zijn iele God opgeoffert den 18. meert anno 1572. Met noch eenen brief van een vrouwe die oock aldaer geuangen lach, ghesonden aen haeren man, met noch eenen brief van haren man aen haer ghesonden.,* [ed. Peter Hendricksz. van Campen?] s.l. [Leeuwarden?] 1579.
Dapper 1672|Olfert Dapper, *Beschrijving des koningrycks van Persie, behelsende de landschappen Fars, Schirwan, Erak, Adirbeitzan, Karabach*, ed. Jacob van Meurs, Amsterdam 1672.
Datheen 1620|Petrus Dathenius, *De CL Psalmen Davids In Nederlantschen dichte overgheset ... Op Musijcke gestelt met vier partien door Claude de Gaudimel met den Christelijcken Catechismus ende ghebeeden der Kercke,* ed. Andries Clouck, Leiden 1620.
Davenant 1651, ed. Gladish 1971|William D'Avenant, *Gondibert: An Heroick Poem,* ed. Th. Newcomb & John Holden, Londen 1651, repr. ed. D.F. Gladish, *Sir William Davenant's Gondibert*, Oxford 1971.
***Decr. Syn. Coloniensis* 1666|**Maximilian Heinrich [bisschop van Keulen] (red.), *Decreta et statuta diocesanae synodi Coloniensis*, Keulen 1666.
Descamps 1769|J.B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, ed. Grange, Parijs 1769.
Desseine 1704|François Desseine, *Beschryving van oud en niew Rome, verdeelt in drie deelen ...: achter Oud Romen is gevoegt: Het antyke graf der nazoonen, afgetekent en in 't koper gebragt door P. Sanctus Bartolus ; nevens de uitleggingen over deeze aaloude schilderyen, van J. Petrus Bellorius ; uit het Fransch en Latyn vert. ...,* ed. François Halma, Amsterdam 1704.
Deutel 1644|Jan Jansz. Deutel (voorrede), *'t Kleyn Hoorns-liet-boeck, inhoudende eenige psalmen Davids, lof-sanghen, en geestelijcke liedekens,* ed. Pieter Sacharijssen, Hoorn 1644.
Dezallier d'Argenville 1745-1752|Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres,* ed. De Bure l'Aîné, Parijs 1745-1752.
Dezallier d'Argenville 1762|Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres,* 2 dln., Parijs 1762.
Dezallier d'Argenville 1767-1768|Anton-Josef Dezallier d'Argenville, *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen,* 4 dln., ed. Dyckische Buchhandlung Leipzig 1768.
Diderot 1767|Denis Diderot, *Essai sur la peinture,* Parijs 1767.
Diderot 1767, ed. Vernière 1988|Denis Diderot, *Œuvre esthétiques*, ed. Vernière, Parijs 1988.
Diderot *Salons*|Denis Diderot, *Salons,* ed. J.J. Seznec & J. Adhémar, 4 dln., Oxford 1975-1983.
Diderot & D'Alembert 1751-1780|Denis Diderot & Jean le Rond d'Alembert (red.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonne de sciences, des art et de métiers,* 35 dln., Parijs 1751-1780.
***Documenta Reformatoria*|**J.N. Bakhuizen van der Brink (red.), *Documenta Reformatoria: Teksten uit de geschiedenis van kerk en theologie in de Nederlanden sedert de Hervorming Kok,* 2 dln., Kampen 1960-1962.
Van der Does 1668|Jacob van der Does, *'s Graven-Hage, met de voornaemste Plaetsen en Vermaeckelijckheden,* ed. Hermanus Gael, Den Haag 1668.
Van der Doort, ed. Vertue 1754|Abraham van der Doort, *A catalogue and description of King Charles the First's capital collection,* ed. George Vertue, Londen 1754.
Van der Doort, ed. Millar 1958-1960|Abraham van der Doort, 'Catalogue of the Collections of Charles I', ed. O. Millar, in: *Walpole Society* 37 (1958-1960), pp. xiii-235.
Doreslaer & Austrosylvius 1637|Abraham à Doreslaer & Petrus Jacobi Austrosylvius [= Pieter Jacobsz van Suyderwoude], *Grondighe ende clare vertooninge van het onderscheydt in de voornaemste hooft-stucken der Christelijcker religie tusschen de Gereformeerde ende de VVeder-Dooperen ... / Wt ordre ende last des Noort-Hollandtschen Synodi,* ed. Volchard Iansz. Camerling, Enkhuizen 1637.
Dubos 1719|Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Parijs 1719.
Duijtsch musijck boeck,* ed. Phalesius 1572|Een Duijtsch musijck boeck*, ed. Peeter Phalesius, Antwerpen 1572.
Dunton 1683|J. Dunton (ed.), *Englands vanity, or, The voice of God against the monstrous sin of pride in dress and apparel: wherein naked breasts and shoulders, antick and fantastick garbs, patches and painting, long perriwigs, towers, bulls, shades, curlings and crispings, with an hundred more fooleries of both sexes are condemned as notoriously unlawful: with pertinent addresses to the court, nobility, gentry, city, and country: directed especially to the professors in London,* Londen 1683.
Duym 1606|Jacob Duym, *Een Ghedenck-boeck, het welck, ons leert aen al het quat en den grooten moetwil van de Spaingnaerden en haren aenhanck ons aenghedaen te ghedencken, ende de groote liefde ende trou vanden princen uyt den huyse van Nassau, aen ons betoont, eeuwelick te onthouden.: Speel-wijs in dicht ghestelt / door Jacob Duym,* ed. Henrick Lodowijcxszoon van Haestens, Antwerpen 1606.
Dyche 1756|Thomas Dyche, *Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences, François, Latin et Anglois,: contenant la signification des mots de ces trois langues et des termes propres de chaque etat et profession ...,* ed. la veuve de Fr. Girard/Guillyn, 2 dln., Parijs & Avignon 1756.
Edelman 1599|Georg Edelman, *Spiegel der Haußzucht Jesu Syrachs des heiligen vnd Weissen Lehrers reiche Schatzkamer: Das ist: Wie sich alle Menschen Gottfürchtig from vnd klüglich,* ed. wed. Matthes Waleck, Wittenberg 1596.
Eilshemius 1630|Abraham Danielsz. Eilshemius, *Een scherpe spore tot ghebedt, danckbaerheyt ende boetveerdigheyt: voorghestelt in vijf stichtelijcke predicatien: de eerste predicatie werdt gheintituleert: Des bedroefden Zions troost*, ed. Dirck Albertsz., Leeuwarden 1630.
Eilshemius 1633|Abraham Danielsz. Eilshemius, *Nassausche eeren-krans, 't samen ghevlochten uyt vier heerlijcke victorien, ende het reformeerde Nederlandt van Godt op 't hooft gheset binnen de tijdt van twee Jaren: alle Vroome Nederlanders ... voor-ghestelt in vier stichtelycke predicatiën,* ed. Claude Fonteyne, Leeuwarden 1633.
Elincx 1662|Joannes Elincx, *Catholycke antwoorde gheschreven op eenen brief, van D. Isaac Snyers predicant tot Middelborgh in Zeelandt,* ed. Maximiliaen Graet, Gent 1662.
Emeric-David 1805|Toussaint-Bernard Emeric-David *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes: ou Mémoire sur cette question proposée par l'Institut Nationale de France: Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre?*, ed. veuve Nyon Ainé, Parijs 1805.
Emser 1522|Hieronymus Emser, *Das man der heyligē bilder in der kirchē nit abthon, noch unehren soll. Und das sie in der schrifft nyndert verbottē seyn*, ed. Emserpresse, Dresden 1522.
Epistolae Tigurinae 1848|*Epistolae tigurinae de rebus potissimum ad ecclesiae Anglicanae reformationem pertinentibus conscriptae, A.D. 1531-1558,* Cambridge 1848 (Parker Society).
Erasmus 1523|Desiderius Erasmus, *Tomus secundus continens Paraphrasim D. Erasmi Rot. In omneis epistolas apostolicas, summa cura recognitam, & ex archetypis & eruditorum animaduersione, ita ut accuratius fieri uix potuerit*, ed. Froben, Bazel 1523.
Erasmus, ed. Clericus 1703-1706|Desiderius Erasmus, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, ed. J. Clericus (= Jean Leclerc), Leiden 1703-1706 [repr. 1961-1962].

Erasmus, ed. Bakhuizen 1977|Desiderius Erasmus, *Modus Orandi Deum (= Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Ordinis quinti tomus primus)*, ed. J.N. Bakhuizen van den Brink, Amsterdam etc. 1977.
Errington 1654|Anthony Errington, *Catechistical Discovrses: in vvhich, First, An easy and efficacious way is proposed for instruction of the ignorant, by a breife Summe of the Christian Doctrine here delivered and declared: Secondly, the verity of the Romane Catholike Faith is demonstrated by induction from all other religions that are in the world: Thirdly, The methode of the Romane Catechisme, which the Councell of Trent caused to be made, is commended to practice of instructing in doctrine, confirming in Faith, and inciting to good life by Catechisticall Sermons. By A.E.*, ed. P. Targa, Parijs 1654.
Erskine Baker 1764|Thomas Erskine Baker, *The companion to the play-house: or, an historical account of all the dramatic writers (and their works) that have appeared in Great Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions, down to the present year 1764. Composed in the form of a dictionary ...*, ed. T. Becket & P.A. Dehondt, C. Henderson & T. Davies, Londen 1764.
D'Espagne 1688|Jean Despagne, *Alle de wercken van Joh. d'Espagne, Bediener des H Evangeliums in de Fransche Gemeynte tot London in de Vergader-plaats tot Westmunster. Bevattende volgeestige en mergh-rijcke gedachten van verscheyde stoffe. Uyt het Frans getrouwelijck in het Ned. vertolkt,* 2 dln., 3. ed. Jacobus Moukee & Frederik Haaring, Leiden 1688.
Everard 1661|Joh[a]n Everard, *De schat-kamer des Euangeliums geopent: ofte, 't Heylige der Heyligen: ontdeckende de rijckdommen van genade en heerlickheydt in besondere predicatien voorgedragen / door ... Johan Everard ; ende nu uyt het Engels getrouwelijck vert. door Johannes Grindal*, ed. Tymon Houthaak & Jan Rieuwertsz., Amsterdam 1661.
Facciolati 1757|Jacopo Facciolati, *Fasti Gymnasii Patavini: Studio Atque Opera Collect ab anni MDXVII. quo restitutae scholae sunt ad MDCCLVI.*, ed. Joannes Manfré, Padua 1757.
Félibien 1666-1688|André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 dln., Parijs 1666-1688.
Félibien 1668|André Félibien des Avaux, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, ed. Frédéric Leonard, Parijs 1668 [repr. ed. Minkoff, Génève 1973; repr. ed. 1669, Collegium Graphicum, Portland 1972, in: The printed sources of western art, 8].
Florii 1573|Jacobus Florii, *Modulorum aliquot tam sacrorum quam prophanorum cum tribus vocibus ..., liber unus.*, ed. P. Phalesius, Leuven 1573.
La Font de Saint-Yenne 1747|[Etienne] La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un Examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746,* ed. Jean Neaulme, Den Haag 1747 [repr. Genève 1970].
De Fontenay 1776|Abbé Fontenai [= Louis Abel de Bonafous de Fontenay], *Dictionnaire des artistes, ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs & danseurs; imprimeurs, horlogers & méchaniciens*, ed. Vincent, Parijs 1776.
Fonteyne 1652|*Corte verklaringhe van de triumph-bogen ... opgherecht ter eeren van ... Wilhelm Frederich, graeff tot Nassouw ende gouverneur van Frieslandt, met sijn ... gemalinne Albertina Agnes ... op haer in-komste (nae haer ...trouwen tot Cleeff) binnen Leeuwarden, den achtsten junij 1652*, ed. Claude Fonteyne, Leeuwarden 1652.
Foppens 1739|Jean François Foppens, *Bibliotheca belgica, sive virorum in Belgio vitâ, scriptisque illustrium catalogus, librorumque nomenclatura: continens scriptores à clariss. viris Valerio Andrea, Auberto Miræo, Francisco Sweertio, aliisque, recensitos, usque ad annum M.D.C.LXXX. / cura & studio Joannis Francisci Foppens,* 2 dln., ed. Petrus Foppens, Brussel 1739.
Franck 1649|Sebastian Franck, *Werelt-spiegel, ofte Beschryvinge des gehelen aert-bodems, met sijn vier gedeelten, Europa, Asia, Africa, America etc.,* ed. Samuel van Haringhouck, Bolsward 1649.
Francquart 1729|Jacques Francquart, *Pompe funèbre du prince Albert, archiduc d'Autriche, réprés. en tailles douces,* Brussel 1729.
Du Fresnoy 1722|Charles Alphonse du Fresnoy, *De schilderkonst .. in 't Frans gebragt, en met aantekeningen verrykt door ... de Piles ... in het Nederduits vertaalt door J. Verhoek*, ed. B. Lakeman, Amsterdam 1722.
Fruytiers 1574|Jan Fruytiers, *Corte beschrijvinghe vande strenghe belegeringhe ende wonderbaerlicke verlossinghe der Stadt Leyden in Hollandt die nu anno MDLXXIIII in Mayo van Baldeo deur des grooten commandeurs Loys de Requesense bevel om der religien ende haerder vaderlandtscher vrijheyts wille beleghert wert, ende deur den doorluchtigen prince van Orangien op den derde octobris wonderbaerlicken gespijsighet ender verlosset, ...*, s.n., Delft 1574.
Fruytiers 1577|Jan Fruytiers, *Corte beschrijuinghe van de strenghe belegheringhe ende wonderbaerlijcke verlossinghe der stadt Leyden in Hollandt ...* Van den auteur Ian Fruytiers verbetert ende vermeerdert, met byvoeginghe alle der brieven die aen en vander stadt gheschreuen zijn, s.n., Delft 1577.
Fruytiers 1582|Jan Fruytiers, *Den Sendtbrief Pauli tot den Romeynen, op stichtsanghen gheset, nemende daer toe de bequaemste veerskens ghelyck die by ghetale besyden aen gheteeckent zyn, ende oock de bequaemste voysen der Psalmen, seer profytich en stichtelyck voor alle mensen / nv eerstmael op dicht ghestelt, door Ian Fruytier*, ed. Jan Jacobsz. Paets, Leiden 1582.
Furetière 1690|Antoine Furetière, *Dictionaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts ...*, ed. Arnoud & Reinier Leers, 2 dln., Den Haag 1690.
Furetière 1702|Antoine Furetière & Henry Basnage de Beauval, *Dictionaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts ...: Seconde édition, revuë, corrigée & augmentée par ... Basnage de Beauval*, ed. Arnoud & Reinier Leers, 2 dln., Den Haag & Rotterdam 1702.
Gandellini 1816|Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena 1816.
Van Geluwe 1650|A[e]rnout van Geluwe, *Kort verhael van een achthien-jarighe Hollandtsche reyse ghewandelt van eenen Vlaemschen boer*, ed. wed. Jan Cnobaaert, Antwerpen 1650.
Van Geluwe 1652|A[e]rnout van Geluwe, *Den afgetrocken masscher van het vermomdt ghereformeert louter woordt Godes*, ed. wed. Jan Cnobbaert, Antwerpen 1652.
Gerdes 1741|D. Gerdes, *Twee godgeleerde verhandelingen, over de vryheid des geloofs, des godsdienstes en der conscientie, als mede over de socinianery en de socinianen. Uitgegeven ter gelegentheid van eene zekere berugte deductie der Friesche doopsgezinden*, ed. Hajo Spandaw, Groningen 1741.
Van Gerwen 1648|Jonas van Gerwen, *Geluckwenschingh over den eeuwigen vrede, geslooten binnen Munster in Westphalen op den 30 ianuarij 1648. tusschen Philippus den vierden van die naem, coningh van Spangien, &c. ten eenre, ende de hooch-mog. heeren Staten Generael der vereenichde Nederlanden, ter ander sijde, daer op weder-zijts ratificatie in behoorlicke forme is gedaen op den vijftienden mey, inde groote zaele binnen Munster voornomt met opene deuren uytgewisselt, ende met solemneelen eede bevesticht*, ed. Iacob Roels, Leiden 1648.
Geuzenliedboek* 1576-1577|Een nieu Guese Liede Boecxken: Waerinne begrepen is den gantsche[n] Handel der Nederlantscher gheschiedenissen, dees voorlede[n] acht Jaren tot die Peys toegedraghen, eensdeels in Druck utghegaen, eensdeels nu nieu by gheuoecht ; Midtsgaders sommige schoone Refereynen ten seluen Propooste dienends hier achter by ghestelt ; Nieu nieulick vermeerdert ende ghecorrigeert*, Antwerpen s.d. [1576-1577].
Gheclach* 1617|Gheclach der verstroyder ghemeente tot Nymmegen. / Gemaeckt door een Lief-hebber van Nassous bende die Iehova aen-roept in elende*, s.l. 1617.
Glaserus 1676|Hermannus Glaserus, *Catechesis theoretico-practica. Dat is een eenvoudige verklaringe van de voornaemste hooft-stucken onses catechismi,* 2. ed. Jan Castricum, Amsterdam 1676.
Goclenius 1597|Rudolph Goclenius & Hermolaus Barbarus, *Hermolai Barbari, Patritii Veneti, Scientiae naturalis Compendium: cui adjuncta est Rodolphi Goclenij Profess. Marpurg. Physiologia De Risu et Lacrumis*, ed. Paulus Egenolphus, Marburg 1597.
Godeau 1633, ed. 1678|Antoine Godeau, *Histoire de l'Eglise par feu Messire Antoine Godeau, Evesque & Seigneur de Vence* [repr.: *Histoire de l'Église depuis la naissance de Jésus Christ jusqu'à la fin du siècle,* dln. I-IV (1633)], dl. 5 [Tome Cinquiéme: Qui contient les VII. VIII. & IX. Diecles], ed. François Muget, Parijs 1678.
Goeree 1670|Wilhelmus Goeree, *Inleydingh tot de practijck der al-gemeene schilder-konst, waer in neffens de heerlijckheyt en nuttigheydt der selve*, ed. Wilhelmus Goeree, Middelburg 1670.
Goeree 1700|Wilhelmus Goeree, *Mosaize historie der Hebreeuwse kerke, zoo als dezelve was in de stam-huyzen der H. vaderen des*

Ouden Verbonds, voor en onder de belofte ...: Uyt d'aller-oudste geheugnissen der Hebreen, Kaldeen, Zabeen, Egyptenaaren, Syriers, Feniciers, Grieken en Romeynen opgehelderd ..., ed. Willem & David Goeree, Amsterdam 1700.
De Goesin-Verhaeghe 1819|Pierre François De Goesin-Verhaeghe, *Description historique et pittoresque de l'église cathédrale de Saint-Bavon à Gand*, Gent 1819.
Goethals 1647|Johannes Goethals, *Het godtsalich overlyden, van sijne doorluchtighste hoogheyt, Frederich Henrick, prince van Orange, grave van Nassau etc. ...*, ed. Adriaen Wijngaerden, Leiden 1647.
Goldsmith 1766|Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield: a Tale Supposed to be written by Himself*, 2 dln., Salisbury 1766.
Groen 1677|Floris Groen, *Bly-Eynd Treur-Spel van den Verlooren Soon*, ed. Smient, s.l. 1677.
Groenewegen 1687|Henricus Groenewegen, *Oefeningen over den Heidelbergschen Catechismus, ofte Gronden van de christelike God-geleerdheid, tot bevorderinge van de kennisse der waarheid die na de godzaligheid is, vast gesteld, verklaard, beweerd en toegepast*, ed. Johannes Verbessel & Jordaan Luchtmans, Leiden 1687.
Groenewegen 1689|Henricus Groenewegen, *Catechisatie ofte Oeffeninge, door onderling gesprek, tusschen onderwijzer en leerling, over alle de hooft-gronden des christelijken geloofs, volgens het spoor van de Heydelbergschen catechismus, ten dienste van geleerde en ongeleerde*, 2. ed. Jan Dircksz. Kuyper & Meynard Mul, Enkhuizen 1689.
Grotius *Briefwisseling*|Hugo de Groot, *Briefwisseling van Hugo Grotius*, ed. P.C. Molhuysen, B.L. Meulenbroek, P.P.P. Witkam, H.J.M Nellen & C.M. Ridderikhoff, 16 dln., Den Haag 1928-1990.
Grotius 1625|Hugo Grotius (Hugo de Groot), *Hvgonis Grotii De ivre belli ac pacis libri tres, in quibus ius naturae & gentium: item iuris publici praecipua explicantur De ivre belli ac pacis*, ed. Nicolas Buon, Parijs 1625.
Grotius 1625, ed. Lindemans 1993|Hugo de Groot, *Het recht van oorlog en vrede: Prolegma & Boek I*, vert. *De iure belli ac pacis* (1625), ed. J.F. Lindemans, Baarn 1993.
Van Haecht *Kroniek,* ed. Van Roosbroeck 1929-1930|Godevaert van Haecht, *De Kroniek over de troebelen van 1565 tot 1574 te Antwerpen en elders*, ed. R. Van Roosbroeck, 2 dln., Antwerpen 1929-1930 (Uitgaven van het Genootschap voor Antwerpsche Geschiedenis, 2).
Haeffacker 1638|Aegidius Haeffacker, *Het paradijs der geestelijke en kerkelijke lofzangen*, ed. Hendrick Aertsens, Antwerpen 1638.
Von Hagedorn 1755|Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture*, Dresden 1755 [repr. Genève 1972].
Hall 1629|Josephus Hallius, *Gheen pays met Roomen, waer uyt bewesen wort: datter gheen vereeninghe tuschen de Roomsche ende Gereformeerde Kercke can wesen, so lange de Roomsche Kercke by haer dwaelinge sal ende wil blijven*, ed. Gerret Bartjens, Zwolle 1929.
Hall 1634|Josephus Hallius, *Der Christenen wegh-wyser ofte sekere gheestelijcke ende zedelijcke meditatien ende gelofte, dienende tot onderrichtinghe in allerley soo Christelijcke als borgerlijcke voorcomende gevallen: Hier zijn oock noch achter by ghevoeght eenighe characters van deughden en ondeughden*, vert. Sanderus, Dordrecht 1634.
Hall 1639|Josephus Hallius, *Subite meditatien dat is: eenige geestelijcke bedenckingen, getrocken uyt verscheyden dinghen, die onverwacht voorvielen*, vert. J. Sanderus, ed. F. Boels, Dordrecht 1639.
Hall 1642|Josephus Hallius, *Contemplationes Sionis, dat is: heijlige bedenckingen en leeringe over de principaelste passagien ende historien des Ouden en Nieuwen Testaments*, vert. Everardus Schuttenius, ed. Hendr. Laurenszen, Amsterdam 1642.
Halma 1719|François Halma, *Le grand dictionaire François & Flamand, composé sur le modele des dictionaires de Richelet, Pomey, Tachard et Danet; revû & considerablement augmenté sur le dictionaire & la grammaire de l'Academie Françoise: Derde druk. Nu op nieuws naaukeurig overzien, met ontelbaare woorden en spreekwyzen, die in den tweeden druk niet gevonden worden, vermeerdert*, ed. Jacques van Poolsum ..., Utrecht 1719.
Halma 1764|François Halma, *Het groot woordenboek der Nederlandsche en Fransche taelen.: Getrocken uyt de beste schryvers, namentlijk uyt het woorden boek van P. Richelet ...: Vierde druk. Overgesien, verbeterd en omtrent de helft vermeerder, Le grand dictionaire François et Flamand, formé sur celui de mr. Pierre Richelet, ed Georgius Fricx ...*, 2 dln., Brussel 1764.
Halma & Rouxel 1708|François Halma & Claude Rouxel, *Le grand dictionaire françois & flamend, composé sur le modèle des dictionaires de Richelet ... = Dat is, het groot Fransch en Nederduitsch woordenboek / Eerst ontworpen door C. Rouxel en F. Halma ... verbetert en herstelt en in orde gebracht door François Halma*, ed. François Halma, Amsterdam 1708.
De Harduwijn 1629|Justus de Harduwijn, *Goddelycke wenschen*, ed. Hendrick Aertssens, Antwerpen 1629.
Harkenroht 1716|Jacob IJsbrand Harkenroth, *Emdens herderstaf, draagende de naamlyst der predikanten in de Nederduitze*, ed. wed. E. Tremel & H. van Senden, Emden 1716.
Harris 1654|Robert Harris, *The Works of Robert Harris, once of Hanwell, Now President of Trinity College in Oxon, and Doctor in Divinity, Revised, and Corrected, and now Collected into one Volume. With an Addition of sundry Sermons, Some not Printed in the former Edition; others never before extant*, ed. James Flesher & James Bartlett, Londen 1654.
Harts 1678|Hermannus Harts, *Profytighe aenmerckinghen op alle de sondaghen des jaers*, ed. Joannes Wilhelmus Friessem, Keulen 1678.
Haywood 1724, ed. Potter 2015|Eliza Fowler Haywood, *The Masqueraders, or Fatal Curiosity, and The Surprize, or Constancy Rewarded*, Londen 1724, ed. T. Potter, Londen 2015.
Hazart 1678|Cornelius Hazart, *Het gheluckich ende deughdelyck houwelyck*, ed. Michiel Knobbaert, Antwerpen 1678.
Hazart 1683|Cornelis Hazart, *Triomph vande christelycke leere ofte Grooten catechismus: met eene breede verklaringhe van alle syne voornaemste stucken ende eene korte wederlegginghe van den catechismvs der calvinisten / alles beschreven door ...*, ed. Michiel Cnobbaert, Antwerpen 1683.
Hazlitt 1824|William Hazlitt, *Sketches of the principal picture-galleries in England: With a criticism on "marriage a-la-mode"*, ed. Taylor & Hessey, Londen 1824.
D'Heere 1578|Lucas d'Heere, *Beschryvinghe van het ghene dat vertoocht wierdt ter incomste van d'excellentie des princen van Oraengiën binnen der stede van Ghendt, den XXIX. decembris 1577*, ed. Wed. van Pieter de Clerck, Gent 1577.
Heiblocq 1662|Jacobus Heiblocq e.a., *Farrago Latino-Belgica, of Mengelmoes van Latijnsche en Duitsche gedichten: gepast op allerhande gelegentheden en voorvallen*, ed. Pieter van den Berge, Amsterdam 1662.
Heinsius 1616|Daniel Heinsius, *Dan. Heinsii Nederduytsche poemata, by een vergadert en uytgegeven door P.S.* [= Petrus Scriverius]; *met privilegie voor 5 jaren*, ed. Willem Jansen, Amsterdam 1616.
Heinsius 1616b| Daniel Heinsius, *Dan. Heinsii Iof-sanck van Iesus Christus den eenigen ende eeuwigen Sone Godes. Met Noodeliche Uytleggingen, aenwijsende den gront van het out Christelick geloof, in den selven vervat.*, ed. Willem Blaeu, Amsterdam 1616.
Heinsius, ed. Rank & Warners 1965|Daniël Heinsius, *Bacchus en Christus: Twee lofzangen van Daniel Heinsius*, ed. L.Ph. Rank, J.D.P. Warners & F.L. Zwaan, Zwolle 1965.
Hemmingson 1569|Niels Hemmingson, *Commentarii in S. Iohannis apostoli epistolas*, ed. Schleich & Schöne, Wittenberg 1569.
Henry & Stackhouse 1746-1748|Matthew Henry & Th. Stackhouse, *Letterlyke en prakticale verklaring over Moses tweede boek, genaamt Exodus / beschreven door Matthew Henry ; zynde dit werk met verscheide schrandere vertogen over merkwaardige zaken, zoo als ook met de letterlyke aanmerkingen van Thomas Stackhouse en andere voorname godgeleerden, ter opheldering van zaken en woorden verrykt ; na den vierden druk uit het Engelsch vertaalt*, 2 dln., ed. Reinier Boitet, Delft 1746-1748.
Herp 1466, ed. Verschueren 1931|Henri Herp, *Spiegel der volcomenheit*, ed. L. Verschueren, 2 dln., Antwerpen 1931 (Tekstuitgaven van ons geesterlijk erf).
Hessels 1564|Joannes Hessels, *Probatio corporalis præsentiæ corporis et sanguinis dominici in Eucharistia*, ed. Joannes Bogardus, Leuven 1564.
Hessels 1565|Joannes Hessels, *Declaratio qvod svmptio evcharistiae svb vnica panis specie, neqve Christi præcepto aut institutioni aduersetur, neq(ue) minus fructuosa sit, quàm communio sub vtraque panis & vini specie*, ed. Joannes Bogardus, Leuven 1565.
Van Heussen 1721|Hugo Franciscus van Heussen, *Oudheden en gestichten van Kennemerland, Amstelland, Noordholland en Westvriesland; behelzende de oudheden ... en benaminge der steden ... met de omleggende dorpen, hare kerkelijke ... gebouwen ...*

geleerde mannen, privilegien ...: getrokken uyt de oude handschriften ... en ... andere gedenkstukken ..., ed. Christiaan Vermey, Leiden 1721.
Heydenreich 1793-1795|Karl Heinrich Heydenreich, *Aesthetisches Wörterbuch über den bildenden Künste nach Watelet und Lévesque,* 3 dln., Leipzig 1793-1795.
Heyns 1596|P[eeter]. Heyns, *Le miroir des vefves: tragedie sacrée d'Holoferne et Judith: representant parmi les troubles de ce monde, la pitié d'une vrai vefve, et la curiosité d'une follastre*, Haarlem 1596.
Hill 1673|Joseph Hill, *Het tegenwoordige interest der Vereenigde Provincien: Nevens verscheyde aanmerckingen op de tegenwoordige, en conjecturen op de toekomende standt van zaaken in Europa: voornaamlijck betreffende deze republijke*, ed. Thomas Berry, Middelburg 1673.
Hoet 1752|Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen ...,* 2 dln., ed. Pieter Gerard van Baalen, Den Haag 1752.
Hoet & Terwesten 1770|Gerard Hoet & Pieter Terwesten, *Catalogus Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen ...,* [= dl. 3 Hoet], ed. Johannes Gaillard, Den Haag 1770.
Hofman & Meijer 1654|Johan Hofman & Lodewijk Meijer, *Nederlandtsche woorden-schat, waar in meest alle de basterdt-woorden, uyt P.C. Hóófdt, H. de Ghróót, C. Huyghens, I. v. Vondel, en andere voortreffelijke taalkundighe: en konst-woorden uyt A.L. Kók, S. Stevin ... en andere Duitsche wijsghieren, verghadert, naauwkeurighlijk en met kraft vertaalt worden,* 2. ed. Thomas Fonteijn, Amsterdam 1654.
Hogarth 1753, ed. Burke 1955|William Hogarth, *The analysis of beauty: with the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes*, ed. Joseph Burke, Oxford 1955.
Hogarth 1753, ed. Paulson 1997|William Hogarth, *The Analysis of Beauty,* ed. R. Paulson, New Haven 1997.
Hondius 1610|Hendrick Hondius, *Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae Inferioris effigies*, 3 dln., Den Haag [1610].
Hondius 1618|Hendrick Hondius, *Theatrum honoris in quo nostri Apelles, sæculi seu pictorum ...,* Amsterdam 1618.
Hönicke 1833|Joh. Chr. Hönicke (red.), *Urkundliche Merkwürdigkeiten aus der Herzoglichen Schloß- und Stadtkirche zu St. Maria in Dessau, besonders das Anhaltische Fürstenhaus betreffend. Fritsche,* Dessau 1833.
Hooft 1615, ed. Van Gemert & Grijp 1998|Pieter Cornelisz. Hooft, *Granida: Spel,* ed. L. van Gemert & L.P. Grijp, Amsterdam 1998.
Hooft 1611|Pieter Cornelisz. Hooft, *Emblemata amatoria. = Afbeeldinghen van minne. = Emblemes d'amovr*, ed. Willem Ianszoon, Amsterdam 1611.
Hooft 1617|P.C. Hooft, *Ware-nar. Dat is: Aulularia van Plautus, nae 's landts gheleghentheyt verduytschet. En ghespeelt in de eenighe en eerste Nederduytsche Academi*, ed. Cornelis Lodowijcksen vander Plassen, Amsterdam 1617.
Hooft 1630|W.D. [Willem Dircksz.] Hooft, *Heden-daeghsche Verlooren Soon Gehespeeld op de Amsterdamsche Academi, op den 3. februario, Anno 1630.*, ed. C. W[illem]sz. Blaeu-laecken, Amsterdam 1630.
Hooft *Gedichten,* ed. Leendertz 1899-1900|P.C. Hooft, *Gedichten*, ed. P. Leendertz Wz. & F.A. Stoett, 2 dln., Amsterdam 1899-1900.
Van Hoogstraten 1678|Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de Zichtbaere Werelt ...*, ed. Fransois van Hoogstraeten, Rotterdam 1678.
Van Hoogstraten 1725-1733|David van Hoogstraten, Matthaeus Brouërius van Nidek, & Jan Lodewijk Schuer (red.), *Groot algemeen historisch, geografisch, genealogisch, en oordeelkundig woordenboek, behelzende zo het voornaamste dat vervat is in de Woordenboeken van Morery, Bayle, Buddeus, enz. als de gehele kerkelyke en wereldlyke geschiedenis ...* ; I-II (1725); III-IV (1727); V-VI (1729); VII-IX (1732); X, ed. Brunel, Wetsteins, Waesberge, de Coup, Humbert, etc., 10 dln., Amsterdam, Utrecht, Leiden & Den Haag 1725-1733.
Hortensius 1660|Lambertus Hortensis, *Oproeren der Wederdoperen, geschiet tot Amsterdam, Munster en in Groeningerlandt. ...* Beschreven door Lambertus Hortensius van Montfoort ... Geciert met schoone koopere platen, ed. Samuel Imbrechts & Cornelis de Bruyn, Amsterdam 1660.
Hotson 1977|L. Hotson, *Shakespeare by Hilliard [a portrait deciphered]*, Berkeley 1977.
Houbraken 1718-1721|Arnold Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*, 3 dln., Amsterdam 1718-1721.
Houwaert 1579|Johan Baptista Houwaert, *Sommare beschrijvinghe vande triumphelijcke incomst vanden doorluchtighen ende hooghgheboren. Aerts-hertoge Matthias aerts-hertoge Matthias*, ed. Christoffel Plantijn, Antwerpen 1579.
Houwaert 1579a|Johan Baptista Houwaert, *Declaratie van die triumphante Incompst vanden ... Prince van Oraingnien, binnen die Princelijcke Stadt van Brussele, geschiet in t'iaer ..., Duysent, vijfhondert, achtentseuentich, den achthiensten Septembris*, ed. Christoffel Plantijn, Antwerpen 1579.
Houwaert 1614|Johan Baptista Houwaert, *Pegasides pleyn, ofte den lust-hof der maechden. In sesthien boecken*, ed. Adriaen Gerritsz., Delft 1614.
Hume *Diss.*, ed. Beauchamp 2007|D. Hume, *A Dissertation on the Passions: The Natural History of Religion: A Critical Edition,* ed. Tom L. Beauchamp, Oxford 2007.
Huygens 1625|Constantijn Huygens, *Otiorum libri sex: Poëmata varij sermonis, stili, argumenti.* [Otia. Versus inopes rerum nugaeque canorae], ed. A. Meuris, Den Haag 1625.
Huygens 1658|Constantin Huygens, *Koren-bloemen: Nederlandsche gedichten*, ed. Adriaen Vlack, Den Haag 1658.
Jansen 1602|Rutgaert Jansen, *Troost-Spel: Waer in de genade Christi den Gheloovigen toegheseydt, speels-ghewyse voor ooghen ghestelt wort: uitwysende de Historie vant Vrouken bij de put*, ed. Sacharias Heyns, Amsterdam 1602.
Jansen 1609|*Nieu jaar liedekens / uyt ghegheven by de Retorijckkamer t'Aemstelredam In lied' bloeyende vanden jare vyfthienhondert eenentachtentich tot den jare 1608*, ed. Harman Janszoon, Amsterdam s.d. [1609].
Jelgerhuis 1827|Johannes Jelgerhuis Rz, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek gegeven aan de kweekelingen van het Fonds ter opleiding en onderrigting van tooneel-kunstenaars aan den stadsschouwburg te Amsterdam,* ed. Warnars, Amsterdam 1827 [repr. 1970].
Joris 1540|David Joris, *Donschuldige *D J* ij. Cor. iiij: Daeromme die wyle wy een soedanighen Ampt of Dienst vercreghen hebben dat sich G. onser ontbermt heeft/ soe en werden wy en niet lůy offt onaerdich: sonder wysen van ons die innerlicke schande: Ende wandelen niet in list ende schalcheyt: verualschen oock Gs. Woordt niet sonder openbaren die waerheyt: ende bewysen ons wel teghen alle conscientien,* s.l. s.d. [1540].
Joubert 1831|François-Etienne Joubert, *Manuel de l'Amateur d'Estampes: faisant suite au Manuel du Libraire*, 3 dln., Parijs 1831.
Junius 1637|Franciscus Junius Franc. fil., *De Pictura veterum...*, ed. Joh. Blaeu, Amsterdam 1637.
Junius 1641|Franciscus Junius F.F., *De schilder-konst der Oude: begrepen in drie boecken*, ed. Zacharias Roman, Middelburg 1641.
Ten Kate 1720|Lambert ten Kate, *Verhandeling over het denkbeeldige schoon der schilders, beeldhouwers en dichters*, Amsterdam 1720.
Ten Kate 1723|Lambert ten Kate, *Aenleiding tot de kennisse van het verhevene deel der Nederduitsche sprake,* 2 dln., ed. Rudolph & Gerard Wetstein, Amsterdam 1723.
Kempis OO, ed. Pohl|Thomas a Kempis, *Thomae Hemerken a Kempis Opera omnia*, ed. M.I. Pohl, 7 dln., Freiburg 1902-1922.
Kempis, *De Vita Christi,* ed. Koekoek 2013|Thomas a Kempis, *Het Leven van Jezus van Christus: Gebeden en overdenken*, ed. J. Koekoek, Utrecht 2012.
Kievit 1634|Turano Vekiti (Arnout Kiviet), *Het Catholyck memory-boeck: in welck veel plaetsen soo uyt de Heylighe Schrifture, als uyt de Out-vaders, die geleeft hebben in de eerste vier hondert iaren nae de gheboorte Christi, worden verhaelt, met verscheyden redenen, tot bevestinghe van het Catholijck, Apostolijck, Roomsch gheloof*, ed. Bernardyn Maes, Leuven 1634.
Kievit 1646|Turano Vekiti (Arnout Kiviet), *Het catholyck memory-boeck: in Welck veel plaetsen soo uyt de H. Schrifture, als uyt de oudt-vaders ... worden verhaelt, met verscheyden redenen, tot bevestinghe van het Catholijck, Apostolijck, Roomsch Geloof*, ed. Bernardyn Maes, Leuven 1646.
Kievit 1648|Turano Vekiti (Arnout Kiviet), *Het catholyck memory-boeck: in welck veel plaetsen soo uyt de H. Schrifture, als uyt de out-vaders ... worden verhaelt, met verscheyden redenen, tot bevestinge van het catholijck, apostolijck, Roomsch geloof*, ed. Bernardyn Maes, Leuven 1648.

Koelman 1679|Jacobus Koelman, *De pligten der ouders, in kinderen voor Godt op te voeden...,* ed. J. Wasteliers, Amsterdam 1679.
De Koning 1807-1808|C. de Koning, *Tafereel der stad Haarlem: en derzelver geschiedenis van de vroegste tijden af tot op den tegenwoordigen toe,* 4 dln., Haarlem 1807-1808.
Lacombe 1752|Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique: avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent ...*, ed. la veuve Estienne et fils et Jean-Th. Hérissant, Parijs 1752 [Nouvelle Edition, ... 1753, 1755, 1759, 1766].
De Lairesse 1707|Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, 2 dln., Amsterdam 1707.
De Lalive de Jully 1764|Ange Laurent de Lalive de Jully, *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture Française,* Parijs 1764.
Langedult 1684|Petrus Langendult M.D., *Christelijke sedekonst ofte Oeffeninge der godsaligheyt, handelende van alle christelijke deugden en ondeugden, verdeelt in vijf boeken, / met enige aanmerkingen, door Laurens Klinkhaemer*, ed. Pieter vander Meersche, Leiden 1684.
Lanzi 1795-1796|L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia,* 2 dln., Bassano 1795-1796 [repr. Florence 1968].
Van Leeuwen 1665|S. van Leeuwen, *Notarius publicus, dat is: De practycke ende oeffeninge der notarissen: waer inne by maniere van Examinatie ...: daer by-gevoeght een woorden-boeck ...,* ed. Jacob Rijfferz, Dordrecht 1665.
Lehnemann 1725|Joh. Lehnemann, *Historische Nachricht von der vormahls im sechzehenden Jahrhundert berühmten evangelisch-lutherischen Kirche in Antorff, und der daraus entstandenen Niederländischen Gemeinde Augspurgischer Confession in Franckfurt am Mayn, aus beglaubten Urkunden mitgetheilet*, ed. J. F. Fleischer, Frankfurt am Main 1725.
Keach 1681|Benjamin Keach, *Sion in Distress: Or, The Groans of the Protestant Chruch* [sic!], ed. George Larkin for Enoch Prosser, Londen 1681.
Lebeuf 1743|Abbé Lebeuf, *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre, ...* dln., ed. Durand, Parijs 1743.
Lens 1776|André Lens, *Le Costume. Ou Essai Sur Les Habillements Et Les Usages De Plusieurs Peuples De L'Antiquité, Prouvé par les Monuments,* ed. J. F. Bassompierre, Luik 1776.
Van Lerius 1841|Théodore Van Lérius, *Notre-Dame d'Anvers, avant la seconde invasion française en 1794,* Antwerpen 1841.
Locke 1690, ed. Nidditch 1975|John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. P. H. Nidditch Oxford 1975 (The Clarendon edition of the works of John Locke).
Van Lodensteyn 1674-1678|J. van Lodensteyn, *J. Beschouwinge van Zion: ofte Aandagten en opmerckingen over den tegenwoordigen toestand van 't Gereformeerde Christen volck. gestelt in eenige t'samen-spraken,* 5 dln. in 1 bd., 2. ed. Willem Clerck, Utrecht 1674.
Van Loon 1743|Fr. Gerard van Loon, *Antwerpsch chronykje, in het welk zeer veele en elders te vergeefsch gezogte geschiedenissen sedert den jare 1500 tot het jaar 1574 zoo in die toen ... vermaarde koopstad als de andere steden van Nederland / en wel byzonderlyk op het stuk der geloofs-hervorminge voorgevallen, omstandig zyn beschreeven ... en thans naar deszelfs aldaar ontdekte handschrift voor de eerstemaal in 't licht gebracht,* ed. Frans van Mieris & Pieter vander Eyck, Leiden 1743.
Loyseleur 1580|P. Loyseleur, *Sendtbrief, der dienaren die Godes woort in den ghereformeerden kercken in Nederlandt vercondighen, aen de ghene die seker boeck ghemaeckt hebben, dat Bergische ofte Concordie Boeck,* ed. Gillis van den Rade, Antwerpen 1580.
Lotius 1649|Eleasar Lotius, *Vertroostinge gedaen aenden alder doorlvchtichste coninck Carel de Twede,* s.n., s.l. 1649.
Lotto, ed. Zampetti 1969|Lorenzo Lotto, *Il "Libro di spese diverse": con aggiunta di lettere e d'altri documenti,* Venetië s.d. [1969] (Civiltà veneziana. Serie prima, Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta, 6).
Luther 1520|Martin Luther, *Von den guten werckenn,* Wittenberg 1520.
Luther 1526|Martin Luther, *Das der freie Wille nichts sey: Antwort D. Martini Luther an Erasmum Roterdam,* ed. Hans Lufft, Wittenberg 1526.
Luther 1556|Marten Luther, *Der Erste Teil: der Bücher Uber etliche Epistel der Aposteln,* ed. Georg Rörer [Hans Kraft], Wittenberg 1556.
Luther 1558|Marten Luther, [*Bücher: Die herrliche Auslegung uber das Erste Buch Mosi*] *Der Elffter Teil, Der Bücher des Ehrwirdigen hernn D. Martini Lutheri/ Nemlich/ die herrliche Auslegung das Erste Buch Mosi/ welches ein Quell und ursprung ist/ aller Prophetischen und Apostolischen Schrifften/ Vom anfang des XXV. Capitels/ bis zum ende,* Wittenberg 1558.
Luther 1579|Marten Luther, *Die hooftarticulen des christelicken gheloofs, om die te houden stane teghen den paus ... / Nu onlancx uut die Hooch-Duytsche in Nederlandtsche Vlaemsche sprake overgestelt ...,* s.l. 1579.
Luther EA 1826-1857|Martin Luther, *Dr. M. Luthers Samtliche Werke,* 68 dln., Erlangen 1826-1857.
Luther KK|Marten Luther, *Luthers Kleiner Kathechismus: Der deutsche Text in seiner geschichtlichen Entwicklung*, ed. J. Meyer, Berlijn 1929.
Luther *Rom.*, ed. Pauck 1961 [2006]|Martin Luther, *Lectures on Romans,* Philadelphia 1961 (The library of christian classics, 15). [Gebaseerd op: Luthers Römerbriefvorlesung, ed. Johannes Ficker, in: Luther WA, dl. 56.]
Luther StA [= Studienausgabe]|Marten Luther, *Studienausgabe,* ed. H.-U. Delius (i.s.m. H. Jungmans), 6 dln., Berlijn 1979-1999.
Luther *Tischreden,* ed. Förstemann 1844-1848|Martin Luther, *Tischreden oder colloquia: D. Martin Luther's sämmtliche Schriften,* ed. K.E. Förstemann, 4 dln., Leipzig 1844-1848 (= D. Martin Luther's sämmtliche Schriften, 22).
Luther WA [= Weimar Ausgabe]|Marten Luther, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, meerdere dln., Weimar 1883ff.
Luther *Works*|Martin Luther, *Luther's Works*, ed. J. Pelikan, ... dln., Saint Louis 1956ff.
Lydius 1668|Jacobus Lydius, *Belgium gloriosum,* Dordrecht 1668.
Makeblijde 1610|Lodewijk Makeblijde, *Den schat der christelicker leeringhe tot verklaringhe van den catechismus*, ed. Joachim Trognesius, Antwerpen 1610.
Van Male, ed. Carton 1859|Zegere van Male, *Lamentatie van Zegher van Male, behelzende wat datter aenmerkensweerdig geschiet is ten tijde van de Geuserie ende de Beeldstormerie binnen ende omtrent de Stadt van Brugghe,* ed. C. Carton, Brugge 1859 (Maetschappy der Vlaemsche bibliophilen ; 3e serie, nr. 3).
Malvasia 1678|Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi,* ed. Domenico Barbieri, Bologna 1678.
Mancini 1603, ed. Marucchi 1956-1957|Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura (1603),* 2 dln: 1: A. Marucchi & L. Venturi, *Considerazioni sulla pittura; Viaggio per Roma; Appendice / edizione critica e introduzione;* 2: L. Salerno, *Commento alle opere del Mancini*, Rome 1956-1957 (Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, 1).
Mancinus 1679|Leopold Mancinius *Passio D. N. Jesu Christi nov-antiqua. Id est: Analecta Dominicæ passionis, è compluribus S. Scripturæ locis: [...] Pars Prima*, ed. Joannes Hermannus à Gelder, München 1679.
Van Mander 1599|Karel van Mander, *De harpe, oft des herten snarenspel: inhoudende vele stichtelijke liedekens,* ed. Gillis Rooman, Haarlem 1599.
Van Mander 1604|Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck: waer in voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen. Daer nae in dry deelen 't leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis: oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren: alles dienstich en nut den schilders constbeminders en dichters, oock allen staten van menschen,* ed. Paschier van Wesbusch, Haarlem 1604 [repr. Utrecht 1969].
Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999|Karel van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters: from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604) Karel van Mander; preceded by The lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618),* red. H. Miedema, 6 dln., Doornspijk 1994-1999.
Van Mander 1605, ed. 1627|Karel van Mander, *De gulden harpe: inhoudende al de liedekens, die voor desen by K[arel V[an] M[ander] gemaeckt, ende in verscheyden boecxkens uytghegaen zijn, nu hier tot een boeck versamelt, op den A.B.C., ende by hem selfs gecorrigeert ... vermeerdert met 't Broodt-huys, verscheyden liedekens ende ghedichten, die in de voorgaende niet gevonden en worden,* Haarlem 1627.
Van Mander 1616|Carel van Mander, *Het leven der oude antycke doorluchtighe schilders: soo wel Egyptenaren, Griecken als*

Romeynen: uyt verscheyden schryvers by een gebracht en in druck uytg. tot dienst, nut en vermaeck der schilders en alle const-beminders: mitsgaders daer aen volgende het leven der moderne doorluchtighe Italiaensche, als oock de vermaerde Nederlandtsche ende Hooghduytsche schilders, ed. Cornelis Lodewijcksz. van der Plasse, Amsterdam 1616.

Van Mander 1618, ed. Miedema 1973|Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const: waer in haer ghestalt/ aerdt ende wesen/ de leer-lustighe jeught in verscheyden deelen in rijm-dicht wort gedraghen*, ed. J. Pietersz. Wachter, Amsterdam 1618, red. H. Miedema, 2 dln., Utrecht 1973 (dl. 1 bevat fotomech. repr.)

Van Mander, ed. De Jongh 1764|Karel van Mander [& Jacobus de Jongh], *Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche schilders / voormaals ... door Karel van Mander; vermeerderd ... door Jacobus de Jongh*, 2 dln., ed. Van Esveldt, Amsterdam 1764.

Van Mander, *Kerck der Deught,* ed. Miedema 1973|Karel van Mander, *De Kerck der Deught*, ed. H. Miedema & M. Spies, 2 dln., Amsterdam 1973 [2. ed. 1977].

Van Mander, *Levensbericht*|Adam van Mander (red.), *'t Geslacht, de gheboort, plaets, tydt, leven, ende wercken van Karel van Mander, schilder ende Poeet, Mitsgaders Zyn overlyden, ende begraeffenis, opgenomen in: Karel van Mander, Het Schilder Boeck: waerin Voor eerst de Leerlustighe-Jeught den gront der Edele Vrye Schilderconst in verscheyden Deelen wort voorghedraghen ...*, ed. Jacob Pietersz. Wachter, Amsterdam 1618.

Manire* 1567|Manire om bequamelijck te vercondighen het ghene dat die ghemeynte aengaet ut het heylich concile van Trenten*, ed. Rutgerus Velpius, Leuven 1567.

De Marandé 1670|L. de Marandé, *La Clef de St Thomas sur toute sa Somme... par l'abbé L. de Marande.... Suite de la troisiéme Partie... tome VIII*, ed. Florentin Lambert, Parijs 1670.

Marin 1773|Pierre Marin, *Dictionnaire portatif, François et Hollandois, de mr. Pierre Marin: Huitieme édition, corrigée de ses fautes, & augmentée de plus de la moitié par Jean Holtrop ...*, ed. Abraham Blussé et fils, Dort [= Dordrecht] 1773.

Marnix *Bijencorf,* ed. Lacroix en Willems 1858|Ph. Marnix van Sint Aldegonde, *De bijenkorf der H. Roomsche Kerke, met inleiding en varianten*, 2 dln., ed. A. Lacroix & A. Willems, Brussel 1858 (De werken van Ph. van Marnix van Sint Aldegonde).

Marnix, ed. Alectorius & Soter 1579|*Ad quaestiones Phil. Marnixi Sanct-Aldegondi de ecclesia Christi, & sacramento altaris responsio. Eiusdem Epistola de statuum Inferioris Germaniae ...*, ed. Ludwig Alectorius & (de erven) Jacobus Soter, Keulen 1579.

Marnix, ed. Masius 1583|*Apologiae, pro responsione ad quaestiones Philippi Marnixii, de sacramento altaris, defensio Apologiae pro responsione ad quaestiones Philippi Marnixii*, ed. Joannes Masius, Leuven 1583.

Marnix, ed. Radaeus 1580|*Philips van Marnix van Sint Aldegonde, Theses aliquot theologicæ, de Ecclesiæ atque ecclesiasticarum traditionum κριτηρῖω seu certa norma, et de sacramento cœnæ dominicæ, a P. Marnixio Sanctaldegondio propositæ M. Baio*, ed. Aegidius Radaeus, Antwerpen 1580.

Marnix, ed. Radaeus 1589|*Opuscula quaedam partim Vetera, partim Nova nec unquam antè edita, videlicet theses aliquot theologicae ... interpretatione*, ed. Radaeus, Franeker 1589.

Marnix, ed. Zangrius 1579|Philips van Marnix van Sint Aldegonde, *Ad quaestiones Philippi Marnixij Sanct-Aldegondi, de ecclesia Christi & sacramento altaris, responsio*, ed. Petrus Zangrius, Leuven 1579.

Marnix, ed. Zangrius 1581|Philips van Marnix van Sint Aldegonde, *Pro responsione ad quaestiones Philippi Marnixij Sanct-Aldegondi, contra eiusdem obiectiones veritate corporis Christi in sacramento Eucharistiae*, ed. Petrus Zangrius, Leuven 1581.

Marnix, ed. Van den Rade 1582|*Pro responsione ad quaestiones, Philippi Marnixii Sanct-Aldegondij, contra eiusdem obiectiones, de veritate corporis Christi in sacramento eucharistiae, apologia*, ed. Gillis van den Rade, Antwerpen 1582.

Marnix *Geschriften*, ed. Van Toorenenbergen 1871-1891|Philips van Marnix van St. Aldegonde, *Godsdienstige en kerkelijke geschriften: voor het eerst of in herdruk uitgegeven met historische inleiding en taalkundige opheldering*, 4 dln., Den Haag 1871-1891.

Du Marsais 1730|César du Marsais, *Traité des tropes*, Parijs 1733 [repr. 1977].

Von Mechel 1783|Christian von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wenen 1783.

Meiners 1738-1739|E. Meiners, *Oostvrieschlandts kerkelyke geschiedenisse, of een historisch en oordeelkundig verhaal van het gene nopens het kerkelyke in Oostvrieschlandt, en byzonder te Emden, is voorgevallen, zedert den tydt der hervorminge, of de jaren 1519. en 1520. tot op den huidigen dag ...*, 2 dln., ed. Harmannus Spoormaker & Laurens Groenewout, Groningen 1739-1739.

Melanchton 1531|Philipp Melanchton, *Confessio oder Bekantnus des Glaube[n]s etlicher Fürsten vn[d] Stedte, vberantwort Keiserlicher Maiestat, zu Augspurg, Anno 1530*, s.l. 1531.

Mellema 1624|Elcie Eduard Leon Mellema, *Le grand dictionaire François Flamen augmenté en ceste derniere edition d'vne infinité de vocables, dictions & sentẽces = Den schat der Duytscher tale,* ed. Jan van Waesberghe, 2 dln., Rotterdam 1624.

Mensaert 1763|Guillaume Pierre Mensaert, *Le peintre amateur et curieux, ou description générale des tableaux des plus habiles maîtres, qui font l'ornement des églises, convents, abbayes, prieurés & cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens*, ed. P. de Bast, Brussel 1763.

Mercier 1801|Louis-Sébastien Mercier, *Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, ed. Moussard; Maradan, Parijs 1801.

Mertens & Torfs 1845-1853|F.H. Mertens & K.L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen sedert de stichting der stad tot onze tyden*, 8 dln., Antwerpen 1845-1853.

Van Meteren 1614|Emanuel van Meteren, *Historie der Nederlandscher ende haerder na-buren oorlogen ende geschiedenissen. Tot den jare 1612 ... Is meda hier by gevoegt des autheurs leven: verrijckt beneffens de land-caerte met bij na hondert ...*, ed. Hillebrant Iacobssz [van Wouw], Den Haag 1614.

Mesens 1667|*Devote aendachtighe meditatie ende speculatie op het heyligh leven ende gheduerigh lijden van de H. Joseph, Bruydegom van de Alder-Heylichste Maghet Maria*, ed. Jacob Mesens, Antwerpen 1667.

Meyer 1669| Lodewijk Meyer, *L. Meijers Woordenschat. In drie deelen ghescheiden, van welke het I. Bastaardtwoorden, II. Konstwoorden, III. Verouderde woorden beghrijpt*, ed. wed. Jan Hendricksz. Boom, Amsterdam 1669.

Microen 1554|Marten Microen, *De Christelicke Ordinancoe der Nederlantscher Ghemeinten Christi die vanden Christelicken Prince Co. Edewaert. Den VI in 't iaer 1550 te Londen inghestelt was*, Londen 1554, ed. W.F. Dankbaar 1956.

Le Mierre 1770|Antoine Mar[t]in Le Mierre, *La peinture poëme en trois chants: Nouvelle edition augm. de divers morceaux de comparaison ... et du recueil des sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture par Henry Testelin*, ed. M. Magerus, Amsterdam 1770.

Milizia 1826-1828|Francesco Milizia, *Opere complete di Francesco Milizia risguardanti le belle arti*, 9 dln., Bologna 1826-1828.

Millin 1806|Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, ed. Desray (Imprimerie de Crapelet), 3 dln., Parijs 1806.

Miraeus & Foppens 1723-1748|Aubertus Miraeus & Jean-François Foppens, *Opera diplomatica et historica: Editio secunda auctior et correctior*, 4 dln., Leuven & Brussel 1723-1748.

Molanus 1570|Joannes Molanus, *Picturis et Imaginibus Sacris*, ed. Wellæum, Leuven 1570.

Molanus 1594, ed. Pacquot 1771 [1781]|Joannes Molanus, *De Historia S.S. Imaginum et Picturarum. Pro vero earum usu contra abusus*, Leuven 1594, ed. J.N. Paquot, Leuven 1771 [1781].

Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996|Joannes Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum. Pro vero earum usu contra abusus*, libri IIII, apud Gasparem Bellerum, Antwerpen 1617, ed. F. Bœspflug, O. Christin & B. Tassel, *Molanus, Traité des saintes images* (Louvain 1570, Ingolstadt 1594), 2 dln. (dl. 1: *Introduction, traduction, notes et index*; dl. 2: *Texte latin, documentation iconographique*), Parijs 1996 (Patrimoines Christianisme).

Montabert 1829-1851|Jacques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, 10 dln., Parijs 1829-1851.

Montanus 1669|Arnoldus Montanus, *Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in 't Vereenigde Nederland, aen de kaisaren van Japan: vervaetende wonderlijke voorvallen op de togt der Nederlandsche gesanten: beschryving van de dorpen, sterkten, steden ...*, ed. Jacob Meurs, Amsterdam 1669.

Moonen 1702|Arnold Moonen, *De doot van Josua, op het afsterven van ... Willem den derden ... ontvouwen ... in eene predikaetsië over Jos. XXIV. 29. ...*, Deventer 1702.

Moulin 1849|E. Moulin, *Historische Kamper Kroniek*, 2 dln. [in 1 bd.], Kampen 1849.

Murner DS|Thomas Murner, *Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke*, ed. G. Bebermeyer, F. Schultz e.a., 10 dln., Berlijn & Leipzig 1918-1931 (Kritische Gesamtausgaben Elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformationszeit).
Naaman* 1553, ed. Hummelen & Schmidt|Naaman, Princhе van Sijrien*: *Een rederijkersspel uit de zestiende eeuw. Uitgegeven naar een handschrift van 1553 met een inleiding en aantekeningen door Dr.W.M.H.Hummelen en Dr.C.Schmidt*, Zutphen s.d.
Niceron & Baumgarten 1754|*Joh. Pet. Nicerons Nachrichten von den Begebenheiten und Schriften*, ed. Siegm. Jacob Baumgarten, Halle 1754.
Niclaes 1575|Hendrik Niclaes, *Evangelium regni: ein frölicke Bodeschop vam Rycke, doch den Hilligen Geist der Lieften Jesu Christi vorkündiget, unde uth-gesandt an alle Natien der Völckeren, die de Waerheit in Jesu Christo lieven*, ed. Niclas Bohmbergen, Keulen s.d. [ca. 1575].
Nicod 1628|[Jean] Nicod [= Nicot], *Le grand dictionnaire françois-latin: augmenté, outre infinies dictions françoises, des mots de marine, venerie, & faulconnerie: des mots latins oubliez és impressions precedentes: de plusieurs recerches, antiquitez, prouerbes, & sentences prouerbiales. Item en ceste derniere edition, d'vn nombre infiny de phrases & façons de parler, cueillies és escrits des plus approuuez autheurs, tant historiens & poëtes, que des anciens Romains ...*, ed. David du Petit Val, Rouen 1628.
Nicolai 1604|Philip Nicolai, *Verantwoordinghe der Euangelischen Kercken in Hollant, tegens die Lasteringhe Petri Plancii ... ende syne Consorten: daerin insonderheyt de Verborgenheyt des Hemels ende vande strydige Ubiquitet, als oyck den onderscheyt tuss. de Ausburgische Confessie, ende der Caluenisten religie grondelycken verkleert ende openbaer gemaeckt wordt*, Hamburg 1604.
Nicot 1606|Jean Nicot, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que modene*, ed. Douceur, Parijs 1606.
Nieuwen, verbeterenden Lust-Hof* 1607|Den nieuwen verbeterden Lust-hof gheplant vol uytgelesene ghesangen, als Mey, bruyloftstafel, ende nieujaers-liedekens, met verscheyden tsamen-spreeckinghen tusschen vryer en vryster: verciert met copere figueren die opte liedeckens accorderen: item is noch hier achter ghevoeght een bruylofts bancket*, ed. Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam 1607.
Van der Noot 1580-1594, ed. Waterschoot 1975|Jan van der Noot, *De 'Poeticsche werken'*, ed. W. Waterschoot, 3 dln., Gent 1975.
Northcote 1819|James Northcote, *The Life of Sir Joshua Reynolds*, 2 dln. in 1 bd., Londen 1819 [repr. 1971].
Oecolampadius 1521|Johannes Oecolampadius, *Ain Predig und ermanung Johannis Oecolampadii von wirdiger ereenbietung dem Sacrament des frohleichnam christi*, ed. Sigmund Grimm, Augusburg 1521.
Oldmixon 1728|John Oldmixon, *The arts of logick and rhetorick: illustrated By examples taken out of the best Authors, Antient and Modern, In all the Polite Languages: Interpreted and Explain'd By that Learned and Judicius Critick, Father Bouhours. To which are added Parallel Quotations out of the Most Eminent English Authors ...*,, ed. John Clark, Richard Hett, John Pemberton, Richard Ford & John Gray, Londen 1728 [bew.: *La manière de bien penser*].
Ooijevaer 1646|Guillaume Abrahams Ooijevaer, *Haerlemsche Somer-Bloempjes tweede offer, Aen de Vreught-lievende Nymphjes*, ed. Claes Albertsen Haen & Isaac van Wesbusch, Haarlem 1646.
Oordeel des Synodi Nationalis* 1619|Oordeel des Synodi Nationalis der Gereformeerde kercken van de Vereenichde Nederlanden, gehouden binnen Dordrecht inden iare 1618 ende 1619*, Dordrecht 1619.
Van Oordt 1841|J.Th.F. van Oordt, *Iets over Hubertus Duijfhuis, predikant der St. Jacobskerk te Utrecht: uit vroegere en latere schrijvers bijeenverzameld, ed. Van der Meer & Verbruggen*, Rotterdam 1841.
Oudaen 1671|Joachim Oudaen, *Het verworpen huis van Eli, den hoogepriester, en rechter Israëls*, ed. Isaak Naeranus, Rotterdam 1671.
Oudaen 1673|Joachim Oudaen, *Haagsche broeder-moord, of Dolle blydschap: Treurspel*, ed. "Johan Ernst Smith", "Frederik-Stad" 1673.
Oude Doolhof* 1657|Verklaringe van verscheyden kunst-rijcke wercken en hare beweginghe, door oorlogie-werck ghedreven, benevens een seer schoone fonteyn, zijnde een triumph van Bachus en Ariadne ... alles te sien in 't Oude Doolhof tot Amsterdam, op de hoeck van de Loyers-gracht ...*, ed. Tymon Houthaeck, Amsterdam 1657.
Orlers 1641|Jan Jansz. Orlers, *Beschrijvinge der stadt Leyden: Inhoudende 't begin, den voortgang, ende den wasdom der selver: de stichtinge vande kercken, cloosteren, gasthuysen, ende andere publijcque gestichten, etc ...; Mitsgaders Verhael van alle de belegeringen, ende aenslagen, die de selve stadt zedert den jare 1203. geleden heeft, totte ... jaere 1574 ... In dezen tweeden druck, boven vele vermeerderingen, vergroot met een derde deel, inhoudende den staet ende regeringe der stad Leyden ...* ed. Ian Iansz. van Dorp, Leyden 1641.
Osiander 1610|Lucas Osiander, *Epistomes Historae ecclesiaticae centuriae XVI. Pars altera*, Tübingen 1610.
Ottonelli & Berrettini 1652, ed. Casale 1973|Giovanni Domenico Ottonelli & Pietro Berrettini, *Trattato delta pittura e scultura, uso et abuso loro*, Florence 1652, ed. V. Casale, Treviso 1973.
Van Overbeke 1668, ed. Barend-van Haeften 1998|Aernout van Overbeke, *Geestige en vermaeckelijke Reys-Beschryving Van Mr. Aernout van Overbeke, Naer Oost-Indien uytgevaren voor Raet van Iustitie, in den Iare 1668 / Aen de Juffrouwen ...*, in: *Buyten gaets: twee burleske reisbrieven van Aernout van Overbeke*, ed. M. Barend-van Haeften & A.J. Gelderblom, Hilversum 1998 (Egodocumenten, 15), pp. 41-116.
Van Overbeke *Anecdota*, ed. Dekker & Roodenburg 1991|Aernout van Overbeke, *Anecdota sive historiae jocosae: een zeventiende-eeuwse verzameling moppen en anekdotes*, ed. R. Dekker & H. Roodenburg, Amsterdam 1991 (Publikaties van het P.J. Meertens-Instituut voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 16).
Paleotti 1582, ed. Barocchi 1960-1962|Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane ...*, Bologna 1582, ed. P. Barocchi (red.), *Trattati d'arte del Cinquecento: Fra Manierismo e Contrariforma*, 3 dln., Bari 1960-1962, dl. 2, pp. 1-113 (Scrittori d'Italia, 219, 221, 222).
Paleotti 1582, ed. Barocchi 1971-1977|Gabriele Paleotti, 'Delle imagini cavate dal Naturale che si chiamano ritratti', in: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane ...*, Bologna 1582, lib. II, cap. xix-xxiii, ed. P. Barocchi (red.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 dln., Milaan & Napoli 1971-1977, dl. 3, pp. 2715-2736.
Paleotti 1594|Gabriele Paleotti, *De imaginibus sacris et profanis libri quinque...*, Ingolstadt 1594.
Panigarola 1583 [1591]|Francesco Panigarola, *Leçons catholiques sur les doctrines de l'Eglise: divisees en trois parties. 1 La premiere, appreste les armes, pour combatre les hérétiques, 2 La seconde est pour les endommager, 3 La tierce pour se defendre contre iceux. Prononcees à Thurin l'an 1582, par commandement & en présence de Charles Emanuel, Duc de Savoie & Prince de Piemont &c. / Par F. François Panigarole Millanois, de l'orde Observance ; traduictes de l'Italien en François par G.C.T*, ed. J. Veyrat, Lyon 1591.
Papebrochius 1845-1848|Daniel Papebrochius [Daniel van Papenbroeck], *Annales Antverpienses ab urbe condita ad annum M.DCC. collecti ex ipsius civitatis monumentis publicis privatisque Latinae ac patriae linguae iisque fere manu exaratis*, ed. Franz Hendrik Mertens & Ernest Buschmann, 5 dln., Antwerpen 1845-1848.
Paquot 1765-1770|Jean-Noël Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces des Pays*, 3 dln., ed. L'impr. Académique, Leuven 1765-1770.
Paracelsus, ed. Goldammer 1955-1986|*Theophrast von Hohenheim genannt Paracelsus*: Sämtliche Werke. 2. Abteilung: Theologische und religionsphilosophische Schriften, ed. K. *Goldammer*, 7 dln., Wiesbaden 1955-1986.
Passavant 1833|Johann David Passavant, *Kunstreise durch Engeland und Belgien*, Frankfurt 1833.
De Passe 1612|Chrispijn I de Passe, *Liber Genesis, continens originem*, Antwerpen 1612.
De Passe 1640|Chrispijn de Passe, *Les vrais Pourtraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestienté, desguisées en bergères. = Ware Afbeeldinghe van eenige der Aldergrootste ende Doorluchtigste Vrouwen van heel Christenrijck, vertoont in gedaente als Herderinnen*, ed. Joost Broersz., Amsterdam 1640.
Pepys, *Diary*, ed. Latham & Matthews 1970-1983|R. Latham & W. Matthews, *The Diary of Samuel Pepys*, 11 dln., Londen 1970-1983.

Perkins 1615|Wilhelmus Perkinsius [= William Perkins], *Opera theologica, dat is De theologische wercken, vervatende verscheiden leersame ende troosteleycke tractaeten ende uytleggingen*, ed. Jan Evertsz. Cloppenburch, Amsterdam 1615.
Pernety 1757|Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des differentes manieres de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles...*, Parijs 1757.
Pers 1625|Dirck Pietersz. Pers, *Tranen Jesu Christi, gestort over den ondergang Hierusalems: waer in der Joden seer groote hartneckigheydt en ondanckbaerheyd over de weldaden Godes, en daer-en-tegens de hertlyke liefde en barmhertigheyd Godes, over de nodinge en bekeeringe der menschen, allen christen tot opmerckinge, eenvoudelyken word voorgestelt*, ed. Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam 1625.
Pers 1648|Dirck Pietersz Pers, *Bellerophon of Lust tot wiisheit, Gesangh der zeeden, Urania of Hemel-sangh.* ed. D. Pietersz., Amsterdam ca. 1648 [dbnl.org].
Pers 1656|Dirck Pietersz. Pers, *Vernieuwde Urania, of Hemel-Sangh: Zijnde het II. Deel van Bellerophon of Lust tot Wysheyt: Waer in veel Historiale en Christelijcke Gesangen, stichtlijcke Liedekens en Gedichten uytte Schriften des Ouden en Nieuwen Verbonds, tot opweckinge des Godsaligen levens, leerlijck werden voor-gestelt ...: Allen Menschen ter aendacht, soo wel tot lesen als singen vertoont*, ed. Willem van Beaumont, Amsterdam 1656.
Petri 1567|Cunerus Petri, *Tractaet vant hoochwaerdich sacrament des aultaers, waer in verclaert wort die warachtige teghenwoordicheyt des lichaems ende bloets ons heeren Jesu Christi ... waer in noch int cort verhaelt woorden die concilien ende autentycke miraculen het selue bewysende*, ed. Rutgheert Velpius, Leuven 1567.
Petri 1574|Cunerus Petri, *Duodecim argumenta seu corroborationes, quibus corporis et sanguinis domini nostri Iesu Christi veritas in eucharista demonstratur*, ed. Isbrandus ter Stege, Leeuwarden 1574.
Petri 1649[1655]|Rudolphus Petri [Roelof Pietersz.], *'t Lof der kercke ende gemeente Jesu Christi: dat is, Korte verklaringe van eenige bysondere voorbeelden, gelijckenissen, cier-namen, privilegien, heerlickheden, ende eygenschappen die de kercke Jesu Christi in het Oude en Nieuwe Testament geegeven worden*, ed. Marten Iansz. Brandt, Amsterdam 1649[1655].
Piganiol 1742|Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons et châteaux des environs de Paris*, ed. Théodore Legras, 8 dln., Parijs 1742 [ed. princ. 1718].
De Piles 1708|Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, ed. Jacques Estienne, Parijs 1708.
De Piles 1708, ed. 1989|Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [ed. Jacques Estienne, Parijs] 1708, ed. Gallimard 1989 (preface Jacques Thuillier).
De Piles 1725|Roger de Piles, *Beknopt verhaal van het leven der vermaardste schilders, met aanmerkingen over hunne werken. Benevens een schets van een volmaakt schilder, een handeling van de kennisse der tekeningen en schilderyen, en van de nuttigheid der printen. In 't Frans beschreven door den Heer de Piles. En nu in 't Nederduits vertaalt door J. Verhoek*, ed. Balthazar Lakeman, Amsterdam 1725.
De Piles 1767|Roger de Piles, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture & le coloris*, ed. Johann Caspar Arkstée & Henricus Merkus, Amsterdam & Leipzig 1767 (Oeuvres diverses, T. 4).
De Piles & Dolci, ed. De Jongh 1756|Roger de Piles & Lodovico Dolci, *Beredeneerde beschouwing der schilderkunde, door de heer Piles, en Zamenspraak over de schilderkunde door Lodovico Dolce, waarin de voortreflykheden dier konst en de nodige vereischtens van een schilder breedvoerig verhandelt wordt*, ed. Jacobus de Jongh & Gerrit de Groot, Amsterdam 1756.
Pilkington 1805|Matthew Pilkington, *A dictionary of painters; from the revival of the art to the present period. A new edition with considerable alterations, additions, an appendix, and* an index, by Henry Fuseli, ed. J. Johnson, R. Faulder, J. Walker e.a., Londen 1805.
Pillet 1811-1828|C.M. Pillet, *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se soint fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes: ouvrage entièrement neuf*, 52 dln., ed. L.G. Michaud, Parijs 1811-1828.
Philipsz., *Geschriften,* ed. Pijper 1914|Dirck Philipsz., *De geschriften van Dirk Philipsz*, ed. F. Pijper, Den Haag 1914 (Bibliotheca reformatoria neerlandica, 10).
Philips, *Writings*|Dirk Philips, *The writings of Dirk Philips, 1504-1568*, ed. C.J. Dyck, W.E. Keeney, A.J. Beachy, Scottdale (Pa.) 1992 (Classics of the radical Reformation, 6).
Placaet-bovck 1629|*Tweeden placaet-bovck: inhovdende diverſche ordonnancien, edicten, ende placaetē vande Coninclicke Ma.ten ende ... grauen van Vlaendren, metsgaders ... Prouincialen Raede aldaer, ghepubliceert inden voorghenoemden lande van Vlaendren t'zedert den iaere vyfthien-hondert t'zestich, tot ende metten iaere zesthien-hondert neghenen-twintich*, ed. Anna vanden Steene, Gent 1926.
Plantin, ed. Rooses & Denucé 1883-1950|Chistopher Plantin, *Correspondance*, ed. M. Rooses & J. Denucé, 10 dln., Antwerpen 1883-1950.
Plowden 1816|E. Plowden, *Commentaries or Reports ... containing divers cases upon matters of law, argued and adjudged in the several reigns of King Edward VI., Queen Mary, King and Queen Philip and Mary, and Queen Elizabeth* [*1548-1579*], Londen 1816.
Pneumenander 1568|Marbesius Sebartus Pneumenander, *Vermaninghe aen die gemeyne Capiteynen ende Krijchsknechten in Nederlandt: waerinne ... verhaelt wordt, met wat recht sy hen totten dienst van de Voorstanders der Papen begeuen hebben, om den ... Geusen ... te helpen straffen ...*, Doesburg 1568.
Polyander 1628|Johannes Polyander, *Ancker der ghelovighe siele, dat is, de leere van haer volstandich ghebedt*, ed. David Janssz. van Ilpendam, Leiden 1628.
Pomey 1681|François Antoine Pomey S.J., *Le dictionaire Royal: augmenté de nouveau & enrichi d'un grand nombre d'expressions élégante, de quantité de mots Francois nouvellement introduit & de cinquante Descroptions; Comme aussi d'un peti Trait de la Venerie & de la Fauconerie. Derniere Edition*, Antoine & Horace Molin, Lyon 1681.
Pomey 1681a|François Antoine Pomey S.J., *Le dictionaire royal: Augmenté de nouveau & enrichi d'un grand nombre d'expressions élégantes .../ Köningliches Dictionarium oder neuvermehrtes Wörter-Buch .../ Dictionarium regium ...*, Joan P. Zubrodt, 3 dln. [1 bd.], Frankfort [Frankfurt am Main] 1681.
Pope *Works*, ed. Knapton 1754|Alexander Pope, *The works of Alexander Pope, Esq. containing his Moral Essays* [*with his last corrections, additions, and ...*], 8 dln., ed. J & P. Knapton, Londen 1754.
Poppius 1649|Eduard Poppius, *Historisch verhael van 'tgene tusschen den synodo nationaal ende de geciteerde remonsranten is ende buyten de synodale vergaderinghe is ghepasseert: met een voor-reden dienende tot wechneminge van scheuringhe*, ed. Cornelis de Leeuw, Amsterdam 1649.
Post-Ruyter* 1620|Post-Ruyter, aende Pauselijcke Heylichheyt, Paus Paulum V. Door eenen voortreffelijcken gheestelijcken Prelaet in Italiaensche aprake uyt-ghegheven. Een seer schoon ende uytvoerlijck discours, inhoudende de redenen, daerom de samtlijcke Catholijcke Stenden behooren nae te laten ende op te houden vanden crijch tegen het Coninckrijc van Bohemen ... ghepresenteert binnen Roomen, 12 Januarij, anno 1620,* s.l. 1620.
Praevostius 1648|Bartholomeus Praevostius, *Predicatie over den CXXII psalm. Tot opweckinghe van danckseggінghe tot Godt wegen de gepubliceerde eeuwige vrede, en tot betrachtinge van het gemeene besten. Gedaen tot Amsterdam den 10 Junij ... inde christelijcke vergaderinghe der ghener diemen Remonstranten noemt*, ed. Pieter Walschaert, Amsterdam 1648.
Procès-Verbaux*|Procès-Verbaux de l' Academie royale de Peinture et de Sculpture*, ed. A. de Montaiglon, 4 dln., Parijs 1871-1881.
Protocollum 1722|*Protocoll sambt Anlagen Über Religions-Gravamina im Chur-Pfälzischen Landen/ Sowohl die/ mit deren würcklich beschehener Abthuung Reformirte und Lutherische vergnügt seynd, Churfürstliche Hoff- und Universitäts* Buchdruckerey, Heidelberg 1722.
Poudroyen 1659|Corneli[u]s Poudroyen, *Catechisatie; dat is een grondige ende eenvoudige Onderwijsinge over de Leere des Christelicken Catechismi: Bestaende in Vragen en Antwoorden. Tot dienst van den genen, die haer in de Catechisatien, hier te lande gebruyckelick, willen oeffenen*, 3. ed. Jan Jacobsz. Bouman, Amsterdam 1659.
Poudroyen 1662|Corneli[u]s Poudroyen, *Catechisatie; dat is, een grondige ende eenvoudige onderwijsinge over de leere des Christelicken Catechismi: bestaende in vragen en antwoorden: tot*

dienst van den genen, die haer in de catechisatie, hier te lande gebruyckelick, willen oeffenen, 4. ed. Abraham Andriessz., Dordrecht 1662.
P.V.A. 1672|P.V.A., *Bloedigen Haegh, of 't Godsaligh af-sterven van Jacob de Graef, de Jonge, op den 29 Junii 1672. Soon van Jacob de Graef, de Oude, raeds-heer van Hollandt en West-Vrieslandt, en N. V. M. noyt-gehoorde wreede broedermoort van de heeren ... Cornelis en Jan de Wit, op de 20 Augusty 1672. binnen 's Gravenhage. Toonneels-vvijse voor-gestelt. Trevrspel. Noyt soo gedruckt,* ed. Kees Voorvechter, Antwerpen 1672.
P.V.D. 1664|P.V.D., *Objecta movent potentias: Het Voor-werp roert de crachten. Tot meerder eere Godts, ende Glorie vanden H. Lucas. Is ghemaeckt tot profijt ende voordeel der Kunst-minnende Catholijcke Zielen, ende schande der Ketters, door den eersten pro tempore assessor Vande Vergaderinghe vanden selven Heylighen Schild'-knape, Bachelier in beyde Rechten, &c,* ed. wed. van Jan vanden Kerchove, Gent 1664.
Quatremère de Quincy 1804|Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quicy, 'Dissertation sur la diversité de génie et des moyens poétiques des differérents arts, extraite d'un essai de théorie sure le système imitatif des arts et la génie poétique de chacun d'eux. Lue à la séance publique de l'Institut, le 7 vendémiare an XIII, 29 septembre 1804., *Archives littéraires de l'Europe* 4 (1804), pp. 46-75 (cf. *Mémoires de l'Institut, Supplément,* 31, no. 17).
Rathgeber 1844|G. Rathgeber, *Annalen der niederländische Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst,* Gotha 1844.
Ratti 1780|C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura ecc.,* dl. 2, Genua 1780.
Regis 1568|Peeter Regis, *Een ghemeen discours op die maniere van een disputatie, tusschen een Catholijcke ende een Calviniste: inhoudende vier groote secreten van het Sacrament des autaers,* ed. Peeter van Keerberghen, Antwerpen 1568.
Reinkingk 1670|Diet[e]rich [von] Reinkingk, *Biblische Policey, das ist gewiße aus heiliger göttlicher Schriff,* Frankfurt am Main 1670.
Revius 1634|Jacobus Revius, *Over-ysselsche sangen en dichten: Den tweeden vermeerderden druck,* ed. F. de Heger, Leiden 1634 [ed. princ.: Sebastiaen Wermbouts, Deventer 1630].
Revius 1630, ed. Smit 1930-1935|Jacobus Revius, *Over-Ysselsche sangen en dichten,* ed. W.A.P. Smit, 2 dln., Amsterdam 1930-1935.
Reynolds 1778|Joshua Reynolds, *Seven Discourses delivered in the Royal Academy by the President,* ed. T. Cadell, Londen 1778 [repr., ed. R. Woodfield, Menston 1971].
Reynolds 1797|Joshua Reynolds, *The Works Of Sir Joshua Reynolds ... Containing His Discourses ...,* 2 dln., ed. T. Cadell Jun. & W. Davies, Londen 1797.
Reynolds 1797, ed. Wark 1975|Joshua Reynolds, *Discourses on Art,* ed. R.R. Wark, New Haven & Londen 1975.
Richardson 1715|Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting,* ed. William Bower, Londen 1715.
Richardson 1719|Jonathan Richardson, *Two discourses: I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting. ... II. An argument in behalf of the science of a connoisseur; ...,* W. Churchill, Londen 1719.
Richelet 1680|Pierre Richelet, *Dictionnaire françois, contenant les mots...,* ed. Herman Widerhold, Génève 1680.
Richelet 1695|Pierre Richelet, *Nouveau dictionaire françois, contenant géneralement tous les mots, les matieres ... Derniere édition ...,* ed. Jean François Gaillard, 2 dln. [1 bd.], Keulen 1695.
Richelet 1707|Pierre Richelet, *Le grand et nouveau dictionaire François et Flamand: avec les termes les plus connus des arts et des sciences, soit libreaux ou mécaniques: la description des Empires, Roiaumes, Républiques, Provinces, Villes ... par L.V.I.V.I.F,* ed. Judocus de Grieck ..., 2 dln. [1 bd.], Brussel 1707.
Richelet 1709|Pierre Richelet, *Nouveau dictionnaire francois contenant generalement tous les mots anciens et modernes et plusieurs remarques sur la langue Françoise ...,* 2 dln., ed. Jean Elzevir, Amsterdam 1709.
Richelet 1730|Pierre Richelet, *Nouveau dictionnaire François contenant generalement tous les mots anciens et modernes et plusieurs remarques sur la langue Françoise ... Nouvelle edition, revûë, corrigée & augmentée ...,* 2 dln., ed. Les frères Barbou, Parijs 1730.
Richelet 1756|Pierre Richelet, *Dictionnaire portatif de la langue françoise: extrait du grand dictionnaire ... de Pierre Richelet,* ed. Jean Marie Bruyset & Pierre Valfray, Lyon 1756.
Richelet 1776|Pierre Richelet, *Dictionnaire portatif de la langue Françoise: extrait du grand dictionnaire de Pierre Richelet: Nouvelle éd., entièrement refondue & augm. ... par monsieur De Wailly,* ed. D. de Boubers, Luik 1776.
Ridderus 1658|Franciscus Ridderus, *Huys-gesangen, gepast op sijn Huyscatechisatie, hier is by gevought een proufken van geestelijcke gesangen, door de E. D. Simon Simonides; Huys-gesangen, gepast op sijn Huyscatechisatie,* ed. Johannis Vishoeck, Rotterdam 1658.
Ridderus 1664|Francicus Riderus, *Drie-weecksche voorbereydinge, tot de tafel des Heeren, gesteldt in t'samenspraeck, tusschen Lazarvs, Maria ende Martha, / door Franciscus Ridderus: De tweede weecke. Over de staet eenes lidmaets Christi, ten opsichte van de plichten ontrent Godt De tafel des Heeren waar toe sich bereijde Lazarus, Maria ende Martha,* ed. Abraham van Waesberge, Rotterdam 1664.
Ridderus 1666-1679|Franciscus Ridderus, *Apollos ofte zedige Verantwoorder voor de Leere de gereformeerde Kercke,* 4 dln., ed. Arnout Leers, Rotterdam 1666-1679.
Riedel & Wenzel 1765|Johan Anton Riedel & Christian Friederich Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à la Galerie Electorale à Dresde,* ed. C.H. Hagenmuller, Dresden 1765.
Ripa 1644|Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldinge des verstands van Cesare Ripa van Perugien, ridder van SS. Mauritius en Lazzaro. Waer in verscheiden afbeeldingen van deughden, ondeughden ... werden verhandelt,* ed. Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam 1644.
Ristoro d'Arezzo 1282, ed. Narducci 1859|Ristoro d'Arezzo, *La Composizione del Mondo di Ristoro d'Arezzo: Testo Italiano del 1282,* ed. E. Narducci, Rome 1859 [repr. Bologna 1970].
Robbertsz. Le Canu 1592|Robbert Robbertsz. Le Canu, *Onder verbeteringhe. Die verantwoordinghe oft ontschuldinghe van Robbert Robbertsz. op het ghene daar zyn weder partie hem principalijcken op beschuldicht. Ghestelt in een t'samen spreeckinghe tusschen Robbert Robbertsz. en yverich hart,* s.l. 1592.
Rode Angieren 1641|*Reijnsburchs angier-hoff, beplant met alle de wercken, ende liedekens, die op 't selve Rethorices-beroep verhandelt zyn; by lotinge van dese naer-volgende reden-camers: 1 'sGraven-haghe, 2 Schiedam, 3 Oegst-geest, 4 Pijnaken, 5 Catwijck op Rhijn, 6 Noortwijck. Begonnen op den 26en Mey, 1641, ende also 14 dagen daer aen vervolgende besloten,* ed. Reden-camer-broeders der Roode Angieren tot Reijnsburch, Leiden 1641.
Roe 1656|Thomas Roe, *Journael van de reysen ghedaen door den ed. heer en ridder Sr. Thomas Roe, ambassadeur van S. Con. Maej. Groot-Brittanje, afgevaedicht naer Oostindien aen den Grooten Mogol ende andere ghewesten in Indien: nevens verscheyde aenmerckens en ghedenckwaerdighe gheschiedenissen...,* ed. Iacob Benjamin, Amsterdam 1656.
Rogers 1659|1669|Nehemia Rogers, *De ware bekeerde sondaer: Oft een verklaringe over het 15. capittel des H. Evangeliums Lucae,* ed. H. Ribbius & J. v. Waesberge, Utrecht 1659**;** ed. G. van Goedsbergh, Amsterdam 1669 (vert. van: *The true convert; or an exposition upon Luke xv, containing three parables, viz.: the lost sheep, the lost groat, and the lost sonne,* 3 dln., Londen 1632).
Le Roux 1735|Philibert-Joseph le Roux, *Dictionaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial: avec une explication très-fidéle de toutes les maniéres de parler burlesques, comiques, libres, satyriques, critiques & proverbiales, qui peuvent se rencontrer dans les meilleurs auteurs, tant anciens que modernes: ...: Nouv. ed. rev., corr. & considerablement augm,* ed. les héritiers de Beringos fratres, Lyon 1735.
Rouxel & Halma 1686|Claude Rouxel & François Halma, *Dictionnaire nouveau, françois & flamand, ... = Nieuw woorden-boek der Fransche en Nederlandtsche tale, ... Alles getrokken uit het gebruik, en d'alderzuiverste schrijvers,* ed. Abraham Wolfgang, Utrecht 1686.
Ruskin *Works*, ed. Cook & Wedderburn 1903-1913|*The Works of John Ruskin*, 39 dln., ed. E.T. Cook & A. Wedderburn, Londen & New York 1903-1913.
Ruusbroec, ed. David 1858|Jan van Ruusbroec, *Werken. Deel 2: Vanden gheesteliken tabernakel*, ed. Jean Baptiste David, Gent 1858 (Maetschappy der Vlaemsche Bibliophilen).
De Sales 1631|Franciscus de Sales, *Aen-leydinghe oft onderwys tot een devoot godtvruchtigh leven,* ed. Reynier Seghers, Antwerpen 1631.
Sanderus 1727|Anthoni Sanderus, *Groot kerkelyk toneel des Hertogdoms van Brabant, behelzende een korte, doch algemeene historische beschryvinge van den oorsprong en oudheden van alle ...*

kerken ... Nevens een kort begryp van 't leeven der bisschoppen, met hunne afbeeldzels en graffsteden, ed. Christiaan van Lom, Den Haag 1727.
Sanderus 1729|Anthonis Sanderus, *Le Grand theatre sacré du duché de Brabant, contenant la description generale & historique de l'église metropolitaine de Malines & toutes les autres églises cathedrales ... & autres fondations religieuses, qui se trouvent dans l'Archevêché de Malines, les Evêchez d'Anvers & de Bois-le-Duc ... Enrichi d'un très-grand nombre de figures gravées en taille-douce ...,* 4 dln., ed. Christiaan van Lom, Den Haag 1729.
Sandrart 1675, ed. Peltzer 1925|Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste*, 1675, ed. A.R. Peltzer, München 1925.
Sandrart 1675-1680, ed. Klemm 1994-1995|Joachim von Sandrart, Teutsche *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, *Bd. I: Nürnberg 1675-1680 / mit einer Einl. von Christian Klemm. Bd. II: Zweiter Hauptteil Nürnberg 1679. Bd. III: Die Ikonographischen Schriften, Nürnberg 1679 und 1680 / mit einer Einl. von Jochen Becker*, ed. C. Klemm & J. Becker, 3 dln., Nördlingen 1994-1995.
Savonarola, ed. Ghiglieri 1971|Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, 3 dln., ed. P. Ghiglieri, Rome 1971.
Scarron & Van den Bos 1662|Paul Scarron & Lambert van den Bos, *De doorluchtige comedianten, met de holbollige Ragottin,* ed. Abraham Andriesz., Dordrecht 1662.
Sceperus 1653|Jacobus Sceperus, *Manasse teegen Ephraim: dat is Engelant teegen Hollant: mitsgaeders oogen-salve voor hun beyden,* ed. Jaques Boursse, Amsterdam 1653.
Sceperus 1655|Jacobus Sceperus, *Ephraim met Juda. Dat is Engelant met Hollant: toonende, dat de vereeniginge van alle evangelische, protesterende, gereformeerde vorsten, staten, en kercken, een genoechsaem middel is, om tot niet te maecken het moort-verbont der papisten. ...,* ed. Johannes van Raevesteyn (col. druk. Willem vander Hoeve, Gouda), Amsterdam 1655.
Schabaelje 1646|Jan Philipsz. Schabaelje**,** *Den grooten Figver-bibel, dat is een afbeeldingh der gantscher Heyliger Schrift, in schoone copere figueren by malkander vergadert Verrykt met leersame verclaeringhen Door I.P.S.***,** ed. S.C. Brekengeest, Alkmaar 1646.
Schabaelje 1654|[Hiël alias Hendrick Jansz. Barrefelt] & Jan Philipsz. Schabaelje, *Den grooten emblemata sacra, bestaande in meer dan drie hondert Bybelsche figueren, soo des Ouden als des Nieuwen Testaments: Vertoonende alle de voornaemste historien, enz. Verryckt met bygevoeghde verklaringen, en stichtelicke leeringen, over de voorseyde fig. waer van een groot deel eertijds uitgeg. en beschreven zijn door een groot liefhebber der innerlicke betrachtingh der H. Schriftuere. Ende de resteerdende zijn nu voltrocken en in order gestelt door Jan Philipsz. Schabaelje,* ed. Tymon Houthaak, Jan Philipsz. Schabaelje, Amserdam 1654.
Schrevelius 1648|Theodorus Schrevelius, *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe der stadt Haerlem, het toe-nemen en vergrootinge der selfden, hare seltsame fortuyn en avontuer in vrede, in oorlogh, belegeringe ...*, ed. Thomas Fonteyn, Haarlem 1648.
Scultetus, ed. Neander 1654|Abraham Scultetus**,** *Kerck en huys-postille, ofte Predicatien/ waer door dat seer leerlijck ende troostelijck verklaert worden alle de Sondaegsche Euangelien des geheelen jaers: Mitsgaders de gantsche Historie des Lijdens/ Stervens, ende begravinge onses Heeren ende Salighmakers Jesu Christi,* vert. Petrus Neander, ed. wed. Theunis Jacobsz., Amsterdam 1654.
***Seignoors Bommeken* 1618|**Anoniem, *Seignoors Bommeken, Waer in zijn leven vertoont wort, door een Vreemdelinck, ende Enckhuyser Vrou,* ed. Sr. Schenck, s.l. s.d.
Servetus 1531|Michael Servetus, *De Trinitatis erroribus libri septem*, ed. Secerius, Hagenau 1531.
Smeerbol 1645|J. Smeerbol, *Bruylofts-kost: Bestaande in verscheyden zedighe en boertighe echts-gezangen, drink-liedjens, raadselen, rondeelen, lever-rijmpjens, en andere snakerijtjens, voor d'Aemsteldamsche jeughd opgeschaft,* Amsterdam s.d. [ca. 1645].
Smith 1829-1842|John Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters: in which is included a short biographical notice of the artists, with a copious description of their principal pictures. a statement of the prices at which such pictures have been sold at public sales on the continent and in England; ...*, 9 dln., Londen 1829-1842.
Sommighe nieuwe Schriftuerlijcke Liedekens* 1591|Sommighe nieuwe Schriftuerlijcke Liedekens/ ghemaeckt uyt den ouden ende nieuwen testamente/ nu onlancx ter eeren Godts/ ende tot stichtinghe des eenvuldighen Sanghers by malcanderen vergadert ende uytghegheven,* ed. Gillis vanden Rade (drukker), Franeker, Cornelis Claesz (uitgever), Amsterdam 1591.
Spiegel, *Hert-spiegel,* ed. Veenstra 1999|H.L. Spiegel, *Hert-spiegel*, ed. F. Veenstra, Hilversum 1992.
Spranckhuysen 1647|Dionysius Spranckhuysen, *Rouw-claege over de doot vanden ... vorst Frederic Henric*, ed. Jacob Dircksz Plantenburgh, Delft 1647.
Solger 1829| Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Solger Vorlesungen über Ästhetik*, ed. Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829.
Socinus 1618|Faustus Socinus, *Christianæ religionis brevissima institutio, per interrogationes & responsiones, quam Catechismum vulgò vocant / scripta a Fausto Socino Senensi; opus imperfectum,* ed. Sebastian Sernacki, Raków 1618.
Socinus 1656|Faustus Socinus, *Fausti Socini Senensis Opera omnia in duos tomos distinct,* 2 dln., Irenopoli 1656.
Sonnius 1562|Franciscus Sonnius, *Demonstrationum religionis christianae libri tres,* ed. Martinus Nutius, Antwerpen 1562.
Sonnius 1567|Franciscus Sonnius, *Cort bewys der dwalinghen valscheden ende misbruycken en die belijdinghe der Caluinistē menichfuldelijck verspreyt,* ed. Jan Boogaerts, Leuven 1567.
Sonnius 1567a|Franciscus Sonnius, *Succincta demonstratio ex Verbo Dei et Patribus, errorum cujusdam confessionis calvinisticae, recens per has inferiores Germaniae regiones sparsae,* ed. Dietrich Baum, Keulen 1567.
Sonnius 1571|Franciscus Sonnius [van de Velde], *Instructie voor die pastoren, om tonderwysen haer ondersaten van die seven Sacramenten, wt [uyt] den woorde Gods,* ed. Antheunis Thielens, Antwerpen 1571.
Stalpart van der Wiele 1622|Jan Baptist Stalpart van der Wiele, *Vrouwelick cieraet van Sint Agnes versmaed,* 's-Hertogenbosch 1622 [ed. P.E. van der Heijden-Rogier, s.l. 1978].
Stalpart van der Wiele 1628|Jan Baptist Stalpart van der Wiele [Joannes Stalpaert van der Wielen], *Gulde-Jaer Ons Heeren Iesv Christi: Eeerste deel: Op alle de Zonnendagen des Iaers,* Janzoon Scheffer, 's-Hertogenbosch 1628.
Stalpart van der Wiele 1631|Jan Baptist Stalpart van der Wiele [Joannes Stalpaert van der Wielen], *Extractum Katholicum, tegen alle gebreken van Verwarde Harsenen,* ed. Bernardinus Masius, Leuven 1631.
Van Staveren 1702|Johannes van Staveren, *'T ontluysterd Neerland: Door de onverwagte dood van ... William de IIIde ... . In een lijk-reden aan de gemeynte van Alkmaar over Klaag-liederen V. vers 16,* ed. Frederik Haaring, Leiden 1702.
Stella 1667|Didacus Stella [= Diego de Estella], *Zeer Aendachtige Overdenckingen van de Liefde Godts,* ed. Fransois van Hoogstraeten, Rotterdam 1667 [vert. *Meditaciones devotissimas del amor de Dios*, ed. Jayme Sendrat, Barcelona 1578].
Stimmel 1810|Johann Gottlob, Stimmel, *Catalogue Raisonné du Cabinet d'Estampes de Feu Monsieur Winckler: Banquier et Membre du Sénat à Leipzig, contenant une Collection des Pièces anciennes et modernes de l'École Françoise*, Leipzig 1810.
Strada 1648| Famiano Strada, *Della guerra di Fiandra deca prima [seconda] composta da Famiano ...,* ed. Eridi del Corbetti, 2 dln., Rome 1648.
Strada 1655|Famiano Strada, *De thien eerste boecken der Nederlandtsche oorloge,* ed. Andries van Hoogen-huyse, 2 dln., Rotterdam 1655.
Streso 1651|Casaparus Streso, *Danck-predicatie, uyt den CXXII. Psalm, gedaen in 's Graven-Haghe den 21 Augusti 1651 ... in de ... vergaderinge van de hooge machten der seven Gheunieerde Nederlandtsche Provintien. Voor de eendrachtige vast-stellinge van ghewichtige saecken, behoorende tot den vrede van staet en kercke,* ed. Jaspar Doll, Den Haag 1651.
Sulzer 1787|Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* 4 dln., ed. M.G. Weidmanns, Leipzig 1787.
Sulzer 1792-1794|Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* 4 dln., [Neue verm. 2. Aufl.] ed. Weidmannschen Buchhandung, Leipzig 1792-1794.
De Swaen 1664|Willem de Swaen, *Den singende swaen.* ed. Arnout van Brakel, Antwerpen 1664.
Syvaertsz. 1604|Waling Syvaertsz., *Roomsche mysterien: ondeckt in een cleyn tractaetgen: alwaer bewesen wert,* ed. Ambrosius Janszoon, Amsterdam 1604.
Tapper 1582|Ruardus Tapper, *Omnia Opera = Omnia, quae haberi potuerunt, opera: adiecto indice rerum necessario: coloniae*

Agrippinae, in officina Birckmannica, 1582, ed. Wilhemus Lindanus, Keulen 1582 (repr. Ridgewood NJ 1964).
Teellinck 1622|Willem Teelinck, *Davids vvapen-tuygh, ende loose der vromer crijgs-lieden: uyt-gegheven voor de vrye Neder-landers, om gheluckelicken te strijden teghen den al-ghemeynen vyandt,* Hans van der Hellen & Maarten Jansz. Brandt, Middelburg 1622.
Teellinck 1625|Willem Teellinck, *Sampson de Held Gods, ofte Stichtelicke verklaringe van de wonderbare Historie van Sampson den Richter Israels, ghelijck die beschreven wort int 13. 14. 15. 16. capittelen van het boeck der Richteren,* ed. Anthonij de Latre, Middelburg 1625.
Tegnejus 1651|Tobias Tegnejus, *Predicatie, te samen ghestelt, ter occasie van den h. doop, bedient aan de eerst-geborenen sone van ... prins Wilhelm ... gedaen in 's Graven-Hage, in de groote kercke, op den 15 Januarij 1651 ...,* erfgen. Hillebrandt Jacobssz van Wouw, Den Haag 1651.
Van Tetroode 1590|*Broederschaps boekjen ofte uytdrukkelyk onderwys van de zeer profytelyke en nutbaare Broederschap der H. Maget Maria, welkers byeenkomst onder de protectie van den hooglugtigsten Cheurvorst van Beyeren tot Munchen, in S. Pieters Parochiale Kerk ingestelt ende van Paus Innocentius den IX op den 11 Augusti 1684 geaprobeert, waar in wydloopig wordt voorgesteld, hoe profytelyk deeze Broederschap is, ...,* ed. F.J. van Tetroode, Amsterdam 1590.
Theatrical Portraits* 1774|Theatrical Portraits, epigrammatically delineated; wherein the merit and demerit of most of our stage heroes and heroines are excellently painted by some of the best masters. Inscribed to the performers of both Theatres.* [The dedication is signed, A. Macaroni.], Londen 1774.
Thierry 1572|J. Thierry, *Dictionaire Francois-latin, auquel les mots François avec les manieres d'vser d'iceux sont tournez en Latin, corrigé & augmenté par maistre Iehan Thierry ... Recueil des propres noms modernes de la geographie,* ed. Nicolas Chesneau, Parijs 1572.
Trévoux 1743|*Dictionnaire Universel Francois Et Latin [vulgairement appellé Dictionnaire De Trevoux]: Contenant La Signification Et La Definition Tant des mots de l'une & de l'autre Langue, avec leurs différens usages, que des termes propres de chaque Etat & de chaque Profession,* ed. Veuve Delaune e.a., Parijs 1743 [ed. princ. 1704 = Furetiere].
Trévoux 1771|*Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appellé Dictionnaire De Trevoux: contenant la signification des mots de l'une et de l'autre langue ...,* ed. Compagnie des libraires associés, Parijs 1771.
Trévoux, ed. Berthelin 1767| Pierre Charles Berthelin, *Abégé du Dictionnaire Universel Francois Et Latin, vulgairement appellé Dictionnaire De Trevoux: Contenant la signification, la definition & l'explication de tous les termes de Sciences & Arts, de Théologie, de Jurisprudence, de Belles Letteres ...,* ed. Les Libraires Associés, Parijs 1767.
Trognesius 1646|*Den grooten dictionaris en schadt van dry talen Duytsch Spaensch ende Fransch ...: met de namen der rijcken, steden ende plaetsen der wereldt*, ed. Caesar Ioachim Trognesius, Antwerpen 1646.
Trommius 1672|Abraham Trommius (& Johannes Martinus), *Volkomene Nederlandsche concordantie ofte Woord-register des Nieuwe Testaments,* ed. Johannes Purmerent, Groningen 1672.
Trusler 1783|John Trusler, *The distinction between words esteemed synonymous: in the English language, pointed out, and the proper choice of them determined. ... By the Rev. Dr. John Trusler*, 2. ed., Londen 1783.
Tuinman 1740-1764|C. Tuinman, *Keurstoffen uit de Heilige Schriften der Propheten verklaert en toegepast*, 4 dln., dln. 1-2: ed. Adriaan Wor, & erven Gerard Onder de Linden, Amsterdam 1740-1756; dln. 3-4: ed. Cornelius de Feyfer, wed. L. Groenewolt (& zn.), Amsterdam & Groningen 1759-1764.
Tweede Liedeboeck,* ed. Biestkens 1583|Het tweede liedeboeck, van vele diversche liedekens ghemaect den Ouden ende Nieuwen Testamente, waer af sommighe eertijts in druck zijn wtghegaen, ende sommige noyt in druck gheweest hebbende, daer by ghevoecht,* ed. Nicolaes Biestkens van Diest, Amsterdam 1583.
Twisck 1633|Pieter Jansz Twisck, *Catechismus, dat is: Een korte uyttocht, principael uyt der H. Schrift, ende mede uyt de fondamenten of handboecxkens van M.S. ende D.P. aenwijsende hoe de ouders ende huysvaders, hare kinderen ende gesinde onderrechten sullen ...,* ed. Paschier van Weschbusch, Haarlem 1633.
Ubink 1702|Theodorus Ubink, *Zalige nagedagtenis, van Davids leven en sterven, toe-gepast op het zalige, dog ontijdige afsterven van de doorlugstigste der vorsten Willem de III,* ed. Willem van Poolsum, Utrecht 1702.
Ursinus 1606|Zacharias Ursinus, *Het schat-boeck der christelycke leere: ofte uytleggінge over den catechismus: ende verclaringhe der besondste hooftstucken der christelijcke relig,* 2. ed., *Inde welke bij gedaen is uyt Balt. Copius, Hier. Bastingius, Phil. Lansbergius, Georg Spindler ende andere die over de Catechismus geschreeven hebben, wat dient tot breeder verclaringhe,* ed. Andries Clouck, Andries Clouck, Leiden 1606.
Ursinus 1617/1622|Zacharias Ursinus, *Het schat-boeck der verclaringhen over de Catechismus der christelicke religie, die in de Ghereformeerde kercken ende scholen van Hoogh ende Neder-Duytschlandt gheleert wort / Uyt de Latijnsche Verclaringhen van Zacharias Ursinus, ende van anderen, die over dese Catechismus gheschreven hebben, overgheset ende te samen ghestelt door Festus Hommius, die daer by ghedaen heeft voor elcke Sondagh corte verclaringhen bequamelick in tafelen afghedeelt,* ed. Andries Clouck, Leiden 1617/1622.
Ursinus 1638|Zacharias Ursinus, *Het schat-boeck der verclaringen over de catechismus der christelicke religie, die in de gereformeerde kercken ende scholen van Hoogh ende Neder-Duytsch-landt gheleert wort / Uyt de Latijnsche verclaringen van ... Zacharias Ursinus, ende van anderen ... overgheset ende te samen ghestelt door Festus Hommius ....,* ed. Andries Clouck [men vindtse te koop tot Amstelredam by Hendrick Laurensz.], Leiden 1638.
Ursinus 1642|Zacharias Ursinus, *Het schat-boeck der verklaringhen over de Catechismvs der Christ. religie, die in de gheref. kercken ende scholen van Hoogh- ende Neder-Duytsch-landt gheleert wordt, ... / Zacharias Ursinus ; Uyt de lat. verklaringen overgh. door Fest. Hommius, ..,* ed. Hendrick Laurensz., Amsterdam 1642.
Van Vaernewyck 1566-1568, ed. Vanderhaeghen 1872-1881|Marcus van Vaernewyck, *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568*, ed. Vanderhaeghen, 5 dln., Gent 1872-1881.
Vasari 1550/1568, ed. Barocchi 1966-1987|Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccelenti Pittori Scultori e Architettori riviste nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 dln., ed. P. Barocchi & R. Bettarini, Florence 1966-1987.
Vasari, ed. Milanesi 1877-1885|1906|1973|Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettori,* 9 dln., ed. Gaetano Milanese, Florence 1877-1885|1906|1973 (Le Opere di Giorgio Vasari).
Vechovius 1702|Johannes van Vechoven, *Geheel Nederland in rouw-bedryf vertoond over de dood van Wilhem de Derde ...: Na het onberispelike voorbeeld van ... Josia ... uyt 2 Chron. XXXV. 24, 25. verklaart.* ed. J. van Leeuwen, Tiel 1702.
Veelderhande Liedekens* 1569|Veelderhande liedekens, ghemaect wt den Ouden ende Nieuwen Testamente, die voortijdts in Druck zijn wtghegaen, ende zijn in ordeninge vanden A. B. C. byden anderen ghevoecht ...,* s.l. [ed. Nicolaes Biestkens, Emden? / Erfgenamen J. Hendricksz., Franeker?] 1569.
Vander Veen 1642|Ian vander Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel, verciert met seer aardige Konst-platen,* ed. Everhard Cloppenburgh, Amsterdam 1642.
De Veer 1591|Ellert de Veer, *Die cronycke van Hollant, Zeelant ende Vrieslant: beghinnende van Adams tijden tot die gheboorte ons Heeren Jesum, voortgaende tot den jare MCCCCC ende XVII: met den rechten oorspronck hoe Hollandt eerst begrepen ende bewoont is gheweest vanden Troyanen: ende is inhoudende van die hertoghen van Beyeren, Henegouwen ende Bourgondyen ...: hier is by ghevoecht het tweede deel, oft vervolch, vande Hollandtsche Cronijcke, mitsgaders de geschiedenissen van dandere Nederlanden ende der selver omlighende provincien ... vanden jare 1516 totten jare 91,* ed. Pieter Verhaghen, Dordrecht 1591.
Velingius 1691|Wilhelmus Velingius, *Nederlands dank- en vier-dags-taal. Wegens de verheffinge tot ... de koninglyke waardigheid over Engeland ... van ... Willem III. en Maria II,* ed. Reinier van Doesburg, Rotterdam 1691.
Velthusius 1651|Tobias H. Velthusius, *De belydenissen des geloofs der kercken van Engelandt, Schotlandt, en Yrlandt ...: mitsgaders hare gereformeerde kercken-ordeninge, nu laetst door geheel Groot-Britannien politikelijck en kerckelijck vastghestelt / uyt de oorspr. copyen in onse Nederduytsche tale getrouwelijck overgeset, door Tobias H. Velthusius,* ed. Nicolaes van Ravesteyn, Amsterdam 1651.

Verwer 1572-1581, ed. Temminck 1973|Willem Jansz. Verwer, *Memoriaelbouck: Dagboek van gebeurtenissen te Haarlem van 1572-1581,* ed. J.J. Temminck, Haarlem 1973.
Victorinus 1629, ed. Minderaa 1963|I.P.V. [= Joannes Victorinus], *Goliath, Treurspel op het Veroveren van 's-Hertogenbosche, Ghespeeld op de Nederduydtsche Academie,* Amsterdam 1629, ed. P. Minderaa, Leiden 1963 (Leidse drukken en herdrukken; uitgeg. vanwege de maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden; kleine reeks, VI).
Vigueris 1558|Johannes Viguerius, *Institutiones ad Christianam theologiam, sacrarum literarum, vniuersaliumq[ue] conciliorum authoritate, necnon doctorum ecclesiasticorum eruditione confirmatae .... / opera atq[ue] industria eruditissimi viri F. Ioannis Viguerii Granaten.,* ed. Ioannes Steelsius, Antwerpen 1558.
Villanuova 1798|Francesco d'Alberti di Villanuova, *Dizionario italiano-francese composto su i dizionari dell Accademie dell Crusca e di Francia, ed arricchito di tutti i termini proprj delle scienze e delle arti ...,* ed. Tommasso Bertinelli, 2 dln., Venetië 1798.
Vischer 1573|Christoph Vischer, *Auslegung der Fünff Heubtstück des heiligen Catechismi,* ed. Michel Kröner, Schmalkalden 1573.
Vischer 1846-1857|Th. Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des schönen: Zum gebrauche für vorlesungen von Dr. Friedrich Theodor Vischer,* 3 dln. in 4 bdn., Reutlingen & Leipzig 1846-1857.
Voetius 1641|Gisbertus Voetius, *Catechisatie over den catechismus der Remonstranten, tot naerder openinghe ende oeffeninghe voor hare catechumenen als oock alle andere liefhebbers der waerheydt inghestelt ... Hier by zijn gevoeght eenighe disputatien ter selver materie dienende.* ed. Esdras Willemsz. Snellaert, Utrecht 1641.
Voetius 1650|Gisbertus Voetius, *Disputatio de comoediis, dat is, twist-redening van den schou-speelen*, ed. Jaspar Adamsz. Spar, Amsterdam 1650.
Vogel 1594|Matthæus Vogel, *Schatzkammer heiliger Göttlicher Schrifft, Der Erste Theil: Darinnen angezeigt würdt/ was die heilige Schrift lehret/von disem fürnemen Articuln unser Christlichen Religion. Alles allein auß der Bibel/ Altes und Newes Testaments, zusamen getragen/ und in gute richtige Ordnung gesetzt/ und ordenlich ausgetheilet*, ed. Georg Gruppenbach, Tübingen 1594.
Vollenhove 1686|Joannes Vollenhove, *Poëzy.* ed. Henrik Boom & wed. Dirk Boom, Amsterdam 1686.
Vondel 1612|Joost van den Vondel, *Het Pascha ofte de verlossinge Israels wt Egijpten.* ed. Adriaen Cornelison, Schiedam 1612, ed. A.J.E. Harmsen, Universiteit Leiden. <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/VondelPascha1612.html>
Vondel 1620|Joost van den Vondel, *De helden Godes des Ouwden Verbonds / met kunstige beeldenissen vertoont en poeetelijck verklaert ; midsgaders een Hymnus of lofzangh van de christelijcke ridder, De heerlijckheyd van Salomon, en Hierusalem verwoest / gerijmt door J. v. Vondelen,* ed. Dirck Pietersz., Amsterdam 1620.
Vondel 1691|Joost van den Vondel, *I. v. Vondels Koning David in ballingschap: treurspel,* ed. Kornelis de Bruyn, Amsterdam 1661.
Vondel, ed. Van Lennep 1889-1893|Joost van den Vondel, *De werken van J. van den Vondel,* 30 dln., ed. J. van Lennep & J.H.W. Unger, Leiden 1889-1893 (Vijftig-cents-editie).
Vondel, ed. Sterck 1927-1940|Joost van den Vondel, *De werken van Vondel: volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen*, ed. J.F.M Sterck, H.W.E. Moller, C.R. de Klerk, B.H. Molkenboer, J. Prinsen & L. Simons, 11 dln., Amsterdam 1927-1940.
Vorster 1691|Antonius Vorster, *Catechetische Betragting, over de kennis der waarheyd,* 2. ed. Leyden 1691.
De Vos 1644|Isaac de Vos, *Klucht van de Moff,* ed. Paulus Matthysz. (voor Dirck Cornelisz. Hout-haeck), Amsterdam 1644. <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/VosMof1644.html>
Vos 1662-1671|Jan Vos, *Alle de gedichten van den Poëet Jan Vos,* 2 dln., ed. Jacob Lescailje, Amsterdam 1662-1671.
Vossius 1641|Gerardus Joannes Vossius, *De theologia gentili et physiologia Christiana sive de origine ac progressu idolatriæ,* 2 dln., ed. I & C. Blaeu, Amsterdam 1641.
De Vries 1649|*Utrechts zang-prieeltjen: daerinne de aerdighste liedekens uyt 't Amsterdams Minne-Beeckje, ...,* ed. Lucas de Vries, Utrecht 1649.
Wadding 1650, ed. Sbaraglia 1906|Lucas Waddingus, *Scriptores Ordinis Minorum: Quibus accessit syllabus illorum qui ex eodem ordine pro fide Christi fortiter occubuerunt ...,* orig. ed. Francisco Alberto Tani, Rome 1650, ed. G.G. Sbaraglia, Rome 1906.
Wagenaar 1760-1802|Jan Wagenaar, *Amsterdam, in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen,* 4 dln., ed. Isaak Tirion, Amsterdam 1760-1802 [repr. Alphen aan de Rijn 1971-1972].
Walpole 1747|Horace Walpole, *Aedes Walpolianae: or A description of the collections of pictures at Houghton Hall in Norfolk,* Londen 1747.
Watelet 1788|Claude Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matiers,* 5 dln., Parijs 1788.
Watelet & Lévesque 1792|Claude Henri Watelet & Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure,* 5 dln., Parijs 1792.
Weber 1722|F.C. Weber, *The Present State of Russia, vol. 1,* Londen 1722 [repr. New York 1968].
Weigel 1647|Valentin Weigel, *Van de betrachtingh des levens Christi en hoe Christus tot onsen nut moet gekent worden: vervat in vijf capittelen,* ed. Pieter van Burgh, Amsterdam 1647.
Wellekens 1715, ed. Warners 1965|Jan Baptist Wellekens, *Verhandeling van het herderdicht,* ed. J.D.P. Warners: Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, Utrecht 1965 [ed. princ. in: *Amintas* in 1715].
Westerbaen 1663|Jacob Westerbaen, *Krancken-Troost Voor Israel In Holland. Met een Ernstige Aenspraeck Aen de ... Staeten van Holland en West-Vriesland,* s.l. (Gedruckt buyten Geneven) 1663.
Westerbaen 1672|Jacob Westerbaen, *Gedichten van Jacob Westerbaen, ridder, heer van Brandwijck en Gybland &c,,* 3 dln., ed. Johannes Tongerlo, Den Haag 1672.
Westerman 1631|Adam Westerman [Ad. Westermannus], *Christelijcke zee-vaert ende wandel-wech, hoe een schipper, coopman ende reysende man in de vreese Godes in zijn uyt ende in reyse ... hem houden ende draghen sal, ...,* 5. ed. Broer Jansz. Amsterdam 1631.
Weyerman 1726|Jacob Campo Weyerman, *Den ontleeder der gebreeken.* Deel 2. Hendrik Bosch, Amsterdam 1726
Weyerman 1729-1769|Jacob Campo Weyerman, *De leevensbeschryvingen der Nederlandsche Konst-schilders en Konst-schilderessen,* ed. E. Boucquet, H. Scheurleer, F. Boucquet & J. de Jongh, 3 dln., Den Haag 1729; dl. 4, ed. Ab. Blussé & zoon, Dordrecht 1769.
Wilhelmius 1702|Johannes Wilhelmius, *Algemene kerke en lants droefheyd, over 't ... afsterven van William de III. ...,* ed. Isaak Stokmans, Amseterdam 1702.
Wilkes 1769|John Wilkes, *The life and political writings of John Wilkes*, ed. J. Sketchley and Co., Birmingham 1769.
Windecke, ed. Von Hagen 1886|Eberhard Windecke, *Das Leben Konig Sigmunds,* vert./ed. Th. von Hagen, ed. F. Duncker, Leipzig 1886 (Die Geschichtsschreiber der deutschen, Vorzeit, 15. Jahrhundert, Bd. 1, 67).
Witsius 1669|Herman Witz, *Twist des Heeren met sijn wyngaerdt, de selve overtuygende van misbruyck sijner weldaden, onvruchtbaerheydt in 't goede, en al te dertele weeldrigheydt ...,* ed. Jacob Pieters Hagenaer, Leeuwarden 1669.
Witsius 1695|Herman Witsus, *Juda ontkroont, ofte Treurpredikaetsie over Jeremiaes klaegliederen cap. 5. v. 16: Gepast op de ... doot van ... Maria Stuart ...,* ed. François Halma, Utrecht 1695.
Witsius 1700|Herman Wits, *Hermanni Witsii Miscellaneorum sacrorum tomus alter: Continens XXIII exercitationes ...: Quibus accesserunt Animadversiones irenicæ ad controversias quasdam Anglicanas; ut et orationes quinque Miscellaneorum sacrorum tomus alter: Animadversiones irenicae, ad controversias, ..., in Britannia nunc agitantur,* ed. François Halma & Willem van de Water, Amsterdam & Utrecht 1700.
Wittewrongel 1655|Petrus Wittewrongel, *Oeconomia christiana. Ofte Christelicke huys-houdinge. Bestiert naer den reghel van het suyvere woordt Godts,* 2 dln., ed. wed. van Marten Jansz. Brant & Abraham van den Burgh, Amsterdam 1655.
Wittewrongel 1661|Petrus Wittewrongel, *Oeconomia christiana ofte Christelicke huys-houdinghe: Vervat in twee boecken. Tot bevoorderinge van de oeffeninge der ware godtsaligheydt in de bysondere huys-ghesinnen,* 2 dln., ed. wed. van Marten Jansz. Brant & Abraham van den Burgh, Amsterdam 1661.
Worm 1607-1654, ed. Schepelern 1965-1968|Ole Worm, *Breve fra og til Ole Worm,* ed. H.D. Schepelern (& Holger Friis Johansen), 3 dln., Kopenhagen 1965-1968.
Worm 1619|Ole Worm, *Oratio Inauguralis de Fratrum R.C. Philosophiam Reformandi Conatu, Laurea philosophica summa,* ed. Henrik Waldkirch, Kopenhagen 1619.

Worstelinge Jacobs 1672|[Simon Simonides, Thaddeüs de Lantman], *De worstelinge Jacobs, vervattende de wonderlijcke worstelinge, en salige overwinninge van Jacob vander Graef, tot troost van alle geloovige, en op Godt-betrouwende zielen,* ed. Marcus Doornick, Amsterdam 1672 [ed. princ. voor Levyn van Dyck].
Wtenbogaert, ed. Rogge 1868-1875|Johannes Wtenbogaert, *Brieven en onuitgegeven stukken van Johannes Wtenbogaert*, 3 dln. in 7 bdn., ed. H.C. Rogge, Utrecht 1868-1875 (Historisch Genootschap, 11, 12, 15, 17, 19, 20, 22).
Zweeling 1657/60|D. J. Zweeling [Sweelinck], *Le livre VII des chansons vulgaires, dat is het VII boek van de gemeene zang-stukken met 4 stemmen verbetert en vermeerdert door D.J. Zweeling en anderen en nu op 't nieuw met de vertaling van de latijnsche, italiaansche, spaansche, fransche en duitsche woorden verrijkt,* ed. Paulus Matthysz., Amsterdam s.d. [ca. 1657-1660].
Zwingli 1525|Huldrych Zwingli, *Von dem Touff: Vom wider-touff. Vnnd vom kindertouff,* ed. Hager 1525, Zürich 1525 = 'Von der Taufe, von der Wiedertaufe und von der Kindertaufe, 27. Mai 1525', in: W. Heinsius (red.), *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke,* Leipzig 1927, dl. 4 (Corpus Reformatorum, 91), pp. 206-337; *Huldrych Zwingli Werke: Digitale Texte,* nr. 56. <http://www.irg.uzh.ch/static/zwingli-werke/index.php?n=Werk.56>
Zwingli 1545|Huldrych Zwingli, *D. Huldrychi Zuinglii de baptismo, anabaptismo et parvulorum vel infantium baptismo liber, Latinitati donatus Rod. Gualthero interprete,* ed. Christoph Froschauer, Zürich 1545.
Zwingli HS|Huldrych Zwingli; F. Blanke, O. Farner & R. Pfister (red.), *Zwingli: Hauptschriften,* 8 dln. (verschenen: dl. 1-4, 7, 9-11), Zürich 1940-1963.
Zwingli *Opera*|Melchior Schuler & Johannes Schultheß (red.), *Huldrici Zuinglii opera: completa editio prima curantibus Melchiore Schulero et Jo. Schulthessio = Huldreich Zwingli's Werke: Erste vollständige Ausgabe,* 8 dln. in 9 bdn. (dl. 1-2: Duitse werken; dl. 3-8: Latijnse werken; 11 dln.), ed. Fridericus Schulthessius, Zürich 1828-1842[1861].
Zwingli SW|Huldrych Zwingli, *Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke: einzig vollständige Ausgabe der Werke Zwinglis*, 14 dln. in 18 bdn., ed. E. Egli, Berlijn etc. 1905-1990 (Corpus Reformatorum, 88-101); ed. M. Lienhard & M. Bollinger, 7 dln., Zürich 2013 (Corpus Reformatorum, 102-108).

SECUNDAIRE LITERATUUR (NA 1850)

Van der Aa 1852-1875|A.J. van der Aa, K.J.R. van Harderwijk e.a., *Biographisch woordenboek der Nederlanden, bevattende levensbeschrijvingen van zoodanige personen, die zich op eenigerlei wijze in ons vaderland hebben vermaard gemaakt,* 12 dln., Haarlem 1852-1878 [repr. s.l. 1998ff.; CD-rom Centraal Bureau voor Genealogie Den Haag 2004, Apeldoorn 2006]. <resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/vdaa/>
Aarts 2015|M. Aarts, 'De "Groepsfoto" anno 1634. Johannes Claeissens' "Christus in het Huis van Maria en Martha" als een uniek groepsportret van de gemeenschap van zusters en broeders van het Maria Magdalena hospitaal in Brugge.', 20-7-2015. <http://www.marina-aarts.com/8/recente-projecten/?id=325#.WFvzfX0jMid>
Abelmann 1986|A.M. Abelmann, *Adriaen van Nieulandt fecit in Amstelredam: Een catalogus van de schilderijen van Adriaen van Nieulandt; Antwerpen 1587- Amsterdam 1658* (onuitg. doctoraalscriptie RU Utrecht) s.l. 1986.
Abels 2002|P.H.A.M. Abels e.a., *Duizend jaar Gouda: Een Stadgeschiedenis*, Hilversum 2002.
Abels 2009|M. Abels, *Tussen sloer en heilige: beeld en zelfbeeld van Goudse en Haarlemse kloppen in de zeventiende eeuw,* Utrecht 2009.
Abels 2010|M.A.W.L.M. Abels, ''Klopjes Verbeeld': drie zeventiende-eeuwse kloppenportretten uit Gouda', *Tidinge* 28, nr. 3 (2010), pp. 96-106. <www.diegoude.nl/klopjes-verbeeld-2010-3>
Ackermans 2004|G. Ackermans, 'Recensie van Duizend jaar Gouda', *Tijdschrift voor Nederlandse Kerkgeschiedenis* 7 (2004), pp. 90-91.
ADB 1875-1912|R.W.T.H.F. von Liliencron & Franz Xaver von Wegele (red.), *Allgemeine Deutsche Biographie,* 56 dln., Leipzig 1875-1912 (Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften).
Adrén 2004|Å. Andrén, 'Sind die Andachtsbilder mit der Reformation verschwunden?', in: S. Kaspersen & U. Haastrup (red.), *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe [The articles are based on papers held at the international symposion on "Images of cult and images on devotion" at Sandberg Manor in Jutland, 27-31 August, 1994],* Kopenhagen 2004, pp. 273-282.
Adriaans 1995|H. Adriaans, 'Kleding op Utrechts portretten', *Beeldaspecten: Maandblad Vereniging Leraren Beeldende Vakken* 7, nr. 6 (1995), pp. 5-9.
Van Aelst 2005|J.J. van Aelst, *Passie voor het lijden: de Hundert Betrachtungen und Begehrungen van Henricus Suso en de oudste drie bewerkingen uit de Nederlanden,* (diss. Univ. Utrecht) s.l. 2005.
Van Aelst 2011|J.J. van Aelst, *Vruchten van de passie: de laatmiddeleeuwse passieliteratuur verkend aan de hand van Suso's Honderd artikelen,* Hilversum 2011 (Middeleeuwse studies en bronnen, 129).
Ahrens 1990|K. Ahrens, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701,* Worms 1990.
Aikema 1989|B. Aikema, 'Een venetiaans schilderij van Willem Drost', *Oud Holland,* 103 (1989), pp. 115-117.
D'Ailly & Wijnman 1963|A.E. d'Ailly & H.F. Wijnman, *Historische gids van Amsterdam,* Amsterdam 1963 (Genootschap Amstelodamum).
Ainsworth 1998|M.W. Ainsworth, *Gerard David: Purity of vision in an age of transition,* New York 1998.
Akkerman 2015|N. Akkerman (red.), *The Correspondence of the Queen of Bohemia: Volume I, 1603-1631,* Oxford 2015.
Alcolea 1989|S. Alcolea, *Zurbarán*, Barcelona 1989.
Alexander 2008|D.C. Alexander, *Augustine's Early Theology of the Church: Emergence and Implications, 386-391,* New York 2008 (Patristic studies, 9).
Alföldi 1970|A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970.
Allan 1883|F. Allen, *Geschiedenis en beschrijving van Haarlem: van de vroegste tijden tot op onze dagen,* 4 dln., Haarlem 1874-1888.
Allard 1874|H.J. Allard, 'Bekeerlingen onder de Geestelijkheid van 't Haarlemsche Bisdom. (Met vier genealogische tafels)', *Haarlemsche Bijdragen: bouwstoffen tot de geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 2 (1874), pp. 276-284/361.
Alleblas 1985-1986|J. Alleblas (red.), *Ach lieve tijd: 800 jaar Dordrecht, de Dordtenaren en hun bestuur,* 14 afl. in 1 bd., Zwolle 1985-1986.
Altmann 1905|W. Altmann, *Die römischen grabältere der Kaiserzeit*, Berlijn 1905.
Althaus 1948|P. Althaus, 'Martin Luther über die Kindertaufe', *Theologische Literaturzeitung* 73 (1948), pp. 705-711.
Althaus 1966|P. Althaus, *The Theology of Martin Luther*, vert.R.C. Schultz, Philadelpia 1966.
Altick 1985|R.D. Altick, *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760–1900,* Ohio 1985.
Alting von Geusau 1963|L.G.M. Alting von Geusau, *Die Lehre von der Kindertaufe bei Calvin: gesehen in Rahmen seiner Sakraments- und Tauftheologie: Synthese oder Ordnungsfehler,* (diss. Rome Ang. 1955) Mainz 1963.
Anderson 1979|J. Anderson, 'The Giorgionesque Portrait: From Likeness to Allegory', in: *Giorgione, Atti del convegno internazionale di studio per il quinto centenario della nascita (Castelfrancro 1978),* Castelfranco 1979, pp. 153-158.
Anderson 2001|D.R. Anderson, *The King-Priest of Psalm 110 in Hebrews,* New York (Studies in biblical literature, 21).
Andersson 1981|C.D. Andersson, 'Religiöse Bilder Cranach im Dienste der Reformation', in: L.W. Spitz, O. Büsch & B. Rollka (red.), *Humanismus und Reformation als Kulturelle Kräfte in der Deutschen Geschichte: Ein Tagungsbericht,* Berlijn & New York (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin), pp. 43-79.
Anrooij 1997|W. van Anrooij, *Helden van Weleer: De Negen Besten in de Nederlanden (1300-1700),* Amsterdam 1997.
Apperloo-Boersma & Selderhuis 2013|K. Apperloo-Boersma & H.J. Selderhuis (red.), *God, Heidelberg en Oranje: 450 jaar Heidelbergse catechismus,* Utrecht 2013.
Appuhn 1973|H. Appuhn, 'Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrich I. Barbarossa in Cappenberg', in: *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), pp. 129-192.

Arasse 1982|D. Arasse, 'Saint Bernardin ressemblant: la figure sous le portrait', in: D. Maffei & P. Nardi (red.), *Atti del Simposio Cateriniano Bernardiniano*, Sienna 1982, pp. 311-332.
Ariès 1948|P. Ariès, *Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII^e siècle,* Parijs 1948.
Ariès 1973|Ph. Ariès, *Centuries of childhood,* Londen 1996.
Armstrong 2004|M.C. Armstrong, *The Politics of Piety: Franciscan Preachers During the Wars of Religion,* Rochester 2004 (Changing perspectives on early modern Europe).
Aronberg Lavin 2001|M. Aronberg Lavin, *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo and Rembrandt,* Lawrence KS 2001 (Franklin D. Murphy lectures, 14).
Aronberg Lavin 2002|M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca*, Londen & New York 2002.
Aronberg Lavin & Lavin 2002|M. Aronberg Lavin & I. Lavin, 'Rembrandt's Jewish bride: sister and spouse', in: K. Möseneder & G. Schüßler *Bedeutung in den Bildern: Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg 2002, pp. 147-185.
Aronberg Lavin & Lavin 2013|M. Aronberg Lavin & I. Lavin, *Rembrandt's Jewish Bride: Sister and Spouse,* s.l. 2013. <https://publications.ias.edu/sites/default/files/Lavin_RembrandtJewishBride_2013.pdf>
Arps-Aubert 1932|R. von Arps-Aubert, *Die Entwicklung des reinen Tierbildes in der Kunst des Paulus Potter,* (diss. Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg) Halle (Saale) 1932.
Arvidsson 2004|B. Arvidsson, 'The Devotional Image. Reflections on Images in the Devotional Life of the Evangelical Tradition During the 17th and 18th Century', in: S. Kaspersen & U. Haastrup (red.), *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe* [*The articles are based on papers held at the international symposion on "Images of cult and images on devotion" at Sandberg Manor in Jutland, 27-31 August, 1994*], Kopenhagen 2004, pp. 305-311.
Asaert 2004|G. Asaert, *De val van Antwerpen en de uittocht van Vlamingen en Brabanders*, Thielt 2004.
Aschenbrenner 1930|Th. Aschenbrenner, *Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung*, (diss. Albert-Ludwigs-Univ. Freiburg) Freiburg im Breisgau 1930.
Asemissen & Schweikhart 1994|H.U. Asemissen & G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlijn 1994 (Acta Humaniora).
Asfour & Williamson 1997|A. Asfour & P. Williamson, 'Gainsborough's Wit', *Journal of the History of Ideas* 58, nr. 3 (1997), pp. 479-501.
Asfour & Williamson 1999|A. Asfour & P. Williams, *Gainsborough's Vision,* Liverpool 1999**.**
Van Asselt 2003|W.J. van Asselt, 'Verbond, Rijk Gods en Vriendschap. Drie hoofdthema's uit de theologie van Johannes Coccejus (1603-1669)', *Kerk en Theologie* 54 (2003), pp. 324-335.
Auerbach 1938|E. Auerbach, 'Figura', *Archivum Romanicum* 22 (1938), pp. 436-489.
Auner 1956|M. Auner, 'Pieter Bruegel. Umrisse Eines Lebensbildes', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 52 (1956), pp. 114-115.
Aurenhammer 1967|H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1: Alpha und Omega: Christus und die vierundzwanzig Ältesten*, Wenen 1967.
Auricchio 2007|L. Auricchio, 'Self-promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 *Self-portrait with Two Students*', *The Art Bulletin* (maart 2007), pp. 45-67.
Van Autenboer 1976|E. van Autenboer, 'Het Concilie van Trente en de kunst in het Mechelse', in: A. Monballieu & G. Dogaer (red.), *Studia Mechliniensia: Bijdragen aangboden aan Dr. Henny Joosen ter gelegenheid van zijn vijfenzestigste verjaardag*, Mechelen 1976, pp. 219-229.
Auzas 1966|P.M. Auzas, 'L'Adoration des Bergers de Hiérosme Francken', *Bulletin de la société de Histoire de l'Art français* (1966), pp. 61-64.
Auzas 1968|P.M. Auzas, *Hièrosme Francken dit Franco, peintre du Roi Henri III et du Roi Henri IV*, Brussel 1968.
Baaij 1962|A.M. Baaij, *Jhesus collacien: Een laat-middeleeuwse prekenbundel uit de kringen der Tertiaressen,* (diss. KU Nijmegen) Zwolle 1962.
Baarsen 1996|R. Baarsen, 'Herman Doomer, Ebony Worker in Amsterdamdam', *The Burlington Magazine* 138 (1996), pp. 739-749.
Baas 2011|H.A. Baas, *Maer de geestelycheyt grimde: Uitgave en beschouwing van het tweedespel van sinnen vandWerck der Apostelenvan Willem van Haecht, Opgevoerd op negen april 1564,* (M.A. RU Groningen) s.l. 2011. <http://www.meldpuntmediation.nl/scripties/scriptie-rik-baas/ma-1556975-ha.pdf>
Bach-Nielsen e.a. 2006|C. Bach Nielsen e.a., *Danmark og renæssancen 1500-1650*, Kopenhagen 2006.
De Baecque 1994|A. de Baecque, 'The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation', *Representations* 47 (1994), pp. 111-143.
Baer 1990|R. Baer, *The Paintings of Gerrit Dou (1613-1675),* (diss. New York Univ.) Ann Arbor 1990.
Baetens 1976|R. Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart: De diaspora en het handelshuis De Groote tijdens de 1ste helft der 17de eeuw*, 2 dln., Brussel 1976 (Pro Civitate. Historische uitgaven, 45).
Baetjer 1995|K. Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by Artists Born before 1865: A Summary Catalogue*, New York 1995.
Baetjer 2004|K. Baetjer, 'Buying Pictures for New York: The Founding Puchase of 1871', *Metropolitan Museum Journal* 39 (2004), pp. 161-245.
Bagni 1986|P. Bagni, *Benedetto Gennari e la Bottega del Guercino,* Bologna 1986.
Bailey 1999|G.A. Bailey, 'The Jesuits and Painting in Italy, 1550-1590: The Art of Catholic Reform', in: F. Mormando (red.), *Saints & Sinners: Caravaggio and the Baroque Image,* tent. cat. Boston, McMullen Museum of Art, Boston College), Chicago 1999, pp. 169-171.
Bakemeier 2002|E. Paviour Bakemeier, *The Portraits Historiés of Henri IV (1589-1610)*, (diss. Princeton Univ.) Princeton 2002.
Bakhuizen van den Brink 1946[1967]|J.N. Bakhuizen van den Brink, *Handboek der kerkgeschiedenis*, 2 dln., Den Haag 1946 [3 dln., ed. 1967].
Bakhuizen van den Brink 1976|J.N. Bakhuizen van den Brink (red.), *De Nederlandse belijdenisgeschriften*, 2. ed., Amsterdam 1976.
Bakker 1995|B. Bakker, '*Schilderachtig:* Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept', *Simiolus* 23 (1995), pp. 147-162.
Bakker 2003|P. Bakker, *Landschap en wereldbeeld: van Van Eyck tot Rembrandt,* (diss. VU Amsterdam) s.l. 2003.
Bakker 2008|P. Bakker, *Gezicht op Leeuwarden: Schilders uit Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw,* (diss. UvA Amsterdam) Amsterdam 2008.
Bakker 2008a|P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw,* Zwolle & Leeuwarden 2008.
De Balbian Verster 1917|J.F.L. Balbian Verster, 'De Hofstede Velserend en haar vroegere eigenaars', *Elsevier* 1-7 (1917), pp. 351-357.
Baldass 1957|L. Baldass, 'Two biblical histories by Cornelis de Wael', *The Art Quarterly* 20 (1957), pp. 265-274.
Baldassari 1995|F. Baldassari, *Carlo Dolci,* Turijn 1995.
Balis 1990|A. Balis, 'Pieter Thys, Marten Pepyn und der dritte „Pseudo-Boeckhorst"', in: P. Huvenne (red.) e.a., *Jan Boeckhorst, 1604-1668: Maler der Rubenszeit*, tent. cat. Antwerpen (Rubenshuis), Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte), Freren 1990, pp. 98-108.
Balis 2000|A. Balis, 'Working it out: design tools and procedures in sixteenth- and seventeenth-century Flemish art', in: H. Vlieghe, A. Balis & C. Van de Velde (red.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting* (1550-1700), Turnhout 2000 (Museums at the Crossroads, 5), pp. 129-151.
Balke 1981|W. Balke, *Calvin and the Anabaptist Radicals* (vert. van *Calvijn en de doperse radikalen,* (diss. RU Utrecht 1973) Grand Rapids 1981.
Ballarin 1995-1996|A.Ballarin, *Jacopo Bassano: I. 1-2. Jacopo Bassano: scritti 1964-1995, II. 1-3. Jacopo Bassano: Tavole,* 5 bdn., Padua 1995-1996 (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 2, 3).
Bannasch 2007|B. Banasch, *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke: Das 'bildende Bild' im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts,* (bew. Hab.-Schr.) Göttingen 2007 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 3).
Barasch 2013|M. Barash, *Theories of Art: 1. From Plato to Winckelmann*, New York 2013 [ed. princ. 1990].

Barcley 1927|A. Barcley, *The Protestant Doctrine of the Lord's Supper: A Study of the Eucharist Teaching of Luther, Zwingli and Calvin*, Glasgow 1927.
Bardon 1963|F. Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Parijs 1963.
Bardon 1974|F. Bardon, *Le Portrait Mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Parijs 1974.
Bardon 1976|F. Bardon, 'Le Fonctionnement d'un portrait myhologique. 'la Grande Mademoiselle en Minerva' par Pierre Bourguignon', *Colloquio Artes* 26 (1976), pp. 4-17.
Bar-Efrat 1987|Sh. Bar-Efrat, 'Some Remarks on Rembrandt's 'Jacobs blessing Ephraim and Manasseh'', *The Burlington Magazine* 129 (1987), pp. 594-595.
Bar-Efrat 1989|Sh. Bar-Efrat, *Narrative Art in the Bible,* Sheffield 1989 (JSOTSup, 17).
Barnes 1986|S.J. Barnes, *Van Dyck in Italy: 1621-1628,* (diss. New York Univ.) Ann Arbor 1986.
Barnes e.a. 2004|S.J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar & H. Vey, *Van Dyck: A complete catalogue of the paintings,* New Haven & Londen 2004.
Barnett & Parker 1980|D. Barnett & I. Parker, 'Finding the Appropriate Attitude', *Early Music* 8 (1980), pp. 65-67.
Barocchi 1960-1962|P. Barocchi (red.), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Contrariforma,* 3 dln., Bari 1960-1962 (Scrittori d'Italia 219, 221, 222).
Barocchi 1971-1977|P. Barocchi (red.), *Scritti d'arte del Cinquecento,* 3 dln., Milaan & Napels 1971-1977.
Barret 1978|C.K. Barret, *The Gospel according to St. John: An Introduction with Commentary and Notes on the Greek Text*, Westminster 1978.
Barrett 2012|K. Barrett, *Pieter Soutman: Life and Œuvre,* Amsterdam & Philadelphia 2012 (Oculi: Studies in the Arts of the Low Countries, 12).
Bartelink 1974|G.J.M. Bartelink, 'Het onderschrift van het Rythovius-schilderij te Riethoven', *Brabants heem: tweemaandelijks tijdschrift voor Brabantse heem- en oudheidkunde* 26 (1974), pp. 102-104.
Bartelt 1994|A. Bartelt, *Das mythologische Porträt in der französischen Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,* (M.A. Univ. Heidelberg) s.l. 1994.
Bartholomeus 2008|A. Bartholomeus, 'De iconografie van Cornelis de Vos, *De burgers van Antwerpen brengen de monstrans en de gewijde vaten terug naar de heilige Norbertus*', *Rubens Bulletin* 2 (2008), pp. 131-135.
Bartlett 2013|R. Bartlett, *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation,* Princeton NJ 2013.
Baskins & Rosenthal 2007|C. Baskins & L. Rosenthal (red.), *Early Modern Visual Allegory: Embodying Meaning,* Aldershot 2007.
Bass 2008|L.R. Bass, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain,* University Park PA 2008**.**
Bath 1994|M. Bath, *Speaking pictures: English emblem books and Renaissance culture,* Londen 1994.
Bätschmann & Griener 1997|O. Bätschmann & P. Griener, *Hans Holbein*, Zwolle 1997.
Bauch 1926|K. Bauch, *Jacob Adriaensz Backer: Ein Rembrandtschüler aus Friesland (Grote'sche Sammlung von Monographien zur Kunstgeschichte, Bd. V)*, Berlijn s.d. [1926].
Bauch 1966|K. Bauch, *Rembrandt: Gemälde,* Berlijn 1966.
Bauch 1976|K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild: Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlijn 1976.
Baudouin 1977|F. Baudouin, *P.P. Rubens,* Antwerpen 1977.
Baudouin 1985-1988|F. Baudouin, 'Vier afbeeldingen van het interieur der verdwenen Sint-Walburgiskerk te Antwerpen', in: *Miscellanea Philippe Roberts-Jones = Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie* 34-37 (1985-88), pp. 181-194.
Baudouin 2005|F. Baudouin, 'Rubens' kinderjaren in Keulen en in Antwerpen', in: Idem, *Rubens in context: selected studies: liber memorialis / Frans Baudouin,* Schoten 2005, pp. 45-65, eerder opgenomen in: *Provincie Antwerpen. Provinciale commissie voor geschiedenis en volkskund. Jaarboek* 3 (1990-91), Antwerpen 1993, pp. 133-159.
Baudouin & Huvenne 1985|F. Baudouin & P. Huvenne, 'Schilderkunst na de val van Antwerpen (1585)', *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 23 (1985), pp. 122-159.
Bauer 1996|A.N. Bauer, *Begrifflichkeit und Typus des* Portrait historié *im holländischen 17. Jahrhundert*, 2 dln., (M.A. FU Berlin) Berlijn 1996.
Bauer 2005|H. Bauer, 'Baroque in the Netherlands: Dutch and Flemish Painting in the 17th century', in: I.F. Walther (red.) e.a., *Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies: From the Gothic to the Present Day,* Keulen 2005, pp. 273-286.
Bauer 2006|A.N. Bauer, *Jan Mijtens (1613/14-1670): Leben und Werk*, Petersberg 2006 (Studien der Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 21).
Baum 1914|J. Baum, *Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel,* Berlijn 1914.
Baumbauch & Bischoff 2003|G. Baumbauch & C. Bischoff (red.), *Frau und Bildnis, 1600-1750: Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel 2003. <http://www.upress.uni-kassel.de/online/frei/978-3-933146-95-3.volltext.frei.pdf>
Baumgartner 1993|M. Baumgartner, *Die Täufer und Zwingli: eine Dokumentation,* Zürich 1993.
Bautier 1928|P. Bautier, 'Le peintre jacques Van Oost le Vieux (1601-1671)', *Bulletin Officiel du Touring Club de Belgique, Bruxelles* 34, nr. 20 (1928), pp. 463-465.
Bautier 1944|J. Bautier, *Les peintres Van Oost et la fin de l'Ecole de Bruges,* Brussel 1944 (Conférences de la diffusion artistique des Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1943-1944).
Bavinck 1918|H. Bavinck, *Gereformeerde Dogmatiek I-IV*, 4 dln., Kampen 1918.
Baxhenrich-Hartmann 1984|E.-M. Baxhenrich-Hartmann, *Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund,* Dortmund 1984 (Monographien zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark).
Becker 1926|B. Becker, 'Coornhert, de 16de-eeuwsche apostel der volmaakbaarheid', *Nederlandsch archief voor kerkgeschiedenis* 19, afl. 1 (1926), pp. 59-84.
Becker 1928|B. Becker, *Bronnen tot de kennis van het leven en de werken van D.V. Coornhert,* Den Haag 1928 (Rijks geschiedkundige publicatiën. Kleine Serie, 25).
Becker 1986|J. Becker, ''Een tropheum zeer groot?' Zu Marcus Gheeraerts Porträt von Willem van Oranje als St. Georg', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34, nr. 1 (1986), pp. 3-36.
Beckwith 1993|S. Beckwith, *Christ's Body: Identity, Culture, and Society in Late Medieval Writings*, Londen 1993.
Bedaux 1983|J.B. Bedaux, 'Beelden van "leersucht" en tucht. Opvoedingsmetaforen in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 34 (1983), pp. 49-74.
Bedaux 1987|J.B. Bedaux, 'Fruit and fertility: Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries', *Simiolus* 17 (1987), pp. 150-168.
Bedaux 1990|J.B.M.F. Bedaux, *The reality of symbols: Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800,* Den Haag & Maarssen 1990.
Bedaux 1998|J.B. Bedaux, 'Funeraire kinderportretten uit de 17e eeuw', in: B.C. Sliggers (red.), *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret van 1500 tot heden*, tent. cat. Haarlem (Teylers Museum), Haarlem 1998, pp. 86-114.
Bedaux 2000|J.B. Bedaux, 'Een spiegel der deugd. Het portret van de kinderen van Diederic Pietersz. van Leyden en Alida Paets door Daniël Mytens II', *Bulletin van het Rijksmuseum* 48 (2000), pp. 28-33.
Van Beek 1969|M. van Beek, *An Inquiry into puritan vocabulary,* Groningen 1969.
Beeke 1991|J.R. Beeke, *Assurance offaith: Calvin, English Puritanism and the Dutch, Second Reformation,* New York etc. 1991.
Beelaerts van Blokland 1907|W.A. Beelaerts van Blokland, *Stichtsche, Gaasbeeksche en Overijsselsche leenen, gelegen in Gelderland,* Arnhem 1907.
Beets 1952|N. Beets, 'De dans om het Gouden Kalf; Een hervonden triptiek van Lucas van Leyden', *Oud Holland* 67 (1952), pp. 182-199.
Beets 1957|N. Beets, 'Rijckaert Aertsz. of Rijck metter Stelt', *Oud Holland* 72 (1957), pp. 199-217.
Begheyn 1971|P.J. Begheyn, 'Franciscus Sonnius als inkwisiteur. Een bijdrage tot zijn biografie', *Bossche Bijdragen. Bouwstoffen voor de geschiedenis van het bisdom 's-Hertogenbosch* 30 (1971), pp. 85-154.

Beguin 1964|S. Beguin, 'Une "Résurrection" d'Antoine Caron: nouvelle acquisition du musée départemental de Beauvais', *La Revue du Louvre* 4-5 (1964), pp. 203-213.
Beijers 2005|H. Beijers, *Jonker Marcus van Gerwen, 1565-1645: kasteelheer te Sint Oedenrode en de laatste 'Spaanse' kwartierschout van Peelland tijdens de Tachtigjarige Oorlog,* Vught 2005 (Notities vanuit het Kwartiersarchief van Peelland, 1).
Bejczy 2011|I. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the fourth to the fourtheenth century,* Leiden 2011 (Brill's studies in intellectual history, 202).
Bell 2005|Th. Bell, 'Erasmus en Luther: Over de vrijheid van de wil', in: J. Duyndam, T. de Wit, & M. Poorthuis (red.), *Humanisme en religie: controverses, bruggen, perspectieven,* Delft 2005, pp. 29-45.
Van Belle 2006|R. van Belle, *Vlakke grafmonumenten en memorietaferelen met persoonsafbeeldingen in West-Vlaanderen: een inventaris, funeraire symboliek en een overzicht van het kostuum,* Brugge 2006.
Belonje 1955|J. Belonje, 'De afkomst van het geslacht Van Egmond van de Nijenburg', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 9 (1955), pp. 39-76.
Belting 1981 [1995]|H. Belting**,** *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion,* Berlijn 1981 [1995].
Belting 1991 [2000]|H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991 [2000].
Belting 1994|H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art,* Chicago 1994.
Belting 1995|cf. Belting 1981.
Belting 2001|H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft,* München 2001.
Belting 2014|H. Belting, *An anthropology of images: picture, medium, body,* Princeton NJ 2014.
Belting & Kruse 1994|Belting & C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.
Van Bemmelen 1928|J.F. van Bemmelen, *Album Backer,* Groningen 1928
Bender e.a. 1955-1959|H.S. Bender [C. Krahn, M. Gingerich & O Harms] (red.), *Mennonite Encyclopedia: A Comprehensive Reference Work on the Anabaptist-Mennonite Movement,* 4 dln., Hillsboro KS 1955-1959.
Benedict 1999|Ph. Benedict, 'Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Arts', in: P.C. Finney (red.), *Seeing Beyond* the *Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, Michigan & Cambrige 1999, pp. 19-45.
Benesch 1925|O. Benesch, 'Werk van Maerten de Vos', *Onze Kunst* 22 (1925), pp. 59-64.
Benesch 1929|O. Benesch, 'Jan Vermeyen als Bildnismaler', *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* N.F. 6 (1929), pp. 204-215.
Benesz 1997|H. Benesz, 'Allegorical female busts by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw', *Oud Holland* 110 (1997), pp. 1-12.
Bénézit 1976|E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs ...,* 10 dln., Gründ 1976.
Bénézit 2006|E. Bénezit e.a., *Dictionary of artists,* 14 dln., Parijs 2006.
Benz 1969|E. Benz, *Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969.
Benz 1975|R. Benz (vert.), *Die Legenda Aurea des Jakobus de Voragine,* Heidelberg 1975.
Berens 1968|W. Berens, 'Ein grosser Eupener, Gillis Hooftman', *Geschichtliches Eupen* 2 (1968), pp. 56-82.
Van Beresteyn 1941|E.A. van Beresteyn & W.F. Del Campo Hartman**,** *Genealogie van het geslacht Van Beresteyn*, 2 dln., Den Haag 1941 (in eigen beheer).
Berger 1883|A. Berger, 'Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), pp. LXXXVI-CLXXVII.
Berger 2000|H.C. Berger, *Fictions of the Pose: Rembrandt against the Italian Renaissance,* Stanford CA 2000.
Bergmann 1998|M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998.
Bergmans 1939|S. Bergmans, 'Le triptyque de Viglius Aytta de François Pourbus "van die beroerlijcke tyden"', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 9 (1939), pp. 209-223.
Bergmans 1952|S. Bergmans, *La peinture ancienne: Ses mystères, ses secrets*, Brussel 1952.
Bergmans 1967|S. Bergmans, 'Deux œuvres retrouvées de François Pourbus l'Ancien: a) Volet de triptyque, en revers: Saint Légier; b) La première version du triptyque de Viglius d'Aytta', in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 36 (1967) [1969], pp. 3-16.
Bergsma 1989|W. Bergsma, 'Godt alleen mach die ziele dooden' Coornhert en de godsdienspolitiek', in: H. Bonger e.a., *Dirck Volckertszoon Coornhert: Dwars maar recht*, Zutphen 1989, pp. 32-43.
Bergström 1966|I. Bergström, 'Rembrandt's double portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. A tradition transformed', *Nederland Kunsthistorisch Jaarboek* 17 (1966), pp. 143-166.
Van Berkel 1980|K. van Berkel, 'Frans Volckertsz. Coornhert en zijn vertaling van de "Vindiciae contra Tyrannos" (1586)', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 72 (1980), pp. 10-22.
Berkhof 2007|H. Berkhof, *Christelijk geloof,* Kampen 2007.
Berkvens-Stevelinck 1989|C. Berkvens-Stevelinck, 'Coornhert, een eigenzinnige theoloog', in: H. Bonger e.a. (red.), *Dirck Volckertszoon Coornhert: Dwars maar recht*, Zutphen 1989, pp. 18-31.
Berlin 1983|A. Berlin, *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative,* Sheffield 1983.
Bernet e.a. 1993|R. Bernet, I. Kern & E. Marbach, *An Introduction to Husserlian Phenomenology,* s.l. 1993 (Northwestern University studies in phenomenology and existential philosophy).
Berns 2000|J.J. Berns, *Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000.
Berns 2014|J.J. Berns, *Von Strittigkeit der Bilder: Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlijn & Boston 2014.
Berns & Neuber 2000|J.J. Berns & W. Neuber (red.), *Seelen-Maschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wenen 2000.
Bernt 1948-1962 [1979-1980]|W. Bernt, *Die niederländische Maler des 17. Jahrhunderts*, 4 dln., München 1948-1962 [1979-1980].
Besten 1983|A. den Besten, *Wilhelmus van Nassouwe: het gedicht en zijn dichter,* Leiden 1983.
Beutler 1991|J. Beutler, 'The structure of John 6', in: A. Culpepper (red.), *Critical readings of John 6*, Leiden, New York & Keulen 1991, pp. 115-127.
Beyerman 1965|J.J. Beyerman, 'Een vonnis van de "Bloedraad" over twee Mennonieten in 1572', *Zuid-Hollandse studiën* 11 (1965), pp. 158-171.
Bezemer Sellers 2001|V. Bezemer Sellers, *Courtly gardens in Holland, 1600-1650: The House of Orange and the Hortus Batavus,* Amsterdam & Woodbridge 2001.
Białostocki 1963|M. Białostocki, *Musée National de Varsovie: Introduction aux collections,* Warschau 1963.
Białostocki 1981|J. Białostocki, *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft,* Keulen 1981 (DuMont Taschenbücher, 113).
Białostocki & Walicki 1957| J. Białostocki & M. Walicki, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen 1300-1800,* Warschau 1957.
Bianchi 2008|Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente,* Bologna 2008 (Biblioteca di storia dell'arte).
Bieneck 1992|D. Bieneck, *Gerard Seghers 1591-1651: Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen 1992 (Flämische Maler im Umkreis der Grossen Meister, 6).
Bienfait & Kosmann 1943|A.G. Bienfait & M. Kossmann, *Oude Hollandsche tuinen,* 2 dln., Den Haag 1943.
Bierende 2002|E. Bierende, *Lucas Cranach d. Ä und der deutsche Humanismus: Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chronik und Fürstenspiegeln,* Berlijn 2002.
Biesboer 1989-1990|P. Biesboer, 'De burgers van Haarlem en hun portretschilders', in: S. Slive (red.), *Frans Hals,* tent. cat.

Washington (National Gallery of Art), Londen (Royal Academy of Arts), Haarlem (Frans Hals Museum), Maarssen 1989, pp. 23-44.
Biesboer 2001|P. Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745*, Los Angeles (The Provenance Index of the Getty Research Institute) 2001 (Documents for the History of Collecting: Netherlandish, Inventories 1).
Biesboer 2008|P. Biesboer, 'Jan de Bray: A most versatile artist', in: P. Biesboer, *Salomon, Jan, Joseph en Dirck de Bray: vier schilders in één gezin*, tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Londen (Dulwich Picture Gallery), Zwolle 2008, pp. 18-26.
De Bièvre 2015|E. de Bièvre, *Dutch Art and Urban Cultures 1200-1700,* New Haven 2015.
Bigham 1992|St. Bigham, *Les chrétiens et les images: les attitudes envers l'art dans l'Église ancienne*, Montréal 1992.
Bijleveld|W.J.J.C. Bijleveld, 'De familie van Panhuys in Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 38 (1951), pp. 78-79.
Bijtelaar 1953|B. Bijtelaar, 'De geschiedenis van de Collegekamer van het Onze Lieve Vrouwegilde, *Jaarboek Amstelodamum* 45 (1953), pp. 10-20.
Bijtelaar 1955|B. Bijtelaar, 'De Binnelandvaarderskapel van de Oude Kerk', *Jaarboek Amstelodamum* 47 (1955), pp. 17-26.
Bijtelaar 1969|B. Bijtelaar, 'De Kerkmeesterskamer van de Oude Kerk', *Jaarboek Amsteldoamum* 61 (1969), pp. 24-64.
Bikker 2002|J. Bikker, 'Drost's end and Loth's beginning in Venice', *The Burlington Magazine* 114 (2002), pp. 147-156.
Bikker 2005|J. Bikker, *Willem Drost (1633-1659: A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven & Londen 2005.
Bikker 2013|J. Bikker, *De Joodse Bruid / The Jewish Bride,* Amsterdam 2013.
Birnfeld 2009|N. Birnfeld, Der *Künstler und seine Frau: Studien zu Doppelbildnissen des 15.-17. Jahrhunderts*, Weimar 2009.
Bisschop 1993|R. Bisschop, *Sions Vorst en volk: Het tweede-Israëlidee als theocratisch concept in de Gereformeerde kerk van de Republiek tussen ca. 1650 en ca. 1750*, Veenendaal 1993.
Bitter 1962-1964|H. Bitter (red.), 'Das Beichtbuch der Wiedertäufer in Münster', *Heimatkalender der Herrlichkeit Lembeck* 21 (1962), pp. 51-86; jrg. 23 (1964), pp. 101-129.
Bizer & Kreck 1955|E. Bizer & W. Kreck, *Die Abendmahlslehre in den reformatorischen Bekenntnisschriften*, München 1955 (Theologie Existenz Heute, n.s. XLVII).
Bjusch 1975|F.J. Bjusch, *Lex Christi secundum naturam: die christologische-heilsgeschichtliche Einheit und Identität des sittlichen Gesetzes nach Louis de Thomassin,* Rome (Analecta Gregoriana, v. 199; Series Facultatis theologiae, Sectio B, n. 65).
De Blaauw 2016|S. de Blaauw, 'In the Mirror of Christian Antiquity: Early Papal Identification Portraits in Santa Maria Maggiore', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 109-130.
Blaauw & Van Toorn 1986|C. Blaauw & A. van Toorn, 'De zin van het Spel, rederijkers in moeilijke tijden', in: M. de Roever & B. Bakker *Woelige tijden: Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam 1986, pp. 83-91.
Blacketer 2006|R.A. Blacketer, *The School of God: Pedagogy and Rhetoric in Calvin's Interpretation of Deuteronomy,* Dordrecht 2006 (Studies in early modern religious reforms, 3).
Blanc 1864|C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les Ecoles: Ecole flamande,* Parijs 1864.
Blanc 2008|J. Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle: la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten,* Bern 2008.
Blankert 1966|A. Blankert, 'Invul-portretten door Casper en Constantyn Netscher', *Oud Holland* 81 (1966), pp. 263-269.
Blankert 1967|A. Blankert, 'Heraclitus en Demorcritus in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18 (1967), pp. 31-124.
Blankert 1973|A. Blankert, 'Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty', in: Josua Bruyn e.a. (red.), *Album Amicorum J.G. van Gelder,* Den Haag 1973, pp. 32-39.
Blankert 1976|A. Blankert, *Ferdinand Bol: 1616-1680: een leerling van Rembrandt,* (diss. RU Utrecht) Den Haag 1976.
Blankert 1978|A. Blankert, *Kunstbezit Parkstraatkerk*, Den Haag 1978.
Blankert 1982|A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680) Rembrandt's pupil,* Doornspijk 1982.
Blankert 2008|A. Blankert, 'Salomon, Jan, Joseph and Dirck de Bray, Haarlem and Londen', *The Burlington Magazine* 150 (2008), pp. 350-352.
Bleyerveld 2000-2001|Y. Bleyerveld, 'Chaste Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca. 1500-1750', *Simiolus* 28, nr. 4 (2000-2001), pp. 219-250.
Bleyerveld 2001|Y. Bleyerveld, 'Van de tiran verlost. Het boekje Tyrannorum praemia. Den loon der tyrannen van Willem van Haecht (1578)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 52 (2001), pp. 126-153.
Bleyerveld 2002|Y. Bleyerveld, 'Redding door Gods genade. De samenstelling van een prentenserie van Willem van Haecht (1578)', *Kunstlicht* 23 (2002), pp. 20-26.
Bleyerveld 2011| Y. Bleyerveld, 'Prints as a Perfect Means of Communication. Allegorical Prints with Moral and Religious Messages invented by Willem van Haecht', in: B. Ramakers (red.), *Understanding Art in Antwerp. Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540-1580),* Leuven e.a. 2011 (Groningen studies in cultural change, 45), pp. 93-107.
BLNP 1978-2006|D. Nauta & C Houtman (red.) e.a., *Biografisch lexicon voor de geschiedenis van het Nederlands protestantisme,* 6 dln., Kampen 1978-2006.
BLO 1993ff|M. Tielke (red.), *Biographisches Lexikon für Ostfriesland, ...* dln., Aurich 1993ff.
Bloch 1980|P. Bloch, 'Das Bild des Menschen im Mittelalter: Herrscherbild – Grabbild – Stifterbild', in: B. Hüffler (red.), *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*, tent. cat. Berlijn, (Preußische Museen), pp. 107-120.
Blok 1916|P.J. Blok, Geschiedenis eener Hollandsche stad: Eene Hollandsche stad onder de republiek, Den Haag 1916.
Blok 1917|P. J. Blok 'Rembert Dodoens Protestant', *Janus* 22 (1917), pp. 269-270.
Blokland 2016|G. Blokland, *Geloof alleen! Protestanten in België: een verhaal van 500 jaar,* Antwerpen & Apeldoorn 2016.
Blum 1913|A. Blum, 'La Mode des Portraits mythologiques sous Louis XV', *Revue du Dix-huitième Siècle* 1 (1913), pp. 302-309.
Blumer 1969|H. Blumer, *Symbolic interactionism: Perspective and method.* Englewood Cliffs NJ 1969.
BNB 1866-1944|*Biographie Nationale de Belgique: Publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique*, 28 dln., Brussel 1866-1944.
Bocquillon 2004-2005|M. Bocquillon, 'Le "Portrait parlant" de Jean-Baptiste Belley', *Nineteenth Century French Studies* 33, nr. 1/2 (2004-2005), pp. 35-56.
Boczkowska 1985|A. Boczkowska, 'The king of Poland as David – The Idea of "Regnum Davidicum", in the Contents of the Tomb of Casimir Jagellon by Wit Stwosz', *Polish Art Studies* (1985), pp. 71-87.
Bodart 2012|D.H. Bodart, 'Introduction: Dialogue avec le portrait', in: *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Parijs 2012 (INHA/CTHS: Les Essais de l'INHA, 10) [28-1-2013]. <http://inha.revues.org/350>
[Von] Bode 1887|W. von Bode, 'Die Ausstellungen alter Gemälde aus Privatbesitz in Düsseldorf und Brüssel im Herbst 1886', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10 (1887), pp. 30-50.
[Von] Bode 1887a|W. von Bode, 'Die versteigerung der Galerie Blenheim in Londen', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10 (1887), pp. 51-59.
[Von] Bode 1906|W. von Bode, 'Anton van Dyck als Mitarbeiter des Peter Paul Rubens', in: Idem, *Rembrandt und seine Zeitgenossen,* Leipzig 1906, pp. 255-282.
[Von] Bode 1917|W. von Bode, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen,* Leipzig 1917.
Boeft 1994|J. Boeft, *Denken over dichten: dertig eeuwen poeticale reflectie,* Amsterdam 1994.
Boehm 1985|G. Boehm, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
Boendemaker e.a. 2008|J.P. Boendemaker, M. Tolsma e.a., *Prachtig protestant: Museum Catharijneconvent,* Zwolle 2008.
De Boer 1991|P.A.H. de Boer, *Selected studies in Old Testament exegesis,* Leiden 1991 (Oudtestamentische studiën, 27).
De Boer 2011|W. de Boer, 'Invisible Contemplation: A Paradox in the Spiritual Exercises', in: K. Enenkel & W. Melion, *Meditatio: Refashioning the Self: Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture,* Leiden & Boston 2011 (Intersections, 17), pp. 235-256.
De Boer, Enenkel & Melion 2016|W. de Boer, K.A.E. Enenkel &. W.S. Melion, *Jesuit image theory,* Boston & Leiden 2016

(Intersections: interdisciplinary studies in early modern culture, 45).
Den Boer & Gootjes 2010|W.A. den Boer & A. Gootjes, *God's Twofold Love: The Theology of Jacob Arminius (1559-1609),* Göttingen 2010 (Reformed historical theology, 14).
Boers e.a. 2015|Th. Boers, J. Kiers, R. Schillemans & A. Versloot (red.), *Museum Ons'Lieve Heer op Solder = Our Lord in the Attic,* Amsterdam 2015 (Lectura Cultura).
Boersma & Jelsma 1997|O. Boersma & A.J. Jelsma, *Unity in Multiformity: The minutes of the coetus of London, 1575 and The Consistory minutes of the Italian Church of London, 1570-1591,* Amsterdam 1997 (Recherches Wallonnes et Huegenots, 3).
Boersma 2011|H. Boersma, *Heavenly Participation: The Weaving of a Sacramental Tapestry,* Grand Rapids 2011.
Boertjes & Klarenbeek 2016|K. Boertjes & H. Klarenbeek, 'Familiebezoek. Paleis Het Loo verwerft herondekt dubbelportret van Gerard van Honthorst', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 25, nr. 1 (2016), pp. 17-20.
Boesch 1949|P. Boesch, 'Der Zürcher Apelles. Neues zu den Reformatorenbildnissen von Hans Asper', *Zwingliana* 9 (1949), pp. 16-50.
Bœspflug, Christin & Tassel 1996|→Molanus 1617, ed. Bœspflug 1996.
Bœspflug & Zaluska 1994|F. Boespflug & Y. Zaluska, 'Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215)', *Cahiers de civilisation médiévale* 37, nr. 147 (jul./sept. 1994). pp. 181-240,
Bogade 2005|M. Bogade, *Kaiser Karl der IV.: Ikonographie und Ikonologie,* Hannover 2005.
Bogade 2006|M. Bogade, 'Die Porträts Kaiser Karls IV. – eine Einführung', *Concilium medii aevi* 9 (2006), pp. 175-190. <http://cma.gbv.de/dr,cma,009,2006,a,09.pdf>
Van Boheemen & Van Haren 1989|P. van Boheemen & J. van Haaren, 'Ter bruiloft genodigd', in: P. van Boheemen (red.), *Kent, en versint Eer datje mint,* tent. cat. Apeldoorn (Historisch Museum Marialust), Zwolle 1989, pp. 181-183.
Van Boheemen & Van der Heijden 1985|F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, *De Westlandse rederijkerskamers in de zestiende en zeventiende eeuw,* Amsterdam 1985.
Van Boheemen & Van der Heijden 1999|F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, *Met minnen versaemt: bronnen voor de geschiedenis van de Nederlandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*, (diss. KU Nijmegen) Delft 1999.
Bok 1984|M.J. Bok, *Vijfendertig Utrechtse Kunstenaars en hun werk voor het Sint Jobs Gasthuis 1622-1642*, Utrecht 1984.
Bok & Dudok van Heel 2006|M.J. Bok & S. Dudok van Heel, *The Mysterious Landscape Painter Govert Janszn called Mijnheer (1577-c.1619),* in: A. Golahny & M.M. Mochizuki (red.), *In his milieu: essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias,* Amsterdam 2006, pp. 73-100.
Bollati & Fossati 1978-1982|G. Bollati & P. Fossati, *Storia dell'arte italiana: pt. 1. Materiali e problemi: v. 1. Questioni e metodi. v. 2. L'artista e il pubblico. v. 3. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità; pt. 2. Dal Medioevo al Novecento: v. 2. Dal Cinquecento all'Ottocento: t. 1. Cinquecento e Seicento. v. 3. Il Novecento; pt. 3. Situazioni momenti indagini: v. 1. Inchieste su centri minori. v. 2. Grafica e immagine: t. 1. Scrittura, miniatura, disegno. t. 2. Illustrazione, fotografia. v. 3. Conservazione, falso, restauro. v. 5. Momenti di architettura,* 5 dln., Turijn 1978-1982.
Bom & Enschedé 1911|G.D. Bom H.Gz. & J.W. Eschedé, *De Zuiderkerk te Amsterdam: de eerste nieuwgebouwde kerk der hervorming in Nederland: geschiedkundig overzicht van den bouw van, en den dienst in deze kerk, alsook van haren toren en haar kerkhof, van 1600 tot heden,* Amsterdam 1911.
Bonda 1996|J.W. Bonda, De *meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw,* (diss. Univ. Utrecht) Hilversum 1996.
Bonfait 2015|O. Bonfait, 'Quel héros pour le Roi? Monarchie et héroïsation d'Henri IV à Louis XIV', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 173-188.
Bonger 1941|H. Bonger, *Dirck Volckertszoon Coornhert: Studie over een nuchter en vroom Nederlander*, Lochem s.d. [1941].
Bonger 1978|H. Bonger, *Leven en Werk van D.V. Coornhert*, Amsterdam 1978.
Bonger 2004|H. Bonger, *The Life and Work of Dirck Volkertszoon Coornhert, Amsterdam* 2004.
Bonger e.a. 1989|H. Bonger e.a. (red.), *Dirck Volckertszoon Coornhert: Dwars maar recht*, Zutphen 1989.
Bonnet 2002|M.-J. Bonnet, 'Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIX siècles)', *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49, nr. 3 (2002), pp. 140-167.
De Bont 1897|B.J.M. de Bont, 'Geslacht en wapenkunde: Datum van overlijden van enkele Amsterdamsche vroedschapsleden der XVIe eeuw', *De Navorscher* 47 (1897), pp. 19-22.
Boockmann 1983|H. Boockmann, 'Über Ablaß-»Medien«', *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 34 (1983), pp. 709-721.
Boockmann 1984|H. Boockmann, 'Über Schrifttafeln im spatmittelalterlichen deutschen Kirchen', *Deutsches Archiv fiir Erforsduing des Mittelalters* 40 (1984), pp. 210-224.
Van den Boogert 2006|C.J. van den Boogert, 'Calvijns visie op Israël', *Vrede over Israël* 50, nr. 5 (2006), s.p. <http://www.kerkenisrael.nl/voi/voi50-5c.php>
Van Booma 2009|J.G.J. van Booma, 'Kurtzes Bekenntnis der Niederländer', in: M. Bucsay e.a. (red.), *Reformierte Bekenntnisschriften: Band 2.2, 1562-1569,* Neukirchen-Vluyn 2009, pp. 213-230.
Boon 1942|K.G. Boon, *De schilders vóór Rembrandt: De inleiding tot het bloeitijdperk,* Antwerpen & Utrecht 1942 (Maerlantbibiotheek, 9).
Boon 1963|K.G. Boon, 'De betrekkingen tussen Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden', in: *De Eeuw van Bruegel, de Schilderkunst in België in de 16de eeuw,* tent. cat. Brussel (Koninlijke Musea voor Schone Kunsten van België), Brussel 1963, pp. 31-34.
Boon 1977|K.G. Boon, 'De Antwerpse schilder Bernaert de Rijckere en zijn tekeningen-œuvre', *Oud Holland* 91, nr. 3 (1977), pp. 109-131.
Borchert 1997|T.H. Borchert, 'Rogier's *St. Luke:* The Case for Corporate Identification', in: C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context,* Turnhout & Boston 1997, pp. 61-87.
Borean 2000|L. Borean, 'Bernardo Strozzi's Portrait of a Collector as Perseus in Dijon', *The Burlington Magazine* 142 (2000), pp. 429-433.
Borean 2014|L. Borean, 'L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano', *Artibus et Historiae* 35, nr. 70 (2014), pp. 61-82.
Van Bork & Verkruijsse 1985|G.J. van Bork & P.J. Verkruijsse, *De Nederlandse en Vlaamse auteurs: van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs,* Weesp 1985.
Bornekamm 1983|H. Bornekamm, 'Die Bedeutung der Bekenntnissshriften im Luthertum', in: Idem, *Das Jahrhundert der Reformation: Gestalten und Kräfte,* Frankfurt 1983, pp. 286-293 (Insel Taschenbuch, 713).
Borsook 1981|E. Borsook, 'Cults and Imagery at Sant'Ambrogio in Florence', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25 (1981), pp. 147-202.
Boschung 2015|D. Boschung, 'Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt – Der Fall des Augustus', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 85-98.
Bossuyt & Willaert 1993|I. Bossuyt & S. Willaert, *Jean De Castro: Opera Omnia; 1: Sonets, avec une chanson... Iivre premier (1592) Chansons, stanses, sonets, et epigrammes... Iivre second (1592)*, Leuven 1993.
Bostoen 1998|K. Bostoen, *Bonis in bonum: Johan Radermacher de Oude (1538-1617), humanist en koopman*, Hilversum 1998.
Bostoen e.a. 1999|K. Bostoen, C.A. Binnerts-Kluyver, C.J.E.J. Hattink & A.M. van Lynden-de Bruïne (red.), *Het album J. Rotarii: tekstuitgave van het werk van Johan Radermacher de Oude (1538-1617) in het Album J. Rotarii, Handschrift 2465 van de Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit te Gent,* Hilversum 1999.
Bouckaert 2000|B. Bouckaert, *La cathédrale Saint-Bavon de Gand: du Moyen Âge au Baroque,* Asnière-sur-Oise 2000 (Esthétiques et rituels des cathédrales d'Europe, 2).
Bouman 1857|J. Bouman, *Bedijking, opkomst en bloei van de Beemster*, Purmerend 1857.
Boura 2012|V. Boura, 'La pensée grecque *et* le *portrait antique* Vasiliki', in: F. Flahutez, I. Goldberg, P. Volti (red.), *Visage et portrait, visage ou portrait* [*Actes de la journée d'études tenue le 16*

mai 2007 à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense], Nanterre 2012.
Boureau 2000|A. Boureau, *Le Simple Corps du roi.n L'impossible sacralité des souverains français XVe-XVIIIe siècles*, Parijs 2000.
Bouvy 1965|D. Bouvy, *Schilderkunst*, Bussum 1965 (Kerkelijke kunst, 1).
Boyd Morris 2010|A. Boyd Morris, *Images of debauchery: The Prodigal Son's revels in Netherlandish art of the sixteenth and seventeenth centuries,* (diss. Univ. of California) Los Angeles 2010.
Boyd Morris 2011|A. Boyd Morris, 'Pictures of debauchery: Profane Images of The Prodigal Son's Revels in Seventeenth-Century Dutch paintings', *Dutch crossing: a journal for students of Dutch in Britain* 35, nr. 3 (2011), pp. 213-229.
Van Braam & Klinkenberg 1958|F.A. van Braam & H. Klinkenberg, *Art Treasures in the Benelux countries, 1. The Netherlands*, Deventer 1958.
Van Brabant 1974.|J. Van Brabant, *Rampspoed en restauratie. Bijdrage tot de geschiedenis van de uitrusting en restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen,* Antwerpen 1974.
Brackez 2012|G. Brackez, *Frans Pourbus de Oudere (1545-1581): Een blik op zijn leven en oeuvre,* (M.A. Univ. Gent) Gent 2012.
Bradshaw 1996|C. Bradshaw, 'David or Josiah? Old Testament kings as exemplars in Edwardian religious polemic', in: B. Gorden (red.), *Protestant history and identity in sixteenth-century Europe,* 2 dln., Aldershot 1996, dl. 2, pp. 70-99.
Braekman 1987|E.M. Braekman, 'Het Lutheranisme in Antwerpen', *Bijdragen tot de Geschiedenis* 70 (1987), pp. 28-30.
Van den Branden 1883|F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilder-school*, Antwerpen 1883.
Van den Branden 1885|F.J. van den Branden, **'**De Spaansche Muiterij ten jare 1574', *Antwerpsch Archievenblad* 22 (1885), pp. 132-338.
Van den Branden & Frederiks 1888-1891|F.J. van den Branden & J.G. Frederiks, *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde,* Amsterdam 1888-1891.
Vanden Branden 1989-1991|J.-P. Vanden Branden Jean-Pierre, '"La Mélancolie" ou "Marie-Madeleine pénitente"', *Bulletin van de Koninklijke Musea van België / Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique* 38-40 (1989-1991), nr. 1-3, pp. 283-293.
Brandenbarg 1987|T. Brandenbarg, 'St. Anne and her Family. The veneration of St Anne in connection with concepts of marriage and the family in the early-modem period', in: L. Dresen-Coenders (red.), *Saints and she-devils: Images of women in the 15th and 16th centuries,* Londen 1987, pp. 101-128.
Brandenbarg 1988|T. Brandenbarg, 'De moeder- en maagschapcultus in de Nederlanden omstreeks 1500. De Annadevotie als symptoom van veranderde opvattingen over huwelijk en gezin', in: H. Peeters, L. Dresen-Coenders & T. Brandenbarg (red.), *Vijf eeuwen gezinsleven: Liefde, huwelijk en opvoeding in Nederlanden,* Nijmegen 1988 [2. ed. 1994], pp. 99-139.
Brandenbarg 1990|T. Brandenbarg, *Heilige Familieleven: Verspreiding en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd,* (diss. UvA Amsterdam) Nijmegen 1990.
Brandenbarg 1995|T. Brandenbarg, 'St. Anne, A Holy Grandmother and Her Children', in: A.B. Mulder-Bakker, *Sanctity and motherhood: Essays on holy mothers in the Middle Ages,* New York 1995 (Garland medieval casebooks, 14; Garland reference library of the humanities, 1767), pp. 31-65.
Braun 1980|J. Braun, *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen,* Rotterdam 1980.
Bredius 1885|A. Bredius, 'Iets over Johannes Vermeer ("De Delftsche Vermeer")', *Oud Holland* 3 (1885), pp. 217-222.
Bredius 1901-1904|A. Bredius, *Amsterdam in de zeventiende eeuw*, 3 dln., Amsterdam 1901-1904.
Bredius 1908|A. Bredius, 'Michiel Jansz. van Mierevelt, eene nalezing', *Oud Holland* 26 (1908), pp. 1-17.
Bredius 1910|A. Bredius, 'Iets over Hendrik Danckerts', *Oud Holland* (1910), pp. 70-73.
Bredius 1910a|A. Bredius, 'Lambert Doomer (1622-1700)', *La Revue de l'Art ancienne et moderne* 28, nr. 160 (1910), pp. 401-418.
Bredius 1912|A. Bredius, 'On Two Paintings usually ascribed to Rembrandt: A Picture by Abraham Van Dyck', *The Burlington magazine for connoisseurs* 21 (1912), pp. 164-169.
Bredius *K.-Inv.*|A. Bredius, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 dln. I-VII + register [VIII], Den Haag 1915-1921 [1922] (Quellenstudien zur holländische Kunstgeschichte, 5-7, 10-14).
Bredius 1935|A. Bredius, *Rembrandt: the complete edition of the paintings*, Wenen 1935.
Bredius 1939|A. Bredius, 'Een vroeg werk van Carel Fabritius', *Oud Holland* 56 (1939), pp. 3-14.
Bredius & Gerson 1969|A. Bredius & H. Gerson, *The complete edition of the paintings,* 3. bew. ed., New York 1969.
Bredius & De Roever 1887|A. Bredius & N. de Roever, 'Rembrandt, Nieuwe bijdragen tot zijne levensgeschiedenis, II.', *Oud Holland* 5 (1887), pp. 210-239.
Brême 1997|D. Brême, 'Portrait historié et morale du Grand Siècle', in: Th. Bajou e.a, *Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715,* tent. cat. Nantes (Musée des Beaux-Arts du Nantes), Toulouse (Musée des Augustins), Parijs 1997, pp. 91-106.
Brennecke 1954|W. Brennecke, 'Hiob als Musikheiliger', *Musik und Kirche* 24 (1954), pp. 257-261.
Brenner, Cohen & Franklin-Brown 2016|E. Brenner, M. Cohen & M. Franklin-Brown (red.), *Memory and Commemoration in Medieval Culture,* Londen & New York 2016.
Brenninkmeyer-De Rooij 1981|B. Brenninkmeyer-de Rooij, 'Vergoddelijkte vorsten', *Openbaar Kunstbezit* 25 (1981), pp. 46-50.
Brenninkmeyer-De Rooij 1984 [2003]|B. Brenninkmeyer-de Rooij, 'Theorie van de kunst', in: B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw,* Zwolle 1984 [2003], pp. 60-70.
Bresc 1981|G. Bresc, 'Justice et Paix. Le Tombeau de Christophe de Thou par Barthélemy Prieur', *Revue du Louvre* 31, nr. 1 (feb. 1981), pp. 8-18.
Breskin 2001|I. Breskin**,** '"On the Periphery of a Greater World": John Singleton Copley's *Turquerie* Portraits', *Winterthur Portfolio* 36 (2001), pp. 97-123.
Breukink-Peeze 1989|M. Breukink-Peeze, '"Eene fraaie kleding van de turkendragt ontleent", Turkse kleding en mode "à la turque" in Nederland', in: H.P.A. Theunissen & A.M. Abelmann (red.), *Topkapi & Turkomanie, Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600,* tent. cat. Rotterdam (Museum voor Volkenkunde), Leeuwarden (Museum het Princessehof), Amsterdam 1989, pp. 130-139.
Brewer 1997|J. Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century,* Londen 1997 [ed. 2013].
Briels 1974|J.G.C.A. Briels, *Zuidnederlandse boekdrukkers en boekverkopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden omstreeks 1570-1650,* Nieuwkoop 1974 (Bibliotheca Bibliographica Neerlandica, 6).
Briels 1976|J.G.C.A. Briels, *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630,* (diss. RU Utrecht) s.l. 1976.
Briels 1987|J.G.C.A. Briels, *Vlaamse schilders in de noordelijke Nederlanden,* Haarlem 1987.
Briels 1997|J. Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw 1585-1630,* Antwerpen 1997.
Brière Misme 1950|C. Brière Misme, 'Un petit maître hollandais Cornelis Bisschop (1630-1674) II. Portrait', *Oud Holland* 65 (1950), pp. 104-116.
Brilliant 1987|R. Brilliant, 'Portraits: The Limitations of Likeness', *Art Journal*, 46 (1987), pp. 171-172.
Van den Brink 1997|P.B.R. van den Brink, '*David geeft Uria de brief voor Joab:* Niet Govert Flinck, maar Jacob Backer', *Oud Holland* 111 (1997), pp. 177-186.
Van den Brink 2008|P. van den Brink, 'Uitmuntend schilder in het groot: De schilder en tekenaar Jacob Adriaensz. Backer', in: P. van den Brink & J. van der Veen, *Jacob Backer (1608/9-1651),* tent. cat. Amsterdam (Rembrandthuis), Aken (Suermondt-Ludwig-Museum), Zwolle 2008.
Van den Brink 2016|P. van den Brink, 'Tussen Rubens en Rembrandt. Jacob Adriaensz. Backer als portret- en historieschilder in Amsterdam', *Kroniek van het Rembrandthuis* (2016), pp. 5-40.
Brinkel 1958|K. Brinkel, *Die Lehre Luthers von der Fides Infantium bei der Kindertaufe*, Berlijn 1958.
Brinkmann 2010|I. Brinkmann, *Grabdenkmäler, Grablegen und Begräbniswesen der lutherischen adels,* Berlijn 2010.
Briston 1977|L. Briston, *La vie de Plotin / Porphyre: II*, Parijs 1992 (Histoire des doctrines de l'antiquité classique, 16).
Bristow 1977|E.R. Bristow, *Vice and Vigelance: Purity Movements in Britain 1700,* Dublin 1977.

Brom 1922|G. Brom & A.H.L. Hensen, *Romeinsche bronnen voor den kerkelijk-staatkundigen toestand der Nederlanden in de 16e eeuw*, Den Haag 1922 (Rijks geschiedkundige Publicatien, grote serie, nr. 52).
Brooke 1958|I. Brooke, *Dress and Undress: The Restoration and the Eighteenth Century,* Londen 1958.
Broos 1981|B. Broos, *Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam waaronder de collectie Fodor: Deel 3: Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving,* Amsterdam 1981.
Broos 1989|B. Broos, 'Gerbrandt van den Eeckhout, Isaak en Rebekka 1665, een nieuwe aanwinst', *Mauritshuis cahier* 1 (1989), pp. 113-120.
Broos & Van Leeuwen 1990|B. Broos, R. van Leeuwen & E. Buijsen, *Twee decennia Mauritshuis: Ter herinnering aan Hans R. Hoetink directeur 1972-1991,* Den Haag 1990.
Brouwer 1977|I. Brouwer, 'Portretgroep in oud-testamentische dracht', *Mededelingen van het Centraal Museum Utrecht* 18 (1977), p. 14.
Brown 1962|H. Brown, 'The "Chanson Spirituelle," Jacques Buus, and Parody Technique', *Journal of the American Musicological Society* 15, nr. 2 (1962), pp. 145-173.
Brown 1974|C. Brown, 'The Abbé Scaglia adoring the Virgin and Child', *Painting in Focus* nr. 2 (1974).
Brown 1981|C. Brown, *Carel Fabritius: complete edition with a catalogue raisonné,* Oxford 1981.
Brown 1982|C. Brown, *Van Dyck*, Oxford 1982.
Brown 1983|C. Brown, *Van Dyck,* Londen 1983.
Brown 1999|E.A.R. Brown, 'The Dinteville Family and the Allegory of Moses and Aaron before Pharaoh', *Metropolitan Museum Journal* 34 (1999), pp. 9, 73-100.
Brown 2000|K.T. Brown, *The Painter's Reflection: Self Portraiture in Renaissance Venice 1458-1625,* Florence 2000.
De Brouwer 1961|J. de Brouwer, *Bijdrage tot de geschiedenis van het godsdienstig leven en de kerkelijke instellingen in het land van Aalst tussen 1550-1621,* Aalst 1961.
Bruaene 2008|A.-L. Bruaene, *Om beters wille: rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650),* Amsterdam 2002 (Rederijkersserie).
Bruck 1953|G. Bruck, 'Habsburger als Herkulier', *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (N.F. 14) (1953), pp. 191-198.
Brückner 1963|W. Brückner, *Conrad Faber von Creuznach,* Frankfurt am Main 1963 (Schriften des Historischen Museum Frankfurt am Main, 11).
Brückner 1966|W. Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies,* (Hab.-Schr. Frankfurt) Berlijn 1966.
Brückner 2007|W. Bückner, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts: Die Illustrierte Confessio Augustana*, Regensburg 2007 (Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus).
De Bruin 1979-1980|C.C. de Bruin, 'Middeleeuwse Levens van Jesus als leidraad bij meditatie en contemplatie (I, II)', *Nederlands Archief* voor *Kerkgeschiedenis*, Nieuwe serie 58, nr. 2 (1977-1978), pp. 129-155; 60, nr. 2 (1980), pp. 162-181.
De Bruin 1993|C.C. de Bruin, *De Statenbijbel en zijn voorgangers: Nederlandse bijbelvertalingen vanaf de Reformatie tot 1637,* Haarlem 1993.
De Bruin 2008|M. de Bruin, 'Een profeet uit het Oosten: Spiritualist Hendrik Niclaes en de Nederlandse liedcultuur', in: L.P. Grijp & F. Willaert (red.), *De fiere nachtegaal: het Nederlandse lied in de middeleeuwen,* Amsterdam 2008, pp. 219-230.
De Bruin 2008a|M. de Bruin, 'Een nóg ouder geuzenliedboek. Signalement van de druk [1576-1577] met de oudst bekende Nederlandse Wilhelmustekst', in: L.P. Grijp & F. Willaert (red.), *De fiere nachtegaal: het Nederlandse lied in de middeleeuwen,* Amsterdam 2008, pp. 231-249.
De Bruin & Oosterman 2001|M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. C. Strijbosch e.a., *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600: Repertory of Dutch songs until 1600,* 2 dln. + CD-Rom, Gent & Amsterdam 2001.
Bruinvis 1904|C.W. Bruinvis, 'De bouw en versiering der St. Laurens of Groot Kerk te Alkmaar', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem* 28 (1904), pp. 192-196.
Bruinvis 1905|C.W. Bruinvis, *Levensschetsen van en Mededeelingen over Beeldende Kunstenaars, die te Alkmaar geboren zijn, aldaar gewoond of voor die stad gewerkt hebben*, s.l. 1905.
Bruinvis 1909|C.W. Bruinvis, 'Nadere Mededeelingen over Kunstenaars en hun werk in betrekking tot Alkmaar', *Oud-Holland* 14 (1909), pp. 115-124.
Brulez 1959|W. Brulez, *De Firma della Faille en de Internationale handel van Vlaamsefirma's in de 16e eeuw,* Brussel 1959.
Brunner 2004|F.D. Brunner, *Matthew: a commentary, Vol. 2: Matthew: The Churchbook, Matthew 13-28,* Grand Rapids 2004.
Brunt 1911|A. Brunt, 'Carel Fabritius', *Elsevier's Maandschrift* 21 (1911), p. 405.
Brusati 1995|C. Brusati, *Artifice and illusion: the art and writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago 1995.
Bruyn 1984|J. Bruyn, 'Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudereen jongere tijdgenoten, IV. De Pseudo-Félix Chrétien: een Haarlemse schilder (Bartholomeus Pons?) bij de bisschop van Auxerre', *Oud-Holland* 98, nr. 2 (1984), pp. 98-110.
Bruyn 1984a|J. Bruyn, 'Boekbespreking: Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, I', *Oud Holland* 98 (1984), pp. 146-162.
Bruyn 1988|J. Bruyn, 'Old and new elements in 16th-century imagery', *Oud Holland* 102 (1988), pp. 90-113.
Bruyn 1991|J. Bruyn, 'Over het 16de en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als memento mori', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 244-261.
Bruyn 1994|J. Bruyn, 'Een gehistoriseerde familiegroep van Ferdinand Bol. Twee fragmenten in Dordrecht en Lyon', *Oud Holland* 108 (1994), pp. 208-214.
Bruyn 1997|J. Bruyn, 'François Venant. Enige aanvullingen', *Oud Holland* 111 (1997), pp. 163-176.
Bruyn 2009|J. Bruyn, 'Een gedachtenisvenster voor Claes van Ruyven en Geertgen tot Sint Jans' "Johannespaneel" te Wenen', *Oud Holland* 122 (2009), pp. 81-120.
Bruyn-Berg 1978|C.E. Bruyn-Berg, 'Bredero's Lucelle, Jan Miense Molenaer (ca. 1610-1668)', *Verslag Vereniging Rembrandt* (1978), pp. 25-28.
BS 1959|Evangelische Kirche in Deutschland, *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, 4. ed., Göttingen 1959.
Büchsel & Müller 2010|M. Büchsel & R. Müller (red.), *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst: »Kunstbild«: Revision eines Begriffs,* Berlijn 2010 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 10).
Buchwald 1909|C. Buchwald, 'Neuerwerbungen des Museums. 1. Ein Abendmahlsbild aus dem Breslauer Rathause', *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift: Zeitschrift des schlesischen Altertumverreins, N.F.* 5 (1909), pp. 144-150.
Buck 1979|A. Buck, *Dress in Eighteenth-century England*, Londen 1979.
Van Bueren 1989|T. van Bueren, 'Gegevens over enkel epitafen uit het Sint Jansklooster te Haarlem', *Oud Holland* 103 (1989), pp. 121-151.
Van Bueren 1993|T. van Bueren, *Tot lof van Haarlem: Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993.
Van Bueren & Faries 1991|T. van Bueren, *Macht en onderhorigheid binnen de Ridderlijke Orde van Sint Jan: de Commandeursportretten uit het Sint Jansklooster te Haarlem*, Haarlem 1991.
Van Bueren & Wüstefeld 1999|T. van Bueren & W.C.M. Wüstefeld, *Leven na de dood: gedenken in de late Middeleeuwen,* Turnhout 1999.
Buijnsters & Buijnsters-Smets 1997|P.J. Buijnsters & L. Buijnsters-Smet, *Bibliografie van Nederlandse school- en kinderboeken, 1700-1800,* Zwolle 1997.
Buijs 1989-1990|H. Buijs, 'Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukenstuk', in: G.Th.M. Lemmens & W.Th. Kloek (red.), *Pieter Aertsen,* Den Haag 1990 = *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 40 (1989), pp. 93-128.
Bünsche 1990|B. Bünsche, 'Eine Kupfertafel der Cranach-Werkstatt. Ikonographisches – Maltechnik – Restaurierung', *Restauro* 96, nr. 3 (1990), pp. 202-209.
Buran 2006|D. Buran, 'Die Wandmalereien in Südtirol und Sigismund von Luxemburg: Überlegungen zur kirchenpolitisch motivierten Ikonographie der Kunst um 1400', in: M. Pauly & F. Reinert (red.), *Sigismundus von Luxemburg: Ein Kaiser in Europa: Tagungsband des internationalen historischen und*

kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.-10. Juni 2005, Mainz 2006, pp. 301-318.
Buran 2006a|D. Buran, 'Die Ausmalung der Friedhofskapelle in Riffian: Meister Wenzel, Südtirol und böhmische Kunst um 1400', *Umění* 54 (2006), pp. 298-315.
Burchard 1938|L. Burchard, 'Christ blessing the children by Anthony van Dyck, *The Burlington Magazine* 72 (1938), pp. 25-30.
Burckhardt 1898|J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898.
Burckhardt 1898 [1911]|J. Burchhardt, 'Porträt in der Italienischen Malerei', in: H. Wölfflin (red.), *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien,* Basel 1898, 2. ed. Berlijn & Stuttgart, pp. 165-337.
Burckhardt 1930|J. Burckhardt, 'Das Porträt in der Italienischen Malerei [1898]', in: H. Wölfflin (red.), *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (aus dem Nachlass)*, in: *Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe*, Berlijn & Leipzig 1929-1934, dl. 12 (1930), pp. 141-291.
Burger 1979|H.O. Burger, 'Marten Luther und der Humanismus', in: *L'humanisme allemand (1480-1540),* s.l. 1979 (XXLIII Colloque International de Tours), pp. 357-369.
Burke 2005|P. Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication,* Cambridge 2005.
Burnett 2004|R. Burnett, 'John Calvin and the Sensus Literalis', in: *Scottish Journal of Theology* 51, nr. 1 (2004), pp. 1-13.
Busch 1991|B. Busch, 'Innenansichten des Porträts. Gedanken zur Herstellung des Bildthemas', in: G. Jüttemann e.a. (red.), *Die Seele: Ihre Geschichte im Abendland,* München 1991, pp. 448-476.
Buskirk 2008|J.E. Buskirk, *Intimacy and Anticipation in the Devotional Portrait Diptych,* (diss. Univ. of California) Berkley 2008.
Van den Bussche 1959-1962|H. Van den Bussche, *Het vierde evangelie*, 4 dln., Tielt & Den Haag 1959-1962.
De Bussy 1861|M. Ch. de Bussy, *Dictionnaire universel des Beaux-Arts: Architecture – Sculpture – Peinture – Gravure – Poésie – Musique: suivi d'un Dictionaire d'Iconologie,* ed. Desloges, Parijs 1861.
Buttery 1986|D. Buttery, 'George Romney and the Second Earl of Warwick', *Apollo* 124 (1986), pp. 104-109.
Büttner 1978|F.O. Büttner, 'Allegorisches Porträt und verwandte Bildnisdarstellungen', *Scriptorium* 32 (1978), pp. 296-303.
Büttner 1983|F.O. Büttner, *Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung,* (bew. diss. FU Berlin 1976) Berlijn 1983.
Büttner 1994|Frank Büttner, '„Argumentatio" in Bildern der Reformationszeit: Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), pp. 23-42.
Büttner & Gottdang 2006 [2017]|F. Büttner & A. Gottdang, *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten,* München 2006 [2017].
Büttner & Wimböck 2004|F. Büttner & G. Wimböck (red.), *Das Bild als Autorität: Die normierende Kraft des Bildes,* Münster 2004 (Pluralisierung & Autorität, 4).
Buursma 2009|A. Buursma, *'Dese bekommerlijke tijden': armenzorg, armen en armoede in de stad Groningen 1594-1795*, (diss. RU Groningen) Assen 2009 (Groninger Historische Reeks, 37).
Buysen e.a. 1998|E. Buysen e.a., *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700,* Zwolle 1998.
Bychkov 2010|O.E. Bychkov, *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar*, Washington 2010.
Byvanck-Quarles van Ufford & Happee 1980|L. Byvanck-Quarles van Ufford & J. Happee, *Beeld en gelijkenis. Schilderingen in een schuilkerk: de geschilderde panelen in de Evangelisch-Lutherse kerk te Leiden,* Leiden 1980.
Cabestan 1966|Ph. Cabestan, 'Les images sont-elles toutes de la même famille? De l'unité de l'imagination', *Revue Alter* 4 (1996), pp. 69-122; cf. Idem, 'De l'Unité de l'Imagination', *Philopsis: Essais et Recherches* (2007).
<http://www.philopsis.fr/spip.php?article121>
Calixt 1978|G. Calixt, *Einleitung in die Theologie,* Göttingen (Werke in Auswahl, 1).
Camelot 1948|Thomas Camelot O.P., 'Action et contemplation dans la tradition chrétienne', *La Vie Spirituelle* 78 (1948), pp. 273-301.
Camille 1998|M. Camille, 'Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages', in: A.A. MacDonald, B. Ridderbos & R. Schlosseman (red.), *The Broken Body: Passion Devotion in Late Medieval Culture,* Groningen 1998, pp. 183-211.
Campbell 1990|L. Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Century*, New Haven & New York 1990.
Campen 2006|M. van Campen, *Gans Israël: Voetiaanse en coccejaanse visies op joden gedurende de zeventiende en achttiende eeuw,* (diss. Univ. Leiden), Zoetermeer 2006.
Campenhausen 1957|H.F. von Campenhausen, 'Die Bildnisfrage in der Reformation', *Zeitalter für Kirchengeschichte* 68 (1957), pp. 96-128.
Du Cange 1954|Ch. du Fresne du Cange sieur, *Glossarium mediae et infimae latinitatis: sequuntur glossarium gallicum, tabulae, indices, dissertationes*, 10 dln. in 5 bdn., 1883-1887, repr. Graz 1954.
Caplan 1929|H. Caplan, 'The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Mediaeval Theory of Preaching', *Speculum* 4, nr. 3 (1929), pp. 282-290.
Cartwright 2007|I.A. Cartwright, *Hoe Schilder Hoe Wilder: Dissolute Self-portraits in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Art*, (diss. Univ. of Maryland) Ann Arbor 2007.
Carruthers 1998|M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998.
Casey 1976|P.F. Casey, *The Susanna theme in German literature: variations of the biblical drama,* Bonn 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 214).
Casini 2004|T. Casini, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence 2004.
Cattaneo Adorno 1995|C. Cattaneo Adorno (red.), *Il Palazzo Durazzo Pallavicini,* Bologna 1995.
Van Cauteren 2016|K. Van Cauteren, *Politics as Painting: Hendrick de Clerck (1560-1630) and the Archducal Enterprise of Empire,* Tielt 2016.
Cavalli-Björkman 1981|G. Cavalli-Björkman, 'Three Netherlandish paintings in the Österby Collection', *Nationalmuseum Bulletin Stockholm* 5, nr. 3 (1981), pp. 116-119.
CE 1907-1912|C.G. Herbermann, E.A. Pace, C.B. Pallen, E.H.T.J. Shahan & E.H.J.J. Wynne (red.), *Catholic Encyclopedia,* 15 dln., New York 1907-1912. <http://www.newadvent.org/cathen>
Cerutti 2009|W.G.M. Cerutti, *De 'Haerlemsche Augustyn' pastoor Bloemert (1585-1659) en zijn broodkantoor,* Haarlem 2009.
Chadraba 1971|R. Chadraba, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praag 1971.
Chadraba 1978|R. Chadraba, 'Der „zweite Konstantin": Zum Verhältnis von Staat und Kirche in der karolinischen Kunst Böhmens', *Umění* 26 (1978), pp. 505-520.
Chambon 2012|G. Chambon**,** 'Le paradis terrestre illustré par Maerten de Vos', in: *Debat Art Figuration: Réflexions et recherches ... sur l'art figuratif et son histoire, sur sa place dans l'art contemporain, et présentation de ses peintres,* 1-12-2012. <http://art-figuration.blogspot.nl/2012/12/le-paradis-terrestre-illustre-par.html>
Chance 1994|J. Chance, *Medieval Mythography: From Roman North Africa to the School of Chartres, A.D. 433-1177,* Gainesville FLA etc. 1994.
De Chapeaurouge 1968|D. de Chapeaurouge, 'Theomorphe Porträts der Neuzeit', *Deutsche Vierteljahres-schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968), pp. 262-302.
De Chapeaurouge 1971|D. de Chapeaurouge, 'Rezension von Harald Heller, Das Nachleben des antiken Bildnisses ...', *Kunstchronik* 24 (1971), pp. 153-156, 165-171.
De Chapeaurouge 1987-1988|D. de Chapeaurouge, 'Der Christ als Christus. Darstellungen der Angeleichung an Gott in der Kunst des Mittelalter', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987-1988), pp. 77-96.
Chapman 1990|P. Chapman, *Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity,* Princeton NJ 1990.
Chapman 2017|P. Chapman, 'Rubens, Rembrandt and the Spousal Model/Muse', in: W.S. Mellion, J. Woodall & M. Zell (red.), *Ut pictura amor: The Reflexive Imagery of Love in Artisctic Theory and Practice, 1500-1700,* Leiden & Boston 2017 (Emory University, Lovis Corinth Colloquium IV), pp. 439-484.

Charlton 1984|D.G. Charlton, *New images of the natural in France: a study in European cultural history,* Cambridge 1984.
Châtelet 1979|A. Châtelet, *Gérard de Saint Jean et la Peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVème Siècle,* 3 dln., (diss. Univ. Lille 1973) Parijs 1979.
Châtelet 2001|A. Châtelet, *Jean Prévost: Le Maître de Moulins,* Parijs 2001.
Châtelet 2004|A. Châtelet, 'Un tableau témoin de l'ambition d'un favori. Antoine de Croy et Hugo van der Goes'. in: J. Hirschbiegel & W. Paravicini (red.), *Der Fall des Günstlings: Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert – 8. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen ..., Neuburg an der Donau, 21.-24. September 2002,* Ostfildern 2004 (Residenzenforschung, 17), pp. 481-487.
Chazelle 1990|C.M. *Chazelle*, 'Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory 1s Letters to Serenus of Marseilles', *Word and Image* 6, nr. 2 (1990), pp. 138-153.
Cheney 2007|Liana De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's teachers: sacred & profane art*, New York 2007.
Chomentovskaja 1938|O. Chomentovskaja, 'Le comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance Italienne', *Gazette de Beaux-Arts* 20, nr. 84 (1938), pp. 157-172.
Chong 1989|A. Chong, 'Peter and Paul by Jacob Cuyp: rare seventeenth century Dutch pendants', *Mercury* 9 (1989), pp. 10-18.
Chong 1992|A. Chong, *Aelbert Cuyp and the Meanings of landscape,* (diss. New York Univ.) Ann Arbor 1992.
Chong 2002|A. Chong, 'Catalogue raisonné', in: S. Paarlberg (red.), *Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652),* tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum), Dordrecht 2002, pp. 169-191.
Cifani & Monetti 1992|A. Cifani & F. Monetti, 'New light on the Abbé Scaglia and Van Dyck', *The Burlington Magazine* 134 (1992), pp. 506-514.
Citroen 1988|K.A. Citroen, *Haarlemse zilversmeden en hun merken,* Haarlem 1988.
Claeys 1934|J.G. Claeys, 'Philips van Belle, pensionaris van Brugge 1516-1592', *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis "Société d'Emulation" te Brugge* 76 (1934), pp. 1-14.
Clair 1960|C. Clair, *Christopher Plantin*, Londen 1960.
Clanton 2006|D.W. Clanton, *The Good, the Bold, and the Beautiful: The Story of Susanna and its Renaissance Interpretation,* New York 2006 (Library of Hebrew Bible/Old Testament Studies, 430).
Clemen 1892|P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve,* Moers 1892.
De Clercq 1978|C. de Clercq, 'François Sonnius controversiste et apologiste réédition peu connue d'une de ses oeuvres en 1750', *De Gulden Passer* 56 (1978), pp. 137-153.
Cleven 1990|Esther Cleven. '‚Ach, was ist der Wald schön grün': Gerard David, das ‚bosgezicht' und sein (Miss-)Verständnis', *Akt* 46 (1990), pp. 2-14.
De Clippel 2004|C. de Clippel, *Catharina van Hemessen (1528 - na 1567): een monografische studie over een 'uytnemende wel geschickte vrouwe in de conste der schilderyen',* Brussel 2004 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. Nieuwe reeks, 11).
Cloet 1976|M. Cloet, *Itinerarium visitationum Antonii Triest Episcopi Gandavensis (1623-1654): De visitatieverslagen van bisschop Triest,* Leuven 1976 (Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis, Publikatie nr. 45).
Cloet 1991|M. Cloet, 'Het vormsel in Vlaanderen van ca. 1600 tot ca. 1800: een verwaardloosd sacrament', in: K. Dobbelaere, L. Leijssen & M. Cloet (red.), *Levensrituelen: Het vormsel,* Leuven 1991 (Kadoc Studies), pp. 9-24.
Cloet 1993|M. Cloet, 'Richtlijnen voor de status animarum, voornamelijk in het bisdom Gent onder het episcopaat van Antoon Triest (1623-1657), in: H. Soly & R. Vermeir (red.), *Beleid en bestuur in de Oude Nederlanden. Liber Amicorum prof. dr. M. Baelde,* Gent 1993, pp. 39-47.
Cloet, Bostyn & De Vreese 1989|M. Cloet, N. Bostyn & K. de Vreese, *Repertorium van Dekenale Visitatie-verslagen: betreffende de Mechelse Kerkprovincie (1559-1801),* Leuven 1989 (Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis, Publikatie nr. 92).
COD 1962|*Conciliorum Oecumenicorum Decreta,* ed. Centro di Documentazione, Istituto per le Scienze Religiose, Bologna, Freiburg-im-Breisgau 1962.
Van der Coelen 1994-1995|P. van der Coelen, 'Claes Jansz. Visschers bijbelse prentenboeken', *De Boekenwereld* 11 (1994-1995), pp. 106-120.
Cogard 2006|K. Cogard, 'portrait mondain: "un nouveau genre d'escrire"', *XVII^e siècle* 232 (2006), pp. 411-432.
Cohen 2003|Sarah R. Cohen, 'Rubens's France: Gender and Personification in the Marie de Médicis Cycle', *The Art Bulletin* 85 (2003), pp. 490-522.
Collinson 1983|P. Collinson, 'The godly. Aspects of popular protestantism', in: Idem, *Godly people: Essays on English protestantism and puritanism*, Londen 1983, pp. 1-17.
Collinson 1986|H.C. Collinson, 'Sacerdotal Themes in a Predella Panel of "The Last Supper" by Mathis Gothart-Neithart, Called Grünewald', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, H. 3 (1986), pp. 301-322.
Constable 1995|G. Constable, 'The Interpretation of Martha and Mary', in: Idem, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge 1995, pp. 1-142.
De Coo 1949|J. de Coo, 'Een onbekend schilderij van Mechteld van Lichtenberg (anders toe Boecop)', *Gazet van Antwerpen* 22-3-1949, p. 5.
Cooke 1927|J.D.Cooke, 'Euhemerism: A Medieval Interpretation of Classical Paganism', *Speculum* 2, nr. 4 (1927), pp. 396-410.
Coppens 1997|Th.Coppens, '*Drincken, dansen en ander overdadicheyt:* Over het doopfeest van Frederik Hendrik', in: *NRC*, 12-6-1997.
Coppens 1999|Th. Coppens, *Antonius Mor: Hofschilder van Karel V*, Baarn 1999.
Coquelet en Lefeve 1971-1972|J. Coquelet en R. Lefeve, 'Les portraits datés de 1573 de Charles della Faille et de Cécile Gramaye au Musée d'Ixelles', *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 13 (1971-1972), pp. 78-89.
Coreth 1982|A. Coreth, *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock,* Wenen 1982 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).
Corley 2000|B. Corley, *Painting and Patronage in Cologne, 1300-1500,* Turnhout 2000.
Corsten 1956|K. Corsten, 'Studien zur Pfarrgeschichte von St. Jakob in Köln', *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein* 158 (1956), pp. 5-86.
Costa Lima en Laurenio de Mello 1985|L. Costa Lima & J. Laurenio de Mello, 'Social Representation and Mimesis', *New Literary History,* 16, nr. 3 (1985), pp. 447-466.
Coster & Spicer 2005|W. Coster & A. Spicer (red.), *Sacred Space in Early Modern Europe,* Cambridge 2005.
Coster & Spicer 2005a|W. Coster & A. Spicer, 'Introduction: the dimensions of sacred space in Reformation Europe', in: W. Coster & A. Spicer (red.), *Sacred Space in Early Modern Europe,* Cambridge 2005, pp. 1-8.
Courtright 2003|N. Courtright, *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome: Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge 2003.
Couvez 1852|A. Couvez, *Inventaires des objects d'art, qui ornent les églises et les établissements publics de la Flandre Occidentale, dressés par des commissions officielles et précedés d'une introduction, ou précis de l'histoire de l'art dans cette province,* Brugge 1852.
Craig 1987|K.M. Craig, 'Pars Ergo Marthae Transit: Pieter Aertsen's 'inverted' Paintings of Christ in the House of Martha and Mary', *Oud Holland* 97 (1987), pp. 25-39.
Cramer 1904|S. Cramer (red.), *Bibliotheca reformatoria Neerlandica: geschriften uit den tijd der Hervorming in de Nederlanden: Het Offer des Heeren*, Den Haag 1904 (Bibliotheca Reformatica Neerlandica, 2).
Cramer 1909|S. Cramer, *Bibliotheca reformatoria Neerlandica: geschriften uit den tijd der Hervorming in de Nederlanden: Geschriften van Henrick Rol, Melchior Hoffman, Adam Pastor, De Broederlicke Vereeninge,* Den Haag 1909 (Nederlandsche Anabaptistica, 5).
Cranfield 2006|C.E.B. Cranfield, *A Critical and Exegetical Commentary on the Epistle to the Romans: vol 2. International Critical Commentary*, Londen 2006.
Crawford-Parker 2006|S. Crawford-Parker, *Refashioning Female Identity: Women's Roles in Seventeenth-Century Dutch Historiated Portraits,* (diss. Kansas Univ.) s.l. 2006.
Crick-Kuntziger 1956|M. Crick-Kuntziger, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, catalogue des tapisseries. XIVe-XVIIIe siècles*, Brussel 1956.
Crisp 2001|P. Crisp, 'Allegory: conceptual metaphor in history', *Language and Literature* 10 (2001), pp. 5-19.

Crisp 2005|P. Crisp, 'Allegory and symbol – a fundamental opposition?, *Language and Literature* 14 (2005), pp. 323-338.
CRLB|Ludwig Burchard e.a., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts, ...* dln., Brussel, Londen & New York 1968ff.
Croce 1907 [1923]|B. Croce, 'Il ritratto e la somiglianza', in: B. Croce, *Saggi Filosofici: I. Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1907 [1923], pp. 256-261.
Croken 1990|R.C. Croken, *Luther's First Front: The Eucharist as Sacrifice*, Ottawa 1990.
Crommelin 1949|C. A. Crommelin, 'Het portret van Christiaan Huygens in het Trippenhuis', *Oud Holland* 64 (1949), pp. 153-156.
Crouzel 1978|H. Crouzel, 'L'imitation et la ‚suite' de Dieu et du Christ dans les premiers siècles chrétiens ainsi que leurs sources gréco-romaines et hébraïques', *Jahrbuch für Antike und Christentum* 21 (1978), pp. 7-41.
Cruciani & Fiorini 1998|C. Cruciani & L. Fiorini, *I modelli del Moderato: La Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano,* Napels 1998 (Aucnus, 8).
Csányi 1960|A. Csányi, 'Optima Pars. Die Auslegungsgeschichte von Lukas 10,38-42 bei den Kirchvätern der ersten vier Jahrhunderte', *Studia monastica* 2 (Montserrat 1960), pp. 5-78.
De la Cuadra Blanco 2005|J.R. de la Cuadra Blanco, 'King Philip of Spain as Solomon the Second: The origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands', in: W. de Groot e.a. (red.), *The Seventh Window: The King's Window donated by Phillip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, pp. 169-180.
Culpepper 1994|R.A. Culpepper, *John, the Son of Zebedee: The Life of a Legend,* Columbia (S.C.) 1994.
Cummings 2010|B. Cummings, 'Protestant allegory', in: R. Copeland & P.T. Struck (red.), *The Cambridge Companion to Allegory,* Cambridge etc. 2010, pp. 177-190.
Curd 2010|M.B.H. Curd, *Flemish and Dutch Artists in Early Modern England: Collaboration and Competition, 1460-1680*, Farnham 2010.
Curie 1999|P. Curie, 'Quelques Portraits du Cardinal de Granvelle', in: J. Brunet & G. Toscano (red.), *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: Le Mécénat d'une famille: actes du colloque international organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 2-4 octobre 1992,* Besançon 1996, pp. 162-166.
Curran 2009|J.E. Curran Jr., '*Jacob and Esau* and the Iconoclasm of Merit', *Studies in English Literature* 49 (2009), pp. 295-309.
Curschmann 1992|M. Curschmann, '*Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse', in: H. Keller, K. Grubmüller & N. Staubach (red.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter: Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen,* München 1992 (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), pp. 211-229.
Curschmann 1999|M. Curschmann, 'Wort — Schrift — Bild Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16.Jahrhundert', in: W. Haug (red.), *Mittelalter und frühe Neuzeit: Übergänge, Umbrüche und Neuansätze.* Tübingen 1999 (Fortuna vitrea, 16), pp. 378-470.
Curtis e.a. 2010|N. Curtis e.a., *The Pictorial Turn,* New York 2010 (Routledge).
Cust 1900|1905|L. Cust, *Anthony Van Dyck: An Historical Study of His Life and Works*, Londen 1900|1905.
Cust 1910-1911|L. Cust, 'Notes on pictures in the royal collections: On some portraits attributed to Antonio Moro and on a life of the painter by Henri Hymans', *The Burlington Magazine* 18 (1910-1911), pp. 5-12.
Cust 1911|L. Cust, *Notes on Pictures in the royal collections, collected and edited for the Burlington Magazine,* Londen 1911.
Czobor 1969|A. Czobor, *Rembrandt und sein Kreis in ungarischen Sammlungen,* Boedapest 1969.
Dagron 1991|G. Dagron, 'Holy Images and Likeness', *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), pp. 23-33.
Daly 2006|R.J. Daley, 'Robert Bellarmine and Post-Tridentine Eucharistic Theology', in: R.F. Bullman & F.J. Parella (red.), *From Trent to Vatican II: Historical and Theological Investigations*, Oxford & New York 2006, pp. 81-102.
Daly 2009|R.J. Daly S.J., *Sacrifice Unveiled: The True Meaning of Christian Sacrifice,* Londen & New York 2009.
Daly 2014|R.J. Daly S.J., 'The Council of Trent', in: L. Palmer Wandel (red.), *A Companion to the Eucharist in the Reformation,* Leiden & Boston 2014 (Brill's companions to the Christian tradition, 46), pp. 159-184.
Van Dam 1986|C. van Dam, *The Urim and Thummim: a study of an Old Testament means of revelation: I. Text.; II. Notes, bibliography*, Kampen 1986.
Van Dam & Waterschoot 2016|F. van Dam & W. Waterschoot, *Lucas d'Heere: tableau poétique: verzen van een Vlaamse migrant-kunstenaar voor de entourage van de Seymours op Wolf Hall*, Gent 2016.
Van Damme 1989|J. van Damme, 'Restauratie: Elke ingreep moet omkeerbaar zijn', *Provinciaalse Zeeuwse Courant* (23-12-1989), p. 35.
Van Damme 2005|J. Van Damme, 'The donation of the Seventh Window: A Burgundian-Habsburg tradition and the role of Viglius van Aytca', W. de Groot e.a (red.), *The Seventh Window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint-Janskerk in Gouda (1557),* Hilversum 2005, pp. 131-145.
Damrau 2006|P. Damrau, *The reception of English Puritan literature in Germany,* (diss. Univ. of London) Londen 2006 (MHRA Texts and Dissertations, 66; Bithell Series of Disserations, 29).
Daniel 2002|D.T. Daniel, 'Paracelsus of Baptism and the Acquiring of the Eternal Body', in: G. Scholz Williams, C.D. Gunnoe (red.), *Paracelsian Moments: Science, Medicine, & Astrology in Early Modern Europe,* St. Louis 2002, pp. 116-134.
Daniélou 1950|J. Daniélou, 'La Traversée du Jourdain: Figure du Baptême', in: Idem, *Sacramentum futuri: études sur les origines de la typologie biblique: Les figures du Christ dans l'Ancien Testament*, Parijs 1950, pp. 233-236 (Les figures du Christ dans l'Ancien Testament).
Davidson 1985|B.F. Davidson, *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge,* University Park PA & Londen 1985 (Monographs on the fine arts, 39).
Davis 1980|N.Z. Davis, 'The Sacred and the Body Social in Sixteenth Century Lyon', in: *Past and Present* 90 (1980), pp. 40-70.
Davis 1999|Th. J. Davis, '"The Truth of the Devine Words": Luther's Sermons on the Eucharist, 1521-28, and the Structure of Eucharistic Meaning', *Sixteenth Century Journal* 30, nr. 2 (1999), pp. 323-342.
Davis 2008|Th. J. Davis, *This Is My Body: The Presence of Christ in Reformation Thought,* Grand Rapids 2008.
Dayton 2010|H. Dayton, 'On the Use of *Luke* 10:38-42 - Jesus in the House of Mary and Martha - for Instruction in Contemplative Prayer in the Patristic Tradition', in: J. Baun, A. Cameron, M. Edwards & M. Vinzent, *Papers Presented at the Fifteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford* 2007, Leuven, Parijs & Walpole MA 2010 (Studia Patristica, 44), pp. 207-212.
Débray 2004|J.R. Débray, *The Old Testament Through 100 Masterpieces of Art,* Londen 2004.
Decavele & Balthazar 2011|J. Decavele & J. Balthazar, *Het geheugen van Nederland in Gent,* Gent 2011.
Decoen 1931|J. Decoen, 'Jean van Noordt', *Cahiers de Belgique* 4 (1931), pp. 9-19.
Defour 1991|H. Defoer, in: *Catharijnebrief* (maart 1991), pp. 17-18.
Deen 2015|F.A. Deen, *Publiek debat en propaganda in Amsterdam tijdens de Nederlandse Opstand,* (diss. UvA Amsterdam 2012) Amsterdam 2015.
Deér 1955|J. Déer, 'Das Kaiserbild im Kreuz', *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 13 (1955), pp. 49-110 [+ Tafeln].
Deeters 1995|W. Deeters, 'Was geschah am 18. Marz 1595 in Emden?', in: H. van Lengen (red.), *Die 'Emder Revolution' von 1595*, Aurich 1995, pp. 9-16.
Degenhart 1946|Bernhard Degenhart, 'Un' opera di Pisanello: il ritratto dell'Imperatore Sigismondo a Vienna', *Arti figurative* 2 (1946), pp. 166-185.
Degryse 1977|K. Degryse, 'Fortuin en sociaal prestige. Enkele beschouwingen over het verraad van de burgerij tijdens het Ancien Régime', *Tijdschrift voor de Geschiedenis* 3 (1977), pp. 283-293.
Degueldre 2000|G. Degueldre, *Archief van de familie De Pret en van de aanverwante families,* LZ 44, Antwerpen 2000.
Dehio 1924|Georg Dehio, *Der Bamberg Dom*, München 1924
Dekeyzer 2006|B. Dekeyzer, 'For Eternal Glory and Remembrance: On the Representation of Patrons in Late Medieval Panel Paintings in the Southern Low Countries', in: P. Trio & M. De

Smet (red.), *The use and Abuse of Sacred Places* (Mediaevalia Lovaniensia, Seria I / Studia XXXVIII), Leuven 2006, pp. 71-101.
Dekker 1974|A.M.M. Dekker, 'Three unknown "Cantilenae martinianae" by Georgius Macropedius: A contribution to the study of the Utrecht Carmina Scholastica', *Humanistica Lovaniensia* 23 (1974), pp. 188-227.
Dekker 1974-1975|A.M.M. Dekker: 'Een vergeten loflied van Georgius Macropedius', *Hermeneus* 46 (1974-1975), pp. 311-317.
Dekker 1993|E. Dekker, *Rijker dan Midas: vrijheid, genade en predestinatie in de theologie van Jacobus Arminius (1559-1609)*, (diss. Univ. Utrecht) Zoetermeer 1993.
Dekker 1995|R. Dekker, *Uit de schaduw in 't grote licht: Kinderen in egodocumenten van de Gouden Eeuw tot de Romantiek,* Amsterdam 1995.
Dekker 1996a|J.J. Dekker, 'A Republic of Educators: Educational Messages in Seventeenth-century Dutch Genre Painting', *History of Education Quarterly* 36, nr. 2 (1996), pp. 155-182.
Dekker 1996b|J.J. Dekker, 'Een opvoedingsboodschap: Moraliteit in de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderijen', in: G. Hutschemaekers (red.), *De veranderlijke moraal: Over moraliteit en psychologie,* Nijmegen 1996.
Dekker 1997|R. Dekker, *Lachen in de Gouden Eeuw: Een geschiedenis van de Nederlandse humor,* Amsterdam 1997.
Dekker 2009|J.J. Dekker, 'Beauty and Simplicity: the Power of Fine Art in Moral Teaching On Education in Seventeenth-Century Holland', *Journal of Family History* 34 (2009), pp. 166-188.
Dekker 2010|G.A. Dekker, *Ubbo Emmius: Leben, Umwelt, Nachlass und Gegenwart*, Nordersted 2010.
Dekker, Groenendijk & Verberckmoes 2001|J. Dekker, L. Groenendijk & J. Verberckmoes, 'Proudly raising vulnerable younsters: The scope for Education in the Netherlands', in: J.B. Bedaux & R. Ekkart, *Pride and Joy,: Children's portraits in the Netherlands 1500-1700,* tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Gent & Amsterdam 2001, pp. 54-60.
Dekoninck 1999|R. Dekoninck, 'Entre Réforme et Contre-Réforme. Les Imagines etfiguræ bibliorum d'Hendrik Jansen van Barrefelt et Pieter van der Borcht', *Quærendo* 29 (1999), pp. 96-131.
Dekoninck 2004|R. Dekoninck, '"Imagines peregrinantes: The International Genesis and Fate of Two Biblical Picture Books (Barrefelt and Nadal)', in: A.J. Gelderblom, J.L. de Jong & M. van Vaeck (red.), *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs,* Leiden 2004, pp. 49-64.
Dekoninck 2005|R. Dekoninck, *Ad Imaginem: Statuts, fonctions et usages de Vimage dans la litterature spirituelle jesuite du XVIIe siècle,* Genève 2005 (Travaux du Grand Siecle, 26).
Delaborde 1864|Henri Delaborde, *Études sur les beaux-arts en France et en Italie*, 2 dln., Parijs 1864.
Delaissé 1972|L.M. Delaissé, 'The Miniatures added in the Low Countries Turin-Milan Hours and their Political Significance', in: A. Rosenauer & G. Weber (red.), *Kunsthistorische Forschungen (Otto Pächt zum 70. Geburtstag)*, Wenen 1972, pp. 135-149.
Delierneux 2001|N. Delierneux, 'Pratiques et vénération orientales et occidentales des images chretiennes dans l'Antiquité tardive: a propos de quelques ambiguités', *Belgisch tijdschrift voor philologie en geschiedenis / Revue Belge de Philologie et d'histoire* 79, nrs. 1-2 (2001), pp. 373-420.
Delorme 1878|R. Delorme, *Le musée de la Comédie-Française,* Saint-Juirs 1878.
Delumeau 1977|J. Delumeau, 'Le préscrit et le vécu. Leçon inaugurale au Collège de France, 13 février 1975', in: J. Delumeau, *Le christianisme va-t-il mourir*, Parijs 1977, pp. 177-211.
Dempsey 1981|C. Dempsey, 'Annibale Carracci's 'Christ and the Canaanite Woman', *The Burlington Magazine* 123, nr. 935 (1981), pp. 91-95.
Denis 1958|V. Denis, *Catholic University of Louvain,* Leuven 1958.
Denny 1980|D. Denny, 'A symbol in Hugo van der Goes' Lamentation', *Gazette des Beaux-Arts*, 6. pér. 95 (1980), pp. 121-124.
Denucé 1937|Jean Denucé, *Afrika in de XVIde eeuw en de handel van Antwerpen,* Antwerpen 1937.
Denvir 1983|B. Denvir, *The Eightteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789*, Londen 1983.
Denzinger & Schönmetzer 1976|H.J.D. Denzinger & A. Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum definitionem et declarationem de rebus fidei et morum,* Freiburg in Bresgau 1976.
Denzinger & Hünermann 2014|H.J.D. Denzinger & P. Hünermann, *Enchiridion symbolorum definitionem et declarationem de rebus fidei et morum,* Freiburg in Bresgau 2014.
DeSilva 2015|J.M. DeSilva (red.), *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World,* Aldershot 2015 (St Andrews studies in Reformation history).
Dethloff 2001|D. Dethloff, 'Portraiture and Concepts of Beauty in Restoration Painting', in: C. MacLeod & J. Marciari Alexander (red.), *Painted ladies: women at the court of Charles II,* tent. cat. Londen (National Portrait Gallery), Londen 2001, pp. 28-30.
Detzel 1896|H. Detzel, *Christliche Ikonographie,* Freiburg in Breisgau 1896.
Van Deursen 1991|A.Th. Van Deursen, *Plain Lives in a Golden Age: Popular Culture, Religion and Society in Seventeenth-Century Holland,* Cambridge 1991.
Van Deursen 1998 [2008]|A.Th. van Deursen, *Bavianen en slijkgeuzen: Kerk en kerkvolk ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt,* Franeker 2008.
Deutinger 1843-1853|M. Deutinger, *Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Theile der Philsophie auf christliche Principien,* 7 dln., Regensburg & Luzern 1843-1853.
Dewilde 2009|B. Dewilde, 'Gillis Claeissens: een 'onbekende' schilder uit zestiende-eeuws Brugge. Aanzet tot een reconstructie van zijn oeuvre binnen de Claeissensgroep', *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis* 78 (2009), pp. 29-67.
Dewilde 2017|B. Dewilde, 'De productie en verkoop van schilderijen in het zestiende-eeuwse Brugge', in: A. van Oosterwijk (red.), *Vergeten meesters: Pieter Pourbus en de Brugse schilderkunst van 1525 tot 1625,* tent. cat. Brugge (Groeningemuseum), Gent 2017, pp. 19-31.
Dhanens 1953|E. Dhanens, 'Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, 1e afl.: Temse' (Bestendige Deputatie van de Provinciale Raad van Oostvlaanderen)**,** in: *Cultureel jaarboek voor de provincie Oostvlaanderen* 5 (1951), bd. 1, Gent 1953 (Commissie voor Culturele Aangelegenheden), pp. 305-304.
Dhanens 1964|E. Dhanens, 'Het portret van Viglius Aytta of de chronologische waarde van de ikonografie', *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique* 13, nr. 3-4 (1964), pp. 197-204.
Dhanens 1965|E. Dhanens, *Sint-Baafskathedraal Gent*, Gent 1965 (Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, V).
Dhanens 1978|E. Dhanens, 'De geschiedenis van David en Abigail en de ontmoeting van Jacob en Rahel door Hugo van der Goes', *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, *Klasse der Schone Kunsten (Academiae Analecta)* 48, nr. 2 (1978), pp. 17-30.
Dhanens 1985|E. Dhanens, 'Het Montforte-retabel van Hugo van der Goes', *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België* 46, nr. 1 (1985), pp. 11-21.
Dhanens 1987|E. Dhanens, 'De Blijde Inkomst van Filips de Goede in 1458 en de plastische kunsten te Gent', in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België* 48 (1987), pp. 53-89.
Dhanens 1987a|E. Dhanens, 'De geschiedenis van David en Abigaïl en de ontmoeting van Jacob en Rachel door Hugo van der Goes', *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen en Schone Kunsten van België Klasse der Schone Kunsten* 48, nr. 2 (1987), pp. 17-30.
Dhanens 1991|E. Dhanens, 'Hugo van Der Goes: Das Wiener Hausaltärchen', *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen en Schone Kunsten van België Klasse der Schone Kunsten* 51 (1991) nr. 1, pp. 1-18.
Dhanens 1998|E. Dhanens, *Hugo van der Goes,* ed. H. de Visscher, Antwerpen 1998 (Mercatorfonds).
Dhanens & De Groof 1999|E. Dhanens & B. de Groof, 'Lucas de Heere. La visita de la Reina de Saba al Rey Salomón', in: *Felipe II. Un monarca y su época: Las tierras y los hombros del rey*, Madrid 1999 (Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V), pp. 272-273.
DHGE 1912ff|A. Baudrillart, Albert De Meyer & R. Aubert (red.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, ... dln., Parijs 1912ff.
Dibbits 1969|G.R.W. Dibbits (red.), *Nicolaes Biestkens: De drie delen van de Klucht van Claas Kloet*, Zutphen s.d. [1969] (Klassiek letterkundig pantheon, 178).

Dibbits 2007|G.R.W. Dibbets, *Joannes Vollenhove (1631-1708): dominee-dichter,* Hilversum 2007.
Dibdin 1922|T.F. Dibdin, *Aedes Althorpianae,* 2 dln., Londen 1922.
Dickey 1990|S.S.Dickey, 'Bartholomeus van der Helst and Admiral Cortenaer: realism and idealism in Dutch heroic portraiture', in: H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw*, Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1990), pp. 227-245.
Dickey 2011|S.S. Dickey, 'Saskia as Glycera', in: A.W.A. Boschloo (red.), *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800: Essays in honour of Eric Jan Sluijter,* Zwolle 2011, pp. 233-247.
Dickey 2012|S.S. Dickey, 'Strategies of Self-Portraiture: from Hans van Aachen to Rembrandt', in: L. Konecny & S. Vácha (red.), *Hans von Aachen in Context: Proceedings of the International Conference, Prague 22-25 September 2010,* Praag 2012, pp. 72-81.
***Dictionary of Art* 1996|**J. Shoaf Turner, H. Brigstocke & A. Terukazu (red.), *Dictionary of Art,* 34 dln., New York & Londen 1996.
Didi-Huberman 1994|G. Didi-Huberman, 'Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait "sur le vif"', *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée* 106 (1994), pp. 383-432. <http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1994_num_106_2_4334>
Diebold 2000|W.J. Diebold, *Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art*, Boulder (CO) 2000.
Diefenbach 2007|S. Diefenbach, '„Biblizismus" in der frühchristlichen Apologetik? Bibel und politische Autorität in vorkonstantinischer Zeit', in: A.Pečar & K. Trampedach (red.), *Die Bibel als politisches Argument: Voraussetzungen und Folgen,* München 2007, pp. 67-102 (Historische Zeitschrift. Beiheft, 43).
Diels 1922|H. Diels, 'Himmels- und Höllenfahrten von Homer bis Dante', *Neues Jahrbuch für klassiches Altertum* 25 (1922), pp. 239-253.
Diepen 1941|H.J.J.M. van Diepen, 'Een Historisch Plekje', *Jaarboekje Die Haghe* (1941), pp. 56-122.
Diepenhorst 1904|P.A. Diepenhorst, *Calvijn en de economie,* (diss. VU Amsterdam) Wageningen 1904.
Dierickx 1950|M. Dierickx, *De oprichting der nieuwe bisdommen in de Nederlanden onder Filips II, 1559-1570,* (oorspr. diss. Rome, Pontificia Università Gregoriana) Antwerpen & Utrecht 1950.
Dierickx 1960-1962|M. Dierickx, *Documents inédits sur Pérection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas, 1521-1570*, 3 dln., Brussel 1960-1962.
Dietz 2012|F. Dietz, *Literaire levensaders: internationale uitwisseling van woord, beeld en religie in de Republiek,* Verloren 2012.
Van Dijck 1966|L.G. van Dijck, 'Haarlemse Brabanders', *De Brabantse Leeuw,* 15 (1966), pp. 21-23, 46-48, 77-80.
Van Dijk 2000|M. van Dijk, *Een rij van spiegels: de Heilige Barbara van Nicomedia als voorbeeld voor vrouwelijke religieuzen,* Hilversum 2000 (Middeleeuwse studies en bronnen, 71).
Van Dijk 2013|J. van Dijk, *De verbeelding, betekenis en populariteit van Simson en Delila in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst,* (MA-scriptie UvA) Amsterdam 2013.
Dillen 1929-1974|J.G. van Dillen, *Bronnen tot de geschiedenis van het bedrijfsleven en het gildewezen van Amsterdam*, 3 dln., dl. 1; 1512-1611; dl. 2: 1612-1632; dl. 3: 1633-1672, Den Haag 1929-1974 (Rijks geschiedkundige publicatiën. Grote serie, 69,78,144).
Dillen 1958|J.G. van Dillen, *Het oudste aandeelhoudsregister van de Kamer Amsterdam der Oost-Indische Compagnie*, Den Haag 1958.
Dillenberger 1999|J. Dillenberger, *Images and Relics: Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe,* Oxford 1999.
Dinzelbacher 1988|P. Dinzelbacher, 'Zur Interpretation erlebnismystischer Texte des Mittelalters'**,** *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 117 (1988), pp. 1-23.
Dinzelbacher 2002|P. Dinzelbacher, 'Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnisen des Hoch- und Spätmittelalters', in: K. Schreiner (red.), *Frömmigkeitim Mittelalter: Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen: Kongresakten Bielefeld 1996,* München 2002, pp. 299-230.
Dinzelbacher 2004|P. Dinzelbacher, 'Religiöses Erleben von bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters', in: S. Kaspersen & U. Haastrup (red.), *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe* [*The articles are based on papers held at the international symposion on "Images of cult and images on devotion" at Sandberg Manor in Jutland, 27-31 August, 1994*], Kopenhagen 2004, pp. 61-88.
Dirks 1844|J. Dirks, 'De Graftombe van Viglius ab Aytta in de St. Bavo te Gent en zijne betrekking tot deze kerk', *De Vrije Fries* 3 (1844), pp. 411-420.
Dirkse 1978-1979|P. Dirkse, 'Pieter de Grebber: Haarlems schilder tussen begijnen, kloppen en pastoors', *Jaarboek Haarlem* (1978) [Haarlem 1979], pp. 109-127 [repr. in: Dirkse 2001, pp. 116-127].
Dirkse 1989|P. Dirkse, 'Memorietafel van Adriaen van Maeusyenbroeck en Anna Elant', *Catharijnebrief* 25 (1989), pp. 2-3 [repr. in: Dirkse 2001, pp. 20-22].
Dirkse 1990|P. Dirkse, 'Cornelis de Visscher en de iconografie van het Noordnederlands pastoorsportret', H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw,* Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 255-286 [repr. in: Dirkse 2001, pp. 167-185].
Dirkse 1991|P. Dirkse, 'Vier evangelisten geschilderd door Geldorp Gortzius', *Catharijnebrief* 36 (1991), pp. 10-11 [repr. in: Dirkse 2001, pp. 15-19].
Dirkse 2001|P.P.W.M. Dirkse, *Begijnen, pastoors en predikanten: Religie en kunst in de Gouden Eeuw*, Leiden 2001.
Dirksen 1914|V.A. Dirksen, *Die Gemälde des Martin de Vos*, (Inaug.-Diss. Friedrich-Wilhelms-Univ.) Berlijn 1914.
Dittmeyer 2014|D. Dittmeyer, *Gewalt und Heil: Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter,* Wenen 2014 (Sensus: Studien zur mittelalterlichen Kunst, 5).
Van Dixhoorn 2004|A. van Dixhoorn, *Repertorium van rederijkerskamers in de Noordelijke Nederlanden 1400-1650,* s.l. 2004 [2005, 2006]. <www.dbnl.org>
Van Dixhoorn 2009|A. van Dixhoorn, *Lustige geesten: rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650),* (bew. diss. UvA Amsterdam 2004) Amsterdam 2009.
Dixon 1987|L.S. Dixon, 'Portraits and Politics in two Triptychs by Rogier van der Weyden', *Gazette des Beaux-Arts* 109 (1987), pp. 181-190.
Dlugaiczyk 2005||M. Dlugaiczyk, *Der Waffenstillstand (1609-1621) als Medienereignis: politische Bildpropaganda in den Niederlanden,* Münster 2005.
Dobbert 1890-1895|E. Dobbert, 'Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 13 (1890), pp. 363-381; 14 (1891), pp. 175-203; 18 (1895), pp. 336-379.
Dobrzycka 1958|A. Dobrzycka, *Malarstwo holenderskie XVII - XVIII w.*, Poznan 1958.
Dochy 1947|J. Dochy, *De schilderkunst te Brugge: Geïllustreerde gids,* Brugge 1947.
Dodaro 2006|R. Dodaro**, '**Political and Theological Virtues in Augustine, De *Trinitate*', *Medioevo: Rivista I storia della filosofia medievale* 31 (2006), pp. 29-48.
Doering & Bauer 1928|O. Doering & L. Bauer, *Der christliche Altar: sein Schmuck und seine Ausstattung nach Dr. Andreas Schmid neu bearbeitet von Dr. Oscar Doering und Mitwirkung von Lorenz Bauer: Mit 30 Abbildingen in Anhang,* Paderborn 1928.
Dölger 1930|F.J. Dölger, 'Der Durchzug durch den Jordan als Sinnbild der christlichen Taufe', *Antike und Christentum* 2 (1930), pp. 70-79.
Dólleman 1960|M. Thierry de Bye Dólleman, 'Het geslacht Vechtersz. of van Teffelen te Haarlem, 1525-1725', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 14 (1960), pp. 72-82.
Dólleman 1961|M. Thierry de Bye Dólleman, 'Laat de kinderkens tot mij komen, *Jaarboek Haerlem* (1961), pp. 77-87.
Dólleman 1961b|M. Thierry de Bye Dólleman, 'Het geslacht Schatter te Haarlem, 1450-1700', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 15 (1961), pp. 23-56.
Dólleman 1962|M. Thierry de Bye Dólleman, 'Aelbrecht Adriaenszoon de stamvader van het geslacht Van Adrichem Van Dorp, en zijn naast familieden', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 16 (1962), pp. 147-168.
Dólleman 1970|M. Thierry de Bye Dólleman, 'De oorsprong van het geslacht Gael', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 24 (1970), pp. 34-64.

Dólleman 1972|M. Thierry de Bye Dólleman, 'Vier heren, vier dames en een kind afgebeeld op Gerrit Pietersszoon's drieluik', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 26 (1972), pp. 114-119.
Dólleman & Schutte 1969|M. Thierry de Bye Dólleman & O. Schutte, 'Het Haarlemse geslacht Van der Laen', *Maandblad De Nederlandsche Leeuw* 86, 1969, kol. 319-321.
Dölling 1957|R. Dölling, *Das Bildnis in christlichen und mythologischen Darstellungen,* (onuitg. diss. Univ. Leipzig) s.l. 1957.
Von Döllinger 1876|J.J.I. von Döllinger, *Sammlung von Urkunden zur Geschichte des Councils von Trient, ...* dln., Nordlingen 1876.
Domela Nieuwenhuis 2001|E.N. Domela Nieuwenhuis Nyegaard, *Paulus Moreelse*, 2 dln., (onuitg. diss. Univ. Leiden) s.l. 2001.
Dompierre de Chaufepié 1903-1906|H.F. Dompierre de Chaufepié, *Catalogus der Nederlandsche en op Nederland betrekking hebbende gedenkpenningen: Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en Gesneeden Steenen*, 2 dln., Den Haag 1903-1906.
Donnet 1907|F. Donnet, *Het jonstich versaem der violieren: geschiedenis der rederijkkamer de Olijftak sedert 1480,* Antwerpen, Gent & Den Haag 1907 (Uitgave van de Vereeniging der Antwerpsche Bibliophilen, 23).
Van Dooren s.d.|J.P. van Dooren, *Michael Baius: zijn leer over de mens*, Assen s.d.
Dorren 2001|G. Dorren, *Eenheid en verscheidenheid: De burgers van Haarlem in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2001.
Van Dorsten 1972|J.A. van Dorsten, *The Radical Arts,* Leiden 1972.
Dösseler 1964|E. Dösseler, 'Kulturpflege beim preußischen Adel am Niederrhein gegen Ende des alten Reiches', *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 166 (1964), pp. 193-284.
Douglas 1862|W.M. Douglas, 'Theatrical portraits, epigrammatically delineated', *Notes and Queries* s3-I (1862), p. 39.
Douma 1965|H. Douma, *Inventaris van het archief van de familie Cousebant, ca. 1400-1800,* Den Haag 1965 (Nationaal Archief, archiefinventaris: 3.20.09).
<http://www.gahetna.nl/archievenoverzicht/pdf/NL-HaNA_3.20.09.ead.pdf>
Dowley 1955|F.H. Dowley, 'French Portraits of Ladies as Minerva', *Gazette des Beaux-Arts* 65 (1955), pp. 261-286.
Dowley 1957|F.H. Dowely, 'D'Angiviller's Grands Hommes and the Significant Moment', *The Art Bulletin* 39, nr. 4 (1957), pp. 259-277.
Dresch 1935|N.J.M. Dresch, 'Caesar van Everdingen's nalatenschap', *Oud Holland* 52 (1935), pp. 41-48.
De Dreu 1989-1990|P. de Dreu, 'Portret van een paar, genaamd 'Het Joodse Bruidje'', *Rijksmuseum Kunstkrant* 16, nr. 1 (1989/1990), p. 2.
Drijver 1929|D. Drijver, 'De Tien Geboden', in: H.A. van Bakel, J.W. Pont e.a., *Luthers Kleine Catechismus 1529-1929: Gedenkschrift vanwege de Evangelische Lutherse Kerk en de hersteld Evangelische Lutherse Kerk der Nederlanden*, Utrecht 1929, pp. 37-52.
Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976|S.W.A. Drossaers & T.H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken, 1567-1795,* 3 dln., Den Haag 1974-1976 (Rijks geschiedkundige publicatien, grote serie, 147-148).
DTC 1925-1950|A. Vacant, E. Mangenot & E. Amann, *Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, 15 dln. in 28 bdn., Parijs 1925-1930.
Dubarle 1964|A.M. Dubarle, *The Biblical Doctrine of Original Sin*, Londen 1964.
Dubbe & Vroom 1986|B. Dubbe & W.H. Vroom, 'Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw', in: P. Filedt Kok (red.), *Kunst voor de beeldenstorm,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Den Haag 1986, dl. 2, pp. 13-28.
Duclos 1874|A. Duclos, *Handboekse van het aartsbroederschap van 't H. Sacrament gezeid Sacra in St. Salvatorskerk te Brugge*, Brugge 1874.
Duclos 1883|A. Duclos, *Bruges en trois jours,* Brugge 1883.
Duclos 1910|A. Duclos, *Bruges, histoire et souvenir*, Brugge 1910.
Dudik 1868|B. Dudik, 'Über Ablaßtafeln', in: *Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [zu Wien]* 58 (1868), pp. 155ff.
Dudok van Heel 1969|S.A.C. Dudok van Heel, 'Het maecenaat de Graeff en Rembrandt', *Maandblad Amstelodamum* 56 (1969), pp. 150-155, 249-253.
Dudok van Heel 1970|S.A.C. Dudok van Heel, 'Het Groepsportret van de Haagse familie Bosch: „*Laat de kindertjes tot mij komen*'", *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 24 (1970), pp. 191-212.
Dudok van Heel 1976|S.A.C. Dudok van Heel, 'De schilder Claes Moyaert en zijn familie', *Jaarboek Amstelodamum* 68 (1976), pp. 13-48**.**
Dudok van Heel 1977|S.A.C. Dudok van Heel, 'Geportretteerd katholiek patriciaat, rond het familiestuk Den Otter/Stuyver', *Ons Amsterdam* 29 (1977), pp. 46-53; pp. 73-78.
Dudok van Heel 1980|S.A.C. Dudok van Heel, 'Enkele portretten "à l'antique" door Rembrandt, Bol, Flinck en Backer, *De Kroniek van het Rembrandthuis* 32 (1980), pp. 1-9.
Dudok van Heel 1981|S.A.C. Dudok van Heel**,** ''Het Embder ofte Condees Hoeckgen' in het kohier van 1586, de familie Hooft aan de Nieuwendijk', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 73 (1981), pp. 24-50.
Dudok van Heel 1983|S.A.C. Dudok van Heel, 'In Presentie van de Heer Gerard ter Borch', in: A.-M. Logan (red.), *Essays in Northern European Art: Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday,* Doornspijk 1983, pp. 66-71.
Dudok van Heel 1986|S.A.C. Dudok van Heel, 'Twe gebosseerde konterfijtsels van grootvader en grootmoeder na Rembrand gecopieerd', *Maandblad Genootschap Amstelodamum* 73, nr. 5 (1986), pp. 114-115.
Dudok van Heel 1992|S.A.C. Dudok van Heel, 'Willem Drost, een ongrijpbaar Rembrandt-leerling', *Maandblad Amstelodamum* 79 (1992), pp. 15-21.
Dudok van Heel 1994|S.A.C. Dudok van Heel, 'De remonstrantse wereld van Rembrandts opdrachtgever Abraham Anthoniszn. Recht', *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994), pp. 334-346.
Dudok van Heel 1994a|S.A.C. Dudok van Heel, 'Vroege Amsterdamse priesterportretten ten tijde van de Republiek', *Maandblad Amstelodamum* 81 (1994), pp. 3-11.
Dudok van Heel 1995|S.A.C. Dudok van Heel, 'Op zoek naar Romulus & Remus, zeventiende-eeuws onderzoek naar de oudste magistraten van Amsterdam, *Jaarboek Amstelodamum* 87 (1995), pp. 43-70.
Dudok van Heel 1998a|S.A.C. Dudok van Heel, 'Claes Cornelisz Moyaert schildert zijn familie in een historiestuk "God verschijnt aan Abraham in Sichem"', *Catharijnebrief* 61 (1998), pp. 8-11.
Dudok van Heel 1998b|S.A.C. Dudok van Heel, 'Een aartsvaderlijk geslacht. Claes Corneliszn Moyaert schildert zijn familie', *Amstelodamum* 85 (1998), pp. 97-105.
Dudok van Heel 2002|S.A.C. Dudok van Heel, 'Toen hingen er brugers als vorsten aan de muur'; 'Amsterdamse 'dynastieën'', in: N. Middelkoop (red.) e.a., *Kopstukken: Amsterdammers geportretteerd 1600-1800,* tent. cat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), Bussum 2002, pp. 46-63; pp 110-111.
Dudok van Heel 2006|S.A.C. Dudok van Heel, *De Jonge Rembrandt onder Tijdgenoten: Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, (diss. Radboud Univ. Nijmegen) Nijmegen 2006 (Nijmeegse kunsthistorische studies, 14).
Dudok van Heel 2008|S.A.C. Dudok van Heel, *Van Amsterdamse Burgers tot Europese Aristocraten: Hun geschiedenis en hun portretten: De Heijnen-maagschap 1400-1800,* 2 dln., Den Haag 2008.
Dudok van Heel 2011|S.A.C. Dudok van Heel m.m.v. W.J. van den Berg, 'De schilders Jacob Cornelisz alias Jacob War en Cornelis Buys uit Oostzaan. Hun werkplaatsen in Amsterdam en Alkmaar', *De Nederlandsche Leeuw* 128, nr. 2 (2011), pp. 49-79.
Dudok van Heel 2012|S.A.C. Dudok van Heel, 'Andries Willemsz. van Oudshoorn en Alkmaarse opdrachten van Maarten van Heemskerck', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 45-54.
Duffy 1990|E. Duffy, 'Devotion to the Crucifix and Related Images in England on the Eve of the Reformation', in: R.W. Scribner (red.), *Bilder und Bildersturm im spätmittelalter und in der frühen neuzeit: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 15. bis 17. September 1986 in der Herzog August Bibliothek*, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen, 46), pp. 21-36.
Duggan 1989|G. Duggan, 'Was art really the 'book of the illiterate'?', *Word & image*, 5 (1989), pp. 227-251.
Dundas 1993|J. Dundas 'Ben Jonson and Van Dyck: A Study in Allegorical Portraiture', *Emblematica: an interdisciplinary journal for emblem studies* 7, nr. 1 (1993), pp. 61-78.

Durham 2004|J.I. Durham, *The Bibical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith,* Macon 2004.
Dussieux 1854|L.-E. Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* 2 dln., Parijs 1854.
Duverger 1984-2009|E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 14 dln., Brussel 1984-2009.
Duverger & Maufort 1996|E. Duverger & D. Maufort, 'Nieuwe gegevens over de zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstschilder Gijsbrecht Thijs (1617-1684?)', in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde* 31 (1996), pp. 229-249.
Van Duyse 1903-1922|F. van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied: werldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd: teksten en melodieën,* 3 dln., Den Haag & Antwerpen 1903-1922.
Duyvené de Wit-Klinkhamer 1966|Th.M. Duyvené de Wit-Klinkhamer, 'Een vermaarde zilveren beker', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17 (1966), pp. 79-103.
Dyke 1923|J.C. van Dyke, *Rembrandt and His School,* New York 1923.
Dyrness 2004|W.A. Dyrness, *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imaginationfrom Calvin to Edwards,* Cambridge 2004.
Eaker 2015|A. Eaker, 'Van Dyck between Master and Model', *The Art Bulletin* 97, nr. 2 (jun. 2015), pp. 57-75.
Ebert 2009|B. Ebert, *Simon und Isaack Luttichuys: Monographie mit kritischem Werkverzeichnis*, Berlijn & München 2009.
Van Eck 1987|X. van Eck, 'Wouter Pietersz. Crabeth II en de parochie van St. Johannes de Doper te Gouda', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 35-49.
Van Eck 1991|X. van Eck, ''Haar uitstekend huis en hoge kerke'. Enkele gegevens over de bouw, inrichting en aankleding der jezuïeten in Gouda en andere Noordnederlandse steden', in: P. Dirkse & A. Haverkamp (red.), *Jezuïeten in Nederland,* tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1991, pp. 41-52.
Van Eck 1993-1994|X. van Eck, 'From doubt to conviction clandestine Catholic churches as patrons of Dutch Caravaggesque painting', *Simiolus* 22, nr. 4 (1993-1994), pp. 217-234.
Van Eck 1994|X. van Eck, Kunst, *Twist en Devotie: Goudse katholieke schuilkerken 1572-1795*, (diss. VU Amsterdam) Delft 1997 (tevens verschenen in: Bijdragen Oudheidkundige Kring 'Die Goude', 24).
Van Eck 1998|X. van Eck, 'De Jezuïeten en het wervende wisselaltaarstuk', *De Zeventiende Eeuw* 14 (1998), pp. 81-94.
Van Eck 1999|X. van Eck, 'The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600-1800', *Simiolus* 27, nr. 1/2 (1999), pp. 70-94.
Van Eck 2001|X. van Eck, 'Petrus Parmentiers posthume portret en de altaarstukken voor het "Het Hert" en de "De Ster"', in: *Bulletin Museum Amstelkring* 20 (Nov. 2001), pp. 10-12.
Van Eck 2003|X. van Eck, 'Mozes met de tafelen der wet te midden van de Israëlieten als 'portraits historiés' verbeeld door de Antwerpse familie Panhuys met verwanten en vrienden', in: C.J.F. van Schooten (red.), *Goddelijk geschilderd: Honderd Meesterwerken van Museum Catharijneconvent,* Utrecht & Zwolle 2003, pp. 124-126.
Van Eck 2008|X. van Eck, *Clandestine splendour: Paintings for the Catholic Church in the Dutch republic,* Zwolle 2008.
Eckardt 1971|G. Eckardt, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlijn 1971.
Edmunds 1989|M.M. Edmunds, 'La Sainte-Baume and the Iconography of Mary Magdalene', *Gazette des Beaux-Arts* 114 (1989), pp. 11-28.
Eecloo 2009|L. Eecloo, *De Verloren Zoon in het bordeel: De problematische waarschijnlijkheid en de herkenbaarheid van de thematiek als Bijbelverhaal en als exemplum contrarium,* (M.A. Univ. Gent) s.l. 2009.
<http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001414271>
Van Eeghen 1957|I.H. van Eeghen, 'De eigendom van katholieke kerken in Amsterdam ten tijde van de Republiek', *Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 64 (1957), pp. 217-277.
Van Eeghen 1960|I.H. van Eeghen, 'Het Deutzen Hofje', in: *Maandblad Amstelodamum* 47 (1960), pp. 73-76.
Van Eeghen 1969|I.H. v. Eeghen, 'Rembrandt en de mensenvilders', *Maandblad Amstelodamum* 56 (1969), pp. 1-11.
Van Eeghen 1985|I.H. van Eeghen, 'De inzameling van het manna door het gezin van Loon-Bas', in: *Liber Amicorum Jhr. Mr. C.C. van Valkenburg*, Den Haag 1985, pp. 90-102.
Van Eeghen 1991|I.H. van Eeghen, 'De Franse kramerij en de waaiers tot 1682', *Maandblad Amstelodamum* 78 (1991), pp. 11-18.
Van Eeghem 1952|J. van Eeghem, 'Bisschoppelijke en Decanale Kerkvisitaties in het Bisdom Brugge van de XVIIIe eeuw.', in: *Sylloge excerptorum e dissertationibus ad gradum Doctoris in Sacra Theologia vel in Iure canonico consequendum conscriptus,* tomus XXVIII, facs. 5 (annus academicus 1953-1954), pp. 103-232, repr. uit: *Collationes Brugenses* 50 (1954), dl. 1, pp. 105-126; 217-232.
Egmond 1997|F. Egmond, *Een bekende Scheveninger: Adriaen Coenen en zijn Visboeck van 1578,* Scheveningen 1997.
Ehrstine 2012|G. Ehrstine, 'Passion Spectatorship between Public and Private Devotion', in: E. Gertsman & J. Stevenson (red.), *In Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, Woodbridge 2012, pp. 302-320.
Eichberger 2002|D. Eichberger, *Leben mit Kunst: Wirken durch Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande,* Turnhout 2002 (Burgundica, V).
Eicher 1981|J.B. Eicher, 'Influences of changing resources in clothing, textiles, and the quality of life: Dressing for reality, fun and fantasy', in: *Combined proceedings, Easter, Central, and Western regional meetings of Association of College Professors of Textiles and Clothing*, 1981, pp. 36-41.
Eichhorn 1987|H. Eichhorn, *Für den interessierten Besucher der Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der Emder Rüstkammer im Rathaus am Delft*, Emden 1987.
Van Eijl 1955|E. van Eijl, 'L'interprétation de la bulle de Pie V portant condamnation de Baius', *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 50 (1955), pp. 499-542.
Van Eijnatten 1993|J. van Eijnatten, *God, Nederland en Oranje: Dutch Calvinism and the Search for the Social Centre*, Amsterdam 1993.
Van Eikema Hommes & Kolfin 2013|M. van Eikema Hommes & E. Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch: een zaal uit loutere liefde,* Zwolle 2013.
Von Einem 1950|H. von Einem, *Rembrandt: Der Segen des Jakobs,* Bonn 1950 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 1).
Von Einem 1965|H. von Einem, *Rembrandt van Rijn: Der Segen Jakobs,* Stuttgart 1965 (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, 110; Universal-Bibliothek, B 9110).
Eire 1979|C.M.N. Eire, 'Calvin and Nicodemism: A Reappraisal', *Sixteenth Century Journal* 10 (1979), pp. 45-69.
Eire 1985|C.M.B. Carlos, 'Prelude to Sedition? Calvin's Attack on Nicodemism and Religious Compromise', *Archiv für Reformationsgeschichte* 76 (1985), pp. 120-145.
Eire 1986|C.M.N. Eire, *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin,* Cambridge 1986.
Eisler 1959|C. Eisler, 'Portrait of the Artist as St. Luke', *Art News* 58 (1959), pp. 26-31, 55-56.
Eisler 1990|C. Eisler, *Die Gemäldesammlung der Ermitage in Leningrad,* Keulen 1990.
Ekkart 1977|R.E.O. Ekkart, *Franeker professorenportretten: iconografie van de professoren aan de Academie en het Rijksathenaeum te Franeker, 1585-1843*, Franeker 1977.
Ekkart 1979|R.E.O. Ekkart, *Johannes Cornelisz. Verspronck: leven en werken van een Haarlems portretschilder uit de 17de eeuw,* Haarlem 1979.
Ekkart 1983|R.E.O. Ekkart, 'Bartholomeus Breenbergh en Dirck Metius', *Bulletin van het Rijksmuseum* 31 (1983), pp. 248-254.
Ekkart 1989|R.E.O. Ekkart, 'Een tekening door Jacob Delff de Oude', *Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989), pp. 322-328.
Ekkart 1990|R.E.O. Ekkart, 'Een "portrait historié" door Lambert Doomer', in: H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw*, Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 247-253.
Ekkart 1995|R.E.O. Ekkart, *Nederlandse Portretten uit de 17e eeuw: Museum Boymans-van Beuningen, Eigen collectie / Dutch portraits from the seventeenth century, Own collection,* Rotterdam 1995.
Ekkart 1998|R.E.O. Ekkart, *Isaac Claesz. van Swanenburg 1537-1614: Leids schilder en burgemeester*, Zwolle 1998.
Ekkart e.a. 2000|R.E.O. Ekkart e.a., *Herkomst gezocht: deelrapportage II,* Zoetermeer 2000 (Ministerie van OCW).
Ekkart 2002a|R.E.O. Ekkart, 'Een Amsterdamse Venus, Paris en Cupido. *Portrait Historié* van Bol geïdentificeerd', *Dordrechts Museum Bulletin* 27, nr. 3/4 (2002), pp. 21-25.

Ekkart 2002b|R.E.O. Ekkart, 'A *portrait historié* with Venus, Paris and Cupid: Ferdinand Bol and the patronage of the Spiegel Family', *Simiolus* 29, nr. 1/2 (2002), pp. 14-41.
Ekkart 2002-2003|R.E.O. Ekkart, 'Gelderse portretten en portrettisten', in: J.C. Bierens de Haan (red.), *Gelderse gezichten: Drie eeuwen portretkunst in Gelderland, 1550-1850,* tent. cat. Nijmegen (Museum Het Valkhof), Zwole 2002, pp. 56-85.
Ekkart 2007|R.E.O. Ekkart, 'De praktijk van de portrettist in de Gouden Eeuw', in: J.B. Bedaux, S.A.C. Dudok van Heel, R.E.O. Ekkart e.a. (red.), *Kopstukken: Amsterdammers geportretteerd 1600-1800*, tent. cat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), Bussum 2002, pp. 49-73.
Elias 1903-1905|J.E. Elias, *De vroedschap van Amsterdam,* 2 dln., Haarlem 1903-1905.
Elias 1923|J.E. Elias, *Geschiedenis van het Amsterdamsche Regentenpatriciaat,* Den Haag 1923.
Elias 1942|J.E. Elias, *Genealogie van het geslacht Elias Faas Elias en Witsen Elias,* Assen 1942 (Van Gorcum's Nederlandsch familiearchief, 1).
Eliot *Novels* 1876|G. Eliot, *Novels of George Eliot*, 8 dln., New York 1876.
Ellerbroek-Fortuin 1937|E. Ellerbroek-Fortuin, *Amsterdamse rederijkersspelen in de zestiende eeuw*, Groningen & Batavia 1937.
Elliger 1958|K. Elliger, 'Ephod und Choschen: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des hohepriesterlichen Ornats', *Vetus Testamentum* 8, fasc. 1 (1958), pp. 19-35.
Ellis 2012|B. Ellis, *Calvin, Classical Trinitarianism, and the Aseity of the Son,* Oxford 2012.
Elsig 2009|F. Elsig (red.), L'art et ses marchés. La peinture flamande et hollandaise (XVII et XVIIIe), Parijs & Genève 2009.
Elte 1952|S. Elte, 'Kampen van Rooms Katholiek tot Calvinistisch', *Verslagen en Mededelingen van de Vereniging tot Beoefening van Overijssels Recht en Geschiedenis* 67 (1952), pp. 61-141.
Emler 1874-1932|Josef Emler (red.), *Fontes rerum Bohemicarum*, ... dln., Praag 1878.
Emmens 1973|J. Emmens, 'Einst aber ist nötig: Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücke des 16. Jahrhunderts, in: *Album Amicorum J.G van Gelder*, Den Haag 1973, pp. 93-101, opgenomen in: J.A. Emmens, *Kunsthistorische Opstellen,* Amsterdam 1981, dl. 2, pp. 189-221.
Emmens 1979|J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst,* Amsterdam 1979.
Emmens 1981|J.A. Emmens, 'Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de 17de eeuw', in: J.A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen,* Amsterdam 1981, dl. 1, pp. 5-60.
Emmens 1981a|J.A. Emmens, ''Ay Rembrandt, mael Cornelis' stem', in: J.A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen,* Amsterdam 1981, dl. 1, pp. 61-98.
Enenkel & Melion 2011|K. Enenkel & W. Melion, *Meditatio: Refashioning the Self: Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden & Boston 2011 (Intersections, 17).
Engberg-Pedersen 1983|T. Engberg-Pedersen, *Aristotle's Theory of Moral Insight,* Oxford 1983.
Engelen 1983|J. Engelen, *Johannes 1-6*, Kampen 1983.
Engell 1981|J. Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism,* Cambridge 1981.
Engellau Gullander 1992|C. Engellau Gullander, *Jan II van Coninxlo: a Brussels master of the first half of the 16th century,* Stockholm 1992.
ENB 1985-1986|A. van Oirschot, A.C. Jansen & L.S.A. Koesen, *Encyclopedie van Noord-Brabant*, 4 dln., Baarn 1985-1986.
Enschedé 1861|A.J. Enschedé, *Verslag over de geschiedenis en den eigendom van eenige godshuizen uitgebragt aan den gemeente-raad der stad Haarlem in 1861,* Haarlem 1861.
Enschedé 1911|J.W. Enschedé, 'Het roepen en zingen van de Amsterdamsche Ratelwacht: Voortdracht gehouden in de ledenvergadering der Vereeniging Amstelodamum van 19 december 1910', *Jaarboek Amstelodamum* 9 (1911), pp. 55-94.
Ephraim 2003|M. K. Ephraim, 'Jewish Matriarchs and the Staging of Elizabeth I in The History of Jacob and Esau', *SEL: Studies in English Literature 1500-1900* 43, nr. 2 (2003), pp. 301-321.
Erben 2004|D. Erben, *Paris und Rom: die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.,* Berlijn 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus, 9).
Erdei 1990|K. Erdei, *Auf dem Wege zu sich selbst: die Meditation im 16. Jahrhundert: eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung,* Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 8).
Erens 1922-1923|A. Erens, 'De zending van Sonnius te Rome omtrent het oprichten der nieuwe bisdommen in de Nederlanden (1558-1559)', *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het aloude hertogdom Brabant* 14 (1922-1923), pp. 101-127.
Erhardt & Morris 2012|M.A. Erhardt & A.M. Morris, *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden (Studies in religion and the arts, 7).
Erickson 1976|C. Erickson, *The Medieval Vision: Essays in History and Perception,* Oxford & New York 1976.
Erkens 2003|S.J.S.G. Erkens, *'liever een goet schilder als groot Prince': De Amsterdamse schilder en etser Gerrit Pietersz. (1566-voor 1645),* (doctoraalscriptie Radboud Univ. Nijmegen) s.l. 2003.
Ernsing 1891|B. Ernsing, 'Zu dem Leben und den Werken Dietrich Köldes', *Historisches Jahrbuch* 12 (1891), pp. 56-68.
Van der Essen 1911|L.J. van der Essen, 'Episodes de l'histoire religieuse et commerciale d'Anvers dans la seconde moité du XVIe siècle. Rapport secret de Géronimo de Curiel, Facteur du Roi d'Espagne à Anvers, sur le marchands hérétique ou suspects de cette ville (1566), *Bulletin de la Commission Royale d'histoire* (Académie royale de Belgique) 80 (1911), pp. 321-364.
Van der Essen 1914|L.J. van der Essen, 'Les progrès du luthéranisme et du calvinisme dans le monde commerciale d'Anvers et l'espionnage politique du marchand Philippe Dauxy, agent secret de Marguerite de Parme en 1566-1567', *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschafsgeschichte* 12 (1914), pp. 152-234.
Esser 1986|W. Esser, *Die Heilige Sippe: Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden*, (diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ.) Bonn 1986.
Estié 1986|P. Estié, *Het vluchtige bestaan van de eerste Nederlandse Lutherse gemeente: Antwerpen 1566-1567*, Rotterdam 1986.
Eswijler 1702|W. Eswijler, *Droevigh ontydigh afsterven van den grootsten der vorsten, Willem de Derde, koningh van Engelant, Schotlant, Vrankrijk, en Ierlant, erf-stadthouder, &c.&c.&c. Het Nederlantsch Israël ter ernstiger rouwklagte en waerschouwinge op 't herte gedruckt*, [exemplaar zonder titelblad in Koninklijk Huisarchief, Den Haag, vermeld in Exalto 2006].
Evans 1969|E.C. Evans, *Physiognomics in the ancient world,* Philadelphia 1969.
Van Even 1898|E. van Even, 'Le contrat pour l'exécution du triptique de Thierry Bouts de la collégiale de St. Pierre à Louvain', in: *Bulletin de l'Academie royale de Sciences, de Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* 35 (1898), pp. 469-479.
Evers 2009|M. Evers, 'Jan Tengnagel 1584/5 – Amsterdam – 1635: *King David with His Harp, the Two Stone Tablets in the Background'*, in: N. Blumenthal (red.), *Salomon Lilian: Old Masters, 2009,* tent. cat. Amsterdam (Gall. Salomon Lilian), Zwolle 2009, pp. 54-57.
Ewerszumrode 2012|F. Ewerszumrode, *Mysterium Christi spiritualis praesentiae: die Abendmahlslehre des Genfer Reformators Johannes Calvin aus römisch-katholischer Perspektive,* (diss. Johannes Gutenberg-Univ. Mainz 2011) Göttingen 2011 (Reformed historical theology, 19).
Exalto 2005|J. Exalto, *Gereformeerde* heiligen, Nijmegen 2005.
Eyl 1991|E. Eyl, 'Het Panhuyspaneel van Maarten de Vos', *Doopsgezinde bijdragen: Nieuwe Reeks* 17 (1991), pp. 189-197.
Fabre 1992|P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image: Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle,* Parijs 1992.
Fabre 1996|P.-A. Fabre, 'Les Exercices spirituels sont-ils illustrables?', in: L. Giard & L. de Vaucelles (red.), *Les Jésuites à l'âge baroque 1540-1640*, Grenoble 1996, pp. 197-209.
Faggin 1966|G. Faggin, *Il Manierismo di Haarlem*, Milaan 1966.
Fairer & Gerrard 2004|D. Fairer & C. Gerrard (red.), *Eighteenth-century Poetry: An Annotated Anthology*, 2. ed., Malden MA etc. 2004.
Fajt & Royt 1997|J. Fajt & J. Royt, 'Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna. Ecclessia triumphans', in: J. Fajt (red.), *Magister Theodoricus: Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praag 1997, pp. 156-254.
Falkenburg 2006|R. Falkenburg, 'Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting", in: O.J. Hand & R. Spronk (red.), *Essays in*

Context: Unfolding the Netherlandish Diptych, Cambridge 2006, pp. 92-109.
Falkenburg, Melion & Richardson 2007|R.L. Falkenburg, W.S. Melion & T.M. Richardson (red.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2007.
Farhat 2007|Denyaz Mohamed Farhat, *Artemisia Gentileschi's Self-portraits: Role-playing and Allegorical Images of the Artist*, (Univ. of California) Riverside 2007.
Faries 1997|M. Faries, 'The Infrared Studies of Rogier van de Weyden's *St. Luke Drawing the Virgin:* Stages of Investigation and Perception', in: C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context*, Turnhout & Boston 1997, pp. 89-101.
Faries 2010|M. Faries, 'The Vienna wing panels by Geertgen tot Sint Jans and his drawing and painting technique', *Oud Holland* 123 (2010), pp. 187-219.
Fehlmann 2015|M. Fehlmann, 'Orientalism', in: C. Baker, W. Hauptman & M. Stevens (red.), *Jean-Etienne Liotard, 1702-1789*, tent. cat. Edinburgh (Scottish National Gallery), Londen (Royal Academy of Arts), Londen 2015, pp. 64-87.
Fehrmann 1950-1951|C.N. Fehrmann, 'De werken van de familie Maler te Kampen', *Kamper Almanak* (1950-1951), pp. 173-194.
Fehrmann 1971-1972|C.N. Fehrmann, 'De Kamper burgemeester Arent toe Boecop en zijn tijd', *Kamper Almanak* (1971-1972), pp. 145-173.
Fellmann 1991|F. Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus: Hermeneutik nach Dilthey*, München bei Reinbek 1991 (Rowohlts Enzyklopädie, 508).
Fellmann 1995|F. Fellmann, 'Innere Bilder in Licht des imagic turn', in: K. Sachs-Hombach (red.), *Bilder im Geiste: zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*, Amsterdam 1995 (Philosophie & Repräsentation, 3), pp. 21-38.
Van der Feltz 2015|C.L. van der Feltz, *Flincks Allegorie uit 1655: Een schilderij uit Amalia van Solms' leven*, (B.A. Univ. Leiden) 2015.
Ferel 1969|M. Ferer, *Gepredigte Taufe: Eine homiletische Untersuchung zur Taufpredigte bei Luther*, Tübingen 1969.
Fierens-Gevaert 1992|H. Fierens-Gevaert, *La peinture à Bruges. Guide historique et critique*, Brussel 1922.
Filedt Kok 1993|J.P. Filedt Kok, 'Hendrick Goltzius - engraver, designer and publisher 1582-1600', R. Falkenburg e.a. (red.), *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617) = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/1992), Zwolle 1993, pp. 157-218.
Filedt Kok 1999|J.P. Filedt Kok, 'The workshop practice of Cornelis Engebrechtsz. – Some Preliminary Remarks', in: H. Verougstraete & R. van Schoute (red.), *La Peinture dans les Pays-Bas au 16e Siècle – Pratiques d'Atelier Infrarouges et Autre Méthodes d'Investigation = Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque 12*, Leuven 1999 (Colloque XII Leuven 11–13 September 1997), pp. 19-28.
Filedt Kok e.a. 2001|J.P. Filedt Kok, R. Baarsen, B. Cornelis, W. Kloek & F. Scholten, *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1600-1700*, Zwolle & Amsterdam 2001.
Filedt Kok 2008|J.P. Filedt Kok, *De 'Dans om het gouden kalf' van Lucas van Leyden*, Amsterdam 2008.
Filedt Kok 2012|J.P. Filedt Kok, 'De vroegste gegraveerde schildersportretten uit 1572', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries: Liber Amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the occasion of his 65th Birthday*, Leiden 2012, pp. 67-74.
Filitz 1998|H. Fillitz, 'Die kunsthistorische Stellung des Karlsschreins', in: F. Mütherich & D. Kötzsche (red.), *Der Schrein Karls des Großen: Bestand und Sicherung, 1982–1988*, Aken 1998, pp. 11-27.
Fink 1954|A. Fink, Geschichte des Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Braunschweig 1954.
Finney 1999|P.C. Finney (red.), *Seeing beyond the word: visual arts and the Calvinist tradition*, Grand Rapids etc. 1999.
Firmenich-Richartz 1891|E. Firmenich-Richartz, *Bartholomaeus Bruyn und seine Schule: eine kunsthistorische Studie*, Leipzig 1891.
Fischer & Planiscig 1933|O. Fischer & L. Planiscig, 'Zwei Beiträge zu Pisanello. I. Zwei Bildnisse des deutschen Kaisers Sigismund von Pisanello', *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen* 54 (1933), pp. 5-28.
Fischer 1975|P. Fischer, *Music in paintings of the low countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam 1975.
Fischer 2003|C. Fischer, 'Musikalische Rollenporträts: Die Opern von Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724-1780) in zeremoniellen Kontext, in: G. Baumbauch & C. Bischoff (red.), *Frau und Bildnis, 1600-1750: Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel 2003, pp. 111-132.
Fittschen & Zanker 1983|K. Fittschen & P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den CapitolinischenMuseen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz 1983.
Fleckner & Hensel 2016|U. Fleckner & T. Hensel (red.), *Hermeneutik des Gesichts: Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, Berlijn 2016 (Mnemosyne: Schriften des internationalen Warburg-Kollegs, 4).
Fleischer 1989|R.E. Fleischer, *Ludolf de Jongh Painter of Rotterdam*, Doornspijk 1989 (Ars picturae, 1).
Fleischer & Scott 1997|R.E. Fleischer & S.C. Clare (red.), *Rembrandt, Rubens and the art of their time: recent perspectives*, Unversity Park PA 1997 (Papers in art history from the Pennsylvania State University, 11).
Fleischhauer 2005|C. Fleischhauer, 'Der Wandel der Jenseitsvorstellungen durch die Reformation Veröffentlichung', in: H. Guratzsch & C. von Carnap-Bornheim (red.), *Wege ins Jenseits: Mit Walküren zu Odin, mit Engeln zu Gott*, tent. cat. Gottorf (Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf), Neumünster 2005.
Fleurkens 1994|A. Fleurkens, *Stichtelijke lust: de toneelspelen van D.V. Coornhert (1522-1590)*, (diss. UvA Amsterdam) Hilversum 1994.
Flori 2006|J. Flori, *Motetten en Nederlandse Polyfone liederen Leuven 1573*, Leuven & Neerpelt 2006 (Monumenta Flandriae Musica, 11).
De Flou 1920|C. De Flou, *Promenades dans Bruges*, s.d. [1920].
Fokkelman 1976|B.H.A. Fokkelman, 'Optreden van Rythovius tegen weerbarstige abdijen', *De rosdoek*, afl. 6 (1976), pp. 2-8.
Fokkelman 1999|J. P. Fokkelman, *Reading Biblical Narrative: An Introductory Guide*, Louisville 1999.
Fölting 1985|H.P. Fölting, *De vroedschap van 's-Gravenhage 1572-1795*, Pijnacker 1985.
De la Fontaine Verwey 1940-1942|H. de La Fontaine Verwey, 'De geschriften van Hendrik Niclaes', *Het Boek* 26 (1940-1942), pp. 161-211.
De la Fontaine de la Verwey 1969|H. de la Fontaine Verwey, 'Vragen en Antwoorden: van Bergen van de Grijp', *De Nederlandsche Leeuw* (1969), kol. 152-153; 220-222,.
De la Fontaine Verwey 1975|H. de la Fontaine Verwey, *Uit de wereld van het boek, I: Humanisten, dwepers en rebellen in de zestiende eeuw*, Amsterdam 1975.
De la Fontaine Verwey 1976|H. de la Fontaine Verwey, 'The Family of Love', *Quærendo* 6 (1976), pp. 219-271.
Ford 1990|C. Ford, 'Portraits and Portraiture in the Literature of Art', *Dutch Crossing: A Journal for Low Countries Studies* 41 (1990), pp. 110-131.
Forrest 2005-2006|J. Forrest, 'Nineteenth-Century nostalgia for eighteenth-century wit, style, and Aesthetic disengagement: the Goncourt brothers' histories of eighteenth-century art and women', *Nineteenth-Century French Studies* 34, nr. 1/2 (2005-2006), pp. 44-62.
Van Fossen 1969|D.R. van Fossen, *The paintings of Aert de Gelder*, (diss. Harvard Univ.) Cambridge 1969.
Van Fossen 1970|D.R. van Fossen, 'Aert de Gelder: an attribution for the 'Christ blessing the children' in London', *The Art Quarterly* 33 (1970), pp. 134-146.
Foucart 1972|J.Foucart, 'Tableaux et dessins des écoles du Nord XVIe et XVIIe siècles, *La Revue du Louvre* 22 (1972), pp. 238-296.
Franits 1986|W. Franits, 'The Family saying grace: a theme in Dutch art of the seventeenth century', *Simiolus* 16 (1986), pp. 36-49.
Franits 1990|W. Franits, 'Betemt de Jueghd/ soo doet sy deugd': A Pedagogical methaphor in seventeenth-century Dutch Art', in: H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw*, Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 217-226.
Franits 1995|W. Franits, 'Housewifes and Their Maids in Dutch Seventeenth-Century Art', in: R. Dotterer & S. Bowers, *Cultural politics: class, gender, race and the postmodern World*, Selingrove 1995, pp. 112-129.

Frank 2000|G. Frank, *The memory of the eyes: pilgrims to living saints in Christian late antiquity,* Berkeley 2000 (The transformation of the classical heritage).
Franke 1998|B. Franke, *Assuerus und Esther am Burgunderhof: Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 bis 1530),* (bew. diss. Techn. Univ. 1995), Berlijn 1998.
Franke 2005|J.R. Franke (red.), *Joshua, Judges, Ruth, 1-2 Samuel: Ancient Christian commentary on Scripture,* Downers Grove 2005 (Ancient Christian commentary on Scripture. Old Testament, 4).
Franken 1887|D. Franken Dzn., 'Albert Jansz. Vinckenbrink', *Oud Holland* 5 (1887), pp. 73-92.
Franken 2007|M. Franken, 'Portretten in de Oranjezaal', in: *Portret in Beeld Collegiale bijdragen voor Karen Schaffers-Bodenhausen,* Den Haag 2007= *RKD Bulletin,* extra nr. (2007), pp. 9-14.
Franken & Van der Kellen 1963|D. Franken & J.P. van der Kellen, *L'Œuvre de Jan van de Velde, graveur Hollandais, 1593-1641,* Amsterdam 1883, fotomech. repr. uit: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1884), met aanvullingen van S. Laschitzerm Amsterdam 1963 (Scripta artis monographia, 1).
Franks 2015|H.M. Franks, 'Living the *imitatio:* The Heroic as Royal Paradigm in Ancient Macedonia', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 35-46.
Fransen 1996|H. Fransen, *Michaelis Collection. The Old Town House, Cape Town,* Zwolle 1996.
Frederiks 1888-1890|J. Frederiks, 'Een portret van Petrus Dathenus', *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis* 7 (1888-1890) [=Obreen 1976, dl. 7], pp. 74-80.
Frederiks 1890|J.G. & P.J. Frederiks, Kohier van den tweehondersten penning voor Amsterdam en onderhoorige platsen over 1631, Amsterdam 1890.
Frederiks 1943|J.W. Frederiks, *De Meesters der plaquette-penningen*, s.l. 1944.
Frédérique 1907|P. Frédérique, *Het Nederlandsch proza in de zestiendeeuwsche pamfletten uit den tijd der beroerten met eene bloemlezing (1566-1600) en een aanhangsel van liedjes en gedichten uit dien tijd,* Brussel 1907 (Uittreksel uit de Verhandelingen door de Klasse der Letteren en der zedelijke en staatkundige Wetenschappen der Koninklijke Academie van België uitgegeven. Tweede reeks).
Freedberg 1971|D. Freedberg, 'Johannes Molanus on Provocative Paintings: De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, book II, chapter 42', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), pp. 229-245.
Freedberg 1988|D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York & Londen 1988 (Garland Series: Outstanding Theses in the Fine Arts from British Universities).
Freedman 1987|L. Freedman, 'The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento', *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 32 (1987), pp. 63-82.
Freedman 1995|L. Freedman, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens,* University Park PA 1995.
Freedman 2005|A.D. Freedman, *God as an absent character in biblical Hebrew narrative: a literary-theoretical study*, New York 2005 (Studies in biblical literature, 82).
Frenssen 1995|B. Frenssen, *Des großen Alexanders weltliches Königsscepter mit des Apelles Pinsel vereinigt: Ikonographische studien zur 'Künstler/Herrscher-Darstellung',* (diss. Univ. Köln) s.l. [Keulen] 1995.
Freudenberger 1975|Th. Freudenberger, 'Die Löwener Theologen als Gegner der Bewilligung des Laienkelchs für die Deutschen im Konzil von Trient 1551', *Annuarium historiae conciliorum* VII (1975), pp. 377-401.
Freudenberger 1976|Th. Freudenberger (red.), *Concilii Tridentini Actorum ; Ps. 4, vol. 2: Orationes et vota theologorum patrumque originalia ... cum actis miscellaneis ... Concilium Tridentinum: diariorum, actorum, epistularum, tractatuum nova collectio,* Freiburg im Breisgau 1976 (Concilium Tridentinum, 7).
Freyhan 1948|R. Freyhan, 'The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Century', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), pp. 83-85.
Freytag e.a. 1993|H. Freytag, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Wenen & Keulen 1993.
Friedensburg 1917|W. Friedensburg, *Die Geschichte der Universität Wittenberg*, Halle 1917.
Friedländer 1924|M.J. Friedländer, *Die Van Eyck, Petrus Christus,* Berlijn 1924 (Die altniederländische Malerei, 1).
Friedländer 1947|M.J. Friedländer, 'Frans Pourbus der Ältere', *Oud-Holland* 62 (1947), pp. 60-67.
Friedländer 1967|M.J. Friedländer, *The van Eycks – Petrus Christus*, Leiden 1967.
Friedländer 1967-1976|M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 dln., Leiden & Brussel 1967-1976.
Friedländer & Rosenberg 1932 [1979]|M.J. Friedländer & J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach,* Berlin 1932 [ed. Basel 1979].
Friedman 1977|J.B. Friedman, *An iconological examination of the half-length devotional portrait diptych in the Netherlands, 1460-1530,* (diss. Univ. of California) Los Angeles 1977.
Friedmann 1946|H. Friedmann, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art,* Washington 1946 (Bollingen series, 7).
Friedrich 1968|I. Friedrich, *Ephod und Choschen im Lichte des Alten Orients*, Wenen 1968 (Wiener Beiträge zur Theologie,.20).
Frijhoff 1977|W. Frijhoff, 'Étudiants étrangers à l'Académie d'Équitations d'Angers au XVIIe siècle', *Lias: sources and documents relating to the early modern history of ideas* 4 (1977), pp. 13-84.
Frijhoff 1996|W. Frijhoff, 'De gepredestineerde boer: leven en geloven in de vroege zeventiende eeuw', in: E. Put, M.J. Marinus, H. Storm (red.) e.a., Geloven in het verleden: studies over het godsdienstig leven in de vroegmoderne tijd*,* aangeboden aan Michel Cloet, Leuven 1996.
Frijhoff 1998|W. Frijhoff, *Heiligen, idolen, iconen,* Nijmegen 1998.
Frijhoff 1998a|W. Frijhoff, *Geschiedenis van Dordrecht van 1572 tot 1813,* ed. H. Nusteling & M. Spies, Hilversum 1998.
Frijhoff 2002|W. Frijhoff, 'Religious toleration in the United Provinces', in: R. Po-Chia Hsia & Henk F.K. van Nierop, *Calvinism and religious toleration in the Dutch Golden Age,* Cambridge 2002, pp. 27-52.
Frijhoff & Spies 1999|W. Frijhoff & M. Spies, *Nederlandse cultuur in Europese context: 1650: Bevochten eendracht,* Den Haag 1999 [2. ed. 2000].
Frijhoff & Spies 2004|W. Frijhoff & M. Spies, *Dutch Culture in a European Perspective: 1650, hard-won unity,* Den Haag 2004.
Frimmel 1891-1893|Th. Frimmel, *Kleine Galeriestudien,* 3 dln., Bamberg 1891-1893.
Frimmel 1896|Th. Frimmel, 'Aus der Galerie Hermannstad', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 19 (1896), p. 113
Fritzsche, Leonhard & Weber 2013|C. Fritzsche, K. Leonhard & G. J.M. Weber, *Ad Fontes Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen,* Petersberg 2013.
Fromentin 1892|1896|E. Fromentin, *Les maîtres d'autrefois: Belgique-Hollande,* Parijs 1892|1896 [ed. princ. 1876].
Fromentin 1915|E. Fromentin, *Die alten Meister: Belgien-Holland,* Weimar 1915.
Fuchs 1969|R.H. Fuchs, 'Het zogenaamde joodse Bruidje en het probleem van de 'voordracht' in Rembrandts werk', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 82 (1969), pp. 482-493.
Futscher 2001|E. Futscher, *Diesseits der Fassade: Kryptoportraits der Moderne zwischen Bildnis und Stillleben,* Klagenfurt 2001.
Gadamer 1960|H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.
De Gaiffier 1943|B. de Gaiffier, 'Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 13 (1943), pp. 123-148.
Gale 1926|F.R. Gale **'**Theatrical portraits, epigrammatically delineated', *Notes and Queries* 151 (1926), p. 82.
Gállego & Gudol 1976|J. Gállego & J. Gudiol, *Zurbaran, 1598-1664: Biografía y Análisis Crítico,* Barcelona 1976.
Galley 2004|N. Galley, 'Cornelis Ketel: A Painter without a Brush', *Artibus et Historiae* 25, nr. 49 (2004), pp. 87-100.
Galling e.a. 1962|Kurt Galling e.a. (red.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. herz. ed., Tübingen 1962.
Galton 1879|F. Galton, 'Composite Portraits', *Journal of the Anthropological Institute* 8 (1879), pp. 132-144.
Ganz 1917|P. Ganz, 'Die Sammlung des Hernn VonderMühll. Niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts', *Öffentliche Kunst-Sammlungen in Basel, 69. Jahresbericht, Neue Folge* 13 (1917), pp. 37-74.

Ganz 1924|P. Ganz, *Meisterwerke der Öffentlichen Kunstsammlung*, Basel & München 1924.
Garas 1955|K. Garas, 'Ein unbekanntes Porträt der Familie Rubens auf einem Gemälde van Dycks', *Acta Historae Artium: Academiae Scientiarum Hungaricae* II (1955), pp. 189-200.
García-Rivera 1999|A. García-Rivera, *The Community of the Beautiful: A Theological Aesthetics,* Collegeville (Minn.) 1999.
García-Rivera 2003|A. García-Rivera, *A Wounded Innocence: Sketches for a Theology of Art,* Collegeville (Minn.) 2003.
García-Rivera 2007|A. García-Rivera, 'The Glory of the Lord', in: *Living Beauty: The Art of Liturgy,* Pleymouth 2007, pp. 119-136.
Garrison 1943-1945|E. B. Garrison, 'A New Devotional Panel Type in Fourteenth-Century Italy', *Marsyas* 3 (1943-1945), pp. 15-69.
Gasser 1979|M. Gasser, *Das Selbstbildnis: Großer Meister*. München 1979 [ed. princ. Zürich 1961].
Gautier 1861|Th. Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Parijs 1861.
De Geest 2006|J. De Geest, *Het Belgisch kunstboek: 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans [500 chefs-d'oeuvre de l'art belge],* Tielt 2006.
Geismeier 1986|I. Geismeier, *Holländische und flämische Gemälde des 17. Jahrhunderts im Bode-Museum,* Berlijn 1986.
De Gelder 1921|J.J. de Gelder, *Bartholomeus van der Helst: Een studie van zijn werk, zijn levensgeschiedenis, een beschrijvende catalogus van zijn œuvre, een register en 41 afbeeldingen naar schilderijen,* Rotterdam 1921.
Van Gelder 1913|H.E. van Gelder, 'Haagsche Cohieren (1627)', *Die Haghe* (1913), pp. 9-67.
Van Gelder 1914-1915|H.E. van Gelder, 'Haagsche Cohieren II (1674), *Die Haghe* (1914-1915), pp. 1-117.
Van Gelder 1949|J.G. van Gelder, 'De opdrachten van de Oranje's aan Thomas Willeboirts Bosschaert en Gonzales Coques', *Oud Holland* 64 (1949), pp. 41-56.
Van Gelder 1957|H.E. van Gelder, *Ikonografie van Constantijn Huygens en de zijnen,* Den Haag 1957 (Ikonografieën van bekende Nederlanders, 1).
Van Gelder 1959|H.E. van Gelder, *Erasmus Schilders en rederijkers: De religieuze crisis der 16e eeuw weerspiegeld in toneel- en schilderkunst,* Groningen 1959.
Van Gelder 1973|J.G. van Gelder, 'Scorel, Mor, Bellegambe und Orley in Marchiennes', *Oud Holland* 87 (1973), pp. 156-176.
Gelderblom 2000|O. Gelderblom, *Zuid-Nederlandse kooplieden en de opkomst van de Amsterdamse stapelmarkt (1578-1630)*, (diss. Utrecht) Hilversum 2000.
Gelfand 1995|L. Gelfand, 'Girolamo Savoldo in the Cleveland Museum of Art: A Question of Mistaken Identity', *Apollo* 141 (1995), pp. 14-19.
Gelfand & Gibson 2002|L. Gelfand & W.S. Gibson, 'Surrogate Selves: The Devotional Portrait in the Late Middle Ages', *Simiolus* 29 (2002), pp. 119-138.
Genderen 1953|J. van Genderen, *Herman Witsius: bijdrage tot de kennis der gereformeerde theologie,* Den Haag 1953.
Genderen 1986|J. van Genderen, 'Herman Witsius (1636-1708)' in: T. Brienen e.a. (red.), *De Nadere Reformatie. Beschrijving van haar voornaamste vertegenwoordigers*, Den Haag 1986, pp. 193-218.
Genette 1980|G. Genette, *Narrative Discourse*, Oxford 1980.
Georgel & Lecoq|P. Georgel & A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Parijs 1987.
Van Gent 2011|J. van Gent, *Bartholomeus van der Helst (ca. 1613 - 1670): een studie naar zij leven en werk,* Zwolle 2011.
Gerretson 1944|F.C. Gerritson, *Coens Eerherstel,* Kampen 1944.
Gerrits 2008|M. Gerrits, *Fiscale omslag? Financiële relaties tussen de steden Haarlem en Leiden en het landsheerlijke gezag, 1505-1518,* (MA-scriptie Lieden) s.l. 2008. <www.ethesis.net>
Gerson 1935|H. Gerson, *Philips Koninck. Ein Beitrag zu Erforschung der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts,* Berlijn 1935.
Gerson 1942/1983|H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,* Den Haag 1942 [1983].
Gerson 1968|H. Gerson, *Rembrandt: paintings,* Londen 1968.
Gerson & Ter Kuile 1960|H. Gerson & O. ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium 1600-1800,* Harmondworth 1960 (The Pelican History of Art).
Geurts 1956|P.M.A. Geurts, *De Nederlandse opstand in de pamfletten, 1566-1584,* Nijmegen 1956 [1978].
Gewehr 1972|W. Gewehr, 'Der Topos "Augen des Herzens". Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie', Deutsche *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 46 (1972), pp. 626-664.
Geyl 1971|P. Geyl, *Pennestrijd over staat en historie: Opstellen over de vaderlandse geschiedenis aangevuld met Geyl's levensverhaal (tot 1945),* Groningen 1971.
Ghandour 2001|N. Ghandour, *Recherches sur le portrait historié*, (diss. Univ. Paris-Sorbonne: UFR Art et Archéologie) Parijs 2001.
Ghirardi 1990|A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, Pittore (1529-1592),* Rimini 1990 (Il Vello d'Oro. Collana d'arte diretta da Girolamo De Vanna, 4).
Gianotto 1984|C. Gianotto, *Melchisedek e la sua Tipologia: radizioni giudaiche, cristiane e gnostiche,* Brescia 1984 (Supplementi alla Rivista Biblica, 12).
Giesen 1997|M.K.A. Giesen, *Untersuchungen zur Struktur des Holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert,* (diss. Friedrich-Wilhelms-Univ.) Bonn 1997.
Gieskes 2016|M. Gieskes, 'I is an other: Philip Guston's Imagined Incarnations of God and Klansmen', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 295-304.
Van Gijn 1908-1912|S. van Gijn, *Dordracum illustratum: verzameling van kaarten, teekeningen, prenten en portretten betreffende de stad Dordrecht,* 4 dln., Dordrecht 1908-1912.
Van Gijsen 2001|A. van Gijsen, 'De amoureuze spelen: De herschepping van klassieke stof op het rederijkerstoneel', in: H. van Dijk, B. Ramakers e.a., *Spel en spektakel: Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, pp. 215-227, pp. 359-365.
Gilbert 1980|C. Gilbert, *Italian art, 1400-1500: sources and documents,* Englewood Cliffs & Londen 1980 (Sources and documents in the history of art series).
Gilbert 2001|*C. Gilbert*, *The Saint's Three Reasons for Paintings in Churches,* Ithaca NY 2001.
Gilias, Van Tilburg & Van Roy 2016|G. Gilias, C. van Tilburg & V. van Roy (red.), *Rembert Dodoens: een zestiende-eeuwse kruidenwetenschapper, zijn tijd- en vakgenoten en zijn betekenis,* Antwerpen-Apeldoorn 2016 (Cahiers geschiedenis van de geneeskunde en gezondheidszorg, 7).
Van Gils & Coppens 1840-1844|A. van Gils & J.A. Coppens, *Nieuwe beschrijving van het bisdom van 's Hertogenbosch: naar aanleiding van het "Katholijk Meijerijsch memorieboek" van A. van Gils*, 's-Hertogenbosch 1840-1844.
Van Gilst 2004|A.P. van Gilst, *De eeuwige ordening: mythologie en religie in het oude Noord-Europa,* Soesterberg 2004.
Giltaij 2000|J. Giltaij, *Honderdvijftig jaar er bij en er af: De collectie oude schilderkunst van het Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam 1849 tot 1999*, Zutphen 2000.
Giltaij 2012|J. Giltaij, 'Het vriendschapsschilderij van Jan de Braij en drie andere schilders', in: E. Buijsen, Ch. Dumas, V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries. Liber Amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the occasion of his 65th Birthday,* Leiden 2012, pp. 431-442.
Giltaij 2017|J. Giltaij, *Jan de Braij (1626/1627-1697), schilder en architect,* Zwolle 2017.
Glasius 1851-1856|B. Glasius, *Godgeleerd Nederland: Biographisch Woordenboek van Nederlandsche Godgeleerden,* 3 dln., 's-Hertogenbosch 1851-1856.
Glasner 2007|P. Glasner, 'Ein geschrift zu ewiger gedechtnis ...: Das erinnernde Ich bei Hermann von Weinsberg (1518-1597) in der Medialität von Schrift und Bild, in: G. Kapfhammer, W.-D. Löhr & B. Nitsche (red.), *Autorbilder: Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit,* Münster 2007, pp. 285-319.
Glück 1931|G. Glück, *Van Dyck, des Meisters Gemälde,* Stuttgart & Berlijn 1931 (Klassiker der Kunst).
Glück 1932|G. Glück, *Bruegels Gemälde,* Wenen 1932.
Glucksberg & Keysar 1990|S. Glucksberg & B. Keysar, 'Understanding metaphorical comparisons: beyond similarity', *Psychological Review* 1 (1990), pp. 3-18.
Glucksberg & Keysar 1993| S. Glucksberg & B. Keysar, 'How methaphors work', in: A. Ortony (red.), *Methaphor and Thought,* Cambridge 1993, pp. 401-424.

Glucksberg, McGlone Manfredi 1997|S. Glucksberg, M. McGlone, & D. Manfredi 'Property attribution in metaphor comprehension', *Journal of Memory and Language* 36 (1997), pp. 50-67.
Gmelin 1967|H.G. Gmelin, 'Zu einigen unbeachteten Gerchtigkeitsbildern im Rathaus zu Emden', in: M. Lisner & R. Becksmann (red.), *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern,* München 1967, pp. 161-170.
Goddard 1984|S.H. Goddard, The Master of Frankfurt and his shop, Brussel 1984 (*Verhandelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten,* jrg. 46, nr. 38).
Goetschalckx 1919-1924|P.J. Goetschalckx, *Geschiedenis van Schooten, Merxem en Sint-Job in't Goor,* 3 dln., Ekeren 1919-1924.
Goetz 1937|H. Goetz, 'An indian element in the 17th century dutch art', *Oud Holland* 54 (1937), pp. 222-230.
Goetz 1938|H. Goetz, 'Persians and Persian Costumes in Dutch Paintings of the Seventeenth Century', *The Art Bulletin* 20, nr. 3 (1938), pp. 280-290.
Goetz 1938b|H. Goetz, 'Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting-II', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 73 (1938), pp. 105-107, 110-112, 114-115.
Goffman 1959|E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959.
Goffman 1961|E. Goffman, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction - Fun in Games & Role Distance***,** Indianapolos 1961.
Goffman 1974|E. Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience***,** Cambridge (MA) 1974.
Van Gogh 1922|H.A. van Gogh, *Het Trippenhuis,* Amsterdam 1922.
Goldgar 2007|A. Goldgar, *Tulipmania: money, honor, and knowledge in the Dutch Golden Age,* Chicago 2007.
Gombrich 1986|E. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography,* Londen 1986.
Gonnet 1915|C.J. Gonnet, 'Oude schilderijen in en van de stad Haarlem', *Oud Holland* 33 (1915), pp. 132-144.
Gonnet 1922|C.J. Gonnet, 'Cornelis Cornelisz. Van Haarlem, *Oud Holland* 40 (1922), pp. 175-181.
Van Goor 2009a|J. van Goor, 'Sara Specx en de reputatie van Jan Pieterszoon Coen', in: M. Bloembergen & R. Raben (red.), *Het koloniale beschavingsoffensief. Wegen naar het nieuwe Indië 1890-1950*, Leiden 2009, pp. 143-169.
Goosen 1960-1961|Th. Goosen, 'Franciscus Sonnius', *Bossche Bijdragen* 25 (1960-1961), pp. 1-22.
Goosen 1990|L. Goosen, *Van Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater,* Nijmegen 1990.
Goosens 2001|M.E.W. Goosens, *Schilders en de markt, Haarlem 1605-1635,* (diss. Univ. Leiden) s.l. 2001.
Goossens 1917|Th.J.A.J Goossens, *Franciscus Sonnius in de pamfletten. Bijdragen tot zijne biografie*, 's-Hertogenbosch 1917.
Goossens 1929|Th. Goossens, 'Franciscus Sonnius als catecheet', in: H.A. Poelman e.a., *Historische opstellen opgedragen aan Prof. Dr. H. Brugmans ter gelegenheid van zijn 25-jarig jubileum als hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam door zijn oud-leerlingen, leerlingen, vrienden en vereerders,* Amsterdam 1929, pp. 1-9.
Gordenker 1995|E.E.S. Gordenker, '"En rafelkraagen, die hy schilderachtig vond"': Was Rembrandt een voddenraper?', in: H.M.A. Breukink-Peeze e.a. (red.), *Kostuum: verzamelingen in beweging: twaalf studies over kostuumverzamelingen in Nederland & inventarisatie van het kostuumbezit in Nederlandse openbare collecties,* Amersfoort & Zwolle 1995, pp. 21-32.
Gordenker 2001|E.E.S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth Century Portraiture,* (bew. diss. New York Univ. 1998) Turnhout 2001 (Pictura Nova, 8).
Gordenker 2001-2002|E.E.S. Gordencker, 'Cuyp's Horsemen: What Do Costumes Tell Us', in: A.K. Wheelock Jr., *Aelbert Cuyp,* tent. cat. Washington (National Gallery), Londen (National Gallery), Amsterdam (Rijksmuseum), Londen & New York 2001, pp. 53-63.
Gordenker 2012|E. Godenker, 'Fair examples: The English Contirbution to Portraiture in The Hague', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 191-198.
Gordon & Marshall 2000|B. Gordon & P. Marshall (red.), *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe. Eds Bruce Gordon and Peter Marshall,* Cambridge 2000.
Gorissen 1964|F. Gorissen, *Conspectus Cliviae: Die Klevische Residenz in der Kunst des 17. Jabrhunderts,* Kleef 1964.
Göttler 1996|C. Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation: Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600,* (diss. Zürich 1991) Mainz 1996 (Berliner Schriften zur Kunst, 7).
Göttler 1999|C. Göttler, 'Securing Space in a Foreign Place: Peter Paul Rubens's "Saint Theresa" for the Portuguese Merchant-Bankers in Antwerp', *The Journal of the Walters Art Gallery* 57 (1999), pp. 133-151.
Gottwald 2009|F. Gotwald, *Das Tronie: Muster, Studie und Meisterwerk: die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt,* (bew. diss. FU Berlin 2007) München 2009 (Kunstwissenschaftliche Studien, 164).
Goudeau 2016|J. Goudeau, 'Harnessed Heroes: Mars, the Title-page, and the Dutch Stadtholders', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 203-220.
Ter Gouw 1871|J. ter Gouw, 'Roomsche Kercken te Amsterdam in 1656', *De Navorscher* 21 (1871), pp. 225-228.
Ter Gouw 1873|J. ter Gouw, *De Oude Tijd,* Haarlem 1873.
Ter Gouw 1879-1893|J. ter Gouw, *Geschiedenis van Amsterdam,* 8 dln., *I. Eerste tijdperk: De Amsterdamsche oudheid (1879); II-V. Tweede tijdperk: De ontwikkeling van Amsterdam (1880-1886); VI-VII. Derde tijdperk: De Spaansche tijd (1889-1891); VIII. Chronologische en alfabetische registers (1893),* Amsterdam 1879-1893.
Gowler 2016|D.B. Gowler, 'The Characterization of the Two Brothers in the Parable of the Prodigal Son (Luke 15.11-32): Their Function and Afterlives', in: F. Dicken & J. Snyder (red.), *Characters and Characterization in Luke-Acts,* Londen & New York 2016, pp. 55-72.
Graaf 1888|J.J. Graaf, *Gids in het Bisschoppelijk Museum voor kerkelijke oudheid, kunst en geschiedenis, vooral van Nederland en meer bijzonder van het haarlemsche bisdom, te Haarlem,* Haarlem 1888.
Graaf 1905|J.J. Graaf, 'De 'Vergaderinghe der Maechden van den Hoeck' te Haarlem', *Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom van Haarlem* 29 (1905), pp. 272-325.
Graafland 1983|C. Graafland, 'De invloed van het Puritanisme op het ontstaan van het Gereformeerd Piëtisme in Nederland', in: *Documentatieblad Nadere Reformatie* 7, nr. 1 (1983), pp. 1-24.
Graafland 1987|C. Graafland, *Van Calvijn tot Barth: Oorsprong en ontwikkeling van de leer der verkiezing in het Gereformeerd Protestantisme,* Den Haag 1987.
Graafland 1994|C. Graafland, 'Structuurverschillen tussen voetiaanse en coccejaanse geloofsleer', in: F.G.M. Broeyer & E.G.E. van der Wall, (red.), *Een richtingstrijd in de Gereformeerde Kerk: Voetianen en Coccejanen 1650-1750,* Zoetermeer 1994, pp. 28-53.
Grabar 1969|A. Grabar, *Christian iconography: A study of its origins*, Londen 1969 (The A.W. Mellon lectures in the fine arts, 10).
Gram Holmström 1967|K. Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants: Studies ons ome trends of theatrical fashion 1770-1815,* Stockholm 1967 (Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockhom Studies in Theatrical History, 1).
Granberg 1911-1914|O. Granberg, *Inventaire Général de Trésors d'art [...] en Suède*, 3 dln., Stockholm 1911-1913.
Grant 1957|R.M. Grant, *The Letter and the Spirit,* Londen 1957.
Grau 1917|Marta Grau, *Calvins Stellung zur Kunst,* (diss. Univ. München) Würzburg 1917.
Grauwen 1978|W.M. Grauwen, *Norbertus Aartsbisschop van Maagdenburg* (1126-1134), Brussel 1978.
Graves & Vine Cronin 1899|A. Graves & W. Vine Cronin, *A History of the Works of Sir Joshua Reynolds*, 4 dln., Londen 1899.
De Greef 2006|W. de Greef, *Calvijn en zijn uitleg van de psalmen: Een onderzoek naar zijn exegetische methode,* Kampen 2006.
De Greef 2009|W. de Greef, 'Calvins Bibelverständnis und seine Bibelauslegung', in: M.E. Hirzel & M. Sallmann, *1509 - Johannes Calvin - 2009: Sein Wirken in Kirche und Gesellschaft*, Zürich 2009, pp. 95-118 (Beiträge zu Theologie, Ethik und Kirche, Bd. 4).
De Greef 2009b|W. de Greef, 'Calvin's Understanding and Interpretation of the Bible', in: M.E. Hirzel & M. Sallmann, *Calvins*

John Calvin's Impact on Church and Society, 1509-2009, Grand Rapids 2009, pp. 67-89.
De Greef 2012|W. de Greef, *Van één stam: Calvijn over Joden en christenen in de context van de late Middeleeuwen,* Delft 2012.
Green 1872|H. Green, *Andrea Alciati and His Book of Emblems: a biographical and bibliographical study,* Londen 1872.
Greenstein 1992|J.M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative,* Chicago 1992.
Greep 1996|V.B. Greep, *Een beeld van het gezin. Functie en betekenis van het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden*, Hilversum 1996 (Zeven Provinciën Reeks).
Gregori 1973|M. Gregori, *L'opera completa di Zurbarán,* Milaan 1973.
Gregory 1993|B.S. Gregory, 'Particuliere martelaarsbundels uit de late zestiende eeuw', *Doopsgezinde Bijdragen: nieuwe reeks* 19 (1993), pp. 81-106.
Gregory 2002|B.S. Gregory (red.), *The forgotten writings of the Mennonite martyrs,* Leiden 2002 (Documenta Anabaptistica Neerlandica, 8; Kerkhistorische bijdragen, 18).
Grell 1994|P.Grell, 'Merchants and Ministers: the foundations of international Calvinism', in: A. Pettegree e.a. (red.), *Calvinism in Europe 1540-1620*, Cambridge 1994, pp. 254-273.
Grell 1995|O.P. Grell, 'The Reception of Paracelsianism in Early Modern Lutheran Denmark: From Peter Severinus, the Dane, to Ole Worm', *Medical History* 39 (1995), pp. 78-94.
Grell 1998|O.P. Grell, *Parcelsus: The man and his reputation, his ideas and their transformation,* Leiden, Boston & Keulen 1998.
Grell 2002|O.P. Grell, 'Vroomheid en wereldsheid: Johan Radermacher (1538-1617), een humanistisch koopman van de hervormde diaspora', in: S.C. Derks (red.), *Nederland in de wereld: Opstellen bij honderd jaar Rijks Geschiedkundige Publicatiën*, Den Haag & Amsterdam 2002, pp. 157-172 (Horizonreeks: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis).
Grell 2011|O.P.Grell, *Brethren in Christ: A Calvinist Network in Reformation Europe,* Cambridge 2011.
Grevich 1923|T. Grevich, *Koloszvári Tamás, az első Magyar táblaképfestő [Thomas of Coloswar, the First Hungarian Panel Painter]*, Boedapest 1923.
Grieten & Bungeneers 1996|S. Grieten & J. Bungeneers (red.), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen: kunstpatrimonium van het Ancien Régime: Inventaris van het kunstpatrimonium van de Provincie Antwerpen,* Antwerpen 1996.
Grijzenhout 1999|F. Grijzenhout, *Een Koninklijk museum: Lodewijk Napoleon en het Rijksmuseum 1806-1810,* Zwolle & Amsterdam 1999.
Grijzenhout 2009-2010|F. Grijzenhout, **'**Ferdinand Bol's *portrait historié* in the Hermitage: identification and interpretation', *Simiolus* 34, nr. 1 (2009-2010), pp. 33-49.
Grijzenhout & Kok 2017|F. Grijzenhout & E. Kok, 'A rare case of evidence: Ferdinand Bol's *Portrait of an Eight-year-old Boy* (1652) identified', in: S.S. Dickey (red.), *Ferdinand Bol and Govert Flinck: New Research,* Zwolle 2017, pp. 114-131.
Grimaldi-Hierholtz 1995|R. Grimald-Hierholtz, *Images de la Trinité dans l'art,* Fontainebleau 1995.
Grimme 1967|E.G. Grimme, 'Karl der Grosse in seiner Stadt', in: W. Braunfels & P.E. Schramm (red.), *Das Nachleben, Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, 2. ed., Düsseldorf 1967, dl. 4, pp. 229-273.
Grimme 1984|E.G. Grimme, *Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen*, Freiburg, Bazel & Berlijn 1984.
Groenenboom-Draai 2012|E. Groenenboom-Draai, 'Een Dordtse doffer door een Haagse joffer geringd', *Jaarboek Die Haghe* (2012), pp. 11-37.
Groenendijk 1976|L.F. Groenendijk, 'De huiscatechisatie in de 'kleine kerk'', *Daniël* 30 (1976), pp. 305-307, 311.
Groenendijk 1984|L.F. Groenendijk, *De nadere reformatie van het gezin: De visie van Petrus Wittewrongel op de christelijke huishouding,* Dordrecht 1984.
Groenendijk 1987|L.F. Groenendijk, 'Het (ped)-agogisch gehalte van de Nadere Reformatie en het Piëtisme van de achttiende eeuw', *Documentatieblad Nadere Reformatie*, 11, nr. 2 (1987), pp. 54-61.
Groenendijk 2001|L.F. Groenendijk, 'Marnix' Kindercatechismus', in: H. Duits & T. van Strien, *Een intellectuele activist: Studies over leven en werk van Philips van Marnix van Sint Aldegonde,* Hilversum 2001, pp. 76-86.
Groenendijk 2002|L. Groenendijk, 'Piëtistische opvoedingsleer in Nederland: Balans van een kwarteeuw historisch-pedagogisch onderzoek', *Pedagogiek* 22, nr. 4 (2002), pp. 326-337.
Groenendijk 2006|L.D. Groenendijk, 'The Reformed church and education during the Golden Age', in: W. Janse & B. Pitkin, *The formation of clerical and confessional identities in early modern Europe,* Leiden 2006 (Dutch Review of church history, 85 [2005]), pp. 54-70.
Groenendijk & Roberts 2001|L. Groenendijk & B. Roberts, 'Vader Cats: een piëtistisch pedagoog', *Pedagogiek* 21, nr. 1 (2001), pp. 79-82.
Groeneweg 1987|I. Groeneweg, 'Kanttekeningen bij een 18de-eeuws Nederlands vrouwenportret in "antique kleeding"', in: C. Scheffer e.a. (red.), *Achttiende-eeuwse Kunst in de Nederlanden,* Delft 1987 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 4 (1985), pp. 415-436.
Groeneweg 1997|I. Groeneweg, 'Portretkostuums. Kanttekeningen bij een 18e-eeuws Nederlands vrouwenportret in "antique kleding"', *Kostuum* (1997), pp. 5-23.
Groenhuis 1977|G. Groenhuis, *De Predikanten: De sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek der Verenigde Nederlanden voor ± 1700*, Groningen 1977 (Historische Studies, 33).
Groenveld 1995|S. Groenveld, *Genoten des geloofs: was de samenleving in de Republiek der Verenigde Nederlanden verzuild?,* Hilversum 1995 (Zeven Provinciën reeks, 11).
Groenveld e.a. 1983|S. Groenveld, H.L.Ph. Leeuwenberg, M. Mout & W.M. Zappey (red.), *De Kogel door de kerk: De Opstand in de Nederlanden 1550-1609*, Zupthen 1983.
Grönvik 1968|L. Grönvik *Die Taufe in der Theologie Martin Luthers,* Göttingen 1968.
De Groot 2005|W. de Groot, 'Viglius van Aytta and the iconography of the Seventh Window, and his protective influence during the Iconoclasm of 1566', in: W. de Groot e.a (red.), *The Seventh Window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint-Janskerk in Gouda (1557),* Hilversum 2005, pp. 145-151.
Grootes 1993|E.K. Grootes, *Haarlems Helicon: literatuur en toneel te Haarlem vóór 1800,* Hilversum 1993.
Grosshans 1980|R. Grosshans, *Maarten van Heemskerck: Die Gemälde*, Berlijn 1980.
Grosse 2005|C. Grosse, 'Places of sanctification: the liturgical sacrality of Genevan Reformed churches, 1535-1566', in: W. Coster & A. Spicer (red.), *Sacred Space in Early Modern Europe,* Cambridge 2005, pp. 60-80.
Groten 2005|M. Groten (red.), *Hermann Weinsberg (1518-1597). Kölner Bürger und Ratsherr: Studien zu Leben und Werk,* Keulen 2005.
Guardini 1939 [1952]|R. Gauardini, *Kultbild und Andachtsbild: Brief an einen Kunsthistoriker,* Würzburg 1939 [1952].
Gudlaugsson 1938|S.J. Gudlaugsson, *Ikonograpische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts,* Würzburg 1938.
Gudlaugsson 1948|S.J. Gudlaugsson, 'Representations of Granida in Dutch seventeenth-century painting I & II', *The Burlington Magazine* 90 (1948), pp. 226-230; pp. 348-351.
Gudlaugsson 1949|S.J. Gudlaugsson, 'Representations of Granida in Dutch seventeenth-century painting III, *The Burlington Magazine* 91 (1949), pp. 39-43.
Gudlaugsson 1954|S.J. Gudlaugsson, 'Kunsthistorische mededelingen', *Oud Holland* 69 (1954), pp. 53-56
Guhl & Rosenberg 1888|E. Guhl & A. Rosenberg, *Künstlerbriefe übersetzt und erläutert. II.,* Berlijn 1888.
Guiderdoni & Dekoninck 2007|A. Guiderdoni & R. Dekoninck (red.), *Emblemata sacra: Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images. The Rhetoric and Hermeneutics of Illustrated Sacred Discourse,* Turnhout 2007 (Imago Figurata Studies, 7).
Guiffrey 1896|J. Guiffrey, *Sir Anthony van Dyck: His Life and His Works,* vert. W. Alison, Londen 1896.
Guillaume 1990|M[arguerite] G[uillaume], 'La Lapidation de saint Etienne', in: Eadem (red.) e.a., *La peinture en Bourgogne au XVIe sicle*, tent. cat. Dijon (Musee des Beaux-Arts), Dijon 1990, pp. 117-119, nr. 31.
Guillet 1956|H.Guillet, 'La réorganisation du Musée des Beaux-Arts de Rouen. Nouvelle présentation de la collection de peinture', *Revue des Sociétés Savantes de Haute Normandie. Histoire de l'Art* 4 (1956), pp. 69-96.

Guillouet 1964|J. Guillouet, 'Musée des Beaux-Arts de Douai, peintures récemment acquisés'. *Revue du Louvre* 104, nr. 4/5 (1964), p. 235.
Gurp 2013|G.J van Gurp, *Reformatie in Brabant: Protestanten en katholieken in de Meierij van 's-Hertogenbosch*, Hilversum 2013.
Guthmüller 1995|B. Guthmüller, 'Formen des Mythenverständnisses um 1500', in: H. Boockmann e.a. (red.), Literatur, *Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, pp. 109-131.
Haak 1972|B. Haak, *Regenten en Regentessen, overlieden en Chirurgijns: Amsterdamse groepsportretten van 1600-1835*, Amsterdam 1972.
Haak 1984|B. Haak, *Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw*, s.l. [Amsterdam] 1984.
Den Haan 1978|H. den Haan, 'Een kwestie van gerechtigheid. Over Oudaans 'Het verworpen huis van Eli'', *Spiegel der letteren* 20, nr. 3 (1978), pp. 161-177.
Van de Haar 1969|C. van de Haar, 'De voormalige brouwerij – "Het Scheepje" (jaarverslag 1969)', *Stichting Geveltekens Vereniging Haerlem.*
Van Haaren 1995|S. van Haaren, *Jeruzalemroute: De betekenis van Jeruzalem voor het christendom aan de hand van een aantal kunstwerken*, Utrecht 1995.
Habersetzer 1985|K.H. Habersetzer, *Politische Typologie und dramatisches Exemplum: Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' ‚Carolus Stuardus' und ‚Papinianus'*, (bew. diss. Univ. Heidelberg 1979) Stuttgart 1985 (Germanistische Abhandlungen, 55).
Habets 1875-1927|J.J. Habets, *Geschiedenis van het tegenwoordig bisdom Roermond en van de bisdommen, die het in deze gewesten zijn voorafgegaan,* 4 dln., Roermond 1875-1927.
Hadjinicolaou 2016|Y. Hadjinicolaou, 'Die Porträts Arent De Gelders: Ein paradoxaler Umgang mit der Tradition', in: Fleckner & T. Hensel (red.), *Hermeneutik des Gesichts: Das Bildnis im Blick aktueller Forschung,* Berlijn 2016 (Mnemosyne: Schriften des internationalen Warburg-Kollegs, 4), pp. 25-46.
Haeger 1986a|B. Haeger, 'The Prodigal Son in 16th and 17th Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image', *Simiolus* 16, nr. 2/3 (1986), pp. 128-138.
Haeger 1986b|B. Haeger, 'Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son, a Protestant Interpretation of the Biblical Tekst', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), pp. 133-150.
Haeger 1988|B. Haeger, 'Philips Galle's engravings after Maarten van Heemskerck's Parable of the Prodigal Son', *Oud Holland* 102 (1988), pp. 127-140.
Haelen 1860|F.-J. R., 'Historische Oogslag: Het stadje Haelen en het vrouwenklooster Marienrode', in: *Brabandsch museum voor oudheden en geschiedenis* 1 (1860), pp. 291-362.
Häfner 2011|R. Häfner, 'Christliche Apologetik und vergleichende Mythenforschung: Martin Opitz' Kommentar zy Hugo Grotius' *Jonas*-Gedicht im intellektuellen Umfeld des frühen 17. Jahrhunderts', in: J.A. Steiger, W.Kühlmann & U. Heinen, *Der problematische Prophet: Die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und bildenden Kunst*, Berlijn 2011, pp. 223-235.
Hagenow 1999|E. von Hagenow, *Bildniskommentare: Allegorische gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik der Barock*, Hildesheim etc. 1999 (Studien zur Kunstgeschichte, 79).
Hagstrum 1987|J.H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1987.
Hairs 1977|M.-L. Hairs, *Dans le sillage de Rubens: Les peintres d'histoire anversois au XVIIme*, Luik 1977.
Haitsma Mulier 1984|E.O.G. Haitsma Mulier, 'Willem van Oranje in de historiografie van de zeventiende eeuw', in: E.O.G. Haitsma Mulier & A.E.M. Jansen (red.), *Willem van Oranje in de historie, 1584-1984: Vier eeuwen beeldvorming en geschiedschrijving,* Utrecht 1984, pp. 32-62.
Halewood 1982|W.H. Halewood, *Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt,* Toronto 1982.
Van Hall 1963|H. van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars*, Amsterdam & Bussum 1963.
Hallet 2005|C.H. Hallett, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300,* Oxford 2005 (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation).
Halmer 1943|N.M. Halmer, 'Die Meßopferspekulation von Kardinal Cajetan und Ruard Tapper', *Divus Thomas (Fr.)* 21 (1943), pp. 187-212.
Hamburger 1998|J.F. Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.
Hamburger 2000|J. F. Hamburger, 'Speculations on speculation. Vision and perception in the theory and practice of mystical devotion', in: W. Haug & W. Schneider-Lastin (red.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübingen 2000, pp. 353-408.
Hamburger & Bouché 2006|J.F. Hamburger & A.-M. Bouche (red.), *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages,* Princeton NJ 2006.
Hamilton 1977|A. Hamilton, 'Hiël and the Hiëlists: The Doctrine and Followers of Hendrik Jansen van Barrefelt', *Qærendo* 7 (1977), pp. 241-286.
Hamilton 1981|A. Hamilton, *The Family of Love*, Cambridge 1981.
Hamilton 1987|A. Hamilton, 'The Family of Love in Antwerp', *Bijdragen tot de geschiedenis [Religieuze stromingen te Antwerpen voor en na 1585]* 70, afl. 1-2 (1987), pp. 87-93.
Hamilton 1988|A. Hamilton (ed.), *Cronica Ordo Sacerdotis – Acta HN: Three Texts on the Family of Love*, Leiden 1988 (Kerkhistorische bijdragen, dl. XV; Documenta anabaptistica neerlandica, VI).
Hamilton, Voolstra & Visser 1994|A. Hamilton & S. Voolstra, *From martyr to muppy (Mennonite urban professionals): a historical introduction to cultural assimilation processes of a religious minority in the Netherlands: the Mennonites,* Amsterdam 1994.
Hamling 2012|T. Hamling, 'Old Robert's Girdle: Visual and Material Props for Protestant Piety in PostReformation England', in: A. Ryrie & J. Martin (red.), *Private and Domestic Devotion in Early Modern England*, Aldershot 2012, pp. 135-164.
Hamm 2016|B. Hamm, *Ablass und Reformation - Erstaunliche Kohärenzen,* Tübingen 2016.
Hammer 1981|G. Hammer (red.), *Operationes in Psalmos. 1519-1521, Teil I. Historisch-theologische Einleitung*, Wenen 1981 (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, dl. I).
Hand 1978|J.O. Hand, *Joos van Cleve: The Early and Mature Paintings*, 2 dln., (diss. Princeton Univ.) Ann Arbor 1978.
Hand 2004|J.O. Hand, *Joos van Cleve: The Complete Paintings*, New Haven & Londen 2004.
Hannema 1933|D. Hannema, in: 'Een Teekening van Jacob Lois', *Rotterdamsch Jaarboekje* (1933), pp. 128-129.
Hanou 2014|J. Hanou, 'Mozes, muiters en munten: De Wet in Maerten de Vos' "Panhuyspaneel" volgens de "methode Radermacher"', *Oud Holland* 127 (2014), pp. 61-78.
Hänsel 2004|S. Hänsel, 'Wohlerzogene Kinder sind schöne Juwelen – Familie, Kinder und Erziehung auf niederländischen Familienporträts des 17. Jahrhunderts', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), pp. 225-256.
Haralambakis 2012|M. Haralambakis, The Testament of Job: Text, Narrative and Reception History, Londen 2012 (Library of Second Temple studies, 80).
Harasimowicz 1990|J. Hrasimowicz, '»Scriptura sui ipsius interpres«: Protestantische Bild- Wort-Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts', in: W. Harms (red.), *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988, Günzburg,* Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien, 11), pp. 262-281.
Harasimowicz 1991|J. Harasimowicz, 'Lutherische Bildepitaphien als Ausdruck des "Allgemeinen Priestertums der Gläubingen" am Beispiel Schlesiens', in: B. Tolkemitt & R. Wohlfeil (red.), *Historische Bildkunde: Probleme – Wege – Beispiele,* Berlijn 1991 = *Zeitschrift für Historische Forschung* 18, Beiheft 12 (1991), pp. 135-164.
Harasimowicz 1996|J. Harasimowicz, *Kunst als Glaubensbekenntnis: Beiträge zur Kunst- und Kulturgechichte der Reformationzeit*, Baden-Baden 1996 (Studien zu Deutschen Kunstgeschichte, 359).
Harasimowicz 2013|J. Harasimowicz, 'Visuelle Strategien der Identitätsbildung im multikonfessionellen Breslau', in: M. Deiters & E. Wetter (red.), *Bild und Konfession im östlichen Mitteleuropa,* Ostfildern 2013 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 11), pp. 33-103.
Harasimowicz 2017|J. Harasimowicz, *Sichtbares Wort: Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung u[n]d Intensivierung des Glaubens in der Frühen Neuzeit,* Regensburg 2017 (Kunst und

Konfession in der Frühen Neuzeit / Arts and Confession in the Early Modern Period, 1).
Haraszti-Takács 1962|M. Haraszti-Takács 'Les tableaux de Jan Victors dans le collection de Budapest', *Bulletin de Musée Hongrois des Beaux-Arts* 20 (1962), pp. 61-70.
Harbeck-Pingel 2008|B. Harbeck-Pingel, *Präsenz und Realisierung,* Berlijn 2008.
Harbinson 1985|C. Harbinson, 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15, nr. 2 (1985), pp. 87-118.
Harck 1888|F. Harck, 'Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde: Aus amerikanischen Galerien', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11 (1888), pp. 72-81.
Harder 1985|L. Harder, *The Sources of Swiss Anabaptism: The Grebel Letters and Related Documents,* Scottdale PA 1985 (Classics of the Radical Reformation, 4).
Hardeveld-Kooi 2000|I. Hardeveld-Kooi, *Lodewijk Meijer (1629-1681) als lexicograaf,* (diss. Univ. Leiden) Utrecht 2000.
Hardman 1976|S.J. Harman, *Sir Anthony Van Dyck's Portraits of Lady Mary Villiers,* Atlanta 1976.
Harms 1990|W. Harms (red.), *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988, Günzburg,* Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien, 11).
Harms 2010|R. Harms, *De uitvinding van de publieke opinie: pamfletten als massamedia in de zeventiende eeuw,* (diss. Univ. Utrecht) s.l. 2010.
Harris Bluestone 1994|N. Harris Bluestone, *Double vision: perspectives on gender and the visual arts,* Madison & Londen 1994.
Harrise 1905|H. Harrisse, *Le Président de Thou et ses descendants, leur célèbre bibliothèque, leurs armoiries et la traduction française de J. A. Thuani Historiarum sui Temporis*, Parijs 1905.
Harrison 1970|J.C. Harrison, *The paintings of Maerten van Heemskerck: a catalogue raisonné,* (diss. Univ. of Virginia) Ann Arbor 1970.
't Hart 1945|M.E. 't Hart, *Het Trippenhuis,* Amsterdam 1945.
't Hart 1960|S. 't Hart, *De Oude Kerk te Scheveningen: haar grafschriften en andere monumenten,* Den Haag 1960 (Geschiedkundige Vereniging "Die Haghe").
Hart & Stevenson 1995|C. Hart & K.G. Stevenson, *Heaven and the Flesh: Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo,* Cambridge 1995.
Härting 1983|U. Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II., 1581-1642,* (diss. Univ. Bonn 1982) Hildesheim 1983 (Studien zur Kunstgeschichte, 21).
Hässlin 1997|J. J. Hässlin (vert. & red.), *Das Buch Weinsberg. Aus dem Leben eines Kölner Ratsherrn*, 5. ed., Keulen 1997 (populärwissenschaftliche, auf wenige Abschnitte beschränkte Auswahl in modernhochdeutscher Übersetzung) [ed. princ. 1961].
Haus 1991|A. Haus, 'Leidenschaft und Pathosformel: Auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur barocken Affektenlehre', in: K. Garber (red.), *Europäische Barock-Rezeption,* Wolffenbüttel 1991, pp. 1319-1339.
Hauschild 1998|S. Hauschild, *Schatten. Farbe. Licht. Die Porträts von Elisabeth Vigée le Brun*, (Inaug.-Diss. Albert-Ludwigs-Univ. Freiburg im Breisgau) s.l. 1998. <www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1170/pdf/Diss_Hauschild.pdf>
Hauser 1951|A. Hauser, *The Social History of Art,* 2 dln., Londen 1951.
Haussherr 1976|R. Haussherr, *Rembrandts Jaccobssegen: Überlegungen zur Deutung des Gemäldes in der Kasseler Galerie,* Opladen 1976 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 60).
Van Haute 1999|B. Van Haute, *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Peasant Painter of Peasant Scenes,* Turnhout 1999 (Pictura nova, 6).
Havard 1892|H. Havard, *Michiel van Mierevelt et son gendre,* Parijs 1892.
Haveman 2014|M. Haveman, 'Levendig en beschrijvend', *Kunstschrift* (2014), nr. 4, pp. 10-11.
Haverkamp Begemann 1975|E. Haverkamp Begemann, *The Achilles series: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts,* Londen 1975 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 10).
Haverkorn van Rijsewijk 1900|P. Haverkorn van Rijsewijk, 'De kunstenaarsfamilie Delff', *Oud-Holland* 18 (1900), pp. 190-192.
Haverkorn van Rijsewijk 1909|P. Haverkorn van Rijsewijk, *Het Museum-Boijmans*, Den Haag & Amsterdam 1909.
Hazelzet 2004|C.W.M. Hazelzet-van der Linden, *Verkeerde werelden: exempla contraria in de Nederlandse beeldende kunst,* (diss. VU Amsterdam) s.l. 2004.
Hazelzet 2007|K. [= C.W.M.] Hazelzet, *Verkeerde werelden: exempla contraria in de Nederlandse beeldende kunst*, Leiden 2007.
Hazlitt, ed. Howe 1930-1934|William Hazlitt, *Complete Works*, ed. P.P. Howe, 21 dln., Londen 1930-1934.
Heal 2005|B. Heal, 'Sacred Image and Sacred Space in Lutheran Germany'. in: W. Coster & A. Spicer (red.), *Sacred Space in Early Modern Europe,* Cambridge 2005, pp. 39-59.
Heal 2015|B. Heal, 'Commemoration and Consolation: Images in Lutheran Saxony, c. 1550-1700', in: T. Rasmussen & J. Øygarden Flæten (red.), *Preparing for Death, Remembering the Dead,* Göttingen 2015.
Hecht 2003|C. Hecht, *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst von Mittelater bis zum Ausgang des Barock,* Regensburg 2003.
Heckel 1968|M. Heckel, *Staat und Kirche nach den Lehren der evangelischen Juristen Deutschlands in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts,* (diss. Univ. Heidelberg 1955), München 1968 (Jus ecclesiasticum, 6) [repr. in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte* 73 (1956), pp. 117-247].
Hedesan 2016|G.D. Hedesan, *An alchemical quest for universal knowledge: the 'Christian philosophy' of Jan Baptist Van Helmont (1579-1644)*, Londen 2016.
Heeroma 1958-1959|K. Heeroma, 'Rapzak', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 76 (1958-1959), pp. 132-135.
Heesakkers 1987|C.L. Heesakkers (red.), *Constantijn Huygens. Mijn Jeugd*, Amsterdam 1987.
Heijting 1997|W. Heijting, 'Protestantse bestsellers in de Republiek rond het midden van de zeventiende eeuw', *De Zeventiende Eeuw* 13, nr. 1 (1997), pp. 283-292.
Heijting 1999|W. Heijting, ''Voorsichtich ghelyck de slangen: en onnoosel als de duyven'. De Dordtse uitgever François Boels', in: *J. van der Haar tachtig jaar = Documentatieblad Nadere Reformatie* 23, nr. 2 (1999), pp. 117-183.
Heijting 2007|W Heijting, *Profijtelijke boekskens: boekcultuur, geloof en gewin: historische studies,* Hilversum 2007.
Heinrich 2003|A. Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654): Ein Flämischen Nachfolger van Dycks*, 2 dln., Turnhout 2003 (Pictura Nova IX).
Heinzer 2015|F. Heinzer, '*Hos multo elegantius, si ecclesiastica loquendiconsuetudo pateretur, nostros heroas uocaremus:* Sprachbilder im frühchristlichen Märtyrerdiskurs', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis*, Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 119-136.
Hekma & Roodenburg 1988|G. Hekma & W. Roodenburg, *Soete minne en helsche boosheit: seksuele voorstellingen in Nederland, 1300-1850,* Nijmegen 1988.
Hekster 2016|O. Hekster, 'Hercules: Roman emperors as Demigods', in: [S.T.A.M. Mols, E.M. Moorman & O. Hekster, 'From Phidias to Constantine: The Portrait Historié in Classical Antiquity'], in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 9-65.
Heller 1976|E. Heller, *Das altniederländische Stifterbild,* München 1976 (Tuduv-Studien: Reihe Kulturwissenschaften, 6).
Helm 2015|K. Helm, '*in honore et exaltatione di Soa Excelentia* – Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 137-154.
Helmus 1989|L.M. Helmus, *Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop (ca. 1520-1598). Een onderzoek naar haar 'Piëta'*, Utrecht 1989 (Centraal Museum te Utrecht).
Helmus 1992|L.M. Helmus, 'De Kamper Laatste Avondmalen. Het late werk van Mechtelt toe Boecop in het derde kwart van de zestiende eeuw', *Oud Holland* 106 (1992), pp. 163-177.
Helmus 2010|L.M. Helmus, *Schilderen in Opdracht*: *Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken,* Utrecht 2010.

Helmus & Schoon 1992|L.M. Helmus & P.J. Schoon, 'De Kamper Laatste Avondmalen. Het late werk van Mechtelt toe Boecop uit het derde kwart van de zestiende eeuw', *Oud Holland* 106 (1992), pp. 163-177.
Van Helsdingen 1971|H.W. Helsdingen, *'Historier' en 'peindre': Poussin's opvattingen over kunst in het licht van discussies in de Franse kunstliteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, (diss. RU Utrecht) Rotterdam 1971.
Hemmer 2015|M.W. Hemmer, 'Artistic transmission in the Low Countries. De Grebber's creative imitation of Rubens', *De Zeventiende Eeuw: Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 31, nr. 1 (2015), pp. 191-210. DOI: <http://doi.org/10.18352/dze.10120>
Hempel 1983|W. Hempel 'Der alter Mann und die Liebe: Bemerkungen zu einem Motiv in der Lyrik des Ancien Régime, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 93, nr. 1 (1983), pp. 25-43.
Henderson 2001|B. Henderson, *Sir Peter Lely (1618-1680): Dutch Classicist, English Portraitist, and Collector,* Boca Raton 2001.
Hendrikman 2001|L. Hendrikman, Christiaan II als Scandinavische Constantijn, in: *Millennium: tijdschrift voor middeleeuwse studies* 15, nr. 1 (2001), pp. 30-57.
Hendrix 1974|S.H. Hendrix, *"Ecclesia in via": ecclesiological developments in the medieval Psalms exegesis and the "Dictata super Psalterium (1513-1515)"of Martin Luther,* Leiden 1974 (Studies in medieval and reformation thought, 8).
Henkys 2014|J. Henkys, *Dichtung, Bibel und Gesangbuch: Hymnologische Beiträge in dritter Folge,* Göttingen 2014.
Henrikson 1988|K. Henrikson, 'Jan Mytens's Portrait of Jacob Cats and Cornelia Baars', in: *Essays presented at Margaretha Rossholm-Lagerlöf's seminar at the Institute of the History of Art, Stockholm University,* Stockholm 1988.
Hensen 1897|A.H.L. Hensen (red.), 'Eene inquisitie-reis door Friesland', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht* 24 (1897), pp. 215-245.
Herder 1950|T. den Herder, 'Het huis De Gulden Steur', *Ons Amsterdam* 2 (1950), pp. 9-11, 163.
Van Herk 2009|A.C.M. van Herk, *Fabels van liefde: het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621),* (diss. UvA Amsterdam) Amsterdam 2009.
Van Herk 2012|A.C.M. van Herk, *Fabels van liefde: het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621),* (bew. diss. UvA Amsterdam) Amsterdam 2012.
Hermann 2010|K. Hermann, *Die Frau als Venus: Rollenporträts niederländischer Künstler im 17. Jahrhunderts,* (M.A. Otto-Friedrich-Univ. Bamberg) s.l. 2010.
Hervey & Martin-Holland 1911|Mary F. S. Hervey & Robert Martin-Holland, 'A Forgotten French Painter: Félix Chrétien', *The Burlington Magazine* 19 (April 1911), pp. 48-55.
Van Herwaarden 1996|J. van Herwaarden, *Geschiedenis van Dordrecht tot 1572,* Dordrecht 1996 (Geschiedenis van Dordrecht, 1).
Herzog 1969|E. Herzog, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel,* Hanau 1969.
Hessels 1889-1897|J.H. Hessels (red.), *Ecclesiae Londino-Bataviae Archivum* [*Epistulae et tractatus: cum Reformationis tum Ecclesiae Londino-Batavae historiam illustrantes: ex autographis mandante Ecclesia Londino-Batava; Ecclesiae Londino-Batavae archivum: ex autographis mandante Ecclesia Londino-Batava*], 3 dln., Cambridge 1889-1897.
Van der Heyden 2016|C. van der Heijden, 'De schutters van Delft ontdekt', *Vind: geschiedenis, archeologie, kunst en antiek (voortzetting van PolderVondsten)* 5, nr. 23 (2016), pp. 139-145.
Van Hiele 1993|G.J.J. van Hiele, 'Onderzoek naar de doopleer van Bernhard Rothmann, Menno Simons en Dirk Philips', *Doopsgezinde Bijdragen* 19 (1993), pp. 131-148.
Hiles 2008|J.S. Hiles, *Images in the Service of God's Word: A Theology for the Christian Use of Images,* s.l. 2008.
Hilger 1990|H.P. Hilger, *Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar*, Kleef 1990.
Hillar 2002|M. Hillar, 'Laelius and Faustus Socinus Founders of Socinianism: Their Lives and Theology. Part 1/2', *Journal from the Radical Reformation. Testimony to Biblical Unitarianism* 10, nr. 2. (2002), Pt. 1, pp. 18-38; Pt. 2, nr. 3 (2002). pp. 11-24.
Hillegers 2009|J. Hillegers, 'Lambert Jacobsz (c. 1598–1636) en zijn werkplaats', *De Vrije Fries* 89 (2009), pp. 67-92.
Hille 2012|C. Hille, *Visions of the courtly body: the patronage of George Villiers, first Duke of Buckingham, and the triumph of painting at the Stuart Court,* (bew. diss. Humboldt-Univ. Berlin 2008) Berlijn 2012.
Hinks 1939|R. Hinks, 'A symbolic portrait of Descartes', *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 3 (1939/40), p. 156.
Hinterding & Horsch 1989|E. Hinterding & F. Horsch, '"A small but choice collection": The art gallery of King William II of the Netherlands (1792-1849)', *Simiolus* 19, nr. 1-2 (1989), pp. 5-122.
Hinz 1973|B. Hinz, 'Das Familienbildnis des J.M. Molenaer in Haarlem. Aspekte zur Ambivalenz der Porträtfunktion', *Städel-Jahrbuch N.F.* (1973), pp. 207-216.
Hirschfelder 2006|D. Hirschfelder: 'Training Piece and Sales Product. On the Functions of the Tronie in Rembrandt's Workshop', in: M. Roscam Abbing (red.), *Rembrandt 2006*, 2 dln., Leiden 2006, dl. 1: Essays, pp. 112-133.
Hirschfelder 2008|D. Hirschfelder, *Tronie und Porträt: in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,* (bew. diss. Bonn 2005) Berlijn 2008.
Hirschmann 1916|O. Hirschmann, *H. Goltzius als Maler 1600-1617,* etc., Den Haag 1916.
Hirschmann 1921|O. Hirschmann, *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius,* Leipzig 1921.
Hochstetler Meyer 1997|B. Hochstetler Meyer, 'Marguerite de Navarre and the Androgynous Portrait of François Ier', *Renaissance Quarterly* 48, nr. 2 (1995), pp. 287-325.
Hodenpijl 1891|G. Hodenpijl, 'Geslacht Delff', *De Nederlandsche Leeuw* 9 (1891), pp. 67-68.
Hodge 1974|Ch. Hodge, *Commentary on the Epistle to the Romans*, Grand Rapids 1974 [ed. princ. 1861].
Hoekema 1986|A.A. Hoekema, *Created in God's image,* Grand Rapids 1986.
Hoekstra 1996|F. Hoekstra, 'Het "ideale paar" van Rembrandt', *Antiek* 31, nr. 2 (1996), pp. 59-65.
Op 't Hof 1979|W.J. op 't Hof, 'Meer licht over Contemplationes Sionis', *Documentatieblad Nadere Reformatie* 3, nr. 4 (1979), pp. 118-120.
Op 't Hof 1987|W.J. op 't Hof, *Engelse piëtistische geschriften in het Nederlands, 1623-1632,* Rotterdam 1987 (Monografieën Gereformeerd piëtisme, 1).
Op 't Hof 1988|W. op 't Hof, 'Everardus Schuttenius (± 1595-1655). De eerste vertegenwoordiger van de Nadere Reformatie te in Zwolle', *Zwols historische jaarboek* 5 (1988), pp. 35-60.
Op 't Hof 1991|W.J. op 't Hof, 'De Nadere Reformatie in Zeeland: Een eerste schets', in: *Rond de kerk in Zeeland*, *Derde verzameling bijdragen van de Vereniging voor Nederlandse Kerkgeschiedenis*, Delft 1991, pp. 37-82.
Op 't Hof 2004|W.J. op 't Hof, 'Het Nederlands gereformeerd Piëtisme en de Nadere Reformatie in relatie tot de (beeld)cultuur in de zeventiende eeuw', Documentatieblad Nadere Reformatie 28 (2004), pp. 2-33.
Op 't Hof 2005|W.J. op 't Hof, *Het gereformeerd Piëtisme*, Houten 2005.
Op 't Hof 2009|W. op 't Hof, *De praktijk der godzaligheid: studies over De practycke ofte oeffeninghe der godtzaligheydt (1620) van Lewis Bayly,* Amstelveen 2009.
Hoff 1996|M. Hoff, *Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827): 'De grootste actrice van Europa'*, Leiden 1996.
Hoff & Davies 1971|U. Hoff & M. Davies, *Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe et XVIe siècle,* Brussel 1971.
Von den Hoff 2005|R. von den Hoff, 'Commodus als Hercules', in: L. Giuliani (red.), *Meisterwerke der antiken Kunst,* München 2005, pp. 115-135.
Von den Hoff e.a. 2015|R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét, 'Zur Reichweite eines kulturellen Phänomens', in: Idem (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis*, Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1).
Hoffmann 1986|H. Hoffmann, *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, Stuttgart 1986.
Hofmann 1974|H. Hofmann, *Repräsentation: Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert,* Berlijn 1974 (Schriften zur Verfassungsgeschichte, 22).
Hofmann 2016|P. Hofmann, *BildTheologie: Position - Problem - Projekt. Ikon Bild + Theologie*, Paderborn 2016.
Hofner-Kulenkamp 2002|G. Hofner-Kulenkamp, *Das Bild des Künstlers mit Familie: Porträts des 16. und 17.Jahrhunderts*, (bew. diss. Univ. Hamburg 1999), Bochum 2002 (Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, 2).

Hofstede de Groot 1893|C. Hofstede de Groot, 'Hollandse kunst in Schotland: 10, Gosford House bij Edinburgh', *Oud Holland* 11 (1893), pp. 211-228.
Hofstede de Groot 1895|C. Hofstede de Groot, 'De wetenschappelijke resultaten van de tentoonstelling van Oude Kunst in Utrecht in 1894 gehouden', *Oud Holland* 13 (1895), pp. 34-56.
Hofstede de Groot 1906|C. Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt*, Den Haag 1906.
Hofstede de Groot 1907-1928|C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Höllandischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, 10 dln., Stuttgart 1907-1928.
Hofstede de Groot 1914-1916|C. Hofstede de Groot, *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte,* 2 dln., Den Haag 1914-1916.
Hofstede de Groot 1916|C. Hofstede de Groot, 'Johannes Danckers - Christus de kinderen zegenend', *Oude Kunst* (1916), inedita nr. XVI.
Hofstede de Groot 1930|H.F. Wijnman, 'Pieter Lastman en Thomas de Keyser', *Oud Holland* 47 (1930), pp. 237-240.
Hoftijzer 2005|P.C. Hoftijzer, 'Boekenbezit van vrouwen in Leiden gedurende de Gouden Eeuw', *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 12 (2005), pp. 29-46.
Hohenberger 1996|T. Hohenberger, *Lutherische Rechtfertigungslehre in den reformatorischen Flugschriften der Jahre 1521-22,* (diss. Friedrich-Alexander-Univ. Erlangen/Nürnberg 1993/94) Tübingen 1996 (Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, 6).
Holder 2011|A. Holder (red.), *The Blackwell Companion to Christian Spirituality,* Oxford & Malden MA 2011 [ed. princ. 2005].
***Holl.*|**F.W.H. Hollstein & K.G. Boon e.a., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, ... dln., Amsterdam etc. 1949ff.
***Holl. Ger.*|**F.W.H. Holstein, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts,* ... dln., *1400-1700,* ... dln., Amsterdam 1954.
Hollaar 2006|H. Hollaar (red.), *Spelen van sinne vol schoone allegatien; Drijderley refereynen: de Rotterdamse spelen van 1561*, Delft 2006.
Hollander 1975|A. Hollander, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress,* New York 1975.
Holm 2006|B.K. Holm, *Gabe und Geben bei Luther: Das Verhältnis zwischen Reziprozität und reformatorischer Rechfertigungslehre,* (bew. diss. Univ. Aarhus, 2001: *Leben und Gesetz: Luthers Verständnis vom Christenmenschen im Licht der Herausforderungen durch die neuere Paulusexegese*), Berlijn 2006 (Theologische Bibliothek Töpelmann, 134).
Holmes 1968|M.R. Holmes, *Stage Costume and accessories in the London Museum,* Londen 1968.
Holmes 1999|M. Holmes, *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven & Londen 1999.
Hölscher 1971|T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen,* Heidelberg 1971 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften).
Hölscher 1973|T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr,* (bew. Hab.-Schr.) Würzburg 1973 (Beiträge zur Archäologie, 6).
Homann 2012|F.A. Homann, 'Meditative Images and Portrayal of Image-Based Meditation', in: W.S. Melion, R. Dekoninck & A. Guiderdoni-Bruslé (red.), *Ut pictura meditatio: The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700* [*Lovis Corinth Colloquia, II*], Turnhout 2012 (Proteus: Studies in Early Modern Identity Formation, 4), pp. 1-60.
Homolka 1997|J. Homolka, 'Umělecká výzdoba paláce a menši věže hradu Karlštejna', in: J. Fajt (red.), *Magister Theodoricus: Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praag 1997, pp. 96-142.
Honemann 2000|V. Honemann, 'Vorformen des Einblattdruckes', in: V. Honemann, S. Griese, F. Eisermann & M. Ostermann (red.), *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts: Probleme, Perspektiven, Fallstudien,* Tübingen 2000, pp. 1-43
Honée 1991|E. Honée, 'Vroomheid en kunst in de late middeleeuwen. Over de opkomst van het devotiebeeld', *Millenium* 5 (1991), pp. 14-31.
Honée 1994|E. Honée, 'Beeld en verbeelding in de middeleeuwse gebedscultuur', in: H. van Os (red.), *Gebed in schoonheid: Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam & Londen 1994, pp. 157-174.
Hoogedoorn & Post 1983|A. Hoogendoorn & S.D. Post, *Concordantie van de belijdingsgeschriften,* Texel 1983.
Hoogewerff, 1920|G.J. Hoogewerff, 'Un quadro di Van Dyck, *L'Amatore d'arte* n. 8-10 (aug.-okt. 1920).
Hoogewerff 1936-1947|G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst van haar oorsprong tot het einde van de zestiende eeuw*, 5 dln., Den Haag 1936-1947.
Hoogewerff 1947|G.W. Hoogewerff, *Vlaamsche kunst en Italiaansche Renaissance,* Amsterdam 1947.
Hoogewerff 1947-1948|G.J. Hoogewerff, 'Werken van Willem Key', *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 17 (1947-1948), pp. 41-49.
Hoogewerff & Van Regteren Altena 1928|G.J. Hoogewerff & J.Q. van Regteren Altena, *Arnoldus Buchelius 'Res pictoriae': Aanteekeningen over kunstenaars en kunstwerken, voorkomende in zijn Diarium, Res pictoriae, Notae quotidianae en Descriptio urbis Ultrajectinae (1583-1639)*, Den Haag 1928 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 15).
Hoogland 2003|M.R. Hoogland, *God, Passion and Power: Thomas Aquinas on Christ Crucified and the almightiness of God,* (diss. Univ. Utrecht), Leuven & Utrecht 2003 (Publications of the Thomas Institute te Utrecht; n.s., 9).
Hope 1985|C. Hope, 'Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari', in: C. Garfagnini (red.), *Giorgio Vasari, Tra decorazione ambientale e storografia artistica, Convegno di studi (Arezzo, Istituto Nazionale sul rinascimento, 8-10 ottobre 1981*), Florence 1985, pp. 321-338.
Hora Siccama 1915|J.H. Hora Siccama, *Register op de Journalen van Constantijn Huygens den Zoon*, Amsterdam 1915.
Horbatsch 2013|O. Horbatsch, 'Between Icon and Idol: Reforming the Religious Image in the Dutch Republic', in: T. Kirby & M. Milner (red.), *Mediating Religious Cultures in Early Modern Europe,* Cambridge 2013, pp. 119-138.
Horký 2003|M. Horký, *Der Künstler ist im Bild: Selbstdarstellung in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts,* (bew. diss. Univ. Hamburg 2000) Berlijn 2003.
Horn 1989|H.J. Horn, *Jan Cornelisz. Vermeyen: painter of Charles V and his conquest of Tunis,* 2 dln., Doornspijk 1989.
Horst 2003|D. Horst, *De Opstand in zwart-wit: propagandaprenten uit de Nederlandse Opstand (1566-1584),* (bew. diss. VU Amsterdam 2000) Zutphen 2003.
Horstmann 1979|A. Horstmann, 'Der Mythosbegriff vom frühen Christenthum bis zur Gegenwart', *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), pp. 7-54.
Van den Hout & Schillemans 1995|G. van den Hout & R. Schillemans, *Putti en cherubijntjes: het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754),* Haarlem 1995.
Houtman 1990a|C. Houtman, 'On the Pomegranates and the Golden Bells of the High Priest's Mantle', *Vetus Testamentum* 40, Fasc. 2 (1990), pp. 223-229.
Houtman 1990b|C. Houtman, 'The Urim and Thummim: A New Suggestion', *Vetus Testamentum* 40, Fasc. 2 (1990), pp. 229-232.
Van Houtte 1982|J.A. van Houtte (red.), *De geschiedenis van Brugge,* Tielt 1982.
Hövell tot Westervlier 1967|J.G.F.M. Baron Hövell tot Westervlier, 'Beroemd zonder room. Anarchasis Cloots 1755-1794', in: E.M.A.H. Delhougne e.a., *Huldeblijk: bundel opstellen, aangeboden aan de genealoog Jan J.M.H. Verzijl bij gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag op 25 maart 1967,* Roermond, 1967, pp. 134-142.
Howarth 2001|D. Howarth, 'Van Dyck, Marie de Médicis and a Proposed Visit to Madrid in 1634', K. Malettke & C. Grell (red.), *Hofgesellfschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.-18. Jh.),* Münster 2001, pp. 175-195.
Howell Jolly 2014|P. Howell Jolly, *Picturing the "Pregnant" Magdalene in Northern Art, 1430-1550: Addressing and Undressing the Sinner-Saint,* Farnham & Burlington VT 2014 (Women and gender in the early modern world).
Hoyer 1992|A. Hoyer, *Reyer van Blommendael,* (doctoraalscriptie RU Utrecht) s.l. 1992.
Huemer 1977|F. Huemer, *Portraits I: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts,* Brussel & New York 1977 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 19.1).
Van Huffel 1988|M. Van Huffel, *Het monumentale familieportret in de Zuidnederlandse portretkunst: Een iconografische en typologische studie*, 2 dln., (onuitg. lic.verh. K.U. Leuven) s.l. 1988.

Huggins 2013|J.R. Huggins, *Living justification: a historical-theological study of the reformed doctrine of justification in the writings of John Calvin,* Jonathan Edwards, and N.T. Wright, Eugene OR 2013.
Huiskamp 1991|M. Huiskamp, 'Openbare lessen in geschiedenis en moraal. Het Oude Testament in stadhuizen en andere openbare gebouwen, in: C. Tümpel, J. Boonen & P. van der Coelen (red.), *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Joods Historisch Museum), Jeruzalem (Israel Museum), Zwolle 1991, pp. 134-155.
Huiskamp 1992|M. Huiskamp, 'Wijs als Salomo, onbaatzuchtig als Elisa. Het Oude Testament in 17de-eeuwse openbare gebouwen', *Spiegel Historiael* 27 (1992), pp. 98-105.
Huiskens 2008|C. Huiskens, 'Een Nederlanse zeeheld als Romeins veldheer', *Desipientia* 15, nr. 2 (2008), pp. 39-41.
Huisman 1983|C. Huisman, *Neerlands Israël: Het natiebesef der traditioneel-gereformeerden in de achttiende eeuw,* Dordrecht 1983.
D'Hulst 1946|R.-A. d'Hulst, *Jacob Van Oost de oude, Brugsch schilder der 17de eeuw,* (onuitg. lic.verh. Univ. Gent) s.l. 1946.
D'Hulst 1951|R.-A. d'Hulst, 'Caravaggeske invloeden in het œuvre van Jacob Van Oost de oude, schilder te Brugge', *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis* 13 (1951), pp. 169-192.
D'Hulst 1952|R.-A. d'Hulst, 'Niet Christoffel van Utrecht maar „Meester B"', *Oud Holland* 67 (1952), pp. 97-102.
D'Hulst 1992|R.-A. d'Hulst, *De kruisoprichting van Pieter Paul Rubens,* Brussel 1992.
D'Hulst & Vandenven 1989|R. d'Hulst & M. Vandenven, *Rubens: the Old Testament,* Londen & New York (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 3).
Hummelen 1968|W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het Rederijkersdrama, 1500-ca. 1620*, Assen 1968.
Hummelen 1970|W.M.H. Hummelen, 'Typen van toneelinrichting bij de rederijkers', *Studia neerlandica* 1 (1970), pp. 51-109.
Hummelen 1982|W.M.H. Hummelen, *Amsterdams Toneel in het begin van de Gouden Eeuw*, Den Haag 1982.
Hummelen 1988|W.M.H Hummelen, 'The Biblical Plays of the Rhetoricians and the Pageants of Oudenaarde and Lille', M. Wintle & P. Vincent, *Modern Dutch Studies: Essays in honour of Peter King: Professor of Modern Dutch Studies at the University of Hull on the occassion of his retirement,* Londen 1988, pp. 88-104.
Humphreys 2001|W.L. Humphreys, *The Character of God in the Book of Genesis: A Narrative Appraisal,* Louisville Ky. 2001.
Huovinen 2009|E. Huovinen, *Baptism, church and ecumenism: collected essays,* Helsinki 2009.
Husserl, ed. Marbach 2014|E. Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein: Tekst nach Husserliana XXIII*, ed. E. Marbach, Hamburg 2014 (Philosophische Bibliothek, 576).
Hurter 1966|H. Hurter, *Nomenclator literarius theologiæ catholicæ theologos exhibens ætate, natione, disciplinis distinctos*, 5 dln., Innsbruck 1926; New York 1966.
Van der Hut 2015|M. van der Hut, *Barend Graat (1628-1709): zijn leven en werk*, Leiden 2015.
Hutson 2016|J. Hutson, *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700,* Hamburg 2016.
Huvenne 1979-1980|P. Huvenne, 'De liefdesallegorie van Pieter Pourbus', *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 25 (1979/80), pp. 91-114.
Huvenne 2017|P. Huvenne, ''PETRVS POVRBVS FACIEBAT' P♯P, een kwaliteitsmerk', in: A. van Oosterwijk (red.), *Vergeten meesters: Pieter Pourbus en de Brugse schilderkunst van 1525 tot 1625,* tent. cat. Brugge (Groeningemuseum), Gent 2017, pp. 47-58.
Huys Janssen 1992|P. Huys Janssen, 'Rembrandt's Academy', in: P. Huys Janssen & W. Sumowski (red.), *The Hoogsteder Exhibition of Rembrandt's Academy*, tent. cat. Den Haag (Hoogstreder & Hoogsteder), Zwolle 1992, pp. 20-35.
Huys Janssen 1994|P. Huys Janssen, *Jan van Bijlert (1597/98-1671). Schilder in Utrecht,* (diss. Univ. Utrecht) s.l. 1994.
Hymans 1884-1885|H. Heymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander: (1548-1606): vie des peintres et graveurs flamands, hollandais et allemands, traduite sur l'édition originale néerlandaise de 1604 accompagnée d'une introduction biographique, de notes et de commentaires, et de tables analytiques et alphabétiques,* 2 dln. in 1 bd., Parijs 1884-1885 [fotomech. repr. Amsterdam 1979].
Hymans 1895|H. Hymans, 'L'Exposition d'Art Ancien à Utrecht', *Gazette des Beaux-Arts* [sér. 3] 13, nr. 1 (1895), pp. 47-62.
Hymans 1906|H. Hymans, *Les villes d'art célèbres: Gand et Tournai*, Parijs 1902.
Hymans 1910|H. Hymans, *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, Brussel 1910.
Ihalainen 2005|P. Ihalainen, *Protestant Nations Redefined: Changing Perceptions of National Identity in the Rhetoric of the English Dutch, and Swedish Public Churches, 1658-1722,* Leiden & Boston 2005 (Studies in Medieval and Reformation Traditions, 109).
IJzerman 1931|J.W. IJzerman, 'Amsterdamsche bevrachtingscontracten 1591-1602: I, De vaart op Spanje en Portugal', *Economisch-historisch Jaarboek* 17 (1931), pp. 163-291.
***Ill. Bartsch*|**A. Bartsch, W.L. Strauss & John T. Spike, *The Illustrated Bartsch*, ... dln., New York 1978ff. (bew.: *Le peintre graveur*..., 21 dln., Wenen 1802-1821.)
Impelluso 2001|L. Impelluso, 'Dans le peau d'eautre', in: S. Zuffi, *Le Portrait,* Parijs, pp. 239-245.
Inscriptions funéraires* 1856-1910|Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers = Verzameling der graf- en gedenkschriften van de provincie Antwerpen,* 10 dln., Antwerpen 1856-1910.
Isaiasz 2012|V. Isaiasz, 'Early Modern Lutheran Churches: Redefining the Boundaries of the Holy and the Profane', in: A. Spicer (red.), *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, Farnham 2012, pp. 17-37.
Isarlo 1936|G. Isarlo, 'Rembrandt et son entourage', *La Renaissance* 19, nr. 9 (1936), pp. 1-50.
Isele 2007|B. Isele, 'Moses oder Pharao**?** Die ersten christlichen Kaiser und das Argument der Bibel', in: A.Pečar & K. Trampedach (red.), *Die Bibel als politisches Argument: Voraussetzungen und Folgen,* München 2007, pp. 103-118 (Historische Zeitschrift. Beiheft, 43).
Iserloh 1984-2004|E. Iserloh (red.), *Katholische Theologen der Reformationszeit,* 6 dln., Münster 1984-2006 (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, 44-48, 67).
İşman 2017|S.A. İşman, 'Portrait historié: Ladies as goddesses in the 18th century European art', *Journal of Human Sciences* 14, nr. 1 (2017), pp. 396-408.
Iweins 1859|A. Iweins, *Esquisse historique et biographique sur Rythovius, premier évêque d'Ypres*, Brugge 1859.
Jaanus 1950|H.J. Janus, *Hervormd Delft ten tijde Arent Cornelisz (1573-1605),* (diss. Univ. Leiden) Amsterdam 1950.
Jäckel 2006|K. Jäckel, *Die Frau des Reformators: Das Leben der Katharina von Bora,* Reinbek 2006.
Jackson 1983|R.A. Jackson, 'Anzeichen der Vergötterung des fransözischen Königs, in: H. Duchardt (red.), *Herrscherweihe und Königskrönung im frühneuzeitlichen Europa*, Wiesbaden & Mainz 1983 (Schriften der Mainzer Philosophischen Fakultätsgesellschaft, 8), pp. 96-102.
Jacob 1934|B. Jacob, *Das erste Buch der Tora, Genesis,* Berlijn 1934.
Jacob-Friesen 2011-2012|H. Jacob-Friesen, 'Jan de Bray (Haarlem 1626/1627-1697 Amsterdam), König David geleitet die Bundeslade nach Jerusalem, 1670', *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württenberg* 48-49 (2011-2012), pp. 154-157.
Jacobi 1997|Th. Jacobi, *"Christen heißen Freie": Luthers Freiheitsaussagen in den Jahren 1515-1519,* (bew. diss. Ruhr-Univ. Bochum 1995) Tübingen 1997 (Beiträge zur historischen Theologie, 101).
Jacobs 2012|L.F. Jacobs, *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park PA 2012.
Jacobsen 1906|R. Jacobsen, *Carel van Mander (1548-1606): dichter en prozaschrijver,* Rotterdam 1906.
Jaffé 1972|M. Jaffé, 'Rubens's 'David and Abigail'', *The Burlington Magazine* 114 (1972), pp. 863-865.
Jaffé 1990|M. Jaffé, 'Van Dyck's 'Venus and Adonis'', *The Burlington Magazine* 132 (1990), pp. 696-703.
De Jager 2013|K. de Jager, *De dood bezien, het leven verkrijgen: Visualiteit in Cats' Doot-kiste voor de levendige,* (B.A. Univ. Utrecht) s.l. 2013.
James 1999|S.E. James, 'The model as Catalyst: Nicolas Lanier and Margaret Lemon'; 'Margaret Lemon: Model, Mistress, Muse', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1999), pp. 70-89; pp. 90-109.
Janowski 1978|H.N. Janowksi, *Groote, Thomas von Kempen und die Devotio moderna,* Olten 1978.

Jansen 1926|W. Jansen, *Der Kommentar des Clarenbaldus von Arras zu Boethius De Trinitate,* Breslau 1926 (Breslauer Studien zur historischen Theologie, 8).
Jansen 1985|E.M. Jansen, 'A 'Trias Historica' on the Revolt of the Netherlands: Emanuel van Meteren, Pieter Bor and Everhard van Reyd as Exponents of Contemporary Historiography', in: A.C. Duke & A.S. Tamse (red.), *Britain and the Netherlands, VIII: Clio's Mirror. Historiography in Britain and the Netherlands,* Zutphen 1985, pp. 9-30.
Jansen 1989|G. Jansen, 'Doortocht door de Jordaan, Karel van Mander', *Vereniging Rembrandt: Nationaal Fonds Kunstbehoud, Jaarverslag* (1989), p. 30.
Jansen 2001|J. Jansen, *Decorum: observaties over de literaire gepastheid in de renaissancistische poëtica,* Hilversum 2001.
Jansen 2003|L. Jansen, 'The Last Supper as a starting point for the study of the workshop practices in the group Pieter Coecke van Aelst', in: H. Verougstraete, R. van schoute (red.), *Jérome Bosch et son entourage et autres études: Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIV (Brugge, Rotterdam 2001),* Leuven, Parijs & Dudley MA 2003, pp. 165-174.
Jansen 2008|A. Jansen, 'Bijzondere gezinshereniging in museum Het Prinsenhof', *Delftse Post*, 3 sept. 2008 (offline).
Janson 1935-1936|H.W. Janson, 'A mythological portrait of emperor Charles V', *Worcester Art Museum Annual* 1 (1935-1936), pp. 19-31.
Janssen 1927|F.X. Janssen, *Baius et le Baianisme,* Leuven 1927.
Janssen 1984|A.E.M. Janssen, 'Prins Willem van Oranje in het oordeel van zijn tijdgenoten', in: E.O.G. Haitsma Mulier & A.E.M. Jansen (red.), *Willem van Oranje in de historie, 1584-1984: Vier eeuwen beeldvorming en geschiedschrijving,* Utrecht 1984, pp. 9-31.
Jantzen 1979|H. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild,* Braunschweig 1979.
Japikse 1915-1970|N. Japikse, *Resolutiën der Staten-Generaal van 1576 tot 1609,* 14 dln., Den Haag 1915-1970 (Rijks geschiedkundige publicatiën).
Jaritz 1999|G. Jaritz (red.), *Disziplinierung im Alltag des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: internationaler Kongress, Krems an der Donau, 8. bis 11. Oktober 1996,* Wenen 1999 (Sitzungsberichte, Philosophisch-historische Klasse, 669; Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 17).
Jaspers 2002|G.J. Jaspers, *Het Heilig Kerstmisgilde te Haarlem: nieuwe aspecten van een oude geschiedenis*, Haarlem 2002.
Jay 1975|M. A. Jay, *Antonio Moro: Royal Court Painter 1519-1576,* (diss. Texas Christian Univ.) Texas 1975.
Jeffery 1965|L.H. Jeffery, 'The Battle of Oinoe in the Stoa Poikile: A problem in Greek art and history', *Annual of the British School at Athens* 60 (1965), pp. 41-57.
Jenni 2006|U. Jenni, 'Das Porträt Kaiser Sigismunds in Wien und seine Unterzeichnung: Bildnisse Kaiser Sigismund als Aufträge der Reichstädte', in: M. Pauly & F. Reinert (red.), *Sigismundus von Luxemburg: Ein Kaiser in Europa: Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.-10. Juni 2005,* Mainz 2006, pp. 285-300.
Jensen Adams 1985|A. Jensen Adams, *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/7-1667): A Study of Portraiture in Seventeenth-Century Amsterdam,* (diss. Univ. Cambridge MA 1986) Ann Arbor 1985.
Jensen Adams 2009|A. Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Commnunity,* Cambridge 2009.
Jensen Adams 2010|A. Jensen Adams**,** 'The performative *portrait historié*', in: K. Van der Stighelen, H.Magnus & B. Watteeuw (red.), *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled,* Turnhout 2010, pp. 193-214.
Jensen Adams 2012|A. Jensen Adams, 'Thomas de Keyser's *Portrait of David Bailly:* the Artist as 'honnête homme' or 'compleat gentleman' in the Early Seventeenth Century', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 151-160.
Jensen Adams 2013|A. Jensen Adams, 'History Portrait', in: S.D. Miller (red.), *Dutch Art: An Encyclopedia,* New York 2013 (Garland reference library of the humanities, 1021), pp. 180-181
Jetter 1954|W. Jetter, *Die Taufe beim Jungen Luther,* Tübingen 1954 (Beiträge zur historischen Theologie, 18).
De Jeu 2000|A. de Jeu, *'t Spoor der dichteressen. Netwerken en publicatiemogelijkheden van schrijvende vrouwen in de Republiek (1600-1750)*, Hilversum 2000.
Joby 2007|C.R. Joby, *Calvinism and the Arts: A Re-assessment,* Leuven 2007 (Studies in Philosophical Theology, 38).
Johns 1983|C.M.S. Johns, 'Theater and Theory: Thomas Sully's "George Frederick Cooke as Richard III', *Winterthur Portfolio* 18, nr. 1 (1983), pp. 27-38.
Johns 1993|K.T. Johns, 'Peter Paul Rubens, Michael Coxcie und der Antwerpener Strumpfwirker-Altar', in: E. Mai, K. Schütz & H. Vlieghe (red.), *Die Malerei Antwerpens: Gattungen, Meister, Wirkungen: Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Internationales Kolloquium,* Wenen 1993, pp. 18-27.
Johnson 1997|L.T. Johnson, *Reading Romans: A Literary and Theological Commentary*, New York 1997.
Johnson 2004|G. Johnson, 'The Protestant Reformers' Readings of Romans 9-11, with Modern Critical Response', *Quodlibet Journal* 6, nr. 1 (2004), s.p. <www.quodlibet.net/articles/johnson-reformers.shtml>
Joly-Goethals 1934|A. Joly-Goethals, 'Corneille Jansen. Curé de Saint-Martin à Courtrai', *Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk, Handelingen, nieuwe serie* XIII (1934), pp. 233-247.
Jonckbloet 1888-1892|W.J.A. Jonckbloet**,** *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. 4e dr., herz. en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh*, 6 dln., Groningen 1888-1892.
Jonckheere 2006|K. Jonckheere, 'Wars van decorum. Het Laatste Avondmaal van Adriaen Thomasz. Key: een uitgangspunt voor Rubens?', in: K. Van der Stighelen (red.), *Munuscula Amicorum: Contribution on Rubens and his Colleagues in honour of Hans Vlieghe,* 2 dln., Turnhout 2006 (Pictura Nova, 10), pp. 479-488.
Jonckheere 2007|K. Jonckheere, *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589): Portrait of a Calvinist Painte,* Turnhout 2007 (Pictura Nova, 14).
Jonckheere 2011|K. Jonckheere, *Willem Key (1516-1568): Portrait of a Humanist painter, with an appendix to the œuvre of Adriaen Thomasz. Key,* Turnhout 2011 (Pictura Nova, 17).
Jonckheere 2012|K. Jonckheere, *Antwerp Art After Iconoclasm,* New Haven 2012.
Jonckheere 2012a|K. Jonckheere, 'Images of stone. The physicality of art and image debates in the sixteenth century', *Netherlands Yearbook for History of Art* 62 (2012), pp. 116-147.
Jonckheere & Suykerbuyk 2012|K. Jonckheere & R. Suykerbuyk (red.), *Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566-1585,* Turnhout 2012 (Museums at the Crossroads, 25).
Jones 2008|P. Jones, *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni,* Alsershort 2008 (Visual culture in early modernity).
Jones 2010|M. Jones, *Why Heaven Kissed Earth: The Christology of the Puritan Reformed Orthodox Theologia, Thomas Goodwin,* Göttingen 2010.
De Jong & De Jong 1998|Fr. De Jong & K.W. de Jong, 'Van forme naar formulier: Het ontstaan en de ontwikkeling van het klassieke gereformeerde doopformulier in de Nederlandse Reformatie', in: *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 14 (1998), pp. 7-59.
De Jonge 1862-1888|J.K.J. de Jonge, *De opkomst van het Nederlandsch gezag in Oost-Indië: verzameling van onuitgegeven stukken uit het Oud-Koloniaal Archief,* 13. dln. (dln. 1-3: (1595-1610). - dln. 4-13: De opkomst van het Nederlandsch gezag over Java), Den Haag 1862-1888.
De Jonge 1937|C.H. de Jonge, 'Portretten van Jan Pietersz. Coen en zijn vrouw Eva Ment', in: *NRC* (8-1-1937).
De Jonge 1942|C.H. de Jonge, 'Een familiegroep met zelfportret van Werner van den Valckert', *Oud Holland* 59 (1942), pp. 140-141.
De Jonge 1942a|C.H. de Jonge, 'Portretten van Jan Pietersz. Coen en zijn vrouw Eva Ment', *NRC* (8-1-1937), pp. 11-12.
De Jongh 1967|E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw,* Amsterdam 1967.
De Jongh 2000|E. de Jongh, '10: Ziek en gezond in de Hollandse kunst van de zeventiende eeuw', in: Idem, *Dankzij de tiende muze: 33 Opstellen uit Kunstschrift*, Leiden 2000, pp. 68-78.
De Jongh 2002|E. de Jongh, 'Puzzelstukjes in perspectief. Jan Gossaerts Lukas-madonna uit 1515', *Kunstschrift* 46, nr. 1 (2002), pp. 38-45.
De Jongh 2007|E. Jongh, 'Een versluierd groepsportret', *Kunstschrift,* nr. 1 (2007), pp. 26-32.

Jorink 2006|E. Jorink, *Het 'Boeck der Natuere': Nederlandse geleerden en de wonderen van Gods schepping, 1575-1715,* (bew. diss. RU Groningen 2004) Leiden 2006.
Jost 1968|I. Jost, 'Goltzius, Dürer et le collectioneurs des coquillages Jan Govertsz', *La revue du Louvre et des Musées de France* 18 (1968), pp. 57-65.
Jowers 2011|D.W. Jowers, 'In which sense does Calvin affirm 'Extra ecclesiam non est salus'', in: G. Mannion & E. Van Der Borght (red.), *Calvin's Ecclesiology: Ecumenical Perspectives*, Londen 2011 (Ecclesiological investigations, 10), pp. 50-68.
Jowers 2011|D.W. Jowers, 'In What Sense Does Calvin Confirm 'Extra Ecclesiam Nulla Salus', in: G. Mannion & E. Van der Borght (red.), *John Calvin's Ecclesiology: Ecumenical Perspectives*, Londen 2011 (Ecclesiological investigations, 10), pp. 50-68.
Judson 1973|R. Judson (red.), *The Drawings of Jacob de Gheyn II*, New York 1973.
Judson 2000|J.R. Judson, *Rubens: The passion of Christ*, Londen 2000 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 6).
Judson & Ekkart 1999|J.R. Judson & R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656,* Doornspijk 1999.
Julia 1998|D. Julia, 'L'enfance aux débuts de l'époque moderne', in: E. Becchi & D. Julia (red.), *Histoire de l'enfance en Occident,* dl. 1: *De l'antiquité au XVII^e^*, Parijs 1998, pp. 286-373.
Jung 2007|Y. Jung, *Role Enactment in Interactive Media: A Role-play Perspective,* (diss. Univ. of Southern California) Ann Arbor 2007.
Junghans 1984|H. Junghans, 'Die Widmungsvorrede bei Martin Luther', in: G. Hammer & K.-H. zur Mühlen (red.), *Lutheriana*, Wenen 1984 (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, 5), pp. 39-65.
Kahr 1966|M. Kahr, *The Book of Esther in Seventeenth Century Dutch Painting*, (diss. New York Univ.) s.l. 1966.
Kairis 2002|P.-Y. Kairis, 'Le portrait dans Namurois au XVIIe siècle', in: J. Toussaint (red.), *Le Portrait en Namurois*, Namen/Namur 2002, pp. 31-49.
Kalff 1889|G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde in de 16e eeuw*, Leiden 1889.
Kalff 1901|G. Kalff, *Studiën over Nederlandsche dichters der zeventiende eeuw,* Haarlem 1901.
Kalff 1916-1917|S. Kalff, 'De Haarlemsche schildersfamilie De Bray, *Oude Kunst* 2 (1916-1917), pp. 343-351.
Kalff 1919-1920|S. Kalff, 'Iets over Cornelis Cornelisz. Van Haarlem', *Oude Kunst* 5 (1919-1920), pp. 171-178.
Kalma 1986|J.J. Kalma, *Huibert Duifhuis (1531-1581): priester-predikant tussen de partijen: bibliografie*, Leeuwarden 1987 (Bibliografieën, 179).
Kam 1969|J.G. Kam, *Waar was dat huis in de Warmoesstraat,* Amsterdam 1969.
Van de Kamp 1991|N. van de Kamp, 'Genesis. De Oergeschiedenis en verhalen van de aartsvaders', in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, pp. 24-53.
Kann 1997|A. Kann, 'Rogier *St. Luke:* Portrait of the Artist or Portrait of the Historian', in: C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context,* Turnhout & Boston 1997, pp. 15-22.
Kannegieter 1964|J.Z. Kannegieter, 'Ds. Nicolaes Jansz. Van Wassenaer (1571/72-1629)', *Jaarboek Amstelodamum* 56 (1964), pp. 71-99.
Kannegieter 1969|F.Z. Kannegieter, 'De Hoogkamersgang', *Maandblad Amstelodamum* 56 (1969), pp. 85-92.
Kantorowicz 1957|E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaval Political Theology*, New Jersey 1957.
Kantorowicz 1990|E.H. Kantorowicz, *Die Zwei Körper des Königs,* München 1990.
Kanzenbach 2009|A. Kanzenbach, 'Auf den Spuren von Recht und Gerchtigkeit im Rathaus am Delft', in: R. Uphoff (ted.) Emden, *Historische Stationen in der ostfriesischen Metropole*, Horb am Neckar 2009 ((Schriftenreihe des Stadtarchives Emden, 5), pp. 54-66.
Kanzenbach 2007|A. Kanzenbach, 'Martin Hermann Faber', in: M. Tielke (red.), *Biografisches Lexikon für Ostfriesland,* Aurich 2007, dl. 4, pp. 129-134.
Kanztenbach 1974|F.W. Kantzenbach, 'Bild und Wort bei Luther in der Sprache der Frömmigkeit', *Neue Zeitschrift für systematische Theologie* 16 (1974), pp. 57-74.
Kapfer 2008|E. Kapfer, *„Überlegungen zu den Bildnissen von Hugo van der Goes – Stifterbilder und mögliche Selbstporträts",* (M.A. Univ. Wien) Wenen 2008.
Van Kappen 1965|O. van Kappen, *Geschiedenis der Zigeuners in Nederland: de ontwikkeling van de rechtspositie der heidens of Egyptenaren in de noordelijke Nederlanden (1420-±1750),* (diss. RU Utrecht) Assen 1965 (Bijdragen van het Instituut voor Rechtsgeschiedenis der Rijksuniversiteit te Utrecht, 5).
Kapustka 2009|M. Kapustka, 'Per velamen, id est, carnem suam. Die textile Dimension des Christuskörpers als Bildparadox', in: P. Hofmann & A. Matena (red.), *ChristusBild. Icon + Ikone: Wegen zu Theorie und Theologie des Bildes,* Paderborn etc. 2009, pp. 117-136.
Kaspersen 2004|S. Kaspersen, 'Introduction', in: S. Kaspersen & U. Haastrup (red.), *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe* [*The articles are based on papers held at the international symposion on "Images of cult and images on devotion" at Sandberg Manor in Jutland, 27-31 August, 1994*], Kopenhagen 2004, pp. II-VIII.
Kaspersen & Haastrup 2004|S. Kaspersen & U. Haastrup (red.), *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe* [*The articles are based on papers held at the international symposion on "Images of cult and images on devotion" at Sandberg Manor in Jutland, 27-31 August, 1994*], Kopenhagen 2004.
Katona 1963|E. Katona, 'La prédication de St.-Jean-Baptiste de Bruegel', *Bulletin des Musée hongrois des Beaux-Arts* 22 (1963), pp. 41-69.
Keersmaekers 1985|A.A. Keersmaekers, *Wandelend in den Nieuwen Lust-hof: Studie over een Amsterdams Liedboek 1602 – (1604) – 1607 – (1610)*, Nijmegen 1985 (Teksten en Tijd, 11).
Keller 1939|H. Keller, 'Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), pp. 227-354.
Keller 1970|H. Keller, *Das Nachleben des Antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Frieburg, Basel & Wenen 1970.
Kemmer 1964|A Kemmer, 'Maria und Martha: Zur Deutungsgeschichte von Lk 10,38ff. im alten Mönchtum', *Erbe und Auftrag* (1964), pp. 355-367.
Kemmer 1998|C. Kemmer, 'In search of classical form: Gerard de Lairesse's "Groot Schilderboek" and seventeenth-century Dutch genre-painting', *Simiolus* 26 (1998), pp. 87-115.
Kemp 1977|M. Kemp, 'Medieval and Renaissance Studies, *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977), pp. 347-398.
Kéry 1972|B. Kéry, *Kaiser Sigismund,* (diss. Univ. Stockholm) Wenen etc. 1972.
Kessler 1971|H.L. Kessler (red.), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago/Londen 1971
Ketelaar 2008|E. Ketelaar, 'Verbeelde rekenschap. Documenten op Amsterdamse regentenstukken', *Amstelodamum* 95, nr. 3 (2008), pp. 49-66.
Ketner 1946|F. Ketner, *Handel en Scheepvaart van Amsterdam in de Vijftiende Eeuw,* Leiden 1946.
Kettering 1974|A. McNeil Kettering, *The Batavian Arcadia: Pastoral Themes in Seventeenth Century Dutch Art,* (diss. Univ. of California, Berkley) Ann Arbor 1974.
Kettering 1977|A. McNeil Kettering, 'Rembrandt's *Flute player:* a unique treatment of pastoral', *Simiolus* 9 (1977), pp. 19-44.
Kettering 1983|A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair NJ 1983.
Keuck 1934|K. Keuck, *Historia: Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischn Sprache*, (diss. Universität Münster) Emsdetten 1934.
Kewes 2004|P. Kewes, 'Dryden's theatre and the passions of politics', in: S.N. Zwicker (red.), *The Cambridge Companion to John Dryden,* Cambridge 2004, pp. 131-155.
Key 2011|G. Key, 'Het Laatste Avondmaal van Willem Key. Nieuw licht op een oud schilderij', *Bulletin Dordrechts Museum* (okt. 2011), pp. 9-11.
Kibish 1955|C.O. Kibish, 'Lucas Cranach's Christ Blessing the Children: A Problem of Lutheran Iconography', *Art Bulletin* 37 (1955), pp. 196-203.
Kiening 1995|Ch. Kiening, 'Le double décomposé. Rencontres des vivants et de morts a fin du Moyen Ages', *Annales* 5 (9/10-1995), pp. 1157-1190.
Kidson 2015|A. Kidson, *George Romney: A Complete Catalogue of Paintings,* 3 dln., Londen & New Haven 2015.
Kieslinger 1939|F. Kieslinger, 'Die Herzog in Katharina von Österreich als Madonna', *Pantheon* 10 (1932), pp. 326-328.

Kim 2013|C. Kim, *Balthasar Hubmaier's Doctrine of Salvation in Dynamic and Relational Perspective*, Eugene 2013.
Kinker 1805|J. Kinker, *Lierzang aan de verdienstelijke Johanna Cornelia Wattier, aan haar op het tooneel voorgelezen, bij gelegenheid van hare vijfentwintigste verjaring als tooneelkonstenaresse aan den Amsterdamsche schouwburg, aldaar den 31. october des jaars 1805, gevierd met de vertooning van De vereeniging van het verhevene met het schoone, zinnebeeldige voorstelling*, ed. H. Gartman & W. Holtrop, Amsterdam 1805.
Kipfer 2015|S. Kipfer, *Der bedrohte David: Eine exegetische und rezeptionsgeschichtliche Studie zu 1Sam 16 - 1Kön 2*, Berlijn 2015 (Studies of the Bible and Its Reception, SBR 3).
Kipling 1998|G.L. Kipling, *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford 1998.
Kirchner 2001|Th. Kirchner, *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001.
Kirk & Kirk 1900-1908|R.E.G. Kirk & Ernst F. Kirk, *Return of Aliens dwelling in the City and suburbs of Londen: From the reign of Henry VIII to that of James I.*, Aberdeen 1900-1908 (The Publications of the Huguenot Society of Londen, Vol. X, part 1-4).
Kirschenbaum 1977|B.D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*, New York 1977.
Kiss 2010|I. Kiss, 'Considérations sur le portrait historié', in: F. Elsig, L. Darbellay & I. Kiss (red.), *Les genres picturaux: Génèse, métamorphoses et transpositions*, Génève 2010, pp. 103-123.
Kist & Puype 1988|J.B. Kist & J.P. Puype, 'Wapens op het schutterstukken', in: M. Carasso-Kok e.a, *Schutters in Holland: kracht en zenuwen van de stad*, tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Zwolle 1988, pp. 161-170.
Kitzinger 1963|E. Kitzinger, 'Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art', *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 8 (1963), pp. 185-193, heruitgegeven in: W. Eugene Kleinbauer (red.), *The art of Byzantium and the medieval West: selected studies by Ernst Kitzinger*, Indiana [1976].
Klauner & Heinz 1987|F. Klauner & G. Heinz, *Von Himmel durch die Welt und Hölle*, Salzburg 1987.
Kleerkooper 1914-1916|M.M. Kleerkooper [& W.P. van Stockum Jr.], *De Boekhandel te Amsterdam voornamelijk in de 17e eeuw: Biographische en Geschiedkundige Aanteekeningen*, 2 dln., Den Haag 1914-1916.
Klein 1933|D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria: Ikonographie der Lukas-Madonna*, (diss. Univ. Hamburg) Berlijn 1933.
Kleinbub 2008|C. Kleinbub, '*Raphael's Transfiguration* as Visio-Devotional Program', *Art Bulletin* 90 (2008), pp. 367-393.
***Kleiner Pauly* 1979|**K. Ziegler & W. Sontheimer, *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike: Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie*, 5 dln., München 1979.
De Klerck 2007|B. de Klerck, 'Over de schouder van Gabriël, in de huid van Maria: De participerende beschouwer in de schilderkunst van de renaissance', *Desipientia* 14, nr. 2 (nov. 2007), pp. 4-8.
De Klerck 2011|B. de Klerck, 'Short Sighted? Rijckaert Aerts Portraying the Virgin in a Painting by Frans Floris', *Oud Holland* 124, nr. 2/3 (2011), pp. 65-80.
De Klerck 2016|B. de Klerck, 'The Portrait Historié in Passion Scenes in Renaissance Italy', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 159-172.
Klijn 2006|A.F.J. Klijn, *De apocriefen van het Nieuwe Testament: buitenbijbelse evangeliën, handelingen, brieven en openbaringen*, Kampen 2006.
Klinkenberg 2009|M.F. Klinkenberg, *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg 2009.
Klipffel 1867|H. Klipffel, *Le Colloque de Poissy: Étude sur la crise religieuse et politique de 1561*, Brussel 1867.
Kloek 1988|W.Th. Kloek, 'The Caravaggisti and the Netherlandish tradition', in: R. Klessmann (red.), *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland: aus Anlaß der Ausstellung 'Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen' im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987*, Braunschweig 1988, pp. 51-58.
Kloek 2002|W.Th. Kloek, 'Jacob Gerritsz. Cuyp, de Dordtse Proteus', in: S. Paarlberg (red.), *Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652)*, tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum), Dordrecht 2002, pp. 45-61.
Kloek 2006|W. Th. Kloek, 'De zichtbare Rembrandt', *Bulletin van het Rijksmuseum* 54 (2006), pp. 202-209.
Klooster 2006|R. Klooster, *Het vrijzinnig protestantisme in Nederland*, Kampen 2006.
Knipping 1939-1940|J.B. Knipping, *De iconografie van de contrareformatie in de Nederlanden*, 2 dln., Hilversum 1939-1940.
Knipping 1949|J.B. Knipping, *Rubens: de laatste communie van Sint Franciscus van Assisië*, Leiden 1949 (Paneel en doek. Serie I: 3).
Knipping 1974|J.B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, 2 dln., Nieuwkoop & Leiden 1974 [ed. princ.: J.B. Knipping, *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum 1939-1940].
Knuttel 1908-1916|W.P.C. Knuttel, *Acta der particuliere synoden van Zuid-Holland, 1621-1700; Deel 1: 1621-1633; Deel 2: 1634-1645; Deel 3: 1646-1656; Deel 4: 1657-1672; Deel 5: 1673-1686; Deel 6: 1687-1700*, 6 dln., Den Haag 1908-1916 (Rijks geschiedkundige publicatiën, Kleine serie; 3, 5, 8, 11, 15, 16).
Koenjer 2013|C. Koenjer, 'In voor- en tegenspoed. Het huwelijk van Coen en Ment', in: *Coen! Geroemd en verguisd*, Hoorn (Westfries museum) s.d. [2013], pp. 26-31.
Koepplin & Falk 1974-1976|D. Koepplin en T. Falk (red.), *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, tent. cat. Bazel (Kunstmuseum), 2 dln., Bazel 1974-1976.
Koerner 1998|H. Koerner, 'Individuum und Gruppe: Fragen nach der Signifikanz von Verismus und Stilisierung im Grabbild des 13. Jahrhunderts', in: Otto Gerhard Oexle & Andrea von Hülsen-Esch (red.), *Die Repräsentation der Gruppen: Texte, Bilder, Objekte*, Göttingen 1998, pp. 89-126.
Koerner 2004|J.L. Koerner, *The Reformation of the Image*, Londen 2004.
Kohle 2000|H. Kohle, 'Hyacinthe Rigaud Porträt des Gaspard de Gueidan: Kunst und artistokratische Politik im Ancien Régime', in. A. Beyer & U. Schütte (red.), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Berlijn & München 2000 (Rudolfstädter Forschungen zur Residenzkultur, 2), pp. 249-266.
Köhler-Lutterbeck 1975|U.R. Köhler Lutterbeck, *P. P. Rubens und das Familienportrait: Kommentare zum Thema der Familie im Werk des Malers*, (diss. Christan-Albrechts-Univ. Kiel) Kiel 1974.
Kok 2011|E. Kok, 'Een liefdespaar onthuld. Jacob Adriansz. Backer's zogenoemde *David en Bathseba* opnieuw geïdentificeerd als *Isaäk en Rebekka*', *Oud Holland* 124 (2011), pp. 119-140.
Kok 2011a|E. Kok, 'Zonder vrienden geen carrière. De succesvolle loopbanen van de zeventiende-eeuwse kunstenaars Govert Flinck en Ferdinand Bol', *De zeventiende eeuw* 27 (2011), pp. 300-336.
Kok 2013|E. Kok, *Culturele ondernemers in de Gouden Eeuw: De artistieke en sociaal-economische strategiën van Jacob Backer, Govert Flink, Ferdinand Bol en Joachim von Sandrart*, (diss. UvA Amsterdam) s.l. 2013.
Kok 2016|E. Kok, *Netwerkende kunstenaars in de Gouden Eeuw: de succesvolle loopbanen van Govert Flinck en Ferdinand Bol*, Hilversum 2016 (Zeven Provinciën Reeks, 36).
Kolb 1999|R. Kolb, *Martin Luther as prophet, teacher, hero: Images of the reformer, 1520-1620*, Grand Rapids 1999.
Kolb 2005|R. Kolb, 'Melanchthon's Doctrinal Last Will and Testament: The "Responsiones ad articulos Bavaricaeinquisitionis" as His Final Confession of Faith', *The Sixteenth Century Journal* 36, nr. 1 (2005), pp. 97-114.
Kolde 1890|Th. Kolde, 'Wittenberger *Disputationsthesen* aus den Jahren 1516 bis 1522', *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 11 (1890), pp. 448-471.
Koldeweij 2009|J. Koldeweij, 'Zeven dames, tien heren en negen kindertjes: vijf voorstellingen van de Heilige Maagschap in het Wallraf-Richartz-Museum', in: *Desipientia: zin & waan* (april 2009), pp. 9-13.
Koldeweij 2016|J. Koldeweij, 'Hippolyte de Berthoz by Dirk Bouts and Hugo van der Goes: A Patron as Martyr', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 131-143.
Koldeweij, Van Leeuwen & Manuth 2016| J. Koldeweij, R. van Leeuwen & V. Manuth, 'Introduction', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 5-15.

Kolfin 2005|E. Kolfin, *The Young Gentry at Play: Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645,* (bew. diss. Univ. Leiden 2002) Leiden 2005.
Kolk 2009|F. Kolk, *Het Sion in of buiten de Republiek? Een comparatieve analyse van het gereformeerd natiebesef vanuit theologisch perspectief bij coccejanen en voetianen in de 17e en begin 18e eeuw*, (M.A. Univ. Utrecht) s.l. 2009.
Konrad 1917|P. Konrad, *Die Einführung der Reformation in Breslau und Schlesien: Ein Rückblick nach 400 Jahren,* Breslau 1917 (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, 24).
Van der Kooi 2005|G. van der Kooi, *De wynberch des heren: godsdienstige veranderingen op Texel 1514-1572,* (bew. diss. Univ. Leiden) Hilstersum 2005.
Kooijmans 1985|L. Kooijmans, *Onder regenten: de elite in een Hollandse stad, Hoorn 1700-1780,* Amsterdam 1985 (Hollandse historische reeks, 4).
Kooijmans 1987|L.Kooijmans, 'Patriciaat en aristocratisering in Holland tijdens de zeventiende en achttiende eeuw', in: J. Aalbers & M. Prak (red.), *De bloem der natie: Adel en patriciaat in de Noordelijke Nederlanden*, Meppel & Amsterdam 1987, pp. 93-103.
Koolen 1990|A.C.M. Koolen, 'De Bossche bisschoppen 1559-1649', in: A.M. Koldeweij & N.E. Middelkoop (red.), *In Buscoducis 1450-1629: kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch: de cultuur van late middeleeuwen en renaissance*, tent. cat. 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), Den Haag 1990, dl. 2 (wetenschappelijke bijdragen), pp. 533-539.
Koppenol 1991|J. Koppenol, '"In mate volget mi": Jan van Hout als voorman van de renaissance', *Spektator*, 20 (1991), pp. 55-85.
Koppenol 2004|J. Koppenol, 'Het zakboekje van Piero: profiel van een rederijker', *Neerlandistiek.nl* 04.03 (26 Jan. 2004), pp. 1-20. <www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000073/article.pdf>
Korevaar & Tauber 2014|G. Korevaar & G. Tauber, 'Gerard ter Borch Repeats: On Autograph Portrait Copies in the Work of Ter Borch (1617-1681)', *Bulletin of the Rijksmuseum,* nr. 4 (2014), pp. 348-381.
Korsch 2004|D. Korsch, 'Luther's Seal as an Elementary Interpretation of His Theology', in: T. Wengert (red.), *Harvesting Martin Luther's reflections on theology, ethics, and the church,* Grand Rapids, pp. 56-77.
Korteling 1953-1954|H. Korteling, 'Merkwaardige schilderijen van een 16de-eeuwse Kamper schilderes', *Kamper Almanak* (1953-1954), pp. 147-155.
Kossmann 1963|E.H. Kossmann, *In praise of the Dutch Republic: some seventeenth-century attiudes,* Londen 1963.
Kossmann & Mellink 1974|E.H. Kossmann & A.F. Mellink, *Texts Concerning the Revolt of the Netherlands*, Cambridge 1974.
Köstler & Seidl 1998|A. Köstler & E.Seidl, Ernst (red.), *Bildnis und Image: Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Keulen & Weimar 1998.
Kovacs 2015|M. Kovacs, 'Imitatio Alexandri –Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis*, Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 47-84.
Kraft 2005|E. Kraft, Wit and The Spectator's Ethics of Desire, *SEL Studies in English Literature 1500-1900* 45, nr. 3 (2005), pp. 625-646.
Kräftner e.a. 2004|J. Kräftner, W. Seipel & R. Trnek (red.), *Peter Paul Rubens 1577-1640: the masterpieces from the Viennese collections, the pictures in the collections of the Prince of Liechtenstein, the Kunsthistorisches Museum and the Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Vienna,* Wenen 2004.
Kramm 1857-1864|Chr. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd:* (strekkende tevens tot vervolg op het werk van J. Immerzeel Jr), 6 dln. + aanhangsel, Amsterdam 1857-1864 [repr. Amsterdam 1974].
Kranich, Schubert & Sode 2002|T. Krannich, C. Schubert & C. Sode, *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar ihres Horos ...; nebst einem Beitrag zur Epistula ad Constantiam des Eusebius von Cäsarea von Annette von Stockhausen,* Tübingen 2002 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 15).
Krauer 1970|Elfriede Krauer, 'A Cvbicvlo Avgvstorvm: Bemerkungen zu Rogier van der Weyden Bladelin-Altar', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33 (1970), pp. 332-339.
Kraus 1991|H.-J. Kraus, '„Israel" in der Theologie Calvins', in: H.-J. Kraus, *Rückkehr zu Israel. Beiträge zum christlich-jüdischen Dialog,* Neukirchen-Vluyn 1991, pp. 189-199 (Vortrag als Festvortrag anlässlich des 100jährigen Bestehens des Neukirchener Verlags am 31. Oktober 1988). <www.reformiert-info.de/daten/File/Upload/doc-3292-1.pdf>
Kraut 1986|G. Kraut, *Lukas malt die Madonna: Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei,* Worms 1986.
Kraut 1989|G. Kraut, 'Weibliche Maske. Zum allegorischen Frauenbild des späten 18. Jahrhunderts', in: V. Schmidt-Linsenhoff (red.), *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830,* tent. cat. Frankfurt (Historisches Museum), Frankfurt am Main 1989, pp. 340-357.
Krauz 1890|N. Knauz, *A Garam melletti Szent-Benedeki apátság [The Benedictine Monastery by the Garam]*, Budapest 1890.
Kreidl 1979|D. Kreidl, 'Zur Bestimmung des Wiener Diana und Aktäon-Bildes als Werk des Bernaert de Rijckere', Oud Holland 93 (1979), pp. 47-51.
Krempel 2000|L. Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes* (1634-1693), (bew. diss. Univ. Bonn) Petersberg 2000 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 9).
Krempel 2012|L. Krempel, 'Bildnisse in Genrebildern, in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 351-258.
Van Kretschmar 1979|F.G.L.O. van Kretschmar, 'Een 'portrait historié' in zijn historiciteit hersteld. Een mariniersportret Droste', *Jaarboek Centraal Bureau Genealogie* 33 (1979), pp. 214-225.
Van Kretschmar 1981|F.G.L.O. van Kretschmar, 'Aantekeningen bij de portretten Hooft', *Jaarboek Genealogie* 35 (1981), pp. 109-124.
Krijger 1986|A. Krijger, *De tranen van Esau, verklaring van een bijbelgedeelte*, Kampen 1986.
Kroesen & Steensma 2008|J. Kroesen & R. Steensma, *De Groninger Cultuurschat: kerken van 1000 tot 1800,* Groningen & Assen 2008.
Kronig 1909|J.G. Kronig, 'Een teruggevonden regentenstuk van Nicolaes Eliasz. Pickenoy', *Oud-Holland* 27 (1909), pp. 229-230.
Kronig 1911|J.O. Kronig, *Gids voor het gemeentelijk museum te Haarlem,* Haarlem 1911.
Krüger 2002|P. Krüger, 'Istoria und virtus bei Alberti und in der Malerei der frühen Renaissance', in: J. Poeschke, Th. Weigel & B. Kusch (red.), *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance Symbolische Kommunikation,* Münster 2002 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 1), pp. 195-219.
Kruithof 1990|B. Kruithof, *Zonde en deugd in domineesland: Nederlandse protestanten en problemen van opvoeding, zeventiende tot twintigste eeuw,* Groningen 1990.
Kruizinga 1946|J.H. Kruizinga, 'Amsterdam Ontving Prins Maurits', *Maandblad Amstelodamum* 33 (1946), pp. 22-23.
Krul 2006|R.K. Krul, *Beelden van historisch leven: historisch genre in de negentiende-eeuwse schilderkunst van Midden-Europa*, (diss. Univ. Leiden) s.l. 2006.
<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/4462>
Kruse 1999|C.Kruse, 'Rogiers Replik: Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes', in: C. Kruse & F. Thürlemann (red.), *Porträt - Landschaft - Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext,* Tübingen 1999, pp. 167-185.
Kühler 1912 [1980]|J.W. *Kühler, Het socianisme in Nederland,* Leiden 1912 [Leeuwarden 1980].
Kuhn 2000|R. Kuhn, *On composition as method and topic: studies on the work of L.B. Alberti, Leonardo, Michelangelo, Raphael, Rubens, Picasso, Bernini, and Ignaz Günther: Tel Aviv lectures,* Frankfurt 2000.
Kühnöl 1831|C.G. Kühnöl, *Commentarius in Epistolam ad Hebraeos*, Leipzig 1831.
Kuijpers e.a. 2013|E. Kuijpers, J. Pollmann, J.Müller, J. van der Steen (red.), *Memory before Modernity: Practices of Memory in Early Modern Europe,* Leiden 2013 (Studies in medieval and reformation traditions, 176).
Ter Kuile 1969|O. ter Kuile, 'Daniel Mijtens "His Majestie's Picture-Drawer"', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 2 (1969), pp. 1-106.

Kuiper 1924|E.T. Kuiper (red.), *Het Geuzenliedboek*, Zutphen 1924.
Kummer 1958|B. Kummer, *Reformatorische Motive in der Kunst Cranachs, seines Sohnes, und seiner Schule,* (diss. Univ. Jena) Jena 1958.
Kunzle 2002|D. Kunzle, *From criminal to courtier: the soldier in Netherlandish art 1550-1672,* Leiden 2002.
Kurtz 1949|G.H. Kurtz, 'Het leprooshuis bij Haarlem en wat daaruit groeide in latere jaren', *Historia: maandschrift voor geschiedenis en kunstgeschiedenis* 14 (1949), pp. 58-67.
Kurz 1942-1943|O. Kurz, 'An Alleged Portrait of Heraclius', *Byzantion* 16 (1942-43), pp. 162-164.
Kuyper 1899|H.H. Kuyper, *De Post-acta of Nahandelingen van de Nationale synode van Dordrecht in 1618 en 1619 gehouden, naar den authentieken tekst in het Latijn en Nederlandsch uitgegeven en met toelichtingen voorzien, ...,* Amsterdam 1899.
Kuznetsov 1974|Y. Kuznetsov, 'Nikolaus Knupfer (1603?-1655)', *Oud Holland* 88 (1974), pp. 169-220.
Kwakkelstein 1994|M.W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a physiognomist: Theory and drawing practice*, Leiden 1994.
Ter Laan 1941|K. ter Laan, *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*, s.l. 1941.
Laarmann 2002a|F.K. Laarmann, *Het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw: beeldtraditie en betekenis*, (diss. UvA Amsterdam) s.l. 2002.
Laarmann 2002b|F.K. Laarmann, *Families in beeld: de ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum 2002 (Zeven Provinciënreeks, 20).
Laarmann 2012|F.K. Laarmann, 'Engeltjes van 't hemelrijk: Overlenen op weg naar de hemel', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 227-234.
Ladner 1983|G. Ladner, 'Die Anfänge des Kryptoporträts', in: F. Deuchler, M. Flury-Lemberg & K. Otavsky (red.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Michael Stettler zum 70. Geburtstag,* Bern 1983, pp. 79-97.
Lah 1953-1954|F. Lah, 'Georg III von Anhalt (1507-1553), erster evangelische "Bischof" von Merseburg', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig – Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, II-III (1953-1954), pp. 139-152.
Lahrkamp 1985|H. Lahrkamp, 'Ergänzungen des Werkverzeichnis des Malers Johann Bockhorst', *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 63 (1985), pp. 7-37.
Lahusen 1982|F. Lahusen, 'Ein Hauptwerk des Gerrit Willemsz. Horst in der Kasseler Gemäldegalerie', *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 22 (1982), pp. 37-40.
Lamberts 1991|J. Lamberts, 'De kwestie van de vormselleeftijd. Een liturgiewetenschappelijke en pastoraaltheologische benadering', in: K. Dobbelaere, M. Cloet & L. Leijssen (red.), *Levensrituelen: Het vormsel,* Leuven 1991 (Kadoc-Studies, 12), pp. 167-194.
Landwehr 1970|J. Landwehr, *Emblem Books in the Low Countries 1554-1949: A Bibliography,* Utrecht 1970.
Lange 2002|G. Lange, 'Mystik per Bild: Zur spirituellen Leistungsfähigkeit von Bildwerken', in: W. Simon (red.), *Meditatio: Beiträge zur Theologie und Religionspädagogik der Spiritualität: G. Stachel zum 80. Geburtstag,* Hamburg & Londen, pp. 161-176.
Lange 2017|J. Lange, 'Cornelis Bisschop in Dordrecht: between Ferdinand Bol and Nicolaes Maes', in: S.S. Dickey (red.), *Ferdinand Bol and Govert Flinck: New Research,* Zwolle 2017, pp. 204-217.
Langedijk 1966|K. Langedijk, 'La Résurrection du Christ. Une oeuvre exceptionelle d'Antonio Moro retrouvée à Chantilly', in: *Gazette des Beaux-Arts* 108:68 (1966), pp. 233-238.
Langedijk 1968|K. Langedijk, *De portretten van De Medici tot omstreeks 1600,* (diss. UvA Amsterdam) Assen 1968.
Langedijk 1981|K. Langedijk, *The portraits of the Medici*, Florence 1981.
Langedijk 1992|K. Langedijk, *Die Selbstbildnisse der Holländischen und Flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florence 1992.
Langereis 2001|S. Langereis, *Geschiedenis als ambacht: oudheidkunde in de Gouden Eeuw: Arnoldus Buchelius en Petrus Scriverius,* (bew. diss. UvA Amsterdam), Haarlem & Hilversum 2002 (Hollandse studiën, 37).
Langereis 2014|S. Langereis, *De woordenaar: Christoffel Plantijn, 's werelds grootste drukker en uitgever, 1520-1589,* Amsterdam 2014.
Langkmuir 2006|E. Langkmuir, *Imagining childhood,* New Haven 2006.
Langner 1979|J. Langner, 'Die Erziehung der Maria von Medici. Zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens', *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 30 (1979), pp. 107-130.
Laor 1980|E. Laor, *Maps of the Holy Land: A Cartobibliography of Printed Maps 1475-1800,* New York & Amsterdam 1986.
Larousse 1866-1890|P. A. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. etc. ...*, 15 dln., Parijs 1866-1890.
Larsen 1980|E. Larsen, *L'opera completa di Van Dyck,* 2 dln., Milaan 1980 (Classici dell'arte).
Larsen 1988|E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck,* 2 dln., Freren 1988.
Larsen 1999|E. Larsen, *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*, (diss. Univ. Kansas) Lanham MD 1999 (University of Kansas publications. Humanistic studies, 51).
Larsen 2016|P. Larsen, 'Portret van een vrouw als Minerva', in: *Eindelijk! De Lairesse,* tent. cat. Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 2016, pp. 96-97.
Laugerud & Skinnebach 2007|H. Laugerud & L.K. Skinnebach, *Instruments of Devotion: The Practices and Objects of Religious Piety from the Late Middle Ages to the 20th Century,* Aarhus 2007.
Laurence 2007|M. Laurence, 'Civilisation: Sur les pas des Juifs d'Amsterdam', *Le Journal des Arts* 258 (27-4-2007), s.p.
Lawrence 1988|C.Lawrence, 'Reviewed: Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jakobskirche zu Antwerpen by Ulrich Söding', *Simiolus* 18, nrs. 1/2 (1988), pp. 73-76.
Lawton Smith 1992|E. Lawton Smith, 'Women and the moral argument of Lucas van Leyden's "Dance around the Golden Calf"', *Art History* 15 (1992), pp. 296-316.
LCI 1968-1976|E. Kirschbaum, G. Bandmann e.a. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 dln., Rome, Freiburg, Bazel & Wenen 1968-1976.
Lebram 1969|J.C.H. Lebram, 'Jakob segnet Josephs Söhne. Darstellungen von Genesis 48 in der Überlieferung und bei Rembrandt', *Oudtestamentische Studiën* 15 (1969), pp. 145-169.
LeBrun 1989|F. Lebrun, 'The Two Reformations: Communal Devotion and Personal Piety', in: R. Chartier (red.), *A History of Private Life: vol. 3: Passions of the Renaisance,* Cambridge MA 1989, pp. 69-109.
Lecercle 1987|F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, 1987.
Lecoq 2006|Anne-Marie Lecoq, 'Le Francois Ier en saint Jean-Baptiste du Louvre: quelques précisions iconographiques', *Revue de l'art* 152, 2006 (2), pp. 31-36.
Ledegang 2001|F. Ledegang, *Mysterium ecclesiae: images of the church and its members in Origen*, Leuven 2001 (Bibliotheca ephemeridum theologicarum lovaniensium, 156).
Lederle-Grieger 1911|U. Lederle-Grieger, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern,* (diss. Univ. Heidelberg) Philippsburg 1936.
Lee 1990|M. Lee, *England's Solomon: James VI and I in his Three Kingdoms*, Urbana 1990.
Leeflang 2007|M. Leeflang, *"Uytnemende schilder van Antwerpen": Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethoden,* (diss. RU Groningen) s.l. 2007.
Leemans 1972|H. Leemans, *De Sint-Gummaruskerk te Lier,* Antwerpen & Utrecht, 1972.
Leesberg 1993-1994|M. Leesberg, 'Karel van Mander as a painter', *Simiolus* 22 (1993-1994), pp. 5-57.
Leesberg 2009|M. Leesberg, 'Het *Laatste avondmaal*, het eerst bekende schilderstuk van Karel van Mander de Jonge', *Oud Holland* 122, nr. 1 (2009), pp. 1-13.
Van Leeuwen 2004|R. van Leeuwen, 'Het religieuze *portrait historié* in de Zuidelijke Nederlanden', *Desipientia: Zin en Waan* 11, nr. 2 (2004), pp. 47-52.
Van Leeuwen 2005|R. van Leeuwen, *Het geïntegreerde portrait historié in katholiek-sacrale context,* (M.A. Radboud Univ. Nijmegen) Arnhem 2005.
Van Leeuwen 2007|R. van Leeuwen, 'Portretten op een contrareformatorisch altaarstuk: Wouter Pietersz. Crabeths *Ten*

Hemelopneming van Maria uit 1628', *Desipientia: Zin & Waan* 14, nr. 2 (2007), pp. 44-45.
Van Leeuwen 2010|R. van Leeuwen**,** 'The *portrait historié* in religious context and its condemnation', in: K. Van der Stighelen, H. Magnus & B. Watteeuw (red.), *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled,* Turnhout 2010 (Museums at the Crossroads, 19), pp. 109-124.
Van Leeuwen 2016|R. van Leeuwen, *'Moses and the Israelites* by Maerten de Vos: the Portrait Historié of the Panhuys Family from 1574', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 173-190.
Van Leeuwen 2018|R. van Leeuwen, 'Een "historie volcomentlich na de eysch": Het dubbelportret van Gregorius van Kermt en Elisabeth Jansonius als Scipio en Pallas door Jan Andrea Lievens', *LinkedIn Publishing* (3-7-2018).
<https://www.linkedin.com/pulse/een-historie-volcomentlich-na-de-eysch-het-van-kermt-en-van-leeuwen/>
Leeuwenberg 1979|H.L.Ph. Leeuwenberg, 'De religie omstreeks 1599', in: S. Groenveld, H.L.Ph. Leeuwenberg, N. Mout & W.M. Zappey, *De Kogel door de kerk: De Opstand in de Nederlanden 1550-1609*, Zupthen 1979.
Leeuwenberg 1983|H.L.Ph. Leeuwenberg, 'De religie omstreeks 1599', in: S. Groenveld, H.L.Ph. Leeuwenberg, N. Mout & W.M. Zappey, *De Kogel door de kerk: De Opstand in de Nederlanden 1550-1609*, Zupthen 1983, pp. 64-84.
Legner 2009|A. Legner, *Der Artifex: Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellun: eine illustrierte Anthologie,* Keulen 2009.
Lehmann 1900|A. Lehmann*, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer,* (Inaug.-Diss. Univ. Heidelberg) Leipzig 1900.
Leijgraaf 2001|M.J.M. Leijgraaf, *Brood en wijn: binnen de spanning van Gods verkiezing: Een bijbels-theologische interpretatie van het brood des levens (Johannes 6), de wijn van de bruiloft te Kana (Johannes 2:1-12) en de betrouwbare wijnstok (Johannes 15:1-8)*, (diss. UvA Amsterdam) Baarn 2001.
<http://dare.uva.nl/document/58208>
Lekkerkerker 1928|C. Lekkerkerker, *Java's in- en uitvoeren, getoetst aan het vraagstuk der overbevolking,* Amsterdam 1928 (Mededeelingen der Vereeniging het Nederlandsche Java-Instituut, 1).
Van Lennep 1952|M.J. van Lennep, 'Het Fries-Amsterdamsche predikantengeslacht Van Wassenaer', *De Nederlandsche Leeuw* (1952), kol. 243-247.
Van Lennep & Ter Gouw 1868|J. van Lennep & J. Ter Gouw, *De uithangteekens in verband met geschiedenis en volksleven beschouwd,* 2 dln., Amsterdam 1868.
Lentes 2005|Th. Lentes, '"As far as the eye can see...´: Rituals of Gazing in the Late Middle Ages', in: J.F. Hamburger & A.-M. Bouche (red.), *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages,* Princeton NJ 2006, pp. 360-373.
Lentes 2004-2011|Th. Lentes, *KultBild: Visualität und Religion in der Vormoderne,* 4 dln., Berlijn 2004-2011.
Leone 2004|M. Leone, *Religious Conversion and Identity: The Semiotic Analysis of Texts,* Londen 2004 (Routledge Studies in Religion, 3).
Lepin 1926|M. Lepin, *L'Idée du Sacrifice de la Messe: d'après les théologiens depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Parijs 1926.
Leppert 1993|R. Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England,* Cambridge & New York 1993.
Van Lerius 1851|Th. van Lerius, *Notice sur le catalogue du Musée d'Anvers*, Gent 1851.
Van Lerius 1855|Th. van Lerius, *Notices sur les œuvres d'art et de l'eglise paroissale et ci-devant insigne collégiale de St. Jacques à Anvers,* Borgerhout 1855.
Lerner 1953|F. Lerner, *Gestalten aus der Geschichte des Franfurter Patrizier-Geslechts von Holzhausen,* Frankfurt am Main 1953.
Lerouquais 1943|V. Lerouquais, *Supplément aux livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Parijs 1943.
Lethbridge 2015|S. Lethbridge, 'Heroic Waste: Walpole, Ridicule and the Heroic in Early Eighteenth-century British Caricature', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 189-206.
Lettieri 1980|D. Lettieri, 'Text, Narrative and Traditions: Scenes from *Esther* by Aert de Gelder', *The J. Paul Getty Museum Journal* 8 (1980), pp. 69-86.
Leunissen 1978|Jef Leunissen, *Minnerij, misdaad en magie*, Maasbree 1978.
Leurdijk 1987|G.A. Leurdijk, 'Arent Cornelis Croese', in: T. Brienen, *Figuren en thema's van de Nadere Reformatie*, Kampen 1987, pp. 9-16.
Levey 1971|M. Levey, *Painting at Court*, New York 1971 (The Wrightsman Lectures V).
Levi d'Ancona 1970|M. Levi d'Ancona, *The garden of the renaissance: Botanical symbolism in Italian painting,* Florence 1970.
Levy 1953|K. Levy, ''Susanne un jour': The History of a 16th Century Chansons', *Annales musicologiques: Moyen-âge et renaissance* 1 (1953), pp. 375-408.
Lewin 2006|J.M. Lewin, 'Legends of Rebecca: Ivanhoe, Dynamic Identification, and the Portraits of Rebecca Gratz', *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 10, (5766/2006), pp. 178-212.
Lewis 1992|F. Lewis, "Rewarding Devotion: Indulgences and the Promotion of Images', in: D. Wood (red.), *The Church and the Arts*, Oxford 1992, pp. 179-194.
Lewy 1956|H. Lewy, *Chaldaean oracles and theurgy: mysticism, magic and Platonism in the later Roman Empire,* Le Caire 1956 (Recherches d'archéologie de philologie et d'histoire, 13).
LHN 2009|P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (red.), *The living handbook of narratology,* Hamburg 2009 (Narratologia / Contributions to Narrative Theory, 19). <hup.sub.uni-hamburg.de/lhn>
Liedtke 2001|W. Liedtke, 'Painting in Delft from about 1600 to 1650', in: W. Liedtke (red.) e.a., *Vermeer and the Delft school,* New York (The Metropolitan Museum of Art), Londen (The National Gallery), New York & New Haven 2001, pp. 43-97.
Liedtke 2004|W. Liedtke, 'Rembrandt's "Workshop" revisited', *Oud Holland* 117 (2004), pp. 48-73.
Ligt 1967-1970|B. de Ligt, 'Focquenbroch, familie en kennissen', *Spiegel der Letteren* 12 (1969-1970), pp. 293-298.
<www.focquenbroch.nl/bibliotheek/seclit/DeLigt(69-70).pdf>
Lilienfeld 1914|K. Lilienfeld, *Arent de Gelder: Sein Leben und seine Kunst*, Den Haag 1914 (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, 4).
Lim 2012|P.C.H. Lim, *Mystery Unveiled: The Crisis of the Trinity in Early Modern England,* New York & Oxford 2012 (Oxford studies in historical theology).
Lindeman 1929|C.M.A.A. Lindeman, *Joachim Anthonisz. Wttewael*, Utrecht 1929.
Lindemann 1995|B. Lindemann, *Mit Turban und Fahne: Aelbert Cuyps Basler Familienbildnis wiederentdeckt*, tent. cat. Basel (Kunstmuseum), Bazel 1995.
Lindemann 1996|B. Lindemann, 'David und Abigail: Ein wiederentdecktes Familiengemälde von Aelbert Cuyp im Kunstmuseum Basel', *Weltkunst* 66 (1996), pp. 122-123.
Ter Linden 1985|J. ter Linden, 'Hornbooks', *Periodiek van de Vereniging Vrienden van het Nationaal Onderwijsmuseum* (1985) nr. 3, artikel 30302. <http://www.remery.nl/sm-remery/dsa/Artikelen/artjrg01_05/art30302.htm>
Ter Linden 1995|J. ter Linden, 'In het lezen bekwaam: ABC-boeken voor het onderwijs', in: J. ter Linden, A. de Vries & D. Welsink (red.), *A is een aapje: Opstellen over ABC-boeken van de vijftiende eeuw tot heden,* Amsterdam 1995, pp. 7-17.
Van der Linden 1999|S. van der Linden, *De heiligen,* Amsterdam & Antwerpen 1999.
Lindgren-Fridell 1938-1939|M. Lindgren-Fridell, 'Der Stambaym Maria aus Anna und Joachim', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11 (1938-1939), pp. 289-308.
Lindhardt 1986|J. Lindhardt, *Martin Luther: Knowledge and Mediation in the Renaissance,* New York & Queenston CAN 1986 (Texts and Studies in Religion, 29).
Linsenmann 1867|F.-X. Linsenmann, *Michael Baius und die Grundlegung des Jansenismus*, Tübingen 1867.
Linzeler & Adhémar 1932-1939|A. Linzeler & J. Adhémar, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIe siècle*, 2 dln., Parijs 1932-1939.
Lipinska 2006|A. Lipinska, '"Ein tafell von Alabaster zu Antorff bestellen": Southern Netherlandish Alabaster Sculpture in Central Europe', *Simiolus* 32, nr. 4 (2006), pp. 231-258.

Lisken-Pruss 2002|M. Lisken-Pruss, *Studien zum Oeuvre des Gonzales Coques (1614/18-1684),* (Inaug.-Diss. Univ. Bonn) Keulen 2002.
Van Lit & Van Tilborg 2014|R. van Lit, L. van Tilborg, 'Haags Historisch Museum en Museum de Gevangenpoort in 2013', *Die Haghe Jaarboek* (2014), pp. 212-221.
Littré 1874|É. Littré, *Dictionnaire de langue française ...,* ed. Hachette, Parijs 1874.
Livesey 2010|N.E. Livesey, *Circumcision as Malleable Symbol,* Tübingen 2010 (Wissenschafliche Untersuchungen zum Neun Testament 2. Reihe, 295).
Lobelle-Caluwé 1997|H. Lobelle-Caluwé, 'Hans Memling: a self-portrait?', in: H. Verougstraete, R. Van Schoute, Roger & M. Smeyers, Maurits (red.), *Memling Studies, Proceedings of the International Colloquium, Bruges, 10-12 November 1994,* Leuven 1997, pp. 43-52.
Locher 2002|H. Locher, 'Erbauliche Kunst? –Tugend- und Moralvermittlung als Motivation des frühneuzeitlichen »Gemäldes«', in: J. Poeschke, Th. Weigel & B. Kusch (red.), *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance Symbolische Kommunikation,* Münster 2002 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 1), pp. 221-250.
Loeper & Schmieglitz-Otten 2012|U. Loeper & J.Schmieglitz-Otten, *Die Celler Schlosskapelle: Kunstwelten, Politikwelten, Glaubenswelten,* München 2012.
Lohse 1995|B. Lohse, *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang,* Göttingen 1995.
Lohuizen-Mulder 1975|M.E. van Lohuizen-Mulder, 'De drie Gratiën', *Hermeneus* 47 (1975), pp. 73-81.
Loinig 1995|H. Loinig, 'Zu Michiel Coxcies Sippen-und Johannestafel von 1540: frühe Paradigmen des Romanismus in den Niederlanden', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 48 (1995), pp. 113-128.
Loire 1992|S. Loire, 'Le Salon de 1673', *Bulletin de la Societé de l'histoire de l'art français* (1992) [1993], pp. 31-68.
Lombard-Jourdan 1981|A. Lombard-Jourdan, 'Le Christ ailé. Un tableau inédit, au thème iconographique exceptionnel, monogrammé et daté de 1562', *Gazette des Beaux Arts*, 97 (1981), pp. 28-32.
De Loos-Haaxman 1934|J. de Loos-Haaxman, 'De geschilderde portretten van Jan Pieterszoon Coen en van Eva Ment', *Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde* 74, nr. 1 (1934), pp. 70-84.
De Loos-Haaxman 1934a|J. De Loos-Haaman, 'Over de portretten van Coen en Eva Ment', *Tijdschrifi Bataviaasch Genootschap* 75 (1934), pp. 218-236.
Lootsma 2007-2008|H. Lootsma, 'Tracing a pose Govert Flinck and the emergence of the van Dyckian mode of portraiture in Amsterdam', *Simiolus* 33 (2007-2008), pp. 221-236.
Loughman 1992|J. Loughman, 'Een stad en haar kunstcomsumptie: openbare en privé-verzamelingen in Dordrecht. 1620-1719', in: Tent. cat. Dordrecht 1992-1993, pp. 34-64.
Loughman 2006|J. Loughman, 'Abraham van Dijck (1635?-1680), a Dordrecht painter in the shadow of Rembrandt', in: A. Golahny e.a., *In his milieu: Essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, pp. 265-278.
Loughman 2008|J. Loughman, 'New light on some portraits by Aelbert Cuyp', *Burlington Magazine* 150 (2008), pp. 584-591.
Louttit 1973|M. Louttit, 'The Romantic Dress of Saskia van Ulenborch: Its Pastoral and Theatrical Associations', *The Burlington Magazine* 115 (1973), pp. 317-326.
Low 2013|K. Low, *The Bible, Gender, and Reception History: The Case of Job's Wife,* Londen & New York 2013 (Scriptural Traces, 1; Library of Hebrew Bible/Old Testament Studies, 586).
Lowenthal 1986|A.W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism,* Doornspijk 1986 (Aetas Aurea, 6).
De Lubac 1979ff|H. de Lubac, *Exegese medievale: Les quatre sens de l'Ecriture,* ... dln., Parijs 1979ff. (Théologie / Faculté de théologie S.J. de Lyon-Fourvière, 41) [repr. ed. 1959].
Lubac 1989|H. de Lubac, 'Henri de Lubac, "On an Old Distich: The Doctrine of the 'Fourfold Sense' in Scripture', in: *Theological Fragments,* San Francisco 1989 (vert. *Théologies d'occassion,* Parijs 1984).
De Lubac 1998-2009|H. de Lubac, *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture,* 3 dln., Grand Rapids MI 1998-2009 (Ressourcement: retrieval & renewal in Catholic thought).
Lull 1989|T.F. Lull, *Martin Luther's basic theological writings*, Mineapolis 1989.
Lund 2003|R.D. Lund, 'The Ghosts of Epigram, False Wit, and the Augustan Mode', *Eighteenth-Century* 27, nr. 2 (2003), pp. 67-95.
Lundberg 1942|P. Lundberg, *La Typologie Baptismale dans l'Ancienne Église,* Uppsala 1942.
Lüneberger 2004|U. Lüneberger, *Das „verkleidete" Familiebildnis-niederländische „portraits historiés" im 17. Jahrhundert*, Berlijn 2004 (HS Familienporträts des 16. und 17. Jahrhunderts als Quellen der Bildungsgeschichte: Institut für Erziehungswissenschaften, Philosophische Fakultät IV, Humboldt-Universität, Sommersemester 2004).
Lunsingh Scheurleer 1969|Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'De woonvertrekken in Amalia's Huis in het Bosch', *Oud Holland* 84 (1969), pp. 29-66.
Lupton 1996|J.R. Lupton, *Afterlives of the saints: hagiography, typology, and Renaissance literature,* Stanford 1996.
Luttervelt 1948|R. van Luttervelt, 'Twee portretten van Daniel van den Queecborne', *Phoenix* (maart 1948), pp. 37-41.
Luttervelt 1960|R. van Luttervelt, *Holland's Musea: Hoogtepunten der oude schilderkunst uit de collecties van het Rijksmuseum Amsterdam, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, Frans Hals Museum Haarlem, Mauritshuis Den Haag,* Den Haag 1960.
De Maat 1988|W.E.J.L. de Maat, *Onderzoeksrapport "Christus en de Kanaänitische vrouw", Jacob Adriaensz. Backer, 1640, Wandelkerk Middelburg,* s.l. 1988 (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) [Middelburg, Zeeuwse Bibliotheek].
MacBeth & Spronk 1997|F. MacBeth & R. Spronk, 'A Material History of Rogier's *St. Luke Drawing the Virgin:* Conservation Treatment and Findings from Technical Examination', in: C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context,* Turnhout & Boston 1997, pp. 103-134.
MacFall 1908|M. MacFall, *Catalogue of the Collection of Works at Minley Manor,* Londen 1908.
MacGee 1991|J. MacGee, *Cornelis Cornelisz. Van Haarlem (1562-1638): Patrons, friends and Dutch humanists,* Nieuwkoop 1991.
Mack 1994|E. Mack, *Von der Steinzeit zur Stauferzeit*, Frankfurt am Main 1994.
Mackenzie 1995|Ross Mackenzie (red.), *Calvin's Commentaries: The Epistles of Paul the Apostle to the Romans and to the Thessalonians*, Grand Rapids 1995.
MacLeod & Marciari Alexander 2007|C. MacLeod & J. Marciari Alexander, 'The "Windsor Beaties" and the Beauties Series in Restauration England', in: J. Marciari Alexander & C. MacLeod (red.), *Politics, Transgression, and representation at the court of Charles II*, New Haven & Londen 2007 (Studies in British Art, 18), pp. 81-120.
Maderna 1988|C. Maderna, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt,* Heidelberg 1988 (Archäologie und Geschichte, 1).
Maderna 2015|C. Maderna, 'Auf ewig Held? Zu Porträtdarstellungen in der römischen Sarkophagplastik', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 99-118.
Mai 1975|W.W.E. Mai, *'Le Portrait du Roi': Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltsikonographie des spätbarocken Herrschersporträts in Frankreich*, (diss. Univ. Bonn), Bonn 1975.
Major 2016|Ph. Major, *Thomas Killigrew and the Seventeenth-Century English Stage: New Perspectives,* Londen 2016.
Mâle 1908|E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen-âge en France,* Parijs 1908.
Mâle 1932|E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente,* Parijs 1932.
Malecki 1950|H. Malecki, *Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehungen zur familiären Lebensform*, (diss. Georg-August-Univ. Göttingen) s.l. 1950.
Mander & Marshall 2014|R. Mander & R.K. Marshall, 'Ole Worm: continuing bonds in a 17th Danish family portrait', *Bereavement Care* 33, nr. 2 (2014), pp. 77-83.

Mangrum & Scavizzi 1991|D. Mangrum en G. Scavizzi, *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images*, Toronto 1991.
Manke 1960|I. Manke, 'Zu Rembrandts Jakobssegen in der Kasseler Galerie', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23 (1960), pp. 252-260.
Mannings 2000|D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A Complete Catalogue of his Paintings,* 2 dln., ed. M. Postle, New Haven & Londen 2000.
Mantovanelli Stefani 2003|M**.** Mantovanelli Stefani, 'Il testamento di Giovanni Grimani patriarca d'Aquileia. Glosse a una fonte per il collezionismo veneziano rinascimentale', in: Idem, *Arte e committenza nel Cinquecento in area veneta. Fonti archivistiche e letterarie,* Padua 2003, pp. 40-42.
Manuth 1987|V. Manuth, *Ikonographische Studien zu den Historien des Alten Testament bei Rembrandt und seiner frühen Amsterdam Schule: Mit einem kritischen Katalog der biblischen Gemälde des Amsterdamer Malers Jan Victors,* 1619-um 1667 (diss. FU Berlin) s.l. 1987.
Manuth 1987a|V. Manuth, 'The Levite and His Cocubine at the House of the Field Laborer in Gibeah: The Iconography of An Old Testament Theme in Dutch Painting of Rembrandt's Circle', *Mercury* 6 (1987), pp. 11-24.
Manuth 1993-1994|V. Manuth, 'Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle, *Simiolus* 22, nr. 4 (1993-1994), pp. 235-252.
Manuth 1998|V. Manuth, '"Een kindskontrefeijtsel, antycqs gedaen" und "Een ... Van Scipio Africanus". Zu zwei neue identifizierten Gemälden des Gerbrand van den Eeckhout, *Oud Holland* 112 (1998), pp. 139-150.
Manuth 2005|V. Manuth, 'Rembrandt's depictions of apostles and evangelists [Rembrandts Apostelen: de gelovigen en de getuigen van het Woord]', in: A.K. Wheelock (red.), *Rembrandt's Late Religious Portraits* [*Rembrandts late religieuze portretten*], tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Los Angeles (J. Paul Getty Museum), Washington 2005 [Zwolle 2005], pp. 39-55.
Manuth 2016|V. Manuth, '*Der Maler als Heiliger: Aspekte des Künstlers-portrait historié*', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 191-201.
Manuth 2017|V. Manuth, '*Jan Six als kunstverzamelaar*', in: M. Jonker & M. Beukers (red.), *Rembrandt en Jan Six: de ets, de vriendschap,* tent. cat. Amsterdam (Rembrandthuis), Amsterdam 2017, pp. 9-20.
Manuth & Van Leeuwen 2008|V. Manuth & R. van Leeuwen, '*Laat de kindertjes tot mij komen*... Franse vorsten geportretteerde op een onbekende miniatuur', *Desipientia* 15, nr. 2 (2008), pp. 10-15.
Manuth, Van Leeuwen & Koldeweij 2016|V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22).
Manuth, Van Leeuwen & De Winkel 2018|V. Manuth, R. van Leeuwen & M. de Winkel, *Rembrandt: Das vollständige Werk, Die Gemälde,* Keulen 2018 (in voorbereiding).
Marciari Alexander & MacLeod 2007|J. Marciari Alexander & C. MacLeod (red.), *Politics, Transgression, and representation at the court of Charles II,* New Haven & Londen 2007 (Studies in British Art, 18).
Mareel 2010|S. Mareel, *Voor vorst en stad: rederijkersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant, 1432-1561,* Amsterdam 2010.
Margreta 2008|T.J. Margerta, *The Development of Orange-Nassau Princely Artistic Activity, 1618-1632,* (diss. City Univ. of New York) Ann Arbor 2008.
Marin 1993|L. Marin, *Masque et portrait. Sur l'opérateur 'masque' dans quelques textes du XVIIème siècle français,* Urbino 1993 (Documents de travail et pré-publications, 266).
Marlier 1934|G. Marlier, *Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro),* Brussel 1934 (Mémoires, Classe des Beaux-Arts. Collection in quarto, T. 3, fasc. 2).
Marlier 1940|G. Marlier, 'Du nouveau concernant Antonio Moro', *Cassandre* (17 November 1940), s.p.
Marlier 1941|G. Marlier, 'La vie et l'œuvre de Pierre Pourbus', *Le nouveau journal,* Brussel 28-4-1941.
Marlier 1957|G. Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme 1957.
Marlier 1966|G. Marlier, *La Renaissance flamande: Pieter Coeck d'Alost,* Brussel 1966.
De Marly 1975|D. de Marly, 'The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture', *The Burlington Magazine* 117, nr. 2 (1975), pp. 443-451.
De Marly 1978|D. de Marly, 'Undress in the Oeuvre of Peter Lely', *The Burlington Magazine* 120, nr. 2 (1978), pp. 749-750.
De Marly 1980|D. de Marly, 'Dress in Baroque Portraiture: The Flight from Fashion', *Antiquaries Journal* 60 (1980), pp. 268-284.
Marnef 2003|G. Marnef, 'Rederijkers en religieuze vernieuwing te Antwerpen in de tweede helft van de zestiende eeuw', in: B.A.M. Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen: Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650),* Amsterdam 2003, pp. 175-188.
Marosi 1999|E. Marosi, 'Kunsthistorische Bemerkungen zur Vision des heiligen Gerhard/*Gellért*', in: B. Nagy & M.Sebők, *The Man of Many Devices, who Wandered Full Many Ways: Festschrift in Honour of János M. Bak,* Boedapest 1999, pp. 31-37.
Marrow 1997|J.H. Marrow, 'Artistic Identity in Early Netherlandisch Painting: The Palace of Rogier van der Weyden's *St. Luke Drawing the Virgin*', in: C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context,* Turnhout & Boston 1997, pp. 53-59.
Marshall 2015|M. Marshall, *The Portrayals of the Pharisees in the Gospels and Acts,* Göttingen 2014 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, 254).
Marshall White 1997|E. Marshall White, 'Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes and the making of the Netherlandish St. Luke Tradition', in: C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context,* Turnhout & Boston 1997, pp. 39-48.
Martelet 1984|G. Martelet, *Deux mille ans d'Église en question: Du schisme d'Occident à Vatican II. III,* Parijs 1984.
Martens 1997|D. Martens, 'Une énigme iconographique dans la peinture des anciens Pays-Bas au XVIème siècle: Charles Quint, Shâhpuhr Ier ou saint Sébastien?', *Zeitschrift fur Kunstgeschichte* 60, nr. 3 (1997), pp. 352-376.
Martens 1998|D. Martens, 'Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge: l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine(alias Pierot de le Pasture)', *Jaarboek van het koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1998), pp. 9-67.
Martin 1908|W. Martin, 'Über den Geschmack des Hollandischen Publikums im XVII. Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei', *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 9 (1908), pp. 727-762.
Martin 1923|W. Martin, 'De portretkunst in de Hollandsche samenleving der 17e eeuw', *Oudheidkundig jaarboek. Derde serie van het Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 3 (1923), pp. 75-77.
Martin 1935|W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw, 1. Frans hals en zijn tijd: Onze 17e eeuwsche schilderkunst in het algemeen, in hare opkomst en rondom Frans Hals,* Amsterdam 1935.
Martin 1936|W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw, 2. Rembrandt en zijn tijd: Onze 17e eeuwsche schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei,* Amsterdam 1936.
Martin 1961-1962|F.D. Martin, 'On Portraiture: Some Distinctions, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961-1962), pp. 61-72.
Martin 1975|G. Martin, 'The abbot Scaglia', *The Burlington Magazine* 117, nr. 862 (jan. 1975), p. 52.
Martínez 2011|R. Martínez, *The question of John the Baptist and Jesus' indictment of the religious leaders: A critical analysis of Luke 7:18-35,* Cambridge 2011.
Marx & Mössinger 2005|H. Marx & I. Mössinger, *Cranach: mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,* Dresden 2005.
Mason 2007|P. Mason, 'Americana in the Exoticorum libri decem of Charles de l'Écluse', in: F. Egmond, P. Hoftijzer, R.P.W. Visser, *Carolus Clusius: Towards a cultural history of a Renaissance naturalist*, Amsterdam 2007, pp. 195-229 (History of science and scholarship in the Netherlands, 8). <www.knaw.nl/publicaties/pdf/20061066_Clusius_09.pdf>
Mason 2011|H.J. Mason, '*Charikleia at the Mauritshuis*', in: M. Furte Pinheiro & S.J. Harrison, *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel,* 2 dln., Groningen 2011, dl. 2, pp. 4-18.
Massner 1982|A.-K. Massner, *Bildnisangleichung: Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr.-68 n. Chr.)*, Berlijn 1992 (Das

römische Herrscherbild / Deutsches Archäologisches Institut, Abt. 4a).
Mathijs Acket 1898|J. Mathys Acket, *Over de Navolging van Christus*, Breda 1898.
Matthijs 1983|C.J. Matthijs, 'De portretten uit de families van Bredehoff en de Vicq', *Jaarboek Centraal Bureau Genealogie* 37 (1983), pp. 151-192.
Matzner 1994|F. Matzner, *Vita Activa et Vita Contemplativa: Formen und Funktionen eines Antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der Italienischen Renaissance,* Frankfurt am Main 1994.
Mayer 1969|C.P. Mayer, *Die Zeichnen in der geistige Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*, Würzburg 1969.
Mayer-Himmelheber 1984|S. Mayer-Himmelheber, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum*, München 1984.
Mayer-Meintschel 1963|A. Mayer-Meintschel, 'Selbstbildnis des Gabriel Metsu mit seiner Frau Isabella de Wolff im Wirtshaus', *Dresdener Kunstblätter* 7, nr. 11 (1963), pp.162-166.
Mayer-Meintschel 1970-1971|A. Mayer-Meintschel, 'Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn', *Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Jahrbuch* (1970-1971), pp. 39-57.
McCabe 1982|R.A. McCabe, *Joseph Hall, a study in satire and meditation,* Oxford 1982.
McCants 1997|A.E.C. McCants, *Civic Charity in a Golden Age: Orphan Care in early modern Amsterdam*, Urbana & Chicago 1997.
McClintock & Strong 1873-1887|J. McClintock & J. Strong, *Cyclopaedia of Biblical, Theological, and Ecclesiastical Literature,* 12 dln., New York 1873-1887.
McCracken 2013|R. McCracken, *Family Portraits: Character Studies in 1 and 2 Samuel*, Bloomington IN 2013.
McDonald 2011|G.R. McDonald, *Raising the Ghost of Arius: Erasmus, the Johannine Comma and Religious Difference in Early Modern Europe*, (diss. Univ. Leiden) Brussel 2010.
McDonell 1996|K. McDonell, *The baptism of Jesus in the Jordan: the trinitarian and cosmic order of salvation,* Collegeville Min. 1996.
McGee 1991|J.L. McGee, *Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638): patrons, friends and Dutch humanists,* Nieuwkoop 1991 (Bibliotheca humanistica & reformatorica, 48).
McGrath 1984|E. McGrath, 'Rubens's Susanna and the Elders and Moralizing Inscriptions on Prints', H. Vekeman & J. Müller Hofstede (red.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts,* Erfstad 1984, pp. 73-90.
McGrath 1997|E. McGrath, *Rubens: subjects from history,* 2 dln., Londen 1997 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 13).
McKee 1984|E.A. McKee, *John Calvin on the Diaconate and Liturgial Almsgiving,* Génève 1984.
McKee 1988|E.A. McKee, *Elders and the Plural Ministry: The Role of Exegetical History in Illuminating John Calvin's Theology*, Génève 1988.
McKee 2009|E.A. McKee, 'Johannes Calvins Lehre von Diakonat', in: A. Reiss & A. Witt (red.), *Calvinismus: Die Reformierten in Deutschland und Europa,* tent. cat. Berlijn (Deutsches Historisches Museum), Emden (Johannes a Lasco-Bibliothek), Dresden 2009, pp. 344-350.
McKeown & Wade 2006|S. McKeown & M.R. Wade (red.), The Emblem in Scandinavia and the Baltic, Glasgow 2006 (Glasgow emblem studies, 11).
McLees 1989|A. Armstrong McLees**,** *Baudelaire's 'Argot plastique': poetic caricature and modernism*, Athens GA 1989.
McPherson 2000|H. McPherson, 'Picturing Tragedy: Mrs. Siddons as The tragic Muse Revesited', *Eighteenth-Century Studies* 33, nr. 3 (2000), pp. 401-403.
Mead 1934|G.H. Mead, *Mind, self and society: From the standpoint of a social behaviorist,* Chicago 1934.
Meder 1923|J. Meder, *Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung*, Wenen 1923.
Van der Meeren 1995|W. van der Meeren, 'Een dorpsgenoot. Franciscus Sonnius, de eerste bisschop van 's-Hertogenbosch en van Antwerpen 1506-1576', *Heem Son en Breugel* 10, nr. 3 (1995), pp. 50-73.
Van der Meeren 1999|W. van der Meeren, 'Franciscus Sonnius (1506-1776): eerste bisschop van 's-Hertogenbosch en van Antwerpen', in: P. Timmermans en J. van Oudheusden e.a, *Brabantse biografieën. Levensbeschrijvingen van bekende en onbekende Noord-Brabanders*, 7 dln., 's-Hertogenbosch 1992-2006, dl. 5 (1999), pp. 123-127.
Meeus 1983|H. Meeus, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600-1650*, Leuven 1983.
Meeus 1998|H. Meeus, 'Abraham Ortelius et Peeter Heyns', in: R.W. Karrow jr., H. Elkhadem e.a., *Abraham Ortelius (1527-1598): cartographe et et humaniste*, tent. cat. Antwerpen (Museum Plantin-Moretus), Brussel (Bibliothèque royale de Belgique), Turnhout 1998, pp. 153-159.
Meeus 2003|H. Meeus, 'Peeter Heyns' Le Miroir des Vefves: meer dan schooltoneel?', in: A. Vanneste (red.), *Memoire en temps advenir: hommage à Theo Venckeleer* (Orbis. Supplementa, 22), Leuven 2003, pp. 115-134.
Meganck 2017|T. Luk Meganck, *Erudite Eyes: Friendship, Art and Erudition in the Network of Abraham Ortelius (1527-1598),* Leiden 2017 (Studies in Netherlandish art and cultural history, 14).
Meier & Ruberg 1980|C, Meier & U. Ruberg (red.), *Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter undfrüher Neuzeit,* Wiesbaden 1980.
Meier 2006|E. Meier, *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus,* (diss. Marburg 2003) Keulen 2006.
Meijer 1905|D.C. Meijer, 'Mededeelingen uit Legger VI.', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 3 (1905), pp. 97-112.
Meijer 1983|B.W. Meijer, *Rembrandt nel Seicento Toscano,* Florence 1983.
Meijer 1990 [1992]|B.W. Meijer, 'Rubens, van Dyck e il, Continenza di Scipione'', in: C.L. Virdis & F. Bottacin (red.), *Rubens dall' Italia all' Europa: Atti del convegno internazionale di studi* (Padua 1990), Vicenza 1992, pp. 131-144.
Meijer 1997|B.W. Meijer (red.) & J. Koldeweij e.a., *La pittura nei Paesi Bassi*, 3 dln., Milaan 1997 (La Pittura in Europa).
Meijer 1999|B.W. Meijer, 'Pieter Cornelisz. Van Rijck and Venice', *Oud Holland* 111 (1999), pp. 137-152.
De Meijer 1997|A.K. de Meijer OSA, 'Augustinian filiae spirituales in Amsterdam during the seventeenth century', *Analecta Augustiniana* 60 (1997), pp. 49-80.
Meischke 1959|R. Meischke, 'Amsterdamse Kerk van de Zeventiende Eeuw', Amsterdamse Kerken van de Zeventiende Eeuw", *Bulletin K.N.O.B.* 6de serie, 12 (1959), kol. 85-130.
Meischke & Reeser 1983|H. Meischke & H.E. Reeser (red.), *Koninklijke Akademie van Wetenschappen: Het Trippenhuis te Amsterdam,* Amsterdam 1983.
Melion 1991|W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck,* Londen & Chicago 1991.
Melion 2002|W.S. Melion, '*Cordis circumcisio in spiritu*. Imitation and the wounded Christ in Hendrick Goltzius's Circumcision of 1594', in: J. de Jong (red.), *Prentwerk - Print Work 1500-1700,* Zwolle 2002 = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 52 (2001), pp. 31-77.
Melion 2007|W.S. Melion, 'Introduction: Meditative Images and the Psychology of Soul', in: R.L. Falkenburg, W.S. Melion & T.M. Richardson (red.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2007, pp. 1-36.
Melion 2009|W.S. Melion, *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print, 1550-1625,* Philadelphia (Early modern Catholicism and the visual arts serie, 1).
Melion 2016|W.S. Melion, 'Figured personifications and Parabolic embodiment in Jan David's *Occasio Arrepta, Neglecta*', in: W. Melion & B. Ramakers (red.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion,* Leiden & Boston 2016, pp. 371-432.
Melion, Clifton & Weemans 2014|W.S. Melion, J. Clifton & M. Weemans (red.), *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700* [*Lovis Corinth Colloquium, IV*], Leiden & Boston 2014 (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 33).
Melion, Dekoninck & Guiderdoni 2012|W.S. Melion, R. Dekoninck & A. Guiderdoni-Bruslé (red.), *Ut pictura meditatio: The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700 [Lovis Corinth Colloquia, II],* Turnhout 2012 (Proteus: Studies in Early Modern Identity Formation, 4).
Melion & Palmer Wandel 2015|W.S Melion & L. Palmer Wandel, *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image,* Leiden/Boston 2015.
Meller 1963|P. Meller, 'Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits', in: M. Meiss (red.), *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. II, The Renaissance and Mannerism*, Princeton NJ 1963, pp. 53-69.
Melles 1958|J. Melles, *Joachim Oudaan: Heraut der verdraagzaamheid. 1628-1692,* Utrecht 1958.

Mellink & Zeilstra 1995|A.F. Mellink & S. Zijlstra (red.), *Documenta Anabaptistica 7: Friesland (1551-1601) and Groningen (1538-1601),* Leiden 1995 (Kerkhistorische Bijdragen, 17).
Melville 2005|L. Melville,*The Windsor Beauties: Ladies of the Court of Charles II*, Ann Arbor 2005.
Mende 1965|U. Mende, *Westeuropäische Bildzeugnisse zu Russland und Polen bis 1700,* (diss. Keulen) Bamberg 1965.
Menken 1996| M.J.J. Menken, *Old Testament quotations in the fourth gospel: Studies in textual form*, Kampen 1996.
Meoni 2012|L. Meoni, 'Storie di Giacobbe', in: G. Giusti Galardi (red.), *La galleria degli arazzi: Epifanie di tessuti preziosi*, tent. cat. Florence (Uffizi), Florence 2012, pp. 43-44.
Merckens 2004|A. and W. Merckens, 'Über ein namenloses Bildnisepitaph in Friederichstadt und das Wolff-Wetken-Epitaph in Tellingstedt', *Nordelbingen: Beiträge zur Kunst-und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins* 73 (2004), pp. 43-54.
Merkle 2015|B.J. Merkle, *Defending the Trinity in the Reformed Palatinate: The Elohistae,* Oxford 2015 (Oxford Theology and Religion Monographs).
Mérot 1995|A. Mérot, *French Painting in the Seventeenth Century*, New Haven & Londen 1995.
Mérot 1996|A. Mérot, *Les conférences de l'Academie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle,* Parijs 1996 (Collection beaux-arts histoire).
Mertens & Torfs 1845-1853|F.H. Mertens & K.L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen sedert de stichting der stad tot onze tyden,* 8 dln., Antwerpen 1845-1853.
Merton 1967|R K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, New York 1968.
Messer 1979|E. Messer, *"Versteckte Porträts" aus der Zeit Kaiser Karl IV. bis Karl V.,* (M.A. FU Berlin) s.l. 1979.
Messling 2006|G. Messling, *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis: Studien zur Augsburger tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts,* Dresden 2006.
Meßner 1989|R. Meßner, *Die Meßreform Martin Luthers und die Eucharistie der Alten Kirche*, Innsbruck 1989 (Innsbrucker Theologische Studien, 25).
***Metzler-Lexikon* 2003|**U. Pfisterer (red.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe,* Darmstadt 2003.
Meulemeester 1984|J.L. Meulemeester, *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge,* Brugge 1984.
Meulemeester 1999|J.L. Meulemeester, 'De voornaamste portretschilder van het zeventiende-eeuwse Brugge: Jacob van Oost de oudere', *Vlaanderen* 148 (1999), p. 145.
Meuwissen 2012|D. Meuwissen, 'Post obitum: Hoe herken je een postuum portret?', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 37-44.
Meyer 1954|K. Meyer, 'St. Job as Patron of Music', *The Art Bulletin* 36, nr. 1 (1954), pp. 21-31.
De Meyer 1903|J.D. De Meyer, *Les Van Oost: Peintres Brugeois du XVIIe siècle. Notice,* Gent 1903.
De Meyere 1973|J.A.L. de Meyere, 'aanwinsten', *Centraal Museum Utrecht Mededelingen,* nr. 3 (juli 1973).
De Meyere 1983|J.A.L. de Meyere, 'Enkele bijzonderheden over portretten, toegeschreven aan Daniël van den Queecborne', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1986), pp. 139-151.
De Meyere 1993|J. de Meyere, 'Utrecht als centrum van pastorale schilderkunst', in: P.B.R. van den Brink, J.C.A. Luijten & J.A.L. de Meyere (red.), *Het gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw,* tent. cat. Utrecht (Centraal Museum), Frankfurt (Schirn Kunsthalle), Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art), Zwolle 1993, pp. 23-32.
De Meyere 2006|J. de Meyere, *Utrechtse schilderkunst in de Gouden Eeuw: Honderd schilderijen uit de collectie van het Centraal Museum te Utrecht,* Utrecht 2006.
Meyjes & Bots 2005|G.H.M.P. Meyjes, J.A.H.G.M. Bots, J. Roelevink (red.), *Livre des actes des églises wallonnes aux Pays-Bas, 1601-1697,* Den Haag 2005 (Rijks geschiedkundige publicatiën, Kleine Serie, 101).
Meys 2009|O. Meys, *Memoria und Bekenntnis: Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen R ömischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung,* Regensburg 2009.
Michalkowa 1992|J. Michalkowa, *Foreign paintings in Polish collections,* Warschau 1992.
Michalski 1988|S. Michalski, 'Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse', *Annuarium Historiae Conciliorum* 20, nr. 1/2 (1988), pp. 458-488.
Michalski 1993|S. Michalski, *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe,* Londen 1993 [2002] (Christianity and society in the modern world).
Michel 1930|E. Michel, *Paulus Potter,* Parijs s.d. [1930].
Mickor 1995|A. Mackor, 'Marinus van Reymerswale: Painter, Lawyer and Iconoclast?', *Oud Holland* 109 (1995), pp. 191-200.
Miedema 1981|H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van mander: een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981.
Miedema 1993|H. Miedema, 'Karel van Mander, Het leven van Hendrick Goltzius (1558-1617) met parafrase en commentaar', R. Falkenburg e.a. (red.), *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617) = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/1992), Zwolle 1993, pp. 12-76.
Miedema 1973|→ BRONNEN VOOR 1850: Van Mander 1618, ed. Miedema 1973.
Miedema 1985|H. Miedema, 'De St. Lucasgilden van Haarlem en Delft in de zestiende eeuw', *Oud Holland* 99, nr. 2 (1985), pp. 77-108.
Miedema 1994-1999|→ BRONNEN VOOR 1850: Van Mander 1604, ed. Miedema 1994-1999.
Miedema 2001|H. Miedema, 'Karel van Manders tijd', in: J. Salman (red.), *Tijd en de zeventiende-eeuwse cultuur,* Hilversum 2011 = *De zeventiende eeuw* 17, nr. 1 (2001), pp. 29-39.
Miedema 2006|H. Miedema, *Denkbeeldig schoon: Lambert ten Kates opvattingen over beeldende kunst: Tekstuitgaven met commentaar,* 2 dln., Leiden 2006.
Van Miegroet 1989|H.J. Van Miegroet, *Gerard David*, Antwerpen 1989.
Van Miegroet 1994|H.J. van Miegroet, 'Framing archaism or who framed the Elant-Van Maeuysenbroeck epitaph by Jan van Ravesteyn?', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1994), pp. 66-74
Mielke 1975|H. Mielke, 'Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975), pp. 29-83.
Migne PG|J.-P. Migne (red.), *Patrologiae cursus completus, sive Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum [Graecorum] qui ab aevo apostolico ad usque Innocentii III tempora floruerunta* [= Patrologia, Series Graeca] 161 dln., Parijs 1857-1866 [repr. Turnhout ca. 1959-1980].
Migne PL|J.-P. Migne (red.), *Patrologiae cursus completus, sive Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum [Latinorum] qui ab aevo apostolico ad usque Innocentii III tempora floruerunt* [= Patrologia, Series Latina], 221 dln. + indices + suppl., Parijs 1844-1890 [repr. Turnhout 1956-1980].
Mikocki 1995|T. Mikocki, *Sub specie deae: Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses: Etúde iconologique,* Rome 1995.
Miller 1960|O. Millar (red.), 'Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I', *The Walpole Society* 37 (1958-1960), pp. 1-256.
Miller 1985|D. Miller, *Jan Victors (1619-76)*, 2 dln., (diss. Univ. of Delaware) New Ark DEL & Ann Arbor 1985.
Miller 1985b|D. Miller, 'Ruth and Naomi of 1653 – an unpublished painting by Jan Victors', *Hoogsteder-Naumann Mercury* 2 (1985), p. 20.
Miller 1998|K.A. Miller, 'Gender Comparisons within Reenactment Costume: Theoretical Interpretations.', *Family and Consumer Sciences Research Journal* 27 (1998), nr. 1, pp. 35-61.
Millet 1911|G. Millet, 'Portrait byzantins', *Revue de l'art chrétien* 61 (1911), pp. 445-451.
Van Mingroot 1985|E. van Mingroot, *'Pieter de Corte',* in: M. Cloet (red.), *Het bisdom Brugge, (1559-1984): bisschoppen, priesters, gelovigen,* Brugge 1985.
Mochizuki 2008|M.N. Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672: Material Religion in the Dutch Golde Age,* (bew. diss. Yale Univ. 2001) Aldershot 2008.

Moes 1889|E.W. Moes, 'Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Mander's Schilder-boeck', *Oud Holland* 7 (1889), pp. 149-154.
Moes 1896|E.W. Moes, 'Een verzameling familieportretten der Huygensen in 1785', *Oud-Holland* 14 (1896), pp. 176-184.
Moes 1897-1905|E.W. Moes, *Iconographia Batavia: proeve van een beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde Portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*, 2 dln., Amsterdam 1897-1905.
Moffitt 1984|J.T. Moffitt, '«Terebat in mortario»: Symbolism in Velazquez's Christ in the House of Martha and Mary', *Arte Cristiana* 72 (1984), pp. 13-24.
Moffitt 2008|J.T. Moffitt, *Painterly Perspective and Piety: Religious Uses of the Vanishing Point, from the 15th tot the 18th century*, Jefferson NC 2008.
Moffitt Watts 2007|P. Moffitt Watts, 'The European Religious Worldview and its Influence on Mapping', in: D. Woodward (red.), *History of Cartography, volume 3: Cartography in the European Renaissance,* Chicago 2007, pt. 1, ch. 11, pp. 382-400.
Möhring 2004|H. Möhring, *König der Könige: Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus 2004.
Moir 1976|A. Moir, *Caravaggio and His Copyists,* New York 1976.
De Mol 1989|H. de Mol, 'Het huwelyck is goddelyck van aart, wanneer men tsaam uyt reine liefde paart. Kerkelijke opvattingen over vrijen en trouwen', in: P. van Boheemen, L. Dresden-Coenders & H. de Mol (red.), *'Kent, en versint, Eer datje mint': Vrijen en trouwen 1500-1800,* Zwolle 1989, pp. 85-120.
Molendijk 2003|A.L. Molendijk, *Materieel christendom: religie en materiële cultuur in West-Europa*, Hilversum 2003.
Molhuysen 1908|P.C. Molhuysen, 'Brieven van Bon. Vulcanius en Henr. Smetius, uitgegeven door Dr. P. C. Molhuysen', *Oud Holland* 26 (1908), pp. 21-30.
Mollema 1935|J.C. Mollema, *De eerste schipvaart der Hollanders naar Oost-Indië, 1595-1597: naar de oude journalen, uitgegeven door de Linschoten-vereeniging, opnieuw beschreven en voorzien van een inleiding, waarin behandeld de voorgeschiedenis, het doel, de uitreeding en de lotgevallen der deelnemers, ook na hun thuiskomst,* Den Haag 1935.
Van Moolenbroek 1999|J.J. van Moolenbroek, *Mirakels historisch de exempels van Caesarius van Heisterbach over Nederland en de Nederlanden*, Hilversum 1999 (Middeleeuwese studies en bronnen, 65).
Mols, Moorman & Hekster 2016|S.T.A.M. Mols, E.M. Moorman & O. Hekster, 'From Phidias to Constantine: The Portrait Historié in Classical Antiquity', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 9-65.
Von Moltke 1938-1939|J.W. von Moltke, 'Salamon de Bray', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11-12 (1938-1939), pp. 309-420.
Von Moltke 1938-1939b|J.W. von Moltke, 'Jan de Bray', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11-12 (1938-1939), pp. 421-523.
Von Moltke 1965|J.W. von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660,* Amsterdam 1965.
Monballieu 1971|A. Monballieu, 'De reconstructie van een drieluik van Adriaen Thomasz. Keij bestemd voor het hoogaltaar van de Antwerpse recollettenkerk', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1971), pp. 91-105.
Monballieu 1978|A. Monballieu, 'Het probleem van het "portret" bij Rubens' altaarstukken', *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde* 24 (1976-78), pp. 159-168 (Internationaal Rubenscolloquium Antwerpen 1977).
Montias 1978-1979|J.M. Montias, 'Painters in Delft, 1613-1680', *Simiolus* 10, nr. 2 (1978-1979), pp. 84-114.
Montias 1982|J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century,* Princeton NJ 1982.
Moo 1996|D. J.Moo, *The Epistle to the Romans: New International Commentary on the New Testament*, Grand Rapids 1996 (The new international commentary on the New Testament).
Moran 2013|S.J. Moran, '"A cui ne fece dono": Art, Exchange, and Sensory Engagement in Anthony van Dyck's *Lamentation* for the Antwerp Beguines', in: W. de Boer & C. Göttler (red.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe,* Leiden 2013, pp. 219-256.
Morath-Fromm 1991|A. Morath-Fromm, *Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600: eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein,* (bew. diss. Univ. Hamburg 1988) Neumünster 1991.
Mörke 1997|O. Mörke, '*Stadtholder' oder 'Staetholder'? Die Funktion des Hauses Oranien und seines Hofes in der politischen Kultur der Republik der Vereinigten Niederlande im 17. Jahrhundert,* Münster 1997.
Morris 2011|A.M. Morris, 'Art and Advertising: Altarpieces in Germany', in: S. Blick & L.D. Gelfand (red.), *Art and advertising Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art,* 2 dln., Leiden & Boston 2011, dl. 2, pp. 325-346.
Mosely Christian 2007|M. Moseley Christian, 'Genre-Portraits and Market Value: Emanuel de Witte's Portrait of Adriana van Heusden and Her Daughter at the New Amsterdam Fishmarket, 1661-63', *Athanor* 25 (2007), pp. 69-75.
Moser 2001|P.H. Moser, *De strijd voor Rhetorica: Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620 Amsterdam,* (diss. VU Amsterdam) Amsterdam 2001.
Moss 1981| J.D. *Moss*, '*Godded with God*': *Hendrik Niclaes and His Family of Love,* Philadelphia PA 1981.
Motley 1859-1861|J.L. Motley, *De opkomst van de Nederlandsche Republiek,* 3 dln., vert. R.C. Bakhuizen van den Brink, Den Haag 1859-1860.
Motley 1871|J.L. Motley, *The rise Of the Dutch republic: A History,* Londen 1871.
Mout 1976|N. Mout, 'Political and religious ideas of NetherlandersD at the court in Prague', *Acta Historiae Neerlandicae* 9 (1976), pp. 1-29.
Mout 1981|N. Mout, 'The Family of Love (Huis der Liefde) and the Dutch Revolt', in: A.C. Duke & A.S. Tamse (red.), *Britain and the Netherlands, VII. Church and State since the Reformation*, Den Haag 1981, pp. 76-93.
Moxey 1976|K.P.F. Moxey, 'The "humanist" Market Scenes of Joachim Beuckelaer: Moralizing exempla or 'slices of live', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1976), pp. 109-188.
Mraz & Schögl 1999|G. Mraz, & U. Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater,* Wenen 1999.
Mühlberger 1990|R. Mühlberger, *The Bible in Art: The New Testament,* New York, 1990.
Zur Mühlen 1996|K.-H. zur Mühlen, 'Der Begriff „sensus" in der Exegese der Reformationszeit', in: M.L. Bianchi (red.), *Lessico Intellettuale Europeo, Sensus-sentatio VIII. Colloguio Internazionale Europeo, Roma, 6-8 gennaio 1995,* Florence 1996, pp. 141-156.
Zur Mühlen 1999|K.-H. zur Mühlen, *Reformation und Gegenreformation,* 2 dln., Göttingen 1999 (Zugänge zur Kirchengeschichte, Bd. 6; Kleine Reihe V&R, 4014, 4023).
Zur Mühlen 2011|K.-H. zur Mühlen, 'Der Begriff „sensus" in der Exegese der Reformationszeit', in: A. Lexutt & V. Ortmann (red.), *Reformatorische Prägungen: Studien zur Theologie Martin Luthers und zur Reformationszeit,* Göttingen 2011, pp. 96-110.
Müllenmeister 1981|K.J. Müllenmeister, *Meer und Land im Licht des 17. Jahrhunderts,* Bremen 1981.
Muller 1853|F. Muller, *Beschrijvende catalogus van 7000 portretten van Nederlanders, en van buitenlanders, tot Nederland in betrekking staande,* Amsterdam 1853.
Muller 1863-1870|F. Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen: beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten,* 2 dln., Amsterdam 1863-1870.
Muller 1899-1901|F. Muller (red.), *Catalogue des collections d'antiquités au château de Heeswijk: Musée "Baron van den Bogaerde"; I.: La salle d'armes. - II.: Galerie de portraits et autres tableaux anciens. - III.: Meubles, bronzes, marbres, porcelaines, argenterie, objets en or. - IV.: Art religieux. - V.: Arts du métal. - VI.: Antiquités diverses,* 6 dln., Amsterdam 1899-1901.
Muller 1985|S.D. Muller, *Charity in the Dutch Republic: Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions*, (bew. diss. Univ. Berkeley) Ann Arbor 1985 (Studies in the fine arts: Art patronage, 3).
Muller 1989|J.M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector,* Princeton NJ 1989.
Muller 1995|R.A. Muller, 'Grace and Election, and Contingent Choice: Arminius's Gambit and the Reformed Response', in: Th.R. Schreiner & B.A. Ware, *The Grace of God, the Bondage of Will,* 2 dln., Grand Rapids, dl. 2, pp. 251-278.

Müller 1903|E.F.K. Müller, *Die Bekenntnisschriften der reformierten Kirche,* Leipzig 1903.
Müller 1905|E.F.K. Müller, *Die Bekenntnisschriften der Reformierten Kirche: in authentischen Texten mit geschichtlicher Einleitung und Register*, Leipzig 1905.
Müller 1993|J. Müller, *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck: Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 77).
Müller 2015|J. Müller, *Der sokratische Künstler: Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leiden 2015 (Brill's studies in intellectual history, 235 / Brill's studies on art, art history, and intellectual history, 7).
Müller Hofstede 1992|J. Müller Hofstede, 'Höfische und bürgerliche Damenporträts: Anmerkungen zu Rubens' Antwerpener Bildnismalerei, 1609-1620', *Pantheon* 41 (1983), pp. 308-321.
Müller Hofstede 2002|J. Müller Hofstede, 'Florentiner Maler des Trecento und Quattrocento im Zeichen von Heilserwartung und Künstlerruhm. Zur Entstehung des frühen Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie', in: J. Müller Hofstede & P.O. Kristeller (red.), *Florenz in der Frührenaissance: Kunst, Literatur, Epistolographie in der Sphäre des Humanismus*, Rheinbach 2002, pp. 23-108.
Mulryne, O'Kelly & Goldring 2004|J.R. Mulryne, H. Watanabe O'Kelly & E. Kelly, *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe,* Aldershot 2004.
Muls 1940|J. Muls, *Rubens,* Naarden 1940.
Muls 1946|J. Muls, 'Het Laatste Avondmaal in de Nederlandsche Schilderkunst', in: *Studia Eucharistica, DCCi anni a condito festo sanctissimi Corporis Christi 1246-1946,* Antwerpen 1946, pp. 349-368.
Münch 2009|B.U. Münch, Birgit Ulrike, *Geteiltes Leid: Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600,* Regensburg 2009.
Muñoz Simonds 1995|P. Muñoz Simonds**,** *Iconographic research in English Renaissance literature: a critical guide,* New York 1995 (Garland reference library of the humanities, 1344).
Munroe Cory 1932|D. Munroe Cory, *Faustus Socinus,* Boston 1932.
Munsters 1989|W. Munsters, *Le Pittoresque dans les doctrines poetique en France [1700-1830],* (diss. KU Nijmegen) s.l. 1989.
Murdok 1998|G. Murdock, 'The importance of being Josiah. An image of Calvinist identity', *Sixteenth century journal* 29 (1998) 1043-1059.
Murray 1968|J. Murray, *The Epistle to the Romans*, vol. 2: *New International Commentary on the New Testament*, Grand Rapids 1968.
Murstein 1974|B.I. Murstein, *Love, Sex and Marriage through the ages,* New York 1974,
Mushat Frye 1980|R. Mushat Frye, 'Ways of Seeing in Shakespearean Drama and Elizabethan Painting', *Shakespeare Quarterly* 31, nr. 3 (1980), pp. 323-342.
Muylle 1994|J. Muylle, 'Groteske koppen van Quinten Metsijs, Hieronymus Cock en Hans Liefrinck naar Leonardo da Vinci', *De Zeventiende Eeuw* 10 (1994), nr. 2, pp. 252-265.
Nair James 2003|S. Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto: Liturgy, Poetry, and a Vision of the End-Time,* Aldershot 2003.
Nancy 2000|J.-L. Nancy, *Le regard du portrait,* Parijs 2000.
Nanninga Uitterdijk 1875|J. Nanninga Uitterdijk, 'Het St. Lucasgilde te Kampen', *Bijdragen tot de Geschiedenis van Overijssel* 2 (1875), pp. 47-57.
Nanninga Uitterdijk 1879|J. Nanninga Uitterdijk, 'Aanteekeningen uit de rekeningen der St. Nicolaaskerk te Kampen, betreffende de kunst- en kunstvoorwerpen', *Bijdragen tot de Geschiedenis van Overijssel* 5 (1879), pp. 334-346.
Natter 2006|B. Natter, 'Het Joodse bruidje: De vroegst bekende duiding opnieuw bekeken', *Bulletin van het Rijksmuseum* 54 (2006), pp. 162-181.
Naughton 1991|J. Naughton, 'A minimally-intrusive presence: portraits in illustrations for prayers of the Virgin', in: M.M. Manion & B.J.Muir (red.), *Medieval texts and images: studies of manuscripts from the middle ages,* Chur & Sydney 1999, pp. 111-126.
Neeffs 1876|E. Neeffs, 'L'Œuvre de P.P. Rubens à Malines', *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique* 42 (1876).
Nefedova 2009|O. Nefedova, *A journey into the world of the Ottomans: the art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737),* Milaan 2009.
Neidhart 2006|U. Neidhart, 'Historie, Genrestück oder Doppelbildnis? Fortgesetzte Beobachtungen zu Rembrandts Dresdener „Selbstbildnis mit Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn"', *Dresdener Kunstblätter* 50, nr. 6 (2006), pp. 357-366.
Nesteruk 2003|P. Nesteruk, 'When Space is Time. The Rhetoric of Eternity: Hierarchy and Narrative in Medieval and Renaissance Art', in: G. Jaritz & G. Moreno-Riano (red.), *Time and Eternity: The Medieval Discourse,* Turnbout 2009 (International Medieval Research, 9), pp. 403-426.
Neumann 1969|J. Neumann, 'Neznámá díla italských mistrů v Olomouci', *Umění.* 17 (1969), pp. 1-49.
Neuser 2009|W.H Neuser, *Johann Calvin: Leben und Werk in seiner Frühzeit 1509-1541*, Göttingen 2009 (Reformed historical theology, 6).
Nevinson 1959|J. Nevinson, 'The Vogue of Vandyke Dress', *Country Life Anual* (1959), pp. 25-27.
Nichols 1983|L.W. Nichols, 'Job in distress, a newly discovered painting by Hendrick Goltzius', *Simiolus* 13 (1983), pp. 182-88.
Nichols 1987|L.W. Nichols, 'Jan Govertsz. van der Aar. On the identification of Golzius' patron', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 38 (1987: *Renaissance en reformatie en de kunst in de Noordelijke Nederlanden*), pp. 241-255.
Nichols 1990|L.W. Nichols, *Paintings of Hendrick Goltzius, 1558-1617,* (onuitg. diss. Columbia Univ.) New York 1990.
Nichols 1990a|L.W. Nichols, 'Man of Sorrows with a chalice by Hendrick Goltzius', *Record of the Art Museum Princeton University* 49 (1990), pp. 32-43.
Nichols 1993|L.W. Nichols, 'Hendrick Goltzius – document and printed literature concerning his life', in: *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617) = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/1992), Zwolle 1993, pp. 77-120.
Nichols 2013|L.W. Nicholas, *The paintings of Hendrick Goltzius (1558-1617): a monograph and catalogue raisonné,* Doornspijk 2013 (Aetas Aurea: monographs on Dutch & Flemish painting, 23)
Nicholson 1994|K. Nicholson, 'The ideology of femine 'virtue': The vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture', in: J. Woodall (red.), *Portraiture Facing the Subject*, Manchester 1994, pp. 52-72.
Nicol 1991|I.G. Nicol, 'Church and State in the Calvinist Reformed Tradition', in: R.T. Bender & A.P.F. Sell (red.), *Baptism, Peace and the State in the Reformed and Mennonite Traditions*, Calgary & Waterloo (Ontario) 1991, pp. 123-144.
Nicolaisen 2016|D. Nicolaisen, ''Everything is in one's own self...': On the 'Mask Portraits' of Bauhaus Artist Gertrud Arndt', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 237-244.
Nicolson 1979|B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford & New York 1979.
Niderst 1998|A. Niderst, 'La Théorie du portrait littéraire et du portrait pictural au XVIIe siècle', *Word & Image* 4, nr. 1 (jan.-mar. 1988), pp. 105-108.
Van Nierop 1978|H.F.K. van Nierop, *Beeldenstorm en burgerlijk verzet in Amsterdam 1566-1567,* Nijmegen 1978.
Nietzsche 1887|F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral: Ein Streitschrift,* Leipzig 1887 [in: Idem, *Sämtliche Werke: Kritische Gesamtausgabe,* ed. G. Colli & M. Montinari, München & Stuttgart 1988 (DTV), dl. 5, pp. 245-412].
Van den Nieuwenhuizen 1957|J. van den Nieuwenhuizen, *Gids voor de Kathedraal van Antwerpen*, Antwerpen 1957.
Ninane 1953|L. Ninane, 'Un "Christ et les disciples d'Emmaus" dans le style de Pierre Coecke', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 2 (1953), pp. 2-10.
Nitsche 1998|S.A. Nitsche, *David gegen Goliath: die Geschichte der Geschichten einer Geschichte,* (diss. Augustana Hochschule 1997) Münster 1998 (Altes Testament und Moderne, 4).
Nitsche 2002|S.A. Nitsche, 'Viele Bilder - ein Text. Anmerkungen zur Logik der selektiven Rezeption biblischer Texte andhand der Story vom, Sieg Davids über Goliath', in: W. Dietrich (red.), *König David biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt,* Freiburg & Stuttgart 2002 (19. Kolloquium (2000) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften), pp. 85-120.

NNBW 1911-1937|P.C. Molhuysen & P.J. Blok (red.), *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek,* 10 dln., Leiden 1911-1937.<http://www.inghist.nl/retroboeken/nnbw/>
Noak 2002|B. Noak, *Politische Auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts,* (bew. diss. FU Berlin) Münster 2002 (Niederlande-Studien, 29).
Noë 1954|H. Noë, *Carel van Mander en Italië,* Den Haag 1954.
Noldus & Roding 2007|B. Noldus & J. Roding (red.), *Pieter Isaacsz (1568-1625): Court Painter, Art Dealer and Spy,* Turnhout 2007.
Noll 2004|Th. Noll, 'Zu Begriff, Gestalt und Funktion des andachtsbildes im späten Mittelalter', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), pp. 297-328.
Noordam 1961|N.F. Noordam, 'Cats als volksopvoeder', Paedagogische Studiën 38 (1961), pp. 1-13.
Noordam 1994|D.J. Noordam, *Geringde buffels en heren van stand: het patriciaat van Leiden, 1574-1700,* Hilversum 1994 (Zeven Provinciën reeks, 8).
Noordzij 2003|H. Noordzij, *Handboek van de reformatie: De Nederlandse kerkhervorming in de zestiende eeuw*, Kampen 2003.
Norlander Eliasson 2009|S. Norlander Eliasson, *Portraiture and social identity in eighteenth-century Rome,* Manchester & New York 2009.
North 2002|M. North, *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert,* Berlijn 2002 (Aufklärung und Europa, 8).
Noske 1964|F. Noske, 'The Linköping Faignient-Manuscript', *Acta Musicologica* 36, Fasc. 2/3 (1964), pp. 152-165.
Nosow 2012|R. Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet,* New York 2012.
Nuechterlein 2011|Jeanne Nuechterlein, *Translating Nature Into Art: Holbein, the Reformation, and Renaissance Rhetoric,* University Park PA 2011.
Van Nuenen 1985|W.C.M. van Nuenen, 'Bisschop Rythovius en o.m. zijn fundaties waaronder die voor de brooduitdeling', *De rosdoek* 38 (1985), pp. 13-18.
Nuyens 1867|W.J.F.N. [= Nuyens], 'Maerten Bouwenszoon van Riethoven (Martinus Rythovius)', in: *Volksalmanak voor Ned. Kath.* (1867), pp. 151-174.
Nw Holl.|J.P. Filedt Kok & G. Luijten e.a., *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, …* dln., Rotterdam & Amsterdam 1993ff.
Nygren 2017|C.J. Nygren, 'Graphic Exegesis: Reflections on the Difficulty of Talking about Biblical Images, Pictures, and Text', in: V.K. Robbins, W.S. Melion & R.R. Jeal (red.), *The Art of Visual Exegesis: Rhetoric, Texts, Images,* Atlanta 2017 (Emory Studies in Early Christianity, 19), pp. 271-302.
Oberhaidacher 1972|J. Oberhaidacher, *Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts,* (diss. Univ. Wien) Wenen 1972.
Obreen 1976|Fr.D.O Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis: verzameling van meerendeels onuitgegeven berichten en mededeelingen betreffende Nederlandsche schilders, plaatsnijders …*, 7 dln., Rotterdam 1877-1890 [repr. Soest 1976].
O'Brien 1949|D. O'Brien, *The history of the O'Briens from Brian Boroimhe: A.D.1000-A.D.1945,* Londen 1949
O'Connell 1955|J.B. O'Connell, *Church Building and Furnishing: The Church's Way,* Londen 1955 (University of Notre Dame Liturgical Studies Series, V).
Oehlenheinz 1920|L. Oehlenheinz, 'Ein unbekanntes Originalwerk von Rubens', *Monatsheft für Kunstgeschichte* 2 (1920), pp. 174-181.
Oelke 1996|H. Oelke, ,Konfessionelle Bildpropaganda des späten 16. Jahrhunderts: Die Nas-Fischart- Kontroverse 1568/71, *Archiv für Reformationsgeschichte/Archive for Reformation History* 87 (1996), pp. 149-200.
Oertel 1972|H. Oertel, 'Das frühprotestantische Abendmahlsbild in Wittenberg und Dresden', *Kirche und Kunst* 50 (1972), pp. 39-42.
Oertel 1974|H. Oertel, 'Das protestantische Abendmahlsbild im niederdeutschen Raum und seine Vorbilder', *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), pp. 223-270.
Oexle 1984|O.G. Oexle, 'Memoria und Memorialbild', in: K. Schmid & J. Wollasch (red.), *Memoria: Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter,* München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48), pp. 384-344.
Ohly 2005|F. Ohly, *Sensus Spiritualis: Studies in Medieval Significs and the Philology of Culture,* ed. S.P. Jaffé, Chicago 2005.
O'Kane 2007|Martin O'Kane, *Painting the Text:The Artist as Biblical Interpreter*, Sheffield 2007.
Oldenbourg 1914-1915|R. Oldenbourg, 'Studien zu Van Dyck', in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 9 (1914-1915), pp. 225, 227, 230-231.
Oldenbourg 1922|R. Oldenbourg, *Die Flämische Malerei des 17en Jahrhunderts,* Berlijn 1922
Oliphant Old 1992|H. Oliphant Old*, The Shaping of the Reformed Baptismal Rite in the Sixteenth Century,* Grand Rapids 1992.
Ollero 1970|J. Ollero, 'Dos cuadros de B. de Ryckere van Rues', *Archivo Español de Arte* 43 (1970), pp. 351-353.
Olsen 2003|O. Olsen, *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie: Bd. 8: Ved afgrundens rand, 1600-1700,* 2. ed., Kopenhagen 2003.
Oosterbaan 1966|D.P. Oosterbaan, 'School en Kerk in het Middeleeuwse Delft', *Spiegel der Historie* 1 (1966), pp. 33-40, 111-120, 150-160, 192-200.
Oosterloo 1948|J.H. Oosterloo, *De Meesters van Delft*, Amsterdam 1948.
Opitz 2004|P. Opitz, *Heinrich Bullinger als Theologe: eine Studie zu den "Dekaden",* Zürich 2004.
Orcibal 1962|J. Orcibal, 'De Baius à Jansénius: le „Comma Pianum"', *Revue des sciences religieuses* 36 (1962), pp. 115-139.
Orenstein 1996|N. Orenstein, *Hendrick Hondius and the business of prints in seventeenth-century Holland,* Rotterdam 1996.
Orozco Díaz 1974|E. Orozco Díaz, 'El retrato a lo divino, su influencia, y unas obras desconocidas de Risueño', *Goya* 120 (1974), pp. 351-359.
Orozco Díaz 1978|E. Orozco Díaz, 'Lo profano y *lo divino en el retrato del Manierismo y del Barroco',* in: *Actas del XXIII Congresso Internacional de Historia del Arte III: España entre el Mediterraneo y el Atlantico,* Granada 1978, pp. 155-197.
Van Os 1990|H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460: Form, Content, Function,* 2 dln., Groningen 1990.
Van Os & Van Balen 1963|H.W.M. van Os & H.J. van Balen, *Het Sint Jacobs-Godshuis: Verleden, heden, toekomst*, Haarlem s.d. [1963].
Osborne 2007|T. Osborne, 'Van Dyck, Alessandro Scaglia and the Caroline court: friendship, collecting and diplomacy in the early sevnteenth century', *The Seventeenth Century* 22, nr. 1 (2007), pp. 24-41.
Ost 1980|H. Ost, 'Ein italo-flämisches Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenporträts im 16. Jahrhunderts im 16. Jahrhunderts', *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 41 (1980), pp. 133-141.
Ost 2002|H. Ost, *Melodram und Malerei im 18. Jahrhundert. Anton Graffs Bildnis der Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos „Auf ewig verlassen…",* Kassel 2002.
Von der Osten 1961|G. von der Osten, 'Studien zu Jan Gossaert', in: M. Meiss (red.), *Essays in honor of Erwin Panofsky,* New York 1961, pp. 454-475.
Oszczanowski 2000|P. Oszczanowski, '›Ostatnia Wieczerza‹ z 1537 roku – zaginiony obraz z wrocławskiego Ratusza [Das ›Letzte Abendmahl‹ von 1537 – Ein verschollenes Bild aus dem Breslauer Rathaus], in: J. Harasimowicz (red.), *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław, listopad 1999 [Kunst und Konfessionalisierung im 16. und 17. Jahrhundert: Akten der Tagung des Polnischen Kunsthistorikerverbandes, Breslau, November 1999],* Warschau 2000, pp. 131-144.
Otavský 2003|K. Otavský, 'Reliquien im Besitz Kaiser Karls IV., ihre Verehrung und ihre Fassungen', in: J. Fajt (red.), *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration (Procedings from the International Symposium),* Praag 2003, pp. 129-144.
Ott 2000|N. Ott, 'Texte und Bilder: Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit', in: H. Wenzel, W. Seipel & Gotthart Wunberg (red.), *Die Verschriftlichung der Welt: Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wenen (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 5), pp. 105-143.
Ottenheym 1989|K. Ottenheym, *Philips Vingboons (1607-1678): Architect,* Zutphen 1989**.**
Otto 1964|G. Otto, *Bernhard Strigel,* München 1964.
Otto 2007|S. Otto, *Die Wiederholung und die Bilder: Zur Philosophie des Erinnerungsbewußtseins,* Hamburg 2007.
Oyer 1964 [2001]|J.S. Oyer, *Lutheran Reformers against Anabaptists: Luther, Melanchton and Menius and the Anabaptists of Central Germany***,** Den Haag 1964.

Ozarowska Kibish 1955|C. Ozarowska Kibish, 'Lucas Cranach's Christ Blessing the Children: A Problem of Lutheran Iconography', *The Art Bulletin* 37, nr. 3 (1955), pp. 196-203.
Pächt 1989|O. Pächt, *Van Eyck: Die Begründer der altniederländischen Malerei*, Londen 1989 [2. ed. 1993].
Pächt 1994|O. Pächt, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David,* ed. M. Rosenauer, München 1994.
Palmer Wandel 2015|L. Palmer Wandel, 'Incaration, Image and Sign: John Calvin's Institutes of the Chistian Religion & Late Medieval Visual Culture', in: W.S Melion & L. Palmer Wandel, *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden & Boston 2015, pp. 187-202.
Palmer Wandel 2016|L. Palmer Wandel, *Reading Catechisms, Teaching Religion,* Leiden & Boston (Brill's studies on art, art history, and intellectual history, 11).
Palmer Wandel 2016a|L. Palmer Wandel, 'Catechisms: Teaching the Eye to Read the World', in: F. Dietz, A. Morton, L. Roggen, E. Stronks & M. Van Vaeck (red.), *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800,* Farnham 2014, pp. 53-76.
Panhuysen 2003|L. Panhuysen, *Jantje van Leiden,* Hilversum 2003.
Panofsky 1927|E. Panofsky, 'Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmannes' und der ‚Maria Mediatrix.'', in: E. Bock e.a., *Festschrift fur Max J. Friedlander zum 60. Geburtstage,* Leipzig 1927, pp. 261-308.
Panofsky 1953|E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character,* Cambridge 1953 [repr. 1971].
Panofsky 2001|E. Panofsky, *Die altniederländische Malerei: Ihr Ursprung und ihr Wesen,* Keulen 2001.
Pappé 1926|A. Pappé, 'Overzicht der litteratuur betreffende Nederlandsche Kunst. Sowjet-Rusland', *Oud Holland* 43 (1926), pp. 147-150.
Parente 1987|J.A. Parente, *Religious drama and the humanist tradition: Christian theater in Germany and in the Netherlands, 1500-1680,* Leiden (Studies in the history of Christian thought, 39).
Pariset 1969|F.-G. Pariset, 'Le 'Sacrifice de Lystra' de Martin de Vos', in: A. N. Zadoks-Josephus Jitta e.a. (red.), *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, pp. 80-81.
Parker 1971|T.H.L. Parker, *Calvin's New Testament Commentaries,* Edinburgh 1971.
Parker 1993a|T.H.L. Parker, *Calvin's Old Testament Commentaries,* Edinburgh 1986 [2. ed. Louisville KE 1993].
Parker 1993b|T.H.L. Parker, *Calvin's New Testament Commentaries,* 2. ed., Edinburgh 1993 [ed. princ. 1971].
Parker 1995|T.H.L. Parker, *Calvin: An introduction to his thought,* Louisville 1995.
Parker 1998|Ch. Parker, *The Reformation of Community: Social Welfare and Calvinist Charity in the Six Great Cities of Holland, 1572-1620*, New York 1998.
Parker 2005|G. Parker, 'The window everyone overlooked', in: W. de Groot e.a (red.), *The Seventh Window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint-Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum 2005, pp. 12-18.
Parthey 1863-1864|G. Parthey, *Deutscher Bildersaal: Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Ölbilder verstorbener Maler aller Schulen,* 2 dln., Berlijn 1863-1864.
Le Pas 1973|J. le Pas, 'Le Colonnes de la Fagne, Monuments de la Réforme', *Haute Fagnes* 2 (1973), pp. 61-74.
Pasger 1997|G. Pasger, 'Acronius, Johannes', in: M. Tielke (red.), *Biographisches Lexikon für Ostfriesland*, 2 dln., Aurich 1997, pp. 15-17.
Pastoor 1991|G.M.C. Pastoor, 'Bijbelse historiestukken in particulier bezit', in: Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992, pp. 122-133.
Pastoor 1994|G. Pastoor, 'Das Historien porträt', in: C. Tümpel (red.), *Im Lichte Rembrandts: Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst,* tent. cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), München 1994, pp. 127-131.
Pastoor 1997|G. Pastoor, 'Bijbelse historiestukken in particulier bezit', A. Schuurman, J. de Vries & A.M. van der Woude (red.), *Aards geluk: de Nederlanders en hun spullen van 1550 tot 1850*, Amsterdam 1997, pp. 307-324.
Pater 1952|J.C.H. Pater, *Jan Pieterszoon Coen en Indië in zijn tijd,* Den Haag 1952 (Reformatorische Stemmen, 19).
Patz 1986|K. Patz, 'Zum Begriff 'Historia' in L.B. Albertis 'De Pictura'', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), pp. 269-287.
Paulussen 1980|I.M.J. Paullussen, 'Tiberio Titi, ritrattista dei Medici', *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 42 (1980), pp. 101-128.
De Pauw-De Veen 1969|L. De Pauw-De Veen, *De begrippen "schilder", "schilderij" en "schilderen" in de zeventiende eeuw*, Brussel 1969.
Pauwels 1983-1984|H. Pauwels, 'Van Eyck Madonna van der Paele opnieuw bekeken', *Jaarboek Stad Brugge Stedelijke Musea* (1983-1984), pp. 223-240.
Payne 1991|J. B. Payne, 'Erasmus on Romans 9:6-24', in: D.C. Steinmetz (red.), *The Bible in the Sixteenth Century*, Durham 1990, pp. 119-135.
Pearson 2009|A. Pearson, 'Gendered Subject, Gendered spectator. Mary Magdalene in the gaze of Margaret of York', *Gesta* 44 (2009), pp. 47-66.
Peeters 2003|N. Peeters, 'Frans I and Ambrosius Francken, painters of the metropolis Antwerp, and their altarpieces in the years just after the fall of Antwerp, 1585–1589', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2003), pp. 69-62.
Peeters 2005|N. Peeters, 'A corporate image? Decoration for the Saint Luke's altarpiece for the Cathedral of Our Lady in Antwerp (1589-1602)', in: A. Balis & P. Huvenne (red.), *Florissant: bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de-17de eeuw), liber amicorum Carl Van de Velde*, Brussel 2005, pp. 239-252.
Peeters 2012|N. Peeters, 'From Nicolaas to Constantijn: the Francken family and their rich artistic heritage (c. 1550-1717)', in: K. Brosens, L. Kelchtermans, K. Van der Stighelen (red.), *Family Ties: Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries,* Turnhout 2012, pp. 103-117.
Peijnenburg 1987|J. Peijnenburg, 'Franciscus van der Velde uit Son werd als 'Sonnius' de eerste bisschop van 's-Hertogenbosch', in: Idem, *Zij maakten Brabant katholiek. Deel 1: van envangelisatie tot schuurkerken*, 's-Hertogenbosch 1987, pp. 39-50.
Pennington 1982|R. Penington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar, 1607-1677,* Cambridge 1982.
Pepin 1992|J.Pepin, 'The Euhemerism of the Christian Authors', in: Y. Bonnefoy (red.), *Roman and European Mythologies*, vert. W. Doninger, Chicago 1992, pp. 176-181.
Percival 2012| M.Percival, *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination,* Farnham 2012.
Pérez 2003|D. Pérez, 'Dos lecturas erróneas (omnis familia / amoris familia y simque / sinque). Consequencias en la bio-bibliografia de Arias Montano (1527-1598) y de la Imprenta Plantiniana', *Lias* 30 (2003), pp. 299-309.
Della Pergola 1967|P. della Pergola, 'P.P. Rubens e il tema della Susanna al Bagno', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 16 (1967), pp. 7-22.
Périer-d'Ieteren 1985|C. Périer-d'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Brussel 1985.
Périer-d'Ieteren 2005|C. Périer-D'Ieteren, 'Le triptique du « Martyre de Saint Hippolyte » à la lumière de nouvelles recherches - une oeuvre à trois mains?', *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 73 (2004), pp. 17-37.
Perkinson 2002|S. Perkinson, Stephen, 'From an *Art de Mémoire* to the Art of Portraiture: Printed Effigy Books of the Sixteenth Century', *Sixteenth Century Journal* 33 (2002), pp. 687-723.
Perkinson 2009|S. Perkinson, *The likeness of the king: a prehistory of portraiture in late medieval France,* Chicago & Londen 2009.
Perlove & Silver 2009|S. Perlove & L. Silver, *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, Pennsylvania 2009.
Perry 1994|G. Perry, 'Women in disguise: likeness, the Grand Style and the conventions of 'feminine' portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds', in: G. Perry en M. Rossington (red.), *Feminity and masculinity in the eighteenth-century art and culture*, Manchester & New York 1994.
Perry 1995|G. Perry, ''The British Sappho': Borrowed Identities and the Representation of Women Artists in Late Eighteenth-Century British Art', *Oxford Art Journal,* 18, nr. 1 (1995), pp. 44-57.
Perry 1999|G. Perry, 'Case Study 4: 'Mere face painters'? Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain', in: G. Perry. & C. Cuningham, *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven & Londen 1999 (Arts and its Histories), pp. 124-168.

Pešina 1978|J. Pešina, 'Imperium et sacerdotium. Zur Inhaltsdeutung der sgn. Morgan-Täfelchen', *Uměni* 26 (1978), pp. 521-528.
Peter 1996|A. Peter, *Überlegungen zur holländischen Bildnis- und Genremalerei am Ende ihres "Golden Zeitalters",* (M.A. Justus-Liebig-Univ. Giessen) s.l. 1996.
Petermann 1991|K. Petermann, *Der Altar der Fronleichnamsbruderschaft von Henning van der Heide im St. Annen-Museum zu Lübeck,* Lübeck 1991.
Peterson & Williams 2004|R.A. Peterson & M.D. Williams, *Why I am Not an Arminian*, Downer Grove (Illenois) 2004.
Pettegree 2000|A.D.M. Pettegree, *The Reformation World,* Londen 2000.
Pfeiff 1990|R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes: Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, (diss. Univ. Bonn 1987), Münster 1990 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 1).
Pfisterer & Von Rosen 2005|U. Pfisterer & V. von Rosen, *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.
Philippa e.a. 2003-2009|M. Philippa e.a., *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*, 4 dln., Amsterdam 2003-2009.
Philippot 1965|P. Philippot, 'Le portrait à Anvers dans la seconde moitié du XVIe siècle', *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 14 (1965), pp. 163-196.
Phillippy 2006|P. Phillippy, *Painting Women: Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture,* Baltimore Md [GB] 2006.
Pigler 1955|A. Pigler, 'Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt´, *Acta Historae Artium: Academiae scientiarum Hungaricae* II (1955), pp. 169-188.
Pigler 1956|A. Pigler, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts ; I: Darstellungen religiösen Inhalts. - II: Profane Darstellungen,* 2 dln., Boedapest 1956.
Pigler 1956a|A Pigler, 'Portraying the dead. Painting - Graphic art', *Acta historiae artium: Academiae scientiarum Hungaricae* 4 (1956), pp. 1-74.
Pigler 1974|A. Pigler, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts; I: Darstellungen religiösen Inhalts; II: Profane Darstellungen,* 2 dln., 2. ed., Boedapest 1976.
Pignatti 1976|T. Pignatti, *Veronese,* 2 dln., Venetië 1976.
Pijper 1903|F. Pijper, *Polemische geschriften der hervormingsgezinden,* Den Haag 1903 (Bibliotheca reformatoria neerlandica, 1).
Piozzi 1861|H.L. Piozzi [Thrale], *Autobiography, letters and literary remains*, ed. A. Hayward, 2 dln., 2. ed., Londen 1861.
Pitkin & Janze 2006|W. Janse & B. Pitkin, *The formation of clerical and confessional identities in early modern Europe,* Leiden 2006 (*Dutch Review of church history* 85 (2005).
Van der Plaat 2003|G.N. van der Plaat, *Eendracht als opdracht: Lieuwe van Aitzema's bijdrage aan het publieke debat in de zeventiende-eeuwse Republiek,* (diss. UvA Amsterdam) s.l. 2003.
Plantié 1994|J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681),* Parijs 1994 (Lumière classique, 2).
Pleij 1988|H. Pleij, *De sneeuwpoppen van 1511,* Amsterdam 1988.
Plietzsch 1960|E. Plietzsch, *Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1960.
Van der Ploeg 1998|Frank van der Ploeg, 'Jan II van Coninxloo en zijn werkzaamheden voor het benedictinessenklooster van Groot-Bijgaarden bij Brussel', *Oud-Holland* 112, nr. 2/3 (1998), pp. 112-114.
Van der Ploeg 2004|K. van der Ploeg, 'The spatial setting of Worship: Some observations on the Relation of Altarpieces and Churches', in: S. Kaspersen & U. Haastrup (red.), *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe* [*The articles are based on papers held at the international symposion on "Images of cult and images on devotion" at Sandberg Manor in Jutland, 27-31 August, 1994*], Kopenhagen 2004, pp. 149-159.
Van der Ploeg 2016|K. van der Ploeg, 'Likeness and Presence in the Age before the *Portrait Historié*', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 93-108.
Plomp 1986|M. Plomp, '«Een merkwaardige verzameling Teekeningen» door Leonaert Bramer', *Oud Holland* 100 (1986), pp. 81-153.
Pochat 2004|G. Pochat, *Bild - Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Wenen 2004.
Poeck 2003|D.W. Poeck, *Rituale der Ratswahl: Zeichen und Zeremoniell der Ratssetzung in Europa (12.-18. Jahrhundert),* Keulen 2003 (Städteforschung. Reihe A, Darstellungen, 60).
Te Poel 1986|M.A.H te Poel, *De Granida en Daifilo voorstellingen in de Nederlandse schilderkunst in de 17de eeuw,* (diss. RU Utrecht) s.l. 1986.
Poelman 1917|H.A. Poelman, *Bronnen tot de geschiedenis van den Oostzeehandel, I. 1122-1499*, 2 dln., Den Haag 1917 (Rijks geschiedkundige publicatien. Grote serie; no. 35, 36).
Poeschke 2002|J. Poeschke, 'Motus und modestia in der Kunst, Kunsttheorie und Tugendlehre der Florentiner Frührenaissance', in: Poeschke, Weigel & Kusch 2002, pp. 173-193.
Poeschke, Weigel & Kusch 2002|J. Poeschke, Th. Weigel & B. Kusch (red.), *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance Symbolische Kommunikation,* Münster 2002 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 1).
Pohlig 2008|M. Pohlig, *Säkularisierungen in der frühen Neuzeit: methodische Probleme und empirische Fallstudien,* Berlijn 2008 (Zeitschrift für historische Forschung. Beiheft, 41).
Pointon 1997|M.R. Pointon, *Strategies for showing: women, possession, and representation in English visual culture, 1665-1800,* Oxford 1997.
Poirion 1999|D. Poirion, 'Mask and Allegorical Personification', *Yale French Studies* 95 (199), pp. 13-32 (repr. van: 'Masque et personification allégorique', in: M-L. Ollier, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montreal 1988, pp. 151-164.
Polleroß 1988|F.B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 dln., (diss. Wenen) Worms 1988.
Polleroß 1991|F.B. Polleroß, 'Between Typology and Psychology: The role of the Identification Portrait in Updating old Testament Representations', *Artibus et Historiae* 12 (1991), pp. 75-117.
Polleroß 1993|F.B. Polleroß, 'Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich', *Frühneuzeit-Info* 4 (1993), pp. 17-36**. <**http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1347/>
Polleroß 1998a|F. Polleroß, 'From the exemplum virtutis to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Form of Representation', in: A. Ellenius (red.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, 1998, pp. 36-62.
Polleroß 1998b|F.B. Polleroß, '"Alexander redivivus et Cleopatra nova": l'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le "Portrait historié"', in: C. Grell, W. Paravicini & J. Voss (red.), *Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle: actes du colloque organisé par l'Université de Versailles – Saint-Quentin et l'Institut Historique Allemand* (Parijs/Versailles, 13/16-3-1996), Bonn 1998, pp. 427-471.
Polleroß 2001|F. Polleroß, '*Rector Marium* or *Patriae*? The Portraits of Andrea Doria as Neptune', in: L. Freedman & G. Huber-Rebenich (red.), *Wege zum Mythos*, Berlijn 2001, pp. 107-121 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft III).
Pollmann 1936|J.C. Pollman, *Ons eigen Volkslied,* (diss. Univ. Nijmegen 1935) Amsterdam 1936.
Pollmann 1939|J.C. Pollmann, *Calvijn's aesthetica: een daad van eenvoudige rechtvaardigheid,* 's-Hertogenbosch 1939 (Studiën-reeks, 4).
Pollmann 2008|J. Pollmann, *Het oorlogsverleden van de Gouden Eeuw: Oratie ... uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar op het gebied van de Geschiedenis en Cultuur van de Republiek der Verenigde Nederlandenaan de Universiteit Leiden vanwege de Stichting Legatum Perizonianum op vrijdag 27 juni 2008,* Leiden 2008.
Pollmann 2017|J. Pollmann, *Memory in Early Modern Europe, 1500-1800,* Oxford 2017.
Polman 1936|A.D. Rietema Polman, *De praedestinatieleer van Augustinus, Thomas van Aquino en Calvijn: een dogmahistorische studie,* (diss. VU Amsterdam) Franeker 1936.
Polman 1944|A.D.R. Polman, *De verklaring van Utrecht 1905 gehandhaafd: eenvoudige toelichting op de beslissing der Generale Synode van Utrecht 1943 inzake de bij haar ingediende bezwaarschriften,* Groningen 1944.

Polvliet 1885|C.J. van Polvliet, 'Het geslacht van Appeltere', in: *Algemeen Nederlandsch familieblad* 2 (1885), p. 156ff.
Pommier 1998|É. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Parijs 1998.
Pont 1911|J.W. Pont, *Geschiedenis van het Lutheranisme in de Nederlanden tot 1618*, Haarlem 1911.
Pont 1929|J.W. Pont, *De Luthersche kerken in Nederland: haar belijdenisschriften, kerkeordeningen en liederenschat historisch toegelicht en ingeleid: Confessie oft Bekentenisse der dienaren Jesu Christi inde Kercke binnen Antwerpen, die welcke der Confessien van Ausborch toeghedaen is,* Amsterdam 1929.
Pont 1958|D. Pont, *Barent Fabritius,* Utrecht 1958.
Pont 1960|D. Pont, 'De composities "Ruth en Naomi" te Bremen en te Oxford', Oud Holland 75 (1960), pp. 205-221.
Porras 2017|S. Porras, 'The Real, Rejected and Virtual Travels of Marten de Vos', in: K. Wagner & J. David, *Artists and Migration 1400-1850: Britain, Europe and beyond,* Cambridge & Newcastle upon Tyne 2017, pp. 128-144.
Port 2005|U. Port, *Pathosformeln: die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888),* München 2005.
Porteman 1977|K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur,* Groningen 1977 (Nieuwe literaire verkenningen).
Porteman 1992|K. Porteman, 'Cats's Concept of the Emblem and the Role of Occasional Meditation', *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 6 (1992), pp. 65-82.
Porteman & Smits-Veldt 2008|K. Porteman & M. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700,* Amsterdam 2008 (Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 3).
Posèq 1990|G. Posèq, 'Caravaggio's Self-portrait as the Beheaded Goliath', *Konsthistorisk tidskrift* 59 (1990), pp. 169-182.
Posselt-Kuhli 2015|O. Bonfait, '*Ars et maiestas* – Formen der imitatio heroica im barocken Herrscherbildnis', in: R. von den Hoff, F. Heinzer, H.W. Hubert & A. Schreurs-Morét (red.), *Imitatio heroica: Heldenangleichung im Bildnis,* Würzburg 2015 (Helden, Heroisierungen, Heroismen, 1), pp. 155-172.
Postema 2008|H.J. Postema, *Simon Simonides (1629-1675): wegwijzer naar de hemelse bruiloft,* Kampen 2007.
Postle 1993|M. Postle, *Angels & urchins: The fancy picture in 18th-century British art,* Nottingham 1993.
Postle 1995|M. Postle, *Sir Joshua Reynolds: The Subject Pictures,* Cambridge 1955.
Postma 1990|F. Postma, 'Nieuw licht op een oude zaak: de oprichting van de nieuwe bisdommen in 1559', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 103 (1990), pp. 10-27.
Postma 2000|F. Postma, *Viglius van Aytta: De jaren met Granvelle,* Zutphen 2000.
Pougin 1905|A. Pougin, *Un ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle: Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps,* Parijs 1905.
Power 1987|David N. Power, *The Sacrafice we Offer: Tridentine Dogma and Its Reinterpretation,* Edinburgh 1987
Praamsma 1958|L. Praamsma, *Calvijn,* Wageningen 1958.
Prak 2005|M. Prak, *The Dutch Republic in the seventeenth century: The Golden Age*, Cambridge 2005.
Prak & Frijhoff 2004|M. Prak, M. Frijhoff e.a., *Geschiedenis van Amsterdam. Dl. II-1. Centrum van de wereld 1578-1650,* Amsterdam 2004.
Pratzner 1970|F. Pratzner, *Messe und Kreuzopfer: Die Krise der sakramentalen Idee bei Luther und in der mittelalterlichen Scholastik*, Wenen 1970 (Wiener Beiträge zur Theologie, 29).
Praz 1971|M. Praz, *Conversation Pieces: A survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londen 1971.
Praz 1975|M. Praz, *Studies in Seventeenth-century Imagery,* 2 dln., Rome 1975.
Preisshofen 1974|F. Preisshofen, 'Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos', *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89 (1974), pp. 50-69.
Press 1984 [1997]|V. Press, 'Martin Luther und die sozialen Kräfte seiner Zeit', E. Iserloh & G. Müller (red.), *Luther und die politische Welt,* Stuttgart 1984, pp. 189-217, repr. in: J. Kunisch (red.), *Das Alte Reich: Ausgewählte Aufsätze von Volker Press*, Berlijn 1997, pp. 590-621.
Priem 2012|R. Priem, 'Een 'begaft en seer ijverich man' Willem Thielen en zijn echtgenote Maria de Fraeye, geportretteerd door Cornelis Johnson van Ceulen', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 215-226.
Prims 1927-1948|F. Prims, *Geschiedenis van Antwerpen,* 11 dln. in 19 bdn., Brussel 1927-1948.
Prims 1942-1943|F. Prims, *De groote cultuurstrijd,* 2 dln., 1: De Religionsvrede 1578-1581 (in het bijzonder te Antwerpen), 2: De Christelijke Republiek 1581-1585, Antwerpen etc. 1942-1943.
Prims 1949|F. Prims, 'Mechteld van Lichtenberg op de tentoonstelling van kerkelijke kunst', *Antwerpiensia* 19 (1949), pp. 62-64.
Prims 1954|F. Prims, *Register der Commissie tot onderhoud van Religionsvrede te Antwerpen (1579-1581),* Brussel 1954 (Publicaties van de Koninklijke Commissie van Geschiedenis der Koninklijke Belgische Academie, Serie B).
Prims *Antwerpiensia*|F. Prims, *Antwerpiensia: Losse Bijdragen tot de Antwerpsche Geschiedenis*, 20 dln., Antwerpen 1928-1951.
Prinz 1966|W. Prinz, 'Vasari's Sammlung von Künstlerbildnissen', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1966), pp. 1, 3-158.
Prinz 1968|W. Prinz, 'Veronese 'istoriato'', in: A. Kosegarten & P. Tilger (red.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 dln., Berlijn 1968, dl. 1, pp. 333-341.
Prinz 1986|W. Prinz, 'Ritratto istoriato oder das Bildnis in der Bilderzählung. Ein frühes Beispiel von Giotto in der Bardikapelle', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1986; 30(3): pp. 577-581.
Prochno 1990|R. Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990 (VCH Acta Humaniora).
Prosopografie|A. van Dixhoorn (red.), *Prosopografie: Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650),* bevat: *De belangrijkste zijn de Lijst van leden van Haarlemse, Middelburgse en Haagse kamers (1480-ca. 1650)*; *Lijst van publicaties en ander schrijfwerk van Haarlemse en Middelburgse rederijkers (1480-ca. 1650).* <www.lustigegeesten.nl>.
Pucket 1995|D.L. Pucket, *John Calvin's Exegesis of the Old Testament,* (bew. diss. Univ. of Chicago), Louisville KY 1995.
Puncuh 1984|D. Puncuh, 'Collezionismo e commercio di quadri nella Genova Sei-Settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo', *Rassegna degli archivi di stato* 44 (1984), pp. 164-218.
Puraye 1949|J. Puraye, 'Antonio Moro et Domique Lampson', *Oud Holland* 64 (1949), pp. 175-183.
Puraye 1950|J. Puraye, *Dominique Lampson humaniste, 1532-1599,* Brugge 1950.
Purtle 1997|C.J. Purtle (red.), *Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the Virgin: Selected Essays in Context,* Turnhout & Boston 1997.
Pusch 1986-1991|O. Pusch, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741,* Dortmund 1986-1991 (Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund. Reihe B, 33, 35, 38, 39, 41).
Put 1990|E. Put, *De cleijn schoolen: Het volksonderwijs in het hertogdom Brabant tussen Katholieke Reformatie en Verlichting (eind 16de eeuw-1975)*, Leuven 1990.
Van Puyvelde 1939|L. van Puyvelde, 'La Renaissance Flamande', Annuaire *des Musses Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (1939), pp. 33-61.
Van Puyvelde 1950|L. van Puyvelde, *Van Dyck,* Brussel & Amsterdam 1950.
Van Puyvelde 1964|L. van Puyvelde, *Rubens*, Brussel 1964.
Van Puyvelde 1964a|L. van Puyvelde, *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, Parijs 1964.
QGT 1938-2011|L.von Muralt (red.) e.a., *Quellen zur Geschichte der Täufer,* Gütersloh 1938-2011.
QGTS 1973-2008|L. von Muralt (red.) e.a., *Quellen zur Geschichte der Täufer in der Schweiz*: *I. Zürich* (1973); *II. Ostschweiz,* ed. H. Fast (1973); *III. Kantone Aargau, Bern, Solothurn: Quellen bis 1560,* ed. Hans R. Lavater & M. Haas (2008); *IV. Drei Täufergespräche,* ed. M. Haas (1974), Zürich 1973-2008.
Quintili 2002|P. Quintili, 'Sur quelques sources de Diderot critique d'art', *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 33 (2002), pp. 97-133.
Raabe 1998|P. Raabe i.s.m. A. Müller-Jerina (red.), *Handbuch der historischen Buchbestände: Bd. 2.1, Niedersachsen A-G.,* ed. S. Corsten e.a., Hildesheim 1998.
Radvanyi 2015-2016|O. Radvanyi, '"Ibis redibis nunquam per bella peribis". Pieter Bruegel the Elder's *The sermon of Saint John*

the Baptist', *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 120-121 (2015-2016), pp. 281-287.
Ramakers 1989|B.A.M. Ramakers, 'Maer en beroemt u niet! Het eerste *Spel van Sinnen van dWerck der Apostelen* van Willem van Haecht', in: G.R.W. Dibbits & P.W.M. Wackers (red.), *Wat duikers vent is dit! Opstellen voor W.M.H. van Hummelen*, Wijhe 1989, pp. 147-164.
Ramakers 1996|B.A.M Ramakers, *Spelen en figuren: toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd,* (diss. Kath. Univ. Nijmegen) Amsterdam 1996.
Ramakers 2011|B. Ramakers, 'The work of a Painter: Willem van Haecht's Apostle Plays, 1563-1565', in: B. Ramakers (red.), *Understanding Art in Antwerp: Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540-1580),* Leuven e.a. 2011 (Groningen studies in cultural change, 45), pp. 229-254.
Randall Coats 1993|C. Randall Coats, 'Drink Deep from the Text: Wooing and Warning the Reader in Brantome's "Dames galantes" and "Dames illustres"', *Modern Language Studies* 23, nr. 2 (1993), pp. 84-91.
Rapp 1952|U. Rapp, *Das Mysterienbild,* Münsterschwarzach 1952.
Rapp 2010|C. Rapp, 'Old Testament models for emperors in early Byzantium', in: P. Magdalino & R. Nelson (red.), *The Old Testament in Byzantium,* Washington DC 2010, pp. 175-198.
Rasch 1987/1990|R.A. Rasch, 'The "Livre Septieme"', A. Pompilio (red.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale: Bologna, 27 agosto- 1° settembre 1987, Ferrara-Parma, 30 agosto 1987,* Turijn 1990 (Congresso della Società Internazionale di Musicologia**,** 14), pp. 306-318.
Rasch 1990|R.A. Rasch: 'Opnieuw verrijkt. Muziek in de Noordelijke Nederlanden vóór en na 1600', in: A. Klukhuhn (red.), *De eeuwwenden. Dl. 3: Renaissance 1600: kunst en literatuur*, Utrecht (Studium Generale reeks, 9002), pp. 179-215.
Raupp 1980|H.-P. Raupp, *Die Ikonographie der Oranjezaal,* Hildesheim & New York 1980 (Studien zur Kunstgeschichte, 11).
Raupp 1984|H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhunderts,* Hildesheim, Zürich & New York 1984.
Rauterberg 2015|H. Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben: Über die Ethik der Ästhetik,* Berlijn 2015.
Ravensbergen 2006|C. Ravensbergen, 'Het beroep op Johannes Acronius. Kerkelijke en politieke verhoudingen in Deventer (1614-1617)', E.H. Bary (red.) e.a., *Lebuïnus en Walburgis bijeen: Deventer en Zutphen als historische centra,* Delft 2006 (Verzameling bijdragen van de Vereniging voor Nederlandse Kerkgeschiedenis, 16), pp. 51-79.
Raychaudhuri 1962|T. Raydchaudhuri, *Jan Company in Coromandel, 1605-1690: a study in the interrelations of European commerce and traditional economies,* Den Haag 1962 (Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, 38).
RDK|O.Schmitt, E. Gall, L. Heydenreich, H.M. von Erffa & K.-A. Wirth (red.) e.a., *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* 10 dln., München & Stuttgart 1937-1948 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte München). <http://www.rdk-web.de/>
Réau 1955-1959|L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien de la bible,* dl. I. *Ancien Testament*, 3 dln. in 6 bdn., Parijs 1955-1959.
Regan 1996|P. Regan, 'Calvinism and the Dutch Israël Thesis', in: B. Gordon (red.), *Protestant History and Identity in Sixteenth Century Europe,* 2 dln., Aldershot 1996, dl. 2 (The Later Reformation), pp. 91-107.
Van Regteren Altena 1936 [ed. 1975]|I.Q. van Regteren Altena, *The drawings of Jacques de Gheyn; Vol. I: An introduction to their study, with a biography of the artist and a survey of his paintings, followed by an essay on his son Jacques the Younger,* Amsterdam 1936 [repr. Soest 1975].
Van Regteren Altena 1961|I.Q. van Regteren Altena, 'Jan van den Berg', *Oud Holland* 76 (1961), pp. 69-86.
Van Regteren Altena 1973|I.Q. van Regteren Altena, 'Een drieluik van Jacques de Gheyn', in: J. Bruyn e.a. (red.), *Album amicorum J. G. van Gelder,* Den Haag 1973, pp. 253-259.
Van Regteren Altena 1973a|I.Q. van Regteren Altena, 'Rembrandts Persönlichkeit, Versuch einer Profilierung', in: O. von Simson & J. Kelch, *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung: Vorträge und Diskussionen einer Arbeitstagung, Berlin 1970 unter der Verantwortung des Kunsthistorischen Instituts,* Berlijn 1973, pp. 176-188.
Van Regteren Altena 1983|I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: Three generations*, 3 dln., Den Haag 1983.
Reinard-Felice 2007|M. Reinhard-Felice, *Venite, Adoremus: Geertgen Tot Sint Jans and the Adoration of the Kings,* München 2007.
Reinle 1984|A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert,* Zürich & München 1984.
Reitsma & Van Veen 1892-1899|J. Reitsma & Van Veen, *Acta der provinciale en particuliere synoden, gehouden in de Noordelijke Nederlanden gedurende de jaren 1572-1620,* 8 dln., Groningen 1892-1899.
Remmers 1958|J.G. Remmers, *De vergoddelijke mens in de spiritualiteit van het christelijke oosten*, Nijmegen 1958.
Renckens 1972| B.J.A. Renckens, 'Een drieluik, geschilderd in 1601, toegeschreven aan Gerrit Pietersz.', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconografisch Bureau* 26 (1972), pp. 110-113
Renckens & Duyvetter 1959|B.J.A. Renckens en M.Duyvetter, 'De vrouw van Gabriel metsu, Isabella Wolff', *Oud Holland* 74 (1959), pp. 179-182.
Renger 1970|K. Renger, *Lockere Gesellschaft: Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei,* (diss. FU Berlin 1969) Berlijn 1970.
Rens 1977|L. Rens, *Genres in het ernstige Renaissancetoneel der Nederlanden tot 1624: Verslag van een onderzoek*, Hasselt 1977. (Bibliotheek voor literatuurwetenschap).
De Rentiis 1996|D. de Rentiis, *Die Zeit der Nachfolge: Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi' und ‚imitatio auctorum' im 12. bis 16. Jh.*, Tübingen 1996 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 273).
Retoricaal Memoriaal|F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, *Retoricaal memoriaal: bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*, Delft 1999, behorend bij: Van Boheemen & Van der Heijden 1999.
Reusens 1867|E.H.J. Reusens, 'Promotions de la Faculté des arts de l'Université de Louvain, 1428-1797', in: *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique* IV (1867), pp. 232-254, 433-457.
Reusens, Wils & Schillings 1903-1969|E.H.J. Reusens, J. Wils & A. Schillings (red.), *Matricule de l'Université de Louvain*, 10 dln., Brussel 1903-1969.
Reynolds 1874|J. Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland in the Year MDCCLXXXI*, Londen 1874.
Reznicek 1960|E. Reznicek, 'Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder', *Oud Holland* 75 (1960), pp. 30-49.
Reznicek 1961|E. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius: mit einem beschreibenden Katalog,* 2 dln., Utrecht 1961 (Orbis artium: Utrechtse kunsthistorische studiën, 6).
Reznicek 1983|E. Reznicek, 'De achtste tronie van de schelpenverzamelaar', in: A.-M. Logan (red.), *Essays in Northern European Art, Presented to Egbert Haverkamp-Begemann at his sixtieth birthday,* Doornspijk 1983, pp. 209-212.
Van Rhijn 1863|L.J. van Rhijn, *Johannes Calvyn, waarin en hoe door ons na te volgen?: kerkelijke gedachtenisrede op zijnen 300-jarigen sterfdag,* Den Haag 1863.
Ribeiro 1984|A. Ribeiro, *The Dress worn at Masquerades in England, 1730 to 1790 and ist Relation to Fancy Dress in Portraiture,* New York & Londen 1984 (1975).
Ribeiro 1986|A. Ribeiro, *Dress and Morality,* Londen 1986.
Ridderbos 1991|B. Ridderbos, *De melancholie van de kunstenaar: Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst,* Den Haag 1991.
Ridderikhoff & Schlüter 2005|C. Ridderikhoff & L. Schlüter, 'Humanists, 'Batavian Ears'and the Philipp II as a Christian Soldier', in: W. de Groot e.a (red.), *The Seventh Window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint-Janskerk in Gouda (1557),* Hilversum 2005, pp. 67-80.
Riegel 1882|H. Riegel, *Die niederländischen Schulen im herzogliche Museum in Braunschweig,* Berlijn 1882.
Riegl 1902|A. Riegl, 'Das holländische Gruppenporträt', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1902), pp. 71-287.
Riegl 1931|A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt,* Wenen 1931.
Riegl 1992|A. Riegl, 'Das holländische Gruppenporträt [Zwei Auszüge]', in: W. Kemp (red.), *Der Betrachter ist im Bild:*

Kunstwissenschafftliche Rezeptionsästhetik, Berlijn 1992, pp. 29-50.
Van Riemsdijk 1894|B.W.F. van Riemsdijk, 'De portretten van Jacobs Willemsz. Delf en zijne drie zonen', *Oud Holland* 12 (1894), pp. 232-237.
Rientjes 1920|A.E. Rientjes, 'De roomsche kerken van Utrecht', *Officieele kerklijst 1914-1920*, p. 13 (repr. in Museum Catharijneconvent.)
Rietbergen 2008|P. Rietbergen, *Changing images, lasting visions: India and the Netherlands,* Amsterdam 2008.
Rietstap & Roland 1903-1926 [ed. 1938]|J.B. Rietstap & V. Roland, *Planche de l'armorial général de J.B. Rietstap,* 6 dln. in 3 bdn., Den Haag 1938.
Du Rieu 1875|W.N. du Rieu, *Album Studiosorum Academiae Lugduno Batavae*, Hagae Comitum [Den Haag] 1875.
Rigolot 1994|F. Rigolot, 'Magdalen's Skull: Allegory and Iconography in Heptameron 32', *Renaissance Quarterly* 47, nr. 1 (1994), pp. 57-73.
Riggs 1995|J.W. Riggs, 'Emerging Ecclesiology in Calvin's Baptismal Thought, 1536-1543', *Church History* 64, nr. 1 (1995), pp. 29-43.
Van Rijckevorsel 1932|J.L.A.A.M. van Rijckevorsel, *Rembrandt en de traditie,* (diss. KU Nijmegen) Rotterdam 1932.
Van Rijen 2016|J.P. van Rijen, 'A Homemade Tribute: Pierre Cuypers (1827-1921) on the Throne of Rembrandt van Rijn', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 223-236.
De Rijk 1968|J.W.F.X. de Rijk, 'Jacobstraat, Sint Jacobsgodshuis en Sint Jacobsgilde', *Haerlem Jaarboek* (1968), pp. 70-74.
Rijkhoff 2008|A. Rijkhoff, *'De Liefd' tot Const' Een onderzoek naar kunstliefhebbers in het Schilderboeck van Karel van Mander*, (M.A. Univ. Utrecht) s.l. 2008.
<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/29522/Scriptie.PDF>
Rikken 2008|M. Rikken, 'Het Utrechts Zang-Prieeltjen: een valse noot tussen de liedboeken ?', *De Zeventiende Eeuw* 24, nr. 1 (2008), pp. 66-88.
Ringbom 1965 [1983]|S. Ringbom, *Icon to narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting,* Åbo 1965 [Doornspijk 1983].
Ringbom 1969|S. Ringbom. 'Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety', *Gazette des Beaux-Arts* 73 (1969), pp. 159-170.
Risselin-Steenebrugen 1959|M. Risselin Steenebrugen, 'Christophe Plantin, facteur en lingeries fines et dentelles', *De Gulden Passer* 37 (1959), pp. 74-111.
Risselin-Steenebrugen 1961|M. Risselin-Steenebruggen, 'Les débuts de l'industrie dentellière. Martine et Catherine Plantin', *De Gulden Passer* 39 (1961), pp. 77-124.
Ritschl 1880-1886|A. Ritschl, *Geschichte des Pietismus in der lutherischen Kirche des 17. und 18. Jahrhunderts,* 2 afd. in 3 bdn., Bonn 1880-1886.
Rivière 1987|J. Rivière, 'Réflexions sur 'les Saint Luc peignant la Vierge' de Campin à Van Heemskerck', *Jaarboek Koninklijke Museum voor Schone Kunsten* (1987), pp. 25-92.
De Rivières 1884|De Rivières, 'Le livre de consuls d'Albi', *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France* (apr. 1884), pp. 27-28.
Roach 2007|J. Roach, 'Celebrity Erotics: Pepys, Performances, and Painted Ladies', in: J. Marciari Alexander & C. MacLeod (red.), *Politics, Transgression, and representation at the court of Charles II*, New Haven & Londen 2007 (Studies in British Art, 18), pp. 233-251.
Roberts 1998|B.B. Roberts, *Through the keyhole: Dutch child-rearing practices in the 17th and 18th century: three urban elite families,* Hilversum 1998.
Roberts e.a. 2013|H.E. Roberts e.a., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art,* Chicago 2013.
Roberts-Jones e.a. 1995|Ph. Roberts-Jones, *The history of painting in Belgium: from the 14th century to the present day, from the earliest masters of the old southern Netherlands and the principality of Liège to our contemporary artists,* Brussel 1995.
Roding 1989|M. Roding, 'Die met dit zoort volk wil verkeeren..., het beeld van de Turk in de Nederlandse grafiek, 1450-1900', in: H. Theunissen, A. Abelmann & W. Meulenkamp (red.), *Topkapi & Turkomanie: Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600*, tent. cat. Rotterdam (Museum voor Volkenkunde), Delft (Museum Het Princessehof), Leeuwarden (Nederlands Keramiek Museum), Amsterdam 1989, pp. 54-74.
Roding 2015|J. Roding, '[Chapter Nine] Karel van Mander III in context: Aaron as High Priest and the Danish Court Culture in the 1640s', in: T. Cholcman & A. Pinkus, *The Sides of the North: An Anthology in Honor of Professor Yona Pinson,* Newcastle upon Tyne 2015, pp. 176-195.
Roegiers 1973|J. Roegiers, 'De oprichting en de beginjaren van het bisschoppelijke Seminarie te Gent (1569-1623)', *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent* 27 (1973), pp. 3-192.
Roelofs 2012|P. Roelofs, 'Gabriël Mersu – Portrettist', in: E. Buijsen, Ch. Dumas & V. Manuth (red.), *Face Book: Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries, Liber Amicorum to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday,* Leiden & Den Haag 2012, pp. 335-344.
Roethlisberger 1993|M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons,* Doornspijk 1993.
De Roever 1879|N. Roever, 'Vondels Woning', *De Gids* (1879), pp. 1-21.
Van Roey 1966|J. Van Roey, 'De Antwerpse schilders in 1584-1585. Poging tot sociaal-religieus onderzoek', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen* (1966), pp. 107-131.
Van Roey 1968|J. Van Roey, 'Het Antwerpse geslacht van Haecht (Verhaecht): tafereelmakers, schilders, kunsthandelaars', in: *Miscellanea Jozef Duverger: bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden,* 2 dln., Gent 1968, dl. 1, pp. 216-229.
Rogers 1993|M. Rogers 'Golden houses for shadows: Some portraits of Thomas Killigew and his Family', in: D. Howarth (red.), *Art and patronage in the Caroline courts,* Cambridge 1993, pp. 220-242
Rogers 1994|M. Rogers, 'Van Dyck's Portrait of Lord George Stuart, Seigneur d'Aubigny and Some Related Works', in: S. Barnes & A.K. Wheelock Jr. (red.), *Van Dyck 350,* Washington 1994 (Studies in the history of art, 46; Symposium papers / Center for Advanced Study in the Visual Arts, 26), pp. 263-281.
Rogge 1874-1876|H.C. Rogge, *Johannes Wtenbogaert en zijn tijd,* 3 dln. (I. Vóor het Bestand; II. Het twaalfjarig Bestand; III. Ná het Bestand), Amsterdam 1874-1876.
Rogge 1965|J. Rogge, *Virtus und Res: Um die Abendmahlswirklichkeit bei Calvin,* Stuttgart 1965.
Rogier 1945-1947|L.J. Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland in de 16e en 17e eeuw*, 3 dln., Amsterdam 1945-1947.
Rohls 2005|J. Rohls, 'Calvinism, Arminianism and Socinianism in the Netherlands until the Synod of Dort', in: M. Mulsow & J. Rohls (red.), *Socinianism and Arminianism: Antitrinitarians, Calvinists and cultural exchange in seventeenth-century Europe*, Leiden 2005.
Roland 1983|M. Roland, 'Some Thoughts on van Dyck's Apostle Series', in: *Essays on Van Dyck,* Ottawa 1983 = *Revue d'Art Canadiennel / Canadian Art Review (RACAR)* 10, nr. 1 (1983), pp. 23-26.
Roldit 1903|M. Roldit, 'The Collection of Pictures of the Earl of Normanton, at Somerley, Hampshire. Article I.-Pictures by Sir Joshua Reynolds', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 2, nr. 5 (1903), pp. 116, 206-225.
Rollins 1999|W.G. Rollins, *Soul and Psyche: The Bible in Psychological Perspective,* Minneapolis 1999.
Roman 1919|J. Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud,* Parijs 1919.
Romanov 1934|N.I. Romanov, 'An Unknown Painting by G.W. Horst and its forerunners', *Oud Holland* 51 (1934), pp. 278-283.
Romdahl 1903|A.L. Romdahl, 'Das Altarwerk Marten Heemskercks für die Laurentiuskirche zu Alkmar', *Oud-Holland* 21 (1903), pp. 173-174.
Roodenburg 1990|H. Roodenburg, *Onder censuur: de kerkelijke tucht in de gereformeerde gemeente van Amsterdam, 1578-1700,* (diss. VU Amsterdam) Hilversum 1990.
Roodenburg 1995|H. Roodenburg '"Welstand" en "wellevendheid". Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukking in de schilderkunst, de toneelkunst en de rhetorica: de inbreng van het classicisme', in: H. Roodenburg e.a. (red.), *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550-1750,* Zwolle 1995 = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 417-439.

Rooker 1993|C. Rooker, 'Cornelis Ketel, het Album Radermacher en een levensteken van De Eglentier', *De Nieuwe Taalgids* 86 (1993), pp. 516-541.
Roorda 1961|D.J. Roorda, *Partij en factie: De oproeren van 1672 in de steden van Holland en Zeeland, een krachtmeting tussen partijen en facties,* Groningen 1961.
Roorda 1964|D.J. Roorda, 'The Ruling Classes in Holland in the Seventeenth Century', in: J.S. Bromley & E.H. Kossmann, *Britain and the Netherlands*, 2 dln., Groningen 1964, dl. 2, pp. 109-132.
Rooses 1886-1892|M. Rooses, *L'oeuvre de P.P. Rubens,* 5 dln., Antwerpen 1886-1892.
Rosenbaum 1928|H. Rosenbaum, *Der junge Van Dyck,* (Inaug.-Diss. Univ. München) München 1928.
Rosenberg 1948|J. Rosenberg, *Rembrandt,* Cambridge 1948.
Rosenberg 2003|D. Rosenberg, 'Louis-Sebastien Mercier's New Words', *Eighteenth-Century Studies* 36, nr. 3 (2003), pp. 367-386.
Rosenthal 2004|L. Rosenthal, 'Political and Painterly Virtue, in Cornelis Cornelisz. van Haarlem's Wedding of Peleus and Thetis for the Haarlem Prinsenhof', in: J. de Jong, D. Meijers, M. Westermann & J.Woodall (red.), *Virtus / Virtue,* Zwolle 2004 = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54 (2004), pp. 173-201.
Rosenthal 2005|L. Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens,* Cambridge 2005.
Roskill 1987|M. Roskill, 'Van Dyck at the English court: The Relations of Portraiture and Allegory', *Critical Inquiry* 14 (1987), pp. 173-199.
Ross 2015|L. Ross, 'Communication in the Middle Ages', in: Albrecht Classen (red.), *Handbook of medieval culture: fundamental aspects and conditions of the European Middle Ages, Volume 1,* Berlijn 2015, pp. 203-231.
Rossum 1876|A.J.J. van Rossum, *Kerkelijke plechtigheden in de St Salvatorskerk te Utrecht,* Utrecht 1876.
Rothstein 1999|B. Rothstein, 'Vision and devotion in Jan van Eyck's "Virgin and Child with canon Joris van der Paele"', *Word & Image* 15, nr. 3 (1999), pp. 262-276.
Rothstein 2000|B. Rothstein, 'On devotion as social ornament in Jan van Eyck's Virgin and Child with Chancellor Nicolas Rolin', *Dutch Crossing* 24 (2000), pp. 96-132.
Rothstein 2001|B. Rothstein, 'Vision, cognition, and self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin triptych', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), pp. 37-55.
Rothstein 2005|B. Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.
Rothstein 2014|B.L. Rothstein, 'Empathy as a type of early Netherlandisch visual wit', W.S. Melion, J. Clifton & M. Weemans (red.), *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700* [*Lovis Corinth Colloquium, IV*], Leiden & Boston 2014 (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 33), pp. 189-209.
Rouffaer 1886-1887|G.P. Rouffaer, 'Vier Kamper schilders, Ernst Maeler, Mechtelt toe Boecop, Bernhard Vollenhove, Stevens van Duyven', *Oud Holland* 4 (1886), pp. 48-60; 'Vier Kamper schilders ... II', *Oud Holland* 5 (1887), pp. 201-209.
Rowen 2002|H.H. Rowen, *John de Witt: Statesman of the "True Freedom",* Cambridge 2002.
Roy 1972|R. Roy, *Studien zu Gerbrand van den Eeckhout,* (diss.) Wenen 1972.
Roy 1992|A. Roy, *Gérard de Lairesse, 1640-1711,* Parijs 1992.
Roy 1999|A. Roy, 'Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck', *National Gallery Technical Bulletin* 20 (1999), pp. 50-83.
RRP Corpus|J.Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, K. van de Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel, L. Peese Binkorst-Hoffscholte, J. Vis, P. Broekhoff & M. Franken, *A corpus of Rembrandt paintings,* 6 dln., Den Haag 1982-2015 (Stichting/Foundation Rembrandt Research Project).
Rubin 1986|J.H. Rubin, 'Allegory versus Narrative in Quatremere de Quincy', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, nr. 4 (1986), pp. 383-392.
Rubin 2007|P. Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence,* New Haven 2007.
Ruhe 2005|L. Ruhe, *Christian Seybold (1697-1768): Portret van een schilder*, 3 dln., (onuitg. doctoraalscriptie/M.A. Radboud Univ. Nijmegen) Arnhem 2005.
Van Run 1990|A. van Run, 'Functies en waardering van het beeld', in: M. Stoffers (red.), *De middeleeuwse ideeënwereld, 1000-1300,* Hilversum 1990, pp. 342-372.
Rupp 2006|H. Rupp (red.), *Handbuch der Kirchenpädagogik: Kirchenräume wahrnehmen, deuten und erschließen,* 2. verb. ed. D. Evers, Stuttgart 2006.
Rupp & Watson 1969|E. Gordon Rupp & Philip S. Watson (red.), *Luther and Erasmus: Free Will and Salvation,* Philadelphia 1969 (The Library of Christian Classics, 17).
Rushdoony 1973|R.J. Rushdoony, *The Institutes of Biblical Law,* Nutley NJ 1973.
Russel 1977|M. Russell, 'The Iconography of Rembrandt's "Rape of Ganymede"', *Simiolus* 9, nr. 1 (1977), pp. 5-18.
Rutgers & Rijnders 2014|J. Rutgers & M. Reinders, *Rembrandt in perspectief: de veranderende visie op de meester en zijn werk,* Zwolle 2014.
Ruthven 1993|J. Ruthven, On the cessation of the charismata: The Protestant polemic on postbiblical miracles, (diss.) Sheffield 1993.
Ruys 1916|H.J.A. Ruys**,** 'Een onbekend Rotterdamsch schilder en dichter [Abraham van Gherwen]', *Oud Holland* 34 (1916), pp. 129-130.
Ruys 1919|Th. Ruys, *Petrus Dathenus,* (diss. VU Amsterdam) Utrecht 1919.
Van Ruyven-Zeman 1995|Z. Van Ruyven-Zeeman, *Lambert van Noort: inventor,* Brussel 1995 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, jrg. 57, nr. 61).
Ryn 1887|G. van Ryn, 'Arent van Buchel's Res Pictoriae. Aantekeningen betreffende kunst en kunstenaars', *Oud Holland* 5 (1887), pp. 143-155.
Sabbe 1930|M. Sabbe, *Peeter Heyns en de Nimfen uit den Lauwerboom,* Antwerpen & Den Haag 1930.
Sachs 1907|C. Sachs, 'Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 30 (1907), pp. 99-126; 204-212.
Sachs & Vilatte 1896|K. Sachs & C. Vilatte, *Wörterbuch der französischen und Deutschen Sprache*, 2 dln., Berlijn 1896
Safarik 2001|E.A. Safarik, 'I volti di Willem Drost', in: M. Pante & L. de Rossi (red.), *Per l'arte da Venezia all'Europa: Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo, II. da Rubens al Contemporaneo*, Faenza 2001 (Arte documento, liber extra, 8), pp. 407, 657.
Salmann 1999|M. Salmann, *Zwischen Gott und Mensch: Huldrych Zwinglis theologischer Denkweg im De vera et falsa religione commentarius (1525),* (diss. Univ. Basel 1997) Tübingen 1999 (Beiträge zur historischen Theologie, 108).
Salomon 2004|N. Salomon, 'Early Netherlandish Bordeeltjes and Construction of Social Realities', in: Idem, *Shifting Priorities: Gender and Genre in Seventeenth-Century,* Stanford 2004 (Cultural memory in the present), pp. 77-92.
Salomonson 1988|J.W. Salomonson, 'The Officers of the White Banner, a Civic Guard Portrait by Jacob Willemsz Delff II', *Simiolus* 18, nr. 1-2 (1988), pp. 13-62.
Salomonson 1990-1991|J.W. Salomonson, 'A Self-Portrait by Michiel van Mierevelt: The History, Subject and Context of a Forgotten Painting', *Simiolus* 20, nr. 4 (1990-1991), pp. 240-286.
Sand 2014|A. Sand, Vision, *Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, New York 2014.
Sander 1992|J. Sander, *Hugo van der Goes: Stilentwicklung und Chronologie,* Mainz 1992.
Santayana 1922|G. Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies,* New York 1922.
Sasse van Ysselt 1905|A.F.O. Sasse van Ysselt, *Beschrijving van het H. Kerstmisgilde te Haarlem*, Den Haag 1905.
Sasse van Ysselt 1910-1914|A.F.O. Sasse van Ysselt, De *voorname huizen en gebouwen van 's-Hertogenbosch, alsmede hunne eigenaars of bewoners in vroegere eeuwen: aanteekeningen uit de Bossche schepenprotocollen, loopende van 1500-1810*, 3 dln., 's-Hertogenbosch (Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noordbrabant, repr. 1975).
Sauerländer 2014|W. Sauerländer, *The Catholic Rubens: Saints and Martyrs,* Los Angeles 2014.
Saur AKL|G. Meißner e.a., *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker,* ... dln., München 1992ff.
De Savornin Lohman 1987|R.C.C. De Savornin Lohman, 'Van Molenschot', *De Nederlandsche Leeuw* 104, nr. 9 (sept. 1987), kol. 314-325.
Savoy 2011|B. Savoy, *Kunstraub: Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folge,* Wenen 2011.
Saxl 1939|F. Saxl, *Rembrandt's sacrifice of Manoah,* Londen 1939.

Saxton 2005|J. Saxton, *Nicolaus Knupfer (1603/9-1655): An original artist,* Doornspijk 2005.
Scaglia 1968|G. Scaglia, 'An Allegorical Portrait of Emperor Sigismund by Mariano Taccola of Siena', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), pp. 428-433.
Scailiérez 1991|C. Scailiérez, *Joos van Cleve au Louvre,* Parijs 1991 (Dossier du Département des Peintures, 39).
Schabacker 1974|P.H. Schabacker, *Petrus Christus*, Utrecht 1974.
Schade 1996|K. Schade, *Andachtsbild: Die Geschichte des kunsthistorischen Begriffs,* Weimar 1996.
Schadee 1994|N. Schadee (red.), *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw,* Zwolle 1994.
Schaede 2004|S. Schaede, *Stellvertretung: Begriffsgeschichtliche Studien zur Soteriologie,* (diss. 2001/2002) Tübingen 2004.
Schaefer 1971|C. Schaefer, *Jean Fouquet: Das Stundenbuch des Étienne Chevalier, Musée Condé Chantilly,* München & Wenen 1971.
Schaefer 1986|J. Schaefer, 'Saint Luke as Painter: From Saint to Artisan to Artist', in: A. Barral i Altet (red.), *Artistes, Artisans et Production Artisque au Moyen Age, I, Les Hommes,* Parijs 1986, pp. 413-427.
Schaeffer 1909|E. Schaeffer, *Van Dyck: des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen,* Stuttgart 1909 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 13).
Schaff 1877, ed. 1983|P. Schaff [& D.S. Schaff] (red.), *Creeds of Christendom: with a history and critical notes; Vol. I: The history of creeds. Vol. II: The Greek and Latin creeds: with translations. Vol. III: The evangelical protestant creeds: with translations,* 3 dln., Londen 1877 [Grand Rapids 1983].
Schaff 1997|P. Schaff, *History of the Christian Church, Volume VII. Modern Christianity. The German Reformation,* Oak Harbor WA 1997 [orig. ed. 1910].
Schaffers-Bodenhausen 1993|K. Schaffers-Bodenhausen & M. Tiethoff-Spliethoff, *The portrait miniatures in the collection of the House of Orange-Nassau,* Zwolle 1993.
Schäfke 1975| W. Schäfke, 'Das Triptychon des Hermann von Weinsberg', *Museen in Köln Bulletin* 14 (1975), pp. 1307-1311.
Schaller 2001|W. Schaller, *Children Borne Aloft: Nicolaes Maes's Ganymede Portraiture and the Context of Death and Mourning in the Seventeenth-Century Netherlands,* (diss. State Univ.) Ohio 2001.
Schaller 2005|W. Schaller, 'Chariots to Heaven. Memorial Portraits of Children in the Guise of Venus', *Oud Holland* 118 (2005), pp. 213-222.
Schama 1986|S. Schama, 'The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850', in: *Journal of Intedisciplinary History* 17 (1986), pp. 155-183.
Schama 1988|S. Schama, *Overvloed en onbehagen: De Nederlands cultuur in de Gouden Eeuw,* Amsterdam 1988.
Scharf 1862|G. Scharf, *Catalogue of the Pictures in Blenheim Palace,* Londen 1862.
Schatborn 1993|P. Schatborn, 'Rembrandt: from Life and from Memory', in: G. Cavalli-Björkman (red.), *Rembrandt and His Pupil: Papers given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2-3 October 1992,* Stockholm 1993, pp. 156-172.
Scheel 2014|J. Scheel, *Das altniederländische Stifterbild: Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis,* Berlijn 2014 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 14).
Scheffer 1879|J.H. Scheffer, *Genealogie van het geslacht Steyn,* Rotterdam 1879.
Schelhaas 1985|T.N. Schelhaas, 'Honderd jaar heraldiek in Haarlem, 1618-1718', in: W.J. Kalff e.a., *Liber Amicorum Jhr. Mr. C.C. van Valkenburg*, Den Haag 1985, pp. 283-304.
Van Schelven 1939 [2006]|A.A. van Schelven, *Marnix van St. Aldegonde*, Utrecht 1939 [ed. De Gihonbron, Middelburg 2006. <www.theologienet.nl/documenten/Schelven%20Marnix.pdf>
Van Schendel 1937|A. van Schendel, 'Johannes Woutersz Stap', *Oud-Holland* 54 (1937), pp. 268-282.
Schenkeveld-Van der Dussen 1993|M.A. Schenkeveld-Van der Dussen, in: Ann Rigley & D.W. Fokkema (red.), 'Cultural Participation as Stimulated in the Seventeenth-Century Reformed Church', *Cultural Participation: Trends Since the Middle Ages, Amsterdam 1993* (Utrecht publications in general and comparative literature, 31), pp. 39-50.
Schierlmann 1941|H. Schierlmann, 'Untersuchungen zum Sakralrecht des protestantischen Herrschers', *ZRG [Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanon. Abt.]* 30 (1941), pp. 311-383.
Schild 1995|W. Schild, *Bilder von recht und Gerechtigkeit,* Keulen 1995.
Schild 1998|W. Schild, 'Das Portrait des gerechten Herrschers', in: A. Köstler & E. Seidl (red.), *Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Keulen 1998, pp. 65-84.
Schilder 1965|K. Schilder, *De Kerk. Deel 3,* Goes 1965 (Verzamelde werken afdeling III).
Schilder 1978|K. Schilder, *Christus en cultuur*, Franeker 1978.
Schillemans 1992|R. Schillemans, 'Schilderijen in Noordnederlandse katholieke kerken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw', *De zeventiende eeuw* 8 (1992), pp. 41-52.
Schillemans 1999|R. Schillemans, 'Zeventiende- en vroegachttiende-eeuwse wisselaltaarstukken in de Amsterdamse Begijnhofkerk', *De zeventiende eeuw* 5, nr. (1999), pp. 204-221.
Schillemans & Defoer 1989|R. Schillemans & H.L.M. Defoer, *Bijbelschilderkunst rond Rembrandt*, Utrecht 1989.
Schillemans & Knol 2004|R. Schillemans & E. Knol, *Adam Camerarius: een Groninger schilder uit de 17de eeuw,* Groninger 2004.
Schiller 1966|G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 dln. (in 7 bdn.), Gütersloh 1966.
Schiller 2006|N.G. Schiller, *The art of laughter: Society, civility and viewing practices in the Netherlands, 1600-1640 (Karel van Mander, Frans Hals, Gerard van Honthorst, Cornelis Corneliszoon van Haarlem),* (diss. Univ. Michigan) Ann Arbor 2006.
Schillewaert 2013|R. Schillewaert, *Great Expectations – Religieuze kunst in de periferie: Geschilderde drieluiken te Brugge en het Brugse Vrije 1566-1621,* (M.A. Univ. Gent) s.l. 2013.
Schippers 1952|J.W. Schippers, *De ontwikkeling der Euhemeristische godenkritiek in de christelijke latijnse literatuur,* (diss. RU Groningen) s.l. 1952.
Schloeder 1998|S.J. Schloeder, *Architecture in communion: Implementing the Second Vatican Council through liturgy and architecture,* San Francisco 1998.
Schmid 1991|W. Schmid, *Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518-1597),* Keulen 1991 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, 8).
Schmid 2001|K. Schmid, 'Die Versöhnung zwischen Jakob und Esau (Genesis 33,1-11)', in: J.-D. Macchi, Th. Römer (red.), *Jacob. Commentaire à plusieurs voix de Gen. 25-36* (FS A. de Pury), MoBi 44, Genève 2001, pp. 211-226. <http://www.theologie.uzh.ch/faecher/altes-testament/konrad-schmid/versoehnung.pdf>
Schmidt 1963|M. Schmidt, 'Luthers Schau der Geschichte', *Luther-Jahrbuch* 30 (1963), pp. 17-69.
Schmidt 1974|G. Schmidt, 'Rezension von Bertalan Kéry, *Kaiser Sigismund* [*Iconografie*, Wenen/München 1972]', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1974), pp. 78-82, repr. in: M. Roland (red.), *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke*, 2 dln., Graz 2005, dl. 2, pp. 345-348.
Schmidt 2005|G. Schmidt & M. Roland (red.), *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke*, 2 dln., Graz 2005, dl. 2.
Schmidt 2005a|G. Schmidt, 'Beiträge zum gotischen „Kryptoporträt" in Frankreich', in: Idem & M. Roland (red.), *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke*, 2 dln., Graz 2005, dl. 2, pp. 329-340.
Schmidt 2005b|G. Schmidt, 'Die Anfänge des Porträts in Österreich', in: Idem & M. Roland (red.), *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke*, 2 dln., Graz 2005, dl. 2, pp. 341-344.
Schmitter 2002|A.M. Schmitter, 'Representation and the Body of Power in French Academic Painting', *Journal of the History of Ideas* 63, nr. 3 (2002), pp. 399-424.
Schmitz 1990|W. Schmitz, *Die Überlieferung deutscher Texte in Kölner Buchdruck,* (Hab.-Schr. zur Erlangung der venia legendi in Bibliothekswissenschaft, der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln) Keulen 1990.
Schnackenburg 1965-1992|R. Schnackenburg, *Das Johannesevangelium*, 4 dln., Freiburg 1965-1992 (Herders theologischer Kommentar zum Neuen Testament, 4).
Schnackenburg 2016|B. Schnackenburg, *Jan Lievens: Freund und Rivale des jungen Rembrandt, mit einem kritischen Katalog des Leidener Frühwerks 1623-1632,* Petersberg 2016 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 135).
Schnapper & Ternois 1976|A. Schnapper & D. Ternois, 'Une vente de tableaux provenant des églises parisiennes en 1810', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1976), pp. 115-162.
Schneemelcher & Bauckham 2003|W. Schneemelcher & Richard Bauckham, *New Testament Apocrypha: Writings relating*

to the Apostles; Apocalypses and related subjects, Cambridge UK & Louisville KT 2003.
Schneider 1932|H. Schneider, *Jan Lievens,* Haarlem 1932.
Schneider & Ekkart 1973| H. Schneider & R.E.O Ekkart, *Jan Lievens, Nadruk van de uitgave van [Scheneider] 1932 met supplement,* Amsterdam 1973.
Schneider 2000|W.C. Schneider, 'Imperator Augustus und Christomimesis. Das Selbstbild von Otto III. in der Buchmalerei', A. Wieczorek & H.-M. Hinz (red.), *Europa's Mitte um 1000,* Darmstadt 2000, dl. 2, pp. 802-803, 806.
Schneider 2015|N. Schneider, *Von Bosch zu Bruegel: Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation,* Berlijn 2015.
Schneider 2016|M. Schneider, 'Polyvalente Maskeraden: Ovids Pomona-Mythos im "portrait historié" des frühen 18. Jahrhunderts', in: Fleckner & T. Hensel (red.), *Hermeneutik des Gesichts: Das Bildnis im Blick aktueller Forschung,* Berlijn 2016 (Mnemosyne: Schriften des internationalen Warburg-Kollegs, 4), pp. 245-264.
Schneider & Ekkart 1973|H. Schneider & R.E.O. Ekkart, *Jan Lievens: sein Leben und seine Werke / von H. Schneider: mit einem Supplement von R.E.O. Ekkart,* repr. ed. Haarlem 1932 (Verhandelingen uitgegeven door Teyler's Tweede Genootschap, N.R. 10) + Suppl., Amsterdam 1973.
Von Schneider 1933 [1967]|A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer,* Marburg an der Lahn 1933 [repr. Amsterdam 1967].
Schoch 1974|R. Schoch, 'L. Cranach, d.Ä. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Heiliger Hiëronymus', *Führungsblatt des Hessisches Landesmuseum*, s.l. 1974.
Schoch 1975|R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, (bew. diss. Karlsruhe) München 1975 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 23).
Schöller 1992|B. Schöller, *Kölner Druckgraphik der Gegenreformation: Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher,* Keulen 1992 (Veröffentlichungen des Kölnisches Stadtmuseum, 9).
Schollmeyer 2002|L. Schollmeyer, 'The portrait of Jacobus de Ridder in Jan Joest's Kalkar altarpiece: an identification', *Simiolus* 29, nr. 1/2, pp. 4-13.
Scholten & De Maat 1991|W.H.P. Scholten & W.E.J.L. de Maat, ''Christus en de Kananeese vrouw' van Jacob Adriaensz. Backer', *Zeeuws Tijdschrift* 41 (1991), nr. 6, pp. 218-222.
Scholze 1996|F. Scholze, *Ende des goldenen Zeitalters? Aspekte niederländischer Porträtmalerei des späten 17. Jahrhunderts*, (M.A. Univ. Stuttgart) s.l. 1996.
Schölzel 2006|Ch. Schölzel, 'Die Restaurierungen von Rembrandts Gemälde „Selbstbildnis mit Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn"', *Dresdener Kunstblätter* 50, nr. 6 (2006), pp. 343-356.
Schöne 1938|W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlijn & Leipzig 1938.
Schoneveld 1983|C.W. Schoneveld, *Intertraffic of the mind: studies in seventeenth-century Anglo-Dutch translation with a checklist of books translated from English into Dutch, 1600-1700,* Leiden 1983 (Publications of the Sir Thomas Browne Institute. New Series, 3).
Van de Schoor 1995|R.J.M. van de Schoor, *The Irenical Theology of Théophile Brachet de la Milletière (1588-1665),* Leiden 1995.
Van der Schoor 1999|A. van der Schoor, *Stad in aanwas: Geschiedenis van Rotterdam tot 1813*, Zwolle 1999.
Schotel 1841-1845|G.J.D. Schotel, *Kerkelijk Dordrecht: eene bijdrage tot de geschiedenis der vaderlandsche Hervormde Kerk, sedert het jaar 1572,* 2 dln., Utrecht en Dordrecht 1841-1845.
Schotel 1863|G.J.D. Schotel, *Geschiedenis van den oorsprong, invoering en de lotgevallen van den Heidelbergschen Catechismus*, Amsterdam 1863.
Van Schoute & Patoul 1994|R. van Schoute en B. Patoul, *De Vlaamse Primitieven*, Leuven 1994.
Schoutens 1894|S.P.F. Schoutens, *Geschiedenis van het voormalig Minderbroederklooster te Antwerpen (1446-1797)*, Antwerpen 1894.
Schramm 1983|P.E. Schramm [P. Berhaus, N. Gussone & F. Müthernich], *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751-1190*, München 1983.
Schreiner 1998|Th. Schreiner, *Romans: Baker Exegetical Commentary on the New Testament*, Grand Rapids 1998.
Schröder 1986|H. Schröder, *Der Topos der 'Nine Worthies' in Literatur und Bildender Kunst,* Göttingen 1971.
Schuchard 1851-1871|G. Scharch, *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke: Nach urkundlichen Quellen bearbeit,* 3 dln., Leipzig 1851 (dl. 1,2) / 1871 (dl. 3).
Schulting 1992|T. Schulting, 'Hendrick Goltzius en Cornelis Ketel: 'hertsen vriendin'?', *Nederland Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-1992), pp. 455-480.
Schulting 1997|T. Schulting, '"Sterckheyt van Wijsheyt en Voorsichticheyt verwonnen": overwegingen bij een allegorie van Cornelis Ketel', *Oud Holland* 111 (1997), pp. 153-162.
Schulting 2007|T. Schulting, 'Pieter Isaacsz, Pupil of the "Artistic, sensible Mr Cornelis Ketel', in: B. Noldus & J. Roding (red.), *Pieter Isaacsz (1568-1625): Court Painter, Art Dealer and Spy,* Turnhout 2007, pp. 31-39.
Schulz 1970|W. Schulz, 'Anne et Samuel. À propos d'une peinture biblique inédite de Lambert Doomer récemment acquise par le musée d'Orléans', *La Revue du Louvre et des musées de France* 20 (1970), pp. 29-36.
Schulz 1972|W. Schulz, *Lambert Doomer (1624-1700): Leben und Werke*, (diss.) Berlijn 1972.
Schulz 1978|W. Schulz, 'Lambert Doomer als Maler', *Oud-Holland* 92 (afl. 2, 1978), pp. 69-105.
Schulz 1978a|W. Schulz, *Cornelis Saftleven 1607-1681: Leben und Werke, mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Berlijn 1978 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 14).
Schulze 2004|I. Schulze, *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation,* Bucha bij Jena 2004.
Schuppisser 1993|F.O. Schuppisser, 'Schauen mit den Augen des Herzens: Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern', in: W. Haug & B. Wachinger (red.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters,* Tübingen 1993 (Fortuna Vitrea, 12), pp. 169-210.
Schuss 2006|E. Schuss, 'Dove verf? De relatie tussen Rembrandt en Vondel in historisch perspectief', *De Zeventiende Eeuw* 22 (2006), pp. 226-246.
Schuurman 1947|K.E. Schuurman, *Carel Fabritius,* Amsterdam 1947 (Palet serie, 26).
Schuurman & De Vries 1997|A. Schuurman, J. de Vries & A.M. van der Woude (red.), *Aards geluk: de Nederlanders en hun spullen van 1550 tot 1850*, Amsterdam 1997.
Schwartz 1989|F. Schwartz, 'The Motions of the Countenance: Rembrandt's Early Portraits and the Tronie', *Res: Anthropology and Aesthetics* 17/18 (1989), pp. 89-116.
Schwartz 1984|G. Schwartz, *Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen: een nieuwe biografie met alle beschikbare schilderijen in kleur afgebeeld,* Maarssen 1984.
Schwartz 1985|G. Schwartz, *Rembrandt: His Life, His Paintings,* Londen 1985.
Schwartz 2006|G. Schwartz, *De Grote Rembrandt,* Zwolle 2006.
Schwarz 1962|R. Schwarz, *Fides, spes und caritas beim jungen Luther: unter besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen Tradition,* (diss. Univ. Tübingen 1958) Berlijn 1962 (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 34).
Schwarz 2015|R. Schwarz, *Martin Luther Lehrer der christlichen Religion,* Tübingen 2015.
Schweikhart 1993|G. Schweikhart, 'Das selbstbildnis im 15. Jahrhundert', in: J. Poeschke (red.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelater,* München 1993, pp. 7-11.
Schweikhart 2001|G. Schweikhart, *Die Kunst der Renaissance. AusgewählIte Schriften,* ed. U. Rehm & A. Tönnesmann, Keulen, Weimar & Wenen 2001.
Schwerhoff 2008|G. Schwerhoff, 'Sakralitätsmanagement. Zur Analyse religiöser Räume im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit', in: S. Rau & G. Schwerhoff (red.), *Topographien des Sakralen. Religion und Raumordnung in der Vormoderne,* München & Hamburg 2008, pp. 38-67.
Scribner 1987|R. Scribner, 'Cosmic Order and Daily Life: Sacred and secular in preindustrial German society', in: R. Scribner, *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany,* Londen 1987, pp. 1-16.
Scribner 1990|R.W. Scribner, 'Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit', in: Idem (red.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 15. bis 17. September 1986*

in der Herzog August Bibliothek, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen, 46), pp. 9-20.
Scribner 2002a/b/c|R.W. Scribner, '3. Die Wahrnemung des Heiligen am Endes des Mittelalters'; '4. Volksfrömmigkeit und Formen visueller Wahrnehmung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit'; '5. Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers im 16. Jahrhunderts', in: *Religion und Kultur in Deutschland 1400-1800,* ed. L. Roper, Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 175), pp. 101-119; pp. 120-146; pp. 147-176.
Seibold 1996|G. Seibold, *Die Salmuth: Entwicklungsgeschichte einer Familie,* Leipzig 1996.
Seidel 1992|H. Seidel, 'Hiob, der Patron der Musiker', J. Hausmann & H.-J. Zobel (red.), *Alttestamentische Glaube und biblische Theologie: Festschrift für Horst Dietrich Preuss zum 65.Geburtstag,* Stuttgart 1992 pp. 225-232.
Seidel 1996|M. Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane,* Münster 1996 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 11).
Seifert 2011|T. Seifert, *Pieter Lastman: Studien zu Leben und Werk, mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie,* Petersberg 2011.
Selderhuis 2015|H. Selderhuis, *Handbook of Dutch Church History,* Göttingen 2015.
Sellink 2007|M. Sellink, *Bruegel: the Complete Paintings, Drawings and Prints,* Gent 2007 (The Classical Art Series).
Seznec 1990|J. Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter: Die Mythologische Tradition in Humanismus und der in der Kunst der Renaissance,* München 1990 [Fr. ed. princ. 1940].
Shackelford 2002|J. Shackelford, 'To be or not to be a Paracelsian: Something Spagyric in the State of Denmark', in: G. Scholz Williams & C.D. Gunnoe (red.), *Paracelsian Moments: Science, Medicine, & Astrology in Early Modern Europe,* St. Louis 2002, pp. 35-70.
Shackelford 2004|J. Shackelford, *A philosophical path for Paracelsian medicine: the ideas, intellectual context, and influence of Petrus Severinus (1540/2-1602),* Kopenhagen 2004.
Sharpe 2007|K. Sharpe, '"Thy Longing Country's Darling and desire": Aesthetics, Sex, and Politics in the England of Charles II', in: J. Marciari Alexander & C. MacLeod (red.), *Politics, Transgression, and representation at the court of Charles II*, New Haven & Londen 2007 (Studies in British Art, 18), pp. 1-32.
Sharpe 2008|K.M. Sharpe, *Writing lives: biography and textuality, identity and representation in early modern England,* Oxford 2008.
Sharpe 2009|K.M. Sharpe, *Selling the Tudor Monarchy: Authority and Image in Sixteenth-century England,* New Haven 2009.
Sheehan 2006|J. Sheehan, 'Sacred and Profane. Idolatry, Antiquarianism and the Polemics of Distinction in the Seventeenth Century', *Past & Present* 192 (2004), pp. 35-66.
Sheingorn 1990|P. Sheingorn & K.M. Ashley, 'Appropriating the Holy Kinship: Gender and Family', in: P. Sheingorn & K.M. Ashley, *Interpreting cultural symbols: Saint Anne in late medieval society,* Athens 1990, pp. 169-198.
Sheingorn 2004|P. Sheingorn & K.M. Ashley, 'Appropriating the Holy Kinship: Gender and Family', in: C. Neel (red.), *Medieval Families: Perspectives on Marriage, Household, and Children,* Toronto 2004, pp. 273-301.
Sheingorn & Ashley 1990|P. Sheingorn & K.M. Ashley, *Interpreting cultural symbols: Saint Anne in late medieval society,* Athens 1990.
Sheridan 1909-1914|R.B. Sheridan, *The School for Scandal*, ed. P.F. Collier & Son, New York 1909-1914 (Harvard Classics).
Sheriff 1987|M.D. Sheriff, 'Invention, Resemblance, and Fragonard's Portrait de Fantaisie', *The Art Bulletin* 69, nr. 1 (1987), pp. 77-87.
Sherman & Danto 1991|C. Sherman & A.C. Danto, *History Portraits,* Londen 1991.
Shifrin 2007|J. Shifrin, '"Subdued by a Famous Roman Dame": Picturing Foreigness, Notoriety, and Prerogative in the Portraits of Hortense Mancini, Duchess Mazarin', in: J. Marciari Alexander & C. McLeod (red.), Politics, Trangression, and Representation at the Court of Charles II, New Haven & Londen 2007 (Studies in British Art, 18), pp. 141-174.
Shone 1994| R. Shone, 'Beaverbrook – Sickert's Political Portrait', *History Today* 44, nr. 9 (1994), pp. 41-42.
Sichtermann & Koch 1975|H. Sichtermann & G. Koch, *Griechische Mythen auf romische Sarkophagen*, Tübingen 1975.
Siebenhüner 1954|H. Siebenhüner, 'Die Bedeutung des Rimini-Freskos und der Geisselung Christi des Piero della Francesca', *Kunstchronik* 7 (1954), pp. 124-126.
Siebmacher 1871|J. Siebmacher, *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch in einer neuen vollständigen geordneten und reich vermehrten Auflage mit heraldischen und historischen Errläuterungen,* 3. Bd., 3. Abth., ed. M. Gritzner, Neurenberg 1871.
Siesling 1980|J.L. Siesling, *Mechteld toe Boecop en de Kamper Laatste Avondmalen: Een iconografische studie*, Zwolle 1980.
Van der Sijs 2009|N. van der Sijs, *Cookies, Coleslaw, and Stoops: The Influence of Dutch on the North American Languages*, Amsterdam 2009.
Simmel 1901-1918|1985|G. Simmel, Georg, *Il volto e il ritratto: Saggi sull'arte (1901-1918),* Bologna 1985.
Simon 1970|I. Simon, '*Hendrik Niclaes und das Huys der Liefde*', in: D. Hofmann & W. Sanders (red.), *Gedenkschrift für William Foerste,* Keulen 1970 (Niederdeutsche Studien, 18), pp. 432-453.
Simon 2003|W. Simon, *Die Messopfertheologie Martin Luthers: Voraussetzungen, Genese, Gestalt und Rezeption,* Tübingen 2003 (Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, 22).
Simon 2005|W. Simon, 'Karlstad neben Luther. Ihre theologische Differenz im Kontext der "Wittenberger Unruhen" 1521/22', in: G. Litz, H. Munzert & R. Liebenberg (red.), *Frömmigkeit, Theologie, Frömmigkeitstheologie: contributions to European church history: Festschrift für Berndt Hamm zum 60. Geburtstag,* Leiden 2005 (Studies in the history of Christian traditions, 124), pp. 317-334.
Simoni 1977|A.E.C. Simoni, 'Haarlem's modest muse: Anagrams, their solution, and the truth about a Haarlem worthy', *Quaerendo* 7 (1977), pp. 153-172.
Simonis 1920|J. Simonis, *L'Art du médailleur en Belgique,* Brussel 1920.
Simpson 2013|J. Simpson, '[9] Iconoclasm and the Enlightenment Museum', in: S. Boldrick, L. Brubaker & R.S. Clay (red.), *Striking Images, Iconoclasms Past and Present*, Farnham 2013, pp. 113-128.
Simson 1936|O.G. von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonderes der Medicigalerie des P.P. Rubens*, (diss. Univ. Straatsburg) München 1936 (Sammlung Heitz Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte).
Singer 1981|B. Singer, *Die Fürstenspiegel im Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation,* (diss.) München 1981.
Sitter 1991|J. Sitter, *Arguments on Augustan Wit*, Cambridge 1991.
Six 1886|J. Six, 'Nicolaes Eliasz. Pickenoy', *Oud Holland* 4 (1886), pp. 81-108.
Six 1895|J. Six, 'Dirck Jacobsz., Twee Amsterdamsche Schuttersstukken te St. Petersburg', *Oud-Holland* 13 (1895), pp. 91-111.
Ska 2000|J.L. Ska, *"Our fathers have told us": introduction to the analysis of Hebrew narratives,* Rome 2000 (Subsidia biblica, 13).
Slatkes 1965|L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen (ca. 1595-1624): A Dutch painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1965.
Slatkes 1983|L.J. Slatkes, *Rembrandt and Persia,* New York 1983.
Slatkes 1983a|L.J. Slatkes, ''Self portrait' reidentified, an oeuvre reconstructed: Johannes van Swinderen (1594-1636)', in: A.M. Logan (red.), *Essays in Northern European Art presented to Egebert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday,* Utrecht 1983, pp. 245-246.
Slatkes 1992|L.J. Slatkes, *Rembrandt: catalogo completo dei dipinti,* Florence 1992.
Slenczka 1998|R. Slenczka, *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kichen,* Keulen 1998 (Pictura ut Poesis, 10).
Slenczka 2011|R. Slenczka, 'Predigerbild und Herschaftsanspruch', in: I. Dingel & H.J. Selderhuis (red.) i.s.m. Th. Hahn-Bruckart, *Calvin und Calvinismus: Europäische Perspektive,* Göttingen 2011 (Veröffentlichungen des Instituts fur Europäische Geschichte Mainz, Beihefte 84), pp. 463-506.
Sleptzoff 1978|L.M. Sleptzoff, *Men or Supermen? The italian portrait in the fifteenth century,* Jeruzalem 1978.
Slive 1956|S. Slive, 'Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth-Century Dutch Painting', *The Art Quarterly* 19 (1956), pp. 3-15.
Slive 1970-1974|S. Slive, *Frans Hals,* 3 dln., New York & Londen 1970-1974.

De Sloovere 1965|O. De Sloovere, 'Schilderijen in de Onze- Lieve-Vrouwekerk te Brugge', *West-Vlaanderen* 14, nr. 82 (1965), pp. 260-273.
Slotemaker 2015|J.T. Slotemaker, 'Henry of Gorkum's *Conclusiones Super iv Libros Sententiarum:* Studying the Lombard in the First Decades of the Fifteenth Century', in: Ph. W. Rossmann (red.), *Mediaeval Commentaries on the Sentences of Peter Lombard: current research*, Leiden & Boston 2002-2015, dl. 3 (2015), pp. 145-173.
Slothouwer 1945|D.F. Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945.
Sluijter 1986|E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670,* (diss. Univ. Leiden) Den Haag 1986.
Sluijter 1991|E.J. Sluijter, 'Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period', in: D. Freedberg & J. de Vries (red.), *Art in History / History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Sta. Monica CAL 1991 [Debates & Issues; Getty Center Publications), pp. 175-207 [repr. in: W. Franits (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1997, pp. 78-87 & 211-218].
Sluijter 1993|E.J. Sluijter, 'Venus, Visus en Pictura', in: R. Falkenburg e.a. (red.), *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617) = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/1992), Zwolle 1993, pp. 337-396.
Sluijter 2000|E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw: schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670,* Leiden 2000.
Sluijter 2000a|E.J. Sluijter, 'Venus, Visus and Pictura', in: E.J. Sluijter (red.), *Seductress of Sight, Studies in Dutch Art of the Golden Age,* Zwolle 2000, pp. 86-160.
Sluijter 2006|E.J. Sluijter, *Rembrandt and the female nude,* Amsterdam 2006 (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age).
Sluijter 2015|E.J. Sluijter, *Rembrandt's rivals: History Painting in Amsterdam (1630-1650),* Amsterdam/Philadelphia 2015 (OCULI: studies in the arts of the low countries, 14).
Sluijter-Seyffert 1987|N.C. Sluijter-Seyffert, 'St. Bernard van Clairvaux bekeert hertog Willem X van Aquitanië, Wouter Pietersz. Crabeth II, 1593/4-1644', *Vereniging Rembrandt, Nationaal Fonds Kunstbehoud: Jaarverslag* 1987, pp. 68-70.
De Smedt 1971|H. de Smedt, 'De Antwerpse koopman Jan Gamel', *Bijdragen tot de Geschiedenis* 54 (1971), pp. 211-224.
Smeence 1936|A.M.H. Smeence, 'Eva Coen-Menten de echtgenoote van een gouverneur-generaal', *Jaarboek Amstelodanum* 33 (1936), pp. 59-72.
De Smet 2001|R. De Smet, 'Taal, context en conventie in Marnix' correspondentie', in: H. Duits & A. van Strien (red.), *Een intellectuele activist: studies over leven en werk van Philips van Marnix van Sint Aldegonde* (papers Marnix-symposium, 18-12-1998, VU Amsterdam), Hilversum 2001, pp. 37-50.
De Smet 2006|I.A.R. De Smet, *Thuanus: The Making of Jacques-Auguste de Thou (1553-1617),* Génève 2006 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 418).
Smidt 1982|J.-V. Smidt, *Kunstgeschichtliche Kostbarheiten: Gemälde und andere Kulturgüter am Rande genealogischer Forschungsarbeit in Ostfriesland*, Leer 1982.
Smit 1928|W.A.P. Smit, *De dichter Revius*, Amsterdam 1928.
Smit 2003|N. Smit, *Het 'Album Backer': ''t Famiglieboek waar in een seer groote quantiteyd portraitjes',* (werkstuk n.a.v. Onderzoekswerkgroep Portretten UvA Amsterdam) s.l. 2003.
Smith 1982|D.R. Smith, *The Dutch double and pair portrait: studies in imagery of marriage in the seventeenth century,* (diss. Columbia Univ. 1978) Ann Arbor 1978.
Smith 1982a|D.R. Smith, 'Rembrandts Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece', *The Art Bulletin* 64, nr. 2 (1982), pp. 259-288.
Smith 1987|D.R. Smith, 'Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting, *The Art Bulletin* 69 (1987), pp. 407-430.
Smith 1990|D.R. Smith, 'Rhetoric and prose in dutch portraiture', *Dutch Crossing: A Journal for Low Countries Studies* 41 (1990), pp. 72-109.
Smith 2002|J.C. Smith, *Sensuous worship: Jesuits and the art of the early Catholic Reformation in Germany,* Princeton NJ 2002.
Smith 2010|R.A. Smith, *The Baptism of Jesus the Christ*, Eugene 2010.
Smits-Veldt 1989|M.B. Smits-Veldt, 'De wijze herder. Morele instructie in zeventiende-eeuwse Nederlandse pastorale poëzie, *De nieuwe taalgids* 82 (1989), pp. 385-401.
Smits-Veldt & Luijten 1993|M.B. Smits-Veldt & H. Luijten, 'Nederlandse pastorale poëzie in de 17de eeuw: verliefde en wijze herders', in: P.B.R. van den Brink, J.C.A. Luijten & J.A.L. de Meyere (red.), *Het gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw,* tent. cat. Utrecht (Centraal Museum), Frankfurt (Schirn Kunsthalle), Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art), Zwolle 1993, pp. 58-75.
Smitskamp 1947|H. Smitskamp, *Calvinistisch nationaal besef van Nederland voor het midden van de 17de eeuw,* Den Haag 1947.
Smolderen 1968|L. Smolderen, 'Deux médailles à l'effigie de l'armateur anversois Gilles Hooftman', *Revue belge de Numismatique* 114 (1968), pp. 95-109.
Smolinsky 1980|H. Smolinsky, 'Reformation und Bildersturm: H. Emsers Schrift gegen Karlstadt über die Bilderverehrung', in: R. Bäumer (red,), *Reformatio ecclessiae*, Paderborn 1980, pp. 427-440
Snijders 1950|P.J. Snijders, 'Een teruggevonden regentenstuk van Nicolaes Eliasz. Pickenoy', *Oud Holland* 65 (1950), pp. 73-74.
Snow e.a. 1966|A.D. Snow, E.B. Rochford, S.K. Worden, & B.D. Benford, R. D, 'Frame alignment processes, micromobilization, and movement participation', *American Sociological Review* 51 (1986), pp. 464-481.
Snyder 1961|J.E. Snyder, 'The Master of Alkmaar: Two Notes', *Oud Holland* 76 (1961), pp. 61-67.
Söding 1986|U. Söding, *Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jacobskirche zu Antwerpen*, Hildesheim, Zürich & New York 1986.
Söll-Tauchert 2010|S. Söll-Taucher, *Hans Baldung Grien (1484/85-1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung,* (diss. Bonn 2006), Keulen 2010 (Atlas: Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung. N.F 8).
Van Someren 1888-1891|J.F. van Someren, *Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders,* 3 dln., Amsterdam 1888-1891.
Somos 2011|M. Somos, *Secularisation and the Leiden Circle,* Leiden 2011.
Sonek 2009|K. Sonek, *Truth, beauty, and goodness in biblical narratives: a hermeneutical study of Genesis 21: 1-21,* Berlijn 2009 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 395).
Von Sonnenburg 1978|H. von Sonnenburg, 'Rembrandts „Segen Jakobs"', *Maltechnik Restaura* 84 (1978), pp. 217-241.
Sorokin 1962|P.A. Sorokin, *Social and cultural dynamics: I. Fluctuations of forms of art. II. Fluctuation of systems of truth, ethics, and law; III. Fluctuation of social relationships, war, and revolution; IV. Basic problems, principles, and methods,* New York 1962.
Sošková 2003|M. Sošková, 'Portréty v divadelních kostýmech ze zámku v Hrádku u Nechanic v kontextu portrait historié / Portraits with Theatre Costumes from the Chateau at Hrádek u Nechanic in the Context of the Portrait Historié', *Umění/Art* 51, nr. 4 (2003), pp. 292-305.
Sparke 1926| A. Sparke, 'Theatrical portraits, epigrammatically delineated', *Notes and Queries* 151 (1926), p. 1.
Spatharakis 1976|J. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
Speet & Bouknegt 1987|B. Speet & H. Bauknegt, *Het St. Jacobs-Godshuis 1437-1987: 550 jaar katholieke charitas in Haarlem*, Haarlem 1987.
Spengler 1888|Franz Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts,* Innsbruck, 1888.
Spicer 1991|J. Spicer. 'The Renaissance Elbow', in: J. Bremmer & H. Roodenburg, *A Cultural History of Gesture, From Antiquity to the Present Day,* Cambridge 1991, pp. 84-128.
Spicer 2005|A. Spicer, ''What Kinde of House a Kirk Is': Conventicles, Consecrations and Sacred Space in Post-Reformation Scotland', in: W. Coster & A. Spicer (red.), *Sacred Space in Early Modern Europe,* Cambridge 2005, pp. 81-103,
Spicer & Hamilton 2005|A. Spicer & S. Hamilton (red.), *Defining the Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe,* Aldershot 2005.
Spieker 1984|J.B.Spieker, 'The Theme of the Prodigal Son in XVII Century Spanish Art and Letters', *Hispanic Journal* 5 (1984), pp. 29-49.
Spiertz 1979|M.G. Spiertz, 'Godsdienstig leven van de katholieken in de 17de eeuw', in: D.P. Blok & Th. van Tijn (red.), *Algemene*

geschiedenis der Nederlanden, 15 dln., Haarlem, 1977-1981, dl. 8 (1979), pp. 344-357.
Spies 1992|M. Spies, 'Rederijkers en Reformatie in de tweede helft van de zestiende eeuw in Amsterdam', *De zeventiende eeuw* 8 (1992), pp. 66-74.
Spies 1994|M. Spies, 'Verbeeldingen van vrijheid: David en Mozes, Burgerhart en Bato, Brutus en Cato', *De zeventiende eeuw* 10 (1994), pp. 141-158.
Spies 1996|M. Spies, '19 augustus 1594. Stadhouder Maurits wordt verwelkomd in Amsterdam met een tableau-vivant dat Davids overwinning op Goliath verbeeld. De functie van tableaux vivants bij openbare festiviteiten', in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederladen: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen,* Amsterdam 1996, pp. 148-155.
Spies 2001|M. Spies, 'De Amsterdamse Doolhoven', *Literatuur* 18 (2001), pp. 70-78.
Spies 2006|M. Spies, *Bij noorden om: Olivier Brunel en de doorvaart naar China en Cathay in de zestiende eeuw*, Amsterdam 2006.
Van 't Spijker 1986|W. van 't Spijker, 'De Nadere Reformatie'; 'Bronnen van de Nadere Reformatie', in: T. Brienen e.a. (red.), *De Nadere Reformatie: Beschrijving van haar voornaamste vertegenwoordigers*, Den Haag 1986, resp. pp. 5-16; pp. 5-51.
Spinks 2006|B.D. Spinks, *Early and Medieval Rituals and Theologies of Baptism: From the New Testament to the Council of Trent,* Aldershot 2006 (Liturgy, worship and society).
Spitz 1972|H.J. Spitz, *Die Methaphorik des geistigen Schriftsinns: Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends,* München 1972.
Spitz 1985|L.W. Spitz, 'Luther and Humanism', in: M.J. Harran (red.), *Luther and learning: the Wittenberg University Luther Symposium,* Selinsgrove NJ & Londen 1986, pp. 69-94.
Spitz 1996|L.W. Spitz, *Luther and German humanism,* Aldershot 1996 (Collected studies series, 507).
Spruit 1991|R.J. Spruit, 'Westfries Museum, Hoorn', *Antiek* 25, nr. 10 (1991), p. 506.
Sprunger 1982|K.L. Sprunger, *Dutch puritanism. A history of English and Scottish churches of the Netherlands in the sixteenth and seventeenth centuries,* Leiden 1982.
Spurr 1998|J. Spurr, *English Puritanism, 1603-1689,* New York 1998.
Städel 1935|E. Städel, *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens*, Leipzig, Straatsburg & Zürich 1935.
Stadtland 1972|Tj. Stadland, *Rechtfertigung und Heiligung bei Calvin,* Neukirchen 1972 (Beiträge zur Geschichte und Lehre der Reformierten Kirche, 32).
Stalpaert 1976|H. Stalpaert, *Brugse devotieprenten van Onze-Lieve-Vrouw*, Sint-Andries-Brugge 1976.
Stammler 1962|W. Stammler, *Wort und Bild: Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schriften und Bildkunst im Mittelalter,* Berlijn 1962.
Starcke 1899|E. Starke, 'Emder Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts', *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden* 13 (1899), pp. 166-183.
Starkey & Wenzel 2005|K. Starkey & H. Wenzel, *Visual Culture and the German Middle Ages,* New York 2005.
Starn 1986|R. Starn, 'Reinventing Heroes in Renaissance Italy', *Journal of Interdisciplinary History* 17 (1986), pp. 67-84; heruitgegeven in: R.I. Rotberg & T.K. Rabb, *Art and History: Images and their Meaning*, Cambridge 1988, pp. 67-84.
Stechow 1943|W. Stechow, 'Jacob blessing the Sons of Joseph. From Early Christian Times to Rembrandt', *Gazette des Beaux-Arts* 85, nr. 1 (1943), pp. 193-208.
Stechow 1968|W. Stechow, '"Jacob blessing the sons of Joseph", from Rembrandt to Cornelius', in: A. Middeldorf Kosegarten (red.), *Festschrift Ulrich Middeldorf,* Berlijn 1968, dl. 2, pp. 460-465.
Stedman 2013|G. Stedman, *Cultural Exchange in Seventeenth-century France and England,* Farnham 2013.
Steenbergen 1953|G.J. Steenbergen, *De bekeeringe Pauli*, Zwolle 1953 (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden, 3).
Steenbergen 1968|G.J. Steenbergen, 'De apostelspelen van Willem van Haecht', in: *Liber alumnorum Prof. Dr. E. Rombauts: aangeboden ter gelegenheid van zijn vijfenzestigste verjaardag en zijn dertigjarig hoogleraarschap*, Leuven 1968 (Werken op het gebied van de geschiedenis en de filologie. 5e reeks, dl. 5), pp. 161-177.
Steiger 2018|J.A. Steiger, 'Trinität, Gnadenstuhl und Henn: Zu Intermedialität und bildtheologischer Konzeption eines Meisterwerkes (1562) von Frans Floris', in: Idem, *Bibelauslegung durch Bilder: Zu sakralen Intermedialität im 16. bis 18. Jahrhundert,* Regensburg 2018 (Kunst und Konfession in der Frühen Neuzeit, 2), pp. 155-176.
Stein 1996|P. Stein, Perrin, 'Amédée Van Loo's costume turc: the French sultana', *The Art Bulletin* 78, nr. 3 (1996), pp. 417-438
Steinberg 1970|L.Steinberg, 'The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietas', in: Th. Bowie (red.), *Studies in Erotic Art,* New York 1970 (Studies in sex and society, 3), pp. 231-285.
Steiner 1996|R. Steiner, 'Pisanellos Georgsfresko in der Chiesa di Sant'Anastasia zu Verona', *Pantheon* 54 (1996), pp. 26-37.
Steinmetz 1979|D. Steinmetz, 'The Baptism of John and the baptism of Jesus in Huldrych Zwingli, Balthasar Hubmaier and Late Medieval Theology', in: F.F. Church & T. George (red.), *Continuity and Discontinuity in Christian History: Essays Presented to George H. Williams on the occasion of his 65th birthday,* Leiden 1979, pp. 169-181.
Steinmetz 1986|D.C. Steinmetz *Luther in Context*, Grand Rapids 1986.
Steinmetz 1995 [2010]|D.C. Steinmetz, *Calvin in Context*, New York 1995 [2. ed., Cambridge 2010].
Steinwachs & Pietsch 1998|A. Steinwachs & J.M. Pietsch, *Der Reformationsaltar von Lucas Cranach d. Ä. in der Stadtkiche St. Marien,* Spröda 1998.
Steland 1992|A.C. Steland, *Menschen-bilder. Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel: Eine didaktische Ausstellung gemalter Porträts, entstanden zwischen 1500 und 1800, aus dem Besitz des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig,* Braunschweig 1992.
Steland 1994|Anne Charlotte Steland, 'Vestalinnen: Ein zeittypisches Thema des Malers Jean Raoux um 1730, angeregt durch ein Werk wissenschaftlicher Literatur und ein Opera-ballet', *Artibus et Historiae* 15, nr. 29 (1994), pp. 135-152.
Stellingwerf 1995|J. Stellingwerff; 'De Corte Belijdinghe van Marnix van St. Aldegonde', *Transparant: Orgaan van de Vereniging van Christen-Historici* 6, nr. 1 (1995), pp. 9-13.
Stenten 2009|F.L.G. Stenten, *De tonsura Petri et Pauli: Het begrip tonsura en aanverwante begrippen,* s.l. & s.d [2009]. <http://www.archive.org/details/F.L.G._Stenten_De_tonsura_Petri_et_Pauli_518>
Stephens 1970|W.P. Stephens, *The Holy Spirit in the Theology of Martin Bucer*, Cambridge 1970.
Sterck 1918|J.F.M. Sterck, 'De Calvarieberg door Jan van Scorel in de Oude-Kerk te Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 16 (1918), pp. 179-192.
Sterck 1918a|J.F.M. Sterck, *Oorkonden over Vondel en zijn kring,* Bussum 1918.
Sterck 1932|J.F. M. Sterck, 'Portretten van Haarlemsche R.K. priesters', *Bijdrage voor de geschiedenis van het bisdom Haarlem* 49 (1932), pp. 167-168.
Sterett & Thomas 2011|J. Sterrett & P. Thomas, *Sacred text, sacred space: Architectural, spiritual and literary convergences in England and Wales,* Leiden & Boston 2011 (Studies in religion and the arts, 4).
Sternberg 1985|M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington IN 1985.
Sternberg 1990|M. Sternberg, 'Time and Space in Biblical (Hi)story Telling: The Grand Chronology.', in: R. Schwartz (red.), *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*, Oxford 1990.
Stevenson 2010|J. Stevenson, *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture: Sensual Piety in Late Medieval York,* New York 2010.
Stewart 1983|S.J. Stewart, *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque portrait,* Oxford 1983.
Stewart 1993|J.D. Stewart, 'Kneller as a painter of Histories and "portraits historiés"', in: D. Howarth (red.), *Art and patronage in the Caroline courts,* Cambridge 1993, pp. 243-263.
Stewart 1993a|A. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics,* Berkeley 1993.
Steyaert 2005|G. Steyaert, 'De triptiek met de "Marteling van de heilige Hippolytus", begonnen door Dirk Bouts en afgewerkt door Hugo van der Goes en zijn leerling of medewerker, Aert van den Bossche', in: A. Balis e.a. (red.), *Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de-17de eeuw): Liber Amicorum Carl Van de Velde*, Brussel 2005, pp. 51-63.

Van der Stighelen 1989|K. Van der Stighelen, 'Cornelis de Vos as a draughtsman', *Master Drawings* 27, nr. 4 (winter 1989), pp. 322-340.
Van der Stighelen 1990|K. Van der Stighelen, *De portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651: Een kritische catalogus*, Brussel 1990 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 52).
Van der Stighelen 1990b|K. Van der Stighelen, '"Op dat het recht gae": Elf familieportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651), in: H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw*, Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 121-144.
Van der Stighelen 1991|K. Van der Stighelen, 'Burgers en hun portretten', in: J. van der Stock (red.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*, tent. cat. Brussel (Gallerij van het Gemeentekrediet), Brussel 1991, pp. 141-156.
Van der Stighelen 1992-1993|K. Van der Stighelen, 'Das Porträt zwischen 1550 und 1650 – Die Emanzipation eines Genres', in: E. Mai & H. Vlieghe (red.), *Von Breugel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei,* Keulen (tent. cat. Wallraf-Richartz-Museum) Keulen 1992, pp. 171-182.
Van der Stighelen 2008|K. Van der Stighelen, *Hoofd en Bijzaak,* Turnhout 2008.
Van Stipraen 2002|R. van Stipraen, *Het volle leven: Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800),* Amsterdam 2002.
Stirm 1977|M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, XLV).
Stoichita 1998|V.I. Stoichita*, Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei,* München 1998.
Stone 1965|Gregory P. Stone, 'Appearance and the self', in: M.E. Roach & J.B. Eisher (red.), *Dress, adornment and the social order,* 1965, New York, pp. 216-245.
Stopp 1965|F.J.Stopp, 'Der religiös-polemische Einblattdruck 'Ecclesia Militans'', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 39 (1965), pp. 588-638.
Story 1906|G.H. Story, 'Principal Accessions by Gift', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1, nr. 3 (1906), pp. 48-49.
Van Straten 2005|R. van Straten, *Rembrandts Leidse Tijd, 1606-1632,* Leiden 2005.
Sträter 1995|U. Sträter, *Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts,* (Habil.Schr. Univ. Bochum, 1990-1991) Tübingen 1995 Beiträge zur historischen Theologie, 91).
Strengholt 1976|L. Strengholt, *Bloemen in Gethsemané: Verzamelde studies over de dichter Revius.* Amsterdam 1976.
Strengholt 1990|L. Strengholt, 'Literatuur bij de 'preciese' hervormden. Over Herman Witsius en de literatuur van zijn tijd', *Documentatieblad Nadere Reformatie*, 14, nr. 2 (1990), pp. 73-87 [repr. in: H. Duits e.a. (red.), *Een lezer aan het woord: Studies van L. Strengholt over zeventiende-eeuwse Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1998, pp. 291-307].
String 2008|T.C. String, *Art and Communication in the Reign of Henry VIII,* Aldershot 2008.
Stroh 1946|O. Stroh, 'Der Wittenberger Altar', *Concordia Theological Monthly* 17 (1946), pp. 280-296.
Stroik 2012|D.G. Stroik, *The Church Building as a Sacred Place: Beauty, Transcendence, and the Eternal,* Chicago 2012.
Strohl 1951|H. Strohl, *La pensée de la Réforme,* Neuchâtel 1951 (Manuels et précis de Théologie, XXXII).
Strong 1977|R. Strong**,** *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry,* Londen 1977.
Stronks 1996|E. Stronks, *Stichten of schitteren: de poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten,* (diss. Univ. Utrecht), Houten 1996.
Stronks 2010|E. Stronks, 'Literature and the Shaping of Religious Identities: The Case of the Protestant Religious Emblem in the Dutch Republic', *History of Religions* 49, nr. 3 (2010), pp. 219-253.
Stroumsa 2005|G.A.G. Stroumsa, *Hidden wisdom: esoteric traditions and the roots of Christian mysticism,* Leiden 2005 (Studies in the history of religions, 70).
Strübind 2003|A. Strübind, *Eifriger als Zwingli: die frühe Täuferbewegung in der Schweiz,* (Hab.schr. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Univ. 2001) Berlijn 2003.
Struck 1990|W.-H. Struck, *Die stifte St. Walpurgis in Weilburg und St. Martin in Idstein*, Berlijn & New York 1990 (Germania Sacra, nr. 6, Das Bistum Trier).
Struck 2010|P.T. Struck, 'Allegory and ascent', in: R. Copeland & P.T. Struck (red.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge etc. 2010, pp. 57-70.
Studt 1997|B. Studt. 'Der Hausvater. Haus und Gedächtnis bei Hermann von Weinsberg', *Rheinische Vierteljahrsblätter* 61 (1997), pp. 135-160.
Stupperich 1970|R. Stupperich (red.), *Die Schriften von Bernhard Rothmanns*, München 1970 (Die Schriften der Münsterischen Taüfer und ihrer Gegner, 1).
Sturkenboom 2013|D. Sturkenboom, 'The "Simple Burgher" of D.V. *Coornhert* (1522-1590). A Dutch Freethinker Opens the Door to a New Age', in: M.C. Jacob & C. Secretan (red.), *In Praise of Ordinary People: Early Modern Britain and the Dutch Republic,* New York 2013, pp. 19-46.
Subrahmanyam 2005|S. Subrahmanyam, *Explorations in Connected History: From the Tagus to the Ganges,* Oxford & New Dehli 2005.
Suckale 1977|R. Suckale, 'Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder', *Städel-Jahrbuch* 6 (1977), pp. 194-208.
Suckale 1985|R. Suckale, 'Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild', in: W. Harms (red.), *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988, Günzburg,* Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien, 11), pp. 15-34.
Sulzberger 1936|S. Sulzberger, 'À propos de deux peintres de Martin de Vos. La décoration de la salle à manger d'Egide Hooftman', *Revue belge* 6 (1936), pp. 121-132.
Sulzberger 1938|S. Sulzberger, *Essai de monographie sur Martin de Vos: Thèse de doctorat en histoire del'art et archéologie,* (diss. Univ. Libre Bruxelles) Brussel 1938.
Sumowski 1961|W. Sumowski, *Bemerkungen zu O. Beneschs Corpus der Rembrandt-Zeichnungen II,* Bad Pyrmont 1961.
Sumowski 1968|W. Sumowski, 'Hitherto unknown draughtsmen of the Rembrandt school', *Master Drawings* 6 (1968), pp. 271-276
Sumowski 1969|W. Sumowski, 'Beiträge zu Willem Drost', *Pantheon* 27 (1969), pp. 372-383.
Sumowski 1970|W. Sumowski, '"Christus segnet die Kinder": Vemerkungen zu einen Frühwerk von Nicolaes Maes', *Festschrift für Heinz Ladendorf,* Keulen & Wenen 1970, pp. 41-49.
Sumowski 1979-1992|W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, 10 dln., New York 1979-1992.
Sumowski 1983-1994|W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 dln., Landau/Pfalz 1983-1994.
Suthor 2014|N. Suthor, *Rembrandts Rauheit: eine phänomenologische Untersuchung,* Paderborn 2014.
Sutton 2005|P.C. Sutton, 'Rembrandt and the *Portrait Historié* [Rembrandt en het *portrait historié*]', in: A.K. Wheelock (red.), *Rembrandt's Late Religious Portraits* [Rembrandts late religieuze portretten], tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Los Angeles (J. Paul Getty Museum), Chicago 2005 [Zwolle 2005], pp. 56-67.
Suzuki 1996|Y. Suzuki, *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kuns: Von Andra Mantegna bis Palma il Giovane,* (diss. Univ Frankfurt 1995), Münster 1996.
Swart 1967|K.W. Swart, *The Miracle of the Dutch Republic as seen in the Seventeenth Century,* Londen 1967.
Swarzenski 1907|G. Swarzenski, 'Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 2 (1907), pp. 49-64.
Swift 1965|Louis S. Swift, 'Arnobius and Lactantius: Two views of the Pagan Poets', *Transactions and Procedings of the American Philological Association* 96 (1965), pp. 439-448.
Swillens 1946|P.T.A. Swillens, 'Jacob van Hasselt', *Oud Holland* 61 (1946), pp. 133-141.
Tacke 2006|A. Tacke, 'Albrecht als heiliger Hieronymus: Damit »der Barbar überall dem Gelehrten weiche!«', in: A Tacke & Th. Schauerte (red.), *Der Kardinal: Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen*, 2 dln., Regensburg 2006, dl. 2, pp. 117-129.
Tahon 1999|E. Tahon, 'The Banquet by Antoon Claeissens (Bruges, Groeninge Museum, inv. O.23.I', in: H. Verougstraete-Marcq & R. Van Schoute (red.), *La peinture dans les pays-bas au 16e siècle: pratiques d'atelier: infrarouges et autres méthodes*

d'investigation, Leuven 1999 (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, 12), pp. 169-176.
Talbert 2002|C.H. Talbert, *Romans,* Macon GA 2002.
Tambling 2009|J. Tambling, *Allegory,* Oxford 2009.
Tappert 2003 [1960]|Th. G. Tappert, *Luther: Letters of Spiritual Counsel,* Vancouver 2003 [repr. Philadelphia 1960; ed. princ. Londen 1955 (The library of christian classics, 18)].
Tasch 1999|S.G. Tasch, *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds,* (herw. diss. Ruhr-Universität Bochum 1998) Weimar 1999.
Tate 2001|W.C. Tate, *Solomonic Iconography in Early Stuart England: Solomon's Wisdom, Solomon's Folly,* Lewiston NY & Lampeter (Wales) 2001.
Tatenhove 1983|J. van Tatenhove, 'Het Negende Portret van Jan Govertsen', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 2 (1983), 229-235.
Taureck 2009|H. F. Taureck, 'Metapher, Ereignis, Bild', in: P. Hofmann & A. Matena (red.), *ChristusBild. Icon + Ikone: Wegen zu Theorie und Theologie des Bildes,* Paderborn etc. 2009, pp. 85-100.
Taurel 1889|C. Taurel, 'De drie Pourbussen', in: *De Christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen van de Gebroeders van Eyck tot aan Otto Venius en Pourbus. Een reeks monografieën*, Amsterdam 1889, pp. 142-146.
Tax & Tax-Koolen 1993|C.J.H.M. Tax & A.C.M. Tax-Koolen, 'Zeven Bossche bisschoppen. Portretten in de Historisch-Topografische Atlas van het Stadsarchief 's-Hertogenbosch', *Hertogenbosch* 1 (4-12-1993), pp. 109-117.
Tax & Tax-Koolen 1997|C.J.H.M. Tax & A.C.M. Tax-Koolen, 'De portretten van Michael Ophovius en Franciscus Sonnius. Een aanvulling', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1997), pp. 449-453.
Tax & Tax-Koolen 2001|C.J.H.M. Tax & A.C.M. Tax-Koolen, 'Grafmonumenten van de bisschoppen van 's-Hertogenbosch', *Bisdomblad* 79 (2001), passim.
Telesko 2005|W. Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst,* Wenen, Keulen & Weimar 2005.
Telesko 2016|W. Telesko, *In Bildern denken: Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne,* Wenen, Keulen & Weimar 2005.
Tepe 1984|W. Tepe, *XXIV paepsche vergaderplaetsen: schuilkerken in Amsterdam,* Amstelveen 1984 (Geest en Steen, 17).
Ternois 1978|D. Ternois, 'Les tableaux de la primatiale Saint-Jean', *Revue du Lyonnais* 2, nr. 3 (1978), pp. 129-157, nr. 4 (1978), pp. 225-258.
Terwen & Ottenheym 1993|J.J. Terwen & K. Oetenheym, *Pieter Post (1608-1669): Architect,* Deventer 1993.
Teuber 2004|B. Teuber, 'Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung. Die leibhaftige Nachfolge Christi als Paradogma des anhermeneutischen Schreibens', in: B. Menke & B. Vinken (red.), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift [DFG-Tagung, Hamburg, 2000],* München 2004, pp. 155-179.
Teugels 2004|L.M. Teugels, *Bible and Midrash: The Story of "The Wooing of Rebekah" (Gen. 24),* Leuven 2004 (Contributions to biblical exegesis and theology, 35).
Thauer 1984|D.A. Thauer, *Der Epitaphaltar,* München 1984.
Thiel 2011|U. Thiel, The *Early Modern Subject: Self-Consciousness and Personal Identity from Descartes to Hume,* New York 2011.
Van Thiel 1961|P.J.J. van Thiel, 'Frans Hals' portret van de Leidse rederijkersnar Pieter Cornelisz. van der Morsch, alias Piero (1543-1628), Een bijdrage tot de ikonologie van de bokking', *Oud Holland* 76 (1961), pp. 153-172.
Van Thiel 1965|P.J.J. van Thiel, 'Cornelis Cornelisz. van Haarlem as a draughtsman', *Master Drawings* 3 (1965), pp. 123-154.
Van Thiel 1983|P.J.J. van Thiel, 'Werner Jacobsz. van den Valckert', *Oud Holland* 97 (1983), pp. 128-195.
Van Thiel 1987|P.J.J. van Thiel, '*Poor parents, rich children* and *Family saying grace*: two related aspects of the iconography of late sixteenth and seventeenth-century Dutch domestic morality, *Simiolus* 17 (1987), pp. 90-149.
Van Thiel 1990-1991|P.J.J. van Thiel, 'Catholic elements in seventeenth-century Dutch painting, apropos of a a children's portrait by Thomas de Keyser', *Simiolus* 20 (1990-1991), pp. 39-62.
Van Thiel 1999|P.J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz. Van Haarlem 1562-1628: A Monograph and Catalogue Raisonné,* Doornspijk 1999 (Aetas Aurea, 13).
Van Thiel & Bruyn Kops 1995|P.J.J. van Thiel & C.J. de Bruyn, *Framing in the Golden Age: picture and frame in 17th-century Holland,* Zwolle 1995.
Van Thiel & Van Thiel 2003|I. van Thiel & P. van Thiel, 'Anna Steyn en de schrijvers en tekenaars in haar liedboek 2003', *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 nr. 1 (2003), pp. 36-63.
Thielman 2005|F. Thielman, *Theology of the New Testament: a canonical and synthetic approach,* Grand Rapids 2005.
Thieme & Becker 1907-1950|U. Thieme & F. Becker (red.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes,* 37 dln., Leipzig 1907-1950 [repr. Zwickau 1978].
Thiersch 1936|H. Thiersch, *Ependytes und Ephod: Gottesbild und Priesterkleid im alten Vorderasien,* Stuttgart & Berlijn 1936 (Geisteswissenschaftliche Forschungen, 8).
Thijs 1992|A.K.L. Thijs, 'De strijd van de Kerk en overheid om de controle over de cultuurproductie en -beleving in contrareformatorisch Antwerpen (1595-ca. 1700), *De Zeventiende Eeuw* 8 (1992), pp. 3-11.
Thijs 2004|B. Thijs, *De hoefslag van Pegasus: een cultuurhistorisch onderzoek naar Den Nederduytschen Helicon (1610),* Hilversum 2004.
Thissen 1994|P. Thissen, *Werk, netwerk en letterwerk van de familie Van Hoogstraten in de zeventiende eeuw: sociaal-economische en sociaal-culturele achtergronden van geletterden in de Republiek,* Antwerpen 1994.
Thøfner 2007|M. Thøfner, 'The Bellona factor: political allegories and the conflicting claims of martial imagery', in: C. Baskins & L. Rosenthal (red.), *Early Modern Visual Allegory: Embodying Meaning,* Aldershot 2007, pp. 175-195.
Thoma 2010|G. Thoma, *De "Naspelen" bij 'Mars ende Venus' in 'den Handel der Amoureusheyt: Tekstuitgave met inleiding en aantekeningen,* (M.A. Univ. Gent) s.l. 2010. <https://lib.ugent.be/nl/catalog/rug01:001457965>
Thomas 2010|L. Thomas, *A house divided: Wittelsbach confessional court cultures in the Holy Roman Empire, c. 1550-1650,* Leiden & Boston 2010.
Thuillier 1961|J. Thuillier, 'Études sur le cercle des Dinteville: L'énigme de Félix Chrestien', *Art de France* 1 (1961), pp. 57-75.
Thulin 1939|O. Thulin, 'Reformatorische und frühprotestantische Abendmahldarstellungen', *Kunst und Kirche* XVI/1 (1939), pp. 30-34.
Thulin 1955|O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation,* Berlijn 1955.
Thümmel 1980|H.G. Thümmel, 'Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian', *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien* 76 [Neue Folge Band XL] (1980), pp. 97-110.
Thürlemann 1985|F. Thürlemann, 'Die narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität, Zur Erzählstruktur der Rota Fortunae', in: A. Reinle (red.), *Variorum Munera Florum, Festschrift H. F. Haefele,* Sigmaringen 1985, pp. 141-156.
Thürlemann 1992|F. Thürlemann, 'Das Lukas Triptychon in Stolzenhain, ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55 (1992), pp. 524-562.
Tibbe 2016|L. Tibbe, '*Portrait Historié* or Pure Painting? Kasimir Malevich's *Self-portrait with Black Square* (1933)', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 245-259.
Tichelen 1932|J. van Tichelen, 'De begraafplaats van den kunstschilder Hendrik de Clerck', *Archives bibliothèques et musées de Belgique* 9 (1932), pp. 30-32.
Tiethoff-Spliethoff 1997|M. Tiethoff-Spliethoff, 'Representatie en rollenspel. De portretkunst aan het hof van Frederik Hendrik en *Amalia',* in: M. Keblusek & J. Zijlmans (red.), *Vorstelijk Vertoon: De portretkunst aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia,* tent. cat. Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 1997, pp. 161-200.
Timmermann 2014|A. Timmermann, 'A View of the Eucharist on the Eve of the Protestant Reformation', in: L. Palmer Wandel (red.), *A Companion to the Eucharist in the Reformation,* Leiden & Boston 2014 (Brill's companions to the Christian tradition, 46), pp. 365-398.
Timmermans 2008|B. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen: De elite als actor binnen de kunstwereld,* Amsterdam 2008.
Timmers 1947|J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconografie der christelijke kunst,* Rotterdam & Maaseik 1947.
Tinagli 1997|P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity,* Manchester 1997.

Tinker 1939|C. Brewster Tinker, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting,* Cambridge Mass. 1939.
Tischer 1994|S. Tischer, *Tizian und Maria von Ungarn: der Zyklus der "pene infernali" auf Schloss Binche (1549),* Frankfurt am Main 1994 (Europäische Hochschulschriften, 28, Kunstgeschichte, 196).
Tissot 1978|Y. Tissot, 'Patristic Allegories of the Lukan Parable of the Two Sons, Luke 15:11-32', in: F. Bovon & G. Rouiller (red.), *Exegetical Problems of Method and Exercises in Reading (Genesis 22 and Luke 15),* Pittsburgh 1978, pp. 363-366.
Tittler 2013|R. Tittler, 'Portraiture and Memory Amongst the Middling Elites in Post-Reformation England', in: A. Gorden & Th. Rist (red.), *The Arts of Remembrance in Early Modern England: Memorial Cultures of the the Post-Reformation,* Farnham 2013 (Material readings in early modern culture), pp. 37-58.
Todorov 2000|Cv. [Tzv.] Todorov, *Éloge de l'individu: essai sur la peinture flamande de la Renaissance,* Parijs 2000.
Toebak 1995|P.M. Toebak, *Kerkelijk-godsdientige leven in westelijke Noord-Brabant, 1580-1653: Dekenale Visitatieverslagen als bron,* 2 dln., Breda 1995.
Tomoaki 1983|Konya Tomoaki, 'To Jacob's Blessing by Rembrandt', *Bulletin of Sapporo Ohtani Junior College* 17 (1983), pp. 91-111.
Van Toorenenbergen 1871-1891|J.J. van Toorenenbergen (red.), *Philips van Marnix van St. Aldegonde: Godsdienstige geschriften en kerkelijke geschriften,* 4 dln., Den Haag 1871-1891.
Torre 2016|A. Torre, **'**Writing on the Body and Looking through Its Wounds: the Mnemonic Metaphor of the Stigmata in Emanuele Tesauro's Rhetoric', in: W. de Boer, K.A.E. Enenkel &. W.S. Melion, *Jesuit image theory,* Boston & Leiden 2016 (Intersections: interdisciplinary studies in early modern culture, 45), pp. 102-118.
Tourneur 1913|V. Tourneur, 'Jacob Zagar und die Everard Back-Medaille', *Archiv fur Medaillen und Plaketten-Kunde* 1 (1913), pp. 14-20.
Toynbee 1913|P. Toynbee, 'A Note on 'storia', 'storiato', and the Corresponding Terms in French and English', in: Illustration of 'Purgatorio', X, 52, 71, 73', in: A.E. Picot, *Mélanges offerts à M. Emile Picot, membre de l'Institut, par ses amis et ses élèves,* Parijs 1913, dl. 1, pp. 195-208.
Traas 1988|C.P. Traas, *Josua Sanderus (c. 1592-c. 1664): His work as translator. With a descriptive bibliography of his works,* (doctoraalscriptie Engelse Taal- en Letterkunde, VU Amsterdam) s.l. 1988.
Trauth 2003|N. Trauth, 'Orientalische Maskeraden in Porträt der Markgräfin Sybilla Augusta von Baden-Baden (1675-1733)', in: G. Baumbauch & C. Bischoff (red.), *Frau und Bildnis, 1600-1750: Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel 2003, pp. 81-110.
Trauth 2009|N. Trauth, *Maske und Person: Orientalismus im Porträt des Barock,* (diss. Univ. Trier 2005) Berlijn 2009 (Kunstwissenschaftliche Studien, 157)
Trope Podell 1995|M.H. Trope Podell, '«Portrait historié» et portrait collectifs dans la critque française du XVIII siècle', *Revue de l'Art* 109 (1995), pp. 40-45.
Trowbridge 2009|M. Trowbridge, 'Jerusalem Transposed: A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market', *Journal of Historians of Netherlandish Art* 1, nr. 1 (Winter 2009), s.p. <10.5092/jhna.2009.7.1.4>
Tscherny 1987|N. Tscherny, 'Likeness in Early Romantic Portraiture', *Art Journal* 46, nr. 3 [Portraits: The Limitation of Likeness] (1987), pp. 193-199.
Tüchle 1966|H. Tüchle, *Contrareformatie,* Hilversum & Antwerpen 1966 (Geschiedenis van de Kerk in tien delen, 6).
Tuer 1971|A.W, Tuer F.S.A., *The Hornbook,* 2 dln. in 1 bd., Amsterdam 1971.
Tümmers 1970|H.-J. Tümmers, 'Bartholomäus Bruyn der Jüngere', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 32 (1970), pp. 113-134.
Tümpel 1966|C. Tümpel, 'Ikonographische Beiträge zu Rembrandt', *Kunstchronik* 19 (1966), pp. 300-302.
Tümpel 1967|C. Tümpel, *Katalog zur Geschichte der Rembrandtforschung,* Hamburg 1967.
Tümpel 1968|C. Tümpel, 'Ikonographische Beiträge zu Rembrandt zur Deutung und Interpreation seiner Historien', *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 13 (1968), pp. 95-126.
Tümpel 1969|C. Tümpel, 'Studien zur Ikonographie der Historienmalerei Rembrandts: Deutung und Interpretation der Bildinhalte', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), pp. 107-198.
Tümpel 1974|A. Tümpel, 'Claes Cornelisz. Moeyaert', *Oud Holland* 88 (1974), pp. 1-163, 245-290.
Tümpel 1981|C. Tümpel, 'Religieuze Historischilderkunst', in: A. Blankert e.a. (red.), *God en de goden: Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1981, pp. 45-53.
Tümpel 1983|C. Tümpel, 'Die Reformation und die Kunst der Niederlande', in: W. Hofmann (red.), *Köpfe der Lutherzeit*, tent. cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle), München 1983, pp. 309-321.
Tümpel 1986|C. Tümpel, *Rembrandt: Mythos und Methode,* Antwerpen 1986.
Tümpel 1992|C. Tümpel, *Rembrandt*, Nijmegen 1992 (Kwadraat monografie) [Vert. van: *Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1977].
Tümpel 1991|C. Tümpel, 'Variatie en rariteit', in: C. Tümpel, J. Boonen & P. van der Coelen (red.), *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Joods Historisch Museum), Jeruzalem (Israel Museum), Zwolle 1991, pp. 156-167.
Tümpel 1993|C. Tümpel, 'Jordaens, a Protestant Artist in a Catholic Stronghold: Notes on Protestant Artists in Catholic Centres', in: H. Devisscher & N. De Poorter (red.), *Jordaens (1593-1678),* 2 dln., tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Brussel 1993, dl. 1, pp. 31-37.
Turchini 1984|A. Turchini, 'Studium, Inventarisierung, Regestenbildung und Edition der Visitationsakten des 15. und 16. Jahrhunderts: italienische Erfahrungen und offene Probleme', in: E. W. Zeeden & P. T. Lang (red.), *Kirche und Visitation. Beiträge zur Erforschung des frühneuzeitlichen Visitationswezens in Europa*, Stuttgart 1984, pp. 74-118.
Turner 1921|P.M. Turner, 'Two attributions to Carel Fabritius', *The Burlington Magazine* 38 (1921), p. 227.
Turner & Bartum 2009-2012|S. Turner & G. Bartum, The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700 / ... Hollstein. Wenceslaus Hollar, 9 dln., Ouderkerk aan de IJssel 2009-2012.
Ubaghs 1863|G.C. Ubaghs**,** *Roomsche catechismus ten gebruike der zielbestierders: op last der H. Kerkvergadering van Trente vervaerdigd, en op bevel van den H. Paus Pius V uitg., naer den oorspronkelyken tekst,* Leuven 1863.
Uil 2001|H. Uil, 'De Nadere Reformatie en het onderwijs in Zeeland in de zeventiende eeuw', *Documentatieblad Nadere Reformatie* 25, nr. 1 (2001), pp. 1-18.
Unger 1883|J.H.W. Unger, 'Constantijn Huygens En De Familie Van Eyck', *Oud Holland* 1 (1883), pp. 97-112.
Unger & Bezemer 1899|J.H.W. Unger &W. Bezemer, *De oudste stadsrekeningen van Rotterdam,* Rotterdam 1899 (Bronnen voor de geschiedenis van Rotterdam, 3).
Unglaub 2006|J. Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso,* Cambridge 2006.
Unverfehrt 2007|G. Unverfehrt, *Da sah Ich viel köstliche Dinge: Albrechts Dürers Reise in die Niederlande,* Göttingen 2007.
Uppenkamp 2015|B. Uppenkamp, 'Gilles Coignet. A migrant painter from Antwerp and his Hamburg career', *De Zeventiende Eeuw: Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 31, nr. 1 (2015), pp. 55-77.
Urbach 1983|S. Urbach, 'Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and van Dyck', in: *Essays on Van Dyck,* Ottawa 1983 = *Revue d' Art Canadienne / Canadian Art Review (RACAR)* 19, nr. 1 (1983), pp. 5-22.
Urbach 2005|Zs. Urbach, 'Marginal Remarks to Bruegel's *Sermon of St. John the Baptist* in Budapest', in: C. Van de Velde (red.), *Flemish Art in Hungary,* Brussel 2004 (Academie van Belgie voor Wetenschappen en Kunsten, pp. 79-90.
Urbach 2006-2008|S. Urbach, 'A sixteenth-century copy of the lost Eyckian Way to Calvary: marginal remarks', *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* 32 (2006-2008), pp. 177-200.
Usher Chrismann 1982|M. Usher Chrisman, 'From Polemic to Propaganda', *Archiv für Reformationsgeschichte* 73 (1982), pp. 175-196.
Van Uytven 2003|R. Van Uytven, 'Kanttekeningen bij Kanunnik Van der Paele: Sprekende Palen en Groene Papegaaien', in: R. Bauer e.a. (red.), *In de voetsporen van Jacob van Maerlant: liber amicorum Raf de Keyser: verzameling opstellen over middeleeuwse geschiedenis en geschiedenisdidactiek,* Leuven 2002 [2003] (Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis, Series A, 3), pp. 374-384.

Vacková 1981|J. Vacková, 'Early Netherlandish Painting in Commenting the Contemporary Historical Reality in Bohemia', in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexegenario dedicata,* Warschau 1981.
Vacková & Šmahel 1982|J.Vacková & F. Šmahel, 'Odezva husitských Cech v evropském malírství 15. století', *Umění* 30 (1982), pp. 308-342.
Valentiner 1905|W.R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung,* Straatsburg 1905 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 29).
Valentiner 1923-1924|W. R. Valentiner, 'Deutung der „Judenbraut"', *Kunst und Künstler* 22 (1923-1924), pp. 17-22.
Valentiner 1925-1934|W.R. Valentiner, *Rembrandt: Des Meisters Handzeichnungen,* 2 dln., Stuttgart, Berlijn & Leipzig 1925-1934 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 31-32).
Valentiner 1930|E. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Straatsburg 1930 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, H. 132).
Valentiner 1932|W. Valentiner, 'Carel and Barent Fabritius', *Art Bulletin* 14 (1932), 197-240.
Valentiner 1938|W.R. Valentiner, 'Isaac Luttichhuys: A little known Durch portrait painter', *Art Quarterly* 1 (1938), pp. 151-179.
Valentiner 1944|W.R. Valentiner, 'The Penitent St. Peter by Jacob Jordaens', *Bulletin Detroit Institute of Arts* 24, nr. 2 (1944), pp. 16-18.
Valentiner 1957|W.R. Valentiner, 'Noch einmal 'Die Judenbraut', in: B. Hackelsberger, G. Himmelheber & M. Meier, *Festschrift Kurt Bauch: Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957,* Berlijn 1957, pp. 227-237.
Valkema Blouw 1984|P. Valkema Blouw, 'Printers to Hendrik Niclaes: Plantijn and Augustijn van Hasselt', *Quærendo* 14 (1984), pp. 245-276 [repr. in: Valkema Blouw 2013, pp. 53-82].
Valkema Blouw 1986|P. Valkema Blouw, 'Augustijn van Hasselt as a printer in Vianen and Wesel', *Quærendo* 16 (1986), pp. 83-109, 163-190 [repr. in: Valkema Blouw 2013, pp. 117-172].
Valkema Blouw 1988|P. Valkema Blouw, 'A further book printed in Vianen and Wesel', *Quærendo* 18 (1988), pp. 96-103 [repr. in: Valkema Blouw 2013, pp. 219-228].
Valkema Blouw 1989|P. Valkema Blouw, 'A Haarlem press in Sedan and Emden. Part one: Haarlem. Part two: Sedan and Emden', *Quærendo* 19 (1989), afl. 3, pp. 225-250; afl. 4, pp. 253-298 [repr. in: Valkema Blouw 2013, pp. 275/301-348].
Valkema Blouw 1988-1989|P. Valkema Blouw, 'Plantin's betrekkingen met Hendrik Niclaes', *De Gulden Passer* 66-67 (1988-1989), pp. 121-158 [repr. 'Plantin's Relations with Hendrick Niclaes', in: Valkema Blouw 2013, pp. 245-274].
Valkema Blouw 1993|P. Valkema Blouw, 'Was Plantin a Member of the Family of Love? Notes on his Dealings with Hendrik Niclaes', *Quærendo* 23 (1993), afl. 1, pp. 5-36 [repr. in: Valkema Blouw 2013, pp. 643-664].
Valkema Blouw 2013|P. Valkema Blouw, *Dutch typography in the sixteenth century: the collected works of Paul Valkema Blouw***,** ed. T. Croiset van Uchelen & P. Dijstelberge, Leiden 2013 (Library of the written word, 18; The handpress world, 12).
Van Valkenburg 1960-1962|C.C. van Valkenburg, 'De Haarlemse schuttersstukken: III. Officieren van de Cluveniersdoelen het doelengebouw verlatende (Hendrick Gerritsz. Pot, circa 1630); IV. Maaltijd van Officieren van de Sint Jorisdoelen (Frans Hals, 1627); V. Maaltijd van Officieren van de Cluveniersdoelen (Frans Hals, 1627); VI. Officieren en onderofficieren van de Cluveniersdoelen (Frans Hals, 1633); VII. Officieren en onderofficieren van de Sint Jorisdoelen (Frans Hals, 1639); VIII. Maaltijd van Officieren van de Cluveniersdoelen (Cornelis Engelsz., 1618)', *Haerlem Jaarboek* (1960), pp. 117-125; (1961), pp. 47-76; (1962), pp. 89-98.
Van Valkenburg 1985|W.W. van Valkenburg, 'De nakomelingen van Mr. Jacob Cats', in: *Liber Amicorym Jhr. Mr. C.C. van Valkenburg,* Den Haag 1985, pp. 385-418.
Valvekens 1929|P. E. Valvekens, *De Zuid-Nederlandsche Norbertijner abdijen en de opstand tegen Spanje: maart 1576-1585*, (diss. Universiteit Leuven) Antwerpen 1929 (Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie de l'Université de Louvain. Série 2; fasc. 18).
Vandenbroeck 1990|P. Vandenbroeck, 'De "salette" of pronkkamer in het 17de-eeuwse Brabantse burgerhuis. Familie- en groepsportretten als iconografische bron, omstreeks 1640-1680', *Monumenten & Landschappen* 9/6 (1990), pp. 41-64.
Vandendorpe 1999|C. Vandendorpe, 'Allégorie et Interprétation', *Poétique* 117 (febr. 1999), pp. 75-94.
Vangheluwe 1985|D. Vangheluwe, 'De fundatie van bisschop Rythovius', *De rosdoek* afl. 35 (1985), pp. 14-22.
Vanhaelen 2012|A. Vanhaelen, *The Wake of Iconoclasm: Painting the Church in the Dutch Republic,* University Park PA 2012.
Vannérus 1933|J. Vannérus, 'Das Denkmal des Trierer Schöffen Bartholomeus Hauptmann auf dem Hohen Venn bei Sourbrod (1566)', *Trierer Zeitschrift* (1933), pp. 22-27.
Vanneste 1977|Alfred Vanneste, 'Nature et grâce dans le théologie de Baius', in: J.M. van Eijl (red.), *Facultas S. Theologiae Lovaniensis 1432-1797*, Leuven 1977, pp. 327-350.
Varese 1955|C. Varese, *Prosatori volgari del Quattrocento,* Milaan 1955 (La letteratura italiana, 14).
De Vaux de Foletier 1966|F. de Vaux de Foletier, 'Iconographie des "Egyptiens", précisions sur le costume ancien de tsiganes', *Gazette des Beaux-Arts* 68 (1966), pp. 165-171.
De Vaux de Foletier 1983|F. de Vaux de Foletier, *Le monde des Tsiganes,* Parijs 1983 (Espace des hommes).
Veelenturf 2011|K. Veelenturf, 'In the Guise of a Christian: the Early Medieval Preliminary Stage of the Portrait Historié', geschreven in 2008, internet prepublicatie (pdf), 30-11-2011. <www.kees-veelenturf.nl/>
Veelenturf 2016|K. Veelenturf, 'In the Guise of a Christian: the Early Medieval Preliminary Stage of the *Portrait Historié'*, in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 69-91.
Van Veen 1907|J.S. van Veen, *Het verzet tegen de installatie van Wilhelmus Lindanus,* s.l. s.d. [1907].
Van Veen 1989|S.D. van Veen, Het godsdienstonderwijs en de aanneming van lidmaten in de gerformeerde kerk, Dordrecht 1989.
Van Veen 2001|M.G.K. van Veen, ''Geboren voor de contramine...' Coornherts polemiek tegen de Dopers', *Doopsgezinde Bijdragen* 27 (2001), pp. 73-94.
Van Veen & Van der Sijs 1991|P.A.F. van Veen & Nicolette van der Sijs, *Etymologisch woordenboek: De herkomst van onze woorden*, Utrecht & Antwerpen (Van Dale Lexicografie).
Van der Veen 1997|J. van der Veen, 'Faces from Life: Tronies and Portraits in Remsbrandt's Painted Oeuvre', in: A. Blankert e.a. *Rembrandt: A Genius and His Impact,* tent. cat. Melbourne (National Gallery of Victoria), Canberra (National Gallery of Australia), Zwolle 1997, pp. 69-80.
Veevers 1989|E. Veevers, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and Court Entertainments*, Cambridge 1989.
Van de Velde 1975|C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570): Leven en werken,* 2 dln., Brussel 1975 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten. Klasse der Schone Kunsten, jrg. 37, nr. 30).
Van de Velde 1975b|C. Van de Velde, 'Rubens' Hemelvaart van Maria in de Kathedraal te Antwerpen', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1975), pp. 245ff.
Van de Velde 1979-1980|C. Van de Velde, 'Nieuwe gegevens en inzichten over het werk van Frans Pourbus de Oudere', *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 25 (1979-1980), pp. 124-157.
Van de Velde 2000|C. Van de Velde, 'The Fragments of a Sixteenth Century Flemish Epitaph Painting in the Museum of Fine Arts in Budapest', in: C. van de Velde (red.), *Flemish Art in Hungary,* Budapest 12-13 May 2000, pp. 91-94.
Van der Velden 1995| H. van der Velden, 'Cambyses reconsidered: Gerard David's exemplum iustitiae for Bruges town hall', *Simiolus* 23 (1995), pp. 40-62.
Veldman 1989|I.M. Veldman, 'Coornhert en de prentkunst', in: H. Bonger e.a. (red.), *Dirck Volckertszoon Coornhert: Dwars maar recht,* Zutphen 1989. pp. 115-143.
Veldman 1977|I.M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century,* (diss. UvA Amsterdam) Maarssen 1977.
Veldman 1995|I.M. Veldman, 'The Old Testament as a moral code: old testament stories as exempla of ten commendments', *Simiolus* 23, nr. 3 (1995), pp. 215-239.
Veldman 1996|I.M. Veldman, 'Een monument in de Alkmaarse geschedenis: Het Laurentius-drieluik van Maarten van Heemskerck', in: L. Noodegraaf (red.), *Glans en glorie van de Grote Kerk: het interieur van de Alkmaarse Sint Laurens,* Hilversum 1996 (Alkmaarse historische reeks, 10), pp. 203-228.

Veldman 2001|I.M. Veldman, *Profit and pleasure: print books by Crispijn de Passe,* Rotterdam 2001 (Studies in prints and printmaking, 4).
Venard 1984|M. Venard, 'Die französischen Visitationsberichte des 16. bis 18. Jahrhunderts', in: E.W. Zeeden & P.T. Slang (red.), *Kirche und Visitation: Beiträge zur Erforschung des frühneuzeitlichen Visitationswesens in Europa*, Stuttgart 1984, pp. 36-75.
Van de Venne 1983; 1984; 1985; 1986|H. van de Venne, 'Cornelius Schonaeus 1541-1611. A Bibliography of His Printed Works', *Humanistica Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies* 32 (1983), pp. 367-433; 33 (1984), pp. 206-314; 34B (1985), pp. 1-113; 35 (1986), pp. 219-183.
Van de Venne 1996|H. van de Venne, 'Cornelius Schonaeus Goudanus en zijn contacten met het Antwerpse boekbedrijf, inzonderheid de Officina Plantiniana 1568/69-1610', in: M. de Schepper & F. de Nave (red.), *Ex officina Plantiniana Moretorum. Studies over het drukkersgeslacht Moretus*, Antwerpen 1996 [= *De Gulden Passer* 74], pp. 307-342.
Van de Venne 2001|H. van de Venne, *Cornelius Schonaeus Goudanus (1540-1611): Leven en werk van de christelijke Terentius: Dl. 1. Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van de Latijnse scholen van Gouda, 's-Gravenhage en Haarlem,* 2 dln., (bew. diss. Radboud Univ. Nijmegen) Voorthuizen 2001 (Haerlem Reeks, 15.1).
Van de Venne 2001b|H. van de Venne, *Cornelius Schonaeus Goudanus (1540-1611): Overzicht van zijn elegische, epigrammatische en dramatische poëzie,* Voorthuizen 2001**.**
Van de Venne 2003|H. van de Venne, *Bibliographia Schonaeana (1569-1964). A Bibliography of the Printed Works of Cornelius Schonaeus Goudanus,* Amersfoort 2003 (Haarlem Reeks, 15.3).
Verbeke 2012|D. Verbeke, 'Een humanistische lezing van Antoon Claeissens' *Feestmaal van Stadsfunctionarissen* (Brugge, 1574)', *Biekorf* 112 (2012), pp. 54-59.
Verboom 1986|W. Verboom, *De cathese van de Reformatie en de Nadere Reformatie,* Amsterdam 1986.
Verdam 1932|J. Verdam, *Middelnederlandsch Handwoordenboek, bewerkt door J. Verdam: Onveranderde herdruk en van het woord sterne af opnieuw bewerkt door C.H. van Ebbinge Wubben,* Den Haag 1932 [repr. 1976].
Verdenius 1975|W.J. Verdenius, 'Olympische Ode XIV', *Hermeneus* 47 (1975), pp. 112-114.
Verduyn 1926|W.D. Verduyn, *Emanuel van Meteren: bijdrage tot de kennis van zijn leven, zijn tijd en het ontstaan van zijn geschiedwerk,* (diss. Univ. Leiden) Den Haag 1926.
Vergara 1999|A. Vergara, *Rubens and his Spanish patron*, Cambridge & New York 1999.
Verhoeven 1961|P.H. Verhoeven, *Maarten van Riethoven, eerste bisschop van Ieper: geschiedkundige levensschets*, Wetteren 1961.
Verjans 1951|R. Verjans, 'Verweerschrift van P. Horantius OFM tegen M. Baius en Ph. Marnix van St. Aldegonde', in: *Franciscana (*1951), pp. 104-118.
Vermant 1999|W. Vermant, 'Families Del Rio en Hooftman: tegengestelde politieke opvattingen in de 16e eeuw. Figuren van Europees formaat op Cleydael. II', *Tijdschrift van de Heemkundige Kring Aartselaar* 19, nr. 3 (1999), pp. 27-28; nr. 4 (1999), pp. 13-24.
Vermeeren 1998|C. Vermeeren, '"Opdat de kunst alhier soude moge floreren". De kunstmarkt in Den Haag in de 17de eeuw', in: E. Buijsen e.a., *Haagse schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Den Haag 1998, pp. 51-78.
Vermeersch 1981|V. Vermeersch, *Brugge. Duizend jaar kunst. Van karolingisch tot Neogotisch 875-1875*, Brugge 1981.
Verschaffel 1999|B. Verschaffel, 'Kleine theorie van het portret', *De Witte Raaf* 14 [81] (1999), pp. 1-5.
<http://hdl.handle.net/1854/LU-323332>
Vervaet 1976|J. Vervaet, 'Catalogus van de altaarstukken van gilden en ambachten uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen en bewaard in het Koninklijk Museum', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1976), pp. 197-244.
Verveer 2001|W. Verveer, *Den Nederduytschen Helicon*, Leiden 2001.
Verzijl 1952|J.Verzijl, 'Genealogie van Cloots', *De Limburgsche Leeuw* 1 (sept.-okt. 1952).
Vester s.d.|N. Vester, 'Herders op de Dam Amsterdamse stedelijke elite geportretteerd in pastoraal kostuum', in: *Portretten in Amsterdam 1620-1645: memorie en identiteit*, s.l. s.d.
<https://www.academia.edu/6248734/Herders_op_de_Dam_Portretten_in_Amsterdam_1620-1645_memorie_en_identiteit_>
Veth 1889|G.H. Veth, 'Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche Schilders', *Oud Holland* 7 (1889), pp. 307-308.
Vetter 1955|E. Vetter, *Der verlorene Sohn,* Düsseldorf 1955 (Lukasbücherei zur christlichen Ikonographie, VII).
Vetter 2009|E.M. Vetter, *Grünewald: die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie,* Weißenhorn 2009.
Vey 1962|H. Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, 2 dln., Brussel 1962.
Vicchio 2006|S.J. Vicchio, *The Image of the Biblical Job: A History, Volume 1, Job and the Ancient World,* Eugene OR 2006.
Vidal 1992|M. Vidal, *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France,* New Haven & Londen 1992.
Vigne 1992|D. Vigne, *Christ au Jourdain: Le baptême du Christ dans la tradition judéo-chrétienne,* Parijs 1992 (Études bibliques, nouv. Série, 16)
Viladesau 2008|R. Viladesau, *The Triumph of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts,* New York 2008.
Vinken 1999|P.J. Vinken, *The shape of the heart,* Amsterdam 1999.
Vis 1991|G.N.M. Vis, *650 jaar ziekenzorg in Alkmaar,* Hilversum 1991.
Vischer 1846-1857|Th. Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des schönen: Zum gebrauche für vorlesungen von Dr. Friedrich Theodor Vischer,* 3 dln. in 4 bdn., Reutlingen & Leipzig 1846-1857.
Visschers 1851|P. Visschers, *Verzameling van grafschriften, in St. Andries kerk, te Antwerpen*, Antwerpen 1851.
Visser 1988|P. Visser, *Broeders in de geest: De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw,* 2 dln., (diss. UvA Amsterdam) Deventer 1988 (Deventer Studiën, 7).
Visser 1988b|P. Visser, 'Jan Philipsz. Schabaelje and Pieter van de Borcht's etchings in the first and final state. A contribution to the reconstruction of the printing history of H.J. Barrefelt's 'Imagines et Figuræ Bibliorum'', *Quærendo* 18 (1988), pp. 35-76.
Visser 2004|P. Visser, *Het Socianisme in de Nederlanden,* Amsterdam 2004 (Doopsgezinde bijdragen, 30).
Visser 2008|P. Visser, '"Die schoone Stadt Godts" The Methaphor of the Heavenly City in Dutch Mennonite Edifying Literature of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries', in: M. Kobelt-Groch & C. Niekus Moore (red.), *Tod und Jenseits in der Schriftkultur der Frühen Neuzeit,* Wiesbaden 2008 (Wolfenbütteler Forschungen, 119), pp. 137-168.
Vlieghe 1972-1973|H. Vlieghe, *Saints I / II: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts*, 2 dln., Brussel, Londen & New York 1972-1973 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 8).
Vlieghe 1987|H. Vlieghe, *Rubens Portraits of identified sitters painted in Antwerp*: *an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six part,* Antwerpen & Londen 1987 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 19.2).
Vlieghe 1990|H. Vlieghe, 'Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd door Van Dijck', in: *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw,* Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 145-157.
Vlieghe 1998|H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven & Londen 1998 (Yale University Press Pelican history of art).
Vlieghe 1999|H. Vlieghe (& S. Cosyn red.), *Anton van Dijck: zijn religieus werk in Vlaams bezit = ses œuvres religieuses dans les collections flamandes = religious work in Flemisch collections = das religiöse Werk in flämischem Besitz,* Oostkamp 1999.
Van Vloten 1851|J. van Vloten, *Verzameling van Nederlandsche prozastukken, van 1229-1476: naar tijdsorde gerangschikt,* Leiden 1851.
De Vocht 1927|Henri De Vocht, *Inventaire des archives de l'Université de Louvain, 1426-1797 aux archives générales du Royaume à Bruxelles,* Leuven 1927 (Inventaires des Archives de la Belgique).
Voet 1969-1972|L. Voet, *The golden compasses: A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, 2 dln., Amsterdam 1969-1972.

Voet PP|L. Voet, *The Plantin Press. 1555-1589: a Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, 6 dln., Amsterdam 1980-1983.
De Volkaersbeke 1857-1858|Ph. Kervyn de Volkaersbeke, *Les Églises de Gand,* 2 dln., Gent 1857-1858.
Volp 1980|R. Volp, 'Das Bilda ls grundkategorie der Theologie', in: *Theologische Realenzyklpedie,* Berlijn 1980, pp. 557-568.
Voogt 2000|P.G. Voogt, *Constraint on Trial: Dirck Volckertsz Coornhert and Religious Freedom,* Kirksville 2000 MO (Sixteenth century essays & studies, 52).
Voolstra 2002|Sj. Voolstra, ''Onheilige heiligheid': Leer en leven van de Dantziger Oude Vlamingen', in: M. Gravendeel & P. Visser e.a. (red.), *Bezweegen broederschap: het wel en wee van de Dantziger Oude Vlamingen te Haarlem in de eerste helft van de achttiende eeuw opgetekend door Eduard Simonsz Toens in zijn Memoriaal (1735-1749),* pp. 47-72.
Voolstra 2005|Sj. Voolstra, ''Van ware penitencie': De kern van Menno Simons' theologie', in: *Beeldenstormer uit bewogenheid: verzamelde opstellen van Sjouke Voolstra,* Hilversum 2005, pp. 61-74 [repr. uit: *Doopgezinde bijdragen* 12-13 (1986-1987), pp. 248-265].
Voorthuis 2009|J. Voorthuis, **'**Narratief/descriptief: De echo van. Narcissus', in: J. Voorthuis, *Lezen om het Kijken Heen, Reflecties over Architectuur en Beeldende Kunst,* s.l. 2009. <http://www.voorthuis.net/Aesthetics/Esthetiek_40_Narratief_descriptief.pdf>
De Vooys 1928|C.G.N. de Vooys, 'Apostelspelen in de Rederijkerstijd', *Mededeelingen der Koninklijke Akademie van wetenschappen, Afdeeling Letterkunde. Serie A, Letteren, wijsbegeerte, godgeleerdheid* 65, nr. 5 (1928), pp. 153-197.
De Vooys 1928b|C.G.N. de Vooys, 'Een Allegorie van Willem van Haecht in woord en beeld', *Oud Holland* 45, nr. 4 (1928), pp. 147-158.
De Vooys 1929|C.G.N.de Vooys, 'Amsterdamsch rederijkersleven in het midden van de zestiende eeuw', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 48 (1929), pp. 133-140.
De Vooys 1967|C.G.N. de Vooys, *Nederlandse spraakkunst*, Groningen 1967.
De Vos 1999|D. De Vos, *Rogier van der Weyden*, Antwerpen 1999.
De Vos 2002|D. De Vos, *Dirk: Flämische Meister. Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling,* Keulen 2002.
Vosmaer 1861|C. Vosmaer, 'De ordonnantie-boeken van Prins Frederik Hendrick over de jaren 1637-1650', *Kunstchronijk* 22 (1861), pp. 37-40.
Voss 1933|H. Voss, 'Quellenforschung und Stilkritik Eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei', *Zeitschrift fur Kunstgeschichte* 2 (1933), pp. 176-206.
Voß 2003|K.-D. Voß, 'Die Einsetzung der ersten Almosenpfleger', *Wochenendbeilage der Emder Zeitung* (4-10-2003), p. 11.
Vötterle 1953|K. Vötterl, 'Hiob, Schutzpatron der Musiker', in: *Musik und Kirche* 23 (1953), pp. 225-233.
De Vries 1934|A.B. de Vries, *Het Noord-Nederlandsch portret in de tweede helft van de 16e eeuw,* (diss. RU Utrecht) Amsterdam 1934.
De Vries 1990|Lyckle de Vries, 'Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings', in: H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), *Nederlandse portretten: Bijdragen over de Portretkunst in den Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw*, Den Haag 1990 = *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 185-202.
De Vries 1998|W. de Vries, *Wandeling en verhandeling: de ontwikkeling van het Nederlandse hofdicht in de zeventiende eeuw (1613-1710),* (diss. UvA Amsterdam) Hilversum 1989.
De Vries 2004|A. de Vries, *Ingelijst Werk: De verbeelding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden*, (bew. diss. UvA Amsterdam 2003) Zwolle 2004.
De Vries 2011|A. de Vries, 'Reformulating St. Luke: Frans Floris on Art and Dilligence', in: B. Ramakers (red.), *Understanding Art in Antwerp. Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540-1580),* Leuven e.a. 2011 (Groningen studies in cultural change, 45), pp. 37-51.
De Vries e.a. 1999|O. de Vries, P. Baks, B.S. Hempenius-Van Dijk & P. Nieuwland, *De Heeren van den Raede: biografieën en groepsportret van de raadsheren van het Hof van Friesland, 1499-1811,* Hilversum 1999.
Vuyck 1928|J. Vuyk, 'Zwei Altarflügel von Anthonie Blocklandt van Montfoort', *Oud-Holland* 45 (1928), pp. 159-176.
Van Waadenoijen 2007|J. van Waadenoijen, *De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch: een interpretatie van zijn werk,* Hilversum 2007 (Middeleeuwse studies en bronnen).
Waagen 1854|G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, illuminated MSS, &c. &c,* 3 dln., Londen 1854 [repr. 1999].
De Waard 1970|G.C. de Waard, 'Het thema en de symboliek van Victorijns Goliath', *De Nieuwe Taalgids* 63 (1970), pp. 107-111.
De Waard 1988|J.A. de Waard, *De portretten van Marnix van St. Aldegonde: Een ikonografische verkenning*, Deventer 1988
Waetzhold 1908|W. Waetzhold, *Die Kunst des Porträts,* Leipzig 1908.
Wagenaar 1999|F.P. Wagenaar, *"Dat de regering niet en bestaet by het corpus van de magistraet van Den Hage alleen": De Sociëteit van 's-Gravenhage (1587-1802): Een onderzoek naar bureaucratisering*, Hilversum 1999.
Wagner-Douglas 1999|I. Wagner-Douglas, *Das Maria und Martha Bild: religiöse Malerei im Zeitalter der Bilderstürmer,* (diss. Univ. Hamburg 1994), Baden-Baden 1999 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 360).
Waiboer 2012|A.E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A catalogue raisonné,* (bew. diss. New York Univ. 2007) New Haven 2012.
Walbe 1974|Brigitte Walbe, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich, von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.,* (diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Univ.) Frankfurt am Main 1974.
Wallace 2011|D.D. Wallace Jr., *Shapers of English Calvinism, 1660-1714: Variety, Persistence, and Transformation,* New York 2001.
Wallert & Tauber 2004|A. Wallert & G. Tauber, 'Over herhalingen in de schilderkunst: het probleem van reproductie', *Bulletin van het Rijksmuseum* 52 nr. 3/4 (2004), pp. 316-327.
Walsh 1985|A.L. Walsh, *Paulus Potter: his works and their meaning,* (onuitg. diss. Columbia Univ.) New York 1985.
Van Wamelen 2014|C. van Wamelen, *Family life onder de VOC: Een handelscompagnie in huwelijks- en gezinszaken*, Hilversum 2014.
Wammetsberger 1967|H. Wammetsberger, 'Individuum und Typ in den Porträts Kaiser Karls IV', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena Gesellschaft- und sprachwissenschaft*, Reihe 16 (1967), pp. 79-93.
Wandel 2006|L. Palmer Wandel, *The Eucharist in the Reformation: Incarnation and Liturgy,* Cambridge 2006.
Wandel e.a. 2014|L. Palmer Wandel (red.), *A Companion to the Eucharist in the Reformation,* Leiden & Boston 2014 (Brill's companions to the Christian tradition, 46).
Wang 1975|A. Wang, *Der «Miles Christianus» im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition: Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Frankfurt am Main 1975.
Wangsgaard Jürgensen 2013|M. Wangsgaard Jürgensen, 'Image, Time and Ritual: The Motif of the Last Supper in Lutheran Churches', in: K. Kodres & A. Mänd (red.), *Images and Objects in Ritual Practices in Medieval and Early Modern Northern,* Cambridge 2013, pp. 68-88.
Wansink 1992|C.J.A. Wansink, '"Peter and Paul" by Jacob Gerritsz. Cuyp and Pieter de Grebber', *Mercury* 13/14 (1992), pp. 21-25.
Warnke 1984|M. Warnke, *Cranachs Luther: Entwürfe für ein Image,* Frankfurt am Main 1984 (Kunststück, 980; Fischer Taschenbücher, 3904).
Warnke 1985|M. Warnke, 'Das Bild als Herrschaftsbestätigung', in: *Funkkollege Kunst, Studienbegleitbrief* 7, ed. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim & Bazel 1985, pp. 51-82 (repr. in: W. Busch (red.), *Eine Geschichte der Kunst im Wandel und Funktionen*, München 1985).
Waterbolk 1974|E.H. Waterbolk, 'Viglius van Aytta, maecenas van St.-Baafs te Gent', *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent: Nieuwe Reeks* 28 (1974), pp. 59-76.
Waterbolk 1980|E.H. Waterbolk, *Rond Viglius van Aytta: enige brieven van zijn hand en enige opstellen,* Leeuwarden 1980 (Fryske Akademy, 587).
Waterhouse 1964|E.K. Waterhouse, 'Gainsborough's Fancy Pictures', *The Burlington Magazine* 88, nr. 519 (1964), pp. 134-141.
Waterhouse 1978|E. Waterhouse, *Anthony van Dyck, Suffer Little Children to Come unto Me / Antoine van Dyck. Laissez les enfats venir à moi,* Ottowa 1978 (Masterpieces in the National Gallery of Canada, 1).

Waterschoot 1974|W. Waterschoot, 'Leven en betekenis van Lucas d'Heere', *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (1974), pp. 1-126.
Waterschoot 1999|W. Waterschoot, 'Eigentijdse commentaar bij zestiende- en vroeg-zeventiende-eeuwse gedichten', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 115 (1999), pp. 113-121.
Waterschoot 2002|W. Waterschoot, *Schouwende fantasye: opstellen*, Gent 2002 (Studia Germanica Gandensia. Libri, 2).
Weale 1875|W.H.J Weale, *Bruges et ses environs: descriptions des Monuments, Objects d'Art & d'Antiquités,* Brugge 1875.
Weale 1911|W.H.J Weale, 'Peintres brugeoises, les Claeissins, 1500-1656', *Annales de la Société d'Emulation de Bruges* 61 (1911), pp. 26-76.
Weber 1991|G.J.M. Weber, *Der Lobtopos des ›lebenden‹Bildes: Jan vos und sein »Zeege der Schilderkunst« von 1654,* Hildesheim, Zürich & New York 1991.
Webster 2011|M. Webster, *Johan Zoffany, 1733-1810,* New Haven & Londen 2011.
Weckwerth 1957|A. Weckwerth, 'Der Ursprung der Bildepitaphs', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20 (1957), pp. 147-185.
Weder 1978|H. Weder, *Die Gleichnisse Jesu als Metaphern: Traditions- und Redaktionsgeschichtliche Analysen und Interpretationen,* Göttingen, 1978 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, 120a).
Weddige 1992|H. Weddige, *Einführung in die germanistische Mediävistik,* München 1992.
Wedekind 1911|F. Wedekind, *Cornelis Corneliszoon van Haarlem,* Leipzig 1911.
Weeks 2007|A. Weeks (red.), *Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493-1541): essential theoretical writings*, Leiden 2007 (Aries book series, 5).
Weijers 2016|W. Weijers, 'King, Saint, Revolutionary: Joseph Beuys' Palazzo Regale as Portrait Historié?', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present,* Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 261-284.
Weiland 1858|P. Weiland, *Kunstwoordenboek, of Verklaring van allerhande vreemde woorden, benamingen, gezegden en spreekwijzen, die, uit verscheidene talen ontleend, in de zamenleving en in geschriften, betreffende alle vakken van kunsten, wetenschappen en geleerdheid voorkomen,* Rotterdam 1858.
Weinrich 1976|H. Weinrich, *Sprache in Texten,* Stuttgart 1976.
Weissert 2016|C. Weissert, 'Personifications of *Caritas* as *Reflexive* Figures', in: W. Melion & B. Ramakers (red.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, Leiden & Boston 2016, pp. 491-517.
Weissmann 1990|C. Weissman, *Die Katechismen des Johannes Brenz,* Berlin 1990 (Spätmittelalter und Reformation, 21).
Weitzmann 1960|K. Weitzmann, 'The Mandylion and Constatine Porphyrogenitus', *Cahiers archéologiques* 11 (1960), pp. 163-184.
Wellens-De Dolder 1959|L. Wellens-De Dolder, *Medailleurs en numismaten van de Renaissance in de Nederlanden,* tent. cat. Brussel (Koninklijke Bibliotheek), Brussel 1959.
Welters 1886|H.G.H. Welters, *Wilhelmus Lindanus, eerste bisschop van Roermond,* s.l. 1886.
Welzel 1991|B. Welzel, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation*, (diss. FU Berlin 1989) Berlijn 1991.
Wencelius 1937|L. Wencelius, *L'esthétique de Calvin*, Parijs 1937 (Les Belles Lettres).
Wendel 1950|F. Wendel, *Calvin, sources et évolution de sa pensée religieuse*, Parijs 1950 (Études d'histoire et de philosophie religieuse de l'université de Strassbourg, 41; Histoire et Société, 9).
Wendorf 1996|R. Wendorf, *Sir Joshua Reynolds: The Painter in Society,* Londen 1996 [1998, 2013].
Weniger 2011|M. Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes: drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen,* Kiel 2011.
Wenzel 1995|H. Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter,* München 1995.
Wenzel 2002|M. Wenzel, 'The Windsor Beauties by Sir Peter Lely and the collection of paintings at St James's Palace, 1674', *Journal of the History of Collections* 14 (2002), pp. 205-213.
Wescher 1929|P. Wescher, 'Der Maler Pieter Pietersz. und sein Werk', *Oud Holland* 46 (1929), pp. 152-171.
Wescher 1946|P. Wescher, Jan Scorel und die beiden Cornelis Buys, der Altere und der Jüngere', *Oud Holland* 61 (1946), pp. 82-95.
West 1991|S. West, *The Image of the Actor: Verbal and Vsual Representation in the Age of Garrick and Kemble*, New York 1991.
West 2004|S. West, *Portraiture,* Oxford 2004.
Westhoff-Krummacher 1965|H. Westhoff-Krummacher, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler,* München 1965.
Westphal 1907|F. Westphal, *Zur Erinnerung an Fürst Georg den Gottseligen zu Anhalt*, Leipzig 1907.
Weststeijn 2008|Th. Weststeijn, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Ducht Golden Age,* (bew. diss. UvA Amsterdam 2005) Amsterdam 2008.
Weststeijn 2015|Th. Weststeijn, *Art and antiquity in the Netherlands and Britain: the Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677),* Leiden 2015 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 12).
Van de Wetering 1997|E. van de Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work,* Zwolle 1997.
Weusten 2016|W. Weusten, ' Mary of Burgundy or Margaret of Austria: A Search for the True Identity of the Mary Magdalene from Chantilly', in: V. Manuth, R. van Leeuwen & J. Koldeweij (red.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, Turnhout 2016 (Nijmegen Art Historical Studies, 22), pp. 147-158.
Weynen 1968|A.A. Weynen, *Zeventiende-eeuwse taal,* Zutphen 1968.
Wheelock & De Groot 2001|A.K. Wheelock Jr. & J.M. de Groot, 'Aelbert Cuyp and the Depiction of the Dutch Arcadia', in: A.K. Wheelock Jr. (red.), *Aelbert Cuyp,* tent. cat. Washington (National Gallery), Londen (National Gallery), Amsterdam (Rijksmuseum), Londen & New York 2001, pp. 15-33.
White 1982|C. White, *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen,* Cambridge 1982.
White 2002|P. White, *Predestination, Policy and Polemic: Conflict and Consensus in the English Church from the Reformation to the Civil War*, Cambridge 2002.
Whitford 1928|Robert C. Whitford, 'Gleanings of Churchill Bibliography', *Modern Language Notes* 43, nr. 1 (1928), pp. 30-34.
Wiarda 1858|J. Wiarda, *Huibert Duifhuis: de prediker van St. Jacob,* Amsterdam 1858.
Wichman 1925|H. Wichman, 'Mitteilungen über Delfter Künstler des XVII. Jahrhundert', *Oud Holland* 42 (1925), pp. 60-71.
Wickenden 1993|N. Wickenden, *G.J. Vossius and the Humanist Concept of History,* Assen 1993.
Widerkehr 1993|L. Widerkehr, 'Jacob Matham Goltzij privignus: Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius', R. Falkenburg e.a. (red.), *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617) = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/1992), Zwolle 1993, pp. 219-260.
Wied 1990|A. Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch: Das Gesamtwerk mit kritischen Oeuvrekatalog,* Freren 1990.
Wieldraaijer 2014|M.H. Wieldraaijer, *Oranje op de kansel: De beeldvorming van Oranjestadhouders en hun vrouwen in preken, 1584-1795,* (diss. VU Amsterdam) Amsterdam 2014.
Wieringa 1982|F.M. Wieringa e.a., *De Verenigde Oostindische Compagnie in Amsterdam,* (verslag werkgroep UvA Amsterdam), Amsterdam 1982.
Wieseman 1993|M.E.Wieseman, 'The Art of "Conversatie": Genre Portraiture in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century', in: P.C. Sutton (red.), *The Age of Rubens,* tent. cat. Boston (Museum of Fine Arts), Boston 1993, pp. 183-194.
Van de Wijer 1984|L. van de Wijer, '"Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden" Rederijkersspel toegeschreven aan Jan Smeeken, uitgegeven naar Ms. II 368 Kon. Bibl. Brussel', in: K. Porteman (red.), *Uut goeder jonsten. Studies aangeboden aan prof. dr. L. Roose naar aanleiding van zijn emiraat*, Leuven & Amersfoort 1984, pp. 33-91.
Van Wijk 2007|A.R. van Wijck, *Plicht tot leren & plichten leren: Een onderzoek naar de ontwikkeling van de doperse geloofsopvoeding in de Lage Landen (ca. 1540-1811), aan de hand van de in druk verschenen geloofspedagogische geschriften,* (diss. VU Amsterdam) Kampen 2007.
Wijnman 1931|H.F. Wijnman, 'De schilder Carel Fabritius (1622-1654): Een reconstructie van zijn leven en werken', *Oud Holland* 48 (1931), pp. 100-141.

Wijnroks 2003|E.H. Wijnroks, *Handel tussen Rusland en de Nederlanden, 1560-1640: een netwerkanalyse van de Antwerpse en Amsterdamse kooplieden, handelend op Rusland*, Hilversum 2003.
Willaert & Derde 1993|S. Willaert & K. Derde, 'Jean De Castro in Antwerpen', *Musica Antiqua* 10 (1993), pp. 63-66.
Willaert & Derde 1994|S. Willaert & K. Derde, 'De Castro and the Officina Plantiniana', in: I. Bossuyt, E. Schreurs, A. Wouters, *Orlandus Lassus and his time: colloquium proceedings Antwerpen* 24/26.08.1994, Leuven-Peer 1994 (Yearbook of the Alamire Foundation, 1).
Wildenstein 1965|D. Wildenstein, 'Les Oeuvres de Charles le Brun d'après les gravures de son temps', *Gazette des Beaux Arts* 66 (1965)**,** pp. 1-58.
Wilenski 1960|R.W. Wilenski, *Flemish Painters, 1430-1830,* 2 dln., New York 1960.
Willemsen 1899|M.A.H. Willemsen, *De Werken van Wilhelmus Lindanus,* Roermond 1899.
Willet & Cunnington 1970|C. Willet & Ph. Cunninton, *Handbook of English Costume in the 19th Century,* Londen 1970.
Van der Willigen 1866|A. van der Willigen, *Geschiedkundige aanteekeningen over Haarlemsche schilders en andere beoefenaren van de beeldende kunsten: voorafgegaan door eene korte geschiedenis van het Schilders- of St. Lucas gild aldaar,* Haarlem 1866.
Van der Willigen & Meijer 2003|A. van der Willigen & F.G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525-1725,* Leiden 2003.
Wilson 1994|M.I. Wilson, *Nicholas Lanier: Master of the King's Musick,* Aldershot & Brookfield 1994.
Wilton 1992|A. Wilton, *The swagger portrait: grand manner portraiture in Britain from Van Dyke to Augustus John, 1630-1930,* Londen 1992.
Wilton 1993|A. Wilton, 'The Swagger Portrait: Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John, 1630-1930', *Art history: Journal of the Association of Art Historians* 16, nr. 4 (1993), p. 663.
Wind 1930-1931|E. Wind, 'Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1930-1931, Leipzig & Berlijn 1932, pp. 156-229.
Wind 1937|E. Wind, 'Studies in allegorical Portraiture I. In defence of composite portraits', *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937), pp. 138-162.
Wind 1943|E. Wind, 'Reynolds and Pope on Composite Beauty', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943), p. 223.
Wind 1937a|E. Wind, 'The Christian Democritus', *Journal of the Warburg Institute* 1, nr. 2 (1937), pp. 180-182.
Wind 1986|E. Wind, *Hume and the heroic portrait: studies in eighteenth-century imagery,* ed. J. Anderson, Oxford 1986.
Windhorst 1976|C. Windhorst, *Täuferisches Taufverständnis: Balthasar Hubmaiers Lehre zwischen traditioneller und reformatorischer Theologie,* (diss. Univ. Heidelberg 1974), Leiden 1976 (Studies in medieval and reformation thought, 16).
Winiarczyk 2013|M. Winiarczyk, *The Sacred History of Euhemerus of Messene,* vert. W. Zbirohowski-Kościa, Berlijn 2013 (Beiträge zur Altertumskunde, 312).
De Winkel 2000|M. de Winkel, 'De sieraden van "Het Joodse Bruidje"', *Nieuw Israëlitisch Weekblad* (8-12-2000), p. 25.
De Winkel 2002|M. de Winkel, 'Rollenspel', in: Tent. cat. Amsterdam 2002, pp. 96-97.
De Winkel 2006|M. de Winkel, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings,* (bew. diss. UvA Amsterdam 2004) Amsterdam 2006.
De Winkel 2007|M. de Winkel, 'De kunstenaar als couturier: het portretteren van kleding in de Gouden Eeuw', in: R. Ekkart & Q. Buvelot (red.), *Hollanders in Beeld: Portretten uit de Gouden Eeuw,* tent. cat. Londen (National Gallery), Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 2007, pp. 65-73.
Te Winkel 1896|J. te Winkel, 'De inneming van Groningen rhetorijkelijk verheerlijkt', in: P.J. Blok (red.), *Gedenkboek: der Reductie van Groningen in 1594,* Groningen 1894, pp. 242-243.
Te Winkel 1922|J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde III.: Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden*, Haarlem 1922 [2. ed. 1973].
Winkelman 1971-1983|P.H. Winkelman, *Bronnen voor de geschiedenis van de Nederlandse Oostzeehandel in de zeventiende eeuw*, 5 dln., Den Haag 1971-1983 (Rijks geschiedkundige publicatien, Grote serie, 133, 161, 178, 184-186).
Winkler 1924|F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei,* Berlijn 1924.
Winkler 1987|M.G. Winkler, 'A Divided Heart: Idolatry and the Portraiture of Hans Asper', *Sixteenth Century Journal* 18 (1987), pp. 222-223.
Winkler 1999|G. Winkler, 'Calvin's Portrait: Representation, Image, or Icon', in: P. Corby Finney (red.), *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition,* Cambridge 1999, pp. 243-252.
Van Winter 1987|J.M. van Winter, 'Aristocratisering van middeleeuws Nederland', in: J. Aalbers & M. Prak (red.), *De bloem der natie: Adel en patriciaat in de Noordelijke Nederlanden,* Meppel & Amsterdam 1987, pp. 17-31.
Wishnevsky 1967|R. Wishnevsky, *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden*, (diss.) München 1967.
Wislocki 2005|M. Wislocki, 'Saints in Protestant Theology. Devotion and Art in Pomerania', *Colloquia* 12, nr. 1/2 (2005), pp. 41-65,
Witemeyer 1976|H. Witemeyer, 'English and Italian Portraiture in Daniel Deronda', *Nineteenth-Century Fiction* 30, nr. 4 (1976), pp. 477-494.
Witemeyer 2000|H. Witemeyer, 'History Painting and Idealization of Character' = Idem, *George Eliot and the Visual Arts,* New Haven 1979, Chapter 6.
<http://www.victorianweb.org/authors/eliot/hw/6.html>
De Witt 2000|D.A. de Witt, *Jan van Noordt (1624-after 1676), '...famous History- and Portrait-Painter in Amsterdam'*, (diss. Queen's Univ. Kingston) s.l. 2000.
De Witt 2007|D.A. de Witt, *Jan van Noordt: Painter of History and Portraits in Amsterdam*, Montreal etc. 2007.
De Witt 2015|D. de Witt, 'In de leer bij een genie', in: D. de Witte, L. van Sloten & J. van der Veen, *Rembrandt's late pupils: studying under a genius,* tent. cat. Amsterdam (Rembrandthuis), Houten 2015, pp. 75-117.
Witte 1987|M.M. Witte, *Elias und Henoch als Exempel, typologische Figuren und apokalyptische Zeugen: Zur Verbindung von Literatur und Theologie im Mittelalter,* Frankfurt am Main 1987.
Wittrock 1974|L. Wittrock, 'Abraham's calling. A motif in some paintings by Pieter Lastman and Claes Moeyaert', *Konsthistorisk tidskrift* 43 (1974), pp. 8-9.
Witwitzky 1930|W. Wiwitzky, *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der bildenden Kunst bis Rembrandt,* Heidelberg 1930.
Wolf 2015|A. Wolf, 'Die 'Taufe Christi' von 1556. Einblicke in die Arbeitsweise Lucas Cranachs des Jüngeren', in: E.E. Werner, A. Eusterschulte & G. Heydenreich (red.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder,* München 2015, pp. 168-179.
Wolff-Thomsen 1997|U. Wolff-Thomsen, *Jan Joest von Kalkar: Ein niederländischer Maler um 1500,* Bielefeld 1997.
Wolfram 1960|H. Wolfram, 'Constantin als Vorbild für den Herrscher des hochmittelalterlichen Reiches', *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 68 (1960), pp. 226-243.
Wolleswinkel 1977|E.J. Wolleswinkel, 'De portretten van Petrus Scriverius en zijn familie', *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 31 (1977), pp. 105-119.
Wolters 1953-1956|C. Wolters, 'Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo', *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7 (1953-1956), pp. 70-72.
Wolters van der Wey 1999|B. Wolters van der Wey, 'Portretkunst door 17de-eeuwse 'Van Dyck-epigonen in Antwerpen: een schets in schakeringen', *Vlaanderen* 48 (1999), pp. 142-145.
Wolters van der Wey 2012|B. Wolters van der Wey, *Groepsvertoon: Publieke groepsportretten in Brabant 1585-1800: studie vanuit maatschappelijk, typologisch en iconografischoogpunt en kritische catalogus,* (diss. KU Leuven) Leuven 2012.
Woltjer 1962|J.J. Woltjer, *Friesland in Hervormingstijd*, Leiden 1962.
Woltjer 2007|J.J. Woltjer, 'Public opinion and the persecution of heretics in the Netherlands 1550-59', in: J. Pollmann & A. Spicer (red.), *Public opinion and changing identities in the Early Modern Netherlands. Essays in honour of Alastair Duke*, Leiden 2007 (Public Opinion and Changing Identities, 1182), pp. 87-106.
Woodall 1990|J. Woodall, 'Status Symbols: Seventeenth-Century Nethelandish Portraiture', *Dutch Crossing: A Journal of Low Countries Studies* 42 (1990), pp. 34-68.

Woodall 2007|J. Woodall, *Anthonis Mor: Art and Authority*, Zwolle 1997.
Woodall 2008|D.M. Woodall, *Sharing space: double portraiture in renaissance Italy,* (diss. Case Western Univ.) Cleveland 2008.
Woodall 1997|J. Woodall, 'Souvereign bodies: the reality of status in seventeenth-century Dutch portraiture', in: J. Woodall (red.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester 1997, pp. 75-100.
Worcester 1997|T. Worcester, *Seventeenth-Century Cultural Discourse: France and the Preaching of Bishop Camus,* Berlijn 1997 (Religion and society, 38).
Worp 1904-1908|J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln., Groningen 1904-1908.
Wortel 1929|Th. Wortel, 'Lambert Doomer te Alkmaar', *Oud-Holland* 46 (1929), pp. 171-187.
Wortel 1990|Th. P.H. Wortel, *Uit de geschiedenis van Alkmaar en omgeving,* Alkmaar 1990.
Wouk 2005|E. Wouk, 'Dirk Bouts's Last Supper Altarpiece and the sacrament van mirakel at Louvain', *Immediations* 1, nr. 2 (2005), pp. 40-53.
Wouk 2015|E.H. Wouk, 'Frans Floris's Allegory of the Trinity (1562) and the limits of tolerance', *Art History* 38 (2015), pp. 39-67.
Woydack 2005|T. Woydack, *Der räumliche Gott: Was sind Kirchengebäude theologisch?,* Hamburg-Schenefeld 2005 (Kirche in der Stadt, 13).
Wrede 1981|H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*: *Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit,* Mainz 1981
Wright 1978|C. Wright, *The Dutch Painters*, Londen 1978.
Wright 1980|C. Wright, *Paintings in Dutch museums: an index of oil paintings in public collections in The Netherlands by artists born before 1870*, Amsterdam 1980.
Wuestman 2004|G. Wuestman, ''Drie meisjes met twee honden bij eene fontein zittende': Een nieuwe toeschrijving en een nieuwe identificatie', *Bulletin van het Rijksmuseum* 52, nr. 2 (2004), pp. 131-135.
Wurfbain 1971|M.L. Wurfbain, 'De liefde een groot stuck"' in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 63 (1971), pp. 173-179.
Wurfbain 1977|M.L. Wurfbain, 'The man with the beard: a portrait of Petrus Scriverius?', *Quærendo* 8 (1977), pp. 111-115.
Wurzbach 1906-1911|A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon,* 3 dln., Leipzig 1906-1911.
Yates 1947|F.A. Yates, Queen Elizabeth as Astrea', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10 (1947), pp. 27-82.
Yates 1966 [1992]|F.A. Yates, *The art of memory*, Chicago 1992.
Ydema 1991|O. Ydema, *Carpets and their Datings in Netherlandish paintings*, Zutphen 1991.
Zafran 1977|E. Zafran, 'Jan Victors and the Bible', *The Israel Museum News* 12 (1977), pp. 92ff.
Zapalac 1990|K.E. Sorensen Zapalac, *"In his image and likeness": political iconography and religious change in Regensburg, 1500-1600,* Londen 1990.
Zandvliet 2006|K. Zandvliet, *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw,* Amsterdam 2006.
Zantkuijll 1993|H.J. Zantkuijl, *Bouwen in Amsterdam: het woonhuis in de stad,* Amsterdam 1993.
Zarvas 1991|D.F. Zervas, 'Lorenzo Monaco, Lorenzo Ghiberti, and Orsanmichele: Part I', *The Burlington Magazine* 133 (1991), pp. 748-759.
Zell 2002|M. Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian image in seventeenth-century*, Berkeley 2002 (An Ahmanson-Murphy fine arts imprint)**.**
Zerbe 2015|D. Zerbe., 'Lucas Cranach der Jüngere – Ein Maler im Dienst der Wittenberger Reformation', in: *Lutherjahrbuch* 82 (2015), pp. 199-224.
Zeri 1953|F. Zeri, 'Antonio Moro, Un San Pietro Apostolo', *Paragone* 39, nr. 2 (Maart 1953), pp. 45-46.
Zeri & Rossi 1986|F. Zeri & F. Rossi, *La raccolta Morelli nell' Accademia Carrara*, Bergamo 1986.
Zerner 1989-1993|H. Zerner, 'L'effet de ressemblance', in: A. Gentili, C. Ceri Via & Ph. Morel (red.), *Il ritratto e la memoria. Materiali*, 3 dln., Rome 1989-1993, pp. 111-121.
Zevenhuizen & De Boer 1998|E. Zevenhuizen & P. de *Boer, Maerten van Heemskerck, 1489-1574: "constigh vermaert schilder",* Amsterdam & Heemskerk 1998.
Ziemba 2001|A. Ziemba, *Nowe dzieci Izraela: Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, s.l. 2001.
Zieleman 1978|G.C. Zieleman, *Middelnederlandse epistel- en evangeliepreken,* (diss. Univ. Leiden) Leiden 1978 (Kerkhistorische bijdragen, 8).
Ziemer 1997|E.M. Ziemer, *Das mythologische Porträt im Ancien Régime: Studien zur Entstehung und Entwicklung des mythologischen Portraits im Frankreich des 17.-18. Jahrhunderts*, (M.A. Univ. Stuttgart) s.l. 1997.
Zijlstra 2000|S. Zijlstra, *Om de ware gemeente en de oude gronden: geschiedenis van de dopersen in de Nederlanden 1531-1675*, Hilversum 2000 (Fryske Akademy, 908).
Zijp 1986|R.P. Zijp, 'Spiritualisme in de 16de eeuw, een schets', in: S. Groenveld & P.P.W.M. Dirkse (red.), *Ketters en papen onder Filips II*, tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1986, pp. 77-93.
Van Zijtveld 1994|M.G.C. van Zijtveld, *Van Gool versus Hoet: of de levensbeschrijving van de vergeten society-schilder Philip van Dijk,* (doctoraalscriptie Univ. Utrecht) s.l. 1994.
Zimmermann 1905|H. Zimmermann (red.), 'Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. Nach Akten des K. und K. Reichsfinanzarchivs in Wien', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1905), pp. xiii–lxxv.
Zimmermann 2012|J. Zimmerman, *Humanism and Religion: A Call for the Renewal of Western Culture*, Oxford 2012.
Zinserling 1957|L. Zinserling, *Stifterdarstellungen in der altdeutschen Tafelmalerei: Eine Untersuchung ihrer formalen Gestaltung,* (diss. Jena) s.l. 1957.
Zoege von Manteuffel 1930|K. Zoege von Manteuffel, 'Matheus Berkmans. Ein Antwerpener Bauernmaler des siebzehnten Jahrhunderts', *De Kunst der Nederlanden* 2 (1930), pp. 52-56.
Zondervan 1982|J.W. Zondervan, 'Het Panhuyspaneel van het Mauritshuis. Beeld van een snel vervlogen droom', *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 36 (1982), pp. 74-116.
Zondervan 1985|J.W. Zondervan, 'Montens, Panhuysen en Vosbergen, verwante vertrouwelingen van Prins Maurits', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconografisch Bureau* 39 (1985), pp. 122-146.
Zuijderduijn 2002|J. Zuijderduijn, 'De secrete vroedschap. Een informeel Leids adviescollege tussen 1530 en 1551', *Holland, Historisch tijdschrift* 34, nr. 4 (2002), pp. 207-226.
Żukowski 2012a|J. Żukowski, 'Kryptoportrety polskich władców w malarstwie sakralnym XVII i XVIII wieku' in: Rocznik Historii Sztuki 37 (2012), pp. 165-199.
Żukowski 2012b|J. Żukowski, 'Arte e Marte: wileńskie bramy triumfalne Władysława IV', Chronicon Palatti Magnorum Ducum Lithuaniae 2 (2012), pp. 250-273.
Zuntz 1929|D. Zuntz, *Frans Floris: ein Beitrag zur niederländischen Kunstgeschichte im XVI. Jahrhundert*, Straatsburg 1929.
Zupnick 1964|I. Zupnick, 'Bruegel and the Revolt of the Netherlands', *Art Journal*, 23 (1964), pp. 283-289.
Zwarts 1929|Jacob Zwarts, 'Het echtpaar van het joodsche bruidje van Rembrandt', *Onze kunst* 46 (1929), pp. 11-42.
Zwarts 1935|J. Zwarts, 'De Joodsche dichter-troubadour De Barrios op Rembrandt's Joodse bruidje', in: *Gedenkboek ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het Centraal Blad voor Israelieten in Nederland,* Amsterdam 1935, pp. 59-72.
Zweite 1980|A. Zweite, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlijn 1980.
Zwicker 2007|S.N. Zwicker, 'Sites of Instruction: Andrew Marvell and the Tropes of Restoration Portraiture', in: J. Marciari Alexander & C. MacLeod (red.), *Politics, Transgression, and representation at the court of Charles II*, New Haven & Londen 2007 (Studies in British Art, 18), pp. 123-138.

BESTANDSCATALOGI: COLLECTIE- & MUSEUMCATALOGI

Best. cat. Alkmaar 1997|S. de Vries (red.) e.a., *De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar: collectie-catalogus,* Alkmaar 1997.
Best. cat. Althorp 1976|K.J. Garlick, *A catalogue of Pictures at Althorp,* Glasgow 1976(Walpole Society, 45).
Best. cat. Amsterdam 1976|P.J.J. van Thiel (red.) e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: A complete illustrated catalogue*, Amsterdam & Maarssen 1976.

Best. cat. Amsterdam 1979|A. Blankert, *Amsterdams historisch museum: schilderijen daterend van voor 1800: voorlopige catalogus,* Amsterdam 1979.
Best. cat. Amsterdam 1992|P.J.J. van Thiel (red.) e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: A complete illustrated catalogue*, dl. 2 [addendum Best. cat. Amsterdam 1976], Amsterdam & Maarssen 1976.
Best. cat. Amsterdam 2008|A. Middelkoop, G. Reichwein & J. van Gent, *De oude meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen tot 1800,* Amsterdam 2008.
Best. cat. Amsterdam 2008a|J.P. Filedt Kok (red.), *Early Netherlandish Paintings*, online coll. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 2008. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/bestandscatalogi/early-netherlandish-paintings>
Best. cat. Antwerpen 1927|M. Rooses & M. Sabbe, *Catalogus van het Museum Plantin-Moretus,* Antwerpen 1927.
Best. cat. Antwerpen 1985|P. Vandenbroeck, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen: Catalogus schilderijen 14de en 15de eeuw,* Antwerpen 1985.
Best. cat. Antwerpen 1988|E. Vandamme & Y. Morel-Deckers, *Catalogus schilderkunst oude meesters: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Departement Oude Meesters*, best. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Antwerpen 1988.
Best. cat. Antwerpen 2016|D. Imhof, Dirk, K. Selleslach, I. Kockelbergh & K. Geysen, Kris, *Museum Plantin Moretus*, Antwerpen 2016.
Best. cat. Avignon 2006|S. Boyer en F. Guillaume, *Peintures flamandes hollandaises et allemandes du Musée Calvet*, Avignon 2006.
Best. cat. Berlijn 1976|I. Geismeier, *Holländische und flämische Gemälde des 17. Jahrhunderts im Bode-Museum,* Berlijn 1976.
Best. cat. Berlijn 1996|R. Grosshanns (red.), *Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis*, Berlijn 1996.
Best. cat. Besançon 1992|M. Pinette & F.Soulier-François (red.), *De Bellini à Bonnard: chefs-d'oeuvre de la peinture du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon = From Bellini to Bonnard / From Bellini to Bonnard,* Parijs 1992.
Best. cat. Boedapest 1968|R. Keptar & A. Pigler, *Katalog der Galerie der Alten Meister,* best. cat. Boedapest (Szépmüvészeti Múzeum), Boedapest & Tübingen 1968.
Best. cat. Boedapest 2000|I. Ember & Zs. Urbach (red.), *Museum of Fine Arts Budapest: Old Masters' Gallery: Summary Catalogue*, best. cat. Boedapest (Szépmüvészeti Múzeum), Boedapest 2000.
Best. cat. Boedapest 2005|T. Gerszi (red.), *17th-Century Dutch and Flemish drawings in the Budapest museum of Fine Arts,* best. cat. Boedapest (Szépmüvészeti Múzeum), Boedapest 2005.
Best. cat. Boedapest 2011|R. Ekkart, *Old Masters' Gallery Catalogue Szépmüvészeti Múzeum Budapest. Dutch and Flemish Portraits 1600-1800,* Boedapest & Leiden 2011.
Best. cat. Bordeaux 1987|J. Habert, *Bordeaux, Musée des Beaux-Arts: Peinture italienne XVe-XIXe siècles*, Parijs 1987 (Inventaire des Collections publiques françaises).
Best. cat. Bordeaux 1990|O. le Bihan, *L'or et l'ombre: Catalogue critique et raisonné des peintures hollandaises du dix-septième et du dix-huitième siècl, conservées au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux*, Bordeaux (Musée des Beaux-Arts), Bordeaux 1990.
Best. cat. Braunschweig 1836|L. Pape, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig,* Braunschweig 1836.
Best. cat. Braunschweig 1900|H. Riegel, *Verzeichnis der Gemäldesammlung,* best. cat. Braunschweig (Herzogliches Museum), Braunschweig 1900.
Best. cat. Braunschweig 1969|G. Adriani, *Herzog Anton-Ulrich-Museum Braunschweig: Verzeichnis der Gemälde,* Braunschweig 1969.
Best. cat. Braunschweig 1976|R. Klessmann, *Verzeichnis der Gemälde vor 1800,* best. cat. Braunschweig (Herzogliches Museum), Braunschweig 1976.
Best. cat. Braunschweig 1983|R. Klessmann, *Herzog Anton-Ulrich-Museum Braunschweig: Die holländischen Gemälde,* Braunschweig 1983.
Best. cat. Brugge 1960|H. Pauwels, *Groeningemuseum: Catalogus,* Brugge 1960.
Best. cat. Brussel 1984|H. Pauwels & Ph. Robert-Jones, *Inventariscatalogus van de oude schilderkunst*, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Departement Oude Kunst*, Brussel 1984.
Best. cat. Brussel 1999|C. Stroo e.a., *The Flemish Primitives II: The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups*, best. cat. Brussel (Koninklijke Musea der Schone Kunsten van België), Brussel 1999.
Best. cat. Chicago 2008|M. Wolf (red.), *Northern European and Spanish paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago, Chicago (The Art Institue of Chicago),* Chicago 2008.
Best. cat. Darmstadt 1875|R. Hoffmann, *Die Gemälde-Sammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt*, Darmstadt 1875.
Best. cat. Diez 1927|R. Heck, *Die fürstlich nassau-diezische Gemäldesammlung im Schloss Oranienstein zu Diez a.d. Lahn*, Diez an der Lahn 1927.
Best. cat. Dresden 1975|E. Lieber (red.), *Verzeichnis der Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1568-1945*, Dresden 1975.
Best. cat. Dresden 2005|H. Marx & E. Hipp (red.) e.a., *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden: Illustrierter Katalog in zwei Bänden: Band I, Die ausgestellten Werke; Band II, Illustriertes Gesamtverzeichnis*, 2 dln., best. cat. Dresden (Staatliche Kunstsammlungen), Keulen 2005.
Best. cat. Dublin 1986|H. Potterton, *Dutch seventeenth and eighteenth century paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublin 1986.
Best. cat. Duinkerken 1976|G. Blazy, *Catalogue des peintures du Musée de Dunkerque,* best. cat. Duinkerken (Musée des Beaux-Arts de Dunkerque), Duinkerken 1976.
Best. cat. Frankfurt 1993 [2002]|Jochen Sander, *Niederländische Gemälde im Städel: 1400-1550*, best. cat. Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut), Regensburg 1993 [2. ed. 2002].
Best. cat. Frankfurt 2005|B. Brinkmann & S. Kemperdinck, *Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550,* best. cat. Frankfurt (Städelsches Kunstinsitut) Mainz 2005 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinsitut Frankfurt am Main, 5).
Best. cat. Frankfurt 2010|M. Neumeister, *Holländische Gemälde im Städel, 1550-1800: Bnd 3: Künstler geboren nach 1630,* Petersberg 2010 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 11).
Best. cat. Gent 2007|J. De Smet (red.), *Museum voor Schone Kunsten te Gent,* Gent 2007.
Best. cat. Gottorf 1997|H. Spielmann (red.), *Schloß Gottorf und seine Sammlungen: Renaissance und Barock,* best. cat. Schleswig (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf), Gottorf & Schleswig 1997 (Neue Bildhefte).
Best. cat. Gouda 2003|E. Mijnlieff e.a., *Hoogtepunten, Museum het Catharina Gasthuis en Museum de Moriaan Gouda,* Zwolle 2003.
Best. cat. Den Haag 1987|R.E.O. Ekkart, *Catalogus van de schilderijen van het Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum,* Den Haag 1987.
Best. cat. Den Haag 1991|A. Blankert (red.), *Museum Bredius: Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, Zwolle & Den Haag 1991.
Best. cat. Den Haag 2004|B. Broos, A. van Suchtelen e.a., *Portraits in the Mauritshuis, 1430-1790*, Zwolle & Den Haag 2004.
Best. cat. Haarlem 1862|*Museumcatalogus, Museum der Stad Haarlem,* Haarlem 1862.
Best. cat. Haarlem 1884|*Catalogus van de schilderijen op het Museum der Stad Haarlem*, Haarlem 1884.
Best. cat. Haarlem 1913|G.D. Gratama, *Frans Hals Museum der gemeente Haarlem*, Haarlem 1913.
Best. cat. Haarlem 1920| *Catalogus van de schilderijen op het Museum der Stad Haarlem,* Haarlem 1920.
Best. cat. Haarlem 1929|G.D. Gratama, *Catalogue of the pictures and drawings in the Frans Hals Museum at Haarlem*, Haarlem 1929.
Best. cat. Haarlem 1969|H.P. Baard, *Frans Halsmuseum Haarlem*, Haarlem 1969.
Best. cat. Haarlem 2006|N. Köhler & P. Biesboer e.a., *Painting in Haarlem 1500-1850: The collection of the Frans Hals Museum*, Gent 2006.
Best. cat. Hannover 2000|U. Wegener, *Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts: kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke,* best. cat. Hannover (Niedersächsisches Landesmuseum), Hannover 2000.
Best. cat. Hoorn 1942|J.C. Kerkmeijer, *Catalogus der schilderijen in het West-Friesch museum en in het stadhuis te Hoorn,* Hoorn 1942.

Best. cat. Indianapolis 1980|A.F. Janson & A.I. Fraser, *100 masterpieces of painting: Indianapolis Museum of Art,* Indianapolis 1980.
Best. cat. Kassel 1913|G. Gronau, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Cassel*, Berlijn 1913.
Best. cat. Kassel 1928|K. Luthmer, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Berlijn 1928.
Best. cat. Kassel 1996|B. Schnackenburg, *Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel,* Mainz 1996.
Best. cat. Kingston 2008|D. de Witt, *The Bader Collection. Dutch and Flemish Paintings,* best. cat. Kingston (Agnes Etherington Art Centre, Queen's University), Kingston Ont. 2008.
Best. cat. Leipzig 1998|D. Sander, *Katalog der Gemälde (Museum der bildenden Künste, Leipzig)*, Leipzig 1995.
Best. cat. Leningrad 1981|A.E. Krol & K.M. Semenova (red.), *Musée de l'Ermitage. Peinture de l'Europe occidentale,* best. cat. Leningrad/St. Petersburg (Hermitage), Leningrad 1981.
Best. cat. Londen 1963|D. Piper, *Catalogue of seventeenth-century portraits in the National Portrait Gallery, 1625-1714*, Cambridge 1963.
Best. cat. Londen 1970|G. Martin, *The Flemish School, circa 1600-circa 1900,* Londen 1970.
Best. cat. Londen 1975|C. Gould, *National Gallery catalogues: The sixteenth century Italian schools*, Londen 1975.
Best. cat. Londen 1991|N. MacLaren & C. Brown, *National Gallery Catalogues: The Dutch school, 1600-1900*, 2 dln., Londen 1991.
Best. cat. Londen 2004|N. Penny, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth Century Italian paintings,* 2 dln., Londeen 2004.
Best. cat. Londen 2010|M. Royalton-Kisch, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School in the British Museum,* Londen 2010.
Best. cat. Malibu 1997|D. Jaffé, *Summary catalogue of European paintings in the J. Paul Getty Museum,* Lost Angels 1997.
Best. cat. Melbourne 1995|U. Hoff, *European paintings before 1800 in the National Gallery of Victoria*, Melbourne 1995.
Best. cat. Moskou 1975|T. Sedova, *Le Musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou: peinture,* best. cat. Moskou (Pushkin Staatsmuseum), Moskou 1975.
Best. cat. München 1986|*Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Korrigierte und durch einen Anhang erweiterte Ausgabe,* best cat. München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), München 1986.
Best. cat. New York 1872|*Catalogue of the Pictures in The Metropolitan Museum of Art,* New York 1872.
Best. cat. New York 1931|B. Burroughs, *The Metropolitan Museum of Art: Catalogue of Paintings,* 9. ed., New York 1931.
Best. cat. New York 1980|M. Baetjer, *European paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865, a summary catalogue,* best. cat. New York (Metropolitan Museum of Art), New York 1980.
Best. cat. New York 1984|W. Liedtke, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art,* New York 1984.
Best. cat. New York 2007|W. Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 dln., New Haven & Londen 2007.
Best. cat. Olomouc 2000|L. Machytka & G. Elbelovä, *Olomouc Picture Gallery II, Netherlandish paintings of the 16th-18th centuries from Olomouc Collections,* Olomouc 2000.
Best. cat. Ottawa 1957|R.H. Hubbard, *The National Gallery of Canada: Catalogue of the paintings and sculpture,* Ottowa 1957.
Best. cat. Ottawa 1987|M. Laskin & M. Pantazzi (red.), *European and American painting, sculpture, and decorative arts*, best. cat. Ottawa (National Gallery of Canada), Ottawa 1987.
Best. cat. Oxford 1950|*Catalogue of Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1950.
Best. cat. Oxford 1961|*Catalogue of Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1961.
Best. cat. Oxford 1980|*Summary Catalogue of Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1961.
Best. cat. Oxford 1999|C. White, *Catalogue of the Collection of Paintings: Dutch Flemish and German Paintings before 1900 (Excluding the Daisy Linda Ward Collection)*, best. cat. Oxford (Ashmolean Museum), Oxford 1999.
Best. cat. Parijs 1852|F. Villot, *Notices des tableaux exposé dans les galeries du Musée National du Louvre: II. Ecoles Allemande, Flamande et Hollandaise,* Parijs 1852.
Best. cat. Parijs 1881|H. de Chennevières, *Notices de tableaux appartenant à la collection de Louvre exposé dans les salles du Palais de Fontainebleau,* Parijs 1881.
Best. cat. Parijs 1953|E. Michel, *Catalogue raisonné des peintures de moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du Xve et du XVIe* siècle, Parijs 1953.
Best. cat. Parijs 1979|J. Foucart, A. Brejon de Lavergné & N. Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre: Écoles flamandes et hollandaises,* Parijs 1979.
Best. cat. Parijs 2009|J. Foucart, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, best. cat. Parijs (Musée du Louvre), Parijs 2009.
Best. cat. Poznan 2005|M.P. Michalowski (red.), *Galeria Atanazego Raczynkiego = Atanazy Raczynski Gallery,* best. cat. Poznan (Muzeum Narodowe w Poznaniu), Poznan 2005 (Katalog zbiorow Muzeum Narodowego w Poznan, 9).
Best. cat. Praag 1984|*Národní galerie v Praze bírka starého evropského umění. Sbírka Starého Českého umění*, Praag 1984.
Best. cat. Praag 1988|J. Kotalík (red.), *Die Nationalgalerie in Prag. Sammlung der alten Europäischen Kunst; Sammlung der alten Böhmischen Kunst,* Hanau & Praag 1988.
Best. cat. Praag 1999|O. Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish painting 1480-1600,* best. cat. Praag (Národni Galerie), Praag 1999.
Best cat. RBK 1992|S. van der Pols-Harris, *The Netherlands Office for Fine Arts The Hague: Old Master Paintings: An illustrated summary catalogue*, best. cat. Den Haag (Rijksdienst voor Beeldende Kunsten), Zwolle & Den Haag 1992.
Best. cat. Rome 2008|L. Mochi Onori & R. Vodret (red.), *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, i dipinti: Catalogo sistematico,* Rome 2008.
Best. cat. Rotterdam 1892|P. Haverkorn van Rijsewijk, *Beknopte beschrijving der schilderijen en beeldhouwwerken in het museum te Rotterdam, geheeten naar den stichter Museum-Boymans,* Rotterdam 1892.
Best. cat. Rotterdam 1901|*Verslag omtrent den toestand en de aanwinsten van het Museum Boijmans over het jaar 1901,* s.l. s.d. [1901].
Best. cat. Rotterdam 1902|*Beknopte catalogus der schilderijen en beelden van het museum te Rotterdam geheeten naar den stichter Museum Boymans*, s.l. 1902.
Best. cat. Rotterdam 1962|J.C. Ebbinge Wubben, *Museum Boymans-van Beuningen. Catalogus van schilderijen tot 1800*, best. cat. Rotterdam (Museum Boymans Van Beuningen) Rotterdam 1962.
Best. cat. Rotterdam 1972|D. Elffers, *Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Old Paintings 1400-1900*, best. cat. Rotterdam (Museum Boymans Van Beuningen), Rotterdam 1972.
Best. cat. Rouen 1967|O. Popovitch, *Catalogue de peintures de Musée des Beaux-Artts,* Rouen 1967.
Best. cat. Saint-Omer 1981|G. Blazy, *Catalogue des peintures, Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin,* Saint-Omer 1981**.**
Best. cat. Schleißheim 1911|*Katalog der königliche ältere Pinakothek, Amtliche Ausgabe,* München 1911.
Best. cat. Schleißheim 1914|*Katalog der königliche Gemälde Sammlunggalerie zu Schleißheim,* München 1914.
Best. cat. Utrecht 1933|*Catalogus der schilderijen*, best. cat. Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum Museum), Utrecht 1933.
Best. cat. Utrecht 1948|*Catalogus schilderijen*, best. cat. Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum Museum), Utrecht 1948.
Best. cat. Utrecht 1952|C.H. de Jonge, *Catalogus der schilderijen,* best. cat. Utrecht (Centraal Museum), Utrecht 1952.
Best. cat. Utrecht 1999|L.M. Helmus, *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht: Schilderkunst tot 1850*, 2 dln. [A & B], Utrecht 1999.
Best. cat. Utrecht 2002|P.P.W.M. Dirkse, J. Dijkstra & A.E.A.M. Smits, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Utrecht 2002, p. 234.
Best. cat. Utrecht 2011|L. Helmus (red.) e.a., *Catalogue of Paintings 1363-1600: Centraal Museum,* Utrecht 2011.
Best. cat. VLNM 1928|*Voorloopige Lijst der Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst: Rijkscommissie tot het opmaken en uitgeven van een inventaris en eene beschrijving der Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst. (Gemeente Amsterdam)*, Amsterdam 1928.
Best. cat. Warschau 1938|J. Starzyński, & M. Walicki, *Katalog galerii malarstwa obcego,* best. cat. Warschau (Muzeum Narodowe w Warszawie), Warschau 1938.
Best. cat. Warschau 1969-1970|J. Białostocki, A. Chudzikowski e.a., *Catalogue of paintings: foreign schools, National Museum in Warsaw,* 2 dln., Warschau 1969-1970.

Best. cat. Washington 2005|A.K. Wheelock, *Flemish Paintings of the Seventeenth Century,* best. cat. Washington (National Gallery of Art), New York 2005.
Best. cat. Wenen 1837|A. Krafft, *Verzeichniss der kais. Kon. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien,* Wenen 1837.
Best. cat. Wenen 1882-1886|E.R. von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde: beschreibendes Verzeichniss,* 3 dln., Wenen 1882-1886.
Best. cat. Wenen 1972|K. Demus (red.), *Katalog der Gemäldegalerie: Kunsthistorisches Museum Wien: Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts*, Wenen 1972.
Best. cat. Wenen 1981|K. Demus, F. Klauner Friderike & K. Schütz, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.,* best. cat. Wenen (Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum), Wenen 1981.
Best. cat. Wenen 1988|M. Haja, *Kunsthistorisches Museum Wien: Führer durch die Sammlungen*, best. cat. Wenen (Kunsthistorische Museum), Wenen 1988.
Best. cat. Wenen 1991|M. Haja (red.) e.a., *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien: Verzeichnis der Gemälde,* Wenen 1991 (Führer / Kunsthistorisches Museum in Wien, 40).

TENTOONSTELLINGSCATALOGI

Tent. cat. Aken 2011|P. van den Brink e.a. (red.), *Joos van Cleve, Leonardo des Nordens,* tent. cat. Aken (Suermondt-Ludwig-Museum), Stuttgart 2011.
Tent. cat. Alkmaar 1981|A. Fris, *Voorbeeldige rechtspraak: drie gerechtigheidstukken van de Alkmaarse schilder Nicolaes Jacobsz van der Heck,* tent. cat. Alkmaar (Stedelijk Museum), Alkmaar 1981.
Tent. cat. Amsterdam 1938|H. E. Enthoven (inl.) *Gedenck-Clanck: Muziektentoonstelling ter gelgenheid van het 50-jarig bestaadn van het Concertgebouw, tent. cat. Amsterdam* (Stedelijk Museum), Amsterdam 1938.
Tent. cat. Amsterdam 1939|A.E.H. Rogaar & F. Schmidt Degener, *Tentoonstelling Bijbelsche Kunst,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1939.
Tent. cat. Amsterdam 1952|J. Bruyn & J.L. Cleveringa, *Drie eeuwen Portret in Nederland,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1952.
Tent. cat. Amsterdam 1969|P.J.J. van Thiel (red.), *Rembrandt 1669/1969,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1969-09-13/1969-11-30, Amsterdam 1969.
Tent. cat. Amsterdam 1976|E. de Jongh (red.), *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw,* tent. cat. Amsterdam, (Rijksmuseum) Amsterdam 1976.
Tent. cat. Amsterdam 1984|P.J.J. van Thiel & C.J. de Bruyn Kops, *Prijs de lijst: De Hollandse schilderijlijst in de 17e eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Den Haag 1984.
Tent. cat. Amsterdam 1984a|M.E.H.N. Mout & G.M. Asperen, *Willem van Oranje: Om vrijheid van geweten,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1984.
Tent. cat. Amsterdam 1986|J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes & W.Th. Kloek (red.), *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580,* 2 dln., tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Den Haag 1986.
Tent. cat. Amsterdam 1990|R. Schillemans, P. Huys Jansen e.a, *[Catalogus Kunsthandel] Drs. John H. Schlichte Bergen,* tent. cat. Amsterdam (khdl. Schlichte Bergen), Zwolle 1990.
Tent. cat. Amsterdam 1991|A. Tümpel & P. Schatborn (red.), *Pieter Lastman: leermeester van Rembrandt = The man who taught Rembrandt,* tent. cat. Amsterdam (Rembrandthuis), Zwolle 1991.
Tent. cat. Amsterdam 1993|G. Luijten e.a., *Dawn of the Age: Northern Netherlandish art, 1580-1620*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Zwolle 1993.
Tent. cat. Amsterdam 1994-1995|H. van Os & E. Honée (red.), *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300-1500,* t.g.v. tent. "Gebed in schoonheid", Amsterdam (Rijksmuseum), Londen/Zwolle 1994.
Tent. cat. Amsterdam 2002-2003|J.B. Bedaux, S.A.C. Dudok van Heel, R.E.O. Ekkart, e.a. (red.), *Kopstukken: Amsterdammers geportretteerd 1600-1800*, tent. cat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), Bussum 2002.
Tent. cat. Amsterdam 2004-2005|E. Bergvelt, J.P. Filedt Kok & Norbert Middelkoop, *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier: De verzameling van Adriaan van der Hoop (1778-1854),* tent. cat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), Amsterdam 2004.
Tent. cat. Amsterdam 2006|D. Bull (red.) e.a., *Rembrandt-Caravaggio,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum/Van Gogh Museum), Zwolle 2006.
Tent. cat. Amsterdam 2006-2007|M. Alexander-Knotter, J. Hillegers & E. van Voolen, *De ´joodse´ Rembrandt: de mythe ontrafeld*, tent. cat. Amsterdam (Joods Historisch Museum), Zwolle 2006.
Tent. cat. Amsterdam 2011-2012|N. Babina e.a., *Rubens, Van Dyck & Jordaens: Vlaamse schilders uit de Hermitage,* tent. cat. Amsterdam (Hermitage), Zwolle 2011.
Tent. cat. Amsterdam 2014|A. Bijl & N. Middelkoop (red.), *Hollanders van de Gouden Eeuw,* tent. cat. Amsterdam (Hermitage), Amsterdam 2014.
Tent. cat. Amsterdam 2015|D. de Witte, L. van Sloten & J. van der Veen, *Rembrandt's late pupils: studying under a genius,* tent. cat. Amsterdam (Rembrandthuis), Houten 2015.
Tent. cat. Amsterdam 2016|R, Cohen Tervaert, S. Craft-Giepmans e.a., *Dynastie: portretten van Oranje-Nassau,* tent. cat. Koninklijk Paleis Amsterdam, Eindhoven 2015.
Tent. cat. Amsterdam/Aken 2008-2009|P. van den Brink & J. van der Veen, *Jacob Backer (1608/9-1651),* tent. cat. Amsterdam (Rembrandthuis), Aken (Suermondt-Ludwig-Museum), Zwolle 2008.
Tent. cat. Amsterdam/Genève 2016-2017|J. Hillergers, F.G. Meijer, & W. Wagenaar-Burgemeister, *Old masters [2016-2017],* tent. cat. Amsterdam/Genève (Salomon Lilian), Amsterdam 2016.
Tent. cat. Amsterdam/Groningen 1983|A. Blankert e.a. (red.), *The impact of a genius: Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century: paintings from museums and private collections*, tent. cat. Amsterdam (Groninger Museum), Amsterdam (Waterman Gallery), Groningen 1983.
Tent. cat. Amsterdam/Jeruzalem 1991-1992|C. Tümpel, J. Boonen & P. van der Coelen (red.), *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Joods Historisch Museum), Jeruzalem (Israel Museum), Zwolle 1991.
Tent. cat. Amsterdam/Moskou 1989|J.J. Driessen (red.), *Russen en Nederlanders: uit de geschiedenis van de betrekkingen tussen Nederland en Rusland 1600-1917*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Moskou (Poesjkinmuseum), Den Haag 1989.
Tent. cat. Amsterdam/New York/Toledo 2003-2004|H. Leeflang & G. Luijten (red.), *Hendrick Goltzius (1558-1617): Tekeningen, prenten en schilderijen,* tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), New York (The Metropolitan Museum of Art), Toledo (The Toledo Museum of Art), Zwolle 2003.
Tent. cat. Amsterdam/Washington/Detroit 1980-1981|A. Blankert e.a. (red.), *God en de goden: Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1981 [Eng. ed.: *Gods and Heroes*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Detroit (Institute of Arts)].
Tent. cat. Antwerpen 1947|*Stad Antwerpen: tentoonstelling kerkelijke kunst*, tent. cat. Antwerpen (Stedelijke feestzaal Meir), Antwerpen 1947.
Tent. cat. Antwerpen 1993|H. Devisscher & N. de Poorter (red.) e.a., *Jacob Jordaens (1593-1678): Deel I, Schilderijen en Wandtapijten,* tent. cat. Antwerpen (Museum voor Schone Kusnten), Brussel 1993.
Tent. cat. Antwerpen 1999|C. Baisier (red.), *Antoon van Dyck anders bekeken: Over "registers en conterfeytsels, Tronies en copyen" in Antwerpse kerken en kloosters,* tent. cat. Antwerpen, tent. cat. Antwerpen (Onze-Lieve-Vrouwe-kathedraal), Antwerpen 1999.
Tent. cat. Antwerpen 2002|H. Borggrefe, T. Fusenig & B. Uppenkamp (red.), *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen: Hans Vredeman de Vries en de Renaissance,* tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Gent 2002.
Tent. cat. Antwerpen 2007-2008|N. Poorter (red.) e.a., *Rubens: Een Genie aan het Werk,* Brussel, (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), Tielt 2007.
Tent. cat. Antwerpen 2009|R. Fabri & N. Van Hout (red.), *Reünie, van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens: meesterwerken uit het Koninklijk Museum terug in de kathedraal,* tent. cat. Antwerpen (Onze-Lieve-Vrouwekathedaal), Antwerpen 2009.
Tent. cat. Antwerpen 2018|K. Van der Stighelen e.a., *Michaelina Wautier, 1604-1689: Glorifying a Forgotten Talent*, tent. cat. Antwerpen (MAS), Gent 2018.

Tent. cat. Antwerpen/Amsterdam 1999-2000|H. De Visscher (red.), C. Depauw & G. Luijten, *Antoon van Dyck en de prentkunst*, tent. cat. Antwerpen (Museum Plantin Moretus/Stedelijk Prentenkabinet), Amsterdam (Rijsmuseum), Antwerpen 1999.
Tent. cat. Antwerpen/Arnhem 1999-2000|K. Van der Stighelen (red.) e.a., *Elck zijn waerom: Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) Arnhem (Museum voor Moderne Kunst), Gent 1999.
Tent. cat. Antwerpen/Londen 1999|C. Brown & H. Vlieghe (red.), *Van Dyck: 1599-1641*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Londen (Royal Academy of Arts), Gent & Amsterdam 1999.
Tent. cat. Apeldoorn 1999|M. Schacht (red.), *Onder den Oranje boom: Nederlandse kunst en cultuur aan Duitse vorstenhoven in de zeventiende en achttiende eeuw*, tent. cat. Apeldoorn (Stichting het Loo Nationaal Museum), Apeldoorn & München 1999.
Tent. cat. Athene 2001-2002|A. Tambaké (Tamvaki) & S. Paarlberg (red.), *The Golden Age of Dutch Painting from the Collection of the Dordrechts Museum*, tent. cat. Athene (National Gallery/Museum Alexandros Soutzos [Museio Alexandru Sutzu]), Athene 2001.
Tent. cat. Athene/Dordrecht 2000-2001|P. Schoon & S. Paarlberg (red.), *Greek gods and heroes in the age of Rubens and Rembrandt* [*Griekse Goden en Helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*], tent. cat. Athene (National Gallery/Museum Alexandros Soutzos [Museio Alexandru Sutzu]), Dordrecht (Dordrechts Museum), Zwolle & Athene 2001.
Tent. cat. Atlanta 1985|F.J. Duparc, *Masterpieces of the Dutch Golden Age*, tent. cat. Atlanta (High Museum of Art), Utrecht 1985.
Tent. cat. Augsburg 2003|P. Wolf (red.), *Der Winterkönig: Friedrich von der Pfalz: Bayern und Europa im Zeitalter der Dreißigjärigen Krieges*, tent. cat. Augsburg (Bayrischen Landesausstellung), Stuttgart 2003.
Tent. cat. Augsburg 2006|I. Takács (red.), *Sigimundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg*, tent. cat. Boedapest (Szépművészeti Múzeum), Luxemburg (Musée national d'histoire et d'art), Augsburg 2006.
Tent. cat. Baltimore 1999|*Flemish paintings from the collection of Henry H. Weldon*, tent. cat. Baltimore (Walters Art Gallery), Baltimore 1999.
Tent. cat. Berlijn 1983|G. Schade e.a. (red.), *Kunst der Reformationszeit (Martin-Luther-Ehrung 1983 der Deutschen Demokratischen Republik)*, tent. cat. Berlijn [DDR] (Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum), Berlijn (West) 1983.
Tent. cat. Berlijn 1989|G. Sievernich & H. Budde (red.), *Europa und der Orient 800-1900*, tent. cat. Berlijn (Martin-Gropius-Bau) 1989.
Tent. cat. Berlijn 2009-2010|G. Bartoschek (red.), *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, tent. cat. Berlin, (Schloss Charlottenburg), Berlijn (St. Marienkirche), München 2009.
Tent. cat. Berlijn/Amsterdam/Londen 1991-1992|C. Brown, J. Kelch & P.J.J. van Thiel (red.), *Rembrandt: De Meister und seine Werkstatt: Gemälde / De Meester & Zijn Werkplaats: Schilderijen / The Master & his Workshop: Paintings*, tent. cat. Berlijn (Altes Museum), Amsterdam (Rijksmuseum), Londen (National Gallery), Zwolle 1991.
Tent. cat. Berlijn/Emden 2009|A. Reiss & A. Witt (red.), *Calvinismus: Die Reformierten in Deutschland und Europa*, tent. cat. Berlijn (Deutsches Historisches Museum), Emden (Johannes a Lasco-Bibliothek), Dresden 2009.
Tent. cat. Bolsward 1964|H.J. Ronday, *Italië in de toets der Gouden Eeuw*, tent. cat. Bolsward (Stadhuis), Bolsward 1964.
Tent. cat. Bordeaux 1995|*Le Coeur et La Raison*, tent. cat. Bordeaux (Musée des Beaux-Arts), Pau (Musée des Beaux-Arts de Pau), Bordeaux 1995.
Tent. cat. Den Bosch 1979|M. van Boven & M. Trappeniers, *Het beleg van 's-Hertogenbosch in 1629: tentoonstelling ter gelegenheid van de 350-jarige herdenking van de belegering en inname van 's-Hertogenbosch*, tent. cat. Den Bosch (Noordbrabants Museum), Den Bosch 1979.
Tent. cat. Den Bosch 1990|A.M. Koldeweij & N.E. Middelkoop (red.), *In Buscoducis 1450-1629: kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch: de cultuur van late middeleeuwen en renaissance*, tent. cat. 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), 2 dln., Den Haag 1990.
Tent. cat. Boston/Toledo 1993-1994|P.C. Sutton (red.), *The Age of Rubens*, tent. cat. Boston (Museum of Fine Arts), Toledo (Museum of Art), Gent & New York 1993.
Tent. cat. Braunschweig 1993-1994|U. Berger & J.B. Desel, Th. Döring e.a., *Bilder vom alten Menschen: in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750*, tent. cat. Braunschweig (Herzog-Anton-Ulrich-Museum), Braunschweig 1993 (Das Alter in Kunst und Kultur).
Tent. cat. Braunschweig 2002|M. Horký, *Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphic und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts*, tent. cat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), Braunschweig 2002.
Tent. cat. Brera/New York 2004-2005|K. Christiansen (red.), *From Filippo Lippi to Piero Della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, tent. cat. Brera (Pinacoteca), New York (Metropolitan Museum), New York, Milaan & New Haven 2004.
Tent. cat. Brugge 1846|*Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, ciselure, lithographie et dessin exposés aux salon, ouvert par l'Académie royale de peinture. Sculpture, et architecture pour l'encouragement des Beaux-Arts*, tent. cat. Brugge (Academie), Brugge 1846.
Tent. cat. Brugge 1902|H.W.J. Weale, *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien: Bruges, 15 juin au 15 septembre 190: catalogue* [*avec:*] *Supplément; 1e section: Tableaux - Suppl.- Section d'art ancien. Hôtel Gruuthuuse. - Section des manuscrits, miniatures, archives, sceaux, méreaux, monnaies et médailles. Hôtel Gruuthuus. - Section des tissus & broderies. Hôtel Gruuthuuse*, 5 dln., Brugge 1902.
Tent. cat. Brugge 1963|H. Pauwels, *Groeningemuseum: catalogus*, tent. cat. Brugge (Stedelijk Museum voor Schone Kunsten), Brugge 1963.
Tent. cat. Brugge 1974|J. Síp, *Chefs-d'oeuvre de Prague, 1450-1750: trois siècles de peinture flamande et hollandaise*, tent cat. Brugge (Groeningemuseum). Brugge1974.
Tent. cat. Brugge 1984|P. Huvenne, *Pieter Pourbus: meesterschilder, 1524-1584*, tent. cat. Brugge (Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal), Brussel 1984.
Tent. cat. Brugge 1998|M.P.J. Martens & P. Huvenne (red.), *Brugge en de Renaissance: Van Memling tot Pourbus*, tent. cat. Brugge (Memlingmuseum – Oud-Sint Janshospitaal), Brugge 1998.
Tent. cat. Brugge 2016|S. Huygebaert (red.), *De kunst van het recht: drie eeuwen gerechtigheid in beeld*, tent. cat. Brugge (Groeningemuseum), Tielt 2016.
Tent. cat. Brugge 2017-2018|A. van Oosterwijk (red.), *Vergeten meesters: Pieter Pourbus en de Brugse schilderkunst van 1525 tot 1625*, tent. cat. Brugge (Groeningemuseum), Gent 2017.
Tent. cat. Brussel 1924|*Salon d'Été*, tent. cat. Brussel (Cercle Artistique et Literaire), Brussel 1924.
Tent. cat. Brussel 1979|C. van der Elst (red.), *Les albums de Croy. Expostion a la Bibliotheque Royale Albert 1er. du 22 septembre au 27 octobre 1979*, tent cat. Brussel (Bibliothèque Royale de Belgique), Brussel 1979.
Tent. cat. Brussel/Parijs 1912-1913|*Exposition d'Art ancien: L'art belge au XVIIème siècle*, tent. cat. Brussel (Bibibliothèque National d'Art), Parijs, Brussel & Berlijn 1912.
Tent. cat. Caen 2012|C. Joubert, A, Merle du Bourg & N. Van Hout, *Jacob Jordaens et son modèle Abraham Grapheus*, tent. cat. Caen (Musée des Beaux Arts), Caen 2012 [cf. Tent. cat. Gent 2012].
Tent. cat. Cincinnati 2008|B. Leca (red.), *Rembrandt: Three Faces of the Master*, ten. cat. Cincinatti (Art Museum), Cincinatti 2008.
Tent. cat. Chicago/Minneapolis/Detroit 1969-1970|E. Haverkamp Begemann, J.R. Judson & C.C. Cunningham, *Rembrandt after Three Hundred Years: an exhibition of Rembrandt and his followers*, tent. cat. Chicago (Art Institute of Chicago), Minneapolis (Minneapolis Institute of Arts), Detroit (Detroit Institute of Arts), Chicago 1969-1970.
Tent. cat. Delft 1998|M.P. van Maarseveen & J.W.L. Hilkhuijsen (red.), *Beelden van een strijd: Oorlog en kunst vóór de Vrede van Munster 1621-1648*, tent. cat. Delft (Prinsenhof), Zwolle 1998.
Tent. cat. Dole/Besançon 1998-1999|J. Foucart (red.), *Peintures flamandes et hollandaises des XVIIe et XVIIIe siècles. Collections publiques de Franche-Comté*, tent. cat. Dole (Musée des Beaux-Arts de Dole; Musée Baron Martin de Gray), Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon), Parijs 1998.
Tent. cat. Dordrecht 1972|J.J. Woltjer (red.), *Opstand en onafhankelijkheid: eerste Vrije Statenvergadering Dordrecht 1572*, tent. cat. Dordrecht (Augustijnenkerk), Dordrecht 1972.

Tent. cat. Dordrecht 1992-1993|P. Marijnissen, W. de Paus, P. Schoon & G. Schweitzer (red.), *De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad,* tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum), Zwolle 1992.
Tent. cat. Dordrecht 2002|S. Paarlberg (red.), *Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652)*, tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum), Dordrecht 2002.
Tent. cat. Dordrecht 2012-2013|S. Craft-Giepmans & A. de Vries (red.), *Portret in portret in de Nederlandse kunst 1550-2012***,** tent. cat. Dordrecht (Dordrecht**s** Museum), Bussum 2012.
Tent. cat. Dordrecht/Keulen 1998-1999|E. Mai, P. Schoon, G. Sluiter e.a. (red.), *Arent de Gelder, 1645-1727: Rembrandts laatste leerling,* tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum), Keulen (Wallraf-Richartz-Museum), Dordrecht 1998.
Tent. cat. Dordrecht/Leewarden 1988|C. Boschma, *Meesterlijk Vee: Nederlandse veeschilders 1600-1900,* tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum), Leeuwarden (Fries Museum), Zwolle & Den Haag 1988.
Tent. cat. Delft 2011-2012|A. Jansen (red.), *De portretfabriek van Michiel van Mierevelt (1566-1641),* tent. cat. Delft (Museum Het Prinsenhof), Zwolle & Delft 2011.
Tent. cat. Dijon 2003-2004|G. Rudolf (red.), *Rembrandt et son école: collections du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, tent. cat. Dijon (Musée des Beaux-Arts de Dijon), Parijs 2003.
Tent. cat. Edinburgh 1957|D. Baxandall & C. Thompson, *Pictures from Gosford House lent by the Earl of Wemyss and March,* tent. cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland), Edinburgh 1957.
Tent. cat. Edinburgh/Londen 2015-2016|C. Baker, W. Hauptman & M. Stevens (red.), *Jean-Etienne Liotard, 1702-1789,* tent. cat. Edinburgh (Scottish National Gallery) / Londen (Royal Academy of Arts), Londen 2015.
Tent. cat. Emden 1995|M. Janssen & R. Hrosch, *Goldene Freiheit: aurea libertas: Texte und Bilder einer Ausstellung zur Emder Stadtgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts und zur Emder Revolution im Jahre 1595,* s.l. [Emden] s.a. [1995].
Tent. cat. Emden 2012-2013|K.-D. Voß & W.Jahn, M. Pausch (red.), *Menso Alting und seine Zeit: Glaubensstreit, Freiheit, Bürgerstolz,* tent. cat. Emden (Ostfriesisches Landesmuseum Emden "Rathaus am Delft", Johannes a Lasco Bibliothek Emden), Oldenburg 2012 (Evangelisch-reformierte Gemeinde Emde; Veröffentlichungen des Ostfriesischen Landesmuseums Emden, H. 35).
Tent. cat. Florence 1980|C. Beltramo Ceppi en N. Confuorto (red.), *Il primato del disegno: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, tent. cat. Florence (Palazzo Strozzi), Florence 1980.
Tent. cat. Florence 1983|M. Chiarini & C. Pizzorusso (red.), *Sustermans, Sessant' anni alla corta dei Medici*, Florence (Palazzo Pitti) Florence 1983.
Tent. cat. Franeker 2014|M. Brouwer (red.), *Pjutten en Beukers: Friese kinderportretten, 1550-1800*, tent. cat. Franeker (Museum Martena), Gorredijk 2014.
Tent. cat. Frankfurt/Londen 2007-2008|B. Brinkmann (red.), *Cranach der Ältere*, tent. cat. Frankfurt am Main (Städel Museum), Londen (Royal academy of arts), Ostfildern 2007.
Tent. cat. Gent 1956|G. van Acker & F. den Boever, *Scaldis: tentoonstelling, Gent, 16 juli - 23 september 1956, oude kunst & kultuur in de aloude St-Pietersabdij, moderne kunst in het Museum voor Schone Kunsten,* tent. cat. Gent (St. Pietersabdij), Gent 1956.
Tent. cat. Gent 2012|C. Joubert, A. Merle du Bourg, N. Van Hout, *Abraham Grapheus: model van Jacob Jordaens,* tent. cat. Gent (Museum voor Schone Kunsten), Gent 2012 [cf. Tent. cat. Caen 2012].
Tent. cat. Genua 1947|A. Murassi**,** *Mostra della pittura del '600 e '700 in Liguria,* tent. cat. Genua (Palazzo Reale), Genua 1947.
Tent. cat. Genua 1955|R. d'Hulst*, 100 opere di Van Dyck,* tent. cat. Genua (Palazzo dell' Accademia), Genua 1955.
Tent. cat. Genua 1997|S.J. Barnes (red.), *Van Dyck a Genova, Grande Pittura e Collezionismo*, tent. cat Genua (Palazzo Ducale), Milaan 1997.
Tent. cat. Glasgow 1990-1991|P. Bascom (red.), *Rembrandt by Himself,* tent. cat. Glasgow (Glasgow Museums & Art Galleries), Glasgow 1991.
Tent. cat. Gottorf 1997|H. Spielmann (red.), *Gottorf im Glanz des Barock: Kunst und Kultur am Schleswiger Hof, 1544-1713: Kataloge der Ausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums auf Schloß Gottorf und zum 400. Geburtstag Herzog Friedrichs III.,* tent. cat. Gottorf (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum auf Schloß Gottorf), 4 dln., Schleswig 1997.
Tent. cat. Groningen 1983|A. Blankert (red.), *The impact of a genius: Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century, paintings from museums and private collections,* tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Amsterdam 1983.
Tent. cat. Groningen 2004|R. Schillemans & E. Knol, *Adam Camerarius: Een Groninger schilder uit de 17de eeuw*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Groningen 2004.
Tent. cat. Den Haag 1992|P. Huys Jansen, *The Hoogsteder Exhibition of Rembrandts Academy*, tent. cat. Den Haag (Khdl. Hoogsteder & Hoogsteder), Zwolle 1992.
Tent. cat. Den Haag 1993|E. Buijsen (red.), *Cornelis Troost en het theater / Cornelis Troost and the theatre of his time: Tonelen van de 18e eeuw / Plays of the 18th Century,* tent. cat. Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 1993.
Tent. cat. Den Haag 1993-1994|B.P.J. Broos, *Liefde, List & Lijden: Historiestukken in het Mauritshuis / Intimacies & Intrigues: History Painting in the Mauritshuis,* tent. cat. The Hague (Mauritshuis), ed. Marlies Enklaar, Gent 1993.
Tent. cat. Den Haag 1994-1995|A. Walsh, E. Buijsen & B. Broos, *Paulus Potter: Schilderijen, tekeningen en etsen,* tent. cat. Den Haag (Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis), Zwolle 1994.
Tent. cat. Den Haag 1997|A. van Suchtelen (red.), *Art on Wings: Celebrating the Reunification of a Triptych by Gerard David,* tent. cat., Den Haag (Mauritshuis). Den Haag 1997.
Tent. cat. Den Haag 1997-1998|Marlies Enklaar (red.), *Vorstelijk verzameld: De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia / Princely patrons: the collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague,* tent. cat. Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 1997.
Tent. cat. Den Haag/Londen 1999-2000|E. Buijsen, *Rembrandt zelf,* ed. C. White & Q. Buvelot, tent. cat. Den Haag (Mauritshuis), Londen (National Gallery), Zwolle 1999.
Tent. cat. Den Haag 2004-2005|F.J. Duparc, *Carel Fabritius 1622-1654,* tent. cat. Den Haag (Mauritshuis) & Schwerin (Staatliches Museum), Zwolle 2004.
Tent. cat. Den Haag 2017-2018|E. Buijsen e.a. (red.), *Zuiderburen: Portretten uit Vlaanderen 1400-1700,* tent. cat. Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 2017.
Tent. cat. Haarlem 1962|H.P. Baard, *Frans Hals, exhibition on the occasion of the centenary of the municipal,* tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Haarlem 1962.
Tent. cat. Haarlem 1986|E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw,* tent. cat. Haarlem (Frans Halsmuseum), Zwolle 1986.
Tent. cat. Haarlem 1988|M. Carasso-Kok e.a, *Schutters in Holland: kracht en zenuwen van de stad,* tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Zwolle 1988.
Tent. cat. Haarlem 1992-1993|H. Fuhri Snethlage (red.), *In het licht van het lezen: De rol van hel boek in de beeldende kunst*, tent. cat. Rotterdam (Frans Hals Museum), Zwolle 1992.
Tent. cat. Haarlem/Antwerpen 2000-2001|J.B. Bedaux & R. Ekkart (red.), *Pride and Joy: Children's portraits in the Netherlands 1500-1700*, tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Gent & Amsterdam 2000.
Tent. cat. Haarlem/Londen 2008|P. Biesboer, *Salomon, Jan, Joseph en Dirck de Bray: vier schilders in één gezin*, tent. cat. Haarlem (Frans Hals Museum), Londen (Dulwich Picture Gallery), Zwolle 2008.
Tent. cat. Hamburg 1983|W. Hofmann (red.), *Luther un die Folgen für die Kunst*, tent. cat. Hamburg (Kunsthalle), München 1983.
Tent. cat. Jeruzalem 1965|M. Bryon, *Maîtres anciens et la Bible = Old masters and the Bible: The Bible in art and archaeology = Ha-Tenaq we-ha-'omanut*, tent. cat. Jeruzalem (The Israel Museum), Jeruzalem 1965.
Tent. cat. Kassel/Amsterdam 2001-2002|E. van de Wetering & B. Schnackenburg (red.), *Der junge Rembrandt: Rätsel um seine Anfänge,* tent. cat. Kassel (Gemäldegalerie Alte Meister) / Amsterdam (Museum het Rembrandthuis) 2001/02, Wolfratshausen 2001.
Tent. cat. Kassel 2005|G.J.M. Weber, *Rembrandt im Kontrast: die Blendung Sismons und der Segen Jakobs,* tent. cat. Kassel (Staatliche Museen), München 2005 (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel, 32).
Tent. cat. Kassel 2006|G.J.M. Weber, *Rembrandt-Bilder: Die historische Sammlungen der Kasseler Gemäldegalerie [34 Gemälde*

"Rembrandts" in Kassel!: Die historische Sammlung von Landgraf Wilhelm VIII], tent. cat. Kassel (Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe), München 2006.
Tent. cat. Kevelaer/Nijmegen/Zutphen/Roermond 2001-2002|P. van der Coelen e.a. (red.), *De Gouden Eeuw van Gelre: kunst en cultuur in het oude hertogdom,* tent. cat. Kevelaer (Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte), Nijmegen (Museum Het Valkhof Nijmegen), Zutphen (Stedelijk Museum), Roermond (Stedelijk Museum), Geldern & Utrecht 2001.
Tent. cat. King's Lynn 1963|*Exhibition of Pictures by Sir Anthony van Dyck, 1599-1641,* tent. cat. King's Lynn (The Fermoy Art Gallery), Londen 1963.
Tent. cat. Kleef 2012-2013|G. de Wert (red.), *Mein Rasierspiegel: von Holthuys bis Beuys,* tent. cat. Kleef (Museum Kurhaus Kleve), Kleef 2012 (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve - Ewald-Mataré-Sammlung, 60).
Tent. cat. Kopenhagen 1891|*Billeder af gammel kunst*, tent. cat. Kopenhagen, Kopenhagen 1891.
Tent. cat. Kopenhagen 1988|S. Heiberg, *Christian IV and Europe: the 19th Art Exhibition of the Council of Europe, Denmark 1988,* Kopenhagen 1988.
Tent. cat. Kyoto/Frankfurt am Main 2002-2003|J. Giltaij (red.), *Rembrandt 'Rembrandt',* tent. cat. Kyoto (National Museum) / Frankfurt am Main (Das Städel), Wolfratshausen 2003
Tent. cat. Leiden 1956|J.N. van Wessem, *Rembrandt als leermeester,* tent. cat. Leiden (Lakenhal), [Leiden] 1956.
Tent. cat. Leiden 1976-1977|R.E.O. Ekkart e.a., *Geschildert tot Leyden anno 1626: schilderijen, tekeningen en prenten van Van Goyen, De Heem, Lievens, Porcellis, Rembrandt e.a.,* tent. cat. Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), Leiden 1976.
Tent. cat. Leiden 1991-1992|C. Vogelaar e.a. (red.), *Rembrandt & Lievens in Leiden,* tent. cat. Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal), Zwolle 1991.
Tent. cat. Leiden 2005-2006|C. Vogelaar & G. Korevaar (red.), *Rembrandts moeder: Mythe en werkelijkheid,* tent. cat. Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), Zwolle 2005.
Tent. cat. Leuven 1976|J. Roegiers & J.K. Steppe (red.), *550 Jaar Universiteit Leuven,* tent. cat. Leuven (Stedelijk Museum), Leuven 1976.
Tent. cat. Leuven 1998|M. Smeyers (red.) e.a., *Dirk Bouts*, tent. cat. Leuven (St. Pieter en Predikherenkerk), Leuven 1998.
Tent. cat. Leuven 2013-2014|K. Jonckheere (red.), *Michiel Coxcie 1499-1552 and the giants of his age,* tent. cat. Leuven (Leuven, Museum M), New York & Londen 2013.
Tent. cat. Lille 1972|J. Foucart, *Trésors des musées du Nord de la France. I: Peinture Hollandaise,* tent. cat. Lille (Musée des Beaux-Arts de Lille), Lille 1972.
Tent. cat. Lille 2005|A. Tapié, *Maniéristes du Nord dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lille*, tent. cat. (Palais des Beaux-Arts), Parijs 2005.
Tent. cat. Liverpool/Londen/San Marino 2002|A. Kidson *George Romney 1734-1802*, tent. cat. Liverpool (Walker Art Gallery), Londen (National Portrait Gallery), San Marino CA (Huntington Art Gallery), Princeton NJ 2002.
Tent. cat. Londen 1876|*Exhibition of Works by the Old Masters (Winter Exhibition)*, Londen (Royal Academy of Arts), Londen 1876.
Tent. cat. Londen 1900|*Exhibition of Works by Van Dyck (1599-1641),* tent. cat. Londen (Royal Academy of Arts), Londen 1900.
Tent. cat. Londen 1952-1953|*Dutch Pictures 1450-1750: Winter exhibition*, tent. cat. Londen (Royal Academy of Arts), Londen 1952.
Tent. cat. Londen 1953|*Rembrandt's influence in the 17th Century,* Tent. cat. Londen (Matthiesen Gallery), Londen 1953.
Tent. cat. Londen 1966|*The artist at work: A St. Pancras Festival exhibition,* tent. cat. Londen, (Hampstead Arts Centre), Londen 1966.
Tent. cat. Londen 1972-1973|O. Millar, *The age of Charles I: painting in England, 1620-1649,* tent. cat. Londen (Tate Gallery), Londen 1972.
Tent. cat. Londen 1982-1983|Oliver Millar (red.), *Van Dyck in England,* tent. cat. Londen (National Portrait Gallery), Londen 1982.
Tent. cat. Londen 1986|N. Penny (red.), *Reynolds,* tent. cat. Londen (Academy of Arts), Londen 1986.
Tent. cat. Londen 1988-1989|D. Bomford e.a, *Art in the Making: Rembrandt,* tent. cat. Londen (National Gallery), Londen 1988.
Tent. cat. Londen 1990|A.W. Lowenthal, *Netherlandish Mannerism in British Collections,* tent. cat. Londen (Entwistle Gallery), Londen 1990.
Tent. cat. Londen 1995|K. Hearn (red.), *Dynasties: painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630,* tent. cat. Londen (Tate Gallery), Londen 1995.
Tent. cat. Londen 1999|J. Hedley (red.), *Van Dyck at the Wallace Collection,* tent. cat. Londen (Wallace Collection), Londen 1999.
Tent. cat. Londen 2006|D. Bomford e.a. (red.), *Rembrandt: Art in the Making,* tent. cat. Londen (National Gallery), Londen 2006.
Tent. cat. Londen 2009|K. Hearn (red.), *Van Dyck & Britain,* tent. cat. Londen (Tate Gallery), Londen 2009.
Tent. cat. Londen 2009b|D. Shave-Taylor, *The Conservation Piece: Scenes of fashionable life,* tent. cat. Londen, (Royal Collection: The Queen's Gallery, Buckingham Palace), Londen 2009.
Tent. cat. Londen 2017-2018|R. Bird & M. Clayton (red.), *Charles II: Art & Power,* tent. cat. Londen (The Queen's Gallery, Buckingham Palace), Londen 2017.
Tent. cat. Londen/Amsterdam 2014-2015|J. Bikker, G.J.M. Weber, M.E. Wieseman e.a., *Rembrandt: The Late Works,* tent. cat. Londen (National Gallery), Amsterdam (Rijksmuseum), Londen 2014
Tent. cat. Londen/New Haven 2001-2002|C. MacLeod & J. Marciari Alexander (red.), *Painted ladies: women at the court of Charles II,* tent. cat. Londen (National Portrait Gallery), Londen 2001.
Tent. cat. Londen/Den Haag 1999-2000|Chr. White & Q. Buvelot (red.), *Rembrandt Zelf,* tent. cat. Londen (National Gallery), Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 1999.
Tent. cat. Londen/Den Haag 2007-2008|R. Ekkart & Q. Buvelot (red.), *Hollanders in Beeld: Portretten uit de Gouden Eeuw,* tent. cat. Londen (National Gallery), Den Haag (Mauritshuis), Zwolle 2007.
Tent. cat. Los Angeles 1981-1982|M. Quick, M. Sadik & W.H. Gerdts, *American portraiture in the grand manner, 1720-1920,* tent. cat. Los Angeles (County Museum of Art), Los Angeles 1981.
Tent. cat. Luik 1905|Ch. Claesen (red.), *Exposition de l'Art ancien au pays de Liège,* tent. cat. Luik (Librairie spéciale des arts industriels et décoratifs), Brussel 1905.
Tent. cat. Lyon/Parijs 1991|H. Buijs & M. van Berge-Gerbaud, *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, tent. cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts), Parijs (Institut Néerlandais), Zwolle 1991.
Tent. cat. Madrid 2012-2013|A. Vergara & F. Lammertse (red.), *The Young Van Dyck*, tent. cat. Madrid (Museo Nacional del Prado), Madrid 2012.
Tent. cat. Malmö 1926|*Utställning av en samling äldre målningar*, tent. cat. Malmö 1926.
Tent. cat. Melbourne/Sydney 1997|A. Blankert (red.), M. Blokhuis, B. Broos, J. Giltaij, V. Manuth e.a., *Rembrandt, a Genius and His Impact*, Melbourne (National Gallery of Victoria), Melbourne; Sydney (Art Exhibitions Australia Limited), Zwolle 1997.
Tent. cat. Montreal/Toronto 1969|J. Bruyn, *Rembrandt and his Pupils: a loan exhib. of paintings commemorating the 300th anniversary of Rembrandt / Rembrandt et ses élèves: une exposition de peintures ...,* tent. cat. Montreal (Museum of Fine Arts), Toronto (Art Gallery of Ontario), Montreal 1969.
Tent. cat. München 1980|H. Glaser (red.), *Wittelsbach und Bayern II: Um Glauben und Reich Kurfürst Maximilian I*, 2 dln., tent. cat. München (Residenz), München 1980.
Tent. cat. München 2005-2006|T. Vignau Wilberg, *In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600 = Citizens of Europe: Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600*, tent. cat. München (Neue Pinakothek), München 2005.
Tent. cat. Münster 1992|G. Jászai, R. Brandl, Th. Albrecht & G. Muschiol, *Imagination des Unsichtbaren, 1200 Jahre Bildende Kunst in Bistum Münster,* 2 dln., tent. cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum), Münster 1993.
Tent. cat. Münster 1994|C. Tümpel (red.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, tent. cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), München 1994.
Tent. cat. Münster/Osnabrück 1997-1998|K. Bussmann & H. Schilling (red.), *1648: War and Peace in Europe,* 3 dln., tent. cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), Osnabrück (Kulturgeschichtliches Museum), Münster 1997.

Tent. cat. Nantes/Toulouse 1997-1998|Th. Bajou e.a, *Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715,* tent. cat. Nantes (Musée des Beaux-Arts du Nantes), Toulouse (Musée des Augustins), Parijs 1997.
Tent. cat. Neurenberg 1983|K. Löcher (red.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland: Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers,* tent. cat. Neurenberg (Germanischen Nationalmuseum), Frankfurt am Main 1983.
Tent. cat. New Haven 1975|P. Sutton & O. Nauman (red.), *Dutch Religious Art of Seventeenth Century,* tent. cat. New Haven (Yale University Art Gallery), New Haven 1975.
Tent. cat. New Haven 1983|C. White, D. Alexander & E. D'Oench (red.), *Rembrandt in Eighteenth Century Engeland,* tent. cat. New Haven (Yale Centre for British Art), New Haven 1983.
Tent. cat. New Haven/Londen 1977|J. Baskett & D. Snelgrove, *The drawings of Thomas Rowlandson in the Paul Mellon Collection,* tent. cat. New Haven (Yale Center for British Art), Londen (Royal Academy of Arts), New Haven 1977.
Tent. cat. New Orleans 1997| N.T. Minty, *In the eye of the beholder, northern Baroque paintings from the collection of Henry H. Weldon,* tent. cat. New Orleans (New Orleans Museum of *Ar*), New Orleans 1997.
Tent. cat. New York 1994|M.W. Ainsworth. *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges,* tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), New York 1994
Tent. cat. New York 1995|O. Naumann, *Inaugural Exhibition of Old Master Paintings,* tent. cat. New York (Khdl. O. Naumann), New York 1995.
Tent. cat. New York 1995-1996|H. von Sonnenburg, W. Liedtke, C. Logan, N.M. Orenstein & S. Dickey, *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connaisseurship,* 2 dln. (1: *Paintings: Problems and Issues;* 2: *Paintings, Drawings, and Prints: Art-Historical Perspectives*), tent. cat. New York (Metropolitan Museum of Art), New York 1995.
Tent. cat. New York 1998-1999|M.W. Ainsworth & K. Christiansen (red.), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, tent. cat. New York (Metropolitan Museum of Art), New York 1998.
Tent. cat. New York 2010-2011|M.W. Ainsworth e.a. (red.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance,* tent. cat. New York (Metropolitan Museum), New York & New Haven 2010.
Tent. cat. New York 2016|S. Alsteens & A. Eaker (red), *Van Dyck: The Anatomy of Portraiture,* tent. cat. New York (The Frick Collection), New Haven & Londen 2016.
Tent. cat. New York/Londen 2001|W. Liedtke (red.) e.a., *Vermeer and the Delft school,* New York (The Metropolitan Museum of Art), Londen (The National Gallery), New York & New Haven 2001.
Tent. cat. Olsztyn 1993|M. Bartós & K. Wróblewska (red.), *Portret Holendersku: W Zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olztynie,* tent. cat. Olsztyn (Muzeum Warmii i Mazur), Olsztyn 1993.
Tent. cat. Osaka 1988|D.P. Snoep e.a., *The Golden Age of Seventeenth-Century Dutch Painting from the Collection of the Frans Halsmuseum*, tent. cat. Osaka (National Museum of Art), [Amstelveen] 1988.
Tent. cat. Ottawa 1968-1969|M. Jaffé, *Jacob Jordaens 1593-1678*, tent. cat. Ottawa (National Gallery of Canada), Ottawa 1968.
Tent. cat. Ottawa 1980|A. McNairn (red.), *The Young van Dyck / Le jeune van Dyck,* tent. cat. tent. cat. Ottawa (National Galery), Ottowa 1980.
Tent. cat. Ottawa 2003-2005|J.A. Spicer & O. Bonebakker (red.), *Dutch and Flemish drawings from the National Gallery of Canada*, Ottawa (National Gallery of Canada), Cambridge (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums), Fredericton (Beaverbrook Art Gallery), Ottawa 2004.
Tent. cat. Ottawa 2013-2014: *Masterpiece in Focus: Rubens, Van Dyck, Jordaens*, tent. cat. Ottawa (National Gallery of Canada), Ottawa 2013.
Tent. cat. Parijs 1964-1965|*Le 16ième siècle européen: Peintures et dessins dans les Musée du Petit Palais,* tent. cat. Parijs (Petite Palais), Parijs 1964.
Tent. cat. Parijs 1970-1971|A. Brejon de Lavergnée (red.), *Le siècle de Rembrandt: Tableaux hollandais des collections publiques françaises,* tent. cat. Parijs (Musée du Petit Palais), Parijs 1970.
Tent. cat. Parijs 1976-1977|*Nouvelles acquisitions du musée d'Orleans*, tent. cat. Musée du Louvre (Parijs), Parijs 1976.
Tent. cat. Parijs 1983|S. Nihoom-Nijstad, *Reflets du siècle d'or: Tableaux hollandais dus dix-septième siècle: Collection Lugt: Fondation Custodia,* tent. cat. Parijs (Institut Néerlandais), Parijs 1983.
Tent. cat. Parijs 1987|M. van Berge-Gerbaud (red.), *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper,* tent. cat. Parijs (Institut néerlandais), Parjs 1987.
Tent. cat. Parijs 1988|J. Foucart, *Peintures rembranesques au Louvre,* tent. cat. Parijs (Louvre, Pavillon de Flore), Parijs 1988.
Tent. cat. Parijs 2007|L. Sigal-Klagsbald & A. Merle du Bourg (red.), *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem, Juifs et Chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or*, tent. cat. Parijs (Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme), Parijs 2007.
Tent. cat. Parijs 2008-2009|*Antoon van Dyck: portraits,* tent. cat. Parijs (Musée Jacquemart-André), Parijs 2008.
Tent. cat. Parijs 2010-2011|E. Taburet-Delahaye e.a., *France 1500: Entre Moyen Age et Renaissance,* tent. cat. Parijs (Grand Palais), Parijs 2010.
Tent. cat. Parijs/Londen 1986|N. Penny (red.), *Reynolds,* tent. cat. Parijs (Grand Palais), Londen (Royal Academy of Arts), New York 1986.
Tent. cat. Petersburg FLA 2011|J. Hanson & I.A. Cartwright, *Story and Symbol: Dutch and Flemish Paintings from the Collection of Dr. Gordon and Adele Gilbert,* tent. cat. Petersburg, Florida (Museum of Fine Arts), Florida 2011.
Tent. cat. Poughkeepsie/Sarasota 2005-2006|S. Donahue Kuretsky & W.S. Gibson, *Time and transformation: in seventeenth-century Dutch art,* tent cat. Poughkeepsie (The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College), Sarasota (John and Mable Ringling useum), Poughkeepie 2005.
Tent. cat. Princeton 1979|J.R. Martin & G. Feigenbaum, *Van Dyck as Religious Artist*, tent. cat. Princeton (The Art Museum Princeton University), Princeton NJ 1979.
Tent. cat. Recklinghausen 1969-1971|*Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts: Hauptwerke aus Dordrechts Museum,* tent. cat. Recklinghausen (Städtische Kunsthalle), Recklinghausen, 1969.
Tent. cat. Rome/New York/Saint Louis 2001-2002|K. Christiansen & J.W. Mann, *Orazio and Artemisa Gentileschi,* tent. cat. New York (Metropolitan Museum), Rome (Palazzo di Venezia), Saint Louis (Art Museum), New York & Londen 2001.
Tent. cat. Rotterdam 2008|F. Lammertse, J. Giltaij & M. Damen, *Vroege Hollanders: Schilderkunst van de Late Middeleeuwen,* tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen), Brugge & Rotterdam 2008.
Tent. cat. Rotterdam 2012-2013|S. Kemperdick &. F. Lammertse (red.), *De Weg naar Van Eyck*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen), Rotterdam 2012.
Tent. cat. Rotterdam/Frankfurt 1999-2000|A. Blankert e.a., *Hollands classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut), Rotterdam 1999.
Tent. cat. Rotterdam/Washington 1985-1986|A.W.F.M. Meij, *Jacques de Gheyn II, 1565-1629, als tekenaar,* tent. cat. Rotterdam (Boymans van Beuningen), Rotterdam 1985.
Tent. cat. San Francisco/Toledo/Boston 1966-1967|*The Age of Rembrandt*, tent. cat. San Francisco (Palace of the Legion of Honor), Toledo (The Toledo Museum of Art), Boston (Museum of Fine Arts), 1966-1967.
Tent. cat. Sarasota 1981-1982|W.H. Wilson (red.), *Dutch Seventeenth Century Portrait: The Golden Age*, tent. cat. Sarasota (John and Mable Ringling Museum of Art), Sarasota 1981.
Tent. cat. Stockholm 1992-1993|G. Cavalli-Björkman (red.), *Rembrandt och hans tid: Människan i centrum / Rembrandt and his age: focus on man,* tent. cat. Stockholm (Nationalmuseum), Stockholm 1992 (Nationalmusei utställningskatalog, 552).
Tent. cat. Stockholm 2001-2002|G. Cavalli-Björkman, E.-L. Karlsson & M. Oausson, *Face to Face: Portraits from Five Centuries*, tent. cat. Stockholm (Nationalmuseum), Stockholm 2002.
Tent. cat. Stuttgart 1977-1979|Reiner Haussherr e.a. (red.), *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur,* 5 dln., tent. cat. Stuttgart (Württembergisches Landesmuseum), Stuttgart 1977-1979.
Tent. cat. Stuttgart 2001|C. Höpper, W. Brückle & U. Felbinger, *Raffael und die Folgen: Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit,* tent. cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart/Graphische Sammlung), Ostfildern 2001.
Tent. cat. Sydney/Melbourne 1977-1978|*British painting 1600-1800: an exhibition,* tent. cat. Sydney (Art Gallery of New South

Wales), Melbourne (National Gallery of Victoria), Melbourne 1977.
Tent. cat. Tokyo/Kochi/Osaka 1993-1994|*The Boymans Masterpieces Exhibition*, tent. cat. Tokyo (Sezon Museum of Art), Kochi (The Museum of Art), Osaka (Daimaru Museum), s.l. 1993.
Tent. cat. Tongerlo 2008|*Tentoonstellingsgids Sonnius bisschop en abt tussen Tongerlo, Antwerpen en 's-Hertogenbosch,* tent. cat. Tongerlo (Norbertijnenabdij), s.l. 2008.
Tent. cat. Utrecht 1955|G.J. Hoogewerff (red.), *Jan van Scorel*, tent. cat. Utrecht (Centraal Museum), Utrecht 1955.
Tent. cat. Utrecht 1981|J.A.L. de Meyere, *Jan van Scorel. 1495-1562: Schilder voor prinsen en prelaten,* tent. cat. Utrecht (Centraal Museum), Utrecht 1981.
Tent. cat. Utrecht 1986|S. Groenveld & P.P.W.M. Dirkse, *Ketters en Papen onder Filips II: Het godsdienstig leven in de tweede helft van de 16e eeuw*, tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1986 (De Eeuw van de Beeldenstorm).
Tent. cat. Utrecht 1989|P.P.W.M. Dirkse (red.), *Kunst uit Oud-katholieke kerken*, tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1989.
Tent. cat. Utrecht 1991|P. Dirkse & A. Haverkamp (red.), *Jezuïeten in Nederland,* tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1991.
Tent. cat. Utrecht 1994|T.G. Kootte (red.), *Rekkelijk of precies: Remonstranten en contraremonstranten ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt,* tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1994.
Tent. cat. Utrecht 1998|J. Kerkhoff, e.a., *Geloven in verdraagzaamheid? Voorwerpenlijst*, tent. cat. Utrecht (Museum Catharijneconvent), Utrecht 1998.
Tent. cat. Utrecht 2003|H.L.M. Defoer, J. Dijkstra, Z. van Eck, T.G. Kootte, e.a. *Goddelijk geschilderd: 100 meesterwerken van Museum Het Catharijeconvent*, tent/best. cat. Utrecht (Museum het Catharijneconvent), Utrecht & Zwolle 2003.
Tent. cat. Utrecht 2004|L. Helmus (red.) e.a., *Fish: still lifes by Dutch and Flemish masters 1550-1700,* tent. cat. Utrecht (Centraal Museum), Utrecht 2004.
Tent. cat. Utrecht/Den Bosch 1999|B. van den Boogert, J. Kerkhoff, W.P. Blockmans, J. Bruyn & A.M. Koldeweij, *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars,* tent. cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), Zwolle 1999.
Tent. cat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993|P. van den Brink e.a., *Het gedroomde land: Pastorale schilderkunst in de gouden eeuw*, tent. cat. Utrecht (Centraal Museum), Frankfurt (Schirn Kunsthalle), Luxemburg (Musée Nationale d'Histoire et d'Art), Zwolle & Utrecht 1993.
Tent. cat. Vancouver 1986|G. Schwartz, *The Dutch world of painting*, tent. cat. Vancouver (Art Gallery), Maarssen 1986.
Tent. cat. Voorschoten 2015|S. Craft-Giepmans, H. Gilissen & A. de Vries (red.), *Adellijke familieportretten op Duivenvoorde,* tent. cat. Voorschoten (Kasteel Duivenvoorde), Voorschoten 2015.
Tent. cat. Warschau 1956|*Rembrandt i jego krag,* tent. cat. Warszawie (Muzeum Narodowe w), Warschau 1956.
Tent. cat. Warschau 1963|*Sztuka czasów Michała Aniota, Wystawa w czterechsetletnig rocznice śmierci artysty,* tent. cat. Warschau (Muzeum Narodowe w Warszawie), Warschau 1963.
Tent. cat. Washington 1985|G. Jackson-Stops (red.), The *treasure houses of Britain: five hundred years of private patronage and art collecting,* tent. cat. Washington (National Gallery of Art), New Haven & Londen 1985.
Tent. cat. Washington 1988-1989|W.R. Rearich (red.), *The art of Paolo Veronese 1528-1588,* tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Cambridge 1988.
Tent. cat. Washington 1990-1991|A.K. Wheelock Jr., S.J. Barnes & J.S. Held, *Anthony van Dyck,* tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Washington 1990.
Tent. cat. Washington 2005|Ph. Avery e.a., *Jan de Bray and the Classical Tradition,* tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Washington 2005.
Tent. cat. Washington/Londen/Amsterdam 2001-2002|A.K. Wheelock Jr., *Aelbert Cuyp,* tent. cat. Washington (National Gallery), Londen (National Gallery), Amsterdam (Rijksmuseum), Londen & New York 2001.
Tent. cat. Washington/Londen/Haarlem 1989-1990|S. Slive (red.) e.a., *Frans Hals*, tent. cat. Washington (National Gallery), Londen (Royal Academy of Arts), Haarlem (Frans Hals Museum), Maarssen & Den Haag 1990.
Tent. cat. Washington/Los Angeles 2005|A.K. Wheelock Jr. (red.), *Rembrandt's Late Religious Portraits* [*Rembrandts late religieuze portretten*], tent. cat. Washington (National Gallery of Art), Los Angeles (J. Paul Getty Museum), Washington 2005 [Zwolle 2005].
Tent. cat. Washington/Milwaukee/Amsterdam 2008-2009|A.K. Wheelock Jr. & S.S. Dickey (red.), *Jan Lievens: A Dutch master rediscovered,* tent. cat. Washington (National Gallery), Milwaukee (Art Museum), Amsterdam (Rembrandthuis), Zwolle 2008.
Tent. cat. Wenen 2003|W. Seipel (red.), *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie,* tent. cat. Wenen (Kunsthistorischen Museums), Milaan 2003.
Tent. cat. Wenen 2004-2005|R. Trnek, R. Preimesberger & M. Fleischer (red.), *Selbstbild: der Künstler und sein Bildnis,* tent. cat. Wenen (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste), Ostfildern-Ruit 2004.
Tent. cat. Wenen 2012-2013|E. Michel & M.L. Sternath (red.), *Emperor Maximilian I and the age of Dürer (= Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit),* tent. cat. Wenen (Albertina), München 2012.
Tent. cat. Wittenburg/Dessau/Wörlitz 2015|N. Michels (red.), J. von Ahn e.a., *Cranach in Anhalt: vom alten zum neuen Glauben,* tent. cat. Wittenburg (Stadtkirche), Dessau (Johannbau, Marienkirche, Anhaltischen Gemäldegalerie), Wörlitz (Gotisches Haus)**,** Petersberg 2015 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, 19).
Tent. cat. Worcester 1979|J.A. Welu (red.), *17th Century Dutch Painting, Raising the Curtain on New England Private Collections,* tent. cat. Worcester (Art Museum), Worcester Mass. 1979.

Curriculum vitæ

Rudie van Leeuwen (15 december 1981) heeft schoolgegaan. Na het behalen van zijn gymnasiumdiploma in 2000 aan R.S.G. Het Rhedens te Rozendaal voltooide hij in 2001 zijn propædeuse Algemene Kunstgeschiedenis en Klassieke Archeologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen, de huidige Radboud Universiteit (RU). Daar sloot hij in 2004 een bachelorstudie af bij prof. dr. Bernard Aikema met een scriptie getiteld *Manierisme en naturalisme in de Veneto.* Nadien nam hij deel aan een projectgroep over het *portrait historié* onder leiding van prof. dr. Volker Manuth, bij wie hij in 2005 zijn masterscriptie schreef aangaande het geïntegreerde *portrait historié* in katholiek-sacrale context. In het kader hiervan was hij nauw betrokken bij de totstandkoming van een database met Europese *portraits historiés* (PortHis) van het Centrum voor Kunsthistorische Documentatie. Hij was tussen 2003 en 2009 redactielid van het tijdschrift *Desipientia: Zin & Waan,* waarbij hij vanaf 2005 hoofd- en eindredactie voerde. In 2011 ontwikkelde hij samen met taaltechnologen van de RU en programmeurs van Huygens ING een digitale infrastructuur ter ontsluiting van bronnenmateriaal omtrent Rembrandt en zijn kunst (RemDoc), waarbij hij de metadataschema's en data-invoer voor zijn rekening nam. Ook was hij tussen 2014 en 2015 medeverantwoordelijk voor het CLARIN-NL-project Rembench: A Digital Workbench for Rembrandt Research (i.s.m. RKD en Huygens ING). Hij publiceerde over vroegmoderne en contemporaine kunst en nam deel aan congressen in binnen- en buitenland, waaronder *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled* te Leuven (2006) en *New Directions in the Study of Rembrandt and his Circle* op kasteel Herstmonceux (2013). In 2015 richtte hij met Lilian Ruhe de Karel van Mander Academy op, die zich onder meer tot doel stelt adellijke portretgalerijen in Europa (digitaal) in kaart te brengen met het project POTENS: Portraits and Titulature of European Nobility Search. Nog dit jaar verschijnt een monografie over Rembrandt met oeuvrecatalogus waaraan hij met zijn promotor en Marieke de Winkel werkte.



Afb. 1.1. Anoniem (Vlaams), *Margaretha van Oostenrijk als Maria Magdalena* (volgens het opschrift Maria van Bourgondië), ca. 1510-20, Chantilly, Musée Condé



Afb. 1.2. Aelbert Cuyp, *De ontmoeting van David en Abigaïl: De familie Molenschot*, ca. 1655, Bazel, Kunstmuseum Afb. 8.3 **(CUY1)**



Afb. 1.3 Douwe Juwes de Dowe, *Dubbelportret van twee kinderen als Granida en Daifilo,* Turijn, Khdl. Galleria Caretto, 1990 Afb. 11.37

→ Afb. 1.4. Hieronymus I Francken, *Aanbidding van de herders,* 1585, Parijs, Cathédrale de Nôtre-Dame





Afb. 1.5. Pieter Paul Rubens, *Maria de' Medici (1575-1642) op de vlucht uit het Blois,*1621-1624, Parijs, Musée du Louvre



Afb. 1.6. Navolger van Jan de Baen, *Portret van Engel de Ruyter (1649-1683),* ca. 1675, voorheen Coll. W.G. Elias-Vaes



Afb. 1.7. Jan Victors?, *Portret van een man als Oosterse Jager (Nimrod, Ezau, Jonathan?)*, Brugge, Khdl. Jean Moust, 2013 **(VIC10)**



Afb. 1.8. Jacob Willemsz. Delff, *Portret van de familie Delff: De verzoening van Jakob en Ezau*, 1584, Wenen, Kunsthistorisches Museum Afb. 6.30 **(DEL1)**



Afb. 1.9. Maerten de Vos, *Portret van de familie Panhuys: Mozes en de tafelen der Wet*, ca. 1575, Utrecht, Catherijneconvent in bruikleen van Den Haag, Mauritshuis Afb. 6.1 **(VOS1)**



Afb. 1.10. Bernaert de Rijckere, *Het vinden van Mozes,* ca. 1562, Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie Afb. 3.69 **(RIJ1)**



Afb. 1.11. Claes Cornelisz. Moyaert, *Portret van de familie Moyaert: God verschijnt aan Abraham te Sichem*, 1628, Utrecht, Museum Catharijneconvent Afb. 8.1 **(MOY1)**



Afb. 1.12. Barent Fabritius, *Portret van de familie Fabritius: Petrus in het huis van Cornelius*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum Afb. 10.5 **(FAB2)**



Afb. 1.13. Jacob Gerritsz. Cuyp, *Mozes en de zeven dochters van Jethro,* 1633, verblijfplaats onbekend **(CUYP1)**



Afb. 1.14. Antoon Claeissens, *Banket van Ahasveros*, 1574, Brugge, Groeningemuseum Afb 3.59 **(CLA1)**



Afb. 1.15. Pieter Fransz de Grebber**,** *De regenten van het Haarlemse Leprooshuis: Elisa weigert de geschenken van Naäman***,** 1637, Haarlem, Frans Hals Museum Afb. 8.13 **(GRE1)**



Afb. 1.16. Jan Gossaert, *Portret van Anna van Glymes van Bergen (1492-1541),* ca. 1525, New York Metropolitan Museum Afb. 2.40



Afb. 1.17. Willem Drost, *Zelfportret als de apostel Johannes*, Kingston (Ontario), ca. 1655, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University Afb. 4.82 **(DRO1)**



Afb. 1.18. Ferdinand Bol, *Portret van Erasmus Scharlaken en Anna van Erckel (?) als Izaäk en Rebekka*, ca. 1647-1650, Dordrechts Museum Afb. 11.1 **(BOL1)**



← Afb. 1.19. Pieter Leermans, *Portret van een vrouw als Maria Magdalena,* ca. 1660, verblijfplaats onbekend **(LEE1)**

→ Afb. 1.20. Thomas Willeboirts Bosschaert, *Portret van een vrouw als H. Catharina van Alexandrië*, Utrecht, Museum Catharijneconvent

↓ Afb. 1.21. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Izaäk en Rebekka*, ca. 1666, Amsterdam, Rijksmuseum **(REM1)**

↓ Afb. 1.23. Gerard I Hoet, *Judith,* ca. 1670, verblijfplaats onbekend **(HOET1)**





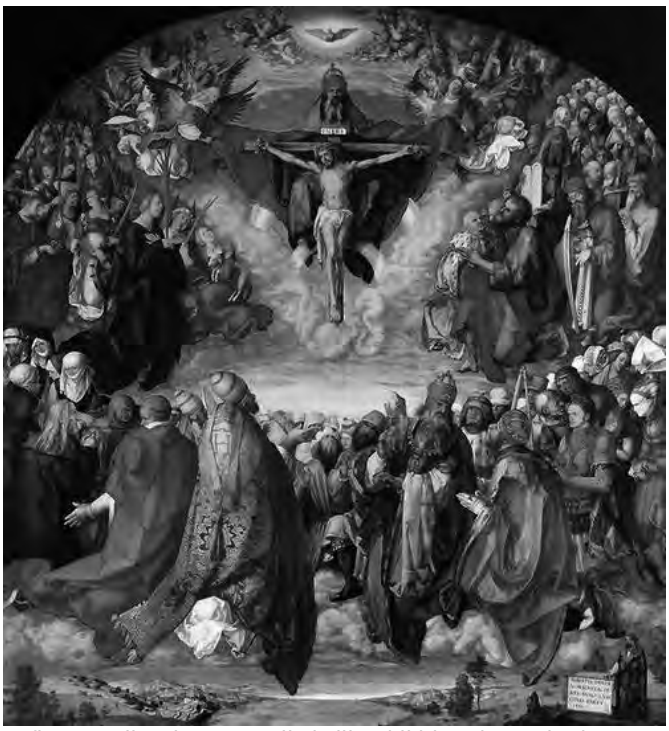


Afb. 1.22. Anoniem, *Portret van een man als de apostel Paulus,* Londen (Christie's), 2008 Afb. 4.57 **(ANON3)**





Afb. 1.24. Gerard Dou en Rembrandt (atelier), *Portret van prins Ruprecht van de Palts en zijn leermeester als Eli en Samuel,* ca. 1629-1630, Los Angeles/Malibu, The J. Paul Getty Museum **(DOU1)**



Afb. 1.25. Albrecht Dürer, *Allerheiligenbild (Landauer Altar),* 1511, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Afb. 1.25a. Zelfportret, uitsnede uit Afb. 1.25



Afb. 1.26. Maerten de Vos, *Paul op Malta,* 1568, Parijs, Musée du Louvre Afb. 6.15 **(VOS3)**



Afb. 1.27. Wouter Crabeth, *Tenhemelopneming van Maria*, 1628, Gouda, Museum Gouda: Het Catharinagasthuis Afb. 5.25a



Afb. 1.28. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta met zelfportret als Maria Magdalena*, 1546, Utrecht, Centraal Museum Afb. 3.38 **(BOEC1)**



Afb. 1.29. Gillis Claeissens, *Memorietafel van de familie Van de Kerchove*, Boedapest, Szépművészeti Múzeum Afb. 3.22 (Johannes de Apostel, Jacobus de Meerdere en St. Nicolaas)



Afb. 1.30. Gerrit Pietersz. *Aanbidding der herders,* middenpaneel van het triptiek van de familie Stuyver-Den Otter, 1602, Amsterdam Museum Afb. 5.11



Afb. 1.31. Mattheus Berckmans, *Laatste Avondmaal,* Lier, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn Afb. 4.43 (**BER1**)



Afb. 1.32. Adriaen Thomasz. Key, *Het Laatste Avondmaal,* 1575, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Afb. 4.40 **(KEY1)**



Afb. 1.33. Frans I Pourbus, *Christus als twaalfjarige in de tempel,* middenpaneel van het "Viglius-triptiek", 1571, Gent, St.-Baafskathedraal Afb. 4.4a Afb. 4.8 **(POU2)**

→ Afb. 1.34. Ambrosius Francken, *Preek van de H. Eligius (St. Elooi),* middenpaneel van drieluik, 1588, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten





Afb. 1.35. Frans I Francken, Triptiek met *Christus onder de Schrifgeleerden,* 1587, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



Afb. 1.36. Cornelis de Vos, *De Restitutie van de kerkschatten aan Sint Norbertus na zijn overwinning op de ketterse lekenprediker Tanchelmus, met portret van de familie Snoeck*, 1630, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Afb. 5.43



Afb. 1.37. Anoniem (Vlaams?), *Christus in het huis van Maria en Martha* 1670-1697, Kleef, Museum Kurhaus Afb. 5.9a **(ANON4)**



Afb. 1.38. Gabriël Metsu, *Zelfportret als de Verloren Zoon,* 1661, Dresden, Gemäldegalerie



Afb. 1.39. Rembrandt, *De Verloren Zoon*, ca. 1634-1635, Dresden, Gemäldegalerie **(REM3)**



Afb. 1.40. Cornelis I van Dalen, *"Sin Rycke Afbeeldinge vanden Verlooren Soon",* detail, Amsterdam, Rijksprentenkabinet



Afb. 2.1. Jan Mijtens, *Prediking van Johannes de Doper, 1639* Stockholm, Nationalmuseum **(MYT2)** afb. 12.37



Afb. 2.2. Jan Mijtens, *Vrouw als Diana*, Londen (Christie's), 14-4-2011



Afb. 2.3. Jacob Adriaensz. Backer, *Marinus Lowyssen als oosterling of oudtestamentische figuur,* privébezit Afb. 8.40 **(BAC6)**



Afb. 2.4. Jacob Adriaensz. Backer, *Portret van de familie Van der Grijp-Ment: Christus en de Kanaänitische vrouw*, 1640, Middelburg, Nederlandse Hervormde Gemeente, Nieuwe Kerk (foto: Erna Kok) Afb. 8.33 **(BAC3)**



Afb. 2.5**.** Anthony van Dyck, *Laat de kindertjes tot mij komen***,** ca. [1617-]1620/21, Ottawa, National Gallery of Canada Afb. 7.36 **(DYCK3)**



Afb. 2.6. Anthony van Dyck, *Portret van een jongen met gevouwen handen,* New York (Sotheby's), 22-4-2015



← Afb. 2.7. Jacob Jordaens, *De vier evangelisten*, 1625, Parijs, Musée du Louvre



↗ Afb. 2.8. Jacob Jordaens, *Twee studies van het hoofd van Abraham Grapheus*, 1620-21, Gent, Museum voor Schone Kunsten



→ Afb. 2.9. Jacob Jordaens, *Abraham Grapheus (als de apostel Petrus)*, 1620-21, Caen, Musée des Beaux-Arts





↞ Afb. 2.10. Jacob Jordaens, *Abraham Grapheus (als St. Andreas)*, Wenen (Dorotheum), 9-4-2014

← Afb. 2.11. Anthony van Dyck, *De heilige Petrus*, 1617-18, St. Petersburg, Hermitage



Afb. 2.12. Jan Lievens, *Man in oosters kostuum*, 1628-30, Berlijn, Potsdam-Sanssouci, Stiftung Preussiche Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildergalerie





↞Afb 2.13a. Jacob Adriaensz. Backer, *Jongen met een vogelnestje* ↞ Afb 2.3b. *Meisje met bloemenkrans*, ca. 1640, Bergamo, Pinacoteca dell' Accademia Carrara



Afb 2.14. *Otto III Mandorla tussen de vier Evangelisten,* in: *Evangeliarium van Otto III,* ca. 1000, Aachener Domschatz, MS sn, fol. 16r



Afb 2.15. Arent de Gelder, *Zelfportret als Zeuxis,* 1685, Frankfurt am Main, Städel Museum



Afb. 2.16. Gerrit van Honthorst, *Frederik V van de Palts en Elisabeth Stuart, koning en koningin van Bohemen, als Celadon en Astraea met hunkinderen,* 1629, Pattensen (Hannover), Schloss Marienburg



Afb. 2.17. Gerrit van Honthorst, *Portret van Charlotte de la Trémoïlle als Minerva,* 1632, Amsterdam, Koninklijk Paleis (Paleis op de Dam)



Afb 2.18. Gerbrand van den Eeckhout, *Grootmoedigheid van Scipio,* 1658, Toledo Ohio, The Toledo Museum of Art

Afb. 12.3



Afb. 2.19. *'Senateurs* [...] *op sijn antijcx gheaccoutreert', tableau vivant* met Scipio uit Jan Baptist Houwaerts *Sommare beschrijvinghe vande triumphelijcke incomst* (1579), p. 73



Afb. 2.20. Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als Minerva,* ca. 1665-67, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust



Afb. 2.21. Anthony van Dyck, *Portret van Mary Villiers als St. Agnes,* 1637, Royal Collection Trust



Afb. 2.22. Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als Maria Magdalena*, 1662, Knole, The Sackville Collection



Afb. 2.23. J. Enghels naar Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers als Maria Magdalena,* 1667, Londen, British Museum



Afb. 2.24. Jacob Huysmans, *Portret van Catharina van Braganza als herderin,* Windsor Castle, Royal Collection Trust



Afb. 2.25. Jacob Huysmans (atelier), *Portret van Catharina van Braganza als St. Agnes,* Londen (Christies South Kensington), 12-11-1998



Afb. 2.26. Anoniem, *Portret van Thomas Killigrew als pelgrim of H. Jacobus,* ca. 1685, mezzotint, 345 x 260 mm, Londen, British Museum



Afb. 2.27. Jan van der Vaart naar Willem Wissing, *Portret van Thomas Killigrew als apostel Paulus,* 1674-86, mezzotint, Londen, British Museum



Afb. 2.28. Godfried Kneller, *Portret van Abraham Simon als Heremietheilige (St. Hiëronymus?) of Elisa in de woestijn,* verblijfplaats onbekend



Afb. 2.29. Gerard van der Valck, *Portret van Eleanor Gwynn,* Londen, National Portrait Gallery



Afb. 2.30. Ferdinand Bol, *Elisabeth Spiegel en Wigbold Slicher als Venus en Paris,* 1656, Dordrecht, Dordrechts Museum Afb. 8.43



Afb. 2.31. Ferdinand Bol, *Leonard Winnincx en Helena van Heuvel als Bacchus en Ariadne,* 1664, St. Petersburg, Hermitage Afb. 11.10





Afb. 2.32a/b. Bartholomeus van der Helst, *Portretpendanten van een man vrouw als Granida als Daifilo*, 1660, Praag, Národní Galerie v Praze



Afb. 2.33. Jan van der Neck, het *Dubbelportret van een echtpaar als herders*, Tucson, University of Arizona Museum of Art



Afb. 2.34. Chrispijn II de Passe, *Le Bouquet des Bergères* of *Der Herderinnen Bloemkransgen: Ware Afbeeldinghe van eenige der Aldergrootste ende Doorluchtigste Vrouwen van heel Christenrijck, vertoont in gedaente als Herderinnen* (1640)



Afb. 2.35. Benedetto Gennari, *Portret van de hertogin van Mazarin,* ca. 1684, privébezit



Afb. 2.36. Jacob Cuyp, *Portret van drie kinderen in een landschap,* 1639, Zürich (Koller), 28-3-2011



Afb. 2.37. Aelbert Cuyp, *Portret van een man als Orpheus,* ca. 1640, Engeland, privébezit



Afb. 2.38. Aelbert Cuyp, *Familieportret (Portret van de familie Sam?),* ca. 1653, Boedapest, Szépművészeti Múzeum



Afb. 2.39. Rembrandt, *Portret in oosters kostuum met Spaanse waterhond,* 1631, Parijs, Musée du Petit Palais





← Afb. 2.40. Jan Gossaert, *Maria van Glymes van Bergen als Madonna,* ca. 1525, New York, Metropolitan Museum Afb. 1.16

↙ Afb. 2.41. Jan Gossaert, *Anna van Bergen*, ca. 1526-1530, Williamstown (Mass.), Sterling and Francine Clark Art Institute

→ Afb. 2.42. Frans Floris de Vriend, *Portret van Rijckaert Aertsz.,* 1556, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Afb. 4.79 **(FLo2)**





Afb. 2.43. Maerten van Heemskerck, *De heilige Lukas schildert de Madonna,* 1532, Haarlem, Frans Halsmuseum



→ Afb. 2.44. Jan Mostaert*, Ecce Homo,* ca. 1520-1530, Moskou, Poeskinmuseum



←Afb. 2.45. Aegidius Sadeler naar Joseph Heintz, *Portret van Maerten de Vos op 60-jarige leeftijd,* 1592, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum



↙ Afb. 2.46. Pierre Bourguignon, *Anne-Marie-Louise d'Orleans, hertogin van Montpensier,* ca. 1670, Versailles, Musée du Chateau



→ Afb. 2.47. Pieter Paul Rubens, *Portret van Nicolaas Respaigne in Turks kostuum*, 1616-18, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister



Afb. 3.1. Antoine Carron, *De Herrijzenis van Christus*, 1588?, Beauvais, Musée départemental de l'Oise



Afb. 3.2. Marcus Gheeraerts, *Willem van Oranje als St. Joris*, ca. 1577, ets, Amsterdam, Rijksmuseum Afb. 9.1



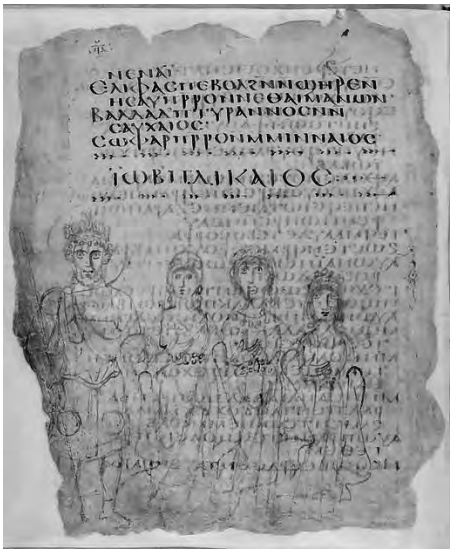
Afb. 3.3. Buste van keizer Commodus, 176-192 na Chr., marmer, Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori



Afb. 3.4. *Amazonomachie of gevecht tussen Grieken en Amazonen,* voorzijde van een sarcofaag met in het midden een echtpaar als Achilles en Penthesilea, 3de eeuw na Chr., marmer, Rome, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino (octagonale hof, noordelijke portico, 27, 28), inv.nr. 933



Afb. 3.5. *Constantijn VII Porphyrogennetos (905, r. 913-959) als Abgar V van Edessa*, encaustiek op paneel (detail), Sinaï Klooster van St. Catharina



Afb. 3.6. *Miniatuur in koptisch manuscript met de Byzantijnse keizer Heraclius en zijn familie als Job en zijn dochters,* Egypte, ca. 615-40, Napels, Bibliotheca Nazionale



Afb. 3.7. Keizer Frederik I Barbarossa als Karel de Grote, detail *Karlsschrein,* 1180-1215, Aken, Dom



Afb. 3.8. Meister Theodorich, *Madonna met kind met Karel IV als oudste koning bij de Aanbidding*, fresco, Heiligkreuzkapelle, Burg Karlstein



Afb. 3.9. *Het terugvinden van het ware kruis door keizerin Helena met keizer Sigismund als Constantijn de Grote,* fresco, *Friedhofskapelle* bij de parochiekerk *zur Schmerzhaften Muttergottes*, Riffian (Zuid-Tirool)



Afb. 3.10. Jan van Eyck, *Het terugvinden van het ware Kruis* met keizer Sigismund in de gedaante van Constantijn de Grote en Elisabeth von Görlitz als St. Helena, miniatuur op perkament (detail), 1420, Turijns-Milanese getijdenboek, Turijn, Museo Civico d'Arte antica



Afb. 3.11. Konrad Witz, *Keizer Sigismund als koning David en Abisai (Heilspiegelaltar)*, 1433-34, Bazel, Kunstmuseum



→ Afb. 3.14. Jan en Hubert van Eyck, *De H. Zacharias,* paneel van het *Lam Gods*-altaarstuk, Gent, St.-Baafskathedraal



← Afb. 3.12. Rogier van der Weyden, *Verkondiging aan de drie wijzen*, Berlijn, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



→Afb. 3.13a. Omgeving van Jan van Eyck, *Figuren uit de Kruisdraging met keizer Sigismund als centurion,* late 15de eeuw, tekening, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

↓ Afb. 3.13b. Onbekende kopiist naar Jan van Eyck, *Kruisdraging*, Boedapest, Szépművészeti Múzeum





Afb. 3.15. Meester van de Johannespanelen, *St. Anna te Drieën,* Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 3.16. Anoniem, *Memorietafel van de familie Borre van Amerongen: Voetwassing van Christus,* ca. 1585-90, Utrecht, Centraal Museum



Afb. 3.17. Jan van Eyck, *Maria met kind, de HH. Donaas (Donatianus van Reims) en Joris met kanunnik Joris van der Paele,* 1436, Brugge, Groeningemuseum



Afb. 3.18. Geertgen tot St. Jans, *Het lot van de overblijfselen van Johannes de Doper*, 1484, Wenen, Kunsthistorisches Museum



Afb. 3.18a. Geertgen tot St. Jans, *Het lot van de overblijfselen van Johannes de Doper* (detail), 1484, Wenen, Kunsthistorisches Museum







↑ Afb. 3.21. Anoniem (Zuid-Nederlands), *Portret van een man als Johannes de Doper,* ca. 1590, New York (Sotheby's), 27-1-1999

← Afb. 3.19. *Gerard David, Stichter in de gedaante van de H. Antonius Abt, met de H. Hieronymus: Stichteres in de gedaante van de H. Catharina, met de H. Leonardus,* New York, Metropolitan Museum



Afb. 3.20a.
Hippolythe de Berthoz



Afb. 3.20b.
St. Hippolytus

(details 3.20. *St. Hippolytus-altaarstuk*)



Afb. 3.20. Dirk Bouts en Hugo van der Goes, *St. Hippolytus-altaarstuk,* geopende drieluik: *Martelaarschap van St. Hippolytus*, 1470-1775 en 1475-1479, Brugge, Sint-Salvatorskathedraal

Afb. 3.22. Gillis Claeissens, *Memorietafel van de familie Van de Kerchove*, Boedapest, Szépművészeti Múzeum



Afb. 3.23. Taddeo di Bartolo, *Zelfportret als H. Taddeüs*, predella *Ten Hemelopneming van Maria*, Montepulciano, Duomo of Santa Mariadell'Assunta



Afb. 3.24. Rogier van der Weyden, *De H. Maria Magdalena* (binnenzijde linkerluik), *De Kruisiging met stichterspaar* (middenpaneel), *De H. Veronica* (binnenzijde rechterluik), ca. 1440-45, Wenen, Kunsthistorisches Museum



Afb. 3.25. Gerard David, *Maria met kind, vrouwelijke heiligen, musicerende engelen en stichters,* 1509, Rouen, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique de Rouen



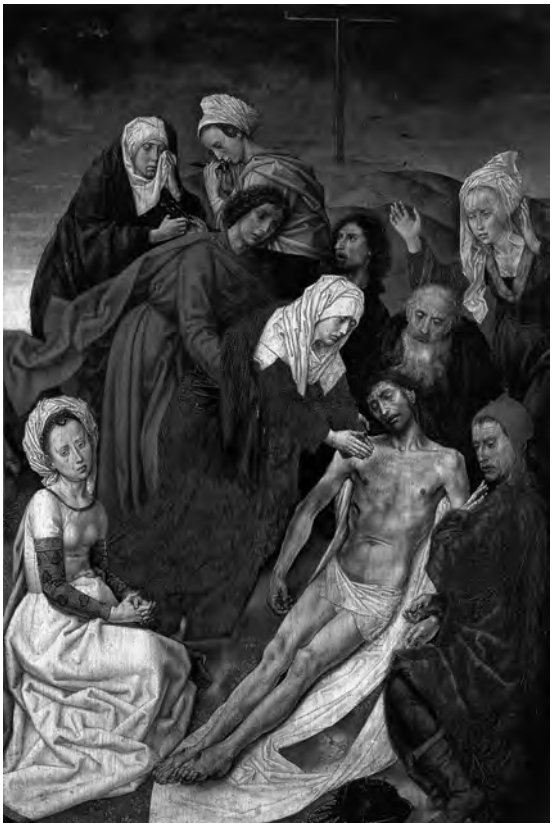
Afb. 3.26. *Margaretha van Oostenrijk als Maria Magdalena,* ca. 1520, München, Bayerische Staatstgemäldesammlungen



Afb. 3.27. Filippo Lippi, *Kroning van de Maagd Maria (Incoronazione Maringhi),* 1441-1447, Florence, Galleria degli Uffizi



Afb. 3.28. Sandro Botticelli, *Aanbidding der Koningen,* ca. 1475, Florence, Galleria degli Uffizi



Afb. 3.29. Hugo van der Goes, *De Bewening* (binnenzijde rechterluik), ca. 1469-76, Wenen, Kunsthistorisches Museum



Afb. 3.30. Joos van Cleve, *Kruisigingstriptiek met heiligen en stichter,* middenpaneel, ca. 1520, New York, Metropolitan Museum of Art (Blumenthal Bequest)



Afb. 3.31. Joos van Cleve, *Bewening van Christus*, ca. 1525, hoofdpaneel van Bellogio-altaarstuk, Parijs, Louvre



Afb. 3.32. Joos van Cleve, Triptiek van Gobel Schmitgen met *De Bewening van Christus,* 1524, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Afb. 3.33. Jan van Scorel (omgeving), *Bewening van Christus en leden van de familie Van Egmond*, ca. 1535-50, Utrecht, Centraal Museum



Afb. 3.34. Willem Key, *Bewening van Christus,* 1533, Zürich (Koller), 1-4-2017



Afb. 3.35. Maerten van Heemskerck, *Passiedrieluik,* linkerluik: *Ecce Homo,* Linköping, Domkyrka



Afb. 3.36 Navolger van Maerten van Heemskerck, *Portret van Jorden II van Foreest*, Alkmaar, Stedelijk Museum

→ Afb. 3.37 Links uitsnede uit afb. 3.36; Rechts uitsnede uit 3.35: Jorden II van Foreest als Nicodemus







Afb. 3.38. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta met Maria Magdalena,* 1546, Utrecht, Centraal Museum **(BOEC1)**


Afb. 3.39. Bartholomäus II Bruyn, *Kruisigingsscène met Maria en Johannes en stichterportretten,* ca. 1556-57, Keulen, Kölnisches Stadtmuseum



Afb. 3.40. Jan van Scorel, *De Heilige Maagschap: Familieportret Frangipani-Lang van Wellenberg,* 1520, Obervellach (Karinthië), St. Martin



Afb. 3.41. Lucas Cranach de Oudere, *De Heilige Maagschap* ("Torgauer Altar"), 1509, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Afb. 3.42. Lucas Cranach de Oudere, *De Heilige Maagschap,* 1510-12, Wenen, Akademie der Bildende Künste



Afb. 3.43. Bernhard Strigel, *De Heilige Maagschap: Maximiliaan van Oostenrijk en zijn familie,* (na) 1515, linkervleugel, voorzijde, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Afb. 3.44. Bernhard Strigel, *De Heilige Maagschap,* ca. 1520, linkervleugel, achterzijde, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Afb. 3.45. Bernhard Strigel, *De Heilige Maagschap: Familieportret Cuspianus-Putsch*, ca. 1520, rechtervleugel, voorzijde, Schloß Seebarn (Neder-Oostenrijk)



Afb. 3.46. Michiel I Coxcie, *De Heilige Maagschap,* ca. 1540, Kremsmünster, Stiftskirche Kremsmünster



Afb. 3.48. Derick Baegert, *Altaarretabel,* ca. 1475, linkerpaneel, *De Heilige Maagschap,* Dortmund, Propsteikirche



Afb. 3.47. Jacob de Backer, *De Heilige Maagschap,* New York (Christie's), 15-10-1997



Afb. 3.49. Derick Baegert, *Kruisiging,* ca. 1477/78, detail: zelfportret als hoofdman onder het kruis, Madrid (Lugano-Castagnola), Museum Thyssen-Bornemisza



Afb. 3.50. Derick Baegert, *De H. Maagschap van St. Anna,* ca. 1492, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



Afb. 3.51. Jan Joest van Kalkar, *De Handwassing van Pilatus*, 1505-1508, Kalkar, St. Nikolaikirche



Afb. 3.52. Jan Joest van Kalkar, *Hemelvaart van Christus*, 1505-1508, Kalkar, St. Nikolaikirche



Afb. 3.53. Jan Joest van Kalkar, *Uitstorting van de Heilige Geest*, 1505-1508, Kalkar, St. Nikolaikirche



Afb. 3.54. Jan Joest van Kalkar, *Het Sterfbed van de H. Maagd Maria*, 1505-1508, Kalkar, St. Nikolaikirche



Afb. 3.55. Anoniem, *Het Voeden van de Vijfduizend,* ca. 1500, Melbourne, National Gallery of Victoria



Afb. 3.56. Gerard David, *Bruiloft te Kana,* 1500-1505, Parijs, Musée du Louvre



Afb. 3.57. Ambrosius Benson, *Bruiloft te Kana,* vóór 1550, Stockholm, Nationalmuseum



Afb. 3.58. Meester van het St. Jorisgilde te Mechelen, *Groepsportret van het Mechelse St. Jorisgilde*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Afb. 3.59. Antoon Claeissens, *Het Banket van Ahasveros*, 1574, Brugge, Groeningemuseum **(CLA1)**



Afb. 3.60. Antoon Claeissens, *Oordeel van Cambyses*, Brugge, Groeningemuseum





→ Afb. 3.61. Gerard David, *Het oordeel van Cambyses: de aanhouding van Sisamnes*, 1498, Brugge, Groeningemuseum



Afb. 3.62. Onbekende schilder naar Hugo van de Goes, *David en Abigaïl,* Amsterdam, Christie's, 7-5-2013



Afb. 3.63. Jan van Scorel (omgeving), *De ontmoeting van David en Abigaïl*, ca. 1530, Utrecht, Museum Catharijneconvent **(Sco1)**



Afb. 3.64. Lucas van Leyden, *David en Abigaïl*, Odessa, The Odessa Museum of Western and Oriental Art in the Ukraine (variant van: **LEY1**)



Afb. 3.65. Frans Pourbus, *David en Abigaïl*, Wenen Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie **(POU1)**



Afb. 3.66. Maerten de Vos, *David en Abigaïl*, Rouen, Musée des Beaux-Arts **(VOS2)**



← Afb. 3.67. *Mozes en Aäron voor Farao met de gebroeders Dinteville*, 1537, New York Metropolitan Museum, Wentworth Fund



Afb. 3.68. Meester van de Dinteville-allegorie, St. Eugenia-triptiek, middenpaneel met het *Martelaarschap van St. Eugenia*, 1535, Varzy (Nièvre), Saint-Pierre-ès-lien



Afb. 3.69. Bernaert de Rijckere, *Het vinden van Mozes*, ca. 1562, Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie **(RIJ1)**

↓ Afb. 3.71. Lucas Cranach der Jongere, *Doop van Christus met leden van het Anhaltse vorstenhuis en reformatoren met in de achtergrond het slot en de stad Dessau*, 1556, Berlijn, Jagdschloss Grunewald



← Afb. 3.70. Lucas Cranach de Jongere, *"Dessauer Abendmahl"*, Dessau, Johanniskirche Afb. 4.26





Afb. 4.1. Frans I Francken, Marten Luther als schriftgeleerde (linksonder) tussen andere reformatoren, uitsnede *Christus onder de Schrifgeleerden,* 1587 Afb. 1.35, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



Afb. 4.2. WS (Wolf Stuber), *Marten Luther als de H. Hieronymus,* gravure, Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum



Afb. 4.3. Lucas d'Heere, Philips II als Salomo in: *Salomo ontvangt de koningin van Scheba, 1559*, Gent, St.-Baafskathedraal **(HEE1)**



Afb. 4.4a. Frans I Pourbus, Viglius-triptiek, middenpaneel: *Christus als twaalfjarige in de tempel*, linkerpaneel: *De Besnijdenis van Christus,* rechterpaneel: *De Doop van Christus in de Jordaan,* 1571, Gent, St.-Baafskathedraal **(POU2)**



Afb. 4.4b. Frans I Pourbus, Viglius-triptiek, buitenzijde panelen: Christus als Salvator Viglius ab Aytta



Afb. 4.5a. Anoniem, *Portret van Antoine Perrenot, kardinaal de Granvelle*, 1565, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 4.6a. Pieter van der Heyden, *Portret van Frans Floris,* Amsterdam, Rijksmuseum





↟ Afb. 4.5b. Granvelle als de *Mohel* die Christus besnijdt, uitsnede linkerpaneel Viglius-triptiek

↟ 4.6b. Frans Floris als getuige bij de Besnijdenis van Christus, uitsnede linkerpaneel Viglius-triptiek

← Afb. 4.7a. Pigmentmaler uit: Frans Floris, *St. Lukas schildert de H. Maagd,* Antwerpen, KMSK Afb. 4.79 **(FLO2)**

↞ Afb. 4.7b. uitsnede linkerpaneel Viglius-triptiek



Afb. 4.8. Frans I Pourbus, Viglius-triptiek, middenpaneel: *Christus als twaalfjarige in de tempel*, 1571, Gent, St.-Baafskathedraal **(Pou2)**



Afb. 4.9. Frans I Pourbus, Viglius-triptiek, linkerpaneel: *De Besnijdenis van Christus,* 1571, Gent, St.-Baafskathedraal **(Pou2)**



Afb. 4.10. Frans I Pourbus, Viglius-triptiek, rechterpaneel: *De Doop van Christus in de Jordaan,* 1571, Gent, St.-Baafskathedraal **(Pou2)**



Afb. 4.11a. Viglius ab Aytta



Afb. 4.11A



Afb. 4.11B



Afb. 4.11b. Karel V



Afb. 4.11c. Philips II



Afb. 4.11C



Afb. 4.11D



Afb. 4.11d. Philips Marnix van St. Aldegonde (?)



Afb. 4.11e. Fernando Álvarez de Toledo



Afb. 4.11E



Afb. 4.11F



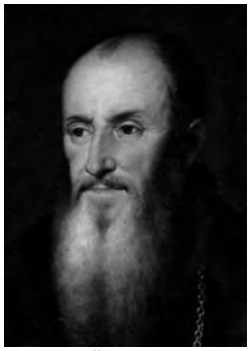
Afb. 4.11f. Jacob Hesselyns (?)



Afb. 4.11g. Jan van Hembyze



Afb. 4.11G



Afb. 4.11H



Afb. 4.11h. Nicolas de Perrenot de Granvelle



Afb. 4.11i. Petrus Datheen



Afb. 4.11I



Afb. 4.11J



Afb. 4.11j. Franciscus Sonnius



4.12. Frans Pourbus (?), *Portret van een man, geïdentificeerd als Hernando van Toledo,* ca. 1560, Brussel, Coll. Gendebien.



Afb. 4.13. Jan Wierix, *Portret van Filips van Marnix van Sint-Aldegonde,* tekening, privébezit



Afb. 4.14. Anoniem, *Portret van Filips van Marnix,* gravure uit: *Illustris Academia Lugduno-Batava: id est virorum clarissimorum icones* (1613).



4.15. Pieter Pourbus (?), *Portret van een man in wapenrusting (Philips Marnix van St. Aldegonde?)*, Khdl. Bukowski 2012



Afb. 4.16a. Lancelot Blondeel, detail *H. Lukas schildert de H. Madonna*, detail, Brugge, Groeningemuseum



Afb. 4.17a. detail middenluik



Afb. 4.17b. detail linkerluik



Afb. 4.17c. detail linkerluik



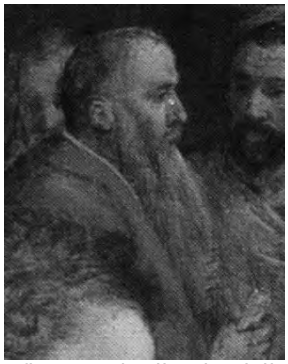
Afb. 4.17. Frans Pourbus, *Studie van koppen,* ca. 1571, Brussel, Coll. Van den Heuvel

↓ Afb. 4.16b. Zelfportret als de H. Lukas, uitsnede 4.17a.





Afb. 4.17d. detail middenluik



Afb. 4.17e. detail rechterluik



Afb. 4.17f. detail linkerluik



Afb. 4.17g. detail rechterluik





↞ Afb. 4.18a. Everardus Back als Schriftgeleerde, uitsnede middenpaneel Viglius-triptiek

← Afb. 4.18b. Jacob Zagar, *Medaille met beeldenaar van Everardus Back,* 1578, Brussel, Penningkabinet



Afb. 4.19. Anthonis Mor, *Mansportret (Jacob Hesselyns?),* ca. 1565-70, The Art Institute of Chicago, Robert A. Waller Memorial Fund



Afb. 4.20. Francois Clouet, *Kardinaal Karel van Lotharingen,* Chantilly, Musée Condé



Afb. 4.21. Kardinaal Karel van Lotharingen als Schriftgeleerde achter gebarende Christus, detail voorstudie voor het middenpaneel van het Viglius-triptiek (Afb. 4.22)



Afb. 4.22. Frans I Poubus, *Christus tussen de Schriftgeleerden*, voorstudie voor het middenpaneel van het Viglius-triptiek, verblijfplaats onbekend



Afb. 4.23. Jan II van Coninxloo, *Johannes de Doper en de Farizeeën*, middenpaneel van drieluik van Berbel van der Noot, Amsterdam, Rijksmuseum





4.24. Matthias Grünewald, "Isenheimer Altar", middenpaneel, *Kruisiging met Johannes de Doper,* olieverf op paneel, 1512-1516, Colmar, Musée d'Unterlinden

4.25. detail van 4.24: "*ILLVM OPORTET CRESCERE, ME AUTEM MINVI*"



Afb. 4.26. Lucas Cranach de Jongere, *"Dessauer Abendmahl",* Dessau, Johanniskirche



Afb. 4.27. Anoniem, Luther en Melanchton als apostelen bij het *Laatste Avondmaal,* predella, Segelhorst, Evangelische Marienkirche



Afb. 4.28. Anoniem, *Het Laatste Avondmaal met raadsleden uit Breslau*, 1537, voorheen Rathaus Breslau



4.29. Lucas Cranach de Jongere, middenpaneel: *Het Laatste Avondmaal,* 1547, linkerpaneel: *De Doop met Melanchton*, rechterpaneel: *De Biecht met Bugenhagen,* predella: *Luther prekend vanaf de kansel voor de Wittenbergse gemeente,* Wittenberg, Stadtkirche



Afb. 4.30. Dieric Bouts, *Het Laatste Avondmaal,* 1464-68, Leuven, Sint-Pieterskerk



Afb. 4.31. Meester van de Catharinalegende, *Paschamaal,* linkerluik van het triptiek met het *Laatste Avondmaal,* ca. 1470-80, Brugge, Bisschoppelijk Seminarie



Afb. 4.32.Michiel Coxcie, *Het Laatste Avondmaal*, 1567, Brussel, Kathedraal Sint-Michiel en Sinte-Goedele (in kader uitsnede van de twee portretten rechts)



Afb. 4.33. Joos van Cleve, Bellogio-altaarstuk, *Het Laatste Avondmaal,* predella, Parijs, Musée du Louvre



Afb. 4.34.
Meester Lucas,
Het Laatste Avondmaal,
1525-50,
Haarlem, Frans Hals Museum



← Afb. 4.35a.
Pieter I Pourbus,
Het Laatste Avondmaal, 1559,
Brugge, Museum van de Sint-Salvators-hoofdkerk



→ Afb. 4.35b.
Pieter I Pourbus,
Het Laatste Avondmaal, 1559,
detail uit 4.33a:
Portret als apostel Bartholomeüs



← Afb. 4.36a.
Pieter I Pourbus,
Het Laatste Avondmaal, ca,
1662, privébezit
(voorheen Gallery Weiss)



→ Afb. 4.36b.
Pieter I Pourbus,
Het Laatste Avondmaal, ca.
1662, detail uit
4.34a: Portret als apostel



Afb. 4.37. Lambert van Noort, *Het Laatste Avondmaal*, 1558, Antwerpen, Museum Vleeshuis



Afb. 4.38. Lambert van Noort, *De Voetwassing*, 1560, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,



Afb. 4.39. Willem Key, *Het Laatste Avondmaal,* ca. 1560, Dordrechts Museum





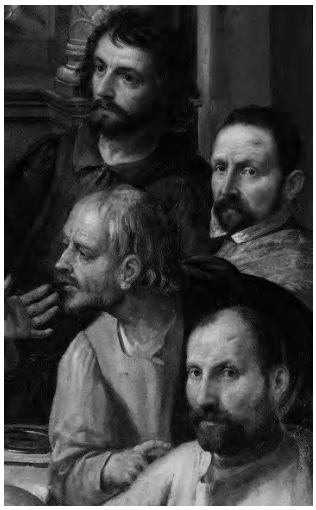
← Afb. 4.40. Adriaen Thomasz. Key, *Het Laatste Avondmaal,* 1575, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten **(KEY1)**

↙ Afb. 4.41a. Maerten de Vos, *Het Laatste Avondmaal,* Lier, St.-Gummaruskerk

↓ 4.41b. & c. Maerten de Vos, *Het Laatste Avondmaal,* details, Lier, St.-Gummaruskerk









Afb. 4.42. Mattheus Berckmans (toeschr.), *Het Laatste Avondmaal*, 1626, Lier, Klooster van de Zwartzusters



Afb. 4.43. Mattheus Berckmans, Het Laatste Avondmaal: groepsportret. 1632, Lier, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn **(BER1)**



Afb. 4.44. Anoniem, Het Laatste Avondmaal, 1601-1625, Klooster Broeders Alexianen (**ANON6**)



← Afb. 4.45. Henning van der Heide, *Laatste Avondmaal,* predella, 1496-97, Lübeck, Museen Nord, St.-Annen-Museum



↑ Afb. 4.48. Margaretha toe Boecop, *De Vier Evangelisten*, 1574, Lille, privébezit **(BOE1)**



← Afb. 4.46. Mechtelt toe Boecop van Lichtenberg, *Laatste Avondmaal,* 1574, Kampen, Stedelijk Museum



↑ Afb. 4.49. Jacob Maler (toegeschreven), *Het Laatste Avondmaal*, 1550-60, Lille, Musée des Beaux-Arts



← Afb. 4.47. Mechtelt toe Boecop van Lichtenberg, *Laatste Avondmaal,* ca. 1560-70, Kampen, Stedelijk Museum



Afb. 4.50. Navolger of ateliermedewerker van Pieter Coecke van Aalst, *Laatste Avondmaal,* 1539, Amsterdam (Christie's), 7-5-2013



Afb. 4.51. Gortzius Geldorp, *Laatste Avondmaal,* 1576, Leuven, Centrale Bibliotheek van de Universiteit Leuven **(GELD1)**



Afb. 4.52a. Cornelis Jansenius Gandavensis



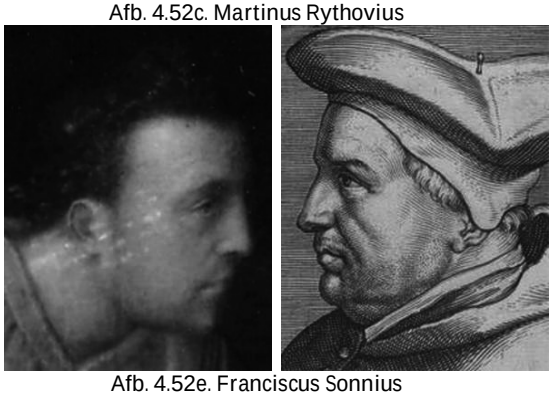
Afb. 4.52b. Michael Bajus



Afb. 4.52c. Martinus Rythovius



Afb. 4.52d. Clemens Crabeels



Afb. 4.52e. Franciscus Sonnius



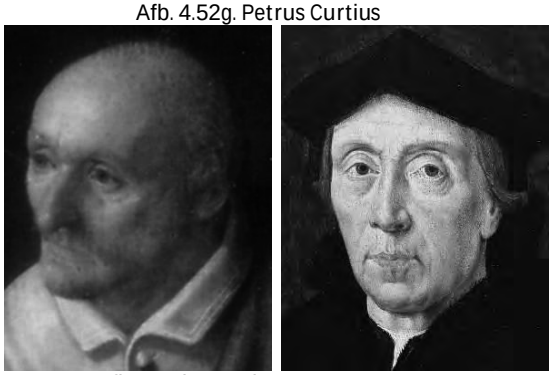
Afb. 4.52f. Petrus Simons



Afb. 4.52g. Petrus Curtius



Afb. 4.52h. Benito Arias Montano



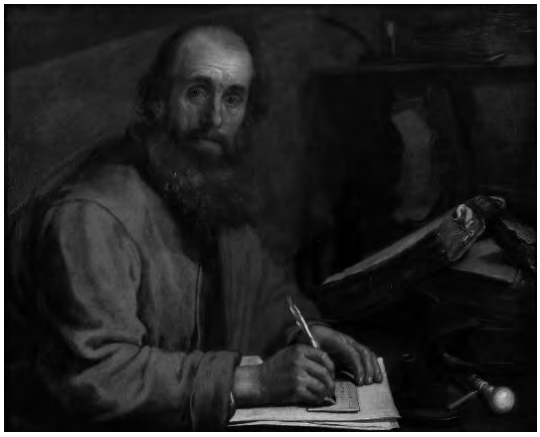
Afb. 4.52i. Ruard Tapper



Afb. 4.52j. Antoine Perrenot de Granvelle



Afb. 4.53. Cornelis Ketel, *De Zelfmoord van Saul*, ca. 1584, Kaunas, Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailés muziejus



Afb. 4.54. Jacob Cuyp, *Apostel Paulus aan zijn schrijftafel*, 1627, Dordrechts Museum



Afb. 4.55. Willem van Swanenburg, *Boetvaardige Paulus*, 1609-11, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum







↖ Afb. 4.56. Anthonis Mor, *De herrezen Christus met de HH. Petrus en Paulus en twee engelen*, 1546, Chantilly, Musée Condé **(MOR1)**

↗ Afb. 4.57. Anoniem (Zuid-Nederlands), *Portret van een man als de apostel Paulus,* Londen (Christie's), 2-12-2008 **(ANON3)**

← Afb. 4.58. Rembrandt**,** *Zelfportret de apostel Paulus,* 1661, Amsterdam, Rijksmuseum **(REM5)**

→ Afb. 4.59. Rembrandt, *Portret van een man als Paulus,* Londen, National Gallery **(REM4)**





Afb. 4.60. Jacques II de Gheyn, *Rutgaert Jansz*, Amsterdam,Rijksmuseum



Afb. 4.61. Karel II van Mander, *Laatste Avondmaal*, 1602, Amsterdam, Douwes Fine Art, 2001



Afb. 4.62. Hendrick Goltzius, *Dirck Volckertsz. Coornhert.* 1591/92, Amsterdam Rijksmuseum



Afb. 4.63. Jan Harmensz. Muller naar Gillis Coignet, *Laatste Avondmaal*, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 4.64. Hendrick Goltzius, *Apostel Johannes*, 1589, Amsterdam, Rijkmuseum



Afb. 4.65. Hendrick Goltzius, *Zelfportret*, ca. 1593-94, Wenen, Graphische Sammlung Albertina



Afb. 4.66. Hendrick Goltzius, *Borststuk van een man (zelfportret?) als apostel (?),* 1609, Khdl. Jack Kilgore & Co., New York, TEFAF 2000 **(GOL4)**



Afb. 4.67a



Afb. 4.67b. infraroodopname



Hendrick Goltzius



Afb. 4.67c



Afb. 4.67d



Karel van Mander



Hendrick Laurensz. Spieghel



Afb. 4.67e









↖ Afb. 4.68. Jan Saenredam naar Hendrik Goltzius, *Portret van Karel I van Mander,* 1604, Amsterdam, Rijksmuseum

↑ Afb. 4.69. Hendrick I Hondius naar Cornelis Ketel, *Zelfportret van Cornelis Ketel*, ca. 1610, Amsterdam, Rijksmuseum

↗ Afb. 4.70. Jan Harmensz. Muller, *Portret van Hendrik Laurensz. Spieghel,* 1614, Amsterdam, Rijksmuseum

← Afb. 4.71. Dirck Volckertsz. Coornhert naar Maerten van Heemskerck, *Heraclitus en Democritus,* 1557, detail (zonder lijstwerk), privébezit



Afb. 4.72. Michiel van Mierevelt, *Hendrick van Os,* 1607, detail, Stichting de Dieu Collectie





Afb. 4.74. Cornelis Ketel, *Heraclitus en Democritus,* Duitsland, privébezit

← Afb. 4.73. Cornelis Ketel (of navolger, Jan Lievens?), *De wenende filosoof Heraclitus*, Aken, Suermondt-Ludwig-Museum





← Afb. 4.75a. Roger van der Weyden, *De H. Lukas schildert de Madonna,* 1435, Boston, Museum of Fine Art; ↑ 4.75b uitsnede



→ Afb. 4.76. Cornelis Cort, *Rogier van de Weyden,* ca. 1565, uit: *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (1572)



← Afb. 4.77. Colijn de Coter, *St. Lukas schildert de Madonna,* 1492, Vieure, Parochiekerk



→ Afb. 4.78. Navolger van Dieric Bouts, *St. Lukas schildert de Madonna*, ca. 1460-70, Bowes Museum (County Durham), Barnard Castle



Afb. 4.79. Frans Floris de Vriend, *Portret van Rijckaert Aertsz. als H. Lukas,* 1556, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten **(FLO2)**



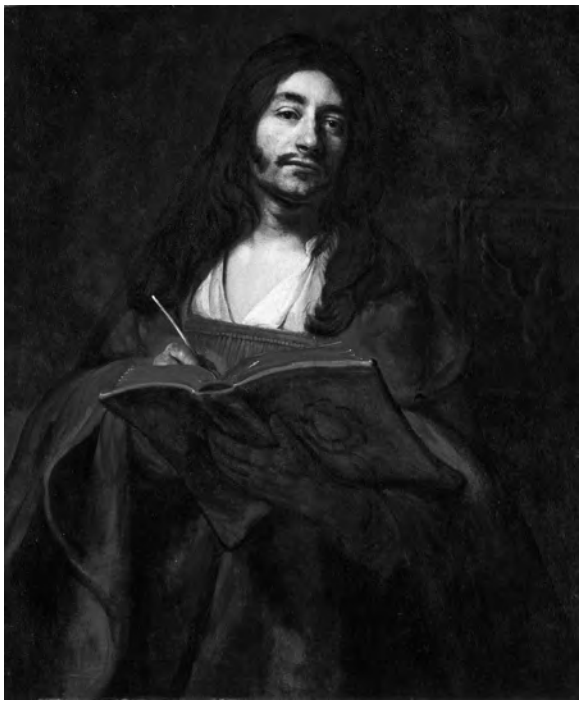
Afb. 4.80. Erasmus Quellinus *Evangelist Lukas,* ca. 1650, Laar, St. Trudokerk **(QUE1)**



4.81. Engelhard de Pee, *Zelfportret, schilderend de Madonna,* 1601, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Afb. 4.82. Willem Drost, *Zelfportret als de apostel Johannes*, ca. 1655, Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre Queen's University, Alfred & Isabel Bader **(DRO1)**



Afb. 4.83. Barent Fabritius, *Zelfportret als Johannes de Evangelist*, ca. 1660, New York, privébezit **(FAB3)**







↖Afb. 5.1. Jan van Ravesteyn, *Memoriestuk voor Adriaen van Maeusyenbroeck en Anna Elant,* 1618, Utrecht, Catharijneconvent

↗ Afb. 5.2. Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638**,** *Opwekking van Lazarus,* 1602, Alcester, Ragley Hall **(HAA1)**

← Afb. 5.3. Pieter de Grebber, *Heilige Familie met St. Elizabeth en Johannes de Doper,* 1631, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie **(GRE2)**





↑ Afb. 5.4. Hendrick Goltzius, *Christus op de koude steen en twee engelen,* 1602, olieverf op koper, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design **(GOL2)**

←Afb. 5.5. Jan Tengnagel, *Koning David speelt harp*, ca. 1610-1620, verblijfplaats onbekend **(TENG1)**



Afb. 5.6. Jan de Bray, Een man als Chenanja: *David loopt harpspelend voor de ark des verbonds,* 1674, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum **(BRA2)**



Afb. 5.6a. Gerrit Mulraet, detail uit: *De Overlieden van het Lucasgilde,* 1575, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 5.7. Jan de Bray, *David loopt harpspelend voor de ark des verbonds,* 1670, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Afb. 5.8. Jan de Bray. *Maria ontvangt de Communie*, Nederland, privébezit **(BRA4)**





← Afb. 5.9a. Anoniem (Vlaams?), *Christus in het huis van Maria en Martha* 1670-1697, Kleve, Museum Kurhaus **(ANON4)**

↑ Afb. 5.9b. detail van afb. 5.9a





←Afb. 5.10a. Jan I Claeissens, *Christus in het huis van Maria en Martha*, 1634, Antwerpen, Phoebus Foundation **(CLAE1)**

↑ Afb. 5.10b. detail van afb. 5.10



Afb. 5.11. Gerrit Pietersz., *Drieluik met de aanbidding der herders*, 1601, Amsterdam, Amsterdam Museum



Afb. 5.12. Hildebrand den Otter



Afb. 5.13. Ermgard Stuyver



Afb. 5.14. Olfert den Otter



Afb. 5.15. Aeltgen Claesdr. van Swieten



Afb. 5.16. Floris Dz. den Otter of Gerrit Hz. Stuyver



Afb. 5.17. Gerrit Hendricksz. Stuyver



Afb. 5.18. Floris den Otter (?)



Afb. 5.19. Floris den Otter



Afb. 5.20.



Afb. 5.21.



Afb. 5.22.



Afb. 5.23.



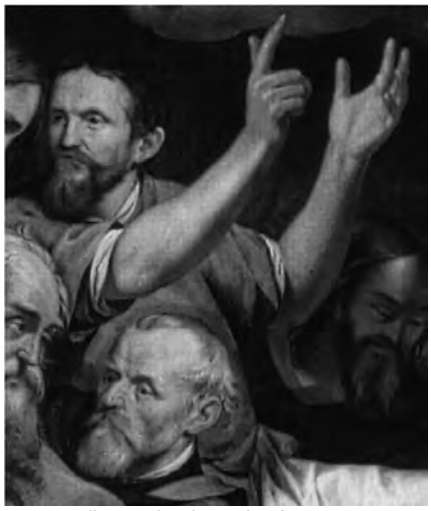
Afb. 5.24. Claes Jansz. Visscher, *Biddende familie aan tafel (De Dankzegging)*, 1609, detail, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 5.25a. Wouter II Pietersz. Crabeth, *Ten Hemelopneming van Maria,* 1628, Crabeth Gouda, Museum Gouda: Het Catharinagasthuis



Afb. 5.26. Anoniem, *Petrus Purmerent*, 1630, Gouda, Museum Gouda: Het Catharinagasthuis



Afb. 5.25b. uitsnede uit 5.25a



Afb. 5.27. Pieter Fransz. de Grebber, *Philippus Rovenius,* 1631 of 1643, Utrecht, Museum Catharijneconvent



Afb. 5.28a. Wouter II Pietersz. Crabeth, *De Bekering van de hertog van Aquitanië door de H. Bernardus van Clairvaux,* 1641, Gouda, Museum Gouda, Het Catharinagasthuis



Afh. 5.29. Ludolf de Jongh, *Petrus Purmerent,* ca. 1645, Gouda, Museum Gouda



Afb. 5.31a. Ludolf de Jongh, *Maeritge Vermeij,* 1643, privécollectie
↓ 5.31b. detail



Afb. 5.28b. uitsnede uit afb. 5.28a





Afb. 5.30. Ludolf de Jongh, *Willem de Swaen,* 1652, Rotterdam, Historisch Museum



Afb. 5.32. Wouter Pietersz. Crabeth, Jan Dirx Westerhout en Emmetgen Pietersdr. in *Het Bruiloftsmaal te Kana,* 1641, Gouda, Museum Gouda: Het Catharinagasthuis **(CRA1)**



← Afb. 5.33. Anoniem (Duits), *Tenhemelopneming van Maria*, 15e eeuw, olieverf op paneel, Ashkabad, Turkmenistan, Museum of Fine Arts



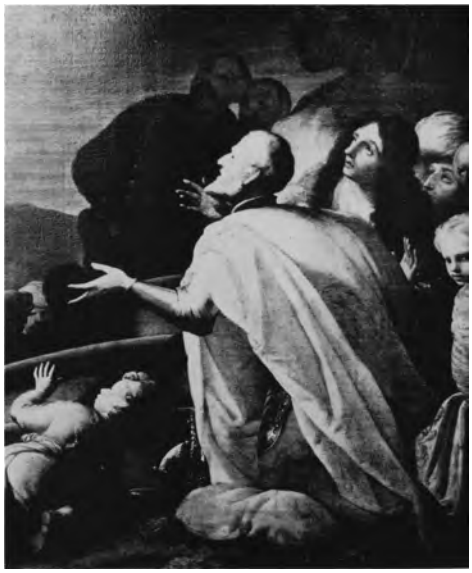
→ Afb. 5.34. Caspar de Crayer, *De Ten Hemelopneming in aanwezigheid van de leden van het gilde de Grote Voetboog uit Brussel,* ca. 1620, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België



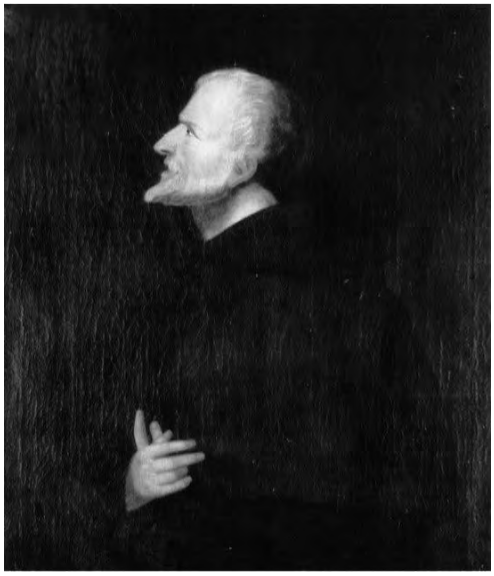
← Afb. 5.35. Antonius Claeissens, *H. Bernardus geknield de Heilige Maagd met Kind*, 1608, Brugge, Sint-Salvators-kathedraal



→ Afb. 5.36. Marten Pepijn, *Bernardus van Clairvaux bekeert Willem van Aquitanië,* ca. 1620, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts



← Afb. 5.37. Anoniem, *De Heilige Maagd aanbeden door vreemde volkeren: Alle geslachten spreken mij zalig,* 1677, verblijfplaats ombekend



→ Afb. 5.38. Anoniem, *Petrus Parmentier,* 1681, Amsterdam, Museum Amstelkring, Ons' Lieve Heer op Solder



Afb. 5.39a. Ambrosius II Francken, predella van het altaarstuk van Antwerpse turfdragersambacht: *Kruisiging en portretten,* Antwerpen, St.-Jacobskerk



Afb. 5.39b. uitsnede van afb. 3.39a: haakje van gordijn



Afb. 5.40. Maerten de Vos, *De H. Lukas schildert het portret van de Madonna*, 1602, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Afb. 5.41. Michiel I Coxcie, *St. Joris,* ca. 1575, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Afb. 5.42. Marten I Pepijn, *De heilige Elisabeth van Hongarije deelt haar schatten uit,* ca. 1620, Antwerpen, Cultureel Congrescentrum Elzenveld



Afb. 5.43. Cornelis de Vos, *De Restitutie van de kerkschatten aan Sint Norbertus na zijn overwinning op de ketterse lekenprediker Tanchelmus, met portret van de familie Snoeck*, 1630, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Afb. 5.44 Pieter van Lint, *Het huwelijk van Maria en Jozef met leden van het Timmerliedenambacht,* 1642, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



Afb. 5.45. Gerard Seghers, *H. Ivo van Bretagne helpt behoeftigen*, 1636, Antwerpen, St.-Jacobskerk



Afb. 5.46. Peter Paul Rubens, *De opdracht in de tempel,* rechter binnenluik van het *Kruisafnemingtriptiek*, 1614, detail met links Nicolaes Rockox, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



Afb. 5.47. Anthony van Dyck, *St. Ambrosius en Theodosius*, ca. 1619-1620, detail met Nicolaes Rockox (tweede van rechts), Londen, National Gallery



Afb. 5.48. Peter Paul Rubens, *De Madonna aanbeden door heiligen, onder wie de HH. Joris, Hiëronymus en Maria Magdalena,* 1634, Antwerpen, St.-Jacobskerk

Afb. 5.49. Peter Paul Rubens & Anthony van Dyck, *Madonna met kind en Johannes de Doper door heiligen en boetvaardige zondaars vereerd,* ca. 1619, Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe





Afb. 5.50. Peter Paul Rubens, *De Heilige Maagd schenkt de Heilige Ildefonso zijn kazuifel in de aanwezigheid van aartshertog Albrecht en de Infanta Isabella,* 1630-31, Wenen, Kunsthistorisches Museum



Afb. 5.51. Peter Paul Rubens, *De Heilige Maagd schenkt de Heilige Ildefonso zijn kazuifel in de aanwezigheid van aartshertog Albrecht en de Infanta Isabella,* 1630-31, olieverfschets, St. Petersburg Hermitage



Afb. 5.52. Servaes de Coulx, *Aanbidding der Herders*, 1615-1617, Enghien, Couvent des Capucins



Afb. 5.53. Michiel Coxcie, *De Besnijdenis van Christus,* ca. 1589, Mechelen, St.-Romboutskathedraal



Afb. 5.54. Jacob I van Oost, *Piëta,* 1665, Brugge, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn



Afb. 5.55. Jacob I van Oost, *Twee Zusters voor de Madonna met kind en Augustinus, Theresa en Elisabeth van Hongarije,* 1664, Brugge, Memlingmuseum Sint-Janshospitaal



↑ Afb. 5.56. Christiaen van Couwenbergh, *De H. Elisabeth van Hongarije begeleidt zieken naar de hemelpoort*, 1640, Utrecht, Museum Catharijneconvent



→ Afb. 5.57. Jacob I van Oost, *Madonna met kind vereerd door de H. Lambertus en drie personages (twee speellieden als Iterius en Norman met kapelaan)*, 1633-1636, Brugge, St.-Salvatorskathedraal



← Afb. 5.58. Jacob I van Oost, *De H. Maagd geneest zieken*, 1636, Gent, St.-Michielskerk

→ Afb. 5.59. Jacob II van Oost, *De H. Macarius van Gent geneest zieken*, 1636, Parijs, Louvre

↙ Afb. 5.60. Jacob van Oost, *Roeping van de Apostel Mattheus Evangelist*, Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk **(Oos2)**

↘ Afb. 5.61. Anoniem, *Bekering van een edelman (Bernardus van Clairvaux bekeert Willem van Aquitanië*, Gent, Museum voor Schone Kunsten









Afb. 6.1. Maerten de Vos, *Mozes die de Israëlieten de tien geboden toont: Groepsportret van de familie Panhuys*, ca. 1574, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent **(Vos1)**



6.2a. Peter Panhuys



6.2b. Margaretha Hooftman



6.2c. Gillis Hooftman



6.2d. Margaretha van Nispen



6.2e. Joris Hoefnagel



6.2f. Jean de Castro?



6.2g. Jeanne Rivière ?



6.2h. Christoffel Plantijn ?



Afb. 6.3. Maerten de Vos, *Dubbelportret van Gilles Hooftman en Margaretha van Nispen,* 1570, Amsterdam, Rijksmuseum



afb. 6.6a. Jean de Castro? detail uit 6.6





Afb. 6.5. Bernaert de Rijckere, *Charles de la Faille,* 1573, Brussel, Museum Elsen

← Afb. 6.4. Johann I Sadeler, *Joris Hoefnagel,* detail gravure, Amsterdam, Rijksmuseum





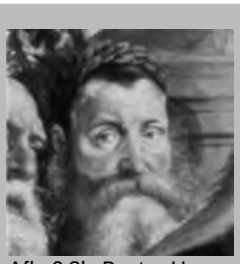


Afb. 6.6. Frans I Pourbus, *Portret van de familie Hoefnagel,* ca. 1580, Brussel, Koninklijke Musea van België

← Afb. 6.7. Jacob de Backer en Benjamin Sammelingh, *Jeanne Rivière en Cristoffel Plantijn met hun familieleden*, 1591, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



Afb. 6.8a Johannes Radermacher?



Afb. 6.8b. Peeter Heyns



Afb. 6.8c. Barthomeus Hooftman?



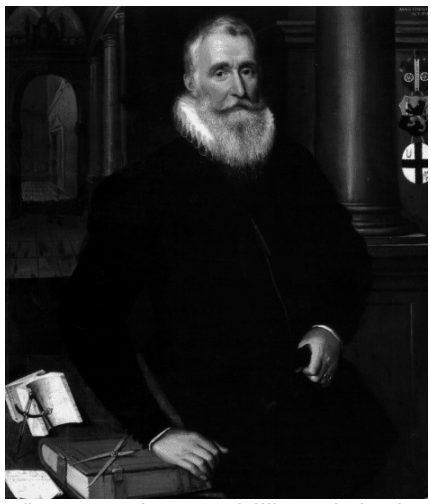
Afb. 6.8e. Rembert Dodoens?



Afb. 6.8d. Lucas d'Heere?



Afb. 6.8f. Maerten de Vos



Afb. 6.9. Anoniem Noordelijke Nederlanden (HAV), *Johannes Radermacher op 69-jarige leeftijd*, 1607, Middelburg, Zeeuws Museum



← Afb. 6.10. Anoniem, *Peeter Heyns,* 1595, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus





→ 6.11. Lucas d'Heere, zelfportret (?) detail uit *Quintain*-tapijt, Florence, Uffizi



→ Afb. 6.12. Lucas d'Heere, *De Kruisiging,* 1565, Sint Pauwels, St.-Pauluskerk



↗ Afb. 6.13. Detail uit 6.12: Portret van Jan de Neve en zelfportret van Lucas d'Heere (?)

← Afb. 6.14. Philips Galle, *Rembert Dodoens,* 1572, Den Haag, RKD



Afb. 6.15. Maerten de Vos, *Paulus op Malta,* 1568, Parijs, Louvre **(Vos3)**



Afb. 6.16. *Paulus op Malta* uit: Abraham Ortelius, *Peregrinationis Divi Pauli Typus Corographicus*



Afb. 6.17. Maerten de Vos, *Paulus in Efeze,* 1568, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België



Afb. 6.18. Maerten de Vos, *Paulus en Barnabas te Lystra,* 1568, Bordeaux, Verzameling Bethmann, Château d'Olivier



Afb. 6.19a.



Afb. 6.19b.



Afb. 6.19c.



Afb. 6.19d.



Afb. 6.19e.



Abraham Ortelius



Jacques della Faille



Maria Gamel



Jeanne Rivière



Christoffel Plantijn



Afb. 6.20. Adriaen Thomasz. Key, *Abraham Ortelius,* verblijfplaats onbekend (voorheen Los Angeles, J.P. Getty Museum)



Afb. 6.21. Cornelis Jacobsz. de Zeeuw, *Jacques della Faille,* 1569, *Brussel,* Koninklijk Museum



Afb. 6.22. Cornelis Jacobsz. de Zeeuw, *Maria Gamel,* 1569, Brussel, Koninklijk Museum



Afb. 6.23. Peter Paul Rubens, *Jeanne Rivière,* Antwerpen, Museum Plantin-Moretus



Afb. 6.24. Peter Paul Rubens, *Christoffel Plantijn,* Antwerpen, Museum Plantin-Moretus



Afb. 6.25. Martin Faber, *Instelling van het diaconaat (Inzegening van de eerste armenzorgers door Paulus)*, 1624, Emden, Johannes a Lasco-Bibliothek





Afb. 6.26 & 6.27. Navolger van Jan de Bray, *Familie die brood uitdeelt aan de armen*, ca. 1650, Amersfoort, Museum Flehite



Afb. 6.28. Martin Faber, *De koningin van Scheba komt voor Salomo met een talrijk gevolg en brengt vele geschenken,* 1617, Emden, Rathaus, Ostfriesisches Landesmuseum



Afb. 6.29. Martin Faber, *De justitie van koning Cambyses: Otanes neemt plaats op de zetel van zijn vader Sesamnes,* 1617, Emden, Rathaus, Ostfriesisches Landesmuseum



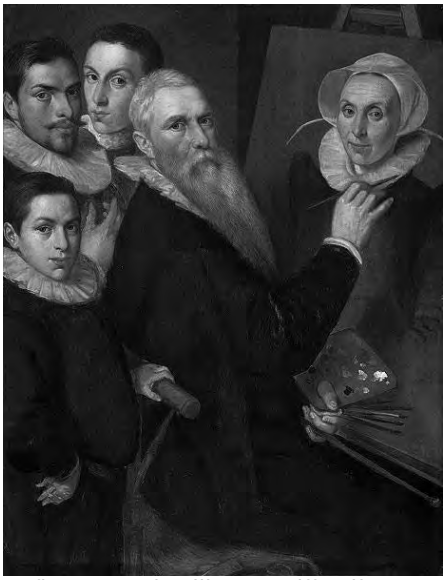
Afb. 6.30. Jacob Willemsz Delff, *De familie Delff: De verzoening van Jacob en Ezau*, 1584, Wenen, Kunsthistorisches Museum **(DEL1)**



Afb. 6.31. Pieter Pietersz., *De verzoening van Jakob en Ezau*, ca. 1595, privébezit. Engeland **(PIE1)**



Afb. 6.32. Gerrit Willemsz. Horst, *Jakob en zijn gezin bij de ontmoeting met Ezau*, ca. 1645, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister **(HOR1)**



Afb. 6.33. Jacob Willemsz. Delff, *Zelfportret met familie,* 1590-94, Rijksmuseum, Amsterdam



Afb. 6.34. Jacob Willemsz. Delff, *Het vierde Rot van de Delftse haakbusschutters*, 1592, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof

±1590 / ±50 jaar
±1594 / ±54 jaar



6.35a. **Jacob Willemsz. Delff I *ca. 1540**

±1587 / ±47 jaar



6.35b.

1592 / ±52 jaar



6.35c.

±1590 / 19 jaar
±1594 / 23 jaar



6.36a. **Cornelis Jacobsz. Delff *1571**

±1587 / 16 jaar



6.36b. "hellebaardier"

1592 / ±21 jaar



6.36c.

±1590 / ±15 jaar
±1594 / ±19 jaar



6.37a. **Rochus Jacobsz. Delff *1575**

±1587 / ±12 jaar



6.37b. "Ezau"

1592 / ±17 jaar



6.37c.

±1590 / ±10 jaar
±1594 / ±14 jaar



6.38a. **Willem Jacobsz. Delff *1580**

±1587 / ±7 jaar



6.38b. "Jakob"

1592 / ±12 jaar



6.38c.

±1590 / ±44 jaar
±1594 / ±48 jaar



6.39a. **Maria Joachimsdr. Nagel**

±1587 / ±41 jaar



6.39b.



6.39c.



6.40a. **zgn. "Jacob Willemsz. Delff I" *ca. 1540**



6.40b.



6.41.



6.40c. **zgn. "Jacob Willemsz. Delff I" *ca. 1540**



Afb. 6.42. Jan L'Admiral, *Plaat KK,* rechtsonder zgn. *Portret van Jacob I Willemsz. Delff*



Afb. 6.43. Taco Hajo Jelgersma, *Jacob I Willemsz. Delff (?)*, Gemeentearchief Delft, Historische Atlas



Afb. 6.44. Jan L'Admiral, *Plaat PP,* minden boven zgn. *Portret van Claes Cornelisz. Delff*



Afb. 6.45. *Ruit met portret van Claes Abrahamsz. van Delft* Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 6.46. Willem Jacobsz. Delff, *Portret van Arnold Cornelisz. Crusius,* detail, 1610, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 6.47. Jacob Willemsz. Delff, *De Kruisiging met de portretten van de stichter en zijn familie,* Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 6.48. Karel van Mander, *De doortocht door de Jordaan*, 1605, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen **(MAN1)**



Afb. 6.49 (detail uit afb. 6.48)
Zelfportret van Karel van Mander als Leviet



Afb. 6.50 (detail uit afb. 6.48)
Portretten van Duyffgen Roch en Isaack van Gherwen



Afb. 6.51. Nicolaes Eliasz. Pickenoy, *Groepsportret van de oprichters van de 'wijncopers-confrery'*, voorheen Johannesburg, privébezit



Afb. 6.52. Isaack van Gherwen (detail 6.51)



Afb. 6.53. Isaack van Gherwen (detail 6.48)



Afb. 6.54. Abraham Matthijsz van Gherwen, *Kerkinterieur,* 1642 Wenen, Dorotheum, 2010



Afb. 6.55. Reynier van Gherwen, *Abraham en Izaäk,* München, Alte Pinakothek (**GHE1**)



Afb. 6.56. Anthony van Dyck, *Abraham and Izaäk* 1615**-**1620, Praag, Národní Galerie v Praze **(DYCK1)**



→ Afb. 6.57. Nicolaes Maes, *Abraham offert Izaäk,* Kingston, Agnes Etherington Art Centre

← 6.58. Jan Woutersz. Stap, *Het Kantoor van de rentmeester,* 1629, Amsterdam, Rijksmuseum

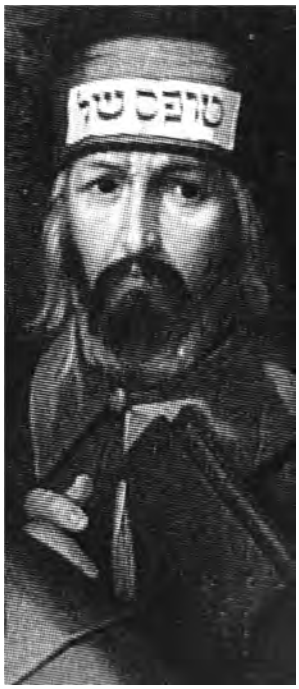




Afb. 6.59 David Colijns, *Pharao verdrinkt in de Rode Zee*, Amsterdam, Oude Kerk



Afb. 6.60. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Allegorie op Vrede, Kunsten en Wetenschappen met portretten van onder meer Karel van Mander, Hendrick Goltzius, Jan Govertsz. en Jan Pietersz. Sweelinck,* 1607, Knole House (Sevenoakes, Kent), verzameling Lord Sackville



Afb. 6.61. Leviet (Karel van Mander?)
(detail uit afb. 6.60)



Afb. 6.62. Besnijdenisscène (detail uit afb. 6.48) Karel van Mander, *De doortocht door de Jordaan*, 1605, Museum Boijmans Van Beuningen



Afb. 6.63. Cornelis Bos naar Jan van Scorel en Giovanni da Udine, *Doortocht door de Jordaan,* 1547, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum





Afb. 7.2. Lucas Cranach de Oudere en Lucas Cranach de Jongere, *Laat de kindertjes tot mij komen*, na 1537, Erfurt, Angermuseum

← Afb. 7.1. Lucas Cranach de Oudere*, Laat de kindertjes tot mij komen,* 1538, Frankfurt, Städel Museum



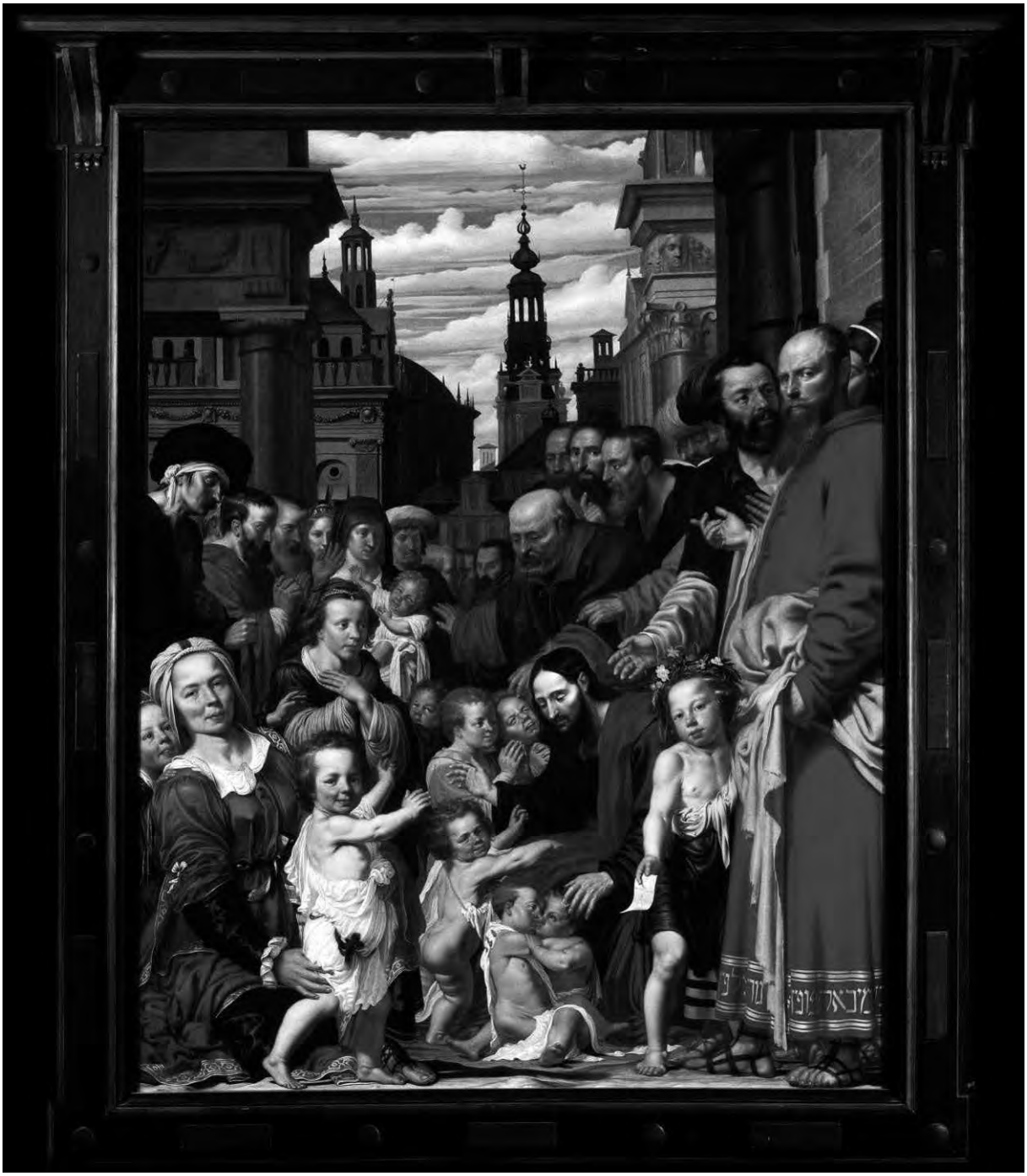


Afb. 7.4. Hieronymus Francken, *Laat de kindertjes tot mij komen (Portret van de familie van Adriaen de Witte?)*,1602, Luzern, Khdl. Fischer, 1947 **(FRA1)**

← Afb. 7.3. Lucas Cranach de Jongere, *Epitaaf van Dr. Caspar Cruciger: Laat de kindertjes tot mij komen,* 1548-1557, Schloss Gottorf, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte



Afb. 7.5. Hieronymus Francken, De *familie van Adriaen de Witte,* 1608, New York, privébezit



Afb. 7.6. Werner van den Valckert, *Laat de kindertjes tot mij komen: Portret van familie Poppen*, 1620, Utrecht, Museum Catharijneconvent **(VAL2)**



Afb. 7.7. Opschrift *"V[a]n Michaël Pop[p]en godel[o]fen"* (detail uit afb. 7.6).



Afb. 7.8. Werner van den Valckert, *Michiel Poppen aan zijn schrijftafel,* 1619, Tilburg, privébezit





↗ Afb. 7.9. Hendrik van Velthoven naar Thomas de Keyser, *Maria Poppen,* 1768 (origineel 1640)



Afb. 7.10. Dirck Dircksz. van Santvoort, *Maria Poppen,* in of vóór 1635, verblijfplaats onbekend

← Afb. 7.11. Anoniem naar Thomas de Keyser, *Maria Poppen,* Amsterdam, Stadsarchief, Archief Familie Backer



Afb. 7.12. Werner van den Valckert**,** *Portret van een familie als Caritas met prediking van Johannes de Doper,* 1623, Utrecht, Museum Catharijneconvent **(VAL1)** Afb. 12.34



Afb. 7.13. Pieter Isaacsz. *Corporaalschap van kapitein Simon Willemsz. Nooms en luitenant Jacob Poppen,* Ms. Christoffel Beudeker, fol. 131, Amsterdam, Stadsarchief



→ Afb. 7.14. Theodoor Matham, *Het Doodpraalbed van "Ioannes Banning Wuytiers",* 1660, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum





← Afb. 7.15. Claes Cornelisz. Moyaert, *Joan Banningh Wuytiers op zijn sterfbed*, 1647, Ankeveen, R.K. Parochie St. Martinus

→ Afb. 7.16. Theodoor Matham, *"Ioannes Banning Wuytiers"*, 1647, gravure, Amsterdam, Rijkmuseum

← Afb. 7.17. Cornelis van der Voort, *De regenten en de bediende van het Binnengasthuis*, 1617, Amsterdams Historisch Museum





7.18a. Maria Poppen 34 jaar (detail afb. 7.9)



7.18b. Maria Poppen 29 jaar (detail afb. 7.10)



7.18c. Maria Poppen (detail afb. 7.11)



7.18d. Maria Poppen 14 jaar (detail afb. 7.6)



7.18e. Jacob Poppen (detail afb. 7.13)



7.18f. Jacob Poppen (detail afb. 7.6)



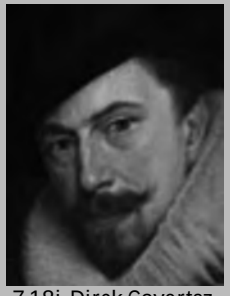
7.18g. Jan Banning Wuytiers (detail afb. 7.14)



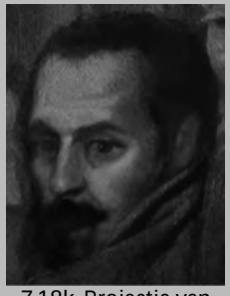
7.18h. Man met tulband, 1620 (detail afb. 7.6)



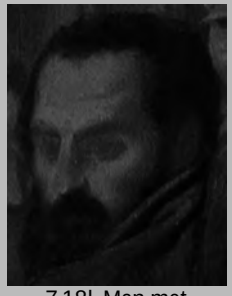
7.18i. Jan Banning Wuytiers ca. 1615 (detail afb. 7.16)



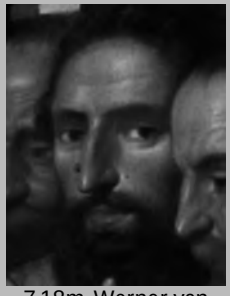
7.18j. Dirck Govertsz. Wuytiers 1617 (detail afb. 7.17)



7.18k. Projectie van gelaat van Dirck Govertsz. Wuytiers



7.18l. Man met blauwe mantel, 1620 (detail afb. 7.6)



7.18m. Werner van den Valckert (detail afb. 7.6)



7.18n. Werner van de Valckert (detail afb. 7.12)



Afb. 7.19 Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Laat de kindertjes tot mij komen,* 1633, Frans Hals Museum **(HAA4)**



Afb. 7.20a/b. Pieter Oudewaegh



Afb. 7.21a/b. Nicolaes Grauwert



Afb. 7.22a/b. Cornelis Guldewagen



Afb. 7.23. Hendrick Gerritsz. Pot?, *De Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen,* 1630, Haarlem, Frans Hals Museum



Afb. 7.24. Frans Hals, *Officieren en onderofficieren van de St.Jorisdoelen,* 1639, Haarlem, Frans Hals Museum

→ Afb. 7.25. Pieter Claesz. Soutman, *Officieren en onderofficieren van de Jorisdoelen,* ca. 1642, Haarlem, Frans Hals Museum





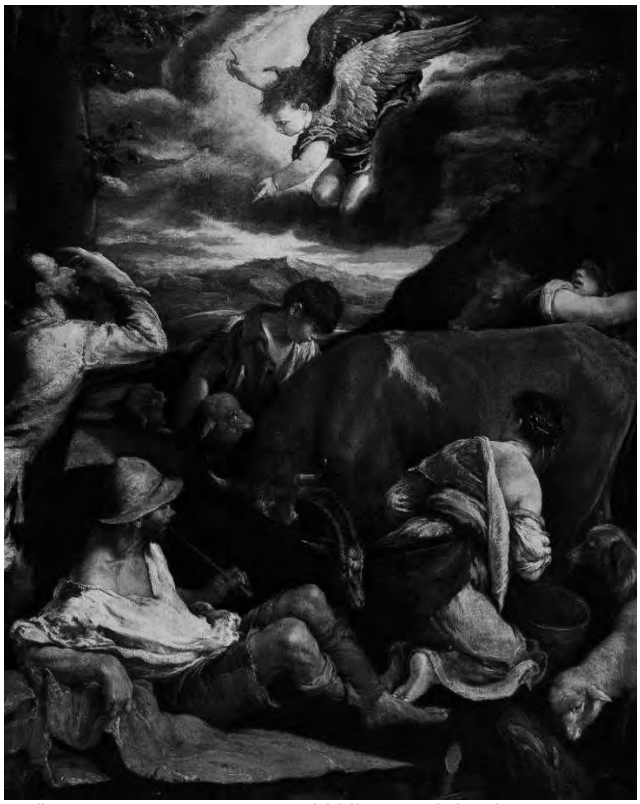
Afb. 7.26. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Laat de kindertjes tot mij komen,* 1614, Schleißheim, Gemäldegalerie Schleißheim **(HAA3)**



Afb. 7.27. Werner van den Valckert, *Regentessen en de binnenmoeder van het leprozenhuis te Amsterdam,* 1624, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 7.28. Johannes Danckerts**,** *Laat de kindertjes tot mij komen met de familie Bosch,* 1646, Den Haag, Gemeentemuseum **(DAN1)**



Afb. 7.29. Jacopo Bassano, *Aanbidding van de herders,* ca. 1560, Belvoir Castle, Coll. Duke of Rutland.



↗ Afb. 7.30. Johannes Danckerts, *Twee nimfen door een sater begluurd: Cimone en Ifigenia,* 1678, verblijfplaats onbekend



→ Afb. 7.31. Johannes Danckerts, *Meleager schenkt Atalanta de kop van het Caledonische everzwijn,* 1678, verblijfplaats onbekend



Afb. 7.32. Jan de Bray, *Laat de kindertjes tot mij komen met de familie Braems,* 1663, Haarlem, Frans Hals Museum **(BRA3)**



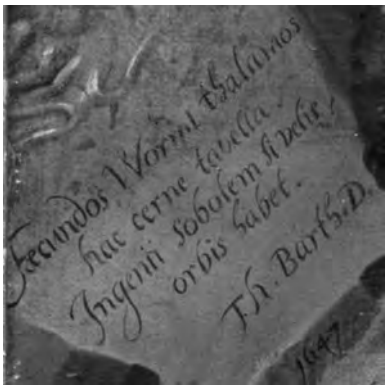
Afb. 7.33. Jan de Bra, *Laat de kindertjes komen met de familie Braems,* 1663, pentekening, New York, The Morgan Library



Afb. 7.34. Lucas Cranach, *Laat de kindertjes tot mij komen,* pentekening, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung



Afb. 7.35. Anonieme kunstenaar, *Kinderzegening met de familie van Ole Worm*, 1647, Kopenhagen, Nationalmuseet



← Afb. 7.35a. Detail uit 7.34: Opschrift linkonder: "*Fæcundos Wormi thalamos/ hac cerne tavella./ Ingenii sobolem si velis,/ orbis habet./ Th. Barth. D./ 1647*" (Sla acht op de vruchtdragers van Worms hersenkern [*lett.* slaapkamer] in dit schilderij, als je wilt dat de wereld een talentvol nageslacht bezit)

→ Afb. 7.35b. Detail uit 7.34: Jongetje met pioenroos dat de rechterpink kruist met Christus' rechterpink





Afb. 7.36. Antoon van Dyck, *Laat de kindertjes tot mij komen,* ca. 1618, Ottawa, Ontario, National Gallery of Canada **(DYCK3)**



Afb. 7.37. Nicholas Poussin, *Het Vormsel dat door Petrus aan een jongen wordt toegediend,* vóór 1642, Grantham, Belvoir Castle, Coll. Duke of Rutland



Afb. 7.38. Bartold Conrad, *Laat de kindertjes tot mij komen,* 1708-1710, Tellingstedt, St.-Martinskirche



Afb. 7.39. Anoniem (Vlaams), *Laat de Kindertjes tot mij komen*, 1636, Temse, Onze-Lieve-Vrouwekerk **(ANON7)**



Afb. 7.40. Nicolaes Maes, *Laat de kindertjes tot mij komen*, ca. 1652, Londen, National Gallery



Afb. 7.40a. *Hornboek,* detail uit 7.40



Afb. 7.41. *ABC-bordje (hornbook),* gedrukt bij Thompson te Rotterdam, ca. 1710, Rotterdam, Onderwijsmuseum



Afb. 7.42. Samuel van Hoogstraten, *Zelfportret,* 1646, Vaduz, Fürst Liechtenstein



Afb. 7.43. Samuel van Hoogstraten, *Zelfportret,* ca. 1644, Den Haag, Museum Bredius



Afb. 7.44. Anoniem (Frans of Vlaams), *Laat de kindertjes tot mij komen*, Wijchen, privébezit.



Afb. 7.45. Hendrick de Clerck, *Laat de kindertjes tot mij komen,* 1592, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België



8.1. Claes Cornelisz. Moyaert, *Portret van de familie Moyaert: God verschijnt aan Abraham te Siche, 1628,* , Utrecht, Museum Catharijneconvent **(MOY1)**



8.2. Paulus Potter, *God verschijnt aan Abraham te Sichem,* 1642, verblijfplaats onbekend **(POT1)**



Afb. 8.3. Aelbert Cuyp, *Portret van de familie Molenschot: De ontmoeting van David en Abigaïl,* ca. 1655, Bazel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum **(CUY1)**



← Afb. 8.4. Pieter Nason, *Rochus Molenschot,* Dordrechts Museum



→ Afb. 8.5. Aelbert Cuyp, *Michiel en Cornelis Pompe van Meerdervoort met hun leermeester*, ca. 1652-53, New York, Metropolitan Museum (Friedsam Coll.)



← Afb. 8.6. Aelbert Cuyp, *Portret van een man met vuurroer,* ca. 1651, Amsterdam, Rijksmuseum



→Afb. 8.7. Jacob Gerritsz. Cuyp, *Mozes en de dochters van Jethro,* 1633, privébezit Afb. 1.13 **(CUYP1)**



← Afb. 8.8. Pieter Verelst, *Mozes en de zeven dochters van Jethro* of *Rebekka en Eliëzer bij de bron*, 1643, verblijfplaats onbekend **(VER1)**



← Afb. 8.9. Reyer Jacobsz. van Blommendael, *Amalekiet geeft David Sauls kroon en armband*, ca. 1660, Miami, Frost Art Museum **(BLO1)**



Afb. 8.10. Maerten de Vos, *De ontmoeting van David en Abigaïl*, *die hem mondkost voor zijn leger brengt,* 1585, ingekleurde gravure, Londen, British Museum



Afb. 8.11. Pieter Paul Rubens, *De ontmoeting van David en Abigaïl*, *ontmoeting van David en Abigaïl,* 1625-1628, Detroit, Institute of Arts, schenking van James E. Scripps



Afb. 8.12. Adriaen van Nieulandt, *Tobias en Sara op weg naar Ninive*, 1653, Edinburgh, privébezit **(NIE1)**



Afb. 8.13. Pieter Fransz de Grebber, *De regenten van het Haarlemse Leprooshuis: Elisa weigert de geschenken van Naäman,* 1637, Haarlem, Frans Hals Museum **(GRE1)**



Afb. 8.14. Ferdinand Bol, *De profeet Elisa weigert de geschenken van Naäman*, *1641*, Amsterdam Museum



Afb. 8.15 Simon Kick, *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* 1644, detail, Berlijn, Gemäldegalerie



Afb. 8.16. Anoniem Haarlem (latere overschildering), *Elisa weigert de geschenken van Naäman,* ca. 1630-40, verblijfplaats onbekend



Afb. 8.17. Onbekende Noord-Nederlandse schilder, *Uitdeling van brood in het Aalmoezeniershuis,* 1627, Amsterdam Museum



Afb. 8.18. Pieter de Grebber, *De zeven werken van barmhartigheid,* 1628, Haarlem, Frans Hals Museum



Afb. 8.19. Meester van Alkmaar, *De Zeven Werken van Barmhartigheid,* 1504, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 8.20. Jan van Bijlert, *De collectanten van het Sint Jobsgasthuis te Utrecht,* ca. 1630, Utrecht, Centraal Museum



Afb. 8.21. Frans Hals, *De Regenten van het Sint Elisabeths Gasthuis,* 1641, Haarlem, Frans Hals Museum



Afb. 8.23. Pieter Claesz. Soutman, *Officieren en onderofficieren van de Kloveniersdoelen (Cluveniersschutterij),* 1642, Haarlem, Frans Halsmuseum



Afb. 8.22a
Detail uit 8.21



Afb. 8.22b
Detail uit 8.13



Afb. 8.22c
Detail uit 8.23

JOHAN VAN CLARENBEECK



Afb. 8.22d
Detail uit 7.23



Afb. 8.22e
Detail uit 8.13



Afb. 8.22f
Detail uit 8.24

DIRCK SCHATTER



8.22g
Detail uit 8.29



8.22h
Detail uit 8.13



8.22i
Detail uit 8.13

JOHAN HOFLAND **PIETER DEYMAN**



Afb. 8.24. Anoniem, *Dirck Herculesz. Schatter op 66-jarige leeftijd*, 1655, verblijfplaats onbekend



Afb. 8.25. Adam Camerarius, *Portret van een man als Apollo*, Musée des Beaux-Arts de Reims



Afb. 8.26. Adam Camerarius, *Portret van een vrouw als Diana*, Groningen, Groninger Museum



Afb. 8.27. Adam Camerarius, *Familieportret, mogelijk: Scheiding van Abraham en Lot*, 1648, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum **(CAM1)**



Afb. 8.28. Jan II van de Velde naar Frans Hals, *Johannes Acronius,* 1627, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 8.29. Frans Hals, *Officieren en onderofficieren van de Kloveniers (Cluveniersschutterij),* 1633, Haarlem, Frans Hals Museum



Afb. 8.30. Harmen Jansz. Muller, *Cornelius Schonaeus,* Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 8.31. Jacob Backer, *Christus zegent de kinderen,* ca. 1630-1635, verblijfplaats onbekend **(BAC4)**



Afb. 8.32. Jacob Backer, *Prediking van Johannes de Doper*, ca. 1637, privébezit Afb. 12.36 **(BAC2)**



8.33. Jacob Backer, *Portret van de familie Van der Grijp-Ment: Christus en de Kanaänitische vrouw*, 1640, Middelburg, Nederlandse Hervormde Gemeente, Nieuwe Kerk (Foto: Erna Kok) **(BAC3)**



8.34. Pieter Lastman, *Christus en de Kanaänitische vrouw,* 1617, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis



8.35. Annibale Carracci, *Christus en de Kanaänitische vrouw,* Parma, Palazzo del Municipio



← Afb. 8.36. Jacques Waben, *Portret van Eva Ment op 26-jarige leeftijd,* 1631, TEFAF, Maastricht 1999

→ Afb. 8.37. Adam Louisz. de Colonia, *Marinus Lowyssen van der Grijp,* Vlg. Parijs (Coutau-Bégarie), 10-6-2002, lot 120





Afb. 8.38. Jacques Waben, *Portret van Jan Pietersz. Coen,* 1629?, Hoorn, Westfries Museum



Afb. 8.39. Jacques Waben, *Portret van Eva Ment,* ca. 1629, Hoorn, Westfries Museum



Afb. 8.40. Jacob Backer, *Marinus Lowyssen als oosterling of oudtestamentische figuur,* privébezit Afb. 2.3 **(BAC6)**



Afb. 8.41. Jan van Mieris, *Christus en de Samaritaanse vrouw bij de bron,* 1690, privébezit **(MIE1)**



Afb. 8.42. Jacob Backer, *Izaäk en Rebekka* 1640, Tokio, Particuliere collectie Toshikazu Kaida **(BAC1)**



Afb. 8.43. Ferdinand Bol, *Wigbold Slicher, Elisabeth Spiegel en hun zoon als Paris, Venus en Amor*, 1656, Dordrecht, Dordrechts Museum Afb. 2.30



Afb. 8.44. Paulus Moreelse, *Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbuttel als Caritas met haar zonen,* 1621, Apeldoorn, Paleis Het Loo



Afb. 8.45. Jacob Backer, *Izaäk en Rebekka,* tekening, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum



Afb. 8.46. Rafaël, *Izaäk en Rebekka bespied door Abimelech,* fresco, Loggia op 2e verdieping, Rome, Vaticaanstad, Palazzi Pontifici



Afb. 8.47. Sisto Badalocchio naar Rafaël, *Izaäk en Rebekka bespied door Abimelech*, 1607, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 8.48. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Izaäk en Rebekka*, ca. 1666, Amsterdam, Rijksmuseum Afb. 1.21 **(REM1)**



Afb. 9.1. Marcus Gheeraerts, *Willem van Oranje als St. Joris,* ca. 1577, ets, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 9.2. Mathis Zündt, *De vrome veldheer Oranje vergeleken met Jozua,* 1569, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 9.3a. *David en Goliath*
Afb. 9.3b. *Leeuw in gevecht met everzwijn*
Rekenpenning op de aanbieding van het stadhouderschap aan de Prins van Oranje door de Spaanse landvoogd Don Juan, 1578, Haarlem, Teylers Museum



Afb. 9.4. Jacob Gerritsz. Cuyp, *Stadhouder Frederik Hendrik als koning David met het hoofd van Goliath staande voor Den Bosch,* 1630, 's-Hertogenbosch, Noord-Brabants Museum **(CUYP2)**



Afb. 9.5. Govert Flinck, *Allegorie op de nagedachtenis van Frederik Hendrik,* 1654, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 9.6. Thomas Willeboirts Bosschaert, *Frederik Hendrik als heerser over de zeeën*, 1650, Den Haag, Paleis Huis ten Bosch



Afb. 9.7a. Salomon Saverij naar David I Vinckboons, *Allegorische triomfantelijke intocht van Frederik Hendrik in Den Haag* (rechtsboven de "Nassausche Heldenhemel"), Amsterdam, Rijkmuseum



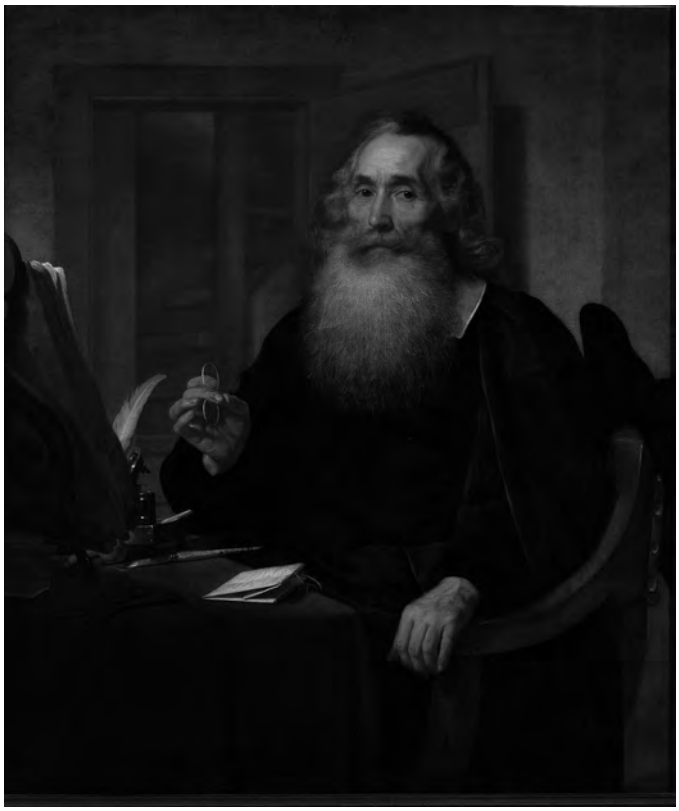
Afb. 9.8. Rembrandt, Willem Schrijver, *Jakob zegent Jozefs zonen,* 1656, Landschaft Hessen Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister **(REM2)**



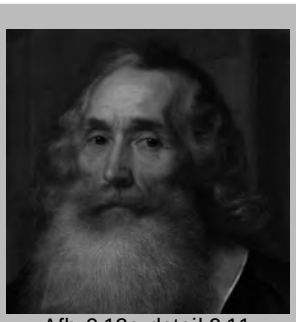
← Afb. 9.9. Pieter Soutman, *Petrus Scriverius*, Haarlem, Frans Hals Museum



↙ Afb. 9.10. Frans Hals, *Petrus Scriverius,* 1626, New York, Metropolitan Museum, Havemeyer Bequest



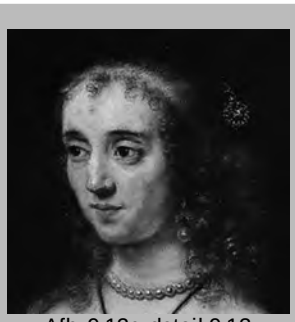
→ Afb. 9.11. Bartholomeus van der Helst, *Petrus Scriverius,* 1651, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal



Afb. 9.12a. detail 9.11



Afb. 9.12b. detail 9.8



Afb. 9.12c. detail 9.13



Afb. 9.12d. detail 9.8



Afb. 9.13. Rembrandt, *Portret van een vrouw met schoothondje,* ca. 1662-1665, Toronto, Art Gallery of Ontario, Bequest of Frank P. Wood



Afb. 9.14. Jan Victors, *Portret van de familie Graeff-Hooft: Izaäk en Rebekka met Jakob en Ezau,* 1652, Duitsland, privébezit **(VIC2)**



Afb. 9.15. Dirck Metius, *Portret van de familie Van Loon-Bas*: *De inzameling van het manna* 1648, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen, voormalig Trippenhuis **(MET1)**



Afb. 10.1. Andreas Herrneisen, *"Konfessionsbild" van Kasendorf*, 1602, Kasendorf (Oberfranken), Ev.-luth. parochiekerk St. Kilian



←Afb. 10.2. Nicolaes Maes, *Portret van George de Vicq (1680-1681)? als Ganymedes*, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum



↙Afb. 10.3. Nicolaes Maes, *Portret van een meisje als Venus die in een wagen ten hemel wordt gevoerd door duiven*, Arrington, Wimpole Hall



→ Afb. 10.4. Nicolaes Maes, *Zuigeling die door engelen ten hemel wordt gevoerd*, ca. 1675, privébezit



Afb. 10.5. Barent Fabritius, *Petrus in het huis van Cornelius*, 1653, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum **(FAB2)**



← Afb. 10.6. Gerbrand van den Eeckhout, *De Engel des Heren verschijnt aan de hoofdman Cornelius*, 1664, Baltimore, Walters Art Museum



→ Afb. 10.7. *Petrus ontvangt de dienaren van de centurion Cornelius Joppe*, Londen, Wallace Collection



←Afb. 10.8. Maerten van Heemskerck, *De engel des Heren verschijnt aan de hoofdman Cornelius*, 1573, Ottawa, National Gallery of Canada



Afb. 10.9. Bernardo Cavallino, *Cornelius voor Petrus*, ca. 1640, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini





Afb. 10.11. Philips Galle naar Jan van der Straet, *Cornelius knielt voor Petrus,* 1582, Amsterdam, Rijksmuseum

← Afb. 10.10. Michel I Corneille, *Petrus die Cornelius doopt,* St. Petersburg, Hermitage





↑ Afb. 10.12. Lambert Doomer, *Portret van de familie Wijnants-Essings: Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli,* 1668, Orléans, Musée des Beaux-Arts **(D001)**

← Afb. 10.13. Gerbrand van den Eeckhout, *Elkana en Hanna presenteren Samuel aan Eli,* 1660-70, Oxford, Ashmolean Museum **(EEC4)**



Afb. 10.14. Nicholas Hilliard, *Portret van een man die een hand uit een wolk vasthoudt,* 1588, Londen, Victoria & Albert Museum



Afb. 10.15. Albert Jansz. Vinckenbrinck, *Beeldengroep met David en Goliath en schilddrager,* 1650, Amsterdam Museum, gemonteerd in een impressie van de Beeldenzaal van de Oude Doolhof



Afb. 10.16. Anoniem, *Portretten van Ulrich Zwingli en Philipp Melanchton als de profeten Habakuk en Sefanja,* 1653-1654, Amsterdam, Rijkmuseum



Afb. 10.17. Anoniem, *Portretten van Vasili III van Moskou en Christiaan III van Denemarken als de koningen Saul en David,* 1653-1654, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 10.18. Anoniem, *Portretten van Desiderius Erasmus en Cosimo de' Medici als Solon van Athene en Chilon van Sparta,* 1653-1654, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 10.19. Anoniem, *Portretten van Maximiliaan van Egmond, graaf van Buren en Alfons V van Portugal als de rechters Jaïr en Jefta,* 1653-1654, Amsterdam, Rijksmuseum



← Afb. 11.1. Ferdinand Bol, *Echtpaar in oriëntaalse dracht: Portret van Erasmus Scharlaken en Anna van Erckel (?) als Izaäk en Rebekka,* ca. 1647-1650, Dordrecht, Dordrechts Museum **(BOL1)**

→ Afb. 11.2. Ferdinand Bol, *Portret van een jonge man als herder,* Lyon, Musée des Beaux-Arts





↑ 11.3a. Verhouding van de doeken te Dordrecht en Lyon tot elkaar op grond van Bruyn 1994



Afb. 11.4. Pieter Lastman, *Juda maakt Thamar avances*, 1614-18, privébezit



← Afb. 11.3b. Artistieke reconstructie van de oorspronkelijke compositie van *Portret van Erasmus Scharlaken en Anna van Erckel (?) als Izaäk en Rebekka*



Afb. 11.5. Rembrandt, *Flora,* 1634, Londen, National Gallery





Afb. 11.7. Jan Thomas, *Portret van een man als herder met een luitspelende vrouw*, verblijfplaats onbekend

← Afb. 11.6. Matthias Withoos & Steven van Duyven, *Mr. Cornelis Kaiser en zijn familie,* Hoorn, Stadhuis





Afb. 11.9. Jacob Gerritsz. Cuyp (toegeschreven), *Man en vrouw als herder en herderin,* België, privébezit

← Afb. 11.8. Joachim Wtewael, *Aanbidding van de herders*, 1598, Utrecht, Centraal Museum





Afb. 11.11. Ferdinand Bol, *Margarita Trip die als Minerva haar zuster Anna Maria Trip onderwijst,* 1663, Amsterdam, Rijksmuseum

Afb. 11.10. Ferdinand Bol, *Leonard Winnincx en Helena van Heuvel als Bacchus en Ariadne,* 1664, St. Petersburg, Hermitage



Afb. 11.12. Cornelis Saftleven, *Jakob met zijn gezin en vee onderweg naar Kanaän*, 1634, verblijfplaats onbekend **(SAF1)**



← Afb. 11.13. Jan Victors, *Verbeelding van de vruchten des lands*, ca. 1640-1645, verblijfplaats onbekend **(VIC6)**



11.14. Vier varianten van de kluitschop of houlette





Afb. 11.16. Noord-Nederlands?, *Rebekka en Eliëzer bij de bron*, ca. 1550-1600, verblijfplaats onbekend **(ANON1)**

← Afb. 11.15. Isaack Jacobsz. van Hooren, *Izaäk en Rebekka of Jakob en Rachel,* 1648, verblijfplaats onbekend **(HOOR1)**



Afb. 11.17. Dirck Dircksz. Santvoort, *Jakob en Rachel aan de bron,* 1630, Keulen, Khdl. Van Ham, 15-11-2013, huidige verblijfplaats onbekend **(SAN1)**



Afb. 11.19. Hendrick Heerschop, *Rebekka ontvangt geschenken van Abrahams knecht Eliëzer,* 1656, Amsterdam, Rijksmuseum **(HEER1)**



Afb. 11.20. Gerbrand van den Eeckhout, *Izaäk en Rebekka,* 1665, Den Haag, Mauritshuis **(EEC1)**



Afb. 11.18. Jacob van Oost (?), *Rebekka en Eliëzer*, Ohain, België, privébezit **(OOS1)**



11.21. Noord-Nederlands, *Pastoraal familieportret,* verblijfplaats onbekend



11.22. Gerbrand van den Eeckhout, *Vertumnus en Pomona*, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum



11.23. Jan I Verkolje, *Pastoraal familieportret,* plaats onbekend **(VERK1)**





Afb. 11.25. Gerbrand van den Eeckhout, *Jakob en Rachel,* 1660, verblijfplaats onbekend **(EEC2)**

← Afb. 11.24. Gerbrand van den Eeckhout, *Jakob en Rachel bij de bron,* 1667, Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum **(EEC3)**



Afb. 11.26 Zuid-Nederlands, *Pastorale scène,* Valenciennes, Musée des Beaux-Arts



Afb. 11.27. Cornelis Bisschop, *Joodse bruiloft*, ca. 1660, verblijfplaats onbekend **(BIS1)**





Afb. 11.29. Gerbrand van den Eeckhout, *Pastoraal portret van vier kinderen*, Hartford (Mass.), Wadsworth Atheneum Museum of Art

← Afb. 11.28. Jan Victors, *Verkenning van het land van Kanaän (Eskolvallei),* 1670, verblijfplaats onbekend **(VIC7)**



11.30. Cornelis Bisschop, *Jongen op een geit en meisje als herderin,* verblijfplaats onbekend



Afb. 11.31. Barend Graat, *Pastoraal familieportret, wellicht duidbaar als oudtestamentische scène met de huisvader als aartsvader,* jaren 1660, Instituut Collectie Nederland **(GRA1)**



Afb. 11.32. Cornelis Bisschop, *"Kinderbacchaal": Kinderen met een geit,* verblijfplaats onbekend



Afb. 11.33. Thomas de Keyser, Bijbelse voorstelling, vermoedelijk *De aartsengel Rafaël verlaat Tobias en zijn familie,* 1633, voorheen Utrecht, Museum Catharijneconvent **(KEYS1)**



← Afb. 11.34. Jacob II de Wet, *De aartsengel Rafaël verlaat Tobias en zijn familie,* Khdl. Hampel, München 15-12-2008

→ Afb. 11.35. Thomas de Keyser, *Graflegging van Christus,* verblijfplaats onbekend





Afb. 11.36. Douwe Juwes de Douwe, *Dubbelportret van jongens in een landschap als jager en herder (Johannes de Doper?)*, 1647, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 11.37. Douwe Juwes de Dowe, *Dubbelportret van twee kinderen als Granida en Daifilo,* Turijn, Galleria Caretto, 1990



Afb. 11.38. Douwe Juwes de Douwe of leerlingwerk, *Dubbelportret van een jongen en een meisje in een landschap*, verblijfplaats onbekend



Afb. 11.39. Jacob Backer, *Johannes de Doper*, Nederland, privébezit **(BAC5)**



11.40. Jan de Baen, *Portret van Jan Obreen als herder (Daifilo?),* Vlg. Erven F.D.O. Obreen, Amsterdam, 6-11-2002



Afb. 11.41. Jacob van Oost, *Johannes de Doper,* jaren 1630, verblijfplaats onbekend **(OOS3)**



Afb. 11.42. Jacob Huysmans, *Portret van James Scott, Hertog van Monmouth en Buccleuch als Johannes de Doper,* 1664, Thornhill, Drumlanrig Castle



Afb. 11.43. Agnolo Bronzino, *Giovanni de' Medici als Johannes de Doper*, Rome, Museo Galleria Borghese



Afb. 11.44. Hendrick Bloemaert, *Portret van een vrouw als St. Agnes*, verblijfplaats onbekend



Afb. 11.45. Gonzales Coques, *Portret van een meisje als St. Agnes,* Londen, National Gallery



Afb. 11.46. Noord Nederlands, *Portret van een vrouw als herderinnetje (St. Agnes),* Zürich, Kdhl. Koller, 2010



Afb. 11.47. Justus van Egmont, *St. Agnes,* Keulen, Khdl. Lempertz, 15-5-2002



Afb. 11.48. Godfried Kneller, *Portret van Agnes Huckle-Voss (als St. Agnes),* ca. 1708, New Haven, Yale Center for British Art



Afb. 11.49. Carlo Dolci, *Teresa Dolci-Bucarelli als St. Agnes,* verblijfplaats onbekend



Afb. 11.50. Michaelina Wautier, *Dubbelportret van twee meisjes in de gedaante van Sint Dorothea en Sint Agnes,* ca. 1650, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Afb. 11.51. Jean Clouet, *Frans I van Frankrijk als Johannes de Doper,* Paris, Musée du Louvre



Afb. 11.52. Jan Mijtens, *Dubbelportret van Jacob Cats en zijn huishoudster Cornelia Baers: Manoachs vrouw bericht van de verschijning van een engel,* 1650, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen **(MYT1)**



Afb. 11.53. Salomon Koninck, *De engel kondigt Manoach en zijn vrouw de geboorte van Simson aan*, ca. 1650, Lyon, Musée des Beaux-Arts **(KON1)**



12.1. Jan van Noordt, *Portret van een weduwe met haar twee zonen: De weduwe van de dienaar van Elisa (Eliseüs) roept zijn hulp in*, ca. 1670, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts **(N002)**



Afb. 12.2. Lucas van Valckenborch, *Keizer Matthias van Oostenrijk als Scipio Africancus,* 1580, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras



Afb. 12.3. Gerbrand van den Eeckhout, *De Grootmoedigheid van Scipio met Wouter Willemsz. Oorthoorn en Christina van Dien,* 1658, Toledo, The Toledo Museum of Art



← Afb. 12.4. Jan Woutersz. van Cuyck, *Het Oordeel van Salomo,* 1572, Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn



Afb. 12.5. Jan Luyken, *De terechtstelling van Jan Woutersz. van Cuyck in 1572*, 1585, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 12.6. Jacob II de Gheyn, *Portret van Johannes Drenckwaert,* 1587-1591, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 12.7. Johannes Wierix, *Portret van Johannes Drenckwaert,* 1606, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 12.8. Hendrick Goltzius, *Het Oordeel van Salomo,* 1604, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 12.9. Jacob Goltzius, *Govertsz. van der Aer als de evangelist Lucas,* 1614, vedertekening, Coburg, Kunstsammlungen Veste Coburg **(GOL3)**



Afb. 12.10. Jacob Matham naar Hendrick Goltzius, *Jan Govertsz. van der Aer als de heilige Lukas die de Madonna schildert,* ca. 1613, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 12.11. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Christus maakt de blinde van Bethsaïda ziende,* 1619, Greenville (South Carolina), Bob Jones University Museum & Gallery **(HAA2)**



Afb. 12.12. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Amphitrite in een kustlandschap met schelpen,* Amsterdam, Stichting P. en N. de Boer



Afb. 12.13. Hendrick Goltzius, *Jan Govertsz. van der Aer als Triton*, 1608, New York, Collectie Hearn



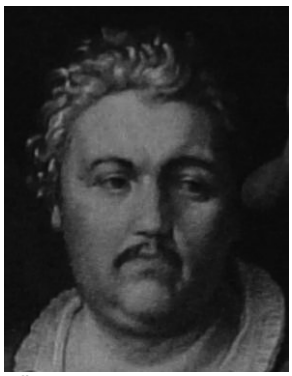
← Afb. 12.14a. Hendrick Goltzius, *Jan Govertsz. van der Aer als Vulcanus in zijn Smidse,* 1615, voorheen Khdl. Rafael Valls 2004



→ Afb. 12.14a. Hendrick Goltzius, *Vrouw (Margeretha Cobbe?) als Pictura (Venus/Charis),* Mannheim, collectie Armin Pertsch



Afb. 12.15. Jan Govertsz. van der Aer (detail uit afb. 12.11)



Afb. 12.16. Jan Govertsz. van der Aer (detail uit afb. 6.60)



Afb. 12.17. Margareta Cobbe (detail uit afb. 12.11)



Afb. 12.18. Margareta Cobbe? (detail uit afb. 6.60)



12.19. Hendrick Goltzius, *Susanna en de ouderlingen* 1607, Douai, Musée de la Chartreuse **(GOL1)**





↑ 12.20. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Susanna en de ouderlingen,* ca. 1599, Ottawa, National Gallery of Canada

← 12.21. Jacob Matham naar Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Susanna en de ouderlingen*, 1599, gravure, Amsterdam, Rijkmuseum



12.22. Artemisia Gentileschi, *Susanna en de Ouderlingen*, ca. 1610, Pommersfelden, Collectie Graf von Schönborn



12.23. Lucas I Vorsterman naar Peter Paul Rubens, *Susanna en de Ouderlingen,* 1620, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum



12.24. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Susanna en de ouderlingen,* ca. 1620, Vlg. Amsterdam, 8-5-2001



12.25. Paulus Pontius naar Peter Paul Rubens, *Susanna en de ouderlingen,* 1624, Amsterdam, Rijksmuseum



12.26. *Turpe senilis amor*, embleem uit: Jacob Cats, *Sinne- en minnebeelden* (1627)



Afb. 12.27. Jan Steen, *Zieke oude man (Een oude man in een bordeel),* Moskou, Poesjkin Museum



Afb. 12.28. Crispijn I de Passe naar Maerten de Vos, *Terra (aarde)*, gravure, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



Afb. 12.29. Jacob Gerritsz. van Hasselt, *De Bruiloft van Simson* of *Het Banket van Esther*, 1636, Utrecht, Centraal Museum
(HAS1)



Afb. 12.30. Pieter Bruegel, *De Prediking van Johannes de Doper,* 1566, Boedapest, Szépművészeti Múzeum



Afb. 12.30a. Zelfportret van Pieter Bruegel (detail afb. 12.30)



Afb. 12.31. Frans Pourbus, *De Prediking van Johannes de Doper,* Valenciennes, Musée des Beaux-Arts **(POU3)**



Afb. 12.31a. Zelfportret van Frans Pourbus (detail afb. 12.31)



Afb. 12.31b. Portret van Everardus Back (detail afb. 12.31)



12.32. Frans I Floris, *Allegorie op de Drie-eenheid met prekende Johannes de Doper*, 1562, Parijs, Musée du Louvre **(FLO1)**



Afb. 12.32a. Zelfportret van Frans I Floris (detail uit afb. 12.32)



Afb. 12.32b. Portret van paus Paulus III (detail uit afb. 12.32)



Afb. 12.33. Dirck van Hoogstraten, *Dubbelportret met de Prediking van Johannes de Doper*, ca. 1630, Turijn, Galleria Luigi Caretto **(HOO1)**



Afb. 12.34. Werner van den Valckert**,** *Portret van een familie als Caritas met de Prediking van Johannes de Doper,* 1623, Utrecht, Museum Catharijneconvent Afb. 7.12 **(VAL1)**





↗ Afb. 12.35. Gerrit Pietersz, *Caritas met in de achtergrond de Prediking van Johannes de Doper,* verblijfplaats onbekend

→ Afb. 12.36. Jacob Backer, *De Prediking van Johannes de Doper*, ca. 1637, privébezit Afb. 8.32 **(BAC2)**



Afb. 12.37. Jan Mijtens, *Familieportret met de Prediking van Johannes de Doper*, 1639, Stockholm, Nationalmuseum **(MYT2)**



Afb. 12.38. Nicolaes Maes, *Spiegel der Deugd: Familieportret met kinderen,* ca. 1670-1675, Italië, privébezit



13.1. Lucas van Leyden, *Drieluik met de dans om het gouden kalf* (Ex. 32:1-25), ca. 1530, Amsterdam, Rijksmuseum



13.2. Jacob Willemsz. Delff, Detail uit: *Portret van de familie Delff: De verzoening van Jakob en Ezau,* 1584, Wenen, Kunsthistorisches Museum **(DEL1)**



Afb. 13.3a. Emmanuel de Witte, *Interieur van de Oude Kerk te Amsterdam,* 1660, Stuttgart, Staatsgalerie



Afb. 13.3b. *Vera Icon* in de Oude Kerk, detail uit afbeelding 13.3



Afb. 13.4. Gaspar van den Hoecke (?) of Pieter van Lint, *Job en de muzikanten / Job op de mestvaalt getroost door zijn vrienden met muziek*, Olomouc, Umení Olomouc **(HOE1)**



Afb. I. Nicolas Lancret, *Portret van de Danseres Mlle. Marie Sallé met de drie Gratiën*, 1732, Schloss Rheinsberg



Afb. II. Alexander Roslin, *Het portret van de familie Jennings*, 1769, Stockholm, Nationalmuseum



Afb. III. Adélaïde Labille-Guiard, *Zelfportret met twee studentes*, 1785, New York, The Metropolitan Museum



Afb. IV. Johann Jakob Haid naar Robert Tournières, *Pierre-Louis Moreau de Maupertuis in Lapslandse dracht*, gravure



Afb. V. Jean Raoux, *Philippe, hertog van Vendôme, Grand Prieur van Frankrijk op 69-jarige leeftijd,* 1724, Parijs, Musée du Louvre



Afb. VI. Hycinthe Rigaud, *Portret van Martin Desjardins,* 1683, Versailles, Musée National du Chateau



Afb. VII. Hyacinthe Rigaud, *Portret van Martin Desjardins,* 1692-1700, Parijs, Musée du Louvre



Afb. VIII. Nicolas de Largillière, *Portret van Charles le Brun,* 1692, Parijs, Musée du Louvre



Afb. IX. Pierre Mignard, *Perseus en Andromeda*, 1679, Parijs, Musée du Louvre



Afb. X. Bernardo Strozzi, *Donato Corregio als Persus,* ca. 1631, Dijon, Musée Magnin



Afb. XI. Johann Zoffany, *Portret van de familie van Sir William Young*, ca. 1768, cm, Liverpool, Walker Art Gallery



Afb. XII. Jean-Honoré Fragonard, *François-Henri, Duc d'Harcourt*, ca. 1769, Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck



← Afb. XIII. Johann Zoffany, *Koningin Charlotte met de prins van Wales als Telemachus en de hertog van York als sultan*, ca. 1765, Londen, The Royal Collection, H.M. Koningin Elizabeth II

→ Afb. XIV. Joshua Reynolds, *Aanbidding van de Herders: zelfportret met Thomas Jervais*, ca. 1769, privébezit





Afb. XV. Joshua Reynolds, *Lady Cathcart als Madonna met kind*, ca. 1755, Manchester, Manchester Art Gallery



Afb. XVI. Jan Mijtens, *Portret van Cornelia Vivien van der Meer als Madonna*, 1662, privébezit



Afb. XVII. Peter Lely, *Portret van Barbara Palmer née Villiers en haar zoon Charles Fitzroy als Madonna met kind,* ca. 1664, Londen, National Portrait Gallery



Afb. XVIII. Godfried Kneller, *Lady Elizabeth Southwell als St. Cecilia*, 1703, Cliff House, Coll. J.E.S. Russell



Afb XIX. Joshua Reynolds, *Frances Ann Crewe als St. Genoveva,* 1773, mezzotint, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund



Afb. XX. William Hogarth, *Portret van Sir Francis Dashwood, 11e Baron le Dispencer als St. Franciscus,* 1764, privébezit



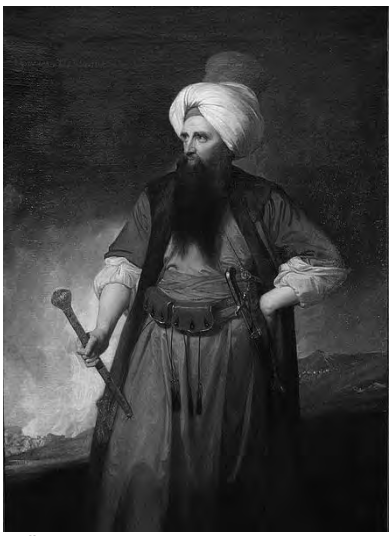
Afb. XXI. Joshua Reynolds, *Mrs. Baldwin in Perzische dracht*, 1782, Wiltshire, Bowood House



Afb. XXII. Jean-Étienne Liotard, *Ambassadeur Levett en Hélène Glavani in Turkse dracht,* ca. 1740, Parijs, Musée du Louvre.



Afb. XXIII. Thomas Sully, *Rebecca Gratz (als bijbelse Rebecca?)*, New York, Collection of American Jewish Historical Society



Afb. XXIV. George Romney, *Portret van Edward Wortley Montagu als Turk,* 1775, privébezit, bruikleen aan New York, Metropolitan Museum



Afb. XXV. Matthew William Peters, *Portret van Edward Wortley Montagu als Oosterling,* 1775, Londen, National Portrait



Afb. XXVI. Joshua Reynolds, *Giuseppe Marchi*, 1753, Londen, Royal Academy of Arts



Afb. XXVII. George Reynolds, *Mrs. Sarah Siddons als de Tragische Muse,* 1784, San Marino CA, Huntington Art Gallery



Afb. XXVIII. Thomas Sully, *George Frederick Cooke als Richard III,* 1811-1812, Pennsylvania Academy of the Fine Arts



Afb. XXIX. Anton Graff (kopie), *Esther Charlotte Brandes (1742-1786) als Ariadne*, Keulen, Schloss Wahn



Afb. XXX. Jan Miense Molenaer, *Scène uit laatste bedrijf van Bredero's Lucelle,* 1636, Muiden, Rijksmuseum Muiderslot



Afb. XXXI. Louis Moritz, *De actrices Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink in Iphigenia van Jean Racine*, Amsterdam, Nederlands Theater Instituut



Afb. XXXII. Gottlob August Liebe naar Georg Melchior Kraus, *Esther Charlotte Brandes,* in: *Theater Kalender* (1776)



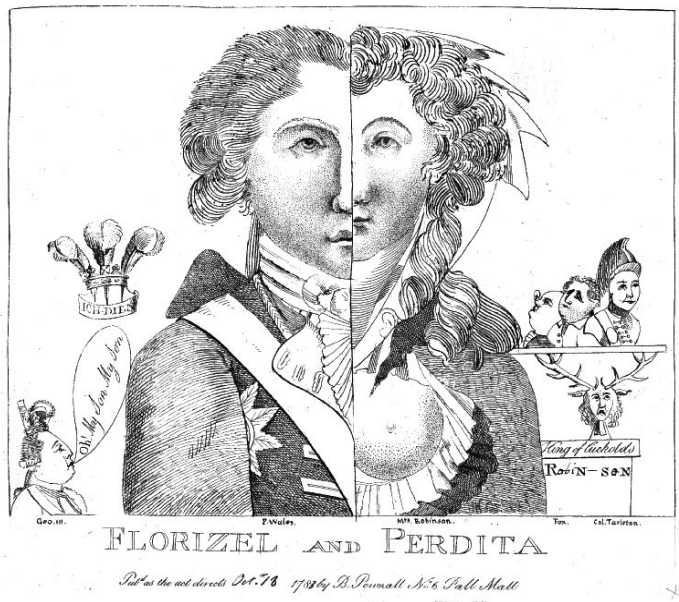
Afb. XXXIII. Nicolas de Largillière, *Portret van Marie-Anne de Châteauneuf, genaamd Mlle Duclos als Ariane (Ariadne),* ca. 1712, Kentucky Speed Art Museum, Mrs. Blakemore Wheeler Fund



Afb. XXXIV. Joshua Reynolds, *Master John Crew als Hendrik VIII*, ca. 1775, privébezit



Afb. XXXV. Thomas Rowlandson, *Plate X: The Family Picture,* handgekleurde ets in: Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield* (1817)



Afb. XXXVI. Anoniem, *Florizel en Pedita,* 1783, Londen, British Museum