

# De aartsengel Rafaël in de Florentijnse schilderkunst van de vijftiende eeuw

Masterscriptie Kunstgeschiedenis, richting Beeldende Kunst tot 1850

Roselien van Wijngaarden – 0305804

13 augustus 2012

Begeleider: Dhr. dr. G.J.P. Kieft

Tweede lezer: Dhr. dr. V.M. Schmidt



‘Epigramma in honorem archangeli Raphaelis

Assis coelestis Raphael tua sacra colenti  
Maior et exiguo crescat in ore sonus  
Non mihi Pierides, non his dicendus Apollo  
Scribenti Raphael tu satis esse potes.  
Tu proprio dei gemmis ornatus et auro  
In solio cernis cominus ora dei  
Tu citior ventis ales delapsus ab astris  
Defers in terras iussa teremnda dei.  
Tu procul a nobis fallaces daemones arces  
Certa salus miseris praesidiumque reis  
Immineant quamvis horrenda pericula pellis  
Adventu fiunt cuncta repellas  
Non homo: non daemon possit obesse mihi...’

‘Come heavenly Raphael to him who celebrates your rites.

May a loud voice come from my unworthy lips.

Here the Muses and Apollo cannot suffice the writer, only you yourself, Raphael, can.  
Adorned with gold and jewels you contemplate from close by the face of the Lord in His dwellings;  
swifter than the wind you transmit to the earth the dread commands of the Lord.  
You keep the deceitful daemons far from us, you, the assured salvation of the unhappy, you, the  
bulwark of the persecuted.

However terrible the dangers which threaten our lives, when you come all is well.

Favour us and repel all adversity, no man and no daemon can harm me...’<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gebed uit de ongepubliceerde epigrammen van de Florentijnse humanist en poëet Ugolino Verino (1438-1516), Laurenziana Florence, XXXIX, 40, *Epigrammata*, book VII, fols. 72 r-v. Engelse vertaling: E.H. Gombrich, *Symbolic Images*, London 1972, pp. 200-201.

# Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b> .....	4
1.1 Literatuur.....	5
1.1.1 Burckhardt en Mackowsky.....	5
1.1.2 Kühnel.....	6
1.1.3 Achenbach.....	7
1.1.4 Gombrich.....	8
1.1.5 Eisenbichler.....	9
1.1.6 Hart.....	10
1.2 Eigen onderzoek.....	10
<b>2. De eerste helft van de vijftiende eeuw</b> .....	13
2.1 Het begin van een cultus.....	13
2.2 De eerste schilderijen.....	14
2.3 <i>La Scala</i> .....	15
<b>3. Na het midden van de vijftiende eeuw: 1450-1470</b> .....	18
3.1 <i>Il Raffa</i> .....	18
3.2 Neri di Bicci.....	19
3.3 De drie aartsengelen in de Santa Felicita.....	20
3.4 San Giovanni Valdarno.....	22
3.5 De gebroeders Pollaiuolo.....	24
<b>4. De laatste decennia van de vijftiende eeuw: 1471-1500</b> .....	26
4.1 Francesco Botticini.....	26
4.2 Mariotto di Marco della Palla.....	27
4.3 Familie de' Rossi.....	28
4.4 Rafaello di Attaviano Doni.....	29
4.5 Jacopo del Sellaio.....	30
4.6 Grote Florentijnse meesters.....	31
4.6.1 Domenico Ghirlandaio.....	31
4.6.2 Filippino Lippi.....	32
4.6.3 Sandro Botticelli.....	32
<b>5. Conclusie</b> .....	33
<b>6. Literatuurlijst</b> .....	35
<b>7. Bijlage</b> .....	<b>Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.</b>

## 1. Inleiding

Het schilderij *De drie aartsengelen* van de Florentijnse schilder Francesco Botticini (1446-1497), dat in de Galleria degli Uffizi te zien is, vertegenwoordigt een belangrijke groep afbeeldingen met de aartsengel Rafaël die in de vijftiende eeuw in Florence gemaakt werd. Op het schilderij zijn Michäel, de belangrijkste van de zeven aartsengelen, en Gabriël, de aartsengel van de annunciatie, te zien, maar de voornaamste plaats wordt ingenomen door de minder bekende aartsengel Rafaël, met aan zijn hand de jongen Tobias. Rafaël, wiens naam in het Hebreeuws ‘God heeft genezen’ betekent, is van oorsprong een aartsengel die in het jodendom voorkomt. In het christendom speelt hij een belangrijke rol in het boek *Tobit*, dat rond 200 voor Christus geschreven werd. Protestanten beschouwen het als een apocrief boek, maar binnen de katholieke en orthodoxe traditie is het een deuterocanoniek boek dat tot het Oude Testament behoort.

In het boek *Tobit* wordt het verhaal verteld van de jonge Tobias, zoon van Tobit en Anna, die door zijn oude, blinde vader op pad gestuurd wordt om geld op te halen dat hij ooit bij iemand in bewaring heeft gegeven. Tijdens zijn reis wordt Tobias vergezeld door de aartsengel Rafaël, die door God gezonden is om hem te beschermen en andere bij het verhaal betrokken mensen te helpen, maar door zijn menselijke gedaante weet Tobias niet wie hij is. Onderweg vinden er verschillende gebeurtenissen plaats. Wanneer Tobias in de rivier wil baden, wordt hij aangevallen door een vis die plotseling uit het water opduikt. Met behulp van Rafaël vangt Tobias deze vis, die hij vervolgens moet opensnijden en waaruit hij het hart, de lever en de gal haalt, alvorens ze de vis opeten. Korte tijd later overnachten Rafaël en Tobias bij Raguël, een familielid van Tobias. Hij heeft een dochter, Sara, die al zeven verschillende echtgenoten verloren heeft. Zij worden telkens door een demon verslonden tijdens de huwelijksnacht. Door het hart en de lever van de vis te verbranden, verdrijft Rafaël de demon en vervolgens trouwen Tobias en Sara met elkaar. Terwijl het huwelijk gevierd wordt, reist de aartsengel verder om het geld op te halen. Op de terugweg haalt hij Tobias en Sara op en begeleidt hen terug naar de ongeruste ouders van Tobias. Daar geneest hij met de gal van de vis Tobits blindheid en vertelt bij het afscheid wie hij werkelijk is.<sup>2</sup>

Vanaf de vroegchristelijke periode zijn afbeeldingen bekend waarop de visvangst uit *Tobit* te zien is, maar voorstellingen van Rafaël en Tobias tijdens de reis kennen we pas vanaf de Karolingische periode. Hierbij gaat het om afbeeldingen in manuscripten waarin het verhaal van *Tobit* verteld wordt. De scène komt vanaf de elfde eeuw ook voor in de schilderkunst, maar het duurt tot het einde van de middeleeuwen totdat het een onderwerp wordt dat vaker voorkomt. In Italië is het onderwerp gedurende de middeleeuwen echter zeldzaam en tot het midden van de veertiende eeuw zijn er geen illustraties bekend van de twee figuren op reis binnen de belangrijkste kunstvormen, terwijl Rafaël in

---

<sup>2</sup> Ontleend aan de tekst van *Tobit*, afkomstig uit de Willibrordvertaling uit 1995 via <<http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Tobit&id35=1&l=nl&set=10>> (bezoekt op diverse data in 2011 en 2012).

de elfde eeuw in het noorden van Italië vereerd wordt als beschermengel, vooral van gezondheid en dan met name het menselijk oog.<sup>3</sup>

Door deze verering zijn er waarschijnlijk al eerder afbeeldingen in de Italiaanse kunst geweest dan het vroegst bekende voorbeeld van een fresco in de San Zenokerk te Verona, dat rond 1350 gemaakt werd (afb. 2).<sup>4</sup> De compositie van deze voorstelling is vermoedelijk afgeleid van voorstellingen met de aartsengel Uriël die Johannes de Doper door de woestijn leidt. Dit type representatie kwam zeker vanaf de elfde eeuw voor in de Byzantijnse kunst en moet in Italië geïntroduceerd zijn vanuit het Oosten, aangezien de eerste voorbeelden te vinden zijn in de regio's die onder sterke Byzantijnse invloed stonden.<sup>5</sup>

In Florence kwamen afbeeldingen met Rafaël en Tobias tijdens hun reis tot aan de vijftiende eeuw vrijwel alleen voor in manuscripten.<sup>6</sup> Voor zover bekend, is het enige veertiende-eeuwse voorbeeld een schilderij waarop Tobias en Sara getrouwd worden door Rafaël (afb. 3). Dit werd tussen 1360 en 1390 gemaakt door de anonieme meester van de Rinuccinikapel.<sup>7</sup> Gedurende de *Quattrocento* nam het aantal Florentijnse voorstellingen met Rafaël en Tobias sterk toe en tussen 1465 en 1485 zouden in deze stad meer werken met dit thema vervaardigd zijn dan in alle andere plaatsen van Italië bij elkaar. Op deze voorstellingen is Rafaël steeds afgebeeld met in zijn rechterhand een doosje met de heilzame ingewanden van de vis en in zijn linkerhand Tobias, die herkenbaar is aan de vis die hij bij zich draagt en het hondje dat, net als in het boek *Tobit*, met hem meereist (afb. 4). Niet alleen in de schilderkunst, maar ook in de Florentijnse literatuur, voornamelijk in het drama, nam de populariteit van het verhaal toe.<sup>8</sup>

## 1.1 Literatuur

### 1.1.1 Burckhardt en Mackowsky

Al vanaf het einde van de negentiende eeuw wordt door kunsthistorici getracht de opkomst en verspreiding van de Florentijnse werken met Rafaël en Tobias, soms vergezeld door de twee andere aartsengelen, in de vijftiende eeuw te verklaren. Jacob Burckhardt stelt in zijn *Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien* uit 1898 dat deze schilderijen voornamelijk gemaakt werden voor gebruik binnenshuis, om hemelse bescherming te vragen voor bepaalde jongemannen, of te bedanken voor het beschermen van hen.<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> G.M. Achenbach, 'The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance', in *Marsyas* 3 (1943-1945), p. 72.

<sup>4</sup> E. Sanberg-Valalà, *La pittura Veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 82-83.

<sup>5</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 73.

<sup>6</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 74.

<sup>7</sup> Informatie schilderij ontleend aan de fototheek van het Fondazione Zeri, onderdeel van de universiteit van Bologna <<http://www.fondazionezeri.unibo.it/ita/3.1.asp>> (bezocht op diverse data tussen februari en juli 2012).

<sup>8</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 74.

<sup>9</sup> J. Burckhardt, *Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien*, 1898. Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Jacob Burckhardt-Stiftung, Band 6, München/Basel 2000, p. 297.

Naar aanleiding van Burckhardts opmerking over de Florentijnse schilderijen, suggereert Hans Mackowsky in zijn monografie over Verrocchio uit 1901 dat op Botticini's altaarstuk (afb. 1), waarvoor de opdracht volgens hem gegeven werd door Gino Capponi, de zoon van de opdrachtgever is weergegeven in de figuur van Tobias. Hij zegt hierover: 'Vielleicht darf man aus unserem Bilde an den kleinen Alessandro Capponi denken, den leibgeborenen der zehn Kinder des Gino und der Magdalena, der schon in jungen Jahren nach Lyon ging, um dort die kaufmännischen Interessen der Familie zu vertreten. Da stellten sie denn daheim in der Familienkapelle sein Bild auf, wie er unter dem Geleit der Erzengel auf den rauchen Pfaden der Fremde des Weges schreitet.'<sup>10</sup> Het verband dat Mackowsky hier legt tussen de reis van een Florentijnse koopmanszoon en een schilderij met Rafaël en Tobias is vanaf dat moment terug te vinden in bijna alle literatuur over de Florentijnse schilderijen met deze voorstelling.

### 1.1.2 Kühnel

In 1906 stelt Ernst Kühnel in zijn monografie over Botticini dat Rafaël op alle vijftiende-eeuwse Florentijnse voorstellingen de functie van reisbegeleider van Tobias heeft, waarmee de beschrijving in het boek *Tobit* gevolgd wordt. Dat de aartsengel weergegeven werd als helper bij bepaalde ziekten is volgens hem uitgesloten, omdat dan de figuur van Tobias, het landschap als plaats van de gebeurtenis en de eventuele toevoeging van de andere twee aartsengelen ongegrond zouden zijn. Hij stelt dat het logischer is om, net als Mackowsky, aan te nemen dat ouders opdracht gaven tot het vervaardigen van zulke afbeeldingen wanneer hun zoon voor zijn vorming op reis ging. Deze reizen waren niet zonder gevaar en de zoons werden toevertrouwd aan de aartsengel als begeleider.<sup>11</sup> Hoewel Mackowsky bij slechts een schilderij het verband legt tussen de reis van een koopmanszoon en een voorstelling waarop Rafaël en Tobias te zien zijn, stelt Kühnel dat ouders vaker opdrachtgevers waren van schilderijen met de twee figuren.

Deze mogelijke groep opdrachtgevers verklaart volgens Kühnel echter niet de plotselinge verspreiding van het thema, omdat ook kerken en religieuze orden zulke schilderijen bestelden, waartoe ook monniken en nonnen behoorden die geen kinderen hadden – of in ieder geval niet mochten hebben. Hierdoor was Rafaël volgens hem niet alleen een reisbegeleider van koopmanszonen, maar van iedereen: de beschermengel die de mensen van de wieg naar het graf begeleidde.<sup>12</sup>

De oorzaak van de populariteit van het thema zoekt Kühnel bij de groep opdrachtgevers van broederschappen en religieuze verenigingen, waarvan Rafaël de patroonheilige was en die opdrachten gaven voor het vervaardigen van schilderijen met de aartsengel. Op deze manier werden dit soort

---

<sup>10</sup> 'Misschien kan men bij onze afbeelding aan de kleine Alessandro Capponi denken, de laatstgeborene van de tien kinderen van Gino en Magdalena, die al op jonge leeftijd naar Lyon ging, om daar de zakelijke belangen van de familie te behartigen. Daarom plaatsten ze in de familiekapel een afbeelding van hem, waarop hij onder begeleiding van de aartsengel over de ruige paden van onbekende wegen loopt.' (Eigen vertaling) H. Mackowsky, *Verrocchio*, Bielefeld/Leipzig 1901, p. 84.

<sup>11</sup> E. Kühnel, *Francesco Botticini*, Strasbourg 1906, pp. 44-45.

<sup>12</sup> Kühnel 1906 (zie noot 11), pp. 44-45.

werken bekend bij het grote publiek en kwamen de voorstellingen terecht in de kring van de algemene religieuze kunst. Het thema werd daardoor populairder en ook vrome burgers gingen opdrachten geven voor het vervaardigen van werken met Rafaël.<sup>13</sup>

### 1.1.3 Achenbach

In haar onderzoek 'The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance' (1943-1945) stelt Gertrude Achenbach, net als Kühnel, dat Rafaël op de Florentijnse voorstellingen weergegeven is als beschermengel en niet als genezer. Over de oorzaak van de plotselinge toename van schilderijen met Rafaël en Tobias zegt zij: "In art, this increased popularity of the story, as well as the greater emphasis of Raphael's guardianship, seems to have been due primarily to the special interests of the Raphael societies and the merchants, the two most important groups to commission paintings of the subject."<sup>14</sup> Hoewel sommige van de broederschappen met Rafaël als patroonheilige volgens haar in de eerste helft van de vijftiende eeuw opgericht waren, floreerden zij vooral in de tweede helft van die eeuw, toen zij altaren en soms ook kapellen in alle belangrijke Florentijnse kerken kregen. Deze broederschappen, waarbij zij *Il Raffa* en *La Scala* als de belangrijkste twee noemt, gaven met grote regelmaat opdrachten voor het vervaardigen van schilderijen met Rafaël en Tobias en daarnaast lieten veel leden werken met dit thema maken voor privédevotie.<sup>15</sup>

Waar Kühnel spreekt over Florentijnse kooplieden als een *mogelijke* tweede groep van opdrachtgevers van de schilderijen met het thema van Rafaël en Tobias, stelt Achenbach dat zij een even belangrijke groep opdrachtgevers was als de broederschappen met Rafaël als patroonheilige. Sinds de veertiende eeuw zou het gebruikelijk zijn bij deze groep om op dertien- of veertienjarige leeftijd als leerling te werken in de buitenlandse vestiging van een Florentijns bedrijf. Als gevolg daarvan raakte het onder deze families in het derde kwartaal van de vijftiende eeuw in zwang om ter gelegenheid van het vertrek van hun zoon een schilderij met Rafaël en Tobias te laten vervaardigen. Ouders identificeerden hun zoon met Tobias en baden tot Rafaël of hij hun kind wilde beschermen tijdens deze eerste lange reis, zoals hij dat ook bij Tobias had gedaan.<sup>16</sup> Evenals Kühnel stelt

---

<sup>13</sup> Kühnel 1906 (zie noot 11), p. 45.

<sup>14</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 75. Het onderzoek van Achenbach wordt in bijna iedere publicatie aangehaald waarin de Florentijnse werken met Rafaël en Tobias ter sprake komen. Ook in recente literatuur wordt het bestempeld als de beste samenvatting over dit onderwerp. In de beschrijving van een schilderij van Filippino Lippi met Rafaël en Tobias stelt Boskovits over dit onderwerp dat 'the best summary is still that by G.M. Achenbach'. Zie M. Boskovits en D.A. Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, Washington 2003, p. 386.

<sup>15</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), pp. 73-75.

<sup>16</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 76. Achenbach verwijst hierbij niet naar Mackowsky of Kühnel, maar naar Burckhardt 1898 (zie noot 9), p. 71; O. Meltzing, *Das Bankhaus des Medici und Seine Vorläufer*, Jena 1906, p. 104 (waarin echter niet over deze groep opdrachtgevers gesproken wordt); M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Leipzig 1938 (vert. A. Luchs, Princeton 1981), pp. 137-138. Wackernagel stelt dat Rafaël de patroonheilige was van jonge reizigers, voornamelijk van de zonen van Florentijnse handelsfamilies die naar het buitenland vertrokken, wellicht om bijscholing te krijgen in de buitenlandse tak van een lokaal bedrijf. De schilderijen met Rafaël als beschermengel die ter gelegenheid hiervan gemaakt werden, kregen een plaats in de parochiekerk van de opdrachtgevers of

Achenbach echter dat portretten van kinderen van opdrachtgevers slechts in enkele gevallen herkend kunnen worden in de afgebeelde figuur van Tobias.<sup>17</sup>

#### 1.1.4 Gombrich

In 1948 stelt Ernst Gombrich in zijn studie 'Tobias and the Angel' dat het aantrekkelijk is om de betekenis van de schilderijen met Rafaël en Tobias te verklaren door het verhaal van Tobias als een handelsreis te interpreteren en Florentijnse kooplieden aan te wijzen als opdrachtgevers van de werken. Deze bijna algemeen geaccepteerde theorie berust echter niet op gedocumenteerd bewijs. Hoewel de reis van Tobias een Bijbels voorbeeld was van goddelijke bescherming voor reizigers, stelt Gombrich: 'But to restrict the application of the story to the literal parallel of merchants sending their sons abroad betrays a rationalist approach which misreads the role of the Scriptures in the life of the past.'<sup>18</sup>

Doordat het verhaal van Tobias volgens Gombrich in eerdere onderzoeken letterlijk wordt genomen, wordt Rafaëls betekenis op de voorstellingen uit de Florentijnse schilderkunst verkeerd geïnterpreteerd. Hij wordt gezien als beschermengel en reisbegeleider van Tobias, terwijl hij in het boek *Tobit* een aartsengel en genezer is. Zijn functie moet niet letterlijk, maar figuurlijk gezien worden, want het gaat om de symbolische betekenis. Dat de iconografie op de Florentijnse voorstellingen, door de vis van Tobias en de vleugels van Rafaël, afwijkt van het verhaal is geen naïef realisme of het benadrukken van Rafaëls goddelijke bescherming noch het herinneren aan de gebeurtenissen in het verhaal.<sup>19</sup>

Het verschil tussen tekst en beeld is volgens Gombrich te verklaren aan de hand van de symbolische betekenis van de afbeelding: de jongen houdt een vis vast, omdat we hem zonder dit attribuut niet zouden herkennen als Tobias en Rafaël heeft vleugels, omdat we hem zonder niet zouden herkennen als engel. Hij wordt niet afgebeeld in gezelschap van Tobias om een bepaald moment uit het verhaal weer te geven, maar omdat we de engel anders niet zouden herkennen als de aartsengel Rafaël. Zoals alle heiligen een attribuut hebben waaraan zij herkenbaar zijn, heeft Rafaël de jongen Tobias met de vis en het gouden doosje met daarin de ingewanden van de vis. Dit was niet zomaar een rationele overweging, maar een gevolg van de onlosmakelijk met elkaar verbonden intentie van het schilderij en de uitwerking ervan. De afbeelding van Rafaël was niet slechts een visualisatie van een Bijbels symbool, maar was de aartsengel zelf en kon zo dienen als communicatiemiddel tussen de opdrachtgever en het bovennatuurlijke.<sup>20</sup>

Hoewel Gombrich de hoeveelheid schilderijen met Rafaël en Tobias niet verbindt met Florentijnse kooplieden als opdrachtgevers en we de verspreiding van de werken volgens hem

---

waren te zien bij hen thuis. Een literatuurverwijzing of bronvermelding ontbreekt echter, waardoor het onduidelijk is waarop Wackernagel zijn uitspraken baseert.

<sup>17</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 76; Kühnel 1906 (zie noot 11), p. 45.

<sup>18</sup> E.H. Gombrich, 'Tobias and the Angel', in *Harvest I: Travel* (1948), pp. 63-67. In 1972 gepubliceerd in zijn boek *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, London 1975<sup>2</sup> (1972), pp. 26-30.

<sup>19</sup> Gombrich 1972 (zie noot 18), pp. 27-28.

<sup>20</sup> Gombrich 1975 (zie noot 18), pp. 28-29. Overigens is het volgens Gombrich onjuist dat voorstellingen met de drie aartsengelen vaak de titel 'Tobias en de drie aartsengelen' hebben, omdat Tobias het attribuut van Rafaël is.



misschien nooit met zekerheid kunnen verklaren, zou de beste benadering van de oplossing liggen bij de jongerenbroederschap *La Scala*.<sup>21</sup> Deze broederschap zou zijn populariteit danken aan een door Cosimo de' Medici gedwongen fusie in 1425 van de *Compagnia della Misericordia*, de machtigste broederschap in die tijd, met de rivaliserende broederschap van *Il Bigallo*. Hierdoor werd de *Misericordia*, waarvan Tobias de patroonheilige was, beroofd van zijn identiteit en verlieten veel leden verlieten de broederschap. Mogelijk sloten zij zich aan bij *La Scala* en om deze reden zouden de meeste schilderijen met het thema van Rafaël en Tobias vervaardigd zijn tussen 1425 en 1475, terwijl Achenbach de periode 1465-1485 hanteert.<sup>22</sup>

### 1.1.5 Eisenbichler

Bijna 50 jaar na het verschijnen van Gombrichs studie stelt Konrad Eisenbichler in 1996 in zijn 'Devotion to the Archangel Raphael in Renaissance Florence', net als Kühnel en Achenbach, dat Rafaël de functie van gids en beschermengel op de Florentijnse voorstellingen heeft, die benadrukt wordt door de afwijkende iconografie van het boek *Tobit* en de rol van de aartsengel als genezer en boodschapper. Deze functie moet echter niet letterlijk genomen worden, want ze heeft niets van doen met een fysieke werkelijkheid of de context van internationale financiële investeringen, maar moet gezien worden als een symbolische betekenis, wat ook Gombrich opmerkt. Hierbij ziet Eisenbichler Rafaël echter niet als heilige, maar als beschermengel tijdens de reis door de spirituele wereld. Tobias is daarbij het beeld van onze ziel in plaats van een bestaande persoon en de aartsengel is niet langer een van de zeven aartsengelen, maar een beeld van de beschermengel die gedurende de reis van ons leven bij ons blijft.<sup>23</sup>

Ondanks dat het 'handelsaspect' van de reis volgens Eisenbichler niet gesuggereerd of benadrukt wordt in de iconografie van de schilderijen, noemt hij toch Florentijnse kooplieden als mogelijke opdrachtgevers van werken met Rafaël en Tobias. Om dit te onderbouwen citeert hij Emile Mâle en Jeanne Villette, die suggereren dat Florentijnse koopmannen, als gevolg van de groeiende cultus rondom beschermengelen, de aartsengel Rafaël kozen als voor de hand liggende figuur om hun zoons te beschermen, gezien zijn rol in het verhaal van *Tobit*.<sup>24</sup>

Daarnaast zou de groeiende cultus rondom de aartsengel te maken hebben met broederschappen die Rafaël als patroonheilige hadden.<sup>25</sup> Achenbach suggereert dat het hierbij gaat om meerdere broederschappen, waarvan *Il Raffa* en *La Scala* de belangrijkste twee waren en dat zij in alle

---

<sup>21</sup> Hierbij vermeldt hij dat *Compagnia di Raffaello* de officiële naam van *La Scala* was, maar die luidde: *Compagnia dell'Arcangelo Raffaello*. Daarnaast stelt Gombrich dat Botticini's altaarstuk (afb. 1) voor deze broederschap gemaakt was, maar het werk werd in opdracht van de broederschap *Il Raffa* gemaakt.

<sup>22</sup> Gombrich 1975 (zie noot 18), pp. 29-30.

<sup>23</sup> K. Eisenbichler, 'Devotion to the Archangel Raphael in Renaissance Florence' in S. Sticca (red.), *Saints: Studies in Hagiography*, New York 1996, pp. 255-256. Opmerkelijk is het feit dat Eisenbichler nergens verwijst naar de studie van Gombrich, maar wel naar die van Kühnel en Achenbach.

<sup>24</sup> E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932 en J. Villette, *L'Ange dans l'art d'occident du XIIe au XVIe siècle. France, Italie, Flandre*, Paris 1940. Mâle spreekt van Florentijnse kooplieden die hun zoons naar dochterondernemingen in Brugge stuurden. Villette stelt dat het gaat om de handelsreis die de zoons van Florentijnse bankiers maakten naar dochterondernemingen in Vlaanderen. Daarnaast verwijst Eisenbichler naar Achenbach. Eisenbichler 1996 (zie noot 23), pp. 257-258.

<sup>25</sup> Eisenbichler 1996 (zie noot 23), pp. 259-260.

belangrijke Florentijnse kerken kapellen en altaren hadden. Maar volgens Eisenbichler gaat het hierbij alleen om deze twee broederschappen.<sup>26</sup>

### 1.1.6 Hart

De meest recente studie over Rafaël en Tobias in de Florentijnse schilderkunst van de vijftiende eeuw is 'Tobit in the Art of the Florentine Renaissance' van Trevor Hart uit 2006. Hij baseert zich bij het verklaren van de populariteit van de schilderijen vooral op het onderzoek van Gombrich.<sup>27</sup> Zo houdt Hart ook de periode 1425-1500 aan voor de verspreiding van de werken met Rafaël en Tobias en stelt hij, net als Gombrich, dat de afbeeldingen geen letterlijke, visuele vertalingen zijn van het verhaal in *Tobit*, maar zo gemaakt zijn dat het onderwerp herkenbaar is. Daarbij ligt de focus op Rafaël; hij is als heilige de belangrijkste figuur en herkenbaar aan zijn attribuut Tobias.<sup>28</sup>

In tegenstelling tot Gombrich staat Hart echter minder sceptisch tegenover de theorie dat de betekenis van de schilderijen en de plotselinge toename ervan te maken heeft met Florentijnse kooplieden, wier zoons op reis gingen, als opdrachtgevers van deze werken. De schilderijen moeten hierbij gezien worden als een symbolische benadering van een idee uit het verhaal en niet van het verhaal zelf. Hoewel hij het geven van opdrachten voor schilderijen met Rafaël en Tobias door Florentijnse kooplieden niet zeker acht, blijft het door de afwezigheid van een beter onderbouwde theorie een aantrekkelijke aanname. Als gevolg daarvan is het algemeen aangenomen en herhaald in de literatuur.<sup>29</sup>

Sinds de publicatie van Gombrichs studie is er volgens Hart bij de Florentijnse broederschappen meer bewijs gevonden voor een aannemelijke verklaring voor de grote hoeveelheid geproduceerde schilderijen. Hoewel hij aangeeft dat twee broederschappen aantoonbaar verbonden waren met het boek *Tobit*, bespreekt hij vervolgens alleen de broederschap *La Scala*. Documenten zouden aantonen, zo stelt Hart, dat de gebouwen waarin *La Scala* samenkwam omvangrijke decoraties bevatten met afbeeldingen. Ook haalt hij Gombrichs uitspraak aan dat het altaarstuk van Botticini (afb. 1) in opdracht van *La Scala* is gemaakt.<sup>30</sup>

## 1.2 Eigen onderzoek

Uit de zojuist besproken onderzoeken komt naar voren dat het grote aantal Florentijnse schilderijen met Rafaël en Tobias in de vijftiende eeuw te maken zou hebben met twee groepen opdrachtgevers van deze werken: broederschappen met Rafaël als patroonheilige en Florentijnse kooplieden. Hoewel de theorie betreffende deze laatste groep van opdrachtgevers algemeen geaccepteerd lijkt te zijn, merkt Gombrich terecht op dat er voor deze aanname geen bewijs bestaat. In het onderzoek van Mackowsky

---

<sup>26</sup> Eisenbichler 1996 (zie noot 23), pp. 259-260.

<sup>27</sup> T. Hart, 'Tobit in the Art of the Florentine Renaissance', in M. Bredin (red.), *Studies in the Book of Tobit: A Multidisciplinary Approach*, London/New York, 2006, pp. 72-89. Opvallend is dat Hart nergens verwijst naar Kühnel of Achenbach.

<sup>28</sup> Hart 2006 (zie noot 27), pp. 72-80, 85-86.

<sup>29</sup> Hart 2006 (zie noot 27), pp. 80-82. Hart verwijst bij deze theorie naar Burckhardt 1898 (zie noot 9) en Mackowsky 1901 (zie noot 10).

<sup>30</sup> Hart 2006 (zie noot 27), pp. 82-84.

wordt voor de eerste keer het verband gelegd tussen een schilderij met Rafaël en Tobias en een Florentijnse koopmanszoon die op reis gaat. Dit gaat echter over een enkel geval dat vervolgens door andere kunsthistorici is gegeneraliseerd en steeds herhaald wordt in de literatuur over dit onderwerp, zonder hierbij een bron te vermelden. Bovendien is het altaarstuk van Botticini, waarover Mackowsky in dit verband spreekt, niet in opdracht van Gino Capponi gemaakt voor zijn familiekapel, maar in opdracht van de broederschap *Il Raffa* voor hun altaar.

Zoals Hart terecht opmerkt, is er sinds het verschijnen van Gombrichs studie meer bewijs dat broederschappen een belangrijke rol speelden bij de plotselinge verspreiding van de schilderijen met Rafaël en Tobias. Hierbij gaat het echter niet om *La Scala*, zoals Gombrich en Hart suggereren. Hoewel deze jongerenbroederschap wel een rol speelde bij de toenemende populariteit van Rafaël in Florence, zoals ook Eisenbichler stelt,<sup>31</sup> gaf het pas vanaf het midden van de zestiende eeuw opdrachten voor schilderijen waarop de aartsengel was afgebeeld. Eisenbichler geeft in zijn uitgebreide studie naar *La Scala* een overzicht van alle kunstwerken die het in bezit had en slechts één daarvan is gemaakt in de vijftiende eeuw, maar bevat geen voorstelling met Rafaël en Tobias.<sup>32</sup>

Daarnaast was *La Scala* opgericht voor jongens en jonge mannen in de leeftijd van dertien tot en met vierentwintig jaar,<sup>33</sup> waardoor leden van de broederschap van de *Misericordia*, die bedoeld was voor volwassenen, na de gedwongen fusie met de *Bigallo* in 1425 geen lid werden van *La Scala*, zoals Gombrich suggereert. De populariteit van *La Scala* heeft ook op dat punt dus niet te maken met de hoeveelheid schilderijen die tussen 1425 en 1500 in Florence vervaardigd werd.

De broederschap voor volwassenen met Rafaël als patroonheilige, *Il Raffa*, wordt alleen door Achenbach en Eisenbichler genoemd en nauwelijks verder toegelicht, maar is van groot belang bij de vraag waarom er zoveel schilderijen met Rafaël en Tobias in de Florentijnse schilderkunst van de vijftiende eeuw vervaardigd werden. *Il Raffa* werd rond het midden van de vijftiende eeuw opgericht en kwam bijeen in de ruimtes aan de achterzijde van het klooster van de Santo Spirito, dat zich bevindt in de wijk Santo Spirito, een van de vier kwartieren van Florence.<sup>34</sup> In deze bijdrage zal beargumenteerd worden dat de Florentijnse schilderijen met Rafaël en Tobias zich vanaf het tweede kwartaal van de vijftiende eeuw voornamelijk in het kwartier van de Santo Spirito verspreidden en later, vanaf 1470, ook over de rest van Florence. Deze verspreiding heeft vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw te maken met de oprichting van *Il Raffa*, maar de aanleiding voor het vervaardigen van de schilderijen vond plaats in 1424, toen de aartsengel verscheen in de kerk van de Santa Felicita, in het kwartier van de Santo Spirito. Deze gebeurtenis wordt nergens genoemd in de literatuur over

---

<sup>31</sup> Eisenbichler 1996 (zie noot 23), pp. 259-260.

<sup>32</sup> K. Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto 1998, pp. 167, 257, 336-344.

<sup>33</sup> Eisenbichler 1998 (zie noot 32), p. 24.

<sup>34</sup> L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze 1994, pp. 45, 108; Eisenbichler 1996 (zie noot 23), pp. 259-260. Volgens Eisenbichler hebben wetenschappers de uitgebreide documenten van *Il Raffa* in het Archivio di Stato nog niet nauwgezet onderzocht, omdat de broederschap zich niet onderscheiden zou hebben binnen de Florentijnse context. Venturini baseert zich bij haar onderzoek naar een aantal werken van Botticini wel op archiefstukken, maar omdat het slechts om vier schilderijen gaat, heeft zij waarschijnlijk niet alle documenten van *Il Raffa* onderzocht.

Rafaël en Tobias in de Florentijnse schilderkunst, maar was het begin van de daarop volgende volksdevotie.<sup>35</sup>

In het eerste hoofdstuk zal besproken worden hoe Rafaël en Tobias in de eerste helft van de vijftiende eeuw, na Rafaëls verschijning, geïntroduceerd werden in de Florentijnse schilderkunst en hoe de eerste schilderijen met de aartsengel ontstonden. Vervolgens zal in het tweede hoofdstuk aangetoond worden op welke manier het aantal schilderijen rond het midden van de vijftiende eeuw, na de oprichting van *Il Raffa*, nog verder toenam. In het derde hoofdstuk tot slot, wordt aangetoond dat het aantal werken met Rafaël en Tobias zich vanaf 1470 verder verspreidde over Florence en dat Rafaël op steeds meer voorstellingen tussen andere heiligen werd afgebeeld.

In eerdere onderzoeken naar de Florentijnse schilderijen met Rafaël en Tobias wordt slechts een selectie van de werken besproken, waardoor niet helder is om hoeveel en welke schilderijen het gaat, welke schilders opdrachten kregen voor werken met dit thema en voor welke plaatsen de voorstellingen bedoeld waren. Daarom zullen opdrachten, opdrachtgevers, schilders en oorspronkelijke verblijfplaatsen van de voorstellingen in deze bijdrage centraal staan. Informatie hierover is deels ontleend aan archiefonderzoek dat door andere kunsthistorici is gedaan.

---

<sup>35</sup> M.C. Francois, 'L'arcangelo di S. Felicità: Genesi di un culto', in *Granducato* 5 (1977), pp. 27, 29; F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicità a Firenze*, Firenze 1986, p. 189.

## 2. De eerste helft van de vijftiende eeuw

### 2.1 Het begin van een cultus

21 september 1424. In de Benedictijner kerk Santa Felicita te Florence wordt de non Camarlinga opgeschrikt door een jongeman. Het is de aartsengel Rafaël die aan haar verschijnt. Althans, zo staat dit beschreven in een brief uit hetzelfde jaar, waarin een non uitgebreid verslag doet van deze gebeurtenis. De aartsengel verscheen niet zomaar aan de nonnen. Albizo de' Nerli (?-1428), Karmelietenmonnik en biechtvader van de nonnen van de Santa Felicita, bracht hen de devotie voor de aartsengel bij. Op de vraag van de nonnen of zij Rafaël konden zien, antwoordde Albizo de' Nerli dat hij hen de aartsengel zou sturen.<sup>36</sup>

Door bemiddeling van de pater keerde Rafaël na de eerste verschijning meerdere malen terug naar de nonnen. Tijdens zijn eerste verschijning liet de aartsengel alleen zien wie hij was, maar bij de verschijningen die korte tijd later plaatsvonden, kwam Rafaël de nonnen te hulp. Zo maakte hij de nonnen op tijd wakker toen er 's nachts een brand in het klooster woedde. En toen de prior van de kerk ten onrechte beschuldigd werd van diefstal, zorgde de aartsengel ervoor dat hij niet veroordeeld werd.<sup>37</sup>

In de eeuwen na de verschijning werd het wonder vaak beschreven en jaarlijks vierden de nonnen van de Santa Felicita op deze dag de verschijning van de engel. Ook zongen zij iedere dag tijdens het avondgebed psalmen ter ere van Rafaël.<sup>38</sup> De herinnering aan de verschijning werd ook levend gehouden door afbeeldingen van de aartsengel in het klooster. De abdijsuster wilde dat een voorstelling van Rafaël geschilderd werd in de *parlatorio* van het klooster, waar hij in de gedaante van een pelgrim aan haar was verschenen. Ook werd hij afgebeeld op de binnendeur van het klooster.<sup>39</sup>

De verschijning van Rafaël, zoals beschreven in de documenten, is herbeleefd met fabelachtige elementen. Zo geven de nonnen Rafaël de naam Graziano: 'knappe man en drager van genade' en is er in het verhaal duidelijk sprake van getallensymboliek. Toch is het ook een verhaal waarin onschuld en waarheid centraal staan en waarin Rafaël voor de nonnen een helper is die zij aanroepen in tijden van tegenspoed.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Francois 1977 (zie noot 35), pp. 27, 29. Francois, archivaris van de Santa Felicita, baseert dit artikel op *Memorie Istoriche della Antica e Insigne Chiesa e Monastero di S. Felicita di Firenze raccolte da Filippo Brunetti Antiquario Fiorentino per commissione dei Nobilissimi SSg.ri Operaj della medesima, Firenze 1819*. Voor informatie over de periode tot 1626 heeft Brunetti manuscript 0 van Priore Santi Assettati gebruikt, waarvan het zesde hoofdstuk de titel *Devozione all'Arcangelo come introdotta* draagt en een brief bevat uit 1424 met een uitgebreide beschrijving van de verschijning.

<sup>37</sup> Francois 1977 (zie noot 35), pp. 29-31.

<sup>38</sup> Albizo de' Nerli had drie gebeden (antifoon, oremus, hymne) voor de aartsengel geschreven. Hierin wordt hij aangeropen als genezer van alle zieken (in het bijzonder van blinden), waker, redder, beschermer tegen gevaren en aanvallen van de vijand en beschermer van hen die terecht staan. Voor de tekst van de gebeden zie M.C. Francois, 'Il ritratto del venerabile padre Albizzo de' Nerli e il culto dell'arcangelo Raffaello', in *Carmelus* 51 (2004), pp. 131-142.

<sup>39</sup> Francois 1977 (zie noot 35), p. 27.

<sup>40</sup> Francois 1977 (zie noot 35), pp. 31-32.

Hoewel de verschijning nergens genoemd wordt in de literatuur over Rafaël en Tobias in de Florentijnse schilderkunst, is deze gebeurtenis een belangrijke, misschien zelfs wel de belangrijkste, oorzaak geweest van de groeiende populariteit van de aartsengel in vijftiende-eeuws Florence. De verering van de aartsengel in het klooster van de Santa Felicita breidde zich binnen korte tijd uit naar de parochianen en was het begin van de daarop volgende volksdevotie.<sup>41</sup>

## 2.2 De eerste schilderijen

In het eerste kwart van de vijftiende eeuw kwamen afbeeldingen met Rafaël en Tobias nauwelijks voor in de Florentijnse schilderkunst. Er zijn geen werken bekend die in de eerste twee decennia gemaakt zijn, maar tussen 1420 en 1425 vervaardigde een anonieme schilder in opdracht van de *Compagnia Maggiore di Santa Maria della Misericordia* een frescocyclus in de Bigallo met achttien scènes uit het leven van Tobias (afb. 5). De fresco's werden aangebracht op de oostelijke muur van de *udienza*, waar de *capitani* van de broederschap bijeen kwamen om te vergaderen. De keuze voor het onderwerp van de cyclus heeft te maken met het feit dat Tobias de 'patroonheilige' was van de *Misericordia*.<sup>42</sup> In het boek *Tobit* speelt het begraven van de doden een grote rol<sup>43</sup> en dit was, samen met de zorg voor weeskinderen en het vervoeren van de zieken, de voornaamste taak van de broederschap.<sup>44</sup>

Onder de zes scènes van de cyclus die verloren zijn gegaan, zouden zich een voorstelling van de reis van Rafaël en Tobias bevinden en een voorstelling van Rafaël en Tobias met de twee aartsengelen Michaël en Gabriël.<sup>45</sup> Zelfs als dit inderdaad het geval geweest zou zijn, was de cyclus niet de eerste representatie van de groep Florentijnse kunstwerken met Rafaël en Tobias, zoals Kühnel stelt.<sup>46</sup> De frescoschilderingen verbeelden gebeurtenissen uit het boek *Tobit*, waarbij het gaat om verhalen waarin Tobias de hoofdrol speelt en Rafaël niet altijd aanwezig is. Daarnaast ontbreekt een precieze datering, waardoor niet bekend is of de cyclus vervaardigd is na de verschijning van Rafaël in 1424, terwijl dat van de overige werken die in deze bijdrage besproken worden wel bekend is.

---

<sup>41</sup> Fiorelli Malesci 1986 (zie noot 35), p. 189.

<sup>42</sup> H. Saalman, *The Bigallo. The Oratory and Residence of the Compagnia del Bigallo e della Misericordia in Florence*, New York 1969, p. 14; G. Poggi, *Il Bigallo*, Firenze 1905, pp. 19-24. Tobias is volgens de Katholieke Kerk echter geen officiële heilige. Zie *The Book of Saints: A Dictionary of Servants of God Canonized by the Catholic Church. Compiled by the Benedictine monks of St. Augustine's Abbey Ramsgate*, London 1966.

Het enige werk dat, naast de frescocyclus in de Bargello, gedateerd wordt in het eerste kwart van de vijftiende eeuw is een triptiek met op het middenpaneel het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina en heiligen (afb. 6). Dit werd volgens de gegevens van de fototheek van het Fondazione Zeri in 1423 gemaakt door de Meester van Borgo alla Collina. In een recente studie wordt deze schilder geïdentificeerd als Scolaio di Giovanni, zie A. Lenza, *Il Maestro di Borgo alla Collina: Proposte per Scolaio di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Firenze 2012.

<sup>43</sup> Tobit begraaft de lijken van zijn volksgenoten, zelfs wanneer hij daarmee zijn leven op het spel zet. Deze daad leidt uiteindelijk tot zijn blindheid. Hij hecht veel waarde aan het begraven van de doden en vraagt Tobias tot twee keer toe om Anna en hem te begraven als zij sterven. Aan het einde van het verhaal begraaft Tobias zowel zijn ouders als schoonouders. Zie Tobit 1:17-18, 2:4-10, 4:3-4 en 14:9-13.

<sup>44</sup> Saalman 1969 (zie noot 42), p. 5.

<sup>45</sup> Kühnel 1906 (zie noot 11), p. 46; Achenbach 1943 (zie noot 3), p. 74. Kühnel spreekt over een scène met Rafaël en Tobias en Achenbach stelt dat er een voorstelling van de drie aartsengelen verloren gegaan is. Beide verwijzen hierbij niet naar een bron of naar eerder verschenen literatuur.

<sup>46</sup> Kühnel 1906 (zie noot 11), p. 46. Kühnel stelt ook dat dit het enige Florentijnse voorbeeld is uit de eerste helft van de vijftiende eeuw.

Van de eerste Florentijnse schilderijen met Rafaël en Tobias (afb. 7 – 11) is wel bekend dat zij na 1424 gemaakt zijn, maar doordat relevante informatie over de schilders, opdrachtgevers en oorspronkelijke plaatsen van de werken ontbreekt, kan niets gezegd worden over de functie die deze schilderijen hadden.<sup>47</sup> Daarmee blijft ook de vraag of deze vroege werken verband houden met Rafaëls verschijning helaas onbeantwoord. Op deze schilderijen is wel duidelijk te zien dat Rafaël weergegeven wordt als heilige, zoals op het paneeltje dat Francesco di Antonio di Bartolomeo (gedocumenteerd 1393-1433) tussen 1425 en 1430 vervaardigde (afb. 7).<sup>48</sup>

Een schilder van wie we wel weten dat hij verbonden was met het kwartier van de Santo Spirito en dat hij na de verschijning van Rafaël schilderijen vervaardigde met de aartsengel en Tobias, is Bicci di Lorenzo (1372-1452). Vlakbij de kerk Santo Spirito, aan het Piazza Tasso, had deze schilder een zeer succesvol atelier, dat zijn vader Lorenzo di Bicci (1359-1427) begonnen was.<sup>49</sup> Rond 1440 werd hier een kruisiging geschilderd waarop Rafaël met Tobias tussen andere heiligen te zien is (afb. 12).<sup>50</sup> Daarnaast maakte Bicci di Lorenzo in het tweede kwart van de vijftiende eeuw een *predella* met vijf scènes uit het leven van Tobias (afb. 13).<sup>51</sup> Door het onderwerp van de *predella* is het aannemelijk dat op het bijbehorende altaarstuk een voorstelling te zien was van Rafaël en Tobias, eventueel in het gezelschap van andere heiligen. Dit zou betekenen dat uit het atelier van Bicci di Lorenzo, voor zover bekend is, niet alleen de eerste *predella*, maar ook het eerste Florentijnse altaarstuk met dit onderwerp afkomstig is.

### 2.3 La Scala

Rafaëls populariteit wordt in de literatuur over dit onderwerp onder meer in verband gebracht met de *Compagnia dell'Arcangelo Raffaello*, ook wel *Compagnia della Scala* of *Compagnia della Natività*

---

<sup>47</sup> De twee schilderijen met Rafaël en Tobias op afbeelding 9 en 10 worden in de fototheek van het Fondazione Zeri aan Appolonio di Giovanni toegeschreven en zouden tussen ca. 1435 en 1465 gemaakt zijn. In de monografie van E. Callmann, *Appolonio di Giovanni*, Oxford 1974, komen beide werken echter niet voor.

<sup>48</sup> Volgens Elisabetta Nardinocchi is het mogelijk dat dit paneeltje gemaakt werd voor iemand die behoorde tot de Franciscaanse orde van de Clarissen, gezien de aanwezigheid van zowel het trigram van Christus als van Maria Magdalena, aan wie de orde gewijd was. Ook Rafaël en Tobias zouden hiermee in verband gebracht kunnen worden, omdat Maria Magdalena de beschermheilige zou zijn van verlaten kinderen. Eisenbichler suggereert dat beide figuren hier zijn afgebeeld omdat zij gezien werden als 'genezers'. Maria Magdalena was tevens de 'spirituele advocaat' van *La Scala*, maar de reden hiervoor is volgens hem onduidelijk. Zie E. Nardinocchi, *Museo Horne: guida alla visita del museo*, Firenze 2011, p. 64; Eisenbichler 1998 (zie noot 32), pp. 156-157. Ook op het paneel *Maria met Kind en heiligen* van een anonieme Florentijnse meester zijn Rafaël en Tobias naast Maria Magdalena weergegeven (afb. 8). Zie R.E.O. Ekkart, *Catalogus van de schilderijen in het Rijksmuseum Meermano-Westreenianum*, Den Haag 1987, pp. 100-101.

<sup>49</sup> E. Darrow, N. Dorman en C. Ishikawa, *Renaissance Art in Focus: Neri di Bicci and Devotional Painting in Italy*, tent. cat. Seattle (Seattle Art Museum) 2004, p. 15.

<sup>50</sup> In de catalogus C. Seymour Jr., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven/London 1970 wordt het paneel gedateerd rond 1410. Deze datering is bijgesteld en op de website van de Yale University Art Gallery wordt ca. 1440 gehanteerd. Zie <<http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=35495>> (23 juli 2012).

<sup>51</sup> Aan de achterzijde van de *predella* is een achttiende-eeuws opschrift gelijmd met de volgende woorden: 'Andréa Orcagna = / Celebre né Suoi Tempi. / Nacque nel 1329; mori / nel 1379 / Rappresenta il Ritorno / di Tobbio. E doni, che / Si volerano fare all `Angiolo, / E questo Se ne parti. / Si vedono Le nozze di / Tobbio / Fu celebre architetto, e fece il Dise-, / gno della Superba Loggia della / Piazza L'anno 1374.' <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=245>> (15 mei 2012).

genoemd. De broederschap werd opgericht in 1411, ruim voor Rafaëls verschijning in de Santa Felicita en was de eerste jongerenbroederschap in Florence, bedoeld voor jongens en jonge mannen in de leeftijd van dertien tot en met vierentwintig jaar. *La Scala*, zoals de broederschap vaak afgekort wordt, stond onder bescherming van de aartsengel Rafaël<sup>52</sup> en behoorde tot de *laudese* broederschappen, waarbij gebeden en gezangen voor God, de Maagd Maria en specifieke heiligen centraal stonden. De leden deden echter geen persoonlijke boetedoening en hielden zich niet bezig met de traditionele werken van barmhartigheid, zoals de broederschappen voor volwassenen. Het onderwijzen van het Christelijk geloof en de bijbehorende moraal aan de jonge leden was, na het devotionele doel, de belangrijkste taak van de broederschap.<sup>53</sup>

Door Rafaëls begeleiding en bescherming van Tobias in het boek *Tobit* was hij een toepasselijke heilige voor een jongerenbroederschap. De aartsengel was op die manier een gids voor de jonge gelovigen tijdens hun reis naar God en beschermde hen tegen de list van de duivel. Vanaf 1430, toen *La Scala* pauselijke goedkeuring had gekregen, kreeg het een permanente ontmoetingsplaats naast het Ospedale della Scala, dat wij tegenwoordig kennen als het Ospedale degli Innocenti. De broederschap kreeg daarna het monogram van het Ospedale della Scala. Dit bestond uit een ladder met drie sporten en een kruis erboven. Voor de broederschap kwamen hier de letters DNAR bij, die stonden voor 'Dominus Noster Archangelus Raphael'. Een speciale liturgie ter ere van haar patroonheilige had *La Scala* echter niet, alleen Christus en de Maagd Maria stonden centraal in de liturgische devotie van de broederschap.<sup>54</sup>

Ondanks het feit dat Rafaël als patroonheilige een belangrijke figuur was voor *La Scala*, gaf zij pas vanaf het midden van de zestiende eeuw opdrachten voor schilderijen waarop de aartsengel was afgebeeld. Eisenbichler geeft een overzicht van alle kunstwerken die eigendom waren van de broederschap en slechts één van deze werken is gemaakt in de vijftiende eeuw, maar bevat geen voorstelling van Rafaël en Tobias. Schilderijen met de twee figuren had de broederschap in de vijftiende eeuw, toen het thema populair werd in de Florentijnse schilderkunst, niet in haar bezit en zij behoorde dus niet tot de groep opdrachtgevers van deze werken. Wel staat in de statuten van 1468 vermeld dat de broederschap tijdens processies een banier droeg waarop Rafaël te zien was als begeleider van Tobias.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Hierbij zou de Zalige Carlo Guidi da Montegranelli (ca. 1360-1417), grondlegger van verschillende religieuze groeperingen, een rol gespeeld hebben. Volgens een achttiende-eeuwse inleiding op de documenten van een van deze groeperingen, waarin veel informatie over zijn leven wordt gegeven, was hij betrokken bij de oprichting van *La Scala* en heeft hij de cultus rondom de aartsengel Rafaël bevorderd. Hoewel de schrijver hiervan stelt dat deze informatie gebaseerd is op een manuscript uit de bibliotheek van het klooster van de Santa Maria Novella, is Eisenbichler niet in staat geweest om dit op basis van originele bronnen te bevestigen. Eisenbichler 1998 (zie noot 32), p. 24.

<sup>53</sup> Eisenbichler 1998 (zie noot 32), pp. 17, 23.

<sup>54</sup> Eisenbichler 1998 (zie noot 32), pp. 30, 38, 149; Eisenbichler 1996 (zie noot 23), p. 263. *La Scala* vierde op 31 december de feestdag ter ere van hun patroonheilige. Op deze dag werd door de leden ook een toneelstuk opgevoerd over Rafaël en Tobias. 31 december wordt echter in de zestiende-eeuwse statuten pas genoemd als officiële feestdag en komt niet voor in de statuten van 1468. Eisenbichler 1998 (zie noot 32), pp. 150, 204.

<sup>55</sup> Eisenbichler 1998 (zie noot 32), pp. 167, 257, 336-344.



Gombrichs suggestie dat het grote aantal schilderijen met Rafaël en Tobias te maken had met de populariteit van *La Scala*, die vanaf 1425 toegenomen zou zijn na de gedwongen fusie van de broederschappen van de *Misericordia* en de *Bigallo*, is zoals eerder gezegd onjuist. Daarnaast suggereert Gombrich dat Cosimo de' Medici *La Scala* in 1427 vervolgens splitste, omdat zij te groot zou zijn geworden. Cosimo zou hierdoor met omkoperij willen bereiken wat eerder niet gelukt was onder dwang.<sup>56</sup> Op 8 september 1427 verlieten twaalf jongeren *La Scala* om een tweede broederschap voor jongeren op te richten in Florence: de *Compagnia della Purificazione della Vergine Maria e di San Zanobi*, maar dit gebeurde op vriendschappelijke wijze.<sup>57</sup> Het is wel aannemelijk dat de populariteit van *La Scala* toegenomen was als gevolg van Rafaëls verschijning twee jaar eerder, wat ook door Francois gesuggereerd wordt.<sup>58</sup> De broederschap had in 1442 zelfs zoveel leden, dat de beschikbare ruimte naast het Ospedale della Scala te klein werd en er een splitsing nodig was tussen bijeenkomsten voor jongere en oudere leden van de broederschap.<sup>59</sup> De populariteit van *La Scala* had echter niets te maken met de grote hoeveelheid schilderijen die in de vijftiende eeuw met haar patroonheilige vervaardigd werd.

---

<sup>56</sup> Gombrich 1975 (zie noot 18), p. 30.

<sup>57</sup> Eisenbichler 1998 (zie noot 32), p. 26.

<sup>58</sup> Francois 1977 (zie noot 35), p. 28.

<sup>59</sup> Eisenbichler 1998 (zie noot 32), pp. 30, 36.

### 3. Na het midden van de vijftiende eeuw: 1450-1470

#### 3.1 *Il Raffa*

De *Confraternità di San Raffaele*, kortweg *Il Raffa* genoemd, werd waarschijnlijk rond het midden van de vijftiende eeuw opgericht<sup>60</sup> en kwam vanaf 1455 bijeen in de ruimtes aan de achterzijde van het klooster van de Santo Spirito. *Il Raffa* behoorde tot de *battuti*: broederschappen die zich richtten op boetedoening, voornamelijk in de vorm van zelfgeseling.<sup>61</sup> De aartsengel Rafaël was de patroonheilige van de broederschap en bij de keuze voor deze figuur zal de verschijning in de Santa Felicita, niet ver van de Santo Spirito, zeker een rol gespeeld hebben. Na het wonder kwam Rafaël, door zijn afbeeldingen in het klooster van de Santa Felicita en de eerste schilderijen met de aartsengel die in hetzelfde kwartier gemaakt werden, steeds meer voor als heilige in de Florentijnse schilderkunst. Als gevolg van de oprichting van *Il Raffa* nam de populariteit van de aartsengel nog verder toe en vermenigvuldigde ook het aantal opdrachten voor schilderijen met Rafaël, die onder andere door de broederschap gegeven werden.

*Il Raffa* had in ieder geval vanaf 1483 recht op een eigen altaar en altaarstuk in de Santo Spirito,<sup>62</sup> maar het lijkt aannemelijk dat het ook voor die periode al in het bezit was van een altaar. Op 17 februari 1462 gaf Francesco Zoppo, augustijner monnik van deze kerk, opdracht aan Neri di Bicci (1419-1491) voor het vervaardigen van een altaarstuk ‘nella quale vole nel mezo l’angelo Rafaello <e l’angelo> e Tubia e da lato l’angelo Santo Michele e da l’attro l’angelo Ghabriello e nella predella istorie de l’angelo Rafaello’.<sup>63</sup> De inrichting van een kapel werd voltooid met een antependium en op 28 februari 1463 werd Neri di Bicci door Francesco Zoppo betaald voor een antependium voor het altaar van de aartsengel Rafaël.<sup>64</sup> Lisa Venturini merkt op dat deze twee werken van Neri di Bicci deel uitmaakten van het originele altaar van de broederschap. Jacques Mesnil stelt echter dat er in de *ricordanze* van Neri di Bicci geen specifieke verwijzing wordt gegeven naar de plaats van het altaarstuk en dat Francesco Zoppo een soort beschermheer was van Neri di Bicci, waardoor hij veel opdrachten voor augustijner gemeenschappen kreeg.<sup>65</sup>

Toch wijst Venturini terecht op het feit dat de twee opdrachten bij elkaar horen en dat de werken bestemd waren voor de kapel van *Il Raffa*. In de opdracht voor het altaarstuk wordt uitdrukkelijk vermeld dat Rafaël in het midden weergegeven moet worden en dat de voorstellingen op de *predella* allemaal met hem te maken moeten hebben. Hoewel de drie aartsengelen te zien zijn, is Rafaël dus de belangrijkste figuur.<sup>66</sup> Wat Venturini niet noemt, maar hier zeker ook van belang is, is

---

<sup>60</sup> Op een processielijst uit 1454 wordt voor het eerst naar de broederschap verwezen. J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford 1994, p. 446.

<sup>61</sup> Eisenbichler 1996 (zie noot 23), p. 260; Venturini 1994 (zie noot 34), p. 44.

<sup>62</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), pp. 44, 108.

<sup>63</sup> N. di Bicci, *Le Ricordanze (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475)*, red. B. Santi, Pisa 1976, p. 177 (nr. 350).

<sup>64</sup> Di Bicci 1976 (zie noot 63), p. 197 (nr. 391).

<sup>65</sup> J. Mesnil, ‘Encore le Tobie et les Archanges de l’Académie des Beaux-Arts’, in *Rivista d’arte* 3 (1905), pp. 241-242.

<sup>66</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), p. 45.

het feit dat Francesco Zoppo tegelijk met het antependium voor nog drie werken betaalde. Een daarvan was voor het klooster Santa Monaca en twee schilderijen met Rafaël waren bestemd voor het klooster San Gaggio. Neri di Bicci noteerde dus de twee kloosters waarvoor deze drie werken bestemd waren, maar gaf bij het antependium alleen aan dat het voor het altaar van Rafaël was. Waarschijnlijk deed hij dit, omdat hij zelf ook lid was van *Il Raffa* en deze notering dus duidelijk genoeg voor hem was. De belangrijkste reden om aan te nemen dat beide werken voor *Il Raffa* waren, is het feit dat de broederschap negen jaar later, in 1471, een nieuw altaarstuk bestelde bij Francesco Botticini. Op 21 maart van dat jaar was tijdens de jaarlijkse Pinksterspelen een brand uitgebroken die het gehele interieur van de Santo Spirito verwoest had. Hierdoor waren Neri di Bicci's beide werken ernstig beschadigd geraakt of zelfs vernietigd.<sup>67</sup>

Het feit dat Rafaël als patroonheilige belangrijk was voor de broederschap blijkt ook uit de jaarlijkse viering van zijn feestdag op 30 december en de traditie die onder de leden bestond om hun eerstgeboren zoon de naam Rafaël te geven.<sup>68</sup> Deze toewijding aan de aartsengel, die publiekelijk werd door onder andere het altaar, zorgde ervoor dat de populariteit van Rafaël na het midden van de vijftiende eeuw verder toenam in het kwartier van de Santo Spirito.

### 3.2 Neri di Bicci

De keuze van *Il Raffa* voor Neri di Bicci als schilder van het eerste altaarstuk was voor de hand liggend, want de schilder was niet alleen lid van de broederschap, maar woonde ook dicht bij de Santo Spirito, in de parochie van de Santa Felicita. Hij was de zoon van Bicci di Lorenzo en moet in diens atelier de vroege voorstellingen gezien hebben waarop Rafaël en Tobias weergegeven waren. Zelf heeft Neri di Bicci ten minste negen werken vervaardigd met alleen Rafaël en Tobias en daarnaast een groot aantal schilderijen waarop de aartsengel en Tobias met een of meerdere heiligen te zien zijn (afb. 14). Daarvan zijn alle opdrachten waarvan de datering bekend is ten minste drie jaar na de oprichting van *Il Raffa* gegeven.

De schilderijen met de aartsengel en Tobias werden door Neri di Bicci eerst vervaardigd in het atelier dat hij had overgenomen van zijn vader, maar vanaf 1458 gebeurde dit in de Via Porta Rossa, waar hij vlakbij de Santa Trinita een nieuw atelier was begonnen. Dit werd een van de grootste en meest productieve ateliers van Florence, waar hij werkte in opdracht van zowel de Florentijnse midden- als hogere klasse. Gedurende de periode 1453-1475 hield hij in zijn *ricordanze* zorgvuldig bij wat er in het atelier gebeurde, van opdrachten en betalingen tot contracten en het opleiden van zijn leerlingen.<sup>69</sup>

De eerste opdracht voor een voorstelling met Rafaël en Tobias die Neri di Bicci in zijn *ricordanze* noteerde, komt uit 1457. Toen maakte hij, of een van de negentien assistenten die hij

---

<sup>67</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), pp. 44-45. Helaas zijn er, behalve het *Libri di debitori e creditor*, geen documenten bewaard gebleven over de broederschap in de periode voor de brand.

<sup>68</sup> Venturini, 1994 (zie noot 34), p. 46. *La Scala* vierde de jaarlijkse feestdag op 31 december. De feestdag van Rafaël werd pas in 1921 opgenomen in de liturgische kalender, met 24 oktober als datum.

<sup>69</sup> Darrow, Dorman en Ishikawa 2004 (zie noot 49), pp. 14-18.

noemt, ‘una chortina dentrovi l’angelo Rafaello e Tubia e uno freg[i]o d’atorno’ voor een zekere Andrea di Barberino.<sup>70</sup> Dit werk is verloren gegaan, maar twee devotiepaneeltjes die tussen 1457 en 1463 in zijn atelier vervaardigd werden, laten zien dat Neri di Bicci wel degelijk werken met Rafaël en Tobias maakte (afb. 15 en afb. 16). De twee paneeltjes zijn nagenoeg hetzelfde, maar op de achtergrond van afbeelding zestien is niet alleen de dag, maar ook de nacht te zien. Op de achterkant van afbeelding vijftien is een zon weergegeven met het heilige monogram, wat suggereert dat het in bezit was van een Franciscaanse gemeenschap.<sup>71</sup>

Van andere schilderijen met Rafaël en Tobias die Neri di Bicci vervaardigde, weten we dat ze bestemd waren voor Florentijnse kloosters. In 1463 maakte de schilder twee schilderijen met Rafaël voor de San Gaggio, die helaas verloren zijn gegaan,<sup>72</sup> en voor het Benedictijner klooster Sant’Apollonia vervaardigde hij rond 1473 twee luiken voor een klein altaar, dat bedoeld was voor privédevotie (afb. 17).<sup>73</sup> Op beide luiken zijn twee voorstellingen van een heilige te zien, wat aangeeft dat het hier om Rafaël gaat, die herkenbaar is aan zijn attribuut Tobias.

Neri di Bicci was niet de enige schilder uit het kwartier van de Santo Spirito die na het midden van de vijftiende eeuw opdrachten kreeg voor het vervaardigen van schilderijen met Rafaël en Tobias. Zanobi Machiavelli (ca. 1418-1479) woonde in ieder geval van 1457 tot 1469 in deze wijk en het is aannemelijk dat hij in die periode opdracht kreeg voor het vervaardigen van een paneel met de aartsengel en Tobias (afb. 18). Waarschijnlijk heeft hij dit werk gemaakt in navolging van Neri di Bicci’s schilderijen met de twee figuren.

### 3.3 De drie aartsengelen in de Santa Felicita

Of het altaarstuk dat Neri di Bicci in 1462 voor *Il Raffa* vervaardigde het eerste paneel was met Rafaël en de twee aartsengelen Michaël en Gabriël, is niet zeker. Het is ook mogelijk dat Domenico di Michelino (1417-1491) de eerste schilder was van een werk met de drie figuren (afb. 19). Hij vervaardigde in opdracht van de apotheker Michele di Corso delle Colombe een altaarstuk dat bestemd was voor de kapel van de Annunciatie in de Santa Felicita, waar de opdrachtgever tot 1493 een familiealtaar had, gewijd aan de aartsengel Rafaël. Het andere altaar in de kapel, dat van de Hemelvaart van Maria, was van de familie dei Deti.<sup>74</sup>

Volgens Annamaria Bernacchioni stichtte Michele di Corso delle Colombe het altaarstuk ter gelegenheid van de eerste handelsreis van zijn zoon Corso. Hij werd rond 1459 geboren en had daarom aan het begin van de jaren zeventig van de vijftiende eeuw de juiste leeftijd om zijn eerste

---

<sup>70</sup> Di Bicci 1976 (zie noot 63), p. 68 (nr. 134). Een ander verloren gegaan schilderij met Rafaël en Tobias maakte Neri di Bicci in 1460 in opdracht van Giovanni di Marcho (nr. 298), p. 151.

<sup>71</sup> J.W. Pope-Hennessy, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, New York 1987, p.179.

<sup>72</sup> Di Bicci 1976 (zie noot 63), p. 197 (nr. 391).

<sup>73</sup> R.C. Proto Pisani en M.G. Vaccari, *Museo di Palazzo Davanzati. Guida alla visita del museo*, Firenze 2011, pp. 77, 182-183.

<sup>74</sup> Fiorelli Malesci 1986 (zie noot 35), pp. 73-74 en 189-190. Domenico di Michelino maakte rond 1460 voor de San Pancrazio ook een altaarstuk met de heilige Drievuldigheid, met op de *predella* afbeeldingen van de drie belangrijkste aartsengelen. Op de voorstelling van Rafaël is de aartsengel samen met Tobias tijdens de reis te zien. Het stuk bevindt zich tegenwoordig in de Galleria dell’Accademia.

handelsreis te maken. Rond deze tijd had de opdrachtgever bovendien de leiding over de bestrating van het plein van de Santa Felicita. Daarom stelt Bernacchioni dat het goed mogelijk is, dat hij in die tijd besloot om opdracht te geven voor de vervaardiging van het altaarstuk. Zijn keuze voor Domenico di Michelino als schilder van het werk zou bepaald zijn door de plaats van diens atelier. Hij had zich vanaf 1467 in de Via delle Terme gevestigd, dichtbij de apotheek van Michele di Corso delle Colombe in de Via Por Santa Maria.<sup>75</sup>

Aan de hand van de theorie betreffende Florentijnse kooplieden als opdrachtgevers van schilderijen met Rafaël en Tobias probeert Bernacchioni dus niet alleen de reden van de stichting te verklaren, maar ook de datering van het schilderij vast te stellen. Deze datering wijkt echter af van het vroegere jaartal dat Francesca Fiorelli Malesci hanteert. Zij stelt dat het paneel gedocumenteerd is rond 1464, maar vermeldt niet op welk document zij dit baseert. Op de website van de Galleria dell'Accademia te Florence wordt, op basis van stilistische kenmerken, vastgehouden aan een datering rond 1465.<sup>76</sup>

De datering en de reden van de opdracht houden mijns inziens echter geen verband met het feit dat de opdrachtgever een zoon had. Er zijn twee andere, meer aannemelijke redenen aan te wijzen voor de stichting van het altaarstuk. Ten eerste woonde Michele di Corso delle Colombe in de parochie van de Santa Felicita en bekleedde hij als lekenbroeder twee keer de functie van prior van deze kerk.<sup>77</sup> Hoewel zijn apotheek zich in de parochie van de Santo Stefano bevond, kwam hij dus niet pas in contact met de gemeenschap van de Santa Felicita toen hij daar de leiding had over de bouwwerkzaamheden. Ten tweede was niet zijn zoon, maar het beroep van de opdrachtgever de reden voor zijn toewijding aan Rafaël. Michele di Corso delle Colombe was een apotheker, geen koopman die zijn zoon op een handelsreis stuurde. Hij woonde vlakbij de plek waar Rafaël verschenen zou zijn en waar een cultus rondom de engel was ontstaan. Als apotheker was het dan geen toevallige keuze om op deze plek een altaar en altaarstuk te stichten ter ere van de aartsengel die gezien werd als genezer.

Rafaël is, door zijn positie in het midden van de voorstelling, de belangrijkste figuur op het altaarstuk. De beide andere aartsengelen zijn duidelijk te herkennen aan hun attributen en Tobias is het attribuut van Rafaël, samen met het gouden doosje dat de heilzame ingewanden van de vis bevat. Michele di Corso delle Colombe koos de genezer Rafaël als heilige om zijn familie te beschermen en te zorgen voor hun zielenheil. Door de aanwezigheid van de twee andere aartsengelen hoopte hij dat deze zorg en bescherming versterkt zouden worden.

---

<sup>75</sup> A.M. Bernacchioni, 'Documenti e precisazioni sull'attività di Domenico di Michelino: la sua bottega di Via delle Terme', in *Antichità viva* 6 (1990), p. 10. Voor de theorie betreffende Florentijnse kooplieden als opdrachtgevers baseert Bernacchioni zich op Casini Wanrooij (1985), terwijl deze theorie al aan het begin van de twintigste eeuw op verschillende plaatsen in de literatuur te vinden is.

<sup>76</sup> <<http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp?position=1&suffisso=&ninv=8624>> (bezoekt op 1 juli 2012).

<sup>77</sup> Francois 1977 (zie noot 35), p. 27; Bernacchioni 1990 (zie noot 74), p. 10.

### 3.4 San Giovanni Valdarno

Terwijl Michele di Corso delle Colombe koos voor een voorstelling met de drie aartsengelen, gaf een andere Florentijn opdracht tot het maken van een paneel met daarop alleen Rafaël en Tobias (afb. 20).<sup>78</sup> In 1987 schreef Luciano Bellosi dit paneel toe aan Giovanni di Piamonte en over deze schilder weten we niet veel meer dan dat hij een leerling was van Piero della Francesca (1416? – 1492), die hij geassisteerd heeft bij zijn beroemde frescocyclus in Arezzo.<sup>79</sup>

Op de voorstelling van Giovanni di Piamonte is de iconografie van Rafaël en Tobias hetzelfde als op het altaarstuk van Domenico di Michelino. Opvallend aan dit werk is de rol onderaan de voorstelling met een inscriptie en aan beide kanten een wapenschild. De inscriptie bevat de woorden: ‘Raphael medicinalis mecum sis perpetualis et sicut fuisti cum Thobia semper mecum sis in via’.<sup>80</sup> Hiermee wordt verwezen naar Rafaëls functie als genezer en naar zijn rol als begeleider en beschermer van Tobias. Toch is geen van beide betekenissen van de aartsengel direct in verband te brengen met de opdrachtgever van het schilderij, die aan de hand van de wapenschilden geïdentificeerd kon worden.

Gabriella di Cagno heeft uitgebreid archiefonderzoek naar het schilderij gedaan, waaruit blijkt dat de wapenschilden zijn aangebracht na een huwelijksverbond tussen twee Florentijnse families. Het wapenschild linksonder is dat van de familie Soldato, waarvan de man deel uitmaakte. Dit was een handelsfamilie, wat onder andere blijkt uit het feit dat zij in 1381 lid was van het *Arte della Lana*. De vrouw was een lid van de oude Florentijnse familie Serragli, waartoe het wapenschild behoorde dat rechtsonder te zien is. Beide families woonden in het kwartier van de Santo Spirito en uit documenten over de twee families blijkt dat zij al sinds 1388 met elkaar verbonden waren.<sup>81</sup>

In 1455 trouwde de opdrachtgever van het schilderij, Soldo di Antonio di Andrea, met Cecca di Andrea di Bartolommeo Serragli, waarmee hij de familie Soldato verwant maakte aan een van de meest voornamelijkste families van Florence. Soldo bekleedde verschillende publieke functies. Zo was hij in 1462 *gonfaloniere della Repubblica* en in 1467 *priore della libertà*. In datzelfde jaar, op 15 juni 1467, werd Soldo ook *podestà* van Castel San Giovanni, dat aan het einde van de dertiende eeuw in opdracht van de stad Florence gebouwd werd. Tegenwoordig kennen we deze plaats als San Giovanni

---

<sup>78</sup> Tot bijna het einde van de twintigste eeuw werd het paneel nog toegeschreven aan Bartolomeo della Gatta (1448 – 1502) en aan Alesso Baldovinetti (1425 – 1499). Zie G. Di Cagno, ‘Due famiglie e un dipinto. Un committente per l’Arcangelo Raffaele e Tobiolo nel Museo di San Giovanni Valdarno’, in *Studi di Storia dell’Arte* 9 (1998), p. 299. Een ander schilderij met Rafaël en Tobias en de heilige Franciscus (afb. 21), dat het Rijksmuseum Amsterdam tot 1984 in bruikleen had, toont stilistische overeenkomsten met het werk van Giovanni di Piamonte, maar wordt ook gerelateerd aan Bartolomeo della Gatta en Alesso Baldovinetti. Zie H.W. van Os en M. Prakken (red.), *The Florentine Paintings in Holland 1300-1500*, Amsterdam/Maarssen 1974, pp. 33-34.

<sup>79</sup> L. Bellosi, *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l’arte fiorentina di metà Quattrocento*, tent. cat. Firenze (Casa Buonarroti) 1990, p. 171.

<sup>80</sup> ‘Raphael healthgiver be with me forever and as thou wert with Tobias always be with me on my way’. Gombrich 1972 (zie noot 18), p. 27. Volgens Gombrich moeten we hierbij niet alleen denken aan fysieke genezing en fysieke ‘manieren’, maar ook aan de symbolische betekenis. Kühnel stelt dat de inscriptie laat zien dat het zeer goed mogelijk is dat mensen bij Tobias aan hun zoon dachten. Kühnel 1906 (zie noot 11), p. 45.

<sup>81</sup> Di Cagno 1998 (zie noot 78), pp. 299-300.

Valdarno.<sup>82</sup> Na zijn aanstelling, tussen 15 juli en 15 december 1467, werd het paneel met Rafaël en Tobias vervaardigd.<sup>83</sup>

De keuze van Soldo voor een schilderij met Rafaël en Tobias is op het eerste gezicht misschien niet voor de hand liggend. Er bestaat geen direct verband met de genezende functie van de aartsengel en Rafaël was ook geen naamheilige van de opdrachtgever. Dat hij een zoon had die op reis ging, lijkt om meerdere redenen niet aannemelijk. Ten eerste noemt Di Cagno dit, na haar uitvoerige studie naar beide families, niet in haar onderzoek. Omdat zij zeker op de hoogte moet zijn geweest van de heersende theorie over de reizen van Florentijnse koopmanszonen, is het onwaarschijnlijk dat zij deze mogelijkheid niet onderzocht heeft. Ten tweede, zelfs indien Soldo en Cecca direct na hun huwelijk een zoon gekregen zouden hebben, zou deze nog erg jong zijn om alleen op reis te gaan toen het schilderij vervaardigd werd. De derde en belangrijkste reden is te vinden in de inscriptie. Hierin wordt door de opdrachtgever de wens uitgesproken richting Rafaël om hem *altijd* te begeleiden, zoals de engel dit ook bij Tobias gedaan heeft. Hij vraagt de engel dus om eeuwige bescherming en niet om tijdelijke bescherming tijdens een reis.

Het vermoeden van Di Gagno dat Soldo het schilderij liet vervaardigen ter gelegenheid van zijn prestigieuze functie als *podestà*, lijkt op basis van de informatie over de opdrachtgever zeer waarschijnlijk.<sup>84</sup> Voor deze belangrijke taak wilde Soldo vermoedelijk bovennatuurlijke hulp aanroepen in de vorm van een heilige. Hij moet voor Rafaël gekozen hebben, omdat zowel zijn familie als de familie Serragli in het kwartier van de Santo Spirito woonde, waar Rafaël na zijn verschijning voor veel mensen een belangrijke heilige was. Het was daarom een begrijpelijke keuze van Soldo om het voorbeeld van zijn buurtbewoners te volgen en Rafaël als zijn persoonlijke heilige te kiezen.

Voor welke plaats het schilderij oorspronkelijk gemaakt werd, heeft het onderzoek van Di Cagno niet uitgewezen. Op basis van een negentiende-eeuwse inventaris wordt tot nu de kerk van San Lorenzo in San Giovanni Valdarno genoemd, die uitkijkt op het oude Palazzo di Arnolfo, waar de *podestà* zijn zetel had. Ondanks het feit dat zich hier wel een graftombe bevindt van de familie Soldato, komt het schilderij niet voor in oudere bronnen met beschrijvingen van de altaren en kunstwerken die de San Lorenzo in zijn bezit had. Daarnaast is het mogelijk dat het paneel verplaatst werd na het midden van de zeventiende eeuw, toen de tak van de familie Soldato waartoe Soldo behoorde, uitgestorven was. Gezien de afmetingen van het werk zou het een altaarstuk geweest kunnen zijn, maar het is ook mogelijk dat het paneel bijvoorbeeld te zien was in het Palazzo di Arnolfo.

---

<sup>82</sup> Di Cagno 1998 (zie noot 78), p. 300.

<sup>83</sup> P. Refice, *Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2007, p. 172. Deze precieze datum baseert Paola Refice op eerder onderzoek, maar vermeldt daarbij niet op welk onderzoek zij doelt. Di Gagno noemt 1467 als aannemelijke datum voor de vervaardiging van het paneel.

<sup>84</sup> Di Cagno 1998 (zie noot 78), p. 300.

### 3.5 De gebroeders Pollaiuolo

Korte tijd na het paneel van Giovanni di Piamonte werd tussen 1468 en 1470 ook door de broers Antonio en Piero del Pollaiuolo (1426?-1498 en ca. 1443-1496) een schilderij met Rafaël en Tobias gemaakt (afb. 22). Het werk was bestemd voor de kerk van Orsanmichele, waarvan het patronaat in handen was van de Florentijnse gilden, maar in wiens opdracht het paneel werd gemaakt, is onbekend. Door Vasari's *Vite* weten we wel dat het aan een pilaster hing, waardoor het schilderij waarschijnlijk te zien was op de begane grond van het gebouw. Deze ruimte bevatte in die tijd veel meer objecten en afbeeldingen, zoals banieren, schilderijen en schilden, dan tegenwoordig. Door de oorspronkelijke locatie van het schilderij lijkt het gemaakt te zijn als devotiepaneel en niet als altaarstuk. Later, wanneer precies is niet bekend, zou het werk verplaatst zijn naar de ruimte boven de kerk, waar de *capitani* van de *Compagnia della Madonna di Orsanmichele* bijeenkwamen.<sup>85</sup>

Volgens Achenbach is het schilderij van de gebroeders Pollaiuolo een typisch voorbeeld van een werk dat ter gelegenheid van de eerste handelsreis van een Florentijnse koopmanszoon gemaakt werd.<sup>86</sup> Alison Wright stelt echter dat het een mysterie is wie de opdrachtgever was en dat de theorie van Achenbach moeilijk te verifiëren is. Wel is er een aantal kenmerken dat de afbeelding volgens haar verbindt met de soms gevaarlijke reizen van Florentijnse handelaren, waarvoor zij de hulp van de aartsengel vroegen. Ten eerste was de Orsanmichele verbonden met de gilden van Florence en hoewel Rafaël geen heilige van een van deze gilden was, bestonden de leden hiervan uit onder anderen Florentijnse kooplieden en kunstenaars. Ten tweede houdt Tobias op de voorstelling, naast de gebruikelijke vis, een rol met het woord 'rico[rdo]' in zijn hand. Martin Davies suggereert dat op de rol het geldbedrag staat dat Tobias voor zijn vader moest gaan halen.<sup>87</sup> Ten derde zouden het landschap met de rivier op de achtergrond en de grote, beschermende vleugel van de aartsengel kunnen duiden op een spirituele of werkelijke reis van een vrome handelaar. En tot slot zijn beide figuren volgens Wright rijk gekleed in variaties van vijftiende-eeuwse kleding van brokaat en fluweel en in schitterende reismantels.<sup>88</sup>

Door onder andere gedetailleerde beschrijvingen in de *ricordanze* van rijke families weten we echter welke kleding men in Florence droeg in de vijftiende eeuw. Tobias is met zijn cape, korte tuniek, hozen en laarzen gekleed volgens de laatste Florentijnse herenmode,<sup>89</sup> maar in de literatuur over vijftiende-eeuwse Florentijnse kleding wordt niet gesproken over specifieke reizigerskleding.<sup>90</sup> Bovendien wordt zijn cape ook door de aartsengel Michaël gedragen op het altaarstuk van Domenico di Michelino, terwijl Michaël niets met reizen van doen heeft. Rafaël draagt in plaats van deze cape

---

<sup>85</sup> A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven/London 2005, p. 253.

<sup>86</sup> Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), p. 76.

<sup>87</sup> Wright 2005 (zie noot 85), p. 253.

<sup>88</sup> Wright 2005 (zie noot 85), pp. 253-255.

<sup>89</sup> C.C. Frick, *Dressing a Renaissance City: Society, Economics and Gender in the Clothing of Fifteenth-Century Florence*, Los Angeles 1995, pp. 365-366. Zie ook mijn paper voor de cursus Kunst, kleding en mode: *Kleren maken de engel. De kleding van de aartsengelen Gabriël, Michaël en Rafaël in de Florentijnse schilderkunst van de vijftiende eeuw*, januari 2012.

<sup>90</sup> Zie, naast Frick 1995, E. Birbari, *Dress in Italian Painting, 1460-1500*, London 1975.



een klassiek pallium als bovenste laag, waardoor benadrukt wordt dat hij een Bijbelse figuur is. Daaronder is een mouwloze jurk te zien, die niet direct over het hemd gedragen wordt, maar waaronder hij een lang kledingstuk met mouwen draagt. Op deze manier zijn meerdere kledingstukken en stoffen zichtbaar, wat typerend was voor de Italiaanse mode.<sup>91</sup> Het feit dat de aartsengel een eenvoudige, Florentijnse damesjurk draagt, heeft te maken met de beeldtraditie van de christelijke engel. Tot aan de periode van de middeleeuwen worden engelenfiguren altijd afgebeeld als jeugdige figuren. Tijdens de middeleeuwen komt hier echter verandering in en krijgen zij vaak een mannelijk uiterlijk. Maar tijdens de renaissance worden zij, mogelijk als gevolg van de aanbedding van heiligen die dezelfde positie tussen God en de mens innamen, ook weergegeven als vrouwen of kinderen. Hierbij hebben zij niet alleen vrouwelijke lichamen, maar ook vrouwelijke kostuums.<sup>92</sup>

Hoewel het schilderij volgens Wright beantwoordt aan de Florentijnse handelsactiviteiten, wijst zij terecht ook op de mogelijkheid van de broederschap van de *Orsanmichele* als opdrachtgever. De verplaatsing van het schilderij naar de vergaderzaal van de *capitani* geeft aan dat het paneel mogelijk in bezit was van de broederschap.<sup>93</sup> De verplaatsing van het werk is echter niet de enige reden om de broederschap als opdrachtgever te zien. In september 1440 bepaalde het stadsbestuur dat de penningmeesters, die deel uitmaakten van de *capitani*, voortaan ook de penningmeesters van de verenigde broederschap van de *Bigallo* en de *Misericordia* zouden zijn. Dit bleef in ieder geval zo tot 1476 en in de tijd dat het paneel met Rafaël en Tobias vervaardigd werd, was de broederschap van de *Orsanmichele* dus verbonden met een broederschap waarvan Tobias de ‘patroonheilige’ was.<sup>94</sup> Hierdoor is het waarschijnlijker dat niet een Florentijnse koopman, maar de broederschap van de *Orsanmichele* de opdrachtgever was van het schilderij.

Een schilderij waarover helaas zeer weinig bekend is, maar dat hier zeker genoemd moet worden, is het paneel dat tussen 1471 en 1475 in het atelier van Verrocchio werd gemaakt (afb. 23). Het komt in compositie sterk overeen met het werk van de gebroeders Pollaiuolo en Tobias heeft ook hier een rol in zijn hand waarop het woord ‘RICORD’ te lezen valt. Volgens Dario Covi gaat het hier om een devotiepaneel,<sup>95</sup> wat gezien de afmetingen goed mogelijk is. Voor wie en voor welke plaats het schilderij bestemd was, blijft echter een onbeantwoorde vraag.

---

<sup>91</sup> Frick 1995 (zie noot 89), p. 400.

<sup>92</sup> G. Berefelt, *A Study on the Winged Angel. The Origin of a Motif*, Stockholm 1968, pp. 16, 96, 97.

<sup>93</sup> Wright 2005 (zie noot 85), p. 253.

<sup>94</sup> D. Finiello Zervas, *Orsanmichele a Firenze*, Modena 1996, pp. 209-210. Dit besluit is mogelijk een van de redenen dat alle documenten van de broederschap van de periode 1438 tot bijna het einde van de vijftiende eeuw verloren zijn gegaan. Overigens is Diane Finiello Zervas zeer tegenstrijdig in haar beschrijving van het paneel met Rafaël en Tobias. In de studie zelf (p. 220) wordt vermeld dat zowel een koopman het besteld kan hebben in verband met een handelsreis van zijn zoon, als de broederschap van de *Orsanmichele*, de *Misericordia* of leden van de broederschappen met Rafaël als patroonheilige. Bij de beschrijving van de afbeelding (pp. 639-640) wordt echter gezegd dat het onwaarschijnlijk is dat de opdracht van de *Misericordia* of de *Orsanmichele* kwam, maar dat het een lid van de broederschap van de *Orsanmichele* geweest moet zijn, die het bestelde voor een veilige terugkeer van zijn zoon.

<sup>95</sup> D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio: Life and Work*, Firenze 2005, p. 201.

## 4. De laatste decennia van de vijftiende eeuw: 1471-1500

### 4.1 Francesco Botticini

Na de brand in de Santo Spirito in 1471 nam het aantal Florentijnse schilderijen met Rafaël en Tobias verder toe. Dit waren werken met alleen Rafaël en Tobias, maar ook schilderijen met de drie aartsengelen of met meerdere heiligen. Het altaarstuk dat Botticini tussen 1471 en 1472 voor *Il Raffa* vervaardigde (afb. 1),<sup>96</sup> is duidelijk geïnspireerd op het paneel van Domenico di Michelino en daarmee ook op het altaarstuk dat Neri di Bicci in opdracht van de broederschap maakte. Ook op Botticini's werk neemt de patroonheilige van *Il Raffa* de belangrijkste plaats in, geflankeerd door de andere twee aartsengelen. Michaël is herkenbaar aan zijn harnas en zwaard, Gabriël draagt in zijn rechterhand de lelietak en Rafaël heeft in zijn linkerhand het gouden doosje en houdt met zijn rechterhand Tobias vast. Net als op de altaarstukken van Neri di Bicci en Domenico di Michelino is Tobias hier het attribuut van Rafaël en gaat het om de aartsengel als belangrijkste figuur op de voorstelling.

De keuze van *Il Raffa* om Francesco Botticini de opdracht te geven voor het vervaardigen van een vervangend altaarstuk was begrijpelijk, want twee maanden na de brand, op 18 mei 1471, had de schilder zich aangesloten bij de broederschap.<sup>97</sup> Het verband tussen Botticini en *Il Raffa* was waarschijnlijk Neri di Bicci, bij wie Botticini in 1459 en 1460 in de leer was geweest.<sup>98</sup> Neri di Bicci, die zoals eerder gezegd ook lid was van *Il Raffa*, had een goede band met de Augustijn Francesco Zoppo.<sup>99</sup> Net als andere Florentijnse broederschappen gaf *Il Raffa* volgens Eisenbichler ook opdrachten voor het vervaardigen van kunstwerken voor hun ontmoetingsruimte, maar helaas is hier tot nu toe geen onderzoek naar gedaan.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Het altaarstuk werd in de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw aan Botticelli of Verrocchio toegeschreven, maar tegenwoordig bestaat er grote consensus over de toeschrijving aan Botticini. Archiefonderzoeken van Mesnil en Kühnel hebben de vragen rondom datering en toeschrijving niet opgelost. Mesnil dateert het schilderij voor 1467 en schrijft het toe aan een zekere Chimento di Piero. De omvang van de brand in 1471 zou overdreven zijn en daarom bestaat dit altaarstuk nog. Zie Mesnil 1905 (zie noot 65), pp. 228-242; J. Mesnil, 'Encore le Tobie et les Archanges de l'Académie des Beaux-Arts II', in *Rivista d'Arte* 4 (1906), pp. 13-21; E. Kühnel, 'Documenti relativi alla storia della tavola degli Arcangeli nell'Accademia di Belle arti', in *Rivista d'Arte* 3 (1905), pp. 199-205. Voor een samenvatting van het onderzoek naar deze problematiek verwijst Venturini naar Rizzo (1992).

Volgens Venturini, die vasthoudt aan een datering tussen 1471 en 1472, is de chronologie van Mesnil gebaseerd op indirecte, gefragmenteerde stukken, die niet altijd nauwkeurig getranscribeerd zijn. Zo hanteert hij een document uit 1472 waarin staat dat sommige leden geen contributie hoefden te betalen, omdat zij mee hadden betaald aan een altaarstuk. Het is echter onlogisch dat dit pas vijf jaar na de voltooiing van het werk gebeurde.

<sup>97</sup> Het *Libri di debitori e creditor* na 1475 is verloren gegaan, waardoor niet bekend is of Botticini ook na dat jaar nog lid was van *Il Raffa*. Zijn laatste betaling was eind 1474 voor de jaarlijkse feestdag van de aartsengel op 30 december. Venturini 1994 (zie noot 34), p. 46.

<sup>98</sup> Di Bicci 1976 (zie noot 63), pp. 126-127.

<sup>99</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), p. 46.

<sup>100</sup> Eisenbichler 1996 (zie noot 23), p. 260. Naast het altaarstuk was *Il Raffa* volgens Simeran Maxwell, conservator van de National Gallery of Australia, zeer waarschijnlijk ook Botticini's opdrachtgever van een vaandel waarop de aartsengel en Tobias te zien zijn (afb. 24). De houten banier werd vastgemaakt aan een stok en tijdens processies door de broederschap gedragen. Venturini stelt echter dat Botticini zulke paneeltjes wellicht maakte voor privédevotie binnenshuis, Zeri en Rossi zijn hier zelfs zeker van. Zie

## 4.2 Mariotto di Marco della Palla

Na de brand in de Santo Spirito, op 7 mei 1471, kreeg ook Neri di Bicci opdracht om een altaarstuk met Rafaël en de twee andere aartsengelen te vervaardigen (afb. 25). Niet van *Il Raffa*, maar van de apotheker Mariotto di Marco della Palla, die een vervangend altaarstuk voor zijn kapel in de Santo Spirito wilde laten maken. De opdrachtgever had een apotheek in de Via Porta Rossa, waar zich ook het atelier van Neri di Bicci bevond.<sup>101</sup> In de *ricordanze* noteerde Neri di Bicci dat Mariotto di Marco della Palla een altaarstuk had besteld met 'l'angelo Rafaello e Tubia e da mano destra Santo Michele agniolo; da mano sinistra l'angelo Ghabriello, da pie' l'angelo Rafaello, una tavoluzza chontrafatta drentovi el Crocifisso, la Vergine Maria e Santo Giovanni e da lato dua ang[i]oletti e nella predella de pie' miracholi dell'a[n]gelo Rafaello.<sup>102</sup>

De opdrachtgever wilde na de brand een betere plek in de kerk voor zijn familiekapel en wellicht verklaart dit waarom hij na de brand als eerste een vervangend altaarstuk bestelde.<sup>103</sup> Zijn opdracht voor een paneel met de drie aartsengelen gaf hij aan Neri di Bicci, die het altaarstuk voor *Il Raffa* gemaakt had. Mariotto di Marco della Palla was daarnaast bereid veel geld voor het altaarstuk neer te leggen. Het paneel kostte 85 florijnen, die onder andere besteed werden aan de dure pigmenten: 'e messa tuta d'oro fine dove achade e llavorata d'azuro oltramarino fine e di tuti buoni e fini cholori'.<sup>104</sup> Helaas voor de familie della Palla bleef de plaats van haar kapel, de zevende kapel vanaf het hoofdaltaar aan de rechterzijde van de kerk, onveranderd, ondanks dat zij meer betaalde dan de prominentere families die de meer prestigieuze plekken kregen.<sup>105</sup>

Hoewel Rafaël geen naamheilige was van de opdrachtgever, koos deze toch voor de aartsengel als belangrijkste figuur op het altaarstuk. Net als Michele di Corso delle Colombe (zie hoofdstuk 3.3) wilde hij als apotheker zichzelf en zijn familie onder bescherming plaatsen van de genezende engel. Het feit dat Rafaël de belangrijkste figuur op de voorstelling is, blijkt ook uit het onderwerp van de *predella*, die volgens de *ricordanze* de wonderen van de aartsengel Rafaël bevat. Laurence Kant en John Marciari suggereren dat de *predella* bestond uit vier paneeltjes met voorstellingen van Rafaël. Hierop is te zien hoe de aartsengel voorkomt dat een jongeman zelfmoord pleegt (afb. 26), hoe hij twee Dominicaner kardinalen over een rivier leidt (afb. 27), hoe hij een man redt van een overval op straat (afb. 28) en hoe hij een vrouw door de straten van een stad leidt. Een verklaring die zij geven voor het feit dat de uitvoering van deze vier voorstellingen afwijkt van de afbeelding van de drie

---

<<http://nga.gov.au/Exhibition/RENAISSANCE/Default.cfm?IRN=202370&BioArtistIRN=37012&MnuID=3&GalID=3&ViewID=2>> (bezoekt op 27 mei 2012), Venturini 1994 (zie noot 34), p. 76 en F. Zeri en F. Rossi, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Milano 1986, p. 80.

<sup>101</sup> P.L. Rubin en A. Wright, *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, tent. cat. London (The National Gallery of Art) 1999, p. 59.

<sup>102</sup> Di Bicci 1976 (zie noot 63), pp. 372-373 (nr. 698).

<sup>103</sup> In de documenten in de archieven van de Santo Spirito staat beschreven dat de zoon van Mariotto di Marco della Palla klaagde over de plaats van hun familiekapel. Rubin en Wright 1999 (zie noot 101), pp. 59, 74.

<sup>104</sup> Di Bicci 1976 (zie noot 63), pp. 372-373 (nr. 698).

<sup>105</sup> Rubin en Wright 1999 (zie noot 101), pp. 59, 61.

aartsengelen, is dat de paneeltjes geschilderd werden door Polito del Donzello (1458-1490/94?), die op dat moment de belangrijkste assistent was in het atelier van Neri di Bicci.<sup>106</sup>

### 4.3 Familie de' Rossi

Door zijn lidmaatschap bij *Il Raffa* bouwde Botticini een netwerk op dat, naast de leden van de broederschap, bestond uit de meest vooraanstaande families uit het kwartier van de Santo Spirito. Een van hen was de familie de' Rossi, een oud Florentijns geslacht waarvan de leden al eeuwen belangrijke publieke functies vervulden. Vooral in het kwartier van de Santo Spirito was de familie belangrijk. Naast huizen, torens en loggia in de parochie van de Santa Felicita had zij kapellen en altaren in de Santo Spirito, Santa Felicita en San Felice in Piazza.<sup>107</sup>

In 1475 kreeg Botticini van een zekere Beltrame di Stoldo de' Rossi opdracht voor het maken van een altaarstuk (afb. 29). Hij liet dit vervaardigen voor de ziel van een van zijn voorouders, zoals te lezen valt in de inscriptie onderaan de voorstelling: QUESTA TAVOLA S'È FATTA FARE PER LORENTIO D'UGHOLINO DE ROSSI/ LA QUALE A FATTA FARE BELTRAME DI STOLDO DE ROSSI/ 1475. Het altaarstuk was niet bedoeld voor de familiekapel in de Santo Spirito of een van de andere kerken in het kwartier, maar voor de kapel die Beltrame di Stoldo de' Rossi onderhield in de Augustijner kerk van Santi Michele e Jacopo in Certaldo, waar de familie landhuizen en boerderijen bezat.

Hoewel Rafaël en Tobias de minst belangrijke plaats innemen op het altaarstuk, laat hun aanwezigheid wel zien dat Rafaël een belangrijke heilige was in het kwartier waar de familie de' Rossi woonde. Antonius, die de meest prominente plaats heeft op de voorstelling, was de persoonlijke heilige van Beltrame's vader Antonius en Laurentius was de naamheilige van de erflater Lorenzo d'Ugolino. Daarnaast is volgens Venturini in de documenten over de familie de' Rossi terug te zien dat er bij hen een oude, algemene toewijding aan Petrus bestond. Rafaël is daarmee de enige heilige die geen direct aanwijsbaar verband met de familie heeft. Venturini noemt hier als mogelijke verklaring voor Rafaëls aanwezigheid de grote devotie in het klooster van de Santa Felicita als gevolg van zijn verschijning in de parochiekerk van de de' Rossi.<sup>108</sup> Haar terloopse vermelding van Rafaëls verschijning is de enige in de literatuur over Rafaël en Tobias in de Florentijnse schilderkunst. Dat de devotie voor Rafaël zich na de verschijning echter uitbreidde naar de parochie en vervolgens naar het gehele kwartier van de Santo Spirito, wordt niet genoemd.

---

<sup>106</sup> L. Kanter en J. Marciari, *Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection*, tent. cat. New Haven (Yale University Art Gallery) 2010, pp. 94-97. Henk van Os was de eerste die stelde dat Rafaël te zien is op afb. 26-28. Hij verbond de paneeltjes echter niet aan het altaarstuk van Neri di Bicci, omdat op afb. 27 twee Dominicanen afgebeeld zijn en de Santo Spirito een Augustijner kerk was. Later stelde Burton Fredericksen dat de vrouw op het paneeltje waar Rafaël haar door een stad begeleidt, gekleed is in een habijt van een Augustijner orde (dit paneeltje bevindt zich overigens in een privé-collectie en hiervan is geen afbeelding beschikbaar).

<sup>107</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), pp. 65-66.

<sup>108</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), pp. 66-67. Rond 1495 maakte Botticini een schilderij waarop Rafaël en Tobias dezelfde plaats innemen (afb. 30). Zij zijn duidelijk afgeleid van het altaarstuk voor de familie de' Rossi. Helaas is over dit werk verder niets bekend. Zie Venturini 1994 (zie noot 34), pp. 67-68.

#### 4.4 Raffaello di Attaviano Doni

Van een van de leden van *Il Raffa*, Attaviano di Jacopo di Filippo Doni,<sup>109</sup> kreeg Botticini rond 1485 de opdracht voor het maken van een schilderij met Rafaël en Tobias. Dit keer zonder andere heiligen, maar met een gebedsportret van zijn oudste zoon: Raffaello di Attaviano Doni (afb. 31).<sup>110</sup> Door diverse onderzoekers wordt gesuggereerd dat dit paneel, het enige met een gebedsportret, een typisch voorbeeld is van een opdracht van een Florentijnse koopman die het werk heeft laten maken ter gelegenheid van de eerste handelsreis van zijn zoon. Raffaello zou reizigerskleding dragen en dezelfde kenmerken als Tobias hebben, zodat hij, net als Tobias, tijdens zijn reis beschermd zou worden door de aartsengel.<sup>111</sup> De Doni waren wolhandelaren en –ververs,<sup>112</sup> maar dit wil niet zeggen dat het paneel gemaakt werd omdat Raffaello op handelsreis ging.

Er zijn wel twee andere mogelijke redenen aan te wijzen voor de opdracht aan Botticini. In de eerste plaats is Rafaël natuurlijk de naamheilige van Raffaello di Attaviano Doni, waardoor de keuze voor de aartsengel voor de hand liggend was. Daarnaast weten we dat Raffaello omstreeks 1473 geboren werd en op jonge leeftijd in 1487 overleed.<sup>113</sup> Het paneel werd door Botticini zeker twee jaar voor het overlijden van de jongen gemaakt<sup>114</sup> en het is erg onwaarschijnlijk dat dit te maken had met een handelsreis, omdat hij op dat moment nog niet de leeftijd had om alleen op reis te gaan. Wel is het goed mogelijk dat de jongen ziek was en zijn vader daarom een werk voor hem liet maken met Rafaël, de genezende engel, in de hoop dat hij niet zou sterven. Maar zou hij toch komen te sterven, dan wilde zijn vader er alles aan doen om de ziel van de jongen veilig te stellen. Door Raffaello af te beelden met de heilige Rafaël, die de jongen Tobias beschermt, hoopte hij dat ook zijn zoon beschermd zou worden en na zijn dood niet hoefde te lijden in het vagevuur. Bovendien zou Raffaello door het gebedsportret na zijn dood aanwezig blijven.

Hoewel niet zeker is met welke reden Attaviano di Jacopo di Filippo Doni het schilderij liet maken, is wel bekend welke functie het schilderij na de dood van zijn zoon kreeg. In 1487 werd het paneel geschonken aan de Badia Fiorentina, de kerk in het kwartier San Giovanni waar de familie Doni woonde en werkte. In deze kerk bevond zich een altaar met een graftombe van de familie, waar Raffaello werd begraven.<sup>115</sup> Het schilderij waarop hij was afgebeeld, kreeg hier een nieuwe plaats als altaarstuk. Deze verplaatsing verklaart ook de aanwezigheid van twee driehoekige inzetstukken aan de

---

<sup>109</sup> Hij is in het *Libro di debitori e creditori* van 1467 tot 1475 bij vele gelegenheden geregistreerd en wordt ook genoemd in de documenten van 1487 tot 1493. Venturini 1994 (zie noot 34), p. 81.

<sup>110</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), pp. 79-80, 121-122; Mesnil 1906 (zie noot 96), pp. 18-20.

<sup>111</sup> Zie onder anderen Achenbach 1943-1945 (zie noot 3), pp. 76-77; Wright 2005 (zie noot 85), p. 253.

<sup>112</sup> Venturini 1994 (zie noot 34), p. 79.

<sup>113</sup> Mesnil 1906 (zie noot 96), p. 20.

<sup>114</sup> Mesnil suggereert dat dit voor 1480 gedaan werd, omdat Raffaello op het schilderij niet ouder dan zeven jaar lijkt. Venturini schat zijn leeftijd op 12 jaar. Het schatten van leeftijden aan de hand van gebedsportretten is echter een onbetrouwbare methode. Ook op andere werken van Botticini zijn gebedsportretten klein (afb. 32) en daar kan de leeftijd van de afgebeelde personen niet uit afgeleid worden. Venturini dateert het werk, op basis van stilistische kenmerken, uit 1485.

<sup>115</sup> Het altaar – dat nu niet meer bestaat – bevond zich onderaan de muur van de *campanile*, naast het altaar van de familie Covoni. Venturini 1994 (zie noot 34), p. 121.

bovenkant van het oorspronkelijk ronde paneel met de wapenschilden van de familie Doni (links) en de Badia (rechts).<sup>116</sup>

#### 4.5 Jacopo del Sellaio

Niet alleen Neri di Bicci en Francesco Botticini, maar ook Jacopo del Sellaio (ca. 1441/42-1493) kreeg veel opdrachten voor schilderijen met Rafaël en Tobias, vaak vergezeld van andere heiligen. Deze opdrachten kreeg hij na 1470, waarschijnlijk als gevolg van de werken die al door beide andere schilders gemaakt waren. Net als zij, kan ook Jacopo del Sellaio in verband gebracht worden met het kwartier van de Santo Spirito, waar hij als zoon van een zadelmaker geboren werd.<sup>117</sup> Hoewel zijn atelier zich aan de andere kant van de Arno bevond,<sup>118</sup> bleef hij met deze buurt verbonden door zijn lidmaatschap bij twee broederschappen die hier bijeenkwamen: de *Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnese* en de *Compagnia di San Frediano*.<sup>119</sup>

Naast de *Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnese*, waarvan Sellaio in 1484 *capitano* was, kwam ook de broederschap van *Santa Maria Assunta e San Sebastiano* bijeen in de Santa Maria del Carmine. De broederschap, ook wel *Il Poponcino* genoemd, werd rond 1456 opgericht en had in deze kerk een kapel die gewijd was aan de Heilige Sebastiaan. Sellaio kreeg van *Il Poponcino* rond 1486 de opdracht om voor het altaar in deze kapel een altaarstuk te vervaardigen met de Hemelvaart van Maria, de Heilige Sebastiaan en andere heiligen. Van dit paneel bestaan tegenwoordig alleen nog twee losse fragmenten (afb. 33 en 34).<sup>120</sup>

De aanwezigheid van Rafaël en Tobias op het altaarstuk zou verklaard kunnen worden doordat pater Albizzo de' Nerli, monnik van de Santa Maria del Carmine, degene was die de nonnen van de Santa Felicità de devotie voor de aartsengel had bijgebracht. Albizzo de' Nerli bekleedde verschillende functies en was tot zijn dood in 1428 een prominente figuur in de Santa Maria del Carmine,<sup>121</sup> waardoor de aartsengel mogelijk ook in deze kerk een belangrijke betekenis had. Daarnaast heeft waarschijnlijk de ligging van de kerk in het kwartier van de Santo Spirito een grote rol gespeeld. Dit geldt tevens voor de locatie van de San Frediano, waar in de kapel van de broederschap met dezelfde naam een enorm paneel te zien was, dat Sellaio rond 1490 maakte. Op dit werk is Rafaël met Tobias afgebeeld tussen zeven andere heiligen rondom een kruisiging (afb. 35).<sup>122</sup>

Op deze twee altaarstukken en ten minste vijf andere werken van Sellaio met Rafaël en Tobias, blijkt uit de plaats van de aartsengel tussen andere heiligen dat ook hij is weergegeven als heilige,

<sup>116</sup> Mesnil 1906 (zie noot 96), pp. 19-20.

<sup>117</sup> H. Mackowsky, 'Jacopo del Sellaio', in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XX*, Berlin 1899, p. 192.

<sup>118</sup> Vanaf 1473 had hij samen met de schilder Filippo di Giuliano een atelier op de Piazza San Miniato Fra le Torri. Informatie over de schilder afgeleid van <[http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2563%20\(OK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2563%20(OK))> (23 juni 2012); J. Turner (red.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, deel 16, pp. 83-84.

<sup>119</sup> Jacopo del Sellaio bleef tot zijn dood verbonden aan de San Frediano en is in deze kerk ook begraven. <<http://www.nga.gov/cgi-bin/tbio?tperson=1868&type=a>> (23 juni 2012).

<sup>120</sup> N. Pons, 'La pala del Sellaio per Il Carmine: un ritrovamento', in *Antichità Viva* 2-3 (1990), pp. 5-10.

<sup>121</sup> Albizzo de' Nerli was 'predicatore dell'Ordine Carmelitano' en gedurende 22 jaar 'Priore Provinciale di Toscana'. Francois 2004 (zie noot 38), p. 131.

<sup>122</sup> Turner 1996 (zie noot 118), p. 84; Pons 1990 (zie noot 120), pp. 5-10.

herkenbaar aan zijn attribuut Tobias. Dit wordt bevestigd door een klein paneel waarop alleen Rafaël en Tobias te zien zijn (afb. 36). Op de onderste rand staat een opschrift met de woorden: ‘AGNIOLO.RAFAELO’. Van wie Jacopo del Sellaio de opdracht kreeg voor dit schilderij is niet bekend, maar het opschrift maakt duidelijk dat we hier te maken hebben met een afbeelding van de aartsengel.<sup>123</sup>

## 4.6 Grote Florentijnse meesters

### 4.6.1 Domenico Ghirlandaio

De populariteit van Rafaël en Tobias in de Florentijnse schilderkunst breidde zich niet alleen uit binnen het kwartier van de Santo Spirito, maar werd ook zichtbaar door schilderijen met deze figuren waarvan de opdrachtgevers en schilders niet direct verbonden waren met deze buurt. Een van deze schilders was Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Al tussen 1470 en 1473 maakte hij de vier frescoschilderingen met de Mantelmadonna, een piëta, de aartsengel Rafaël en een ongeïdentificeerde heilige voor de Vespuccikapel in de Franciscaanse kerk Ognissanti (afb. 38).<sup>124</sup> Helaas is een groot deel van Rafaëls afbeelding verloren gegaan, maar wel is duidelijk te zien dat hij zonder Tobias is afgebeeld. Waarom Rafaël door de familie Vespucci werd uitgekozen als heilige voor hun kapel is onduidelijk. Ook Cadogan geeft hier geen mogelijke verklaring voor, maar de aanwezigheid van de aartsengel in de kapel van deze belangrijke familie wijst wel op de belangrijke betekenis die Rafaël had in Florence.

Ook op twee altaarstukken die Ghirlandaio tussen 1478 en 1479 vervaardigde, is het opvallend dat Rafaël is weergegeven zonder Tobias. Op beide werken is hij te zien tussen andere heiligen en alleen herkenbaar door het gouden doosje in zijn rechterhand (afb. 39 en 40). Van het altaarstuk in Pisa weten we niets over de opdrachtgever of de oorspronkelijke plaats, maar over het zogenaamde San Giusto-altaarstuk is bekend dat Ghirlandaio dit maakte voor het hoofdaltaar van de Florentijnse kerk van San Giusto alle Murra, die tijdens de belegering van 1529 te gronde gericht werd. Op de *predella* van dit altaarstuk is Tobias wel afgebeeld, maar niet, zoals op bijna iedere voorstelling, aan de hand van Rafaël tijdens de reis die zij maken (afb. 41). De afbeelding laat zien hoe de aartsengel Tobias instrueert bij het opensnijden en ontleden van de zojuist gevangen vis.<sup>125</sup> Op deze scène met Tobias na, is Rafaël op drie werken van Ghirlandaio alleen weergegeven met het gouden doosje als attribuut, waardoor aannemelijk is dat de aartsengel in de loop van de tweede helft van de vijftiende eeuw zo populair was geworden, dat hij ook zonder Tobias herkend werd.

---

<sup>123</sup> Mackowsky 1899 (zie noot 129), p. 192. Dit is echter niet het geval op een *tondo* dat Sellaio rond 1480 maakte in opdracht van de verenigde broederschap van de *Bigallo* en de *Misericordia*. Hierop zijn Maria met Kind, twee engelen en de patroonheiligen van de twee broederschappen, Tobias en Petrus Martelaar, te zien (afb. 37). Zie M. Sichi, *Un'istituzione di beneficenza fiorentina: il Bigallo*, Napoli 1927, p. 104; H. Kiel, *Il museo del Bigallo a Firenze*, Milano 1977, p. 123.

<sup>124</sup> J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven/London 2000, pp. 37-39.

<sup>125</sup> Cadogan 2000 (zie noot 124), pp. 60-63.

#### 4.6.2 Filippino Lippi

Een andere grote meester uit de vijftiende-eeuwse Florentijnse schilderkunst die opdrachten kreeg voor schilderijen met Rafaël, was Filippino Lippi (1457-1504). Hij maakte een klein paneel met Rafaël en Tobias (afb. 42), waarvan de datering mogelijk tussen 1475 en 1480 ligt en vervaardigde rond 1485 een schilderij met de drie aartsengelen, dat duidelijk gemaakt is naar het voorbeeld van Botticini's altaarstuk voor *Il Raffa* (afb. 43).<sup>126</sup> Door de afmetingen van dit tweede paneel is het aannemelijk dat het een altaarstuk was. Bovendien waren de eerder vervaardigde schilderijen van Neri di Bicci, Domenico di Michelino en Francesco Botticini met de drie aartsengelen ook gemaakt voor verschillende altaren, waardoor de opdrachtgever voor zijn altaar waarschijnlijk een schilderij wilde met dezelfde figuren en dezelfde compositie. Over de opdrachtgevers en de oorspronkelijke verblijfplaatsen van beide werken is echter niets bekend, waardoor niet duidelijk is welk verband er bestaat tussen de twee panelen en Rafaël en Tobias.

#### 4.6.3 Sandro Botticelli

Aan het einde van de vijftiende eeuw, tussen 1491 en 1494, kreeg Botticelli opdracht voor het maken van een altaarstuk met de Drie-eenheid en heiligen en op de *predella* scènes uit het leven van Maria Magdalena (afb. 45). Het schilderij was bestemd voor het klooster Sant' Elisabetta delle Convertite, dat onderdak bood aan berouwvolle prostituees die een nieuw leven wilden beginnen. De belangrijkste plaats op de voorstelling, naast de Drie-eenheid, wordt ingenomen door Maria Magdalena, die de beschermheilige van het klooster was. Johannes de Doper is afgebeeld door zijn betekenis als patroonheilige van Florence.<sup>127</sup> De reden dat Rafaël en Tobias op de voorstelling te zien zijn, heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat het klooster zich bevindt in de Via dei Serragli, in het kwartier van de Santo Spirito.

---

<sup>126</sup> Boskovits en Brown 2003 (zie noot 14), p. 166; P. Zambrano, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 165-169, 318-319 en 324-325. Raffaello Botticini, de zoon van Francesco Botticini, vervaardigde tussen 1500 en 1505 ook een schilderij met de drie aartsengelen in navolging van het altaarstuk dat zijn vader voor *Il Raffa* maakte (afb. 44).

<sup>127</sup> D. Farr, W. Bradford en H. Braham, *The Courtauld Institute Galleries, University of London*, London 1990. <<http://www.courtauld.ac.uk/gallery/collections/paintings/renaissance/botticelli.shtml>> (Bezocht op 27 juni 2012). In de bezitscatalogus wordt als zeer waarschijnlijke herkomst van het schilderij het klooster Sant' Elisabetta delle Convertite genoemd. Op de website is dit aangepast en wordt zonder twijfel gesteld dat het hiervoor bestemd was.



## 5. Conclusie

Het grote aantal Florentijnse schilderijen met Rafaël en Tobias in de vijftiende eeuw wordt door kunsthistorici al sinds het einde van de negentiende eeuw in verband gebracht met twee groepen opdrachtgevers van deze schilderijen. Enerzijds waren dit broederschappen met Rafaël als patroonheilige en anderzijds Florentijnse kooplieden wier zoon voor het eerst op handelsreis ging.

Dit onderzoek naar de verklaring voor het ontstaan van de schilderijen met Rafaël en Tobias en de toename daarvan, waarbij opdrachten, opdrachtgevers, schilders en oorspronkelijke verblijfplaatsen van de stukken centraal staan, wijst echter uit dat er geen aanwijsbare relatie bestaat tussen de schilderijen en de reizen die gemaakt werden door de zoons van Florentijnse kooplieden. Hoewel deze theorie algemeen geaccepteerd lijkt te zijn, heeft Gombrich terecht opgemerkt dat er geen bewijs bestaat voor deze aanname. Over *Il Raffa* en *La Scala*, de twee Florentijnse broederschappen waarvan Rafaël de patroonheilige was, is wel bekend dat zij opdrachten gaven voor werken met Rafaël en Tobias. Hoewel in de meeste onderzoeken wordt gesteld dat *La Scala* de belangrijkste rol speelde bij de verspreiding van de Florentijnse schilderijen, gaf zij deze opdrachten pas vanaf het midden van de zestiende eeuw. Alleen *Il Raffa* was dus van belang bij de toename van het aantal schilderijen in de vijftiende eeuw.

Hoewel het aantal stukken met Rafaël en Tobias na de oprichting van *Il Raffa* – rond het midden van de vijftiende eeuw – toenam, bestond al vanaf het tweede kwart van de vijftiende eeuw een cultus rondom Rafaël in het kwartier van de Santo Spirito. De aartsengel zou in 1424 verschenen zijn aan een non in de kerk van Santa Felicita en keerde daarna meerdere malen terug naar de nonnen van het klooster, waardoor bij hen de devotie voor de engel ontstond. De verschijning is door kunsthistorici nooit beschreven, terwijl deze belangrijke gebeurtenis het begin was van de daarop volgende volksdevotie in het kwartier van de Santo Spirito en de aanleiding was voor het grote aantal schilderijen met Rafaël en Tobias dat in Florence vervaardigd werd.

De voorstellingen met Rafaël en Tobias verspreidden zich vanaf het tweede kwart van de vijftiende eeuw voornamelijk in het kwartier van de Santo Spirito. De aartsengel werd afgebeeld in het klooster van de Santa Felicita en korte tijd later ontstonden de eerste schilderijen met Rafaël en Tobias. De eerste stukken die verband houden met het kwartier van de Santo Spirito zijn van de hand van Bicci di Lorenzo, die hier woonde en werkte. Vanaf het midden van de vijftiende eeuw kreeg ook zijn zoon Neri di Bicci opdrachten voor het vervaardigen van schilderijen met de aartsengel en Tobias, waaronder het altaarstuk met de drie aartsengelen voor *Il Raffa*. Na de oprichting van deze broederschap nam het aantal schilderijen snel toe, wat terug te zien is aan panelen met Rafaël en Tobias, soms vergezeld van Michël en Gabriël, die gemaakt werden door Domenico di Michelino, Giovanni di Piamonte, de gebroeders Pollaiuolo en het atelier van Verrocchio.

Na 1470 verspreidden de schilderijen met Rafaël en Tobias zich niet alleen verder binnen het kwartier van de Santo Spirito, zoals een aantal werken van Francesco Botticini en Jacopo del Sellaio

laat zien, maar ook over de rest van Florence. Grote Florentijnse meesters als Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio en Sandro Botticelli kregen opdrachten voor het maken van schilderijen waarop de twee figuren te zien zijn, soms vergezeld van de andere twee aartsengelen of tussen meerdere heiligen. Rafaël wordt op deze stukken weergegeven als heilige, met Tobias als attribuut. De aartsengel wordt op de werken van Ghirlandaio zelfs zonder Tobias weergegeven, hetgeen bevestigt dat het op de Florentijnse schilderijen met de twee figuren om Rafaël gaat en niet om de jongen Tobias.

Het feit dat Rafaël als heilige werd afgebeeld, is ook terug te zien in de verschillende soorten opdrachtgevers van de werken. Naast de broederschap *Il Raffa* waren het onder anderen particuliere opdrachtgevers, onder wie apothekers, die schilderijen met de aartsengel bestelden. Rafaël is hierop weergegeven als genezer en beschermer. Vooral deze laatste betekenis moet symbolisch gezien worden: hij was de aartsengel die bescherming bood tijdens de levensweg.

## 6. Literatuurlijst

### Bronnen

Bicci, N. di, *Le Ricordanze (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475)*, red. B. Santi, Pisa 1976.

### Literatuur

Achenbach, G.M., 'The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance', in *Marsyas* 3 (1943-1945), pp. 71-86.

Anoniem, *The Book of Saints: A Dictionary of Servants of God Canonized by the Catholic Church. Compiled by the Benedictine monks of St. Augustine's Abbey Ramsgate*, London 1966.

Bellosi, L., *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, tent. cat. Firenze (Casa Buonarroti) 1990.

Berefelt, G., *A Study on the Winged Angel. The Origin of a Motif*, Stockholm 1968.

Bernacchioni, A.M., 'Documenti e precisazioni sull'attività tarda di Domenico di Michelino: la sua bottega di Via delle Terme', in *Antichità viva* 6 (1990), pp. 5-14.

Birbari, E., *Dress in Italian Painting, 1460-1500*, London 1975.

Boskovits, M. en D.A. Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, Washington 2003.

Burckhardt, J., *Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien*, 1898. Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Jacob Burckhardt-Stiftung, Band 6, München/Basel 2000.

Cadogan, J.K., *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven 2000.

Cagno, G. di, 'Due famiglie e un dipinto. Un committente per l'Arcangelo Raffaele e Tobiolo nel Museo di San Giovanni Valdarno', in *Studi di Storia dell'Arte* 9 (1998), pp. 299-304.

Callmann, E., *Appolonio di Giovanni*, Oxford 1974.

Covi, D.A., *Andrea del Verrocchio: Life and Work*, Firenze 2005.

Darrow, E., N. Dorman en C. Ishikawa, *Renaissance Art in Focus: Neri di Bicci and Devotional Painting in Italy*, tent. cat. Seattle (Seattle Art Museum) 2004.

Eisenbichler, K., *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto 1998.

Eisenbichler, K., 'Devotion to the Archangel Raphael in Renaissance Florence' in S. Sticca (red.), *Saints: Studies in Hagiography*, New York 1996, pp. 251-267.

Ekkart, R.E.O., *Catalogus van de schilderijen in het Rijksmuseum Meermann-Westreenianum*, Den Haag 1987.

Farr, D., W. Bradford en H. Braham, *The Courtauld Institute Galleries, University of London*, London 1990.

Finiello Zervas, D., *Orsanmichele a Firenze*, Modena 1996.

- Fiorelli Malesci, F., *La chiesa di Santa Felicità a Firenze*, Firenze 1986.
- Francois, M.C., 'L'arcangelo di Santa Felicità: genesi di un culto', in *Granducato* 5 (1977), pp. 27-33.
- Francois, M.C., 'Il ritratto del venerabile padre Albizzo de' Nerli e il culto dell'arcangelo Raffaello', in *Carmelus* 51 (2004), pp. 131-142.
- Frick, C.C., *Dressing a Renaissance City: Society, Economics and Gender in the Clothing of Fifteenth-Century Florence*, Los Angeles 1995.
- E.H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*. London 1975<sup>2</sup> (1972).
- Hart, T., 'Tobit in the Art of the Florentine Renaissance', in M. Bredin (red.), *Studies in the Book of Tobit: A Multidisciplinary Approach*, London/New York, 2006.
- Henderson, J., *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford 1994.
- Kanter, L., en J. Marciari, *Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection*, tent. cat. New Haven (Yale University Art Gallery) 2010.
- Kiel, H., *Il museo del Bigallo a Firenze*, Milano 1977.
- Kühnel, E., 'Documenti relativi alla storia della tavola degli Arcangeli nell'Accademia di Belle arti', in *Rivista d'Arte* 3 (1905), pp. 199-205.
- Kühnel, E., *Francesco Botticini*, Strasbourg 1906.
- Mackowsky, H., *Verrocchio*, Bielefeld/Leipzig 1901.
- Mackowsky, H., 'Jacopo del Sellaio', in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XX*, Berlin 1899, pp. 192-202, 271-284.
- Mâle, E., *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932.
- Meltzing, O., *Das Bankhaus des Medici und Seine Vorläufer*, Jena 1906.
- Mesnil, J., 'Encore le Tobie et les Archanges de l'Académie des Beaux-Arts', in *Rivista d'arte* 3 (1905), pp. 228-242.
- Mesnil, J., 'Encore le Tobie et les Archanges de l'Académie des Beaux-Arts II', in *Rivista d'arte* 4 (1906), pp. 13-21.
- Nardinocchi, E., *Museo Horne: guida alla visita del museo*, Firenze 2011.
- Os, H.W. van en M. Prakken (red.), *The Florentine Paintings in Holland 1300-1500*, Amsterdam/Maarssen 1974.
- Poggi, G., *Il Bigallo*, Firenze 1905.
- Pons, N., 'La pala del Sellaio per il Carmine: un ritrovamento', in *Antichità Viva* 2-3 (1990), pp. 5-10.
- Pope-Hennessy, J.W., *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, New York 1987.
- Proto Pisani, R. C. en M.G. Vaccari, *Museo di Palazzo Davanzati. Guida alla visita del museo*, Firenze 2011.

Refice, P., *Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2007.

Robson, J., 'The Pilgrim's Progress' in W.R. Cook (red.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden/Boston 2005.

Rubin, P.L. en A. Wright, *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, tent. cat. London (The National Gallery of Art) 1999.

Saalman, H., *The Bigallo. The Oratory and Residence of the Compagnia del Bigallo e della Misericordia in Florence*, New York 1969.

Sanberg-Vavalà, E., *La pittura Veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926.

Seymour Jr., C., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven/London 1970.

Sichi, M., *Un'istituzione di beneficenza fiorentina: il Bigallo*, Napoli 1927.

Turner, J. (red.), *The Dictionary of Art*, New York 1996.

Venturini, L., *Francesco Botticini*, Firenze 1994.

Villette, J., *L'Ange dans l'art d'occident du XIIe au XVIe siècle. France, Italie, Flandre*, Paris 1940.

Wackernagel, M., *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Leipzig 1938 (vert. A. Luchs, Princeton 1981).

Wright, A., *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven/London 2005.

Zambrano, P., *Filippino Lippi*, Milano 2004.

Zeri, F. en F. Rossi, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Milano 1986.

### **Websites**

<http://www.biblija.net>

<http://bilddatenbank.khm.at>

<http://collectie.boijmans.nl>

<http://www.courtauld.ac.uk>

<http://www.fondazionezeri.unibo.it/>

<http://www.nga.gov.au>

<http://www.polomuseale.firenze.it>

<http://ecatalogue.art.yale.edu>