

Kerkelijke kunst in roerige tijden

Noord-Nederlandse altaarstukken
na de Beeldenstorm



Student: Katinka van den Berg

Studentnummer: 3834654

Begeleider: Drs. Hilbert Lootsma

Masterscriptie Kunstgeschiedenis

25-06-2016

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	3
Inleiding.....	4
Hoofdstuk 1: Historische situatie.....	6
Hoofdstuk 2: <i>Antwerp Art after Iconoclasm</i>	10
Hoofdstuk 3: Casestudies.....	13
3.1 Jan Deys, <i>Altaarstuk met het Laatste Avondmaal</i>	14
3.2 Pieter Pietersz.....	17
3.3 Anthonie Blocklandt van Montfoort, <i>De onthoofding van de heilige Jacobus</i>	22
Conclusie.....	25
Afbeeldingen.....	28
Afbeeldingenlijst.....	39
Literatuurlijst.....	41

Voorwoord

Het kiezen van een interessant onderwerp voor een masterscriptie bleek een moeilijkere opgave dan vooraf gedacht. Ik had mij in eerste instantie ingelezen op zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse historieschilderkunst, de periode en het genre waar ik tijdens mijn bachelor ook veel mee bezig was geweest. Tijdens overleg met mijn begeleider, Hilbert Lootsma, kwamen ook onderwerpen uit de zestiende eeuw aan bod. Het leek mij interessant om een onderwerp en periode te onderzoeken die in de kunsthistorische literatuur tot op heden relatief weinig aandacht had gekregen. De Noord-Nederlandse kunstenaars na de Beeldenstorm voldeden goed aan deze wens, omdat er tot nu toe vrij weinig over hen is geschreven, en deze periode als geheel meer aandacht verdient. De religieuze, politieke en sociale situatie, waaronder de Beeldenstorm en de Nederlandse Opstand die volgde, hebben op politiek en sociaal gebied in het verleden wel veel aandacht ontvangen. Na overleg en het nodige vooronderzoek was mijn interesse gewekt voor de altaarstukken die na de Beeldenstorm zijn geschilderd. Ik hoop met dit onderzoek een bijdrage te kunnen leveren aan de bestaande kennis over deze periode en de kunstenaars die toen werkzaam waren.

Na een aantal maanden met plezier aan dit onderzoek te hebben gewerkt, ligt hier het resultaat. Ik wil daarvoor mijn begeleider, Hilbert Lootsma, bedanken voor de hulp, tips en ideeën die hij mij tijdens het onderzoek en het schrijven van deze scriptie heeft geboden. Daarnaast wil ik Elise van den Berg bedanken voor het nalezen en corrigeren van het stuk.

Inleiding

In 1566 ging een groot deel van het kerkelijke kunstbezit in de Nederlanden verloren tijdens de Beeldenstorm. Interieurs van kerken en kloosters door het hele land werden vernield en geplunderd, na een periode van religieuze onrust. De hervormingsideeën begonnen als een roep naar hervorming van de katholieke kerk, maar liepen uit tot een nieuwe religieuze stroming. Onderdeel van de kritieken was het gebruik van beelden en afbeeldingen binnen het katholieke geloof. Tijdens de Beeldenstorm kwamen deze kritieken fysiek tot uiting toen groepen protestanten religieuze gebouwen bestormden.

De vernielingen van altaarstukken en andere kunst moet indruk hebben gemaakt op de zestiende-eeuwse Nederlanders, en in het bijzonder op de generatie kunstenaars die ten tijde van en net na de Beeldenstorm werkzaam waren. Zij waren getuige geweest van aanvallen op de altaarstukken van hun voorgangers, collega's en zagen mogelijk zelfs hun eigen werken verloren gaan. Het is moeilijk voor te stellen dat deze gebeurtenissen geen invloed hadden op hun kunst. Koenraad Jonckheere gaat van dit idee uit in zijn onderzoek naar Antwerpse kunst uit de periode 1566-1585. Hij heeft een aantal hypotheses, die in hoofdstuk 2 worden toegelicht, over innovaties van Zuid-Nederlandse kunstenaars die volgens Jonckheere een reactie waren op de gebeurtenissen uit 1566.

In het verleden is er weinig aandacht geweest voor kunst na de Beeldenstorm. David Freedberg was de eerste kunsthistoricus die deze periode als geheel onderzocht in zijn proefschrift uit 1972. Daarna was het lange tijd stil, pas in 2012 verscheen het onderzoek van Jonckheere. Beide kunsthistorici hebben zich echter voornamelijk gericht op de Zuidelijke Nederlanden, in het bijzonder Antwerpen, omdat daar in deze periode de meeste activiteit was op het gebied van religieuze schilderkunst. Zij lieten de Noordelijke Nederlanden echter vrijwel buiten beschouwing. Wel zijn er verschillende artikelen verschenen over Noord-Nederlandse kunstenaars die werkzaam waren in de periode rond de Beeldenstorm, waaronder stukken over Pieter Pietersz. en een proefschrift over Anthonie Blocklandt van Ingrid Jost uit 1960. Ook op het gebied van tentoonstellingen is deze periode ondervertegenwoordigd. In 1986 organiseerde het Rijksmuseum een tentoonstelling over Noord-Nederlandse kunst voor de Beeldenstorm. Deze bevatte wel een klein onderdeel met kunst na 1566, maar dit diende vooral als afsluiting.

De periode tussen de Beeldenstorm en de volgende generatie bekende schilders, de Hollandse maniëristen, werd grotendeels afgedaan in de kunsthistorische literatuur als een overgangperiode van weinig belang. De kunstenaars die toen werkten, zoals Pietersz. en Blocklandt, hebben nooit grote bekendheid verworven. Toch zijn zij een belangrijke schakel geweest. Zij waren immers de leraren van de schilders uit die volgende, wel bekende generatie. Daarnaast leefden zij in een turbulente tijd, waarin zij voor de uitoefening van hun beroep zeer waarschijnlijk voor nieuwe

uitdagingen kwamen te staan. De oplossingen die zij voortbrachten zijn ook van invloed geweest op hun leerlingen. Vanuit dit oogpunt is het dus opmerkelijk dat deze periode zo lang buiten beschouwing is gebleven.

Centraal in deze scriptie staat de invloed van de Beeldenstorm op Noord-Nederlandse altaarstukken die tussen 1566 en 1580 zijn geschilderd. Hoe zijn deze stukken anders dan werken die voor 1566 tot stand zijn gekomen, in onderwerp, iconografie en decorum? Hoewel in deze regio maar een klein aantal altaarstukken zijn geproduceerd, vanwege de voornamelijk protestantse sympathieën, is het interessant om te onderzoeken hoe Noord-Nederlandse kunstenaars hebben gereageerd op de gebeurtenissen rond de Beeldenstorm en of dit verschilt van hun zuidelijke collega's. In dit onderzoek worden vier altaarstukken bestudeert, met speciale aandacht voor het onderwerp en de iconografie. Deze stukken zijn allen geschilderd na de Beeldenstorm en voor het moment dat Haarlem zich in 1578 definitief bij de opstand aansluit. De opdracht die Pietersz. in 1574 in Haarlem krijgt, was waarschijnlijk een van de laatste katholieke opdrachten voor een altaarstuk in de Noordelijke Nederlanden.¹ Door naar de iconografische traditie van een onderwerp te kijken, kan niet alleen de populariteit van een dergelijk thema in de voorgaande periode aangeven, maar ook een indicatie zijn van de veranderingen die een kunstenaar in de iconografie aanbracht. Hierbij moet wel in gedachten worden gehouden dat er mogelijk religieuze kunst met hetzelfde onderwerp verloren is gegaan tijdens de Beeldenstorm.

Om antwoord te kunnen geven op deze vragen wordt eerst de historische situatie toegelicht, met bijzondere aandacht voor de kritieken op kunst tijdens de Reformatie en de gebeurtenissen tijdens de Beeldenstorm. In hoofdstuk 2 worden de theorieën en bevindingen van Jonckheere uit *Antwerp Art after Iconoclasm* toegelicht, om een duidelijk beeld te krijgen van de ontwikkelingen die deze kunsthistoricus in de Antwerpse religieuze historieschilderkunst zag. Het hierop volgende hoofdstuk bestaat uit een aantal case studies. Vier altaarstukken worden onderzocht, om de invloeden van de Reformatie op deze werken te achterhalen. Daarbij wordt ook, wanneer relevant, aandacht besteed aan de ontwikkelingen die Jonckheere in het Zuiden zag. Vervolgens kan worden geconcludeerd welke reformatorische invloeden terug te zien zijn in deze altaarstukken, en of de makers van deze werken dezelfde oplossingen vonden als hun Antwerpse collega's.

¹ J.P. Filedt Kok e.a. (red.), *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580. Deel II*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, p. 409.

Hoofdstuk 1: Historische situatie

De zestiende eeuw was, zoals gezegd, een turbulente eeuw in de Nederlanden. De Noord-Nederlandse gewesten hadden zich in de loop van de eerste helft van deze eeuw bij het rijk van Karel V gevoegd. Zijn zoon, Filips II, nam in 1556 het Spaanse gedeelte van het rijk over, waar ook de Nederlanden onder vielen. Tijdens deze politieke veranderingen ontstond er niet alleen weerstand tegen de nieuwe centrale macht, maar ook tegen het heersende katholieke geloof. In de eerste helft van de zestiende eeuw uitten verschillende hervormers hun kritieken tegen de Katholieke Kerk, waaronder Maarten Luther in 1517 en Johannes Calvijn in de jaren 1530. Dankzij de drukkunst verspreidden deze hervormingsideeën zich vrij snel over Europa, en vonden ook in de Nederlanden aanhang.

De hervormers verzetten zich onder andere tegen de manier waarop de mis werd gevierd, tegen de overdadige decoraties in kerken en hoe dit alles werd gefinancierd. De Katholieke Kerk bood aflaten aan, die een gelovige zou vrijstellen van de boetedoening die hij zou moeten ondergaan voor zijn zonden. Zij konden hun zonden dus eigenlijk afkopen. De hervormers zagen deze praktijk niet alleen als onjuist vanwege het idee dat zonden af te kopen zouden zijn, maar ook omdat met deze uitbuiting de in de ogen van critici uitbundige levensstijl van de paus, kardinalen en andere hooggeplaatste geestelijken werd gefinancierd.²

Een ander belangrijk punt van kritiek van de hervormers was de heiligenverering en de manier waarop daarvoor gebruik werd gemaakt van afbeeldingen. Heiligen werden vereerd om hun heilzame krachten, en beelden van heiligen werden aanbeden alsof zij magische krachten bezaten. Door tot een heilige te bidden of zijn reliek te vereren kon bijvoorbeeld de boetedoening in het vagevuur verkort worden.³ Ook werd geloofd dat beelden van heiligen wonderen konden verrichten. De hervormers zagen deze vorm van verering als afgoderij. Volgens de Bijbel mocht alleen God vereerd worden, en was heiligenverering en zeker het vereren van afbeeldingen dus niet acceptabel. In Exodus verbood God niet alleen het vereren van anderen, maar ook het maken van afbeeldingen in het tweede gebod: "Gij zult u geen gesneden beeld, noch enige gelijkenis maken, van hetgeen boven in den hemel is, noch van hetgeen onder op de aarde is, noch van hetgeen in de wateren onder de aarde is."⁴ Sommigen, waaronder Erasmus, pleitten voor een correct gebruik van afbeeldingen, zoals voor scholing van een gelovige.⁵ Ook zij waren echter tegen de grote en kostbare altaarstukken die de kerken op dat moment versierden en waren van mening dat de kerken sober

² John Dillenberger, *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 1999, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ Exodus 20:1-26.

⁵ Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, Brussel 2012, pp. 31-33.

aangekleed dienden te worden. Calvijn en zijn volgers namen het tweede gebod juist vrij letterlijk en waren bijzonder fel tegen alle soorten afbeeldingen binnen het geloof.

De ideeën van Luther waren al enige tijd populair in de Nederlanden, en in de jaren zestig van de zestiende eeuw kreeg ook het Calvinisme steeds meer navolgers.⁶ Naast pamfletten werden de reformatorische ideeën ook verspreid via hagenpreken, die in de Nederlanden waarschijnlijk begonnen in 1565.⁷ Dit waren preken door hervormers die vaak net buiten de stad in het open veld plaatsvonden. Ze trokken steeds meer toeschouwers. De hagenpreken begonnen in de Zuidelijke Nederlanden en werden later ook in het noorden gehouden. Op 10 augustus 1566, na een hagenpreek van Sebastiaan Matte, bestormden toehoorders het Sint-Laurentiusklooster net buiten Steenvoorde.⁸ Matte reisde daarna verder, en op verschillende plekken waar hij preekte werden kerken, kloosters en andere katholieke gebouwen bestormd.⁹ Nieuws van de vernielingen bereikte andere steden in het zuiden, en ook daar werden kerken en kloosters aangevallen. De Beeldenstorm verplaatste zich via Antwerpen naar het noorden, en rond 24 augustus werden in Noord-Nederlandse steden als Delft, Amsterdam en Utrecht kerken en kloosters bestormd.¹⁰ Ongeveer halverwege september werd ook in Groningen en omstreken gestormd. In de periode hierna bleef het onrustig, en werden in verschillende steden nog aanvallen gedaan.

In sommige steden verliep de Beeldenstorm meer georganiseerd dan in andere, en ook de heftigheid verschilde per plaats.¹¹ Antwerpen werd bijvoorbeeld zeer zwaar getroffen. Volgens een ooggetuige waren de interieurs van de kerken in deze stad volledig verwoest.¹² De vernielingen gebeurden hier in de loop van een aantal dagen. In het zuiden werd waarschijnlijk vaker willekeurig vernield, zoals in Gent waar heftig en nietsontziend werd gestormd.¹³ Naar aanleiding van het nieuws uit het zuiden over de vernielingen brachten geestelijken in een aantal noordelijke steden, zoals in Leiden, uit voorzorg waardevolle voorwerpen in veiligheid, en konden zo kleinere voorwerpen nog van de beeldenstormers worden gered.¹⁴ Grote beelden of altaarstukken waren echter moeilijk te verplaatsen, en konden de vernielingen in veel gevallen niet ontsnappen. Dat niet alles van voor 1566 verloren is gegaan, komt doordat in sommige gevallen georganiseerd werd vernield, en daarbij sommige stukken werden ontzien. In Utrecht werd bijvoorbeeld het orgel bewust niet aangevallen en

⁶ B. Dubbe en W.H. Vroom, 'Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw', in: J.P. Filedt Kok e.a. (red.), *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580. Deel II*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, p. 16.

⁷ Jonckheere 2012 (zie noot 5), p. 22.

⁸ J. Scheerder, *De Beeldenstorm*, Bussum 1974, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 74-81.

¹¹ David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York 1988, p. 105.

¹² Scheerder 1974 (zie noot 8), p. 38-39.

¹³ Herman Kaptein, *De Beeldenstorm*, Hilversum 2002, p. 54.

¹⁴ Scheerder 1974 (zie noot 8), p. 78-79.

ook in 's Hertogenbosch werd met opzet een altaar intact gelaten.¹⁵ In een aantal steden, zoals in Utrecht, ontsnapten veel kerken aan de vernielingen. De Utrechtse beeldenstormers sloegen de rijkste kerken over en richtten zich juist op de parochiekerken, waar de protestanten hun erediensten wilden houden maar eerder waren afgewezen.¹⁶ Andere steden ontsnapten in eerste instantie zelfs volledig aan de Beeldenstorm, zoals Haarlem en Gouda.

Als reactie op de onlusten stuurde Filips II de hertog van Alva naar de Nederlanden om de orde te herstellen. Alva richtte de Raad van Beroerten op, die verantwoordelijk was voor het vervolgen van de betrokkenen. Het katholieke geloof werd in ere hersteld in de gebieden waar de protestanten hadden huisgehouden. Ook plande hij een aantal belastingen, waaronder de Tiende Penning, die veel weerstand opriepen. Vooral in de Noordelijke Nederlanden groeide het verzet tegen de maatregelen van Alva. Willem van Oranje, op dat moment stadhouder van Holland, Zeeland en Utrecht, vluchtte voor de komst van Alva naar Saksen, om vanuit daar een opstand te organiseren.¹⁷ Zijn eerste poging tot invasie in 1568 mislukte echter. In 1572 boekten de Watergeuzen, aanhangers van Oranje, de eerste overwinning met de inname van Den Briel. Daarna sloten steeds meer steden zich bij Oranje aan. De Spanjaarden haalden enkele overwinningen in het zuiden, en wisten ook Haarlem nog terug te winnen.¹⁸ Alva kon de opstandelingen echter niet tegenhouden en werd in 1573 teruggeroepen naar Spanje. Zijn opvolger, Don Luis de Zúñiga y Requesens, probeerde de situatie te redden, maar ook zijn maatregelen brachten de opstandige steden niet terug bij Spanje.

Na het overlijden van Requesens in 1576 riepen de provincies de Staten Generaal zonder toestemming van de koning bijeen en namen zij de macht in eigen handen.¹⁹ Hoewel zij het eens konden worden over de wens om de Spanjaarden uit te drijven, bleven de katholieken en protestanten in de Staten Generaal het op religieus gebied oneens. Dit leidde in 1579 tot oprichting van de Unie van Utrecht van de zuidelijke katholieke provincies, die zich weer bij het katholieke Spaanse rijk wilden voegen, en de Unie van Utrecht van de noordelijke protestantse provincies, die onafhankelijk van Spanje wilden blijven.²⁰ Na de moord op Oranje in 1584 werden verschillende steden, waaronder Gent, Brussel en Antwerpen, heroverd door de Spanjaarden. De noordelijke provincies bleven echter onafhankelijk onder leiding van Maurits van Oranje, de zoon van Willem. De oorlog zou aanhouden tot in 1609 het Twaalfjarig Bestand werd getekend. Na deze wapenstilstand

¹⁵ Kaptein 2002 (zie noot 13), p. 51.

¹⁶ Scheerder 1974 (zie noot 8), pp. 84-85.

¹⁷ Freedberg 1988 (zie noot 11), p. 4.

¹⁸ Ibid., p. 4.

¹⁹ Ibid., p. 5.

²⁰ Ibid., p. 7.

werd de oorlog voortgezet. Pas in 1648 eindigde deze oorlog, door het sluiten van de Vrede van Münster, en werd de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden officieel erkend.

Alva gaf tijdens zijn periode in de Nederlanden steden de opdracht om hun katholieke kerken opnieuw in te richten. In steden uit de Zuidelijke Nederlanden werd hier over het algemeen beter gehoord aan gegeven dan in het noorden. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de hoeveelheid altaarstukken die voor Zuid-Nederlandse kerken zijn uitgevoerd, vergeleken met het aantal voor Noord-Nederlandse kerken. In het noorden zijn ongeveer zes stukken bekend die vrijwel zeker als altaarstuk waren bedoeld en tussen 1569 en 1578 zijn geschilderd.²¹ Dit zijn er aanzienlijk minder dan in het zuiden. Ook zijn er mogelijk nog altaarstukken uit deze periode vernield tijdens latere iconoclastische acties. Het verschil in aantal tussen het noorden en het zuiden zou deels verklaard kunnen worden door de loyaliteit van de stadsbesturen, die in het noorden mogelijk meer protestantsgezind waren dan in het zuiden. Enkele steden, zoals Culemborg en Gouda, bleven nog enige tijd trouw aan de Spaanse koning en waren waarschijnlijk eerder geneigd om de bevelen van Alva op te volgen dan meer opstandige steden. Ook kan het te maken hebben met de mogelijkheden die beschikbaar waren om de kerken opnieuw in te richten. Economisch gezien was dit geen gunstige tijd voor de Nederlanden, en er was waarschijnlijk weinig geld beschikbaar voor dergelijke herstelwerkzaamheden. Na het vertrek van Alva in 1573 kozen steeds meer stadsbesturen uit de Noordelijke Nederlanden de zijde van de Opstand, en daarmee het protestantse geloof. Dit leidde ertoe dat veel katholieke kerken in de loop van de jaren zeventig aan de protestanten werden overgedragen. Kerken die op dat moment al opnieuw waren ingericht werden weer leeggehaald, en vaak werden de altaarstukken naar seculiere gebouwen overgebracht.

Kunstenaars die wel een opdracht voor een kerkelijk schilderij wisten binnen te slepen bevonden zich waarschijnlijk in een moeilijke situatie. Zij hadden enkele jaren eerder moeten toekijken hoe altaarstukken werden vernietigd. Nu stonden zij voor de uitdaging om nieuwe werken te maken voor de katholieke kerken, die voldeden aan de heersende standaarden. Het is te verwachten dat zij door de onrusten rond de Beeldenstorm waren beïnvloed en andere keuzes gingen maken in hun kunst. Jonckheere heeft onderzoek gedaan naar deze verwachting, waarin hij beargumenteert dat kunstenaars gingen experimenteren in decorum en iconografie om schilderijen te creëren die zowel gematigde protestanten als hervormingsgezinde katholieken konden

²¹ De vier altaarstukken die in dit onderzoek worden besproken kunnen nog worden aangevuld met een anoniem schilderij dat waarschijnlijk voor de Gasthuiskapel in het Catharina Gasthuis te Gouda bedoeld was. Daarnaast bestaat er een altaarstuk uit 1579 van Blocklandt dat waarschijnlijk voor een Utrechtse kerk was besteld maar daar nooit heeft gehangen. Mogelijk kunnen er nog twee altaarstukken aan deze lijst worden toegevoegd, maar van deze werken is de datering onzeker. Een altaarstuk van Dirck Barendsz. wordt 1560-1570 gedateerd, net als een stuk van Michiel Claesz., beide aanwezig in Museum Gouda. De datering van deze werken was te onzeker voor dit onderzoek.

accepteren.²² Hij heeft zich hierbij, zoals gezegd, vrijwel uitsluitend gericht op in Antwerpen werkzame kunstenaars in de periode 1566-1585. Zijn bevindingen worden in het volgende hoofdstuk uiteengezet.

Hoofdstuk 2: Antwerp Art after Iconoclasm

De kerken en kloosters in Antwerpen waren zwaar getroffen tijdens de Beeldenstorm. In de periode na 1566 werd langzaam begonnen aan het herstel, waarbij ook weer altaarstukken en religieuze kunst besteld werden. Jonckheere heeft in *Antwerp Art after Iconoclasm* een aantal interessante hypothesen gegeven over de Antwerpse schilderkunst tussen de Beeldenstorm en de val van Antwerpen in 1585. Hij neemt onder andere “the quest for pictorial ecumenicism” waar, een zoektocht van kunstenaars naar onderwerpen en iconografie die voor beide groepen gelovigen acceptabel konden zijn.²³ Dit kan vrij worden vertaald als ‘beeldoecumene’. Jonckheere ziet verschillende innovaties in de schilderkunst van Antwerpse kunstenaars die zijn theses ondersteunen.

Hij merkt allereerst op dat Zuid-Nederlandse kunstenaars na 1566 nog steeds heiligen afbeelden. Hij ziet bij een aantal schilders dat zij nieuwe methodes gaan toepassen om de heiligen menselijker te doen voorkomen. De eerste ontwikkeling ziet hij vooral terug in de kunst van Adriaen Thomasz Key (c. 1545-na 1589). Deze kunstenaar begon heiligen met menselijke gebreken te schilderen, zoals vuile voeten, vieze vinger- en teennagels, en gaf een versie van *Hiëronymus* (1570, afb. 1) zelfs borsthaar.²⁴ Voor 1566 werden vieze nagels vooral geschilderd om aan te tonen dat de afgebeelde persoon zondig of slecht was.²⁵ Een bijbelfiguur of heilige werd dan met schone handen afgebeeld, maar de slechte figuur uit het verhaal had dan vuil onder zijn nagels. Adriaen Thomasz Key beeldde de heilige bewust af met duidelijk zichtbare vieze nagels. Daarnaast gaf hij hem een gebruide huid en borsthaar. Jonckheere concludeert uit deze weergave dat Key deze heilige als een zondaar wilde afbeelden en daarmee wilde overdragen dat Hiëronymus een gewoon mens was.²⁶ Dit betekent dat hij dus niet onfeilbaar was, en fouten kon en mocht maken. Jonckheere ziet hier een ontwikkeling waar kunstenaars een heilige menselijk konden maken door hem imperfect weer te geven. Op deze manier kon de heilige nog wel dienen als voorbeeld voor een goede levensstijl, maar lokte het schilderij minder snel uit tot afgoderij.²⁷

²² Jonckheere 2012 (zie noot 5), p. 85.

²³ Ibid., p. 85.

²⁴ Ibid., pp. 88-89

²⁵ Ibid., p. 93.

²⁶ Ibid., p. 102.

²⁷ Ibid., p. 114.

Het valt Jonckheere tevens op dat er na de Beeldenstorm meer *portraits historiés* in altaarstukken geschilderd werden dan voor 1566.²⁸ Er was veel weerstand tegen deze praktijk, zowel vanuit het kamp van de hervormers als vanuit de Katholieke Kerk. In de zeventiende eeuw werden portretten in de hoofdvoorstelling van een altaarstuk zelfs officieel verboden door de Katholieke Kerk.²⁹ De kritieken hielden zestiende-eeuwse kunstenaars en opdrachtgevers in de Zuidelijke Nederlanden blijkbaar nog niet tegen. Ook de Beeldenstorm had deze praktijk niet ontmoedigd, terwijl tijdens de verwoestingen vaak juist de gezichten werden aangevallen. Jonckheere beargumenteert dat een *portrait historié* in sommige gevallen werd toegevoegd om een religieus standpunt van de geportretteerde duidelijk te maken. Zo heeft Michiel Coxcie op het *Sint Joris Drieluik* (1575) zichzelf afgebeeld als Sint Joris. Volgens Jonckheere beeldde de kunstenaar zich hier af als een redder van het katholieke geloof, doordat hij een zestiende-eeuws wapenrusting draagt en door de overeenkomsten met een portret van Alva door Anthonis Mor.³⁰ Hij beargumenteert dat de kunstenaar zich wilde presenteren als een nieuwe Alva, die het katholieke geloof en de politieke situatie zou komen redden. Jonckheere geeft aan dat kunstenaars ook portretten in een religieuze voorstellingen konden toevoegen om de heilige menselijker te maken, wat tegelijkertijd de geportretteerde persoon verheerlijkte.³¹ Dit leverde kritiek op van de protestanten, over het afbeelden van heiligen, en van de katholieken, over het vermenselijken van de heiligen en leidde uiteindelijk tot het eerder genoemde verbod. Het toevoegen van portretten in een religieuze voorstelling ging dus eigenlijk in tegen het streven naar beelddoecumene.

In zijn boek gaat Jonckheere ook in op de katholieke rituelen rond het geloof. Buigen en knielen waren belangrijke vormen van respect die volgens de Katholieke Kerk getoond moesten worden aan God en heiligen. Dit vertaalde zich onder andere in buigen en knielen voor altaarstukken en andere religieuze voorwerpen.³² Hervormers zagen dit als afgoderij en hadden hier dan ook zware kritieken op, zoals Jonckheere laat zien. Deze twee denkbeelden over buigen en knielen uitten zich in twee soorten afbeeldingen. Katholieke opdrachtgevers of kunstenaars lieten knielende figuren in hun altaarstukken afbeelden om deze praktijk te ondersteunen.³³ Jonckheere geeft hier Michael Coxcies *Sint Goedele triptiek* uit 1592 als voorbeeld, waarop de heilige Goedele knielend voor een stenen beeld is afgebeeld.³⁴ Protestantse opdrachtgevers of kunstenaars daarentegen kozen onderwerpen waar ofwel het goede voorbeeld in wordt gegeven, zoals in het hierna besproken altaarstuk *De drie jongelingen in de vurige oven* (1575, afb. 10) van Pieter Pietersz., of beeldden de religieuze scène zo

²⁸ Ibid., p. 133.

²⁹ Ibid., p. 129.

³⁰ Ibid. p. 146.

³¹ Ibid., p. 147.

³² Ibid., p. 170.

³³ Ibid., p. 178.

³⁴ Ibid., p. 178.

af dat buigen of knielen ontmoedigd werd.³⁵ Ook kleinere gebaren, zoals een zegenend handgebaar, konden de toeschouwer stof tot nadenken geven over de boodschap van een schilderij. Jonckheere merkt op dat, hoewel dit soort gebaren voor ons mogelijk moeilijk te herkennen zijn, zestiende-eeuwse toeschouwers dit wel konden begrijpen.³⁶ Ook in dit geval lijken de kunstenaars niet naar beeldoecumene te streven, maar waren zij vooral bezig met de boodschap die het schilderij aan de toeschouwer over kon brengen. Dit waren in het geval van Coxcie en Pietersz. geen verzoenende boodschappen, maar juist respectievelijk sterke katholieke en protestantse ideeën, wanneer de interpretatie van Jonckheere van deze schilderijen wordt aangehouden.

Jonckheere geeft aan dat er ook discussie gaande was over het materiaal waarvan een kunstwerk was gemaakt. Protestanten benadrukten dat de afbeeldingen van heiligen slechts dood materiaal waren, en geen levende, heilige figuren.³⁷ Katholieken meenden dat ze niet de afbeelding zelf aanbeden, maar dat waar de afbeelding voor stond. Zij zagen de afbeelding zelf dus niet als iets levends, maar het idee waar het beeld voor stond wel. Kunstenaars experimenteerden in deze tijd met grisailles, een type schildering waarin de illusie van een beeld wordt gecreëerd. Grisailles hadden op dat moment al een lange geschiedenis in de Nederlandse schilderkunst. Sinds *Het Gents altaarstuk* van de gebroeders Van Eyck werden buitenluiken vaak in grisaille geschilderd.³⁸ Naast de discussie over materiaal, was er ook een soort wedstrijd gaande tussen kunstenaars die in verschillende materialen werkten over welke vorm van kunst het hoogste aanzien diende te hebben. Jonckheere noemt dat enkele Antwerpse kunstenaars leken te experimenteren met grisailles in de periode na de Beeldenstorm. Zij deden dit mogelijk in reactie op het reformatorisch debat over het materiaal van een afbeelding, maar de competitie tussen de verschillende kunstvormen heeft volgens hem mogelijk ook meegespeeld. Een schilder kon met een grisaille de toeschouwer voor de gek houden, en zo mogelijk voor sommigen bewijzen dat de schilderkunst boven de beeldhouwkunst stond omdat zij hem perfect kon imiteren.

De laatste iconografische opvallendheid die Jonckheere bespreekt is de architecturale setting van Zuid-Nederlandse altaarstukken na de Beeldenstorm. Hij geeft aan hoe belangrijk de omgeving in het schilderij is, omdat het de aandacht van de voorstelling af kan leiden of er juist naartoe kan trekken.³⁹ Zo kan het weglaten van een duidelijke architectuur veelzeggend zijn, of kan de architectuur juist commentaar leveren op de afgebeelde voorstelling. Jonckheere geeft *Paulus en Barnabas te Lystra* (1567, afb. 2) van Hans Vredeman de Vries en Gillis Mostaert als voorbeeld. Dit schilderij is te klein om een altaarstuk te zijn geweest. Jonckheere ziet in dit schilderij echter wel een

³⁵ Ibid., p. 182.

³⁶ Ibid., p. 182.

³⁷ Ibid., p. 224.

³⁸ Ibid., p. 200.

³⁹ Ibid., p. 224, p. 254.

belangrijke rol weggelegd voor architectuur in samenhang met het thema van het schilderij. Volgens de Bijbel genas Paulus een lamme man. De bewoners van Lystra hoorden dit, en geloofden dat Paulus en Barnabas menselijk geworden goden moesten zijn, en boden de twee mannen geschenken en offers aan. De twee apostelen weigerden de geschenken en scheurden hun kleding, om hun menselijkheid aan te tonen. Vredeman de Vries en Mostaert hebben de voorstelling gesitueerd in een klassieke, Dorische tempel, waarschijnlijk om de heidense aard van het volk van Lystra duidelijk te maken. Jonckheere geeft aan hoe de architectuur het schilderij domineert, terwijl de figuren klein zijn afgebeeld.⁴⁰ Gigantische afgodsbeelden zijn in nissen weergegeven. Dit benadrukt volgens Jonckheere hoe nietig Paulus en Barnabas lijken. Hij beargumenteert dat de menselijkheid van de twee apostelen niet alleen wordt benadrukt door het scheuren van de kleding, maar ook door de architecturale setting. In andere schilderijen, zoals *Het Laatste Avondmaal* (1575, afb. 3) van Adriaen Thomasz Key, is juist helemaal geen architecturale setting gedefinieerd. Dit zorgt ervoor dat de aandacht volledig op het Laatste Avondmaal ligt.⁴¹ Jonckheere geeft aan dat Key alleen de objecten heeft geschilderd die volgens de bijbel aanwezig waren tijdens het Laatste Avondmaal, met uitzondering van de hond, en zo terugging naar de bron.⁴² Door de architectuur weg te laten, werd de aandacht volledig gelegd op de afgebeelde voorstelling, die een zo precies mogelijke afbeelding is van het Bijbelverhaal.

Jonckheere geeft in zijn boek een aantal interessante voorbeelden die zijn beweringen ondersteunen. Zijn observaties zijn desondanks maar in een klein aantal Antwerpse schilderijen uit de periode tussen 1566 en 1585 terug te zien. Ook lijkt hij soms teveel betekenis te geven aan een bepaalde houding of toevoeging, die ook op andere manieren geïnterpreteerd zouden kunnen worden. De ontwikkelingen die hij wil aantonen verdienen wel degelijk nader onderzoek, om te zien of kunstenaars uit andere gebieden op een soortgelijke manier reageerden op de kritieken op afbeeldingen en de gebeurtenissen tijdens de Beeldenstorm. Interessant is om te onderzoeken of Noord-Nederlandse kunstenaars soortgelijke methodes toepasten om de door de Reformatie gecreëerde uitdagingen in het maken van altaarstukken op te lossen.

Hoofdstuk 3: Casestudies

De Kerk was in de zestiende eeuw, net als in de eeuwen daarvoor, een belangrijke opdrachtgever, voornamelijk voor prestigieuze en kostbare projecten.⁴³ Altaarstukken werden echter lang niet alleen door de Kerk besteld, maar ook bijvoorbeeld door gilden, broederschappen en rijke individuen die een kapel of altaar wilden decoreren. In de Noordelijke Nederlanden werden tussen 1566 en 1580,

⁴⁰ Ibid., p. 233.

⁴¹ Ibid., pp. 248-249.

⁴² Ibid., pp. 248-249.

⁴³ Dubbe en Vroom 1986 (zie noot 6), p. 17.

zoals gezegd, weinig opdrachten gegeven voor nieuwe altaarstukken. Stadsbesturen door het hele land ondervonden steeds meer druk vanuit de centrale overheid om te beginnen met de herinrichting van kerken na de verwoestingen van de Beeldenstorm. In de Zuidelijke Nederlanden kwam het herstel langzaam maar zeker op gang, en werden de kerken vanaf 1567 en vooral in de eerste jaren van de jaren zeventig weer ingericht. In het noorden werden maar in een aantal gevallen nieuwe altaarstukken besteld om de kerken te herstellen. Het is mogelijk dat het aantal bestelde altaarstukken groter is dan nu bekend, en dat nieuwe werken uit deze periode tijdens latere vernielingen verloren zijn gegaan. Van een aantal kunstenaars is bekend dat zij in de onderzochte periode opdrachten hebben gekregen. Voorbeelden hiervan zijn Jan Deys, Pieter Pietersz. en Anthonie Blocklandt van Montfoort. Vaak werd het onderwerp door de opdrachtgever bepaald, maar de schilder kon wel zelf invloed uitoefenen op de wijze waarop hij dit onderwerp uitbeeldde. De combinatie van het onderwerp en de gebruikte iconografie kan laten zien in hoeverre de opdrachtgevers en kunstenaars rekening hielden met veranderende denkbeelden die door de Reformatie waren ontstaan.

3.1 Jan Deys, *Altaarstuk met het Laatste Avondmaal*

Jan Deys Gerritsz. werkte tussen 1557 en 1573 als schilder in Culemborg. Er is weinig over zijn leven bekend, behalve dat hij een aantal opdrachten voor altaarstukken kreeg. Van deze schilderijen is maar één werk nog aan ons bekend, het altaarstuk met *Het Laatste Avondmaal* uit 1570 (afb. 4) als middenpaneel. Op de zijluiken van dit drieluik zijn *De maaltijd van Ahasveros* (linker binnenluik) en *De paschamaaltijd* (rechter binnenluik) uitgebeeld. Wanneer de luiken zijn gesloten is een voorstelling van *De mannaregen* te zien. Deze drie thema's werden allen gezien als prefiguraties van het Laatste Avondmaal. Het altaarstuk was bedoeld voor de Sacramentskapel in de Sint-Barbarakerk in Culemborg, en werd besteld om een tijdens de Beeldenstorm verwoest altaarstuk van Deys met vrijwel hetzelfde iconografisch programma te vervangen. Beide stukken waren gefinancierd uit het legaat van Elisabeth van Culemborg (1475-1555), gravin van Hoogstraten en Culemborg. Het tweede altaarstuk heeft maar een aantal jaar in de kapel gestaan. In 1578 werd de kerk aan de protestanten overgedragen, waarna het altaarstuk werd verwijderd en een aantal jaren later naar het weeshuis in Culemborg werd overgebracht.⁴⁴

Het middenpaneel van *Het Laatste Avondmaal* beeldt het moment in het verhaal uit waarop Christus het brood zegent. Dat dit moment uit het verhaal is gekozen lijkt logisch vanwege de oorspronkelijke bestemming in de Sacramentskapel. Rond deze periode was er echter veel discussie rond de eucharistie en de manier waarop het heilig sacrament uitgevoerd moest worden. Dat Deys

⁴⁴ Liesbeth Helmus, *Schilderen in opdracht. Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570*, Utrecht 2010, p. 284.

juist dit moment heeft afgebeeld, en niet het in de Nederlanden populair geworden moment waarop Christus aankondigt dat één van de discipelen hem zal verraden⁴⁵, is daarom wel opmerkelijk. Mogelijk was deze aankondiging een veiliger moment om uit te beelden tijdens de Reformatie, omdat dit niet direct in verband stond met de eucharistie. Tijdens de Contrareformatie werd de zegening van het brood juist weer vaker uitgebeeld, om de instelling van de eucharistie te benadrukken.⁴⁶ Dat de opdrachtgevers van Deys dit moment uitgebeeld wilden hebben, blijkt wel uit de voorstellingen op de zijluiken en buitenluiken. Deze prefiguraties van het Laatste Avondmaal hadden allen te maken met de eucharistie, niet met de aankondiging van Christus dat hij verraden zou worden. Uit het eerste contract blijkt dat het eerdere altaarstuk ook de instelling van de eucharistie als onderwerp gehad moest hebben, en Deys zeer waarschijnlijk hetzelfde moment als in zijn eerdere versie heeft afgebeeld.

Deys had in 1557 ook de opdracht gekregen om een altaarstuk voor de Sacramentskapel in de Sint-Barbarakerk van Culemborg te schilderen.⁴⁷ Hij kreeg toen de opdracht om een altaarstuk te schilderen dat in het teken stond van het heilige sacrament. Uit het contract blijkt dat de voorstellingen op dit altaarstuk dezelfde waren als die van het latere altaarstuk.⁴⁸ Daaruit blijkt ook dat er een predella was gemaakt, dat onderdeel was van het altaar. Deys had de opdracht gekregen om ook de twee luiken van deze predella te schilderen. Het middenstuk bestond uit twee ruimtes waar beelden van heiligen geplaatst zouden worden. Volgens het contract moest Deys op de buitenzijde van de deuren *Elia en de engel in de woestijn* en *Mozes slaat water uit een rots* schilderen. De binnenkant van het linkerluik zou de *Gregoriusmis* tonen, en het rechterluik Elisabeth van Culemborg en twee weeskinderen.⁴⁹

Het altaarstuk uit 1557 ging tijdens de Beeldenstorm in Culemborg op 14 september 1556 verloren.⁵⁰ Ook Floris van Pallant, graaf van Culemborg, die begin september nog een edict had afgekondigd dat mensen verbood om afbeeldingen te vernielen en eigenaren gebood om religieuze beelden te verwijderen, was aanwezig bij en medeplichtig aan de Beeldenstorm in Culemborg.⁵¹ Geen enkel altaarstuk in de Sint-Barbarakerk overleefde de aanval. Nadat de onrusten voorbij waren, werd in 1570 het vervangend altaarstuk besteld met ongeveer hetzelfde iconografisch programma.⁵² De enige wijziging betrof de predella. Deze zou in dit geval drie open velden tellen, één extra dan het

⁴⁵ J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Houten 1987, p. 83.

⁴⁶ Jo Claes, Alfons Claes en Kathy Vincke, *De 300 belangrijkste scènes in de christelijke kunst*, Leuven 2009, p. 255.

⁴⁷ Helmus 2010 (zie noot 44), p. 276.

⁴⁸ Ibid., pp. 276-277.

⁴⁹ Ibid., pp. 276-278.

⁵⁰ Scheerder 1974 (zie noot 8), p. 86.

⁵¹ Ibid., p. 86.

⁵² Claes 2009 (zie noot 46), pp. 279-280.

stuk uit 1557.⁵³ Twee ruimtes zouden wederom gevuld worden door gesneden beelden van heiligen, en de middelste zal waarschijnlijk bedoeld zijn geweest voor het heilig sacrament.⁵⁴ Deys kreeg wederom de opdracht om de zijluiken van de predella te schilderen, maar dit keer werden de thema's niet in het contract gespecificeerd. De predella is niet bij het altaarstuk bewaard gebleven, maar er bevinden zich wel twee losse deuren in het Museum Elisabeth Gasthuis die zeer waarschijnlijk de zijluiken van dit voetstuk waren.⁵⁵ Op deze deuren zijn aan de buitenzijde *Mozes slaat water uit de rots* en *Elia in de woestijn bezocht door een engel* (afb. 5) afgebeeld. Deze volgen dus de iconografie uit het eerdere contract. De binnenzijdes van de luiken wijken echter af. Op het rechterluik is Elisabeth van Culemborg (afb. 6) te zien, omringd door weesmeisjes. Het linkerpaneel toont Jan van Luxemburg en Anthonie van Lalaing, de twee echtgenoten van Elisabeth, te midden van weesjongens.

De opdrachtgevers van het altaarstuk hebben er in 1570 dus voor gekozen om de Gregoriusmis te vervangen door portretten van de echtgenoten van Elisabeth van Culemborg. De Gregoriusmis was een controversieel onderwerp in deze periode. Volgens een legende zou Christus, in sommige gevallen met de passiewerktuigen, boven het altaar zijn verschenen terwijl Sint Gregorius een mis opdroeg.⁵⁶ Dit wonder wordt niet vermeld in de vroege verhalen over deze paus, en deze legende is waarschijnlijk ook pas in de vijftiende eeuw ontstaan.⁵⁷ De Gregoriusmis werd in de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw een populair onderwerp, en er werden aflaten aan het verhaal verbonden.⁵⁸ In de tweede helft van de zestiende eeuw is dit thema echter nauwelijks meer afgebeeld in de Nederlanden. De aflatenpraktijk lag zoals gezegd tijdens de Reformatie zwaar onder vuur, en werd later hervormd door de Katholieke Kerk. Daarnaast was er zware kritiek op het afbeelden van de Gregoriusmis. Het beeldde de transsubstantiatie uit, het veranderen van het brood en de wijn in het lichaam en het bloed van Christus. Protestanten geloofden niet in de transsubstantiatie en hadden veel kritiek op deze katholieke dogma. Cornelis Hoen, een humanist die onder andere de werken van Erasmus en Luther las, schreef de in 1525 gepubliceerde 'Avondmaalsbrief'. In deze brief uitte hij zijn kritieken op de transsubstantiatieleer, waaruit bleek dat hij deze leer als de dogma van satan zag.⁵⁹ Hoens tekst werd gedrukt en op deze manier verspreid, en werd populair onder protestanten. Zijn visie op de transsubstantiatieleer geeft een indicatie van hoe

⁵³ Helmus 2010 (zie noot 44), p. 283.

⁵⁴ Ibid., p. 283.

⁵⁵ Ibid., p. 285.

⁵⁶ Peter Murray en Linda Murray, *The Oxford companion to Christian art and architecture*, Oxford 1996, p. 219.

⁵⁷ Timmers 1987 (zie noot 45), pp. 100-101.

⁵⁸ Ibid., p. 101.

⁵⁹ B.J. Spruyt, *Ketter aan het Binnenhof. Cornelis Hoen en zijn tractaat tegen de transsubstantiatieleer (1525)*, Heerenveen 1997, p. 30.

protestanten over dit thema konden denken, en het is dan ook mogelijk dat de opdrachtgevers de Gregoriusmis niet meer geschikt vonden als onderwerp op een altaarstuk.

3.2 Pieter Pietersz.

Pieter Pietersz. (ca. 1540-1603) was de zoon van de schilder Pieter Aertsen en leerde het vak zeer waarschijnlijk bij zijn vader. In 1555 verhuisde de familie vanuit Antwerpen naar Amsterdam.

Pietersz. verhuisde aan het einde van de jaren zestig naar Haarlem, en trok in de jaren tachtig weer terug naar Amsterdam.⁶⁰ In 1569 en 1575 kreeg hij opdrachten voor twee altaarstukken. De eerste was *Het Petrus en Paulus altaarstuk* uit 1569 voor de St. Janskerk in Gouda, een werk besteld door het gilde van de visverkopers. In 1575 werd een altaarstuk besteld door het Haarlemse bakkersgilde, dat in de St. Bavokerk in Haarlem geplaatst zou worden. Dit altaarstuk kreeg *De drie jongelingen in de vurige oven* als onderwerp. Dit zijn de twee meest ambitieuze schilderijen die zijn overgeleverd van deze schilder. Nadat de kerk en andere religieuze instellingen wegvielen als opdrachtgever, werkte Pietersz. vooral als portretschilder en maakte hij markt- en interieurstukken.

Het Petrus en Paulus altaar

Dit altaarstuk is aan beide kanten beschilderd. De voorzijde toont een afbeelding van *Het martelaarschap van Petrus en Paulus* (afb. 7). Op de achterkant is *Christus verschijnt op het meer van Tiberias* (afb. 8) afgebeeld. Het gilde van de visverkopers, met als patroonheilige de heilige Petrus, was de opdrachtgever.⁶¹ Het deelde zijn altaar met het gilde van de touwslagers, van wie de heilige Paulus de beschermheilige was. Het altaar zou geplaatst worden in de noorder zijbeuk van de Sint Jan.⁶² In 1573 werd deze kerk overgedragen aan de protestanten, en werden de altaarstukken uit de kerk verwijderd. Het heeft dus waarschijnlijk maar zeer kort op zijn bedoelde bestemming gehangen.⁶³

Gouda was in 1566 ontsnapt aan de Beeldenstorm. De Reformatie en het protestantisme hadden tot 1572 weinig aanhangers in de stad, en het katholieke stadsbestuur had na het nieuws over de onrusten in Vlaanderen voorzorgsmaatregelen genomen tegen een eventuele Beeldenstorm in hun stad.⁶⁴ Het stadsbestuur bleef trouw aan de Spaanse koning, tot de stad zich in 1572 bij de Opstand aansloot. Hoewel Gouda gespaard was tijdens de Beeldenstorm, was er in de stad in deze periode behoefte aan nieuwe altaarstukken vanwege de grote brand in de Sint Jan in 1552. De kerk

⁶⁰ Peter van den Brink, 'Het Petrus en Paulus altaarstuk van Pieter Pietersz in Gouda. Verslag van een natuurwetenschappelijk onderzoek', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), p. 235.

⁶¹ *Ibid.*, p. 239.

⁶² *Ibid.*, p. 239.

⁶³ *Ibid.*, p. 240.

⁶⁴ Alexander van Eck, *Kunst, twist en devotie: Goudse katholieke schuilkerken, 1572-1795*, Amsterdam 1994, p. 14.

was in twee jaar tijd herbouwd, en werd vanaf dat moment opnieuw ingericht met beelden, altaarstukken en de beroemde Goudse glazen.⁶⁵ Dit altaarstuk van Pietersz. en het werk van Anthonie Blocklandt, dat hierna besproken wordt, waren onderdeel van deze herinrichting.

De voorzijde van het altaarstuk, met de marteldood van Petrus en Paulus, heeft een zeer dynamische compositie. Het omgekeerde kruis waaraan Petrus wordt gekruisigd is prominent in het midden van het beeld geplaatst en geeft een diagonale lijn. Verschillende soldaten zijn met touwen bezig om het kruis rechtop te zetten. Eén hangt met zoveel gewicht aan het touw dat hij boven de grond zweeft. Deze figuur kijkt de toeschouwer van het altaarstuk recht aan. Links van het kruis staat de beul die Paulus net daarvoor heeft onthoofd. Naast het afgehakte hoofd van deze heilige zijn waterstroompjes te zien met de letters IHS ernaast. Linksonder ligt een hondje, dat uit het schilderij kijkt. Op de achtergrond zijn antieke gebouwen te zien. Volgens Hoogewerff heeft de schilder de voorstelling in het Circus Maximus in Rome afgebeeld.⁶⁶ Petrus en Paulus werden echter niet op dezelfde plaats gedood, en geen van beiden stierf in het Circus Maximus. Waarom Pietersz. voor deze setting koos is onduidelijk.

Op de achterzijde is een meer overzichtelijke compositie afgebeeld. Christus staat op het water en kijkt naar Petrus, die in het water is gezakt. Andere apostelen zijn achter hen op een boot te zien en lijken de Wonderbare Visvangst uit te beelden. De iconografie van deze twee verhalen is in het schilderij gecombineerd.⁶⁷ Volgens het verhaal waarin Christus op het water liep, ging Petrus hem tegemoet. Toen Petrus echter begon te twijfelen, zakte hij langzaam weg in het water. Hij vroeg toen Christus om hulp. Op het moment dat de apostel twijfelde, verloor hij de krachten die hij kreeg van zijn geloof, en die Christus ook had. Ook het verhaal van de Wonderbare Visvangst is uitgebeeld met de aanwezigheid van de boot vol discipelen en de vissen op de oever. Dit verhaal vertelt hoe Christus aan Petrus zei dat hij zijn netten uit moest gooien, na een nacht zonder vangst. Hoewel Petrus twijfelde aan deze opdracht, omdat hij zelf een ervaren visser was, gehoorzaamde hij en ving een zeer grote hoeveelheid vis. Op de boot is te zien hoe de vissers het net binnenhalen. Volgens het verhaal stond Christus tijdens deze gebeurtenis op de oever, en niet op het water. In dit schilderij is dus niet alleen een twijfelende volgeling afgebeeld, die letterlijk in het water zakt, maar ook een daad van gehoorzaamheid die precies uitpakte zoals Christus aankondigde. Interessant is wel dat beide verhalen om Petrus draaien, en deze discipel dus niet op de boot aanwezig is bij het binnenhalen van de netten.

De schildering op de achterzijde is van een ander karakter dan de voorzijde van het altaarstuk. De kleuren zijn soberder, de compositie is rustig en beperkt zich tot de belangrijkste

⁶⁵ Ibid., p. 14.

⁶⁶ G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse schilderkunst IV, 1941-1942*, p. 551.

⁶⁷ Van den Brink 1984 (zie noot 60), p. 241.

onderdelen van het verhaal. Ook de schilderstijl verschilt erg van de andere zijde. Daarnaast lijken sommige delen van het schilderij nog niet volledig voltooid, zoals de apostelen in de boot. Uit natuurwetenschappelijk onderzoek van Peter van der Brink blijkt dat ook de ondertekeningen van de beide zijdes sterk van elkaar verschillen. De schetsen onder de voorstelling van Christus die op het water loopt zijn onzeker, terwijl de ondertekening van de twee martelaars gedetailleerd is en overeen komt met andere schilderijen van Pietersz.⁶⁸ Twijfels uit het verleden over de toeschrijving van *Christus op het meer van Tiberias* werden door deze bevindingen enkel versterkt.⁶⁹

Van der Brink geeft aan dat dit altaarstuk zeer waarschijnlijk als middenpaneel voor een drieluik bedoeld was. Het stuk heeft de juiste afmetingen voor een middenpaneel, en ook de bekroning komt overeen met het type dat in de zestiende eeuw werd gebruikt.⁷⁰ In de opdracht voor het altaarstuk werd genoemd dat het stuk van binnen en buiten beschilderd diende te worden.⁷¹ Dit lijkt te passen bij de huidige beschildering van het altaarstuk, dat nu op beide zijdes is beschilderd. Volgens van der Brink is het echter waarschijnlijker dat Pietersz. de opdracht kreeg om de binnen- en buitenkant van een drieluik te schilderen, en niet de voor- en achterkant van een enkel paneel. Voor Van der Brink is dit een extra aanwijzing dat *Christus op het meer van Tiberias* later en door een andere schilder op de achterkant is toegevoegd. Museum Gouda schrijft beide zijdes van het altaarstuk op dit moment echter nog steeds toe aan Pieter Pietersz.

De kruisiging van de heilige Petrus werd in de Nederlanden weinig afgebeeld in de periode voor 1566. Wanneer dit thema werd afgebeeld, werd ofwel getoond hoe het kruis rechtop werd gezet, zoals het geval is in het werk van Pietersz., of stond het kruis al rechtop. Er zijn echter maar een aantal voorbeelden bekend, en maar eenmaal in combinatie met de marteldood van de heilige Paulus.⁷² Ook de onthoofding van deze heilige werd nauwelijks afgebeeld in de voorafgaande periode. Wanneer deze episode werd afgebeeld, kon het moment dat de beul het zwaard heft worden geschilderd, of het moment dat Paulus al onthoofd was.⁷³ Een versie van het verhaal over de marteldood van Paulus vertelt dat zijn hoofd drie keer stuiterde, en op deze plekken bronnen ontstonden. Pietersz. heeft gekozen voor deze versie van het verhaal en heeft drie waterstralen afgebeeld die uit de grond spuiten. Het thema van de wonderbare visvangst had wel een uitgebreide traditie in de Nederlanden.⁷⁴ Onder anderen Joachim Beuckelaer (1563, afb. 9) heeft het onderwerp uitgebeeld. Deze kunstenaar heeft het thema liggend afgebeeld, en de focus gelegd op de menigte mensen die de vissen ontvangen. De boten met de discipelen en Christus zijn meer naar de

⁶⁸ Ibid., pp. 243-244, 252-254.

⁶⁹ Ibid., pp. 252-254.

⁷⁰ Ibid., p. 253.

⁷¹ Ibid., p. 253.

⁷² Ibid., p. 240, noot 48.

⁷³ Claes 2009 (zie noot 46), p. 330.

⁷⁴ Van der Brink 1989 (zie noot 60), p. 241.

achtergrond verdwenen. Beuckelaer was echter niet gebonden aan een formaat dat al voor hem gekozen was.

Pietersz. heeft de figuren op zijn altaarstuk niet afgebeeld met vieze vingernagels of vuile voeten, zoals Jonckheere in sommige gevallen in de Zuidelijke Nederlanden zag gebeuren. Mogelijk heeft Pietersz. zijn heiligen wel op een andere manier menselijker willen maken. Door hun martelaarsdood weer te geven, kon hij hun sterfelijkheid tonen. Zij waren een voorbeeld voor gelovigen, omdat zij bereid waren om voor hun geloof te sterven, maar ook zij waren niet onschendbaar. Ondanks dat zij later heilig waren verklaard, waren zij niet ontkomen aan een gruwelijke dood. In deze tijd was ook de Bloedraad van Alva actief, en werden medeplichtigen aan de Beeldenstorm berecht en ter dood veroordeeld. Een dergelijke martelaarsvoorstelling zou eventueel ook een reactie op deze ontwikkelingen kunnen zijn, ondanks dat het altaarstuk wel bedoeld was voor een katholieke kerk. Het is in ieder geval mogelijk dat Pietersz. met dit stuk een stap richting beelddoecumene nam.

De drie jongelingen in de vurige oven

Pietersz.' andere grote opdracht was voor het bakkersgilde uit Haarlem. Het gilde bestelde een altaarstuk (afb. 10) voor de herinrichting van de St. Bavokerk, dat in 1575 voltooid was. Het stuk heeft maar zeer kort in de kerk gestaan, voordat ook deze katholieke gebedsplaats werd overgedragen aan de protestanten. Haarlem was, net als Gouda, niet getroffen door de Beeldenstorm van 1566. Toen nieuws over de vernielingen de stad bereikte, waren de nodige voorzorgsmaatregelen genomen. Zo werden wachters bij de St. Bavo geplaatst, en gilden mochten hun kostbaarheden uit de kerken verwijderen.⁷⁵ Alleen de schilderijen moesten blijven staan. In 1572, tijdens en na het beleg van Haarlem, vonden er wel geregeld plunderingen en vernielingen plaats in de religieuze gebouwen van de stad.⁷⁶ In het daarop volgende jaar kwam Haarlem weer in Spaanse handen, en werd ook door Spaanse soldaten geplunderd. Ook in 1578, nadat de Spanjaarden waren vertrokken en Haarlem zich bij de opstand had aangesloten, kwam het wederom tot vernielingen, bekend als de Haarlemse Nonen.⁷⁷ Het is onbekend hoeveel kunst er tijdens deze onrustige jaren in Haarlem verloren is gegaan. Mogelijk zijn er in deze periode meer nieuwe altaarstukken voor de St. Bavo besteld, die de vernielingen van 1578 niet hebben overleefd.

Het bakkersgilde bestelde het altaarstuk tijdens de Spaanse bezetting, en het werk was aanwezig in de St. Bavo tijdens de Haarlemse Nonen. De kerk werd een aantal maanden later aan de protestanten overgedragen, en pas toen werden de overgebleven altaarstukken en beelden

⁷⁵ Geertruida van Bueren, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993, p. 53.

⁷⁶ Ibid., p. 61.

⁷⁷ Ibid., p. 62.

verwijderd.⁷⁸ Mogelijk was het onderwerp van het stuk, *De drie jongelingen in de vurige oven*, niet te aanstootgevend en heeft het werk de onrusten om deze reden overleefd. Dit Oudtestamentische verhaal uit Daniël speelt zich af ten tijde van de regeerperiode van Nebukadnessar en vertelt hoe deze koning een gouden beeld van zichzelf liet maken.⁷⁹ Hij verwachtte dat zijn onderdanen dit beeld zouden aanbidden. Drie joodse mannen weigerden en werden door de mannen van de koning in een oven gegooid. Zij werden echter beschermd door een engel en overleefden. Nebukadnessar was zo verbaasd dat hij hen vrijspak.

Pietersz. heeft dit thema op bijzondere wijze uitgebeeld. Op de voorgrond is te zien hoe de drie jongelingen ruw in een soort triomftocht naar de oven worden begeleid. De koning zit op een wagen en leidt de optocht. Soldaten lopen met de jongelingen mee, evenals een hond aan een lijn. Achter hen is het afgodsbeeld te zien dat Nebukadnessar had laten maken. In de verte zijn figuren te zien die het beeld aanbidden. Rechts staat de oven, waar de jongelingen samen met de engel te zien zijn. Ook in dit werk heeft Pietersz. ervoor gekozen om de voorstelling in een staand formaat af te beelden, terwijl een dergelijke triomftocht vaak in de breedte werd uitgebeeld.⁸⁰ Dit resulteerde in een druk, dynamisch schilderij.

Het verhaal van de drie jongelingen is een verhaal van voorbeeldige gelovigen, hoewel het in dit geval om joden ging. De mannen weigerden om een gouden beeld te aanbidden, en namen zo een standpunt in tegen afgoderij. Daarnaast wordt voor de toeschouwer die de afloop van het verhaal kent duidelijk dat een goede gelovige beschermd zal worden door engelen, zolang ze God niet verloochenen. De vurige oven is een belangrijk onderdeel van het verhaal. Hoewel Pietersz. dit gedeelte niet centraal heeft gezet, heeft dit waarschijnlijk wel meegewogen voor het Bakkersgilde om dit onderwerp te kiezen. Niet alleen konden zij op deze manier een vrij neutraal onderwerp kiezen, dat ook nog eens een goede raad gaf aan toeschouwers en niet aanzette tot verering van het altaarstuk, maar ook kon zo hun belangrijkste instrument een plaats krijgen in het werk.

Pieter Aertsen, Pietersz.' vader, had dit onderwerp al in 1552 afgebeeld (afb. 11). In zijn schilderij ligt de nadruk echter op het afgodsbeeld en de menigte die dit beeld aanbidt. De stoet met de drie jongelingen en de mannen in de oven zijn klein afgebeeld, en lijken daardoor ondergeschikt in zijn versie. Pietersz. moet dit schilderij van zijn vader haast wel gekend hebben. Zo hebben beide triomfwagens soortgelijke decoraties. Pietersz. had echter voor een volledig andere aanpak gekozen. Zijn schilderij is ambitieuzer en meer aangrijpend, door de beweging en het kleurgebruik. Het is zeer goed mogelijk dat Pietersz. in zijn versie zijn vader wilde overtreffen. Naast het schilderij van Aertsen zijn er nauwelijks andere voorbeelden van *De drie jongelingen in de vurige oven* geschilderd in de

⁷⁸ Ibid. p. 64.

⁷⁹ Daniël 3:1-10.

⁸⁰ W. Kloek, W. Halsema-Kubes en R. Baarsen, *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580. Deel I*, Den Haag 1986, p. 150.

Nederlanden. Waarschijnlijk kreeg dit onderwerp enige aantrekkelijkheid door de kritieken op afgoderij en afbeeldingen, maar erg populair is het nooit geworden.

Jonckheere heeft dit schilderij ook in zijn onderzoek opgenomen, vanwege de volgens hem opvallende houdingen van de drie jongelingen. Hij merkt op dat de eerste man naar het afgodsbeeld kijkt, de tweede zich ervan wegdraaid en de derde met zijn rug naar het beeld een buiging maakt.⁸¹ Jonckheere ziet hier het proces van het bewust worden en afzweren van afgoderij afgebeeld. De derde man toont dan zijn eerbied aan de onzichtbare God. Jonckheere ziet hierin de wil van Pietersz. om een altaarstuk te schilderen dat acceptabel was voor Katholieken en gematigde Protestanten. Dit schilderij kan volgens de interpretatie van Jonckheere gezien worden als een goed voorbeeld van beeldoecumene. Het is echter de vraag of Jonckheere de houdingen van de drie jongelingen niet overinterpreteert. Het onderwerp van het schilderij kan inderdaad worden gezien als een stap richting beeldoecumene, vanwege het onderwerp dat afgoderij veroordeelt. De houdingen van de drie mannen zouden echter ook de drie fases van arrestatie kunnen voorstellen, of de ernst van de situatie kunnen weergeven.

3.3 Anthonie Blocklandt van Montfoort, *De onthoofding van de heilige Jacobus*

Anthonie Blocklandt (1533-1583) was de zoon van een burgemeester van Montfoort, en kwam dus uit een goede familie. Hij ging in de leer bij zijn oom in Delft, en later bij de Antwerpse meester Frans Floris.⁸² Karel van Mander noemt dat Blocklandt vooral historiestukken en portretten schilderde. Hij geeft daarbij aan dat bijna alle altaarstukken die de schilder had gemaakt zijn verwoest tijdens de Beeldenstorm.⁸³ Van Mander noemt enkele stukken van de schilder die hem op dat moment bekend waren, waaronder het altaarstuk met de *Maria Hemelvaart* uit 1579 dat zich nu in de Basiliek van Sint Martinus in Bingen am Rhein bevindt, maar oorspronkelijk waarschijnlijk was besteld voor een Utrechtse kerk. Dat er zo laat nog een altaarstuk geschilderd is, kan bijzonder worden genoemd. Het werk heeft dan ook nooit in een Utrechtse kerk gestaan, en is later naar het buitenland gegaan. Van Mander noemt ook een “wesende S. Iacobi onthoofdinge”⁸⁴ in Gouda. Blocklandt kreeg de opdracht voor dit altaarstuk (afb. 12) in 1570 van het Sint-Jacobsbroederschap. Het werk zou op hun altaar in de Sint Janskerk in Gouda terecht komen. De meeste van zijn nog bekende werken zijn te dateren rond 1580, en waren tot stand gekomen na de Italiëreis van de kunstenaar in 1572.⁸⁵ Voor deze

⁸¹ Jonckheere 2012 (zie noot 5), p. 182.

⁸² B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984, p. 172.

⁸³ Karel van Mander, *Het Schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1605), Utrecht 1969, fol. 254r.

⁸⁴ *Ibid.*, fol. 254r.

⁸⁵ Filedt Kok 1986 (zie noot 1), p. 419.

datum zijn zeer waarschijnlijk maar drie schilderijen van deze kunstenaar te identificeren, waaronder het altaarstuk met de onthoofding van Jacobus.⁸⁶

Blocklandt heeft in dit altaarstuk de marteldood van de heilige Jacobus de Meerdere weergegeven. Deze apostel was de eerste volgeling van Christus die ter dood werd veroordeeld.⁸⁷ Hij is knielend afgebeeld, met gevouwen handen en de ogen dicht, wachtend op zijn dood. De beul heft het zwaard boven zijn hoofd om de straf toe te dienen. Op de voorgrond ruikt een hond aan het afgehakte hoofd van een veroordeelde die de apostel voorging. Rond de executie staan toeschouwers, en boven hen rijst de troon vanaf waar Herodotus, de man die het vonnis uitsprak, neerkijkt op het schouwspel. Boven de stad in de achtergrond hangen donkere wolken.

De onthoofding van Jacobus was een onderwerp dat in de Nederlanden weinig werd uitgebeeld. Jan van Scorel schilderde in 1540 een veelluik voor een Franse kerk met onder andere scènes uit het leven van Jacobus de Meerdere (afb. 13). Het middenpaneel toont hoe Jacobus op weg naar zijn executie een lamme man geneest. Het rechterzijluik heeft zijn onthoofding als onderwerp. Dit is één van de weinige voorbeelden van dit thema dat is geschilderd door een Nederlandse schilder, al was het niet voor een Nederlandse kerk bedoeld. Voor Van Scorel was het wonder van de genezing ook belangrijker in zijn veelluik dan de marteldood van deze heilige. Verder werd Jacobus de Meerdere in de voorgaande eeuwen wel regelmatig afgebeeld, maar bijna altijd als beschermheilige. Blocklandt heeft dus net als Pietersz. gekozen voor een onderwerp met weinig iconografische traditie.

Jonckheere zag, zoals gezegd, een ontwikkeling in de Antwerpse schilderkunst waar kunstenaars hun heiligen met vieze nagels afbeeldde om hen menselijker te maken. De nagels van Jacobus de Meerdere en zijn beulen in het altaarstuk van Blocklandt lijken redelijk vies te zijn afgebeeld. Het is echter de vraag of dit inderdaad als vieze nagels is bedoeld, of dat Blocklandt slechts de nagels van de figuren wilde definiëren. De kleuren in zijn altaarstuk zijn overheersend bruintinten, en mogelijk heeft de schilder er voor gekozen om de nagels zo af te beelden om een realistisch beeld van handen en voeten te geven. Het zou niet ongewoon zijn voor een reizende apostel om vuil onder zijn nagels te hebben, en het is dan ook de vraag of er veel achter deze uitbeelding van Blocklandt gezocht dient te worden. Dit zou ook de bedoeling geweest kunnen zijn van de door Jonckheere veelvuldig besproken Adriaen Thomasz. Key, die meerdere malen heiligen met vieze nagels uitbeeldde.

Dat het Sint-Jacobusbroederschap een altaarstuk met een onderwerp uit het leven van Jacobus de Meerdere koos, lijkt logisch. Ook is in de periode van de Reformatie te begrijpen dat het

⁸⁶ Ingrid Jost, *Studien zu Anthonis Blocklandt. Mit einem vorläufigen beschreibenden Oeuvre-Verzeichnis*, Keulen 1960, p. 33.

⁸⁷ Claes 2009 (zie noot 46), p. 315.

broederschap geen altaarstuk wilde bestellen dat een wonder uitbeeldde, zoals de net genoemde genezing van een lamme man. Interessant is wel dat ook voor dit altaarstuk, net als dat van het gilde van de visverkopers in dezelfde kerk, voor een marteldood is gekozen. Het afbeelden van het martelaarschap lijkt in de tweede helft van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw in populariteit toe te nemen, hoewel er voor deze periode ook zeker voor dit type onderwerp werd gekozen.⁸⁸ Mogelijk werden deze thema's na de Beeldenstorm populair, omdat zij de mogelijkheid gaven om heiligen af te beelden, maar wel op een wijze die niet direct aanzette tot verering van de heilige. Door de sterfelijkheid te laten zien, werd duidelijk dat de heilige een gewoon mens was geweest. Tegelijkertijd gaf het een voorbeeld voor christenen, omdat deze heiligen bereid waren geweest te sterven voor hun geloof. Het zou interessant zijn om in de toekomst meer onderzoek te doen naar de ontwikkeling van het afbeelden van het martelaarschap. Een andere mogelijkheid is dat de opdrachten voor de altaarstukken van het Sint-Jacobsbroederschap en het visverkopers- en touwslagersgilde op elkaar waren afgestemd. Beide altaren hebben een martelaarschap als onderwerp. Ingrid Jost merkte op dat Blocklandt het altaarstuk van Pietersz. mogelijk had gezien in de Sint Jan, vanwege overeenkomsten in houdingen en compositie die zij zag.⁸⁹ Misschien waren dit niet de enige parallellen tussen deze twee altaarstukken, maar zijn ook de onderwerpen aan elkaar verwant.

⁸⁸ Friedländer bespreekt in zijn veertiendelige serie *Early Netherlandish Painting* Nederlandse kunst van Van Eyck tot en met Bruegel. In de 150 jaar die in zijn serie voorkomen worden ongeveer 25 schilderijen genoemd die een martelaarsdood als onderwerp hebben. Dit is uiteraard niet de volledige schilderijenproductie uit deze periode, maar het geeft wel aan dat de bekende kunstenaars uit deze periode relatief weinig van dit soort onderwerpen uitbeeldden. Uit de gegevens van het RKD blijft vervolgens dat bij zowel 'martelaar', als 'martelaarschap' een toename van het aantal schilderijen met deze onderwerpen te zien is in de tweede helft van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw. Bij 'martelaar' is in de periode 1527 – 1627 en techniek 'olieverf' een stijging te zien die vanaf 1587 duidelijke vormen begint aan te nemen, en vanaf 1602 meer dan drie keer zoveel schilderijen met een martelaar geschilderd zijn. Tussen 1557 en 1572 zijn 13 schilderijen te herkennen, en tussen 1602 en 1617 43 werken. Bij 'martelaarschap' als zoekopdracht worden ook de kruisiging van Christus en andere onderdelen van zijn martelaarschap als resultaten weergegeven, en is de uitkomst dus minder direct duidelijk. Ook in dit geval lijkt er echter een stijging te zijn van martelaarschappen na 1567.

⁸⁹ Jost 1960 (zie noot 86), p. 36.

Conclusie

Er zijn in de Noordelijke Nederlanden na de Beeldenstorm weinig opdrachten gegeven voor altaarstukken. Dit kan grotendeels verklaard worden door de heersende protestantse sympathieën in dit gebied, maar waarschijnlijk ook door beperkte financiële middelen. Enkele steden waren nog voornamelijk katholiek, en gehoorzaamden aan de opdracht van de hertog van Alva om de kerken weer in te richten na de verwoestingen van de Beeldenstorm. In Haarlem werd hier pas gehoor aan gegeven nadat de Spanjaarden de stad weer hadden ingenomen. Het bakkersgilde bestelde het altaarstuk pas rond 1575, mogelijk na druk van de Spaanse overheersers. In Gouda en Culemborg werd eerder begonnen met het herstel, en werden de altaarstukken rond 1570 besteld. Al deze stukken hebben echter maar korte tijd op hun bedoelde plaats in de kerken gestaan, voordat zij werden verwijderd om de gebouwen te zuiveren voor de protestantse erediensten. Vaak gingen de altaarstukken dan naar seculiere gebouwen.

Drie kunstenaars waarvan zeker is dat zij een opdracht hebben gekregen waren Jan Deys, Pieter Pietersz. en Anthonie Blocklandt. Zij stonden voor de uitdaging om in een turbulente tijd een altaarstuk te schilderen. Opvallend is dat het thema op drie van de altaarstukken draait om de trouw van een gelovige aan God. Blocklandt beeldde Sint Jacobus af, die werd onthoofd maar trouw bleef aan het christendom. Pietersz. schilderde het martelaarschap van Petrus en Paulus, twee trouwe volgelingen van Christus die vanwege hun geloof en de boodschap die zij verkondigden werden veroordeeld tot de dood. Ook de drie jongelingen in het Haarlemse altaarstuk werden gestraft omdat zij weigerden hun geloofsovertuiging opzij te zetten voor de wensen van de koning. De boodschap van trouw werd nog extra versterkt door de toevoeging van de hond in alle drie de altaarstukken. Dit kan mogelijk gezien worden als een boodschap aan katholieke gelovigen om hun geloof niet te verloochenen, ondanks de Reformatie. In deze periode werden echter ook veel protestanten veroordeeld door de Raad van Beroerten, en veel van hen werden ter dood veroordeeld. In dit licht zou het dus ook een boodschap van katholieken aan protestanten kunnen zijn, om deze gelovigen een hart onder de riem te steken. Het is ook mogelijk dat deze kunstenaars en hun opdrachtgevers deze thema's kozen, omdat ze beide groepen konden aanspreken.

Dat de keuze voor een onderwerp bepalend kon zijn voor het behoud van een altaarstuk zou aangetoond kunnen worden door het Haarlemse altaarstuk van Pietersz. Dit werk overleefde de Haarlemse Nonen van 1578, waarbij waarschijnlijk nog veel kunst in Haarlemse kerken werd vernield. Het is niet duidelijk hoeveel kunst er tijdens deze verlate beeldenstorm werd verwoest, maar Pietersz.' altaarstuk lijkt acceptabel genoeg te zijn geweest om deze onrusten te overleven. Het bakkersgilde zal met dit onderwerp in ieder geval niet de christenen hebben willen verdelen.

Het altaarstuk van Deys is in dit geval een uitzondering, en komt voort uit een vrij unieke situatie. Hij beeldde het Laatste Avondmaal af, net als hij in 1557 had gedaan. Zijn opdrachtgevers

hadden nogmaals hetzelfde altaarstuk besteld, met een kleine wijziging in de predella. Door de Gregoriusmis te laten vervangen door de echtgenoten van Elisabeth van Culemborg, toonden zij zich bewust van de onrusten en de kritiek op de transsubstantiatie, en lieten dit controversiële thema vervangen door een veiligere afbeelding. De rest van dit altaarstuk toont echter weinig innovatie, en lijkt slechts een herhaling van de versie uit 1557.

Pietersz. schilderde de meest vernieuwende altaarstukken, en lijkt vooral te hebben geëxperimenteerd met de compositie in zijn schilderijen. De onderwerpen die hij in deze altaarstukken uitbeelde hadden over het algemeen geen uitgebreide iconografische traditie, en hij was daarbij vooral afhankelijk van zijn eigen innovativiteit. Dit resulteerde in gewaagde composities, waarbij hij in het Haarlemse altaarstuk de focus verlegde naar een gedeelte van het verhaal dat bij zijn vader, Pieter Aertsen, juist ondergeschikt was. Uit beide altaarstukken van Pietersz. blijkt dat hij waarschijnlijk grote ambities had, en mogelijk ook op zoek was naar een vorm van beelddoecumene. Door het wegvallen van de kerkelijke en religieuze opdrachtgevers eindigde zijn carrière als historieschilder vroegtijdig.

Geen van de besproken schilders volgden echter de ontwikkelingen die Jonckheere in Antwerpen wilde aantonen. Blocklandt heeft mogelijk zijn figuren met vieze nagels afgebeeld, maar dit zou ook slechts een stap richting realistischere schilderijen kunnen zijn. Pietersz. en Blocklandt hebben mogelijk wel de heiligen die zij afbeelden menselijker gemaakt, mede door hun dood af te beelden. Hoewel er een traditie van het afbeelden van martelaren bestond, is het opvallend dat de twee altaarstukken voor de Goudse Sint Jan beiden de martelaarsdood als onderwerp kregen. Mogelijk was dit een poging om gelovigen te ontmoedigen om deze altaarstukken te aanbidden, door een heilige op zijn moment van sterven af te beelden. Het afbeelden van martelaren lijkt op het eerste gezicht in populariteit toe te nemen in de tweede helft van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw. Het zou interessant zijn om verder onderzoek te doen naar deze hypothese. Indien het afbeelden van de marteldood inderdaad in populariteit toeneemt in deze periode, dan zou op dit gebied invloed van de Reformatie kunnen worden beargumenteerd.

Een ander interessant vervolgonderzoek zou zijn om te zien of de onderwerpen van de andere altaarstukken binnen de Sint Jan zijn te achterhalen. Het is de vraag of de onderwerpen van altaarstukken in dezelfde kerk op elkaar werden afgestemd. Dit lijkt in het geval van de twee Goudse altaarstukken echter wel een mogelijkheid. Indien bekend is welke andere altaren in de Sint Jan aanwezig waren tijdens de herinrichting, zou mogelijk een suggestie kunnen worden gedaan over het onderwerp van een dergelijk altaarstuk. Voor het altaarstuk van Pietersz. bestond een contract, en mogelijk zijn ook andere altaren op deze manier te onderzoeken.

Van de vier besproken altaarstukken kan worden gezegd dat zij allen op een manier zijn beïnvloed door de Reformatie. In het stuk van Deys is dit duidelijk aan te tonen, door de vergelijking

met het eerdere altaarstuk en de veelzeggende weglating van de Gregoriusmis in de predella van het tweede stuk. Bij Pietersz. en Blocklandt zijn de invloeden subtieler, en moeilijker met zekerheid vast te stellen. De Reformatie had hen niet ontmoedigd om heiligen af te beelden, maar zorgde er waarschijnlijk wel voor dat zij hen op een andere wijze schilderden.

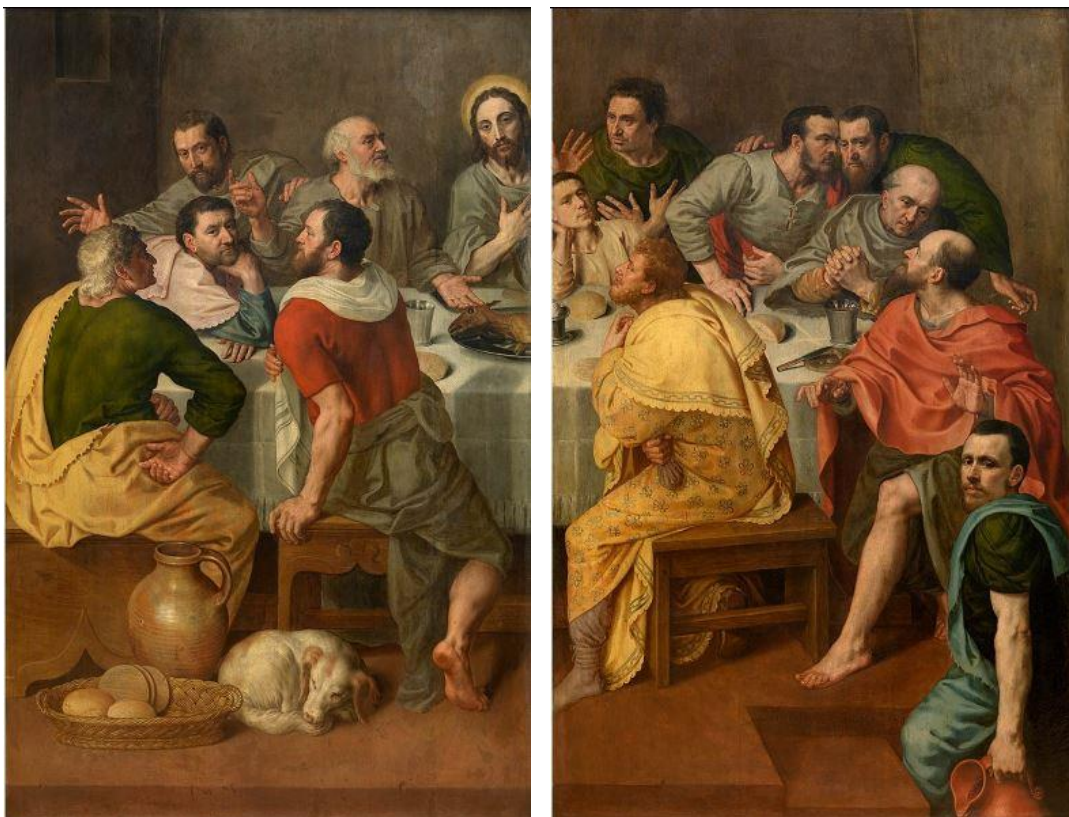
Afbeeldingen



Afb. 1. Adriaen Thomasz Key, *Sint Hiëronymus in zijn werkkamer*, ca. 1570, olieverf op paneel, 94,5 x 72,4 cm., Musée du Louvre, Parijs.



Afb. 2. Hans Vredeman de Vries en Gillis Mostaert, *Paulus en Barnabas te Lystra*, 1567, olieverf op paneel, 79 x 112 cm., Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Roseliushaus, Bremen.



Afb. 3. Adriaen Thomasz Key, *Het Laatste Avondmaal* (buitenluiken Gillis de Smidt drieluik), 1575, olieverf op paneel, 181 x 118 cm. (per paneel), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Afb. 4. Jan Deys, *Drieluik met het Laatste Avondmaal*, 1570-1571, paneel, 213 x 158 cm. (middenpaneel) en 213x70 cm. (zijluiken), Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.



Afb. 5. Jan Deys, *Mozes slaat water uit een rots en Elia en de engel in de woestijn*, 1570-1571, paneel, 67 x 55 cm. (per paneel), Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.



Afb. 6. Jan Deys, *Jan van Luxemburg en Anthonie van Lalaing met weesjongens en Elisabeth van Culemborg met weesmeisjes*, 1570-1571, paneel, 67 x 55 cm. (per paneel), Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.



Afb. 7. Pieter Pietersz., *Het martelaarschap van Petrus en Paulus*, 1569, olieverf op paneel, 258 x 179 cm., Museum Gouda, Gouda.



Afb. 8. Pieter Pietersz.?, *Christus verschijnt op het meer van Tiberias*, 1569?, olieverf op paneel, 258 x 179 cm., Museum Gouda, Gouda.



Afb. 9. Joachim Beuckelaer, *De wonderbare visvangst*, 1563, olieverf op paneel, 110,5 x 210,8 cm.,
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Afb. 10. Pieter Pietersz., *De drie jongelingen in de vurige oven*, 1575, olieverf op paneel, 222,8 x 182,2 cm., Frans Hals Museum, Haarlem.



Afb. 11. Pieter Aertsen, *De aanbidding van het standbeeld van Nebukadnessar*, ca. 1560, olieverf op paneel, 113,2 x 84,3 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 12. Anthonie Blocklandt van Montfoort, *De onthoofding van de heilige Jacobus*, 1570, olieverf op paneel, 314 x 264 cm., Museum Gouda, Gouda.



Afb. 13. Jan van Scorel, (onderdeel van) *Veelluik van Marchiennes*, 1540, olieverf op paneel, 231,7 x 72 cm., Musée de la Chartreuse, Douai.

Afbeeldingenlijst

Afb. 1. Adriaen Thomasz Key, *Sint Hiëronymus in zijn werkkamer*, ca. 1570, olieverf op paneel, 94,5 x 72,4 cm., Musée du Louvre, Parijs. Foto: Images d'art, http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/willem-key_saint-jerome-ecrivant_huile-sur-bois?force-download=339121

Afb. 2. Hans Vredeman de Vries en Gillis Mostaert, *Paulus en Barnabas te Lystra*, 1567, olieverf op paneel, 79 x 112 cm., Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Roseliushaus, Bremen. Foto: Wikimedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Hans_Vredeman_de_Vries_and_Gillis_Mostaert_-_The_Sacrifice_at_Lystra.jpg

Afb. 3. Adriaen Thomasz Key, *Het Laatste Avondmaal* (buitenluiken *Gillis de Smidt drieluik*), 1575, olieverf op paneel, 181 x 118 cm. (per paneel), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Foto: KMSKA, <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>

Afb. 4. Jan Deys, *Drieluik met het Laatste Avondmaal*, 1570, paneel, 213x158 cm. (middenpaneel) en 213 x 70 cm. (zijluiken), Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Foto: Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.

Afb. 5. Jan Deys, *Mozes slaat water uit een rots* en *Elia en de engel in de woestijn*, 1570-1571, paneel, 67 x 55 cm. (per paneel), Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Foto: Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.

Afb. 6. Jan Deys, *Jan van Luxemburg en Anthonie van Lalaing met weesjongens* en *Elisabeth van Culemborg met weesmeisjes*, 1570-1571, paneel, 67 x 55 cm. (per paneel), Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Foto: Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.

Afb. 7. Pieter Pietersz., *Het martelaarschap van Petrus en Paulus*, 1569, olieverf op paneel, 258 x 179 cm., Museum Gouda, Gouda. Foto: Tom Haartsen, Museum Gouda.

Afb. 8. Pieter Pietersz.?, *Christus verschijnt op het meer van Tiberias*, 1569?, olieverf op paneel, 258 x 179 cm., Museum Gouda, Gouda. Foto: Tom Haartsen, Museum Gouda.

Afb. 9. Joachim Beuckelaer, *De wonderbare visvangst*, 1563, olieverf op paneel, 110,5 x 210,8 cm., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Foto: The Getty, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/602/joachim-beuckelaer-the-miraculous-draught-of-fishes-netherlandish-1563/>

Afb. 10. Pieter Pietersz., *De drie jongelingen in de vurige oven*, 1575, olieverf op paneel, 222,8 x 182,2 cm., Frans Hals Museum, Haarlem. Foto: Frans Hals Museum.

Afb. 11. Pieter Aertsen, *De aanbidding van het standbeeld van Nebukadnessar*, ca. 1560, olieverf op paneel, 113,2 x 84,3 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Museum Boijmans van Beuningen, <http://collectie.boijmans.nl/nl/object/1410/De-aanbidding-van-het-standbeeld-van-Nebukadnessar/Pieter-Aertsen>

Afb. 12. Antonie Blocklandt van Montfoort, *De onthoofding van de heilige Jacobus*, 1570, olieverf op paneel, 314 x 264 cm., Museum Gouda, Gouda. Foto: Tom Haartsen, Museum Gouda.

Afb. 13. Jan van Scorel, (onderdeel van) *Veelluik van Marchiennes*, 1540, olieverf op paneel, 231,7 x 72 cm., Musée de la Chartreuse, Douai. Foto: Musenor,
<http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/1492>

Literatuurlijst

- Brink, P. van den, 'Het Petrus en Paulus altaarstuk van Pieter Pietersz in Gouda. Verslag van een natuurwetenschappelijk onderzoek', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), pp. 235-262.
- Bueren, G. van, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993.
- Claes, J., A. Claes en K. Vincke, *De 300 belangrijkste scènes in de christelijke kunst*, Leuven 2009.
- Dillenberger, J., *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 1999.
- Eck, A. van, *Kunst, twist en devotie: Goudse katholieke schuilkerken, 1572-1795*, Amsterdam 1994.
- Filedt Kok, J.P. e.a. (red.), *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580. Deel II*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1986.
- Freedberg, D., *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York 1988.
- Friedländer, M.J., *Early Netherlandish painting* (Deel 1 t/m 14), Brussel 1967-1976.
- Haak, B., *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984.
- Helmus, L., *Schilderen in opdracht. Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570*, Utrecht 2010.
- Hoogewerff, G.J., *De Noord-Nederlandse schilderkunst IV, 1941-1942*.
- Jonckheere, K., *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*, Brussel 2012.
- Jost, I., *Studien zu Anthonis Blocklandt. Mit einem vorläufigen beschreibenden Oeuvre-Verzeichnis*, Keulen 1960.
- Kaptein, H., *De Beeldenstorm*, Hilversum 2002.
- Kloek, W., W. Halsema-Kubes en R. Baarsen, *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580. Deel I*, Den Haag 1986.
- Mander, K. van, *Het Schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1605), Utrecht 1969, fol. 254r.
- Murray, P. en L. Murray, *The Oxford companion to Christian art and architecture*, Oxford 1996.
- Scheerder, J., *De Beeldenstorm*, Bussum 1974.
- Spruyt, B.J., *Ketter aan het Binnenhof. Cornelis Hoen en zijn tractaat tegen de transsubstantiatieleer (1525)*, Heerenveen 1997.
- Timmers, J.J.M., *Christelijke symboliek en iconografie*, Houten 1987.