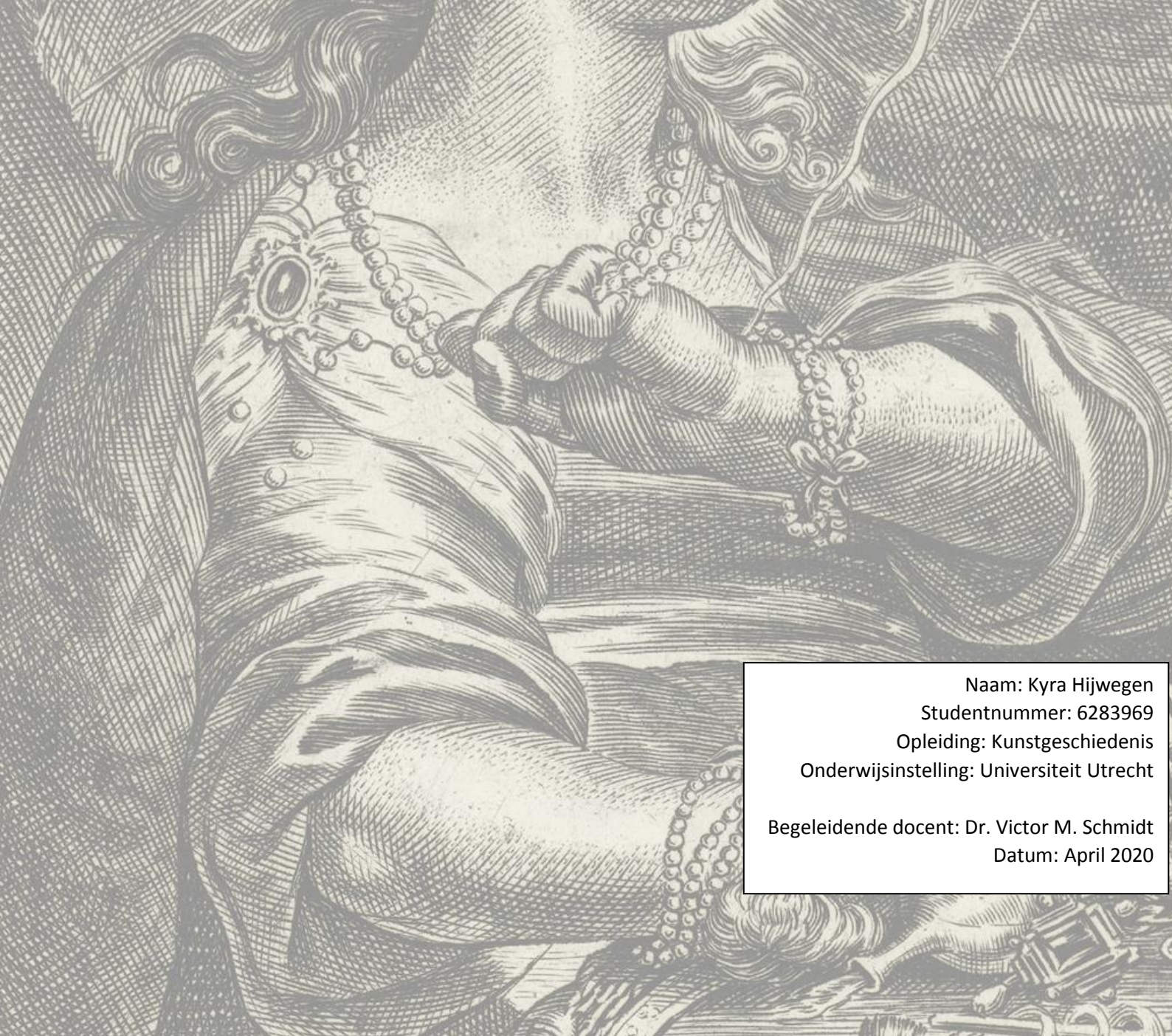




MARIA MAGDALENA

Een boetvaardige van grote betekenis



Naam: Kyra Hijwegen
Studentnummer: 6283969
Opleiding: Kunstgeschiedenis
Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht
Begeleidende docent: Dr. Victor M. Schmidt
Datum: April 2020

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Iconografische traditie	5
Boetvaardige Maria Magdalena	6
De bekering van Maria Magdalena	7
Hoofdstuk 2: Schelte à Bolswert en de Jezuïeten	10
Het Concilie van Trente	11
De Jezuïeten	12
Hoofdstuk 3: De prenten van Bolswert	14
Visuele Analyse	14
Overeenkomsten en verschillen	15
Conclusie	17
Literatuurlijst	18
Afbeeldingenlijst	19

Samenvatting

Maria Magdalena is een van de meest bekende en vaakst afgebeelde heiligen in de beeldende kunst. Door de eeuwen heen heeft ze verschillende functies gekregen, waardoor ze een uitgebreide iconografische geschiedenis kent. Over het algemeen wordt ze afgebeeld met lang haar en een albasten fles, wat verwijst naar het balsemen van het lichaam van Christus. De verhalen van drie verschillende vrouwen in de Bijbel werden in 592 toegekend aan Maria Magdalena door Gregorius de Grote, waardoor ook het verhaal van de voetwassing werd gezien als een daad van Maria Magdalena. Het afbeelden van de boetvaardige Maria Magdalena is populair vanaf de dertiende eeuw.

Vanaf ca. 1600 wordt de bekering van Maria Magdalena een populair onderwerp in de Italiaanse schilderkunst. De heilige wordt afgebeeld met dure kleding en duwt haar juwelen, spiegel en cosmetica weg. Deze voorwerpen verwijzen naar haar zondige verleden. Dit onderwerp wordt in de zeventiende eeuw ook populair onder de Jezuïeten in de Nederlanden. De uit Bolsward afkomstige graveurs Schelte en Boëtius à Bolswert hebben beiden binding met de Jezuïeten en dat is terug te zien in hun werk.

Maria Magdalena is een belangrijke heilige geweest voor de Jezuïeten, aangezien de oprichter, Ignatius van Loyola (1491-1556), samen met haar is afgebeeld en Schelte minstens vier prenten met deze heilige als onderwerp heeft vervaardigd. De heilige laat zien dat zelfs voor een grote zondares als zij vergeving mogelijk is.

In deze studie wordt de populariteit van de heilige Maria Magdalena in de beeldende kunst van de zestiende en zeventiende eeuw gecontextualiseerd aan de hand van een analyse van drie prenten van Schelte à Bolswert. Deze drie prenten zijn interessant, aangezien de compositie overeenkomt en de prenten erg veel op elkaar lijken, wat kan duiden op de populariteit van het onderwerp. Een mogelijk voorbeeld voor de prenten van Schelte à Bolswert is het schilderij *Boetvaardige Maria Magdalena met haar zus Martha* van Peter Paul Rubens. Dit was een populair schilderij, aangezien er verschillende versies van bestaan en er zijn meerdere overeenkomsten te vinden tussen het schilderij en de prenten van Schelte.

Inleiding

Het beeld dat men tegenwoordig heeft van Bijbelse figuren en heiligen kan op verschillende manieren gevormd zijn, maar één van de belangrijkste manieren is door de beeldende kunst. Kunstenaars hebben door de eeuwen heen ontelbaar veel afbeeldingen gemaakt van gebeurtenissen en personen uit de Bijbel en hierdoor zijn er verschillende iconografische tradities ontstaan. Voor een kunstenaar was het belangrijk om niet te ver van die iconografische traditie af te wijken, zodat men herkende wie of wat er was afgebeeld, maar tegelijkertijd kon een kunstenaar eigen inventies toevoegen, om indruk op de toeschouwer te maken en zijn of haar aandacht vast te houden.

Een kunstenaar met oog voor de traditie én vernieuwing was de graveur Schelte à Bolswert (1586-1659). In deze studie staan drie prenten van hem centraal, waarop de heilige Maria Magdalena is afgebeeld. De prenten laten alle drie hetzelfde onderwerp zien met eenzelfde compositie; het was dus kennelijk een populair onderwerp in zijn tijd. De prenten zijn gemaakt naar werk van Peter Paul Rubens (1577-1640). Het contextualiseren van de populariteit van dit onderwerp staat centraal in deze studie. Dit zal gedaan worden aan de hand van een iconografisch onderzoek, waarbij de drie prenten van Bolswert vergeleken worden met elkaar en met kunstwerken van vroegere kunstenaars met hetzelfde onderwerp.

Maria Magdalena is een van de meest afgebeelde heiligen in de kunst en hoewel er vrij weinig over haar is geschreven in de Bijbel zijn er toch talloze verhalen aan haar toegekend. De belangrijkste informatiebron over het leven van Maria Magdalena is de *Legenda Aurea*, een verzameling van heiligenlevens opgeschreven door Jacobus de Voragine (1228-1298). Hierin is het leven van de heilige beschreven na de opstanding van Christus. Er worden dus biografische gegevens gegeven die niet te vinden zijn in het Nieuwe Testament. De verhalen uit de *Legenda Aurea* hebben veel kunstenaars geïnspireerd en veel afbeeldingen van de heilige Maria Magdalena zijn terug te leiden naar de verhalen uit deze verzameling. Het is dus belangrijk om in gedachten te houden dat de afbeeldingen van heiligen en personen die voorkomen in de Bijbel, niet altijd gebaseerd zijn op de gebeurtenissen in de Bijbel alleen. Andere werken, zoals de *Legenda Aurea*, en uitspraken van belangrijke theologen hebben ook hun rol gespeeld in de vorming van de iconografische traditie van de heiligen.

In 1959 kwam de eerste belangrijke studie over Maria Magdalena voor de kunstgeschiedenis uit, geschreven door Victor Saxer. Hij is van groot belang geweest voor de ontwikkeling van de studie naar de heilige en de studies die volgden door andere onderzoekers zijn voortgebouwd op zijn onderzoek. Hoewel zijn boek voor deze studie niet gebruikt wordt, zijn de ideeën uit zijn onderzoek indirect toch gebruikt, aangezien de literatuur die voor deze studie is gebruikt wel gebruik heeft gemaakt van zijn onderzoek.

In hoofdstuk 1 zal de iconografische traditie besproken worden en wordt er met name gefocust op twee thema's in deze traditie: het thema van de boetvaardige Maria Magdalena en het thema van de bekering van Maria Magdalena. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van het werk van Katherine L. Jansen, Susan Haskins en Heidi J. Katherine L. Jansen behandelt de ontwikkeling van het beeld van Maria Magdalena dat getekend wordt door de kerkelijke traditie en devotie in de late middeleeuwen. Susan Haskins beschrijft de verschillende rollen die de heilige door de jaren heen vervult in devotie, literatuur en kunst. Vooral het hoofdstuk over *The Weeper* is van groot belang geweest voor deze studie. Heidi J. Hornik richt zich op de ontwikkeling van de iconografie van de heilige in de schilderkunst van Florentijnse kunstenaars in de late Renaissance. Dit hoofdstuk wordt afgesloten met een schilderij van Rubens dat Schelte à Bolswert mogelijk als voorbeeld heeft gebruikt voor zijn prenten.

Om de religieuze en historische context waarin de prenten van Schelte à Bolswert zijn vervaardigd beter te begrijpen, is het noodzakelijk om de religieuze situatie in Antwerpen en daarmee de geloofsovertuiging van Schelte zelf te bespreken. Dit zal worden gedaan aan de hand van het werk van Jan van Laarhoven, en John Gash, waarin de ontwikkelingen rondom het Concilie van Trente en de gevolgen voor de kunst behandeld worden. Tjebbe T. de Jong beschrijft het leven van

Schelte à Bolswert en zijn oudere broer Boëtius, waarbij ook de politieke en religieuze situatie in de Nederlanden en de gevolgen hiervan voor het werk van de broers besproken wordt. De leer van de Jezuïeten heeft een grote rol gespeeld in het leven en het werk van de beide broers en daarom wordt hier ook aandacht aan besteed.

In hoofdstuk 3 komen de prenten van Schelte à Bolswert aan de orde en zullen deze visueel geanalyseerd worden, waarbij overeenkomsten en verschillen duidelijk worden gemaakt. De prenten van Bolswert die behandeld worden in deze studie zijn nog heel weinig besproken, waardoor deze studie een interessante toevoeging kan zijn aan de bestaande literatuur. Deze studie tracht antwoord te geven op de vraag: “Wat was de oorspronkelijke historische context en betekenis van de prenten *Maria Magdalena ontdoet zich van haar rijkdom* van Schelte à Bolswert?”

Hoofdstuk 1: De iconografische traditie

Maria Magdalena is een van de meest bekende en vaakst afgebeelde heiligen in de kunst. Ze heeft door de eeuwen heen verschillende functies gekregen en kent daarom een uitgebreide iconografische geschiedenis.¹ De Maria Magdalena die veel wordt afgebeeld vanaf de dertiende eeuw is een samenvoeging van verschillende personen die voorkomen in de Bijbel. Dit is te danken aan Gregorius de Grote (540-604) die in 592 verkondigde dat Maria Magdalena, die voorkomt in alle vier de evangeliën, Maria, de zus van Martha en de zondige vrouw die genoemd wordt in het boek Lukas, allemaal dezelfde persoon zijn.² Hoewel dit niet zo expliciet in de Bijbel beschreven staat, zijn er wel een aantal argumenten voor te geven. Ten eerste wordt de zondige vrouw genoemd in Lukas 7: 36-50. In dit gedeelte staat beschreven hoe de vrouw de voeten van Jezus wast met haar tranen en een dure olie en ze vervolgens droogt met haar eigen haar. Hoofdstuk 7 eindigt met deze gebeurtenis en in de verzen van hoofdstuk 8 die daarop volgen wordt Maria Magdalena genoemd, de vrouw uit wie Jezus zeven demonen heeft gedreven. Ten tweede wordt de vrouw die de voeten van Jezus zalfde nog een keer genoemd in Johannes 11:1-2. Hier is het volgende te lezen: *“En er was iemand ziek, Lazarus van Bethanië, uit het dorp van Maria en haar zuster Martha. Maria nu was het die de Heere gezalfd heeft met mirre en Zijn voeten afgedroogd heeft met haar haren; haar broer Lazarus was ziek.”*³ Ten derde zag Gregorius de zeven demonen die uit Maria Magdalena waren gedreven als een verwijzing naar de zeven hoofdzonden. Men dacht in de middeleeuwen dat de zonden van vrouwen altijd seksueel waren, dus werd aangenomen dat de zonden van Maria Magdalena ook seksueel geladen waren. Een seksueel zondige vrouw in de middeleeuwen werd gezien als een prostituee, waardoor Maria Magdalena dit stempel op zich gedrukt kreeg.⁴ Maria Magdalena was dus een zondige vrouw, mogelijk de zondige vrouw uit Lukas 7, die weer bekend stond als de zus van Martha. Deze uitspraak van Gregorius de Grote werd voor honderden jaren geaccepteerd door de Rooms-Katholieke kerk, tot de reformatie van de liturgische kalender in 1969.⁵

Deze samenvoeging van verschillende personen heeft gezorgd voor het iconografische programma van Maria Magdalena. De heilige wordt over het algemeen namelijk afgebeeld met lang haar en een albasten fles of potje. Dit verwijst naar het wassen van de voeten van Christus en kan ook gezien worden als verwijzing naar de zalving van het lichaam van de gekruisigde Christus. Naast het wassen van Christus' voeten zijn er nog een aantal andere verhalen waarin Maria Magdalena een rol speelt en die veel werden afgebeeld. Zo was Maria Magdalena de eerste aan wie Christus verscheen na de opstanding, een onderwerp in de kunst dat bekend staat als *noli me tangere*, beschreven in Johannes 20: 17. Nadat Jezus aan haar was verschenen ging ze dit grote nieuws verkondigen aan de rest van de discipelen, wat haar de heraut van de opstanding maakte. De heilige was ook aanwezig bij de kruisiging van Christus, beschreven in alle vier de evangeliën, uiteraard een zeer populair onderwerp in de kunst.

In dit hoofdstuk zullen deze onderwerpen niet verder behandeld worden, maar zal de focus liggen op twee andere onderwerpen die veel voorkomen in de kunst vanaf de late middeleeuwen. Ten eerste zal het afbeelden van de boetvaardige Maria Magdalena besproken worden. Dit gaat niet zozeer over het moment waarop ze vol berouw de voeten van Jezus wast, maar over een manier van afbeelden die is afgeleid uit onder andere de *Legenda Aurea*. Hierin staat beschreven hoe Maria Magdalena dertig jaar lang in de woestijn leeft en afstand doet van al haar aardse bezittingen.

¹ Deze uitgebreide iconografische geschiedenis is samengevat in onder andere *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, geschreven door James Hall in 1992 en het betreffende artikel in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, door onder redactie van Engelbert Kirschbaum, VII, 1974.

² Hornik, “The invention and development of the “Secular” Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting,” 75.

³ Herziene Statenvertaling

⁴ Jansen, *The Making of the Magdalen*, 33.

⁵ Jansen, *The Making of the Magdalen*, 34.

Ten tweede zal het afbeelden van de bekering van Maria Magdalena behandeld worden. Dit onderwerp is vooral populair vanaf het midden van de zestiende eeuw.

De boetvaardige Maria Magdalena

Doordat Maria Magdalena een samenvoeging werd van verschillende personen en zo verschillende functies toegekend kreeg, kwam ze ook symbool te staan voor verscheidene dingen. In de late middeleeuwen staat Maria Magdalena symbool voor de boetvaardige zondaar, het ascetisme⁶ en het overdenken van de zonden. In de kunst is dit terug te zien in de attributen die haar werden toegekend, zoals het flesje met kostbare olie dat ze gebruikte voor het wassen van de voeten van Christus en later het gekruisigde lichaam, een gebedenboek of een crucifix. Er bestaan ook afbeeldingen van een naakte Magdalena waarbij ze bedekt wordt door haar lange haar.⁷ Dit slaat op het ascetisme en de periode die ze doorgebracht zou hebben in de woestijn zonder wereldse bezittingen, dus ook zonder kleding.

In de late middeleeuwen werden er veel kloosters opgericht voor bekeerde prostituees met als doel om deze vrouwen een nieuw leven te bieden en hun oude manier van leven achter zich te laten. De vrouwen in deze kloosters werden beschermd tegen de “instincten van hun eigen natuur”, oftewel de seksuele zonden die zij begaan hadden als prostituee. Maria Magdalena was als bekeerde prostituee in veel gevallen de beschermheilige van deze kloosters.⁸ De heilige diende als ultiem voorbeeld voor deze vrouwen en liet zien dat er ook voor hen vergeving mogelijk was. Ze kreeg dan ook de titel *Beata Peccatrix*, gezegende zondares. Met deze paradox wordt verwezen naar haar zondige verleden en haar vergeven zonden. Ze werd gezien als een van de grootste zondaressen, maar tegelijkertijd ook een van de grootste boetvaardigen.⁹

Deze *Beata Peccatrix* is een geliefd onderwerp in de beeldende kunst vanaf de dertiende eeuw, met name in Italië. Vanaf de dertiende eeuw wordt het gebruikelijk om de heilige af te beelden als naakte boetvaardige. Het afbeelden van naakte heiligen gebeurde vaker, zoals bij de heilige Hiëronymus. De naaktheid verwijst dan naar het afwijzen van de wereldse manier van leven, dus ook de wereldse kledij. In het geval van Maria Magdalena verwijst het niet alleen hiernaar, maar ook naar haar vrouwelijkheid en seksualiteit. Haar naaktheid verwijst naar het boetedoen voor haar zonden, maar tegelijkertijd ook naar de seksuele aard van haar begane zonden. Het afbeelden van een naakte Maria Magdalena – vaak niet geheel naakt, maar bedekt met haar lange haren – was zeer populair in Italië in de dertiende eeuw en deze afbeeldingen zijn veel te vinden in kerken, kloosters en ziekenhuizen.¹⁰

Dit onderwerp blijft lange tijd populair, ook in de vijftiende eeuw. Een voorbeeld hiervan is het houten beeld van Donatello (1386-1466) in het Museo dell’Opera del Duomo in Florence, gemaakt tussen 1453-1455, (Afb. 1).¹¹ Donatello’s *Boetvaardige Magdalena* is een bijzondere vertaling van de boetvaardige heilige. Ze is neergezet als een oudere vrouw, bekleed met dierenhuiden en haar eigen haar. Haar handen maken een biddend gebaar en haar gezicht met diepgevallen ogen toont haar berouw en ascetisme aan. Dit werk van Donatello is vrij uniek in zijn voorstelling. Enerzijds wordt de gangbare iconografie gevolgd, anderzijds is dit beeld een bijzondere uitwerking door de ruwe uitstraling, het verouderde gezicht en de emotionele lading.

⁶ Ascetisme is het leven zonder weelde en wereldse bezittingen. Maria Magdalena heeft volgens de *Legenda Aurea* dertig jaar lang in de woestijn geleefd zonder wereldse bezittingen en heeft haar rijkdom achter zich gelaten.

⁷ Hornik, “The invention and development of the “Secular” Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting,” 76.

⁸ Jansen, *The Making of the Magdalen*, 169.

⁹ Jansen, *The Making of the Magdalen*, 206.

¹⁰ Haskins, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, 230-232.

¹¹ Haskins, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, 234.

In de late vijftiende en vroeg zestiende eeuw komt er een bepaald type van de boetvaardige Magdalena op de markt dat afwijkt van de voorafgaand besproken traditie. Hoe emotioneel het werk van Donatello was, zo eenvoudig is het schilderij (Afb.2) van Pietro Perugino (1456-1524). Het is dat op de jurk van de vrouw "S. Maria Madalena" staat, anders zou dit schilderij doorkunnen als portret van een welgestelde dame. Er zijn geen verdere attributen die verwijzen naar de heilige en de gezichtsuitdrukking van de vrouw duidt ook niet op een berouwvolle Magdalena. Dit werk van Perugino, dat hij in de jaren tachtig van de vijftiende eeuw heeft gemaakt, is door veel kunstenaars in de vroege Renaissance gebruikt als voorbeeld en heeft gezorgd voor een nieuwe manier van afbeelden van Maria Magdalena.¹²

In de eerste helft van de zestiende eeuw zorgde Titiaan (1485-1576) voor een vernieuwde manier van portretteren, zo ook voor een vernieuwing in het portret van Maria Magdalena. Op het portret van Perugino is de heilige zichtbaar vanaf haar ellebogen, een gangbaar format voor een portret. Titiaan beeldt in zijn werken de heilige af in haar geheel of als halffiguur. Op deze manier is er meer ruimte voor de persoonlijke attributen en wordt de positie van de handen belangrijk voor de compositie. Het eerste schilderij dat Titiaan schilderde met Maria Magdalena als onderwerp (Afb.3), maakte hij in 1530. De naakte heilige richt haar blik naar de hemel terwijl ze met haar handen en haar haren haar lichaam probeert te bedekken. Links onderin de hoek van de compositie is de fles met kostbare olie te zien die duidelijk maakt dat de afgebeelde vrouw Maria Magdalena moet voorstellen. Maria Magdalena is hier afgebeeld als een boetvaardige vrouw, maar is tegelijkertijd zo sensueel afgebeeld dat het doet denken aan haar verleden als prostituee. In 1565 heeft Titiaan nog een schilderij gemaakt van Maria Magdalena, maar deze keer heeft hij haar armen, borsten en middel grotendeels bedekt met kleding, zodat het in overeenstemming zou zijn met de katholieke moraal. Titiaan heeft de heilige ook twee extra attributen gegeven in dit schilderij, namelijk een gebedenboek en een schedel.¹³ Deze attributen verwijzen naar het leven van een boetvaardige die haar zonden overdenkt en de toekomst van haar ziel veilig wil stellen.

Rond 1560 schilderde Michele Tosini (1503-1577) Maria Magdalena als een welgestelde, wereldse vrouw met opgestoken haar, gekleed in dure stoffen (Afb. 4). De heilige is geportretteerd als halffiguur, wat populair was aan het begin van de zestiende eeuw in Italië. Vooral de Florentijnse maniëristen maakten gebruik van deze compositie voor vrouwen uit de Bijbel of de klassieke oudheid.¹⁴ Tosini heeft voor zijn Magdalena dus gekeken naar de trend van zijn tijd en volgt Perugino in het afbeelden van de heilige als welgestelde vrouw in halffiguur. De invloed van Tosini groeide toen hij samen met onder andere Bronzino, Montorsoli en Vasari lid werd van de Academia del Disegno, die in 1563 opgericht werd door Cosimo I de' Medici.¹⁵

De bekering van Maria Magdalena

In 1520 schilderde Bernardo Luini (1482-1532) een schilderij met als onderwerp de bekering van Maria Magdalena (Afb. 5). De heilige is hier afgebeeld samen met een andere vrouw, die vaak gezien wordt als haar zus, Martha. Martha draagt een doek om haar hoofd waarmee ze haar haren bedekt, terwijl het haar van Maria versierd is met een haarband en krullend over haar schouders valt. Met haar linkerhand houdt Maria Magdalena een zalfpotje vast en voor haar op tafel liggen een ketting en twee kleine plaatjes. Hoewel het schilderij als titel *The Conversion of the Magdalen* heeft gekregen, is er niet iets specifiek aan te wijzen in het schilderij wat duidt op het moment van de bekering.

¹² Hornik, "The invention and development of the "Secular" Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting," 77-78.

¹³ Hornik, "The invention and development of the "Secular" Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting," 78-80.

¹⁴ Wilson, *Italian Paintings*, 267-270.

¹⁵ Hornik, "The invention and development of the "Secular" Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting," 83-84.

Caravaggio (1571-1610) zorgde voor een verdere ontwikkeling van dit onderwerp. Rond 1600 schilderde hij een schilderij waarop te zien is hoe Maria Magdalena luistert naar haar zus Martha die smekend voor haar zit (Afb. 6). Maria Magdalena is gekleed in een dure jurk en ze draagt haar haar opgestoken. Haar linkerarm rust op een grote Venetiaanse spiegel waarin de reflectie van het licht dat door een raam komt te zien is. Op de tafel voor haar ligt een kam en een schaalje met een spons, attributen die verwijzen naar de wereldlijke schoonheid. De spiegel heeft een dubbele betekenis; het verwijst naar de wereldlijke schoonheid van Maria Magdalena, maar tegelijkertijd laat de spiegel het moment zien waarop Maria Magdalena bekeerd wordt. Haar linkerhand wijst heel subtiel naar de reflectie van het licht, een symbool van haar spirituele verlichting en de bekering van haar zonden. Zo staat de spiegel symbool voor haar wereldse verleden en is het tegelijkertijd symbool voor voorzichtigheid en daarmee haar bekering.¹⁶ Wat nog onduidelijk was in het schilderij van Luini, heeft Caravaggio hier nu duidelijk gemaakt op deze manier.

Vijf jaar eerder, rond 1595, heeft Caravaggio eveneens een schilderij gemaakt van Maria Magdalena (Afb. 7). De heilige is hier afgebeeld zittend op een stoel, met haar hoofd naar beneden gebogen. De gezichtsuitdrukking van Maria Magdalena vertelt boekdelen; ze is hier afgebeeld vol berouw, een traan loopt over haar wang en afgerukte juwelen liggen naast haar op de grond. Opvallend is de parelketting, die ook op de prenten van Schelte à Bolswert duidelijk voorkomt. Het kleurenpalet is monotoon en vrij somber, maar de stoffen van haar kleding laten zien dat de heilige hier een welgestelde vrouw is. Een glazen flesje met vloeistof, bedoeld als het olieflesje, duidt erop dat het hier gaat om de heilige Maria Magdalena.

Artemisia Gentileschi (1593-1652), de eerste vrouw die werd toegelaten op de Accademia del Disegno, heeft omstreeks 1620 een schilderij vervaardigd waarop Maria Magdalena is afgebeeld in een zittende positie (Afb. 8). Mogelijk heeft zij deze zittende positie overgenomen van het schilderij van Caravaggio, dat hiervoor besproken is. De heilige draagt een lange, gele jurk die van haar schouder zakt. De blote schouder verwijst naar haar zondige verleden. Ze draagt een pareloorbel en haar haar is opgestoken. Op de grond naast haar is een flesje te zien waar de kostbare olie inzit. Haar rechterhand ligt op haar hart, terwijl haar duim haar decolleté benadrukt en met haar linkerhand duwt ze een spiegel weg.¹⁷ De spiegel heeft hier, net als bij Caravaggio, een dubbele betekenis en laat zien dat Maria Magdalena zich afkeert van haar zondige verleden. De woorden 'Optimam partem elegit' zijn gegraveerd in de spiegel, wat vertaald betekent dat Maria Magdalena het goede deel heeft gekozen.¹⁸

Een mogelijk voorbeeld voor de prenten van Schelte à Bolswert is het schilderij *Boetvaardige Maria Magdalena met haar zus Martha*¹⁹ van Rubens (Afb. 9). Maria Magdalena is hier zittend afgebeeld met haar blik omhoog gericht en haar handen gevouwen. Het haar van de heilige valt krullend over haar schouders en haar mond is een beetje geopend. Haar linkervoet rust op een kistje dat omver is geduwd, waaruit verschillende voorwerpen vallen die ook te zien zijn op de prenten van Schelte, zoals een kam die dezelfde vorm heeft als die op de drie prenten en een parelketting. Achter Maria Magdalena is een gordijn te zien dat dient als achtergrond. Dit element is ook terug te zien op de prenten van Schelte.

Bij alle vier de kunstenaars is Maria Magdalena afgebeeld als een rijke, wereldse vrouw met dure kleding en juwelen. Deze wereldse eigenschappen verwijzen naar één van de zeven

¹⁶ Haskins, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, 257-258.

¹⁷ Hornik, "The invention and development of the "Secular" Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting," 86-88.

¹⁸ Deze woorden zijn ontleend aan de tekst in de bijbel waar Maria en Martha Christus op bezoek hebben. Martha is druk aan het werk om Christus te bedienen, terwijl Maria luistert naar de woorden die Christus aan het vertellen is. Als Martha hierom boos wordt, zegt Christus dat Maria het goede deel heeft gekozen en dat dat haar niet afgenomen zal worden, (Luk. 10: 38-42).

¹⁹ Er bestaan verschillende versies van dit schilderij (ongeveer acht) en er is een groot aantal kopieën van in omloop. De schilderijen kunnen van Rubens zelf zijn of van zijn leerlingen, maar daar is veel onduidelijkheid over. Dit schilderij in het Kunsthistorisches Museum in Wenen is vrijwel zeker van Rubens eigen hand en is daarom gekozen als mogelijk voorbeeld voor de prenten van Schelte.

hoofdzonden waarvoor Maria Magdalena (voor haar bekering) symbool voor kwam te staan, *luxuria*.²⁰ Volgens middeleeuwse theologen was Maria Magdalena door haar rijkdom niet afhankelijk van een echtgenoot die voor haar zou moeten zorgen en was ze vrij om te doen wat ze wilde. Hierdoor bracht ze haar tijd door met ijdele, wereldse bezigheden die er uiteindelijk voor zorgden dat ze een zondig leven zou leiden als prostituee.²¹

Door Maria Magdalena af te beelden met dure kleding en juwelen, verwijzen de kunstenaars naar het verleden van de heilige. De schilderijen leggen het moment vast waarop Maria Magdalena dat verleden letterlijk wegduwt en kiest voor een beter leven als gelovige christen. Dit soort schilderijen hingen vaak in de huizen van aristocraten en rijke burgers die met dit onderwerp hun rijkdom en devotie wilden aantonen.²²

De prenten van Schelte à Bolswert laten ook een welgestelde vrouw zien op het moment van haar bekering. Hij sluit daarmee aan bij de iconografische traditie en de mode van zijn tijd. Voordat er verder ingezoomd kan worden op zijn prenten, is het van belang om de religieuze context van zijn werk te analyseren.

²⁰ Jansen, *The Making of the Magdalen*, 145-146.

²¹ Jansen, *The Making of the Magdalen*, 150.

²² Hornik, "The invention and development of the "Secular" Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting," 84.

Hoofdstuk 2: Schelte à Bolswert en de Jezuïeten

Schelte à Bolswert (1586-1659) werd samen zijn oudere broer Boëtius (ca. 1580-1633) geboren in Bolsward, een stad in Friesland. Er is weinig informatie bekend over de familie en de eerste levensjaren van de broers.²³ Wel is bekend dat de broers vanaf 1606 werkzaam waren in Amsterdam als graveurs. De reden voor de verhuizing naar Amsterdam is onbekend. Mogelijk heeft het te maken gehad met de spanningen rond de Tachtigjarige Oorlog of de hervorming. Veel politieke en religieuze vluchtelingen waren vanaf 1580 naar Amsterdam vertrokken, omdat deze stad erin was geslaagd om na 1578 buiten het strijdtoneel van de oorlog te blijven.²⁴

Schelte en Boëtius werkten samen aan de prent *Strijd tussen de vette Vastenavond en de magere Vasten*, die Boëtius ontwierp en Schelte vervolgens uitvoerde. De eerste prent van Schelte draagt het jaartal 1612 en het is denkbaar dat hij voordat hij zelfstandig aan de slag ging zijn broer heeft geassisteerd bij diens opdrachten.²⁵

Tussen 1610 en 1620 vertrekken de broers samen naar de Zuidelijke Nederlanden. De reden hiervoor is niet helemaal duidelijk, maar waarschijnlijk heeft het te maken met de godsdienstige situatie in Amsterdam. Aan het begin van de zeventiende eeuw werden katholieken nog vervolgd in Amsterdam. In Antwerpen daarentegen waren de katholieken weer dominant en werden er veel katholieke kenmerken aangebracht aan de exterieurs en interieurs van de huizen. De Jezuïeten stimuleerde de versiering van de huizen met beelden, schilderijen en prenten.²⁶ Dit stimuleerde de kunstmarkt enorm, wat een grote aantrekkingskracht had voor kunstenaars uit omliggende gebieden. Voor Schelte en Boëtius betekende dit ook dat zij in contact zouden komen met de grote meester Peter Paul Rubens (1577-1640), die zich na zijn verblijf in Italië vestigde in Antwerpen in 1609.

Rubens was op zoek naar jonge kunstenaars die zijn kunstwerken konden reproduceren in prenten. Gravures van schilderijen hadden namelijk een promotioneel en commercieel effect voor de klandizie, aangezien prenten veel goedkoper waren en in grotere oplagen konden worden verkocht. Rubens had geen apart 'prentenatelier', maar hield persoonlijk in de gaten hoe de graveurs te werk gingen. Rubens vond het belangrijk dat de overgangen van licht naar schaduw en de kleurintensiteiten van de schilderijen overgebracht werden in de gravure. Het hoefde van hem niet een exacte replica van het schilderij te zijn, maar de stijl en de kleurovergangen moesten wel overeenkomen met het oorspronkelijke werk van zijn hand. Vanaf 1626 werkte Schelte voor Rubens en werd Boëtius aangesteld als 'huisgraveur'. Onder toezicht van Rubens sneed Boëtius vijf platen, Schelte maakte er vier.²⁷

In hoeverre Rubens zelf heeft meegewerkt aan de gravures die onder zijn privilege werden uitgebracht is een onderwerp van discussie. De prenten die zijn gemaakt naar schilderijen van Rubens zijn uiteraard gemaakt naar zijn ontwerp, maar er bestaan ook prenten die niet een bestaand kunstwerk als voorbeeld hebben. Rubens vertrouwde het maken van een schets voor de uiteindelijke prent vaak toe aan leerling in zijn atelier en voegde daar later zijn eigen correcties aan toe.²⁸ Schelte heeft in totaal ongeveer tachtig gravures gemaakt naar voorbeelden van Rubens. Een groot deel hiervan is gemaakt na de dood van Rubens in 1640 en hier heeft de kunstenaar zelf dus niets mee te maken gehad.²⁹ Een groot deel van de prenten van Schelte en Boëtius is uitgegeven onder hun eigen privilege en zijn niet vervaardigd onder toezicht van Rubens. Deze prenten zijn waarschijnlijk gemaakt naar werken van Rubens die in omloop waren en niet naar olieverfschetsen of

²³ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 13.

²⁴ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 20.

²⁵ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 21-22.

²⁶ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 24-28.

²⁷ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 33-34.

²⁸ Martin, "Two working sketches for engraving," 241.

²⁹ Voor de prenten naar Rubens' werk onder eigen toezicht vervaardigd, zie: Nico van Hout, red. *Copyright Rubens. Rubens en de grafiek*, Gent: Ludion, 2004.

krijttekeningen die door hem zelf of onder zijn toezicht gemaakt zijn in het atelier.³⁰ Schelte à Bolswert heeft meerdere heiligenafbeeldingen als devotieprent gegraveerd tijdens zijn carrière; zo heeft hij een serie, aangeduid als 'Vélins' van negentig prenten gemaakt naar ontwerp van Rubens, waartoe ook de drie prenten behoren die centraal staan in deze studie. De devotieprenten uit deze serie hadden een opvallend formaat van ca. 12x9 cm; de meeste devotieprenten die verkrijgbaar waren hadden een formaat van 10x7 cm. Devotieprenten waren voornamelijk gemaakt naar voorbeelden van grote meesters zoals Rubens en Bloemaert. Het vervaardigen van dit soort kleine prenten gebeurde veelal zonder toestemming van de kunstenaars zelf. Het is bekend dat vooral Rubens zijn best deed op zijn werk zoveel mogelijk voor plagiaat te beschermen. Toch waren prenten naar zijn voorbeeld veel in omloop en werden de voorstellingen gezien als iconen voor de verbeelding van de katholieke devotie.³¹

Het Concilie van Trente

Tijdens de Renaissance nam de nadruk op devotie in de kunst af en werden de kunstwerken wereldser en sensueler. Opdrachtgevers lieten zichzelf portretteren in kunstwerken die bedoeld waren voor devotie en de nadruk op het menselijk lichaam, met name het naakt, werd groter. Er kwam daarom in de zestiende eeuw steeds meer kritiek op figuratieve religieuze voorstellingen. Er kwamen verschillende ideeën op van hervormers; zo waarschuwde Calvijn voor het gevaar van afgoderij dat kan schuilen in het gebruik van religieuze voorstellingen in de kerk, maar vond Luther dat het aanbrengen van religieuze voorstellingen juist een didactische waarde had.³²

Als reactie op de veelzijdige kritiek die de katholieke kerk kreeg op haar leerstellingen, waaronder dus ook het gebruik van figuratieve kunst, kwam in 1545 het Concilie van Trente voor het eerst bij elkaar. In 1563 vond de afsluitende zitting plaats en was de basis gelegd voor het herstel van het beleid van de katholieke kerk. Hieronder volgt een Nederlandse vertaling van een stukje uit de Conciliebesluiten waarin de rol van kunstwerken in de kerk wordt besproken.³³ In dit stukje tekst wordt het verschil tussen afgoderij en de verering van afbeeldingen duidelijk gemaakt en is het doel van de afbeeldingen opgeschreven, zodat dit door kunstenaars, kerkelijk leiders en de gelovigen zelf op de juiste wijze in praktijk kon worden gebracht.³⁴

“De afbeeldingen van Christus, van de maagdelijke moeder van God en van de andere heiligen moeten vooral in de kerken bewaard worden en hieraan moeten de verschuldigde eer en verering gebracht worden; niet omdat men zou geloven dat zij vereerd moeten worden omdat men er iets van goddelijkheid of deugd in kan aantreffen of omdat men iets van hen zou kunnen verkrijgen, of dat vertrouwen gesteld zou kunnen worden in de voorstelling zoals vroeger gebeurde bij de heidenen, die hun hoop op afgodsbeelden vestigden; maar omdat de eerbewijzen die hun gebracht worden een verwijzing zijn naar het voorbeeld, dat zij verbeelden, zodat wij door de voorstelling die wij kussen en waarvoor wij openlijk het hoofd ontbloten en buigen, Christus aanbidden en de heiligen vereren, die door de afbeeldingen worden voorgesteld. Dat is wat door de Concilies, speciaal echter door de tweede Synode van Nicea, is vastgelegd in besluiten tegen de tegenstanders van voorstellingen. Over het volgende echter moeten de bisschoppen nauwkeurig informatie verschaffen, dat door middel van de geheimenissen van onze verlossing, uitgebeeld in schilderijen of andere voorstellingen, het volk onderricht en bevestigd wordt in de artikelen van het geloof. En verder dat de heilige voorstellingen eigenlijk veel vruchten afwerpen, niet enkel omdat het volk herinnerd wordt aan de weldaden en de gaven, die door Christus aan hem zijn verleend, maar ook omdat door middel van de heiligen de wonderen van God en de voorbeelden van de weldaden onder ogen van de gelovigen gebracht worden, zodat zij hiervoor hun God dank brengen en hun levenswandel inrichten naar die van de

³⁰ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 59-62.

³¹ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 112-113.

³² Laarhoven, *De Beeldtaal van de Christelijke kunst*, 224.

³³ De Engelse vertaling van de oorspronkelijke tekst komt uit *Canons and Decrees of the Council of Trent*, vertaald door H. J. Schroeder.

³⁴ Klein, *Italian Art*, 119-122.

heiligen en opdat zij geroepen worden tot het aanbidden en beminnen van God en het beoefenen van de vroomheid. En indien mogelijkerwijze enige misbruiken zijn binnengeslopen in de heilige en heilzame beschouwingen is het de vurige wens van de synode dat zij totaal afgeschaft worden zodat niet wordt besloten tot voorstellingen van een valse leer en tot zaken van de aan onontwikkelden mensen gelegenheid geven tot gevaarlijke dwaling. En wanneer het eens gebeurt, dat de geschiedenissen en verhalen van de Heilige Schrift voorgesteld en uitgebeeld worden, dan moet het volk geleerd worden, dat niet de goddelijkheid uitgebeeld wordt. (Alsof het mogelijk zou zijn die met mensenogen te aanschouwen of in kleuren en figuren af te beelden!) Verder moet alle bijgeloof bij het aanroepen van de heiligen, bij de verering van de relieken en bij het heilig gebruik van de beelden weggenomen worden, zodat de voorstellingen niet geschilderd of gesierd worden met onbeheerste lichamelijke schoonheid en zodat een heiligenfeest en een bezoek aan relieken door mensen niet misbruikt worden als fuif- en braspartij, alsof de feestdagen van de heiligen in weelde en losbandigheid doorgebracht zouden moeten worden.”³⁵

De Jezuïeten

In 1548 bracht Ignatius van Loyola (1491-1556), de stichter van de Sociëteit van Jezus, de *Exercitia Spiritualia* (geestelijke oefeningen) uit, waarin hij de lezer aanspoorde om te mediteren op bijbelse en andere vrome gebeurtenissen. Doordat de lezer zich deze gebeurtenissen tot in detail voor de geest zou halen, zou de lezer als het ware in het verhaal komen en zo de emoties en de gevoelens van de personen in het verhaal kunnen waarnemen. De Exercitia hadden veel invloed op katholieke intellectuelen en kunstenaars uit die tijd. Het voorstellingsvermogen van de lezer werd geprikkeld, wat leidde tot een nieuwe vorm van religiositeit wat tot uitdrukking kwam in de kunst.³⁶

Schelte en Boëtius hadden beiden binding met de Jezuïeten. Boëtius was in 1620 lid geworden van de ‘Sodaliteit der bejaerde Jongmans’, een religieuze broederschap onder leiding van de Jezuïeten. In deze sociëteit heeft hij later enkele hoge functies mogen bekleden.³⁷ Schelte was lid van de Sodaliteit van de heilige maagd Maria. Leden van dit soort sodaliteiten vergaderden wekelijks onder leiding van een voorzitter, een Jezuïet die de leden begeleidde bij de geestelijke oefeningen en de collectieve gebeden.³⁸ Rubens had eveneens een goede verhouding met de Jezuïeten en heeft veel opdrachten voor hen uitgevoerd. Hij was goed op de hoogte van de literatuur die in omloop was, zowel wereldlijk als katholiek, en hield zich in zijn werken zoveel mogelijk aan de richtlijnen die waren opgelegd door het Concilie van Trente.³⁹

Het handboek van de Sodaliteit van de heilige maagd Maria, waar Schelte lid van was, beschrijft onder andere de gewoonten van de broederschap en oefeningen die de leden van de broederschap verwacht werden te doen. In een apart hoofdstuk, Maniere om historien te mediteren, staat hoe de verhalen uit de Bijbel en soortgelijke heilige gebeurtenissen overdacht en bestudeerd moeten worden. Hier volgen drie punten die beschreven staan in dit hoofdstuk:

“Als wy voor de materie onser meditatie nemen eenighe historie oft iemers iet dat eenighe historie mede brenght, (...) soo kunnen wy de ondersoeckinghe des verstandts in een van dese dry navolghende manieren aan-legghen. D’eerste is, dat wy in elck punct van de meditatie bemercken. 1. De personen die daer in-komen, ende die soo met den verstande beschrijven, ghelijck sy in der waerheydt zijn beghinnende van de weerdighste, ende soo daer uyt, tot onse salicheydt iet goeds nemen. 2. Bemercken hunne woorden die sy ghesproken hebben, spreken, oft oock souden hebben mogen spreken: ende namentlijck insien hunne maniere van spreken, ende meyninghe die sy hebben, ende redenen waerom dat sy soo spreken. 3. Letten op hunne wercken die sy doen, ghedaen hebben, ende hadden mogen oft oock moeten doen, na den eysch van de materie, redenen, ende tijdt. 4.

³⁵ Laarhoven, *De Beeldtaal van de Christelijke kunst*, 233.

³⁶ Laarhoven, *De Beeldtaal van de Christelijke kunst*, 232.

³⁷ Jong, *Van Bolswert naar Antwerpen*, 28.

³⁸ De Pretere, *Handtboexken der Sodalitey*. Website Vlaamse Erfgoedbibliotheek.

³⁹ Gash, “Counter-Reformation Countenances,” 382-383.

Onder-soecken hunne ghepeysen beweghelijckheden tot der deughdt, beroeringhe tot het quaedt: ende sien wat dat sy ons leeren.

Wy mogen oock in de meditatie, by-voegen eenige personen, die daer onsenelijck mochten by geweest hebben, als de historie gebeurde: als zijn Godt, sijn Engelen, eenige Heyligen, de boose gheesten, etc. Ende met den verstande begrijpen wat sy ghepeyst, gheseyt, oft ghedaen soudē hebben.

De tweede is, dat wy bemercken de seven omstanden van de historie, die wy mediteren, te weten: 1. Wie datter in komt, 2. Wat datter geschiedt. 3. Waer dat het geschiet. 4. Met wat hulpe oft middel. 5. Waerom dat het geschiet. 6. Hoe dat het gheschiet. 7. waneer oft op wat tijt. En uyt elcke van dese omstanden eenige goede leeringhe trecken tot onse saligheydt.

Dat derde is, dat wy soecken eenighen geestelijcken sin uyt de historie, die wy mediteren: Als, hoe dat Christus geestelijck in ons geboren wordt. Hoe dat Herodes dat is, onse eygen liefde, Christum verjaecht. Hoe dat wy den sone Godts, door onse sonden wederom cruycen. Hoe dat wy geestelijck met hem moeten verrijsen ende ten hemel varen. Hoe milde dat Godt moet wesen inden hemel, als hy ons soo mildt gheweest is op der aerden. En door dese aen-merckingen ons bewegen ende ontsteken tot liefde van eenige deught oft haet der sonden.”⁴⁰

De lezers van dit hoofdstuk worden er dus toe opgeroepen om verhalen niet zomaar te lezen, maar er uitvoerig over te mediteren en na te denken over de woorden en reacties van de personen in het verhaal. Zelfs personen die er volgens het verhaal niet bij waren, maar er wel bij hadden kunnen zijn, mogen erbij worden gedacht. Het uiteindelijke doel is om er als het ware zelf ook bij te zijn en ‘eenighen geestelijcken sin’ uit het verhaal te verkrijgen. Voor kunstenaars zoals Schelte à Bolswert uitte dit zich ook in de kunst. Gelovigen werden door de verhalen van de heiligen en martelaren geïnspireerd en ontroerd en werden hierdoor aangespoord om net zo te leven als zij. Afbeeldingen van heiligen werden ook ingezet als een soort van propagandamiddel tegen de protestantse reformatie. De protestanten hadden kritiek op verschillende katholieke sacramenten, zoals de biecht. Afbeeldingen van heiligen die door hun levenswandel juist het nut van berouw aantoonde kwamen ontzettend veel in omloop. Maria Magdalena werd veel afgebeeld in deze periode, omdat zij met haar verleden hier een goed voorbeeld voor was.⁴¹

⁴⁰ De Pretere, *Handtboexken der Sodaliteyt*. Website Vlaamse Erfgoedbibliotheek.

⁴¹ Laarhoven, *De Beeldtaal van de Christelijke kunst*, 244-250.

Hoofdstuk 3: De prenten van Bolswert

De bekering van Maria Magdalena is opgenomen in de Geestelijke Oefeningen van Ignatius van Loyola. In drie punten beschrijft Ignatius de gebeurtenis. Het eerste punt is hoe Maria Magdalena het huis van de Farizeeër binnen komt met een albasten flesje met balsem. Het tweede punt is hoe ze de voeten van Christus nat maakt met haar tranen, droogt met haar haren en vervolgens kust en balsemt. Het derde punt gaat over de woorden van Christus, die haar op dat moment van haar zonden vergeeft.⁴² Ignatius beschrijft hier het moment van de bekering van Maria Magdalena, maar Schelte à Bolswert heeft een ander moment afgebeeld op zijn prenten. Maria Magdalena ontdoet zich van haar rijkdom en cosmetica, een moment wat zich waarschijnlijk heeft afgespeeld ná de ontmoeting met Christus.

Opvallend is een prent van Ignatius van Loyola samen met Maria Magdalena in een zeventiende-eeuwse verzameling heiligenlevens (Afb. 10). Op de eerste pagina van het tweede deel is Ignatius afgebeeld met de heilige, die omringd wordt met voorwerpen die ook terug te vinden zijn op de prenten van Schelte. Zo hebben de spiegel en de kam dezelfde vorm als die op de prenten van Schelte en de crucifix en het albasten potje dat Maria Magdalena in haar handen houdt zijn ook terug te zien op een andere prent van Schelte (Afb. 11). Deze verzameling komt uit 1687, dus het is aannemelijk dat het prentje is gemaakt naar voorbeeld van de prenten van Schelte à Bolswert. De auteur van de oorspronkelijke Latijnse tekst, Andreas Brunner, was een Jezuïet. Kennelijk is de heilige Maria Magdalena een belangrijk figuur geweest voor de Jezuïeten, aangezien Ignatius samen met haar is afgebeeld en Schelte minstens vier prenten van haar heeft gemaakt.

Visuele Analyse

Schelte à Bolswert heeft een aantal prenten gemaakt waarop Maria Magdalena is afgebeeld. Drie prenten vallen in het bijzonder op; deze drie prenten hebben een zelfde compositie en lijken erg op elkaar. In de visuele analyse die volgt zullen de overeenkomsten geanalyseerd worden. Het Rijksmuseum in Amsterdam bezit van elk van de drie gravures een afdruk en heeft de prenten genummerd. Op volgorde van deze nummering zullen de prenten visueel geanalyseerd worden.

RP-P-1886-A-11233

Op deze prent (Afb. 12) is een vrouw te zien vanaf haar middel, gekleed in rijkelijk versierde kleding. Op de achtergrond is een opgespannen doek te zien. De jurk die de vrouw draagt is voorzien van een met kant belijnde kraag en op haar borst draagt ze een grote broche in de vorm van een bloem. Aan deze broche hangt een medaillon met het portret van een man. De mouwen van de jurk zijn versierd met strikken en edelstenen. Een kralenketting is met een strik bevestigd op haar beide schouders en hangt voor haar borst. Het krullende haar van de vrouw is versierd met parels en valt over haar linkerschouder. De vrouw heeft haar blik gericht op een vurige lichtstraal die vanuit de rechterhoek van de prent de voorstelling in komt. Haar gezicht is te zien *en profil*. De tranen lopen over haar wangen en ze houdt haar mond een klein beetje geopend. Achter haar hoofd zijn lichtstralen te zien die een aureool vormen. De vrouw draagt een hangende oorbelt en een parelketting om haar hals. Met drie vingers van haar linkerhand trekt ze de parelketting kapot en de parels vallen naar beneden. Met haar rechterhand duwt ze verschillende voorwerpen van de tafel waarachter zij zit. Een potje waarvan het deksel is afgefallen en het poeder eruit valt, een medaillon met het portret van een man, twee kaartjes met onleesbare tekst, twee ringen, een ketting met een grote edelsteen, een spiegel, een kam en een soort van krultang met een lok haar. Onder de afdruk is de titel van het werk te lezen: "S. Maria Magdalena." Onder deze titel staat de tekst "Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Ecclesiastes 1. S. à Bolswert fecit et excud. cum privilegio." Deze tekst betekent "ijdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid" en staat in het Bijbelboek Prediker (Ecclesiastes is de Latijnse benaming

⁴² Ignatius van Loyola, *Geestelijke Oefeningen*, 61.

voor dit Bijbelboek). De tekst die volgt betekent dat Schelte à Bolswert de prent heeft gemaakt en heeft uitgegeven met een privilege.

RP-P-1886-A-11234

Deze prent (Afb. 13) laat een vrouw zien vanaf haar middel, gezeten aan een tafel. De achtergrond van de voorstelling lijkt een gordijn te zijn. De vrouw is gekleed in jurk en draagt over de jurk een mantel. Op de schouder van de vrouw is een broche met edelsteen bevestigd die de stof van de mouw bijeenhoudt. De vrouw kijkt omhoog naar een vurige lichtstraal die vanuit de rechter bovenhoek de voorstelling in komt en de vrouw in het hart raakt. Haar gezicht is te zien *en profil*. Tranen rollen over haar wangen en ze houdt haar mond een beetje geopend. Achter haar hoofd zijn lichtstralen te zien die een aureool vormen. Het krullende haar van de vrouw is half opgestoken, versierd met parels en valt op haar rug. In haar oor draagt ze een oorbel en om haar beide polsen draagt ze parelarmbanden met strikjes. Met haar linkerhand in een vuist rukt ze de parelketting van haar hals, waardoor het snoer breekt en de parels er vanaf vallen. Met haar rechterhand duwt ze de voorwerpen die op tafel liggen weg. Een flesje met olie, een medaillon met het portret van een man, een kaartje met onleesbare tekst, een potje met poeder, een broche met een grote edelsteen, een ketting, twee ringen, een spiegel, een kam en een soort van krultang met een lok haar. Onder de afdruk is de titel te lezen: "S. Maria Magdalena." Onder de titel staat "S. Bolswert fecit et exc. cum Privilegio."

RP-P-1886-A-11235

Op deze prent (Afb. 14) is een vrouw te zien van de voorkant, zittend achter een tafel. Achter de vrouw is soort van doek of gordijn te zien. Het gezicht van de vrouw is te zien *en face*. Ze kijkt omhoog naar een vurige lichtstraal die vanuit de rechter bovenhoek de voorstelling in komt. Achter haar hoofd zijn lichtstralen te zien die een aureool vormen. De vrouw huilt en houdt haar mond een beetje geopend. Het krullende haar van de vrouw valt niet lager dan de hals en is versierd met een broche en een veer. De vrouw draagt oorbellen en om haar rechterpols draagt ze een parelarmband. Met die hand trekt ze de parelketting van haar hals, waardoor het snoer breekt en enkele parels er af vallen. De vrouw draagt een rijkelijk versierde jurk met een grote kanten kraag die over haar schouders valt. Op haar borst is een bloem te zien. De mouwen van de jurk zijn breed en bestaan uit verschillende lagen. De mouwen zijn versierd met strikken en kant. Op de linkermouw is een takje bevestigd met bessen of bloemknoppen. De vrouw duwt met haar linkerhand, waaraan ze een handschoen draagt, enkele voorwerpen van zich weg. Een ketting met een grote edelsteen, een flesje met olie, een spiegel, een medaillon met het portret van een man, twee kaartjes met onleesbare tekst, twee ringen, een portje met poeder waarvan het deksel is afgevallen, en kam en een soort van krultang met een lok haar. Onder de afbeelding is de titel te zien: "S. Maria Magdalena." Daaronder is de volgende tekst te lezen: "Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Ecclesiastes 1. S. a Bolswert fecit et excud. cum privilegio."

Overeenkomsten en verschillen

De visuele analyse maakt duidelijk dat de prenten in veel opzichten op elkaar lijken en dat er enkele verschillen aan te wijzen zijn. Alle drie de prenten laten een welgestelde vrouw zien met dure kleding en juwelen. Het krullende haar van de vrouwen is versierd met parels en ook de juwelen om de polsen en de hals zijn gemaakt van parels. Op elke van de drie prenten zijn voorwerpen afgebeeld die weg worden geduwd door de vrouw. Deze voorwerpen komen op alle drie de prenten voor, behalve het olieflesje dat ontbreekt op de eerste prent. Dat is merkwaardig, aangezien het olieflesje toch het meest voorkomende attribuut is van Maria Magdalena. Wat ook opvalt is dat Schelte de Bijbeltekst uit Prediker bij twee van de drie prenten heeft toegevoegd en niet bij alle drie.

De kleding van de vrouwen verschilt op elke prent, waarbij de derde het meest afwijkt van de andere twee. De jurken zijn alle drie rijk gedecoreerd, maar de derde valt qua versiering en ontwerp het meest op. Ook het haar van de vrouw op de derde prent wijkt sterk af van de andere twee en lijkt

een beetje op een pruik in plaats van haar natuurlijke haar. De eerste twee prenten tonen een vrouw met lang haar, zoals dat gebruikelijk was in de kunst. Op de derde prent is het haar van de vrouw echter kort en valt het net onder haar kin.

De voorwerpen op tafel verwijzen naar de wereldse schoonheid en rijkdom van Maria Magdalena. De kam en de krultang verwijzen naar de haardracht, het poeder naar cosmetica en de spiegel en de juwelen naar de wereldse schoonheid. Het medaillon met het portret van een man en de kaartjes met onleesbare tekst kunnen verwijzen naar haar verleden als prostituee. Door die voorwerpen weg te duwen, wordt duidelijk dat Maria Magdalena op dat moment afstand doet van haar verleden, haar rijkdom en haar wereldse schoonheid. De lichtstraal wijst op de goddelijke verlichting, die haar in de tweede prent zelfs in het hart raakt.

Het moment dat op de prenten is afgebeeld is niet het moment van de bekering van Maria Magdalena volgens Ignatius van Loyola, die in zijn Geestelijke Oefeningen beschrijft dat het moment van de bekering plaatsvindt bij de ontmoeting met Christus. Schelte à Bolswert heeft er voor gekozen om Maria Magdalena af te beelden op het moment van haar bekering, ze ziet immers een licht uit de hemel komen en duwt tegelijkertijd haar verleden van zich af, wat duidt op de omkeer in haar leven, maar in een andere setting, namelijk een huiselijk tafereel aan een tafel.

Deze werken passen in de iconografische traditie die hiervoor besproken is. Schelte bouwt voort op de bestaande traditie en gaat mee met de vernieuwingen van zijn tijd. Maria Magdalena is afgebeeld als een rijke vrouw op het moment van haar bekering, maar ze is kuis gekleed en er is geen onnodig naakt afgebeeld, wat in overeenstemming is met de richtlijnen van het Concilie van Trente.

De tranen van berouw die over de wangen van de heilige lopen herinneren de aanschouwer eraan dat berouw, boetedoen en de biecht belangrijk zijn voor de katholieke gelovige. De aanschouwer wordt door de voorwerpen herinnerd aan het verleden van Maria Magdalena en ziet hoe zelfs deze grote zondares de weg tot vergeving heeft kunnen vinden. Op deze manier wordt de aanschouwer opgeroepen om net zoals Maria Magdalena berouw te hebben over de zonden en zich af te keren van de oude, verkeerde levenswandel.

Conclusie

Het afbeelden van Maria Magdalena heeft door de eeuwen heen heel wat veranderingen en ontwikkelingen meegemaakt. De heilige is van een berouwvolle naakte vrouw uitgegroeid tot een prachtige, rijk geklede dame. De focus op de wereldse schoonheid en materiële rijkdom van Maria Magdalena is terug te zien in het onderwerp van de prenten van Schelte à Bolswert. Hij heeft Maria Magdalena afgebeeld als een welgestelde vrouw met rijkelijk versierde kleding die vol berouw haar sieraden, en daarmee haar zondige verleden, verwerpt. Hiermee sluiten de prenten aan op de iconografische traditie, waarbij in de zestiende en zeventiende eeuw de nadruk komt te liggen op de bekering van de heilige. Het moment van haar bekering, het wegduwen van haar zondige verleden, heeft Schelte à Bolswert op een prachtige manier vastgelegd in zijn gravures, hoewel dit een ander moment is dan Ignatius van Loyola beschrijft in zijn Geestelijke Oefeningen, waar hij de bekering plaats op het moment van de voetwassing.

De drie prenten lijken op het eerste gezicht veel op elkaar, maar toch zijn er behoorlijk wat verschillen aan te wijzen. Vooral prent 11235 wijkt qua compositie en kleding van de vrouw sterk af van de andere twee prenten. Het is ook opmerkelijk dat Schelte in prent 11233 het parfumesje heeft weggelaten die in de andere prenten wel voorkomt. Gezien de opgeheven blik, de geopende mond en het krullende haar zou het schilderij van Rubens dat zich nu in het Kunsthistorisches Museum in Wenen bevindt als voorbeeld kunnen hebben gediend voor de prenten van Schelte à Bolswert. Enkele voorwerpen in het kistje op het schilderij komen ook overeen met de voorwerpen op de prenten.

De oorspronkelijke historische context van de prenten is duidelijk geworden door de iconografische traditie door de eeuwen heen en de geloofsovertuiging van Schelte te bespreken. Schelte sluit met zijn prenten aan op de iconografische traditie en het populaire onderwerp van de bekering van Maria Magdalena. Deze gebeurtenis in het leven van de heilige is eveneens een populair onderwerp voor de Jezuïeten. Dit blijkt uit het prentje waarop Ignatius van Loyola samen met Maria Magdalena is afgebeeld. Het feit dat Schelte minstens vier prenten heeft vervaardigd met Maria Magdalena als onderwerp laat ook zien dat dit kennelijk een populair onderwerp was. De prenten roepen de aanschouwer ertoe op om de verkeerde, zondige levenswandel te verlaten en vergeving van de zonden te zoeken. Het feit dat zelfs voor een grote zondaar als Maria Magdalena doormiddel van berouw vergeving van de zonden mogelijk is, sprak de zeventiende-eeuwse gelovige uiteraard aan.

De drie prenten van Bolswert die in deze studie zijn behandeld komen nauwelijks voor in bestaande literatuur, terwijl het ontzettend interessante afbeeldingen zijn. Met dit onderzoek is de historische context en betekenis van de prenten aan het licht gebracht, wat van toegevoegde waarde kan zijn voor eventueel vervolgonderzoek. Een mogelijk onderwerp voor vervolgonderzoek zou het achterhalen van het voorbeeld van de prenten kunnen zijn. In deze studie is een mogelijk voorbeeld gegeven, maar het zou interessant zijn om uit te zoeken of er meer bewijs voor te vinden is, of misschien een geheel ander werk.

Literatuurlijst

De Pretere, Guilielmus, *Handtboexken der Sodaliteyt oft Broederschap vande H. Maeghet Maria inghestelt inde Soci. Jesu*, Antwerpen 1620. Gedigitaliseerd op de Vlaamse Erfgoedbibliotheek, <http://www.flandrica.be/flandrica/items/show/712> (geraadpleegd 20 april 2020).

Erhardt, Michelle A. en Amy M. Morris, red. *Mary Magdalene: Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Leiden: BRILL, 2012.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1081573> (geraadpleegd 2 april 2020).

Gash, John. "Counter-Reformation Countenances: Catholic Art and Attitude from Caravaggio to Rubens." *Studies: An Irish Quarterly Review* 104(2015/2016)416, 373-387.

Haskins, Susan. *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. Londen: Harper Collins, 1993.

Hornik, Heidi J. "The invention and development of the "Secular" Mary Magdalen in Late Renaissance Florentine Painting." In: Loewen, Peter V. en Robin Waugh, red. *Mary Magdalen in Medieval Culture: conflicted roles*. New York: Routledge, 2014, 75-98.

Ignatius van Loyola, *Geestelijke Oefeningen*, vert. Mark Rotsaert, Averbode 1994 (raadpleegbaar op <https://www.jezuieten.org/ignatiaanse-spiritualiteit/de-geestelijke-oefeningen/tekst-van-de-geestelijke-oefeningen/>)

Jansen, Katherine Ludwig. *The making of the Magdalen: preaching and popular devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Jong, Tjebbe T. de. *Van Bolswert naar Antwerpen: Gouden Eeuw gravures naar Bloemaert, Rubens en Van Dyck*. Bolsward: Titus Brandsma Museum, 2013.

Klein, Robert en Henri Zerner. *Italian Art 1500-1600: Sources and Documents*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.

Laarhoven, Jan van. *De beeldtaal van de Christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*. Amsterdam: SUN, 1992.

Martin, Gregory. "Two working sketches for engraving produced by Rubens." *The Burlington Magazine* 108(Mei 1996)758: 237-242.

Wilson, Carolyn C. *Italian Paintings: XIV-XVI Centuries in the Museum of Fine Arts, Houston*. Londen: Merrell Holberton Publishers en Rice University Press, 1996.

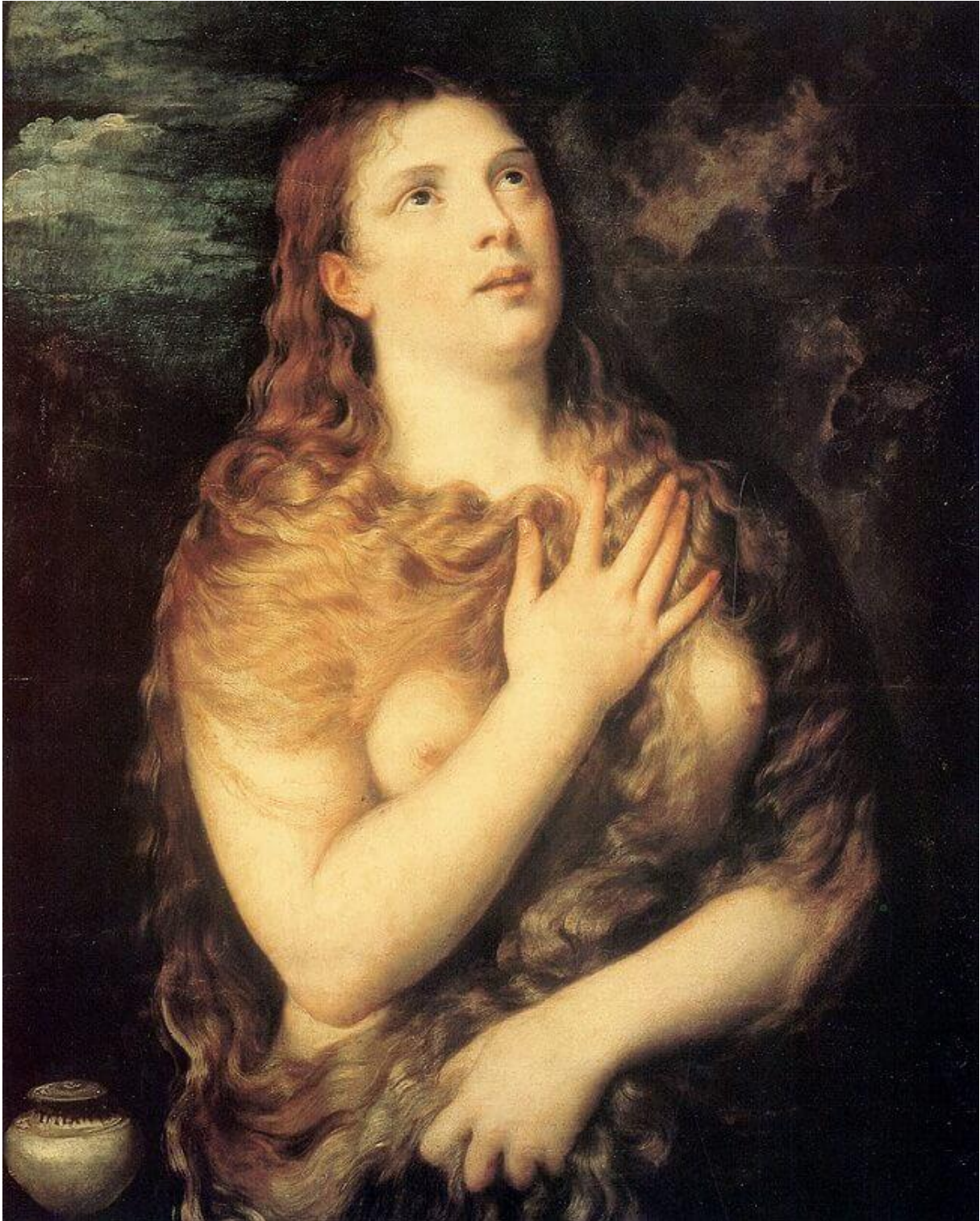
Afbeeldingen



Afbeelding 1. Donatello, *Boetvaardige Magdalena*, 1453-1455, houtsnijwerk, h. 188cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence, (<https://www.donatello.net/penitent-maddalena.jsp>).



Afbeelding 2. Pietro Perugino, *S. Maria Madalena*, ca. 1480, olieverf op paneel, 47cm x 34cm, Galleria Palatina, Florence, ([https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Magdalene_\(Perugino\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Magdalene_(Perugino))).



Afbeelding 3. Titiaan, *Saint Mary Magdalen in Penitence*, 1530, olieverf op doek, 85cm x 68cm, Palazzo Pitti, Florence, Inv. 1912 no. 67, (<https://www.titian.org/saint-mary-magdalen-in-penitence.jsp>).



Afbeelding 4. Michele Tosini, *Saint Mary Magdalene*, ca. 1560, olieverf op paneel, 87cm x 65,7cm, Museum of Fine Arts Houston, Houston (Texas), inv./cat.nr 61.67, (<https://rkd.nl/nl/explore/images/211534>).



Afbeelding 5. Bernardino Luini, *The Conversion of the Magdalen*, 1520, olieverf op paneel, 64,77cm x 82,55cm, San Diego Museum of Art, California, 1936.23, (<http://collection.sdmart.org/Obj845?sid=1716&x=5371&sort=9>).



Afbeelding 6. Caravaggio, *Martha and Mary Magdalene*, 1598, olieverf op doek, 100cm x 134,5cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, (<https://dma.org/Caravaggio>).



Afbeelding 7. Caravaggio, *Penitent Magdalene*, 1594-1595, olieverf op doek, 122,5cm x 98,5cm, Doria Pamphil Gallery, Rome, (<https://www.caravaggio.org/penitent-mary-magdalene.jsp#prettyPhoto>).



Afbeelding 8. Artemisia Gentileschi, *The penitent Mary Magdalene*, ca. 1620, olieverf op doek, 146,5cm x 108cm, Palazzo Pitti, Florence, Inv. 1912 n. 142, (<https://www.uffizi.it/en/artworks/saint-mary-magdalen-60f7e543-76f4-44e5-90ac-efbc5e6fbd3a>).



afbeelding 9. Peter Paul Rubens, Reuige Magdalena und ihre Schwester Martha, ca. 1620, olieverf op doek, 205cm x 157cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, (<https://www.khm.at/objektdb/detail/1629/?offset=17&lv=list>).



Afbeelding 10. Ignatius van Loyola met Maria Magdalena, Andreas Brunner, *Korte Legende ofte beschryvinge van de levens ende martyrie der heyligen*, 1687, Universiteit Gent, (https://books.google.nl/books?id=-Q9AAAAAAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).



Afbeelding 11. Schelte à Bolswert, Maria Magdalena bidt geknield voor crucifix, 1596-1659, gravure, 12cm x 9cm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1886-A-11237, (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84436>).



Afbeelding 12. Schelte à Bolswert, *Maria Magdalena ontdoet zich van haar rijkdom*, 1596-1659, gravure, 12cm x 9cm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1886-A-11233, (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84434>).



Afbeelding 13. Schelte à Bolswert, *Maria Magdalena ontdoet zich van haar rijkdom*, 1596-1659, gravure, 12cm x 9cm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1886-A-11234, (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84435>).



Afbeelding 14. Schelte à Bolswert, *Maria Magdalena ontdoet zich van haar rijkdom*, 1596-1659, gravure, 12cm x 9cm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1886-A-11235, (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84433>).