

**‘..acciò niente manchi all’Antiquità..’
..opdat er niets ontbreekt aan de
Oudheid..**

**Een onderzoek naar de vroegchristelijke inspiratie in de restauratie- en
renovatieprojecten in Romeinse kerken ten tijde van de vroege
Contrareformatie**

M.W.A. van Deventer

St. nr. 3474844

Masterscriptie, Beeldende kunst tot 1850.

Begeleider: Prof. Dr. S. de Blaauw, Radboud Universiteit Nijmegen

Universiteit Utrecht, Faculteit der Geesteswetenschappen

Utrecht, Voorjaar 2011



Afbeelding omslag: De diaken Caesarius op het fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo te Rome. 1597. (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4046314332/>)

**‘..acciò niente manchi all’Antiquità..’
..opdat er niets ontbreekt aan de
Oudheid..**

**Een onderzoek naar de vroegchristelijke inspiratie in de restauratie- en
renovatieprojecten in Romeinse kerken ten tijde van de vroege
Contrareformatie**



M.W.A. van Deventer

St. nr. 3474844

Masterscriptie, Beeldende kunst tot 1850.

Begeleider: Prof. Dr. S. de Blaauw, Radboud Universiteit Nijmegen

Tweede lezer: Prof. Dr. P. Hecht

Universiteit Utrecht, Faculteit der Geesteswetenschappen

Utrecht, Voorjaar 2011

Inhoudsopgave:

1. Woord vooraf	1.
2. Inleiding	3.
3. De Romeinse Contrareformatie en het gebruik van vroegchristelijke kunst en geschiedenis als een van haar middelen	4.
4. Concepten van het vroege christendom in kunst en architectuur	10.
5. Romeinse kerkrestauraties in de periode 1560-1600	13.
6. Instrumentarium	18.
6.1. Verschillende exponenten van de vroegchristelijke revival in kerkarchitectuur en decoratie	19.
6.1.1. De herleving van mozaïekdecoratie en het fenomeen mozaïekrestauratie	19.
6.1.2. Toepassing van een antiquiserende schilderstijl	24.
6.1.3. Architecturale continuïteit en het gebruik van spolia ter bevordering van het historische karakter van het kerkgebouw	27.
6.1.4. Een archaïserende liturgische dispositie	33.
7. Tussen de grote lijn en de praktijk: een pas op de plaats	36.
8. Casestudy	37.
8.1. Santa Sabina	37.
8.1.1. Voorgeschiedenis van de Santa Sabina tot de restauratie	38.
8.1.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de Santa Sabina	38.
8.1.3. De verschijningsvorm van de Santa Sabina voor de restauratie	39.
8.1.4. Kardinaal Otto Truchsess	39.
8.1.5. De gepleegde restauratieve ingreep	40.

8.1.6. Analyse van de in opdracht van Kardinaal Truchsess gedane restauratie	42.
8.1.7. Een tweede restauratiecampagne in opdracht van Sixtus V	44.
8.1.8. De gepleegde restauratieve ingreep	45.
8.1.9. Analyse van de in opdracht van Sixtus V gedane restauratie	46.
8.2. San Saba	48.
8.2.1. Voorgeschiedenis van San Saba tot de restauratie	48.
8.2.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de San Saba	49.
8.2.3. De verschijningsvorm van de San Saba voor de restauratie	50.
8.2.4. Gregorius XIII en Michelle Lauretano	51.
8.2.5. De gepleegde restauratieve ingreep	52.
8.2.6. Analyse van de in opdracht van Gregorius XIII gedane restauratie	54.
8.3. Santa Pudenziana	56.
8.3.1 Voorgeschiedenis van Santa Pudenziana tot de restauratie	56.
8.3.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de Santa Pudenziana	59.
8.3.3. De verschijningsvorm van de Sant Pudenziana voor de restauratie	60.
8.3.4. Kardinaal Enrico Caetani	64.
8.3.5. De gepleegde restauratieve ingreep	65.
8.3.6. Analyse van de in opdracht van Enrico Caetani gedane restauratie	72.
8.4. Santi Nereo e Achilleo	77.
8.4.1. Voorgeschiedenis van de SS. Nereo e Achilleo tot de restauratie	77.
8.4.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de Nereo e Achilleo	79.
8.4.3. De verschijningsvorm van de SS. Nereo e Achilleo voor de restauratie	80.
8.4.4. Kardinaal Cesare Baronio	82.
8.4.5. De in opdracht van Cesare Baronio gedane ingrepen	84.
8.4.6. Analyse van de in opdracht van Cesare Baronio gedane restauratie	94.
9. Conclusie	104.
10. Bibliografie:	109.
11. Lijst van afbeeldingen	117.
12. Afbeeldingen	125.

1. Woord vooraf

Gezien het karakter van een masterscriptie is een woord vooraf in de regel overbodig. De voorliggende scriptie kwam echter onder zulke specifieke omstandigheden tot stand dat een woord van dank op z'n plaats is. Mijn dank gaat in de eerste plaats uit naar Dr. Kees Schuddeboom die zo enthousiast was over het onderwerp van deze scriptie dat hij ondanks zijn terminale ziekte de begeleiding op zich wilde nemen. Helaas heeft hij de voltooiing, door zijn overlijden in juli 2010, niet meer mogen meemaken. Grote dank ben ik ook verschuldigd aan Prof. Dr. Sible de Blaauw van de Radboud Universiteit Nijmegen die in de zo ontstane situatie de begeleiding op een haast vanzelfsprekende wijze op zich heeft willen nemen. Voor zijn bereidwillig toegestoken hand en opbouwende kritiek ben ik hem zeer erkentelijk. Prof. Dr. Peter Hecht was bereid als tweede lezer op te treden. Ook daarvoor mijn oprechte dank. Een laatste woord van dank gaat uit naar Prof. Dr. Laura Marcucci die mij op mijn verzoek haar in Nederland niet aanwezige boek en artikelen over de Santa Pudenziana toezond.

2. Inleiding

In het Rome van de zestiende en zeventiende eeuw vonden grootse bouwactiviteiten plaats. Als geen andere zijn het eeuwen van *Renovatio* en *Restauratio*. Het Middeleeuwse Rome met haar relictten uit vervlogen tijden moest geleidelijk plaats maken voor een hernieuwd Rome dat zich in pracht en praal kon meten aan andere Europese centra van kunsten en macht. De eeuwige stad onderging in die periode een gedaanteverandering van ongekeerde omvang. De grotendeels nog Middeleeuwse stad werd omgevormd naar de heersende mode: dit waren de hoogtijdagen van het Maniërisme en de Barok. In deze periode verdween veel van het vroegchristelijke en middeleeuwse erfgoed van de stad. Zonder veel consideratie voor hun eerbiedwaardige ouderdom en geschiedenis werden veel kerkelijke complexen rigoureus gerenoveerd of zelfs opnieuw opgetrokken. Voorbeelden hiervan zijn de sloop en nieuwbouw van de Sint Pieters basilica vanaf 1506, de sloop van het Patriarchium in 1585-1590 en de renovatie van de Lateraanse basilica. In deze periode leefde binnen de kerk een algemene geest van kerkelijke herbezinning op de katholieke identiteit, geïnstigeerd door de Contrareformatie en het concilie van Trente. Deze was mede aanleiding tot de restauraties en renovaties van veel van de Romeinse kerken. Opvallend aan een aantal van deze kerken is het feit dat de beeld- en vormtaal van de architectuur en decoratie geïnspireerd lijken te zijn door vroegchristelijke voorbeelden. Zo werden in sommige gevallen bij het vervangen van absisschilderingen en mozaïeken de vroegchristelijke iconografische programma's van voorgangers tot voorbeeld genomen, kende het gebruik van mozaïekdecoratie een herleving en werd het basilicale karakter van een aantal vroegchristelijke basilieken gerespecteerd of zelfs versterkt. Dit is opvallend aangezien dit stilistisch soms sterk indruist tegen de gangbare stijlen zoals het maniërisme en de barok. Deze waarneming was dan ook aanzet tot de onderzoeksvragen van deze scriptie: Op welke wijze kwam een vroegchristelijke inspiratie tot uitdrukking in de restauratie- en renovatieprojecten ten tijde van de vroege Contrareformatie en is hier mogelijk een trend in te ontdekken? En indien er sprake is van een achterliggende antiquarische attitude, wat is dan de aard daarvan? Komt deze voort uit wetenschappelijke, religieuze of chauvinistische drijfveren?

Om inzicht te verkrijgen in deze, schijnbaar met de Contrareformatie samenhangende, ontwikkeling zal in het eerste hoofdstuk gekeken worden naar de culturele, sociale en religieuspolitieke context waarin dit fenomeen opkwam. Wat was de culturele context die een voedingsbodem bood voor projecten met een dergelijke vroegchristelijke inspiratie? Vervolgens zullen het laat zestiende-eeuwse concept 'vroegchristelijk' en de praktische toepassing daarvan in de kunst en architectuur van die periode aan bod komen. Wat zag men als vroegchristelijk en wat waren de middelen om dat tot uiting te laten komen in kunst en architectuur? Met die definitie in het achterhoofd zal vervolgens gekeken moeten worden naar de beeld- en vormtaal van de Romeinse kerkrestauraties in de periode 1560-1600. Wat was de aanleiding voor restauratiecampagnes en wat waren daarbinnen leidraden en waarom? Tenslotte zal in een casestudy de inmiddels vorm gekregen

these getoetst worden op een selectie van een aantal kerken, dat door middel van bepaalde gedeelde kenmerken een geschikt corpus voor toetsing vormt. Vooraleerst deze toetsing plaatsvindt, zal echter het daartoe benodigde instrumentarium nader geanalyseerd worden. Op welke kenmerken van de nader beschouwde restauraties zal gelet worden en waarom?

Het gekozen tijds kader is de periode 1560-1610. De keuze hiervoor is ingegeven door de vanaf circa 1560 snel vorm krijgende Contrareformatie. In 1563 immers werd het concilie van Trente afgesloten waarna de daar uitgedachte vernieuwende ideeën met betrekking tot de katholieke leer en spiritualiteit vorm konden worden gegeven. De sluitdatum is geplaatst rond het einde van het eerste decennium van de zeventiende eeuw. De Contrareformatie heeft tegen die tijd een duidelijke vorm aangenomen en de doorwerking daarvan in de kunsten heeft een neerslag gevonden. Met het einde van deze eerste vijftig jaar na het Concilie van Trente kondigt ook een andere architecturale stroming zich aan in de vorm van de opkomst van de vroege Romeinse Barok.

3. De Romeinse Contrareformatie en het gebruik van vroegchristelijke kunst en geschiedenis als een van haar middelen

Gedurende de zestiende eeuw raakte Europese bevolking in de greep van de Reformatie en de Contrareformatie die leidden tot grote onrusten in heel Westelijk Europa. Rome zelf was als centrum van de katholieke wereld het epicentrum van de Contrareformatie te noemen. De kritieken van protestantse hervormers en geleerden dwongen de kerk defensief stelling te nemen. De onderbouwing van deze protestantse kritieken lag met name in de historiografie van de vroege kerk. In de ogen van protestantse geleerden waren de leer en gebruiken van de katholieke kerk in de loop der eeuwen aangetast geraakt door velerlei misstanden. Een eerste antwoord op de aantijgingen van de Reformatie was het concilie van Trente (1545-63) dat er naar streefde de eenheid van de ene ware kerk veilig te stellen. Naast een herbezinning op de eigen theologie en spiritualiteit trachtte het concilie ook de houding van de kerk ten opzichte van de Reformatie te bepalen. De voor ogen staande innerlijke vernieuwing van de kerk kwam met name naar voren in een hernieuwde formulering van de katholieke geloofsopvattingen die doorwrocht was met een devotionele spiritualiteit. In reactie op de Reformatie werden daarnaast in 126 stellingen onderdelen van de protestantse leer als dwaling gekenmerkt.¹

De liturgische ideeën van het Concilie van Trente kregen vorm in het Missaal van Pius V uit 1570. Hierin kozen de samenstellers van het missaal gebeden die zij dachten te kunnen identificeren als deel van de oudste traditie en schaften ze meestal gebeden af waarvan ze wisten dat die een middeleeuwse oorsprong hadden.² Dit streven naar een terugkeer naar de oudste traditie is illustratief voor de tijdens het concilie vorm gekregen ideeën over het gezag van de traditie als geloofsbron. Deze leidden tot de invloedrijke beslissing om naast de Heilige Schrift ook de traditie als gezaghebbend te

¹ Hierbij dient te worden aangetekend dat niet alle reformatorische kritieken ongegrond werden verklaard.

² Wandel, L.P. 2006. pp. 231-32.

erkennen als geloofsbron. Bij de definitieve vaststelling van het Bijbelse canon besliste het concilie dat de ‘waarheid en tucht’ van het Evangelie ‘vervat is in de geschreven boeken en in de ongeschreven overleveringen, die uit Christus' mond zelf door de apostelen zijn ontvangen, of door de apostelen zelf, onder ingeving van de Heilige Geest, als het ware van hand tot hand doorgegeven, tot ons zijn gekomen.’³ Hiermee hadden de Schrift en kerkelijke overlevering gelijke waarde als bronnen voor geloofswaarheden. Deze visie was voor het protestantse kamp onmogelijk te accepteren. De erkenning van deze ‘door ononderbroken opeenvolging in de Katholieke Kerk bewaard’ gebleven overleveringen als gezaghebbend, was van grote invloed op het verloop van de Contrareformatie.⁴ De kwestie van de Reformatie werd hiermee gedeeltelijk een historiografische strijd. Al ruim voor het concilie was deze notie in Rome bekend. Gregorio Cortesi, een katholiek theoloog, vermeldde in 1522 al tegen paus Adrianus VI dat het protestantse dispuut meer historisch dan theologisch van aard was omdat het betrekking had op ‘wat constant was ontvangen en doorgegeven’ met betrekking tot het geloof van de vroege kerk.⁵ Het enige wat men hier te doen stond was met authentieke documenten de historische waarheid aan te tonen. Een dergelijke bewijsvoering werd hiermee een van de doelen van de Contrareformatie. Het belangrijkste ‘wapen’ in deze historiografische oorlogsvoering was de historische wetenschap. Om de protestantse aantijgingen te weerleggen had men slechts aan te tonen dat de Roomse Kerk van de zestiende eeuw feitelijk onveranderd was sinds de vroege kerk. Zij was in haar eigen ogen immers een en dezelfde en onveranderlijk gebleven. Dit impliceerde uiteraard dat de protestantse leer niet overeenstemde met het verleden en de ketterse beweringen gedoemd waren ten onder te gaan.

De aanzet tot deze historiografische strijd lag echter in het protestantse kamp. Tussen 1559 en 1574 publiceerde een groep Lutheraanse geleerden op instigatie van Matthias Flacius de: *‘Ecclesiastica Historia, integram Ecclesiae Christi ideam, quantum ad Locum, Propagationem, Persecutionem, Tranquillitatem, Doctrinam, Hæreses, Ceremonias, Gubernationem, Schismata, Synodos, Personas, Miracula, Martyria, Religiones extra Ecclesiam, & statum Imperii politicum attinet, secundum singulas Centurias, perspicuo ordine complectens: singulari diligentia & fide ex vetustissimis & optimis historicis, patribus, & aliis scriptoribus congesta’* Ook wel bekend onder de naam Maagdenburgse Centurieën.⁶ De inhoud van dit werk was net als de titel omvangrijk en imponerend. In dertien delen trachtte het, het geleidelijke verval van de Roomse Kerk vanaf de apostolische tijd tot en met de dertiende eeuw aan te tonen. Het richtte zich met name op het pausdom, dat de auteurs afschilderden als een duivels instituut geleid door de Antichrist als bedrijver en instigator van ontorende religieuze doctrines en praktijken. Hierbij doelden zij ondermeer op de vermeende verering van afbeeldingen. In tegenstelling tot de verworden Rooms katholieke kerk echter

3 Concilie van Trente. Anon., 1737, Sessio IV - Recipiuntur Libris Sacris et de traditionibus recipiendis. p. 19.

4 Concilie van Trente. Anon., 1737, Sessio IV - Recipiuntur Libris Sacris et de traditionibus recipiendis. p. 19.

5 Cochrane, E. 1981., p. 457.

6 Ostrow, S.F., 1996., p. 245.

werd het Lutheranisme daar tegenover gezet als ware voortzetting van de idealen van de vroege kerk. Door het omvangrijke onderzoek, dat aan het werk vooraf was gegaan, en de onderbouwing door vele documenten en vroege teksten vormde het een serieuze uitdaging van het gelijk van de Rooms katholieke traditie.

Een reactie van de kerk kon niet uitblijven en diende net als het werk van Flacius historisch van karakter te zijn en onderbouwd door historische bronnen. Uiteraard diende het dit protestantse werk te overtreffen. Het was de, later tot kardinaal verheven, Cesare Baronio die op instigatie van Filippo Neri deze taak op zich nam en tussen 1588 en 1607 een twaalfdelige geschiedenis van de kerk deed uitkomen.⁷ Deze *Annales Ecclesiastici* behandelden de geschiedenis vanaf de geboorte van Christus tot 1198.⁸ Deze geschiedenis kenmerkte zich door het benadrukken van continuïteit en de waarde van de traditie. In zijn derde boek schreef Baronio: ‘Net als opeenvolgende schakels een enkele ketting vormen zo vormen jaren verbonden aan jaren door vele cycli van jaren een zelfde werk, en tonen U dat de Kerk altijd een en dezelfde is geweest’.⁹ Met zijn werk probeerde Baronio de protestantse beschuldiging van de gecorrumpeerde katholieke traditie te weerleggen. Hij trachtte aan te tonen dat er geen verval had plaatsgehad en dat de kerk niet van de traditie was afgeweken. Door middel van vele voorbeelden ‘toonde hij aan’ dat wat de zestiende-eeuwse kerk als orthodox verstond niet wezenlijk verschilde van de orthodoxie van de vroege kerk.¹⁰

Deze historiografische oorlog en met name de *Annales* vormden voor de katholieke kerk en gelovigen een bevestiging van het belang van de traditie. Al wat zij voor heilig hielden was op een of andere manier gestoeld op een traditie die ononderbroken was sinds de vroege kerk. Om deze traditie te staven en te verantwoorden maakte de kerkelijke geschiedschrijving gedurende de zestiende eeuw een enorme opleving door.

Deze *Historia Sacra* diende niet enkel als wapen tegen de protestantse ketterijen maar functioneerde ook sterk als een bevestiging van de eigen wortels en identiteit van de Rooms katholieke Kerk.¹¹ In Rome begonnen antiquarisch geïnteresseerden in de tweede helft van de zestiende eeuw meer en meer nadruk te leggen op de *Historia Sacra* en het culturele erfgoed uit de eerste eeuwen van de kerk. Onderzoek richtte zich op de levensverhalen, spirituele praktijk en fysieke overblijfselen van de vroegchristelijke gemeenschappen in de stad. De drijvende kracht achter deze studie was, vanaf de jaren zestig, Filippo Neri. In de in 1556 door hem opgerichte congregatie; *Confoederatio Oratorii*, verzamelde hij een kring van gelijkgestemden, waaronder ook Baronio, die verschillende aspecten van het vroege christendom bestudeerden. Op deze wijze trachtte hij een morele en spirituele vernieuwing

7 Hij was hiertoe aangezet door Filippo Neri, de stichter van de congregatie van het oratorium waar Baronio lid van was.

8 Baronio, C., 1609.

9 Baronio, C., 1609.

10 Norelli, E., 1979., pp. 253-307. Ostrow, S.F., 1996., p. 245. In het geval van Baronio betreft het begrip ‘vroege kerk’ iig. de kerk tot 1198. De ideologische nadruk echter ligt uiteraard op de continuïteit vanuit de kerk van het apostolische tijdperk en de eerste eeuwen van de jaartelling.

11 De periode van de Renaissance, Reformatie en Contrareformatie was bijzonder vruchtbaar met betrekking tot geschiedkundige interesse in de religieuze en kerkelijke geschiedenis. Dit leidde tot een ware opleving van de *Historia Sacra*, een cluster van genres waaronder, kronieken, hagiografieën, kunsthistorische en archeologische geschriften, geschreven ter staving van de oude wortels van lokale kerken, geloofsgemeenschappen en tradities.

in Rome te bewerkstelligen, gestoeld op het ideaalbeeld van de vroegchristelijke Romeinse kerkgemeenschap. Dit ideaalbeeld kon dienen als een morele en instructieve leidraad voor de gelovigen.¹² Middel hiertoe was het schetsen van een beeld van deze vroege kerk ondersteund door ‘wetenschappelijke’ bewijzen van haar geschiedenis. Vanaf de jaren zestig van de zestiende eeuw verschenen op dit gebied een aantal gezaghebbende werken waaronder onderzoeken naar vroegchristelijke martelaren van de hand van de Oratoriaan Antonio Gallonio, Pompeo Ugonio’s publicatie over de Romeinse statie kerken, Onofrio Panvinio’s onderzoek naar ondermeer de vroegchristelijke basilica’s en Antonio Bosio’s bevindingen van zijn onderzoek in de catacomben.¹³ (afb.1.)

Dit onderzoek naar de fysieke overblijfselen en getuigenissen van de vroegchristelijke gemeenschap was geïnspireerd door dezelfde devotionele en polemische geest die Baronio aanzette tot het schrijven van zijn *Annales*. Toen in 1578 bij toeval de anonieme catacombe van de Via Anapo werd ontdekt constateerden Neri en zijn kring als snel dat de aangetroffen fresco’s een troef waren om de, met name Calvinistisch, protestantse beweringen met betrekking tot beeldverering te weerleggen. Deze wandschilderingen waren het onomstotelijke bewijs dat de eerste christenen gebruik hadden gemaakt van afbeeldingen in hun religieuze praktijk. Op onweerlegbare wijze toonden zij aan dat de schismatieken van de waarheid waren “afgedwaald”. Daarnaast gaf de vondst van martelaargraven in deze catacombe een nieuwe betekenis en impuls aan de martelaren verering, die ontegenzeggelijk een belangrijk onderdeel had uitgemaakt van de vroegchristelijke geloofsbeleving.¹⁴ De publicatie van deze vondsten liet op zich wachten tot 1632 toen Antonio Bosio’s: ‘Roma Sotteranea’, over de Romeinse catacomben postuum werd uitgegeven door zijn vriend en collega Severano. In een begeleidend hoofdstuk genaamd: ‘*dell’ Utilita che si riceve dalles sacre imagini*’ schreef deze dat de catacomben: ‘arsenalen omvatten waarin de wapens te vinden waren om de afvalligen te bestrijden en in het bijzonder de iconoclasten, de bestrijders van heilige afbeeldingen, waarmee de begraafplaatsen vergeven zijn.’¹⁵ (afb. 2.)

De interesse in de vroegchristelijke kunst was in de eerste plaats niet zozeer omwille van de esthetische en artistieke waarde als wel om de wetenschappelijke, theologische en apologetische waarde. De vaak wat statisch aandoende vroegchristelijke kunst stond immers ver af van het

12 Pullapilly, C.K. 1975, pp. 18-32. De inspiratie zoals Neri die ontleende aan de vroegchristelijke gemeenschappen en monumenten kwam ondermeer voort uit ‘direct’ contact daarmee. Zo Bracht Neri vele malen de nacht door in de catacombe van San Sebastiano om er te midden van de martelaren inspiratie op te doen. Deze ondergrondse verblijven bezorgden de heilige meermalen extatische ervaringen. Schuddeboom, C., 1996, p. 16.

13 Antonio Gallonio: *Trattato de gli instrumenti del martirio*, Roma 1591. Pompeo Ugonio: *Historia delle stationi di Roma*, Roma 1588. Onofrio Panvinio: *De praecipuis urbis romae sanctoribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant*, Roma 1570. Antonio Bosio: *Roma Sotteranea*, Roma 1632. Van deze groep oudheidkundigen was Bosio veruit de jongste. Zijn eerste catacombe-verkenningen hadden plaats in 1592 onder leiding van Ugonio. Toen de eerste catacombe werd herontdekt in 1578 was Bosio slechts 3 jaar oud, zoals hij zelf al aangeeft in zijn geschriften. Desalniettemin onderhield hij vriendschappelijke banden met Baronio en Ugonio.

14 De martelarencultus kwam pas in de loop van de tweede helft van de vierde eeuw op. De graven van martelaren in de catacomben ondergingen in die periode een monumentalisering en werden doel van pelgrimage. Deze werd door de kerkelijke overheden nog een versterkt door faciliterende maatregelen. Desalniettemin werden de ondergrondse necropolen en deze martelarencultus in de late zestiende eeuw nog gezien als daterende uit de eerste eeuwen na Christus. Het betrof in de ogen van zestiende-eeuwse katholieke beschouwers dus werkelijk een fenomeen uit het haast apostolische tijdsvak. Dit was van belang aangezien bepaalde protestantse kritieken twijfelden aan de hagiographieen en het historische en theologische bestaansrecht van martelaren.

15 Bosio, A., 1632, libro IV, cap V, p. 602.

Renaissance en Maniëristische ideaalbeeld van de klassieke kunst. De humanisten van de Middeleeuwen en vroege Renaissance hadden de val van het Romeinse rijk bejammerd en hadden de vroegchristelijke Romeinse basilieken gezien als monumenten van ‘Gothische’ barbarij.¹⁶ De beeldende kunsten waren in deze visie in de late oudheid sterk in verval geraakt en verdienden geen enkele vorm van lof. In de loop van de zestiende eeuw veranderde dit beeld en begon de materiële nalatenschap van het ‘Christelijke’ Rome gewaardeerd te worden als niet minder belangrijk dan haar klassieke voorloper.¹⁷ Als geen andere stad was Rome het centrum van deze ontwikkeling waarbij de interesse uitging naar christelijke monumenten. De stad was immers rijkelijk bedeed met plaatsen geassocieerd met het leven en lijden van de eerste martelaren en hun graf- en vereringsplaatsen. Een belangrijke getuigenis van deze geleidelijke verandering in waardering is zichtbaar in het vroeg zeventiende-eeuwse debat rond de sloop van het schip van de Constantinische Vaticaanse basilica. Hoewel de sloop en nieuwbouw van het transept in 1506 al een aanvang hadden genomen, werd de sloop van het schip een punt van discussie in de vroege zeventiende eeuw. Onder het pontificaat van de Borghese paus Paulus V (1605-1621) werd er een commissie van kardinalen in het leven geroepen die hevig discussieerde over het vraagstuk van al dan niet slopen of integreren van het eerbiedwaardige oude schip. Hoewel het ontwerp van Maderno uiteindelijk gewoon werd uitgevoerd is het feit dat dit ter discussie stond en het felle verzet van het kapittel van de kerk een teken van de veranderende tijdsgeest.¹⁸

Gedurende de late zestiende en zeventiende eeuw leidde deze hernieuwde interesse in vroegchristelijke kunst tot het vastleggen van veel van deze werken in tekeningen. In opdracht van geleerden als Bosio en historisch geïnteresseerde kunstminnende opdrachtgevers zoals de Barberini gingen tekenaars documentalistisch te werk en legden veel mozaïeken en fresco’s in catacomben en kerken vast. Dergelijke albums met tekeningen van kunstenaars en onderzoekers als Eclissi, Ciacconio en Grimaldi zijn heden ten dage van grote waarde omdat ze vaak nu niet meer bestaande situaties weergeven.¹⁹ Het doel van dergelijke projecten was zowel van antiquarische als didactische aard. Zo schreef Giovanni Baglione in zijn: *‘Nove chiese’* uit 1639 dat de kopieën van de wandschilderingen in de San Paolo fuori le mura gemaakt waren ‘om de kleding en rituelen van de vroege kerk in het bewustzijn van de gelovigen te doen herleven.’²⁰

De aandacht voor de vroegchristelijke wortels van de Romeinse kerk en de vroegchristelijke basilieken had zeker ook invloed op de stedelijke liturgie. Paus Sixtus V besloot 1586 in zijn Bul: *Egregia Populi* tot de herinvoering van het statiesysteem dat met de ballingschap van de pausen in Avignon verloren was gegaan.²¹ Dit in de late oudheid en vroege middeleeuwen tot ontwikkeling

16 Osborne, J. & Claridge, A., 1996. p. 43.

17 Herklotz, I., 1985. pp. 21-72.

18 Sénécal, R., 2000. p. 243.

19 Osborne, J. & Claridge, A., 1996. pp. 43-52. Waetzoldt, S., 1964.

20 Baglione, G., 1639, p. 55. *‘per ravvivare nella memoria de’ fedeli gli abiti e I riti della primitive chiesa.’*

21 Blaauw, de, S., 2003. p. 263.

gekomen stadiestelsel gaf uitdrukking aan de liturgische eenheid van de stad en de verbondenheid van de bisschop van Rome met zijn gelovigen. Dit betekende dat op vaste dagen op de Liturgische kalender de paus de Eucharistie vierde in de op die bepaalde dag verordonneerde statiekerk.²² Sixtus gaf met de herintroductie van dit systeem uiting aan zijn historisch bewustzijn en propageerde het bezoek aan de zeven vroegchristelijke hoofdkerken van de stad.²³ Een traditie die voortkwam uit het gebruik van de christenen van de late oudheid om de graven van de martelaren en relieken te bezoeken en daar op vaste dagen de eucharistie te vieren. Een rondgang langs deze zeven kerken was een vast onderdeel van de pelgrimage naar Rome en leverde een volle aflaat op. Met name nieuwe ordes en congregaties zoals de oratorianen van Filippo Neri en de Jezuïeten droegen bij aan de herleving van dit gebruik.²⁴ De pauselijke herintroductie van het stadiesysteem was echter een kort leven beschoren en kwam met de dood van Sixtus V in 1590 tot een einde. Dit deed echter niet af aan de hernieuwde interesse in een rondgang langs de zeven kerken als devotionele oefening. (afb.3.)

Ook de martelarencultus en met name de devotie voor de relieken van vroegchristelijke martelaren nam sterk toe gedurende de vroege Contrareformatie.²⁵ Met name ook de herontdekking van de catacomben en daarmee de hernieuwde kennis van de vroegchristelijke martelarencultus droeg hier aan bij. Hun martelaarschap werd gezien als symbool van christelijke triomf en standvastigheid. Het was deze standvastigheid die de katholieken kon dienen als voorbeeld tot navolging in de strijd tegen de Reformatie. De triomfalistische ondertoon in deze interesse komt sterk naar voren in de in 1576 door Carolo Borromeo geïntroduceerde translatio-ceremoniën. Voor deze rituele overbrenging van relieken was Borromeo geïnspireerd door vroegchristelijke translaties en in het bijzonder die door bisschop Ambrosius van Milaan, wiens verre opvolger op de bisschopszetel van die stad hij was. Door dergelijke met veel spektakel omgeven translaties kon lokale kerkgeschiedenis en de daarmee samenhangende devotionele praktijk bij een breed publiek onder de aandacht gebracht worden. Dergelijke translaties vonden al snel ook navolging in Rome.²⁶ In 1580 had daar de translatio plaats van de heilige Gregorius van Nazianze en in 1597 de spectaculaire translatio van de net herontdekte lichamen van de vroegchristelijke martelaren Nereus, Achilleus en Domitilla. Deze laatste was geïnitieerd door Baronio. In een triomftocht in klassiek Romeinse stijl werden de lichamen in processie over het Forum Romanum gedragen. Op weg naar hun laatste rustplaats in Baronio's titelkerk deden ze de antieke triomfbogen op het Forum en apart daartoe opgestelde triomfbogen aan.²⁷

De in de late zestiende en zeventiende eeuw in Rome rondwarende geest van de Contrareformatie is van grote invloed geweest op een opleving van de interesse in de vroegchristelijke

22 Blaauw de, S., 1987. pp. 11-43.

23 Het betreft hier de San Pietro in Vaticano, de San Giovanni in Laterano, de Santa Maria Maggiore, de Santa croce in Gerusalemme, de San Paolo fuori le mura, de San Lorenzo fuori le Mura en de San Sebastiano Fuori le mura. Een ander teken voor de hernieuwde interesse in deze basilieken was natuurlijk Onofrio Panvinio's, *Le sette chiese principali di Rome* uit 1570.

24 Hill, M., 2005. p. 22.

25 Schraven, M., 2006. p. 127. Met name na het Heilig jaar van 1575 nam de devotionele praktijk rond relieken sterk toe.

26 Schraven, M., 2006. pp 127-41.

27 Krautheimer, R., 1967. pp. 174-78.

kunst en architectuur. Deze interesse was tweeledig. Enerzijds was de vroegchristelijke materiële cultuur een middel in de bestrijding van de Reformatie. Het toonde het 'historische gelijk' van de kerk van Rome aan. Anderzijds was kennis van deze periode een binnen bepaalde kringen te Rome een doel op zich als inspiratiebron in de herbezinning op de katholieke identiteit en spiritualiteit. In die zin was de vroegchristelijke materiële cultuur dus van grote invloed op een aantal aspecten van de Contrareformatie en bestond er een wisselwerking. In volgende hoofdstukken zal deze duidelijk blijken.

4. Concepten van het vroege christendom in kunst en architectuur

In de onderzoeksvragen en eerste hoofdstuk werd al meerdere malen gebruik gemaakt van het bijvoegelijke naamwoord 'vroegchristelijk' in samenhang met termen waaronder: kunst, architectuur en inspiratie. Zo luidt de vraagstelling: Op welke wijze kwam een vroegchristelijke inspiratie tot uitdrukking in de renovatieprojecten ten tijde van de vroege contrareformatie? Om daarover tot een these te komen is het van belang te definiëren wat 'vroegchristelijk' dan eigenlijk precies betekent en of onze hedendaagse definitie daarvan wel strookt met die van de zestiende-eeuwse Romeinen.

Het begrip vroegchristelijk is vandaag de dag, hoewel als vakterm ingeburgerd, enigszins problematisch. De definities wisselen en de term wordt te pas en soms te onpas gebruikt. Men zou kunnen pleiten de term toe te passen op de christelijke gemeenschap en geassocieerde materiële cultuur en gedachtengoed uit het apostolische tijdsvak. Dat is werkelijk 'vroeg'christelijk maar zou dan moeten eindigen rond het begin van de tweede eeuw met het sterven van de apostelen. Het begrip op deze wijze hanterend, kan men in geen geval spreken van een christelijke materiële cultuur en, in het kader van dit onderzoek, al helemaal niet van vroegchristelijke architectuur. Deze bestond simpelweg nog niet. Deze definitie is te eng en verdient dan ook niet de voorkeur. Een andere wel gebruikte definitie van het begrip behelst de christelijke gemeenschap en uitingen daarvan van voor de kerkvrede van 313. Deze beschrijft een christendom waar de invloed van de Romeinse staat en keizer op de uitingvormen en zelfpresentatie nog minimaal is. Ook hier echter is het problematisch om van een christelijke materiële cultuur te spreken. Die begint zich wat betreft monumentale uitingen pas goed te ontwikkelen na het afkondigen van de godsdienstvrijheid onder het patronaat van de staat. Hoewel er bij beide definities wel degelijk sprake is van een vroegchristelijke gemeenschap en gedachtengoed, is van een enigszins gedefinieerde en kenmerkende vroegchristelijke materiële cultuur pas sprake vanaf de late derde eeuw. Een qua tijdsspanne iets bredere definitie is wellicht dus het beste. Hoewel ontegenzeggelijk aanvechtbaar zou ik de Romeinse christelijke gemeenschap en diens uitingen uit de periode 0-750 AD willen oormerken als vroegchristelijk. Deze brede definitie omvat het oude christendom vanaf de vroegste wortels tot de Karolingische periode. Het aanwijsbaar eigen karakter van de Karolingische periode zoals bijvoorbeeld in architectuur maar ook liturgische uniformisering en politieke structuren vormt een goede scheidingslijn met de nog met één been in de late

oudheid staande samenleving van de periode daarvoor. Leidend element hierin zijn Romeinse culturele banden die voor de achtste eeuw nog met name met het Oosten onderhouden werden en rond het midden van de achtste eeuw werden verbroken. Nieuwe invloedssferen en culturele banden kwamen tot stand met de Karolingers en de meer Noordwestelijke regionen van Europa. Het is geen toeval dat ook de laatste formele politieke banden met het Oost-Romeinse keizerrijk in 751 worden doorgesneden door het opheffen van het Exarchaat van Ravenna.

Het definiëren van een dergelijk begrip is altijd enigszins arbitrair. Ook de periode rond 600, de tijd van Gregorius de Grote, het definitieve einde van de late oudheid en de introductie van Byzantijnse invloeden op de Romeinse kunst en architectuur, zou aangewezen kunnen worden als waterlijn voor het fenomeen vroegchristelijk. In het kader van dit onderzoek echter voldoet de afkadering 0-750 AD.

Hoe dan verhoudt de zestiende-eeuwse definitie van ‘vroegchristelijk’ zich tot de hier gebruikte? Is er eigenlijk wel sprake van het gebruik van een dergelijke term? Hoewel de interesse voor het vroege christendom bij antiquaren en historici groot was, lijkt een dergelijke term eigenlijk niet gebruikt geweest. Men bediende zich wel van termen als ‘de vroege kerk’ maar de duiding daarvan was breed. Het is opvallend dat in het onderzoek naar de ‘vroeg kerk’ niet zozeer een tijdsspanne centraal stond maar meer een typering van de te onderzoeken onderwerpen. Al wat tot het vroege christendom te rekenen was, kon ondervangen worden in de term *Historia Sacra* als het geschiedkundige of theologische aspecten betrof en tot de *Monumenta Sacra* gerekend worden als het materiële uitingen betrof. Niet een tijdsaanduiding maar een typeaanduiding van het onderwerp in kwestie was leidend element. De invulling van deze twee aspecten was breed en tweeledig. Enerzijds lag in de bestudering van de vroege kerk de nadruk op de vroegste christelijke gemeenschap, de kerk van de martelaren. Ideologisch gezien was de vroege kerk natuurlijk primair het apostolische tijdsvak en de periode voor de kerkvrede. Dit was de periode waarop de Katholieke kerk de basis van haar autoriteit en continue traditie herleidde. Het onderzoek hiernaar zou in katholieke ogen aantonen ‘dat Kerk altijd een en dezelfde is geweest’.²⁸ Het is dan ook geen toeval dat in de studie naar de *Historia* en *Monumenta Sacra* uit deze periode veel nadruk legt op de geschiedschrijving van de eerste vier eeuwen van de christelijke jaartelling. Ook komen in deze studie de origine van gebruiken, gemeenschappen en christelijke topografie in deze periode sterk naar voren. Zo werd uitgebreid ingegaan op het verblijf van Petrus en Paulus en andere heiligen in Rome en werden veel Romeinse kerken in geschiedwerken herleid tot de apostelen zelf. De SS. Nereo et Achilleo bijvoorbeeld was gebouwd op de plek waar Petrus op zijn vlucht de stad uit zijn windselen rond zijn voet verloor en de Santa Pudentiana was gebouwd op de plek waar Petrus en Paulus logeerden gedurende hun verblijf in Rome. Ook de catacomben, waarvan nu bekend is dat deze grotendeels zijn ontstaan en gemonumentaliseerd in de vierde en vijfde eeuw, werden teruggevoerd tot de eerste eeuwen van de

28 Baronio, C., 1609.

jaartelling. Ze vormden zo ondermeer een direct bewijs van de martelarencultus en het gebruik van afbeeldingen in de allervroegste kerk. In het achterhoofd houdende dat het onderzoek naar de vroege kerk deels een polemisch en apologetisch doel diende in de weerlegging van protestantse aantijgingen is deze benadering niet verwonderlijk. Daarnaast was er voor de *Historia Sacra* maar met name ook wat betreft de *Monumenta Sacra* een bredere invulling mogelijk. Deze betrof een wat bredere tijdsspanne en omvatte meer dan enkel de eerste eeuwen van de jaartelling. In de studie naar de geschiedenis en monumenten van de christelijke gemeenschappen werd niet alleen de origine maar vooral ook de continuïteit van de traditie door de eeuwen heen van belang geacht. De interesse ging dus ook uit naar de kerk van de vroege middeleeuwen als inspiratiebron. Hoewel de geleerden uit de zestiende eeuw er met hun dateringen van gebouwen en gebruiken nog wel eens naast zaten is er geen reden om aan te nemen dat ze zich in de bestudering van *Monumenta Sacra* niet terdege bewust waren van de soms relatief late datering daarvan. Die materiële overblijfselen verwezen terug naar een christelijke oertijd die, hoewel de nadruk lag op de eerste eeuwen van de jaartelling, doorliep tot circa het jaar duizend en som zelfs iets later. Als herinneringsdragers van de ‘vroege kerk’ hadden ze hun plaats in de studie daarnaar. Zo werden de Gregoriaanse en Karolingische liturgische disposities met interesse bezien en zelfs nagevolgd en werden veel 6^e- 7^e-, 8^e- en 9e-eeuwse mozaïeken vastgelegd en gehandhaafd bij renovaties.

Aangezien in dit onderzoek op een zestiende-eeuws concept gefocust wordt, is het niet meer dan vanzelfsprekend om de zestiende-eeuwse benadering van dit concept als kader te nemen. De brede definitie van een ‘vroeg’ christendom tussen nul en duizend zal in het vervolg dan ook als leidraad genomen worden.

Zoekende naar concepten van het vroege christendom in de beeld- en vormtaal van de architectuur en decoratie lijkt het goed enkele criteria te formuleren voor wat een dergelijke beeld- en vormtaal dan inhoud. Wat waren de zestiende-eeuwse middelen om het concept van het vroege christendom tot uiting te laten komen in kunst en architectuur? Er zijn een drietal benaderingen aanwijsbaar dat samen bij draagt aan de realisering van een antiquiserend op het vroege christendom geijkt resultaat in de zestiende-eeuwse kerkbouw en restauratie. Het gaat om de toepassing van een uitgesproken beeldtaal en iconografie, de toepassing van specifieke technieken als medium en een architecturale vormtaal gebruikmakende van bepaalde retrospectieve architecturale concepten.

Door middel van een archaïserende op de vroegchristelijke kunst teruggrijpende beeldtaal, iconografie en thematiek kon de associatie met deze periode worden opgeroepen. Hierbij kan gedacht worden aan de conventies voor compositie en symboliek van afbeeldingen. De inspiratie hiervoor kan gevonden worden in de laatantieke en vroegmiddeleeuwse mozaïeken, beeldhouwwerken en fresco's die nog in Rome's kerken voorhanden waren. Op een vergelijkbare wijze heeft de thematiek het vermogen associaties met de periode van het vroege christendom op te roepen. Zo wekken voorstellingen van de vroegchristelijke martelaren reminiscenties aan de vroege kerk. Ook het gekozen

medium kon sterk bijdragen aan deze associatie. Zo is de in de zestiende eeuw herlevende mozaïekdecoratie te beschouwen als een krachtige verwijzing naar de decoratie van veel vroegchristelijke kerkgebouwen. Deze techniek werd en wordt immers gezien als karakteristiek middel van de vroegchristelijke kerkdecoratie. Een derde aspect betreft de toepassing van bepaalde architecturale concepten die teruggaan op vroegchristelijke kerkbouw. Het betreft hier bijvoorbeeld de toepassing van een basilicale bouw, een atrium, een narthex of een archaïserende liturgische dispositie. Ook het behoud van originele vroegchristelijke architecturale elementen en het gebruik van spolia kan tot deze categorie gerekend worden.

In veel van Rome's kerken lijkt één of meer van deze aspecten een toepassing te hebben gevonden. Een leidend kenmerk dat deze drie aspecten delen is het evocatieve karakter dat verwijst naar een christelijke oertijd die een belangrijke rol inneemt in de ideologie van de contrareformatie. Het lijken getuigenissen van de inspiratie die men in de zestiende eeuw opdeed aan vroegchristelijke wortels van de Romeinse kerk. Als werkhese voor een zestiende-eeuwse vroegchristelijke revivalbeweging in de Romeinse ecclesiale kunst en architectuur lijkt het passend de drie zojuist geformuleerde middelen te accepteren als hoofdcomponenten.

5. Romeinse kerkrestauraties in de periode 1560-1600

Het streven de theologisch en innerlijke vernieuwing van de Katholieke kerk in woord en beeld te verkondigen leidde tot een grote bouwwoede in het Rome van de late zestiende en zeventiende eeuw. Oude kerken werden gerestaureerd en nieuwe opgericht. De op het Concilie van Trente uitgedachte idealen konden hierbij voor het eerst toegepast worden.

Deze drang tot hernieuwing kwam pas goed op gang rond het midden van de zestiende eeuw. Men begon systematische pogingen te ondernemen de fysieke omstandigheden van de stads' kerken te verbeteren. Gedurende de zevende sessie van het concilie van Trente in maart 1547 was besloten dat lokale ordinarii ieder jaar alle kerken moesten bezoeken en er op toe moesten zien dat die, welke reparatie nodig hadden, gerepareerd werden.²⁹ Deze richtlijn werd geïmplementeerd in de jaren vijftig en zestig en in 1559 instigeerde de kardinaal vicaris van Rome, Giacomo Savelli een reeks bezoeken aan de stedelijke kerken. Deze waren bedoeld ter controle van hun administratie, de uitoefening van de goddelijke eredienst en hun fysieke toestand.³⁰ Paus Pius IV zette in 1561 een uitgebreid programma in gang ten behoeve van de restauratie van Rome's kerken. Hij verordonneerde dat alle kardinalen hun titelkerken dienden te restaureren. Zelf gaf hij opdracht voor de restauratie van menig vroegchristelijke

29 Anon., 1737, p. 66. Sessio VII, caput VIII. Ecclesiae reparentur.' De ordinarius betreft een kerkelijke ambtsdrager, vaak de bisschop, die de orde handhaaft in het betreffende bisdom. Een bisschop kan dit uiteraard delegeren.

30 Monticone, A., 1953, pp. 225-50. Ook in 1623 initieerde de paus, nu Urbanus VIII, een visitatie van alle kerken binnen de pauselijke staat. Met het oog op het heilig jaar van 1625 hadden de visitatoren het recht om in de ergste gevallen persoonlijk in te grijpen. Dat visitatie rapporten werkten blijkt bijvoorbeeld uit de hieruit voortkomende restauratie van de kerk in Monte Comprati bij Frascati in opdracht van Scipione Borghese in 1629. Nussdorfer, L., 1992. p. 25.

basiliek in de stad en in het bijzonder de restauratie van de Kathedrale kerk, de San Giovanni in Laterano. Dit decreet deed een reeks van restauraties op gang komen.³¹

Deze pauselijke aansporing stond niet op zichzelf maar hing samen met het heilig jaar 1575. Een dergelijk Jubeljaar werd door de paus uitgeroepen en trok grote groepen pelgrims naar Rome. De aanwezigheid van zoveel pelgrims, was voor de opeenvolgende pausen reden om de stad van haar beste kant te willen laten zien. De pauselijke hoofdstad diende te schitteren als een hernieuwde *Città Santa* om de bezoekers te imponeren. Als mooiste stad ter wereld zou zij het symbool zijn van de overwinning van het ware geloof over de ketterij. De jubeljaren 1575 en 1600 waren dan ook aanleiding voor herhaaldelijke aansporingen aan de kardinalen om hun titelkerken te restaureren.³² Dat dit zaken waren waarvoor men een lange adem moest bezitten blijkt wel uit de genoemde, door paus Pius IV in 1561 geïnstigeerde, restauratiecampagne met het oog op 1575. Om deze in gang te zetten deed deze paus, dus 14 jaar van te voren, twee *moniti* uitgaan waarin de prinsen der kerk met klem werd verzocht over te gaan tot restauratie. In de context van dit onderzoek waren de twee jubeljaren van 1575 en 1600 dus belangrijke stimuli voor de bouw- en restauratiewoede in de periode 1550-1625.³³

Restauratie was de overheersende vorm van kerkelijke architectuur in het Rome van de late zestiende en vroege zeventiende eeuw. Er werden in de Eeuwige Stad meer kerken gerestaureerd dan ex novo opgericht. Dit fenomeen geeft uitdrukking aan zowel een wens tot morele en spirituele vernieuwing binnen de kerk alswel aan de praktische erkenning dat het fysieke erfgoed een van de grote troeven van de Romeinse kerk was. Wat men in die periode echter als restauratie bestempelde zou men vandaag de dag eerder modernisering noemen. De uitgangspunten waren totaal andere dan die van restauratie zoals die in de wereld van het moderne erfgoedbeheer plaats vindt. Een moderne restauratie heeft in de regel als uitgangspunt de bestaande structuur van een gebouw terug te brengen naar een bekende eerdere staat zonder de introductie van nieuw materiaal. Hierin spitst hedendaagse restauratie zich dus toe op de fysieke materie van het gebouw en gaat te werk op basis van discontinuïteit tussen verleden en heden, waardoor een verleden situatie kan worden vastgesteld en geconserveerd. In de zestiende en zeventiende eeuw lag dat anders. Het hield zich net zozeer bezig met symbolische waardes als de waarde van historische fysieke materie. Uitgangspunt was niet zozeer het behoud van het authentieke materiaal alswel het behoud van de continuïteit van verleden naar heden, de levende traditie. Doel was de geest en spiritualiteit van het verleden van de bewuste kerk levend te houden en continueren maar dan wel naar een moderne standaard.³⁴ De restauratie-inschriften zelf en contemporaine beschrijvingen spreken vaak over ‘compleet vernieuwd’ en ‘geheel

31 Freiberg, J., 1991. p. 67. & Balass, G., 1999. p. 120.

32 Een dergelijke grootscheepse restauratiecampagne vond ook plaats in voorbereiding op het heilige jaar 2000.

33 Sénécal, R., 2000. p. 244.

34 Hill, M., 2005. p. 25.

gerestaureerd' en geven daarmee twee veelzeggende terminologieën.³⁵ De eerste verwijst naar de fysieke materie van het gebouw en geeft aan dat de bewuste kerk was gerenoveerd naar een contemporain idioom. De tweede zinsnede is een verwijzing naar de oude wortels van de kerk en haar symbolische identiteit, die tot stand kwam in een ver verleden en nu voor vele jaren was verwaarloosd maar was hersteld in een moderne en elegante vorm. Het heden had gerestaureerd wat de tijd van een dergelijke kerk had afgenomen. Ondanks de renovatie echter bleef de essentiële identiteit als vroegchristelijke kerk bestaan. Deze identiteit was nu echter gesierd door een vorm die overeenkwam met zijn eerbiedwaardige ouderdom en gewijde geschiedenis.

De maatschappelijke functie van dergelijke restauratieprojecten mag niet onderschat worden. Ze droegen sterk bij aan de status van de opdrachtgever. Van kardinalen werd verwacht dat ze in een slechte staat verkerende kerken restaureerden. Dit was een zodanige vanzelfsprekendheid dat Giovanni Botero's *'Dell'uffitio del Cardinale'* uit 1599 naast het verkiezen en adviseren van de paus het restaureren van gebouwen noemde als primaire plichten van dit ambt.³⁶ Geldelijke middelen beschikbaar stellen voor het herstel van een kerk was uiteraard een van de goede werken die bijdroegen aan het zielenheil. Dit persoonlijke motief echter werd overschaduwed door de plicht van kardinalen, in hun rol als hoeders van het erfgoed van de stad, om zorg te dragen voor haar herinneringen en tradities. In deze rol fungeerden kardinalen in hun patronaat van kerkrestauraties als artsen, die de eerbiedwaardige maar vervallen Romeinse kerken weer tot leven brachten.

Dergelijke restauraties verschilden, zoals wel zal blijken, desalniettemin sterk in karakter. Met de eerder geformuleerde werkthese van een zestiende-eeuwse vroegchristelijke revivalbeweging in het achterhoofd is het mogelijk een onderverdeling te maken in de verschillende typen restauraties. Er lijken drie types te onderscheiden binnen de zestiende-eeuwse restauraties.

In de eerste plaats waren er opdrachtgevers die opdracht gaven tot een renovatie in een stijl naar de laatste artistieke mode zonder enige consideratie voor de fysieke geschiedenis van het gebouw. Een andere groep opdrachtgevers was meer terughoudend en respecteerde, hoewel ook zij hun kerk naar de nieuwste mode verbouwden, enkele historisch interessante elementen van hun titelkerk. Een laatste categorie koos voor een restauratie in een vormentaal met sterke vroegchristelijke connotaties. Die eerst genoemde categorie was het wijdst verbreid en kan worden waargenomen in de van oorsprong vroegchristelijke basilieken: San Vitale, Santa Prisca, Santa Balbina, Santa Susanna en Santissimi Giovanni e Paolo. Deze werden bij hun renovatie gedecoreerd naar de modernste artistieke mode. Het is waarschijnlijk in de geest van de hernieuwde interesse in de *Historia Sacra* in het kader van de Contrareformatie dat andere kozen voor een meer historisch bewuste benadering voor hun restauraties. Zoals gezegd gebeurde dat meestal door het handhaven en restaureren van enkele historisch belangrijke elementen in een verder naar de contemporaine mode gerenoveerde kerk. Een

³⁵ *Quasi di nuovo rifatta, totalmente restaurata, restituit, restauravit* enkele grepen uit *Le nuove et antiche meraviglie dell'Alma Citta di Roma* uit 1616 en restauratie-inschriften op Romeinse kerken. Hill, M., 2005. pp. 25-26.

³⁶ Hill, M., 2005. p. 26.

goed voorbeeld is de restauratie van de Santa Pudenziana. Deze kerk kreeg, naar de nieuwste mode, een koepel, nieuwe gevel en een nieuwe raamindeling. Het absismozaïek van omstreeks 400 bleef echter gedeeltelijk behouden en werd gerestaureerd. Relatief zeldzamer waren de restauraties die plaatshadden in een antiquiserende vorm zoals ten uitvoer gebracht in de SS. Nereo e Achilleo en de San Caesareo.

Hoewel er natuurlijk een wezenlijk verschil is tussen het conserveren van het bestaande en het aanbrengen van nieuwe elementen in een antiquiserende vorm, zou ik deze twee laatste categorieën samen willen scharen onder een vroegchristelijke revivalbeweging in de kerkelijke kunst en architectuur. Ze lijken beide het gevolg te zijn van hetzelfde gedachtegoed gebaseerd op de hernieuwde interesse voor de *Historia Sacra*.

Zoals eerder al werd geconstateerd was de keuze voor het karakter van een restauratie afhankelijk van de opdrachtgever. De ene kardinaal ging letterlijk rücksichtslos te werk en renoveerde zijn kerk zonder enige consideratie voor aanwezige historisch waardevolle architecturale elementen terwijl een andere koos voor een restauratiewijze met meer oog voor het verleden van het gebouw. In dat laatste geval uitte zich dat door het behouden van historisch interessante elementen van hun titelkerk of zelfs een restauratie '*all'antica*'. Soms werd een gulden middenweg gevonden in een compromis.³⁷ De houding van de kardinalen in de afweging van dit vraagstuk was waarschijnlijk een ambivalente. Een titelkerk was van groot belang voor het aanzien van een kardinaal. Bij de gelegenheid van het creëren tot kardinaal krijgt de betreffende geestelijke een kerk in Rome toegewezen waarvan hij titulair priester of diaken wordt. Hoewel van oorsprong een praktische aangelegenheid was dit in de late middeleeuwen tot een honoraire benoeming geworden. Afhankelijk van hun, al dan niet, oude origine, de heilige waaraan zij waren toegewijd en hun fysieke staat verschilden de Romeinse titelkerken wat betreft het aanzien dat zij genoten. Het bezit van een titulus met een oude origine en bijzondere ontstaansgeschiedenis was een mooi visitekaartje voor een kardinaal. Enerzijds wilde deze zijn kerk natuurlijk zo representatief mogelijk doen voorkomen terwijl hij de oude origine van de kerk, die onderdeel van haar status vormde, niet wilde verloochenen.

Het waren uiteraard in de eerste plaats de antiquarisch geïnteresseerde clerus en opdrachtgevers die in hun kerken kozen voor een verbouwing in antiquiserende vorm of restauratie. Met name opdrachtgevers uit de omgeving van de in het kader van de Contrareformatie ontstane ordes en congregaties zoals de congregatie van Filippo Neri en de Jezuiten waren hierbij waarschijnlijk toonaangevend. Zo waren er in de late jaren negentig van de zestiende eeuw vergevorderde, maar uiteindelijk niet uitgevoerde, plannen om de gewelven van de hoofdkerk van de Jezuiten, de Il Gesù, te decoreren met mozaïeken. Ook in de thuisbasis van het Oratorium van Filippo Neri, de Santa Maria in Vallicella, was bewust gekozen voor decoratie met een vroegchristelijke connotatie. In 1577

³⁷ '*all'antica*', aldus gebruikt door Cesare Baronio. Röttgen, H., 2009, p. 33.

ontwierp Domenico Fontana voor deze kerk kroonlijsten van stucwerk ‘naar het gebruik van de vroege kerk’.³⁸

Een belangrijkste stimulus tot de ontwikkeling van het hier beschreven fenomeen is dus onmiskenbaar de Contrareformatie en het concilie van Trente. De verspreiding van dit gedachtegoed werd bijzonder gestimuleerd door, de later heilig verklaarde, Carolo Borromeo. Deze aartsbisschop van Milaan had gedurende zijn studie in Rome in de vijftiger jaren van de zestiende eeuw en zijn verblijf in de stad voor het heilig jaar van 1575 uitgebreid kennis gemaakt met het christelijke erfgoed van de eeuwige stad.³⁹ Hij raakte bevriend met Filippo Neri en kwam zo in aanraking met het in de kinderschoenen staande archeologische onderzoek naar het vroegchristelijke erfgoed en de *Historia Sacra*.⁴⁰ In de geest van de Contrareformatie en de nieuwe inzichten omtrent het functioneren van kerkgebouwen schreef hij enkele jaren later een invloedrijk handboek voor kerkbouw en decoratie. Deze ‘*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*’ werden voor het eerst gepubliceerd in 1577. De in dit handboek aangereikte richtlijnen waren grotendeels ontleend aan de verschijningsvorm van vroegchristelijke basilica’s. Borromeo vermeldt zelf veel ontleend te hebben aan de vroegchristelijke basilica’s van Constantinopel en Jeruzalem. Zijn grootste inspiratiebron was waarschijnlijk echter Rome waar hij jaren verbleef. Een van zijn vroege biografen, Giussano, vermeldt dat Borromeo bij zijn terugkeer naar de stad voor het heilige jaar van 1575 de tijd nam om veel oude kerken opnieuw te bezoeken met het doel om details te controleren voor zijn kort daarop in druk uitkomende ‘*Instructiones*’.⁴¹ Dit bevestigt het vermoeden dat veel van zijn ideeën ontleend waren aan de vroegchristelijke architectuur van de Eeuwige Stad. De in de ‘*Instructiones*’ gegeven aanbevelingen laten de oriëntatie op de vroegchristelijke bouwkunst duidelijk zien. Zo adviseert Borromeo bijvoorbeeld het gebruik van atria of portico’s voor de kerkgevels, een zichtbare dakconstructie zonder plafond en het gebruik van een *confessio* voor de relieken onder het altaar.⁴² Hij zet zich daarbij ook sterk af tegen de notie, zoals die bijvoorbeeld naar voren komt in het werk van Palladio, dat kerken gebouwd konden worden naar voorbeeld van antieke pagane tempels. Geïnspireerd op de vroegchristelijke architectuur zou de contemporaine kerkelijke bouwkunst zich daar tegen af moeten zetten in plaats van door laten inspireren.⁴³ Het is zeer waarschijnlijk dat Borromeo’s werk van invloed is geweest op de laat zestiende en zeventiende-eeuwse restauraties van Rome’s kerken. Niet enkel vanwege de praktische insteek van het werk maar ook wegens het feit dat hij bij het schrijven de renovatie van bestaande kerken voor ogen had. Het is immers onwaarschijnlijk dat hij verwachtte dat zaken als een *confessio* en atria in nieuw te bouwen kerken werden toegepast. De door hem

38 Connors, J., 1980. p. 9. Dit stucwerk echter bestaat niet meer.

39 Sénécal, R., 2000. pp. 241-43.

40 Hoewel het onderzoek van Neri en zijn kring Borromeo ongetwijfeld hebben beïnvloed, had geen van de wetenschappers hun invloedrijke werken al gepubliceerd tijdens Borromeo’s verblijf in Rome. Desalniettemin is hij zeker van hun onderzoekingen op de hoogte geweest. Zo liet hij het werk van Ciacconio kopiëren en daalde hij met van Winghene af in een van de catacomben.

41 Sénécal, R., 2000. p. 243.

42 Borromeo, C., 1577.

43 Sénécal, R., 2000. p. 246.

verordonneerde restauraties van zijn titelkerken, tot 1564 de San Martino ai Monti en daarna de Santa Prassede, dateren nog van voor de uitgave van zijn *'Instructiones'* in 1577.⁴⁴ Hier is echter al de terughoudendheid waarneembaar die Borromeo betrachtte met betrekking tot het aanbrengen van al te grote veranderingen in de interieurs van deze kerken. Het basilicale karakter bleef bewaard net als de, in de Santa Prassede aanwezige, negende-eeuwse mozaïekdecoraties.⁴⁵

6. Instrumentarium

De eerder opgestelde these van een vroegchristelijke revival in de zestiende- en vroeg zeventiende-eeuwse Romeinse kerkrestauratie in de praktijk toetsend, is allereerst een analyse van het instrumentarium nodig. Vooraleer een viertal kerken nader te bestuderen volgt dus eerst een analyse van de voorwaarden die maakten dat een kerk in aanmerking kwam voor een dergelijke restauratie en de verschillende middelen om zo'n vroegchristelijk geënte restauratie te bewerkstelligen. Het zijn deze punten van aandacht die in de verdere casestudy het instrumentarium zullen vormen en leidend zullen zijn in de analyse.

De belangrijkste premisse om in aanmerking te komen voor een op de vroegchristelijke wortels geïnspireerde restauratie is uiteraard de keuze van de kerk zelf. Deze dient een vroegchristelijke origine te hebben, die zo mogelijk ook te tonen in verschijningsvorm en bij voorkeur ingebed te zijn in de oude overleveringen en de *Historia Sacra*. Het gaat dus om kerken zoals de Romeinse tituli, diaconiae of memoriae en nog enkele andere in een uitzonderingspositie zoals de Maria Maggiore en de Lateraanse basilica die buigen op een oude origine en vroegchristelijke wortels. De zichtbaarheid van deze wortels dient bij voorkeur tot uiting te komen in de architectuur en inrichting van de kerk. Zaken als een basilicaal grondplan, zuilcolonnades, mozaïekwerk en andere naar een christelijke oertijd verwijzende elementen spelen hierin een belangrijke rol. Een versterking van deze twee elementen kan worden gevonden in de plaats die een kerk inneemt in vroegchristelijke heiligenlevens en de vrome overlevering.

Om bij de restauraties van dergelijke kerken vast te kunnen stellen of ze binnen een vroegchristelijke revivalbeweging vallen, is het nodig om de aspecten van restauraties die aan dit revivalkarakter bij kunnen dragen op een rij te zetten. Om het vroegchristelijk karakter van een kerk te versterken of op te roepen zijn er tenminste een viertal concrete instrumenten aanwijsbaar die tot dit doel aangewend kunnen worden. Het gaat om de toepassing van:

- Mozaïekdecoratie en restauratie
- Een antiquiserende schilderstijl

44 Sénécal, R., 2000. p. 244.

45 Helaas zijn veel van de resultaten van door Borromeo verordonneerde werkzaamheden niet meer aanwezig. Zeventiende- en achttiende-eeuwse renovaties hebben veel van zijn werk weer vervangen.

- Architecturale continuïteit en gebruik van spolia ter bevordering van het historische karakter van het kerkgebouw
- Een archaïserende liturgische dispositie

Dit op vier invalshoeken gebaseerde instrumentarium lijkt de kern van aanpak te vormen van dit type restauraties. Het zal dan ook als leidraad worden genomen in de nadere bestudering van het viertal kerken in deze casestudy. Voor hiertoe over te gaan is het echter passend deze vier aspecten wat uitgebreider te behandelen aan de hand van achtergronden en voorbeelden.

6.1. Verschillende exponenten van de vroegchristelijke revival in kerkarchitectuur en decoratie

6.1.1. De herleving van mozaïekdecoratie en het fenomeen mozaïekrestauratie

In samenhang met de hernieuwde interesse in het vroegchristelijke erfgoed van de eeuwige stad kwamen ook kenmerkende decoratietechnieken uit die periode in de aandacht. Hoewel de frescotechniek waarschijnlijk de meest toegepaste is geweest, was hier relatief weinig van over. Eeuwen van vochtinwerking en renovaties hadden schilderijen uit het eerste millennium van de christelijke jaartelling grotendeels doen verdwijnen of aangetast. Mozaïeken blijken in de praktijk een grotere overlevingskans te hebben. Omwille van het duurzame karakter van de stenen en glazen tesserae waren deze kleurvast en minder vochtgevoelig en daarom langer handhaafbaar. Middeleeuwse renovaties en restauraties ten spijt was hiervan een aanzienlijker deel bewaard gebleven. Deze kleurrijke mozaïeken maakten grote indruk op de vroege onderzoekers en werden als karakteristiek decoratiemiddel van de vroegchristelijke periode gezien. In de context van de herleving van wat beschouwd werd als een vroegchristelijke traditie kwam mozaïekdecoratie weer in zwang in de kerkbouw van de late zestiende eeuw.

Naast de restauratie van oude mozaïeken, waar later nog op terug zal worden gekomen, werden vanaf de late jaren zeventig van de zestiende eeuw ook nieuwe ontwerpen in mozaïek uitgevoerd. Kardinaal Alessandro Farnese was hierin een voortrekker getuige de in zijn opdracht gerenoveerde kerken. Deze kardinaal was een groot verzamelaar van oudheden en financierde het onderzoek van Onofrio Panvinio naar Rome's vroegchristelijke basilica's.⁴⁶ De toepassing van mozaïekdecoratie kwam dus waarschijnlijk voort uit een historisch bewustzijn. In 1577 gaf hij opdracht tot de renovatie van de danig vervallen abdijkerk van Santa Maria in Grottaferrata.⁴⁷ Hierbij handhaafde hij het middeleeuwse karakter en werden de Byzantijnse mozaïeken intact gelaten.⁴⁸

⁴⁶ Robertson, C., 1992.

⁴⁷ Tegenwoordig, net als in 1577, is de abbazia Santa Maria in Grottaferrata de laatste van een hele reeks Grieks-Byzantijns kloosters die met een Byzantijnse ritus sinds de vroege middeleeuwen bestonden in Zuid-Italië, Sicilië en Rome.

⁴⁸ Robertson, C., 1992. p. 170-74. Ook ontstak hij in grote woede toen een van zijn ondergeschikten, in overeenstemming met de richtlijnen van het concilie van Trente, de nevenaltaren in het schip van de abdijkerk had laten verwijderen.

Enkele jaren later, in 1582, gaf hij opdracht tot de herbouw van de kerk van Santa Maria della Scala in het abdijcomplex van de Abbazia delle Tre Fontane net buiten Rome. Hier liet hij de oostelijke absiskalot door Francesco Zucca met een mozaïek decoreren.⁴⁹ (afb. 4.) Dit mozaïek, naar ontwerp van Giovanni de Vecchi, toont 4 heiligen en schenkers in verering voor Maria tegen een gouden achtergrond.⁵⁰ De statische compositie van losse figuren tegen een gouden achtergrond is sterk reminiscent aan, en daarmee een eerste herleving van, de vroegchristelijke mozaïeken zoals te vinden in de kerken van Rome. Een mozaïek van een dergelijke omvang en compositie was in Rome niet meer vervaardigd sinds de laat dertiende-eeuwse en vroege veertiende-eeuwse werken van Cavallini en Toriti. Het mozaïek in de absis van de Santa Maria della Scala was duidelijk bedoeld als herinnering aan de decoraties van de oude kerk. Dit blijkt ook uit een verzoek van de jezuïet Simone Bartoldo in een verzoek aan de erven van Alessandro Farnese die gedurende de bouw overleed. Hij verzoekt hen hierin om het decoratie programma voort te zetten en vermeldt dat ‘aangezien de tribuna van het hoogaltaar van de (vroegere) kerk gedecoreerd was met mozaïeken, had de kardinaal schilderijen en decoratie in mozaïek laten aanbrengen in de nieuwe tribuna, nog mooier dan die, die er voorheen waren’.⁵¹ Farnese’s interesse, ja zelfs voorliefde, voor mozaïekdecoratie blijkt ook uit zijn voornemen de absis van de Il Gesù en een gedeelte van de tombe van zijn grootvader, paus Paulus III er mee te decoreren. Zijn overlijden in 1589 maakte echter dat zijn plannen voor een mozaïekdecoratie in de Il Gesù, de moederkerk van de Jezuïeten, nooit ten uitvoer werden gebracht.⁵² Desalnietemin is het zeker gedeeltelijk door zijn toedoen dat de toepassing van mozaïek weer algemeen gangbaarder werd. Hoewel niet te bewijzen is er een goede mogelijkheid dat Alessandro Farnese ook de hand heeft gehad in de opdracht voor de mozaïekdecoratie van de Cappella Gregoriana, in de Sint Pieters basilica, in 1578.⁵³ Deze opdracht luidde een algemene hernieuwde acceptatie in van het gebruik van mozaïeken in contemporaine architectuur. Farnese was aartspriester van de basilica en werd vaak geraadpleegd met betrekking tot artistieke en architecturale zaken met betrekking tot deze kerk. In de Sint Pieter zouden nog andere prominente plaatsen met mozaïeken gedecoreerd worden. Tussen 1599 en 1612 volgde de mozaïeken van de koepel en in 1601 de Cappella Clementina.⁵⁴ (afb. 5.) Deze mozaïeken waren noch kopieën van originelen in de oude basilica noch archaïserend in stijl. Door het gebruikte medium deelden ze echter een gemeenschappelijke taal en geest met de decoratie van de vroege kerk. Hoewel in een modern kader geplaatst, geldt ditzelfde voor de mozaïekpanelen in de Caetani kapel van de Santa Pudenziana. Deze *quadri riportati* met afbeeldingen van de evangelisten, putti en sybillen zijn gevat tussen rijk gedecoreerd stucwerk en dateren uit 1593.⁵⁵ (afb. 71.) Andere

49 Robertson, C. 1992. p. 197-200.

50 Deze de Vecchi was een leerling van Taddeo Zuccari die verantwoordelijk was voor de antiquiserende absisschildering van de Santa Sabina uit 1559.

51 Robertson, C., 1992. p. 200.

52 Robertson, C., 1992. p. 200.

53 Deze mozaïeken werden uitgevoerd door Marcello Provenzale en Giovanni Battista Calandra.

54 Chappell, M.L. & Kirwin, C.W. 1974, pp. 127-29.

55 Ostrow, S.F., 2005, pp. 309-11.

mozaïeken trachtten, net als het mozaïek in Abbazia delle Tre Fontane, toch meer direct aan te sluiten bij een vroegchristelijke beeldtaal. Het absismozaïek van de San Cesareo, zoals dat in opdracht van Cesare Baronio in de jaren 1603-1603 werd aangebracht, is een voorbeeld hiervan. Het kent duidelijke compositorische overeenkomst met vroegchristelijke mozaïeken waarop het werk duidelijk geënt is.⁵⁶ Gezien de achtergronden van de opdrachtgever is dat niet verwonderlijk.

Primaire voorwaarde voor de hierboven beschreven herleving van de mozaïekdecoratie was uiteraard de aanwezigheid van vroegchristelijke mozaïeken zelf als bron van inspiratie. Hiervan waren er in de late zestiende eeuw nog enkele tientallen overgeleverd in mindere of betere staat van conservering. In de geest van de vroegchristelijke revival werden deze uiteraard met de nodige interesse beschouwd. Als meest evocatieve relict van de verschijningsvorm van het vroegchristelijke kerkgebouw, lag behoud, waar mogelijk, voor de hand. Desalniettemin verdween nog een aanzienlijk deel van deze mozaïeken gedurende de zestiende eeuw. Dit gold bijvoorbeeld voor de absismozaïeken van de Petrus basilica, de Sant'Andrea Catabarbara en de Santa Agata in Suburra. De omgang met de mozaïeken die wel behouden bleven was in de ogen van de moderne beschouwer ook niet altijd optimaal. Waar nodig geacht, werden deze ingekort, weinig terughoudend gerestaureerd of werden de compositie en iconografie aangepast naar de eisen van de tijd. De restauratie van mozaïeken was uiteraard geen nieuw fenomeen. Middeleeuwse herstellingen zijn aanwijsbaar in veel van de grotere mozaïeken zoals in de absis van de Santa Maria maggiore, de Santa Francesca Romana en de San Lorenzo fuori le mura.⁵⁷ Aangezien de mozaïekkunst tot de veertiende eeuw in Rome floreerde, beheerste men nog de techniek om dergelijke reparaties uit te voeren met tesserae. Dit gebruik van mozaïeksteentjes was uiteraard de meest geijkte manier. De reparaties van de zestiende eeuw maken duidelijk dat deze techniek toen niet meer in de finesses werd beheerst en pas met de herleving van de mozaïekkunst in de late zestiende eeuw weer werd toegepast. Tot die tijd was het invullen van hiaten met stucwerk en frescoschilderingen echter nog de meest gangbare methode.

De late zestiende en zeventiende eeuw waren bij uitstek de periode waarin mozaïeken gerestaureerd werden. Van de mozaïeken die in deze periode hersteld werden, zijn de stukken met restauraties slechts bij een gedeelte bewaard gebleven. Een ander deel, met name de reparaties uitgevoerd in gips, werd bij later restauratiecampagnes in de late zeventiende, achttiende en negentiende eeuw weer vervangen.⁵⁸

Een van de vroegste voorbeelden van dergelijke restauraties is te vinden in het absismozaïek van de Santi Cosma e Damiano. (afb. 6.) Uit dit in circa 530 vervaardigde mozaïek werd in de vroege jaren tachtig van de zestiende eeuw het figuur van paus Felix IV verwijderd en vervangen door een geschilderde beeldtenis van Gregorius de Grote. Deze verandering in voorstelling was ingegeven door ideologisch overwegingen van paus Gregorius XIII. Diens zesde-eeuwse naamgenoot en voorganger

⁵⁶ Herz, A., 1988

⁵⁷ Oakeshott, W., 1967, pp. 145, 73, 311, 250.

⁵⁸ Bijvoorbeeld in de Santa Pudenziana en de Santi Cosma e Damiano.

had een speciale band met een miraculeus Maria-icoon in deze kerk. Hoewel deze invoeging een grote afbreuk deed aan de authenticiteit werd het mozaïek in zoverre gerespecteerd dat het verder behouden bleef. De ingreep werd omstreek 1660 al weer als onhandhaafbaar beschouwd en vervangen door een kopie van de originele beeldtenis van Felix IV in mozaïek. (afb. 7.) Bij deze laatste restauratie werden verder aanzienlijke delen die in slechte staat verkeerden, al dan niet oude reparaties, vervangen door nieuw mozaïek. Hierbij hebben de restauratoren in een aantal details nog wel eens afgeweken van het origineel.⁵⁹

Omtrent hetzelfde moment als de restauratie in pleisterwerk in de SS. Cosma e Damiano vindt waarschijnlijk de reparatie van een absiskalot in de San Stefano Rotondo zijn oorsprong. Hoewel hier geen zekerheid over is dateert de nog steeds zichtbare restauratie van dit uit circa 650 stammende mozaïek waarschijnlijk uit de periode 1583-87, toen de rest van deze kapel opnieuw met fresco's werd gedecoreerd. Ook deze ingreep geschiedde waarschijnlijk in opdracht van paus Gregorius XIII maar naar de ideeën van de padre Laurentano, de rector van het Collegio Suddetto, het Duits-Hongaars college, onder wiens verantwoordelijkheid de kerk viel.⁶⁰ De hiaten in deze voorstelling van de heilige Primus en Felicianus werden ingevuld met pleisterwerk met daarin een rasterpatroon van inkervingen om een mozaïekstructuur te imiteren. (afb. 8.) Gezien de omvang van de aangevulde zones was het mozaïek in een slechte staat en is grote moeite gedaan om het te behouden. De door Antonio Tempesta indertijd nieuw aangebrachte fresco's die de absis omringen hebben ook de heilige Primus en Felicianus als thema en vormen zo een knap gevormde eenheid met het mozaïek.⁶¹

Ook de restauratie van de Santa Pudenziana in 1588 betekende voor het laat vijfde-eeuwse mozaïek een herstelling met stucwerk. Dit mozaïek, dat in slechte staat verkeerde, werden aan de randen ingekort waardoor een verlies van de grote delen van de voorstelling optrad. De ontbrekende delen, een aanzienlijk percentage van het geheel, werden opgevuld met beschilderd stucwerk. In de vroege negentiende eeuw is deze restauratie echter vervangen door een aanvulling in tesserae.⁶²

De befaamde vijfde-eeuwse mozaïek panelen in de Santa Maria Maggiore tonen tot op heden ook een restauratie in beschilderd pleisterwerk. In samenhang met het Heilig jaar 1600 gaf kardinaal Pinelli, aartspriester van de Maria Maggiore, in 1591 opdracht tot de restauratie van deze panelen boven de intercolumnia van het schip.⁶³

Dat het aanvullen met pleisterwerk en beschildering in de zestiende eeuw het restauratiemiddel bij uitstek was moge wel blijken uit bovenstaande voorbeelden. In de loop van de zeventiende eeuw werd dit echter al weer als achterhaald en waarschijnlijk weinig esthetisch beschouwd. Net als bij de SS. Cosma e Damiano werd in de San Teodoro een zestiende-eeuwse restauratie in pleisterwerk nog binnen vijftig jaar vervangen door een aanvulling in mozaïek. De

59 Chioccioni, P.P., 1963. pp. 60-67. Noot 1. & Budriesi, R., 1968. pp. 113-151.

60 Galeotti, P. (red.), 2007. pp. 20-25.

61 Galeotti, P. (red.), 2007. p. 21-26.

62 Vanmaele, B. 1965. pp. 56-58.

63 Blaauw de, S., 1987. p. 172.

oorspronkelijk uit de zesde eeuw daterende rondbouw werd gedurende het pontificaat van Nicolaas V omstreeks het midden van de vijftiende eeuw grotendeels herbouwd waarbij de absis met mozaïek gespaard bleef. Het mozaïek met afbeelding van een tronende christus temidden van Petrus en Paulus en twee martelaren werd waarschijnlijk in de periode 1590-95 voor de eerste maal gerestaureerd.⁶⁴ Dit zou goed aansluiten bij werkzaamheden als gevolg van de verheffing van de kerk tot titelkerk in 1590. Er zijn geen schriftelijke bronnen die dit staven maar een vergelijking van verschillende tekeningen van het mozaïek uit de late zestiende eeuw en vroege zeventiende eeuw lijkt aan te tonen dat er tussen 1590 en 1640 restauraties aan het werk zijn uitgevoerd.⁶⁵ Deze in pleister uitgevoerde interventies werden in 1643-44 vervangen door hoogstaand mozaïekwerk van de hand van Giovanni Battista Calandra.⁶⁶ (afb. 9.) Dit was nodig aangezien deze, getuige een contemporaine geschrift van Francesco Torrigio, in een zeer slechte staat waren geraakt door vocht en ouderdom. In zijn *Historia del martirio di S. Teodoro soldato seguito nella città d'Amasia* looft Torrigio verder kardinaal Francesco Barberini, de opdrachtgever voor de restauratie.⁶⁷ Deze had gedreven door zijn piëteit immers opdracht gegeven aan Calandra 'die in dit soort arbeid uitstekend werkt, waarvan veel van zijn scheppingen getuigen, opdat een zo mooie en eerbiedwaardige antiquiteit niet teloor gaat'.⁶⁸

Bovenstaande restauraties illustreren hoe gedurende de zestiende en zeventiende eeuw behoud van vroegchristelijke mozaïeken in de praktijk werd nagestreefd. Ondanks het in de eerste instantie niet goed beheersen van de mozaïektechniek om herstellingen uit te voeren, werd toch gekozen voor consolidatie, door middel van pleisterwerk. De acceptatie van de discrepantie tussen beide media getuigt van de wil tot behoud. Hoewel een algehele vernieuwing waarschijnlijk een meer smetteloos resultaat had opgeleverd, werd bewust gekozen voor een toch zichtbare restauratie. Desalniettemin moge duidelijk zijn dat de restauratie-ethiek danig verschilt van een moderne. Uitgangspunt is niet zozeer de authenticiteit van het fysieke restant als wel de sfeer die van het geheel uitgaat. Zo werd niet gearzeld om delen van de compositie op te offeren ten behoeve van de incorporatie in de nieuwe (architecturale) situatie of elementen van de voorstelling te wijzigen. Op deze wijze werd de sfeer van het werk en daarmee de vroegchristelijke connotatie gewaarborgd en bleef het mozaïek symbool van de continuïteit van de kerk en geloofsgemeenschap op deze plaats van samenkomst.

64 Bolgia, C., 2001. pp. 317-351.

65 Het gaat om tekeningen van de hand van Ciacconio (circa 1590) (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5409, e. 80.) en Antonio Eclissi (1639-40) (Windsor, Royal Library 8973) Bolgia, C., 2001. pp. 317-51.

66 Giovanni Battista Calandra (1586 Vercelli-1644 Rome) was de belangrijkste mozaïekmaker in vroeg zeventiende-eeuws Rome. Hij werkte als restaurateur van mozaïeken in de Vaticaanse basilica en had belangrijke Romeinse families als opdrachtgevers. Hij restaureerde ondermeer Giotto's Navicella en het beroemde Nijlmozaïek van Palestrina.

67 Deze kardinaal was zeer geïnteresseerd in geschiedenis en de schone kunsten. Zijn secretaris was de zeer antiquarisch geïnteresseerde Cassiano dal Pozzo die Antonio Eclissi opdracht gaf voor het vervaardigen van twee albums met aquarellen van de mozaïeken in Romeinse kerken.

68 Torrigio, F.M. 1643: *Historia del martirio di S. Teodoro soldato seguito nella città d'Amasia*, Roma, p. 274.: 'si augurava che ie figure sopradette di mosaico per l'antichità e l'umidità mancanti saranno dalla pietà del Sig. card. Francesco Barberino fatte ristorare da Giovanni Battista Calandra da Vercelli, che in questo genere di lavori opera mirabilmente, come le molte sue fatiche attestano, acciò sì bella e veneranda antichità non perisca'.

6.1.2. Toepassing van een antiquiserende schilderstijl

Naast mozaïekdecoratie waren fresco's het meest wijdverspreide en gebruikelijke decoratiemedium in zestiende en vroeg zeventiende-eeuwse Romeinse kerken. Omstreeks 1560 was het Maniërisme op haar hoogtepunt en deed de invloed van de Vlaamse schilderkunst zich gelden in Rome. Vooral in de oratoria van de ordedegemeenschappen werd de didactische stijl die samenhang met de Contrareformatie een steeds groter succes.⁶⁹ Gabriele Paleotti geeft in zijn *'Discorso intorno alle immagini sacre e profane'* uit 1582 kort de doelen van de sacrale schilderkunst van de Contrareformatie weer: 'stichten, onderrichten en ontroeren'.⁷⁰ De schilders van de jaren tachtig voldeden aan deze doelen en kenmerkten zich door een eenvoudigere, vloeiende, levendige en vertellende stijl.⁷¹ Er vindt een ontwikkeling plaats die neigt naar helderheid van compositie, een meer gecentraliseerde actie, een vermindering van repousoir figuren op de voorgrond en het verdwijnen van grootse perspectieven en diepte door het naar voren schuiven van de achtergrond. Dit zijn allemaal technieken die wijzen op een didactische en archaïserende doelstelling. Met doelen als 'stichten' en 'onderrichten' kan het natuurlijk niet anders dan dat de thematiek van de schilderijen doordrongen was van de idealen van de Contrareformatie. Tegen het jaar 1600 waren expliciete historische cycli de meest populaire vorm van kerkdecoratie. Een gebruik van dergelijke historische scènes was waarschijnlijk sterk beïnvloed door Baronio's *'Annales'*. Op dezelfde wijze waarop de *'Annales'* een polemisch en apologetisch doel dienden in de weerlegging van protestantse aantijgingen, vormden de geschilderde cycli geïllustreerde bevestigingen van de onveranderlijkheid van de kerk door de eeuwen heen. Ze waren bedoeld te getuigen van de continuïteit van de vroege kerk tot op de dag van vandaag.⁷² Twee thema's zijn kenmerkend voor dergelijke cycli, de bevestiging van de autoriteit van de paus en de bevestiging van het feitelijk bestaan van vroegchristelijke heiligen. Zo waren de iconografische programma's voor de fresco's van het transept van de Lateraanse basiliek ondermeer ontworpen, waarschijnlijk door Baronio, als weerlegging van de protestantse ontkenning van het pauselijke leergezag. Op deze prominente plaats in Rome's kathedraal benadrukten ze het bisschopsambt van de paus en zijn plaats in de episcopale lijn vanaf Petrus.⁷³ De grote nadruk op iconografische en compositionele helderheid komt ook terug in dat andere thema, de vroegchristelijke martelaren. De expliciet verhalende schilderijen in deze nieuwe kerkdecoraties trachtten de historisch waarheid van het bestaan van de vroegchristelijke martelaren te benadrukken. Dergelijke scènes, vaak vergezeld van gedetailleerde onderrichtende teksten, komen veel voor in deze periode en met name in aan martelaren gewijde kerken met een vroegchristelijke origine zoals in de Santa Cecilia, Santa Prisca, Santa Susanna en in

69 Bussagli, M. (red.) 2000. p. 480.

70 Paleotti, G. 1582.

71 Bussagli, M. (red.) 2000. pp. 479-86.

72 Abromson, M.C. 1981. p. 318.

73 Abromson, M.C. 1981. p. 48. Freiberg, J. 1995. pp. 67-160. De door Clemens VIII verordonde schilderijen, waaraan werd begonnen in 1592, verbeelden het verhaal van Keizer Constantijn en paus Sylvester. Leidend thema is uiteraard de macht van het kerkelijk gezag (de paus) over het wereldlijke gezag (de keizer). Deze fresco's werden onder leiding van Giuseppe Cesari d'Arpino uitgevoerd door Cesare Nebbia, Bernardino Cesari, Giovanni Battista Ricci, il Pomarancio, Paris Nogari, Giovanni Baglione, Orazio Gentileschi en Paul Brill.

het bijzonder de San Stefano Rotondo. Deze laatste kerk, daterende uit de late zesde eeuw, werd, zoals al eerder vermeld, in de jaren zeventig tachtig van de zestiende eeuw opnieuw gedecoreerd. In 1582 voltooidde Il Circignani, Il Pomarancio, zijn enorme martelaarscyclus van 34 fresco's naar ontwerp van de Jezuïet Michelle Laurentano.⁷⁴ Meer dan 400 jaar martelaarschap werd hier bijzonder plastisch verbeeld. Door de ronde vorm van de kerk ontrolt zich voor het oog een waar panorama aan martelaarschappen. (afb. 10, 11.) Elk van de, op chronologische wijze gerangschikte, scènes is voorzien van een in kapitalen gezette systematische verklaring in zowel het Latijn als het Italiaans. Deze cyclus is één van de eerste in zijn soort en karakteristiek voor de haast anti-esthetische didactische schilderijstijl die de Jezuïeten propageerden. In stijl zou deze bepalend zijn voor dergelijke cycli uit de laatste decennia van de zestiende eeuw. De interesse voor de vroegchristelijke martelaren was zowel ingegeven door Baronio's 'Annales' als de herontdekking van de relieken van menig Romeinse heilige in deze periode. Beiden droegen bij aan het weerleggen van de notie dat deze vroegchristelijke helden van de kerk, bedachte en geromantiseerde persoonlijkheden waren.

Het was wederom Baronio die in 1602 in de San Cesareo en in 1595 in zijn titelkerk, de SS. Nereo e Achilleo, verhalende fresco cycli liet aanbrengen met als de thema de levens van de betreffende patroonheiligen, respectievelijk de heilige Caesarius en de heilige Nereus, Achilleus en Domitilla.⁷⁵ Baronio ging echter verder dan dat en trachtte in 1595 in zijn titelkerk een vroegchristelijk decor te herscheppen. Hierbij trachtte hij enkele van de oudste vormen van kerkdecoratie te recreëren. De Karolingische decoratie van de kerk had zich beperkt tot mozaïeken in de triomfboog en absiskalot. Deze waren echter in slechte staat waardoor het absismozaiëk moest worden verwijderd doch de triomfboog kon worden gerestaureerd. Toch wist Baronio het nieuwe decoratieve programma van zijn kerk tot een sterk samenhangende geheel te smeden. Zo was de nieuwe schildering van de absiskalot qua compositie sterk geënt op het verwijderde origineel in mozaïek. (afb. 12.) Centraal element in het origineel was een *crux gemmata*. Dit werd geflankeerd door een drietal witte schapen aan iedere zijde van het kruis. Ook in het nieuwe fresco was het *crux gemmata* het centrale element. Ditmaal was het echter op symmetrische wijze geflankeerd door een tiental vroegchristelijke heiligen waaronder de patroonheiligen van de kerk. Tegen een lichtblauwe geschilderde lucht staan de *all'antica* geklede heiligen met hun palmtakken rond het kruis.⁷⁶ In de ronding van de triomfboog werd daarnaast een schildering aangebracht die de blad-, vrucht- en bloemfestoenen zoals bekend van de triomfboog mozaïeken in bijvoorbeeld de Maria Maggiore nabootst. Deze elementen waren zoals later nog zal blijken ontleend aan zowel het originele mozaïek als andere mozaïeken zoals dat van de

74 Bussagli, M. (red.) 2000. pp. 479-86. Hoewel deze de gelovigen ontegenzeggelijk konden roeren is het de vraag in hoeverre ze stichtend waren. Het lijden van de martelaren was met zoveel realistisch detail geschilderd dat sommige mensen er tot op vandaag de dag onpasselijk van worden. Charles Dickens beschreef de schilderijen als volgt: 'St. Stefano rotondo, a damp, mildewed vault of an old church in the outskirts of Rome, ... by reason of the hideous paintings with which its walls are covered. These represent the martyrdoms of saints and early Christians; and such a panorama of horror and butchery no man could imagine in his sleep.' Dickens, Ch. 1846, pp. 46-47. In de totstandkoming van de ontwerpen voor de cyclus word de betrokkenheid van Antonio Gallonio verondersteld die zeer wel thuis was in deze materie getuige zijn: 'Trattato de gli instrumenti del martirio' verschenen te Rome in 1591.

75 Guerrieri, A. 1951. p. 123.

76 Guerrieri, A. 1951. pp. 111- 122.

Santa Agata dei Goti, de Santa Pudenziana en de Sant'Andrea Catabarbara.⁷⁷ Hierbij hanteerde Baronio een aantal compositorische en iconografische richtlijnen zoals die ook gebruikt werden op de vroegchristelijke mozaïeken. Op deze wijze riep hij associaties op met de vroegchristelijke periode door middel van een totaal nieuw werk dat gebruik maakte van een antieke inhoud, vocabulaire en syntax. Naast deze martelaarscycli en absisschilderingen liet Baronio nog verschillende schilderijen aanbrengen van vroegchristelijke symbolen en van een zevende-eeuwse gebeurtenis die naar men veronderstelde in de SS. Nereo e Achilleo had plaatsgehad. Hierover in de casestudy echter meer.

Al veel eerder echter dan Cesare Baronio's restauraties van de SS. Nereo e Achilleo en de San Caesareo waren er schilderijen naar vroegchristelijke voorbeelden vervaardigd. Het vroegste voorbeeld dateert uit 1559 en is te vinden in de Santa Sabina op de Aventijn. Deze vijfde-eeuwse kerk kreeg in dat jaar ter vervanging van het, in slechte staat verkerende, absismozaïek een nieuwe absisschildering.⁷⁸ (afb. 13.) Hoewel het originele vijfde-eeuwse werk nooit verbaal of visueel werd gedocumenteerd is desalniettemin duidelijk dat het fresco van de hand van Taddeo Zuccaro een zestiende-eeuwse herinterpretatie was van het onderwerp en de compositie van het originele mozaïek. Het is de vraag of Zuccaro het origineel, als daar al resten van over waren, nog zelf heeft gezien of dat hij zich slechts liet inspireren door andere voorbeelden. Het fresco verbeeldt centraal in het midden een op een bergje gezeten Christus als leraar. Lammeren drinken uit een stroompje dat vanuit het bergje naar voren stroomt. Christus wordt links en recht geflankeerd door de apostelen en groepen zowel mannelijke als vrouwelijke heiligen. Dit alles vindt plaats tegen de achtergrond van een groene weide onder een blauwe lucht. De triomfboog met mozaïek bleef net als in het geval van de SS. Nereo e Achilleo gespaard. Deze ging in de achttiende eeuw alsnog verloren en gaf 17 portretten in medaillons weer. In de middelste van deze *imagines clipeatae* was Christus afgebeeld. De overigen gaven apostelen en andere heiligen weer.⁷⁹ Ook in deze absiskalot, net als in het geval van de SS. Nereo e Achilleo, werd het vijfde-eeuwse mozaïek niet stilistisch gekopieerd maar kreeg het een eigen invulling. Het kent waarschijnlijk een complexere compositie dan het origineel en doet wat dat betreft denken aan Rafaël's 'dispuut' fresco in het Vaticaanse paleis waarbij de losse figuurgroepen ook op een centraal punt gericht zijn. Om het gevoel van een vroegchristelijke voorstelling op te roepen, hield Zuccaro vast aan de oorspronkelijke iconografie en werkte hij wat betreft de compositie dus niet zo complex als voor zijn verdere werk kenmerkend is.⁸⁰

Het al meerdere malen ter sprake gekomen Heilig Jaar van 1575 was in de San Saba kerk op de Aventijn aanleiding voor de restauratie van een deel van het interieur in dat zelfde jaar. Wederom was hier sprake van een absismozaïek dat in een zodanig slechte staat verkeerde dat het werd vervangen door een kopie in frescotechniek. De nieuwe absisvulling is in bijna alle opzichten

77 Herz, A., 1988, p. 610.

78 Balass, G., 1999, p. 105.

79 Muñoz, A. 1938, p. 38.

80 Balass, G., 1999, p. 105.

antiquiserend en archaïsch. (afb. 14.) Compositorisch en qua thema is het werk een regelrechte kopie van het tiende-eeuwse origineel. Tegen een blauwe achtergrond staan drie zeer statisch aandoende figuren afgebeeld. In het midden ziet men Christus in volle majesteit in een Mandorla. Hij is geflankeerd door de heiligen Andreas en Saba, de patroonheiligen van de kerk. In de onderste zone van de absiskalot staan de twaalf lammeren, symbool voor de twaalf apostelen aan weerskanten van het Lam Gods. Zij komen uit de poorten van twee voorstellingen van de steden Jeruzalem en Bethlehem.⁸¹

Het lijkt duidelijk dat archaïserende fresco's in een aantal kerken de plaats in namen van niet meer handhaafbare vroegchristelijke mozaïeken. In compositie, themakeuze en iconografie waren deze sterk beïnvloed door vroegchristelijke voorbeelden en voorgangers. Desalniettemin veroorloofden de kunstenaars zich wel bepaalde vrijheden die op de originele mozaïeken niet voorkwamen. Stilistisch weken ze af van de originelen en was de contemporaine hand van de betreffende kunstenaar duidelijk zichtbaar. Het betreft vaak wat starre figuren tegen een gouden of blauwe achtergrond.

Vroegchristelijke symbolen zoals het *crux gemmata*, het Chi-Rho monogram en de martelaarskroon en palm waren veelvuldig afgebeeld. Met name het martelaarschap was een belangrijk thema. Alhoewel de stijl van de figuren niet afstapt van de werkwijze van schaduwwerking en verkorting en soms zelfs de verlengde lichamen en overdreven contrapposto van de contemporaine schilderkunst, vereenvoudigen de kunstenaar vaak de gelaatsuitdrukkingen en voorzag de figuren van een minimale interactie en beweging om de beeltenis een archaïsche en geheiligde uitstraling te geven. Het waren desalniettemin onmiskenbaar voortbrengselen van de zestiende eeuw, hier was geen twijfel over mogelijk. Ze waren in voorkomen echter zo verschillend van wat gangbaar was in die dagen dat de vroegchristelijke connotatie voor contemporaine beschouwer meteen duidelijk zal zijn geweest.

6.1.3. Architecturale continuïteit en het gebruik van spolia ter bevordering van het historische karakter van het kerkgebouw

Naast schilderijen en mozaïeken was de fysieke structuur van veel van Rome's kerkgebouwen zelf natuurlijk de belangrijkste erfenis van de vroegchristelijke periode. Nog steeds zijn het vaak het muurwerk en de architecturale opzet van de kerkgebouwen uit deze periode die hun oude wortels tonen. Zowel ruimtewerking, architecturale-elementen als vaste inrichtingselementen kunnen sterke reminiscenties aan een vroegchristelijk verleden oproepen. Daarvan was men zich ook in de late zestiende en zeventiende eeuw terdege bewust. In een geschrift tegen de sloop van het schip van de Sint Pieter houdt Baronio een vurig betoog voor: 'deze muren, deze zuilen, deze marmerplaten verweerd door de voetstappen van de vromen', als was het eerbiedwaardige gebouw een relik op zich.⁸²

⁸¹ Testini, P. 1961, p. 56.

⁸² "...illi lateres, illae columnae, illa marmora tot sanctorum vestigiis calcata..." Pastor, L., 1933-1938, vol 26, p 381, n 1. BAV Barb Lat 2580, 2.

Indien gewenst, maakte men bij restauraties dan ook zeker gebruik van deze elementen. Dit was echter specifiek iets voor de oude basilieken van Rome en vond vrijwel geen doorgang bij de in deze periode nieuw gebouwde kerken zoals bijvoorbeeld de Il Gesù, de Santa Maria in Vallicella, de San Andrea della Valle en de Sant'Andrea delle Fratte waarvan de primaire opzet al heel anders was. Deze bestaan uit een schip met zijkapellen in plaats van de vertrouwde basilicale driebeukige opzet zoals die te vinden is bij de vroegchristelijke basilieken. Het loslaten van een basilicaal grondplan had echter niet alleen plaats bij de ex novo opgerichte kerken. De in 1598 gerenoveerde, van oorsprong vroeg vijfde-eeuwse basilica, San Vitale werd bij die gelegenheid door het dichtzetten van de intercolumnia teruggebracht tot één schip.⁸³ Een verwijzing naar de vroegchristelijke origine van de kerk was overigens wel te vinden in de thematiek van de maniëristische trompe-l'oeil fresco's in het nieuw gecreëerde enkelbeukige schip. Het werd namelijk rijkelijk gedecoreerd met martelaarscènes.⁸⁴

Bij het merendeel van de in deze periode gerestaureerde kerken werd het vroegchristelijke basilicale grondplan ondanks grondige renovaties echter gerespecteerd. Bij een selecte groep kerken ging men echter verder en pleegde men ingrepen die, op soms creatieve wijze, de vroegchristelijke architecturale vormen respecteerden. Dat kon op kleine zowel als op grote schaal. Een voorbeeld op kleinere schaal is de wandbekleding van de lichtbeuk van de Maria Maggiore. (afb. 15.) De huidige dateert uit 1593 en werd in opdracht van kardinaal-aartspriester Domenico Pinelli aangebracht.⁸⁵ Oorspronkelijk kende elke zijde van het schip 21 vensters waarvan er 11 heden ten dage gedicht zijn. Op de colonnades rustte van oorsprong een gestucte architraaf met een mozaïekfries met acanthus motief en lam-medailles, daarboven een wandbekleding van mozaïekpanelen die onder ieder raam, corresponderend met de intercolumnia waren aangebracht. Deze panelen en vensters werden opgenomen in een pilasterstelling van Korinthische pilasters in stucwerk. Deze pilasters leken visueel te rusten op de zuilen van de colonnade. De mozaïekpanelen waren verder omlijst door aediculae met timpanen en getorste colonetten uitgevoerd in stucwerk. Deze vijfde-eeuwse wandgeleding werd vlak onder het cassettenplafond afgesloten met een gestucte kroonlijst. Hoewel Pinelli wel degelijk veranderingen liet doorvoeren was dit in geest met het oorspronkelijke idee en een continuatie van het bestaande systeem. De gestucte, van mozaïekfries voorziene, architraaf met schijn-etablement werd slechts in details gewijzigd. Ook de mozaïekpanelen liet Pinelli, op enkele restauraties en aanvullingen in beschilderd pleisterwerk na, ongemoeid. Deze werden voorzien van een gestucte omlijsting en werden samen met de ramen wederom opgenomen in een Korinthische pilasterstelling. De muren in de om en om dichtgezette venstervlakken werden beschilderd met in rondboogvormige kaders gevatte scènes uit het leven Maria en Christus. Het gestucte lijstwerk en de pilasters zijn versierd met Pinelli's devies in de vorm van een dennenappel.⁸⁶ Hoewel Pinelli de

83 Galeotti, Paolo. (red.) 2003. pp. 72-73.

84 Abromson, M.C. 1981. pp. 240-51.

85 Blaauw de, S., 1987. p. 172.

86 Blaauw de, S., 1987. pp. 172-73.

waarschijnlijk in slechte staat verkerende originele wandbekleding liet verwijderen, was het duidelijk zijn intentie om in de renovatie dicht bij de vijfde-eeuwse verschijningsvorm van het schip te blijven. De mozaïeken en pilastergeleding bleven behouden en ook het vensterritme werd ondanks de dichtgezette ramen gecontinueerd door de nieuw aangebrachte schilderijen te plaatsen binnen rondboogvormige kaders.

Een renovatie met oog voor het vroegchristelijke verleden van beduidend grotere schaal is het project van Borromini voor het schip van de San Giovanni in Laterano. Hoewel niet meer binnen de hier besproken periode vallende, is het zo'n beeldend voorbeeld dat het hier toch even de revue passeert. Al eerder is de renovatie van het transept van deze kerk omstreeks 1592 ter sprake gekomen. Het schip werd hierbij niet aangepakt. In de jaren 40 van de zeventiende eeuw was dit in een vervallen en klaarblijkelijk gevaarlijke staat geraakt. De meeste van de zuilen van de colonnade waren gescheurd en ingesloten in metselwerk om het gebouw constructief te ondersteunen.⁸⁷ Deze situatie was met het oog op het Jubeljaar van 1650 verre van wenselijk. De Lateraanse basiliek was immers de eerste van de grote christelijke basilieken, de kathedraal van de Eeuwige Stad, de paus' eigen kerk in zijn hoedanigheid als bisschop van Rome en de officiële moederkerk van het westerse christendom. In 1644 besloot paus Innocentius X dat een renovatie diende plaats te hebben en dat deze diende te zijn afgerond voor het heilig jaar van 1650. Hoewel er stemmen opgingen de oude basiliek af te breken en te vervangen door een gloednieuw ex novo opgericht bouwwerk, besloot de Pontifex tot het behoud van de door traditie geheiligde architecturale relictten uit de vierde eeuw. Het betrof immers het kerkgebouw dat zo sterk geassocieerd was met keizer Constantijn en de triomf van de vroege kerk in Rome. In zijn opdracht aan Borromini gaf Innocentius X aan dat het behoud van de vorm en, voor zover mogelijk, de muren van de oude basiliek uitgangspunt diende te zijn in deze restauratie. Hoewel Borromini zelf waarschijnlijk meer uitvoerige ingrepen ambieerde waarbij ook het transept en de absis aangepakt werden, bedacht hij een plan dat aan de wensen van de paus tegemoet kwam.⁸⁸ Hij kapselde de oude muren van het schip en de zijbeuken in, in een bekleding die fungeerde als een enorme monumentale reliekhouders. In de muurdammen tussen de vensters maakte hij in deze bekleding ovale omlijstingen waarbinnen gedeelten van het oorspronkelijke kale metselwerk zichtbaar waren, als verwijzing naar de eigenlijke vierde-eeuwse structuur van de kerk.⁸⁹ Ook in het architecturale vocabulaire van de nieuwe aankleding van het transept komen duidelijke verwijzingen voor naar de oude kerk. Expliciete verwijzingen naar de Constantinische basiliek zijn bijvoorbeeld te vinden in de in thematische paren gekoppelde reliëfs met voorstellingen van Oud en Nieuw Testamentische onderwerpen. Borromini's specifieke keuze voor bepaalde scènes was waarschijnlijk gebaseerd op een beschrijving van het schip van het Lateraan door pauselijke legaten op het tweede concilie van Nicea

87 Echols, R., 1992. p. 150.

88 Freiberg, J., 1995. p. 186.

89 Freiberg, J., 1995. p. 186. Noot 57: ASR, archivio Spada, vol. 192, fol. 13: *'e dentro d'essi resta à vista di tutti li muro antico, come gioia nell'anello acciaio resti a perpetua memoria la fabricia fatta da Constantino imp. Nel che S. Sta. grandemente preme'*

in 787. Zij noemden ondermeer: de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs, en het binnengaan van de goede misdadiger in de hemel als een van de thematische paren in de laat antieke frescocyclus. Deze scènes komen ook prominent terug in het eerste paar zeventiende-eeuwse reliëfs en vormen zo een indirecte reproductie van de vroegchristelijke iconografie ter plekke.⁹⁰ Ook de antieke zuilen uit de zijbeuken vonden een hernieuwd gebruik in de architectuur van Borromini. Zij kregen een plaats in de aedacula structuren tegen de pijlers van het middenschip. Hier flankeerden zij de grote apostelbeelden die in de tweede helft van de zeventiende eeuw gereed kwamen.

Een goed voorbeeld van een terugkerend aspect in de toepassing van, en variatie op, vroegchristelijke architecturale vormen zijn het atrium en de narthex. Carolo Borromeo schreef in 1577 al in zijn '*instructiones*' over de wenselijkheid van het behoud en de consolidatie van atrium en narthex bij restauraties indien mogelijk.⁹¹ Dit idee leefde ook bij anderen en vond neerslag in de restauraties uit deze periode.⁹² In bijna al de, rond de veertig, restauraties die werden uitgevoerd in de periode 1570-1630 kreeg een als portico vormgegeven narthex een plaats tegen de voorgevel.⁹³ Bij de nieuw gebouwde kerken echter was dit hoogst uitzonderlijk. Deze kregen vaak rijzige façades van het zelfde type als die van de Il Gesù. Dit onderscheid kwam niet alleen voort uit praktische redenen -de kerk lag bijvoorbeeld met de gevel direct aan de straat waardoor er simpelweg geen ruimte was- maar werd vooral ingegeven door de symboolwaarde van de portico. Deze fungeerde als een teken van ouderdom die de plaats van de betreffende kerk tussen de antieke basilica's van de stad bevestigde en de kerk markeerde als een restauratie, de hoogst gewaardeerde vorm van kerkelijke architectuur.⁹⁴

Een voorbeeld is het inmiddels deels verdwenen atrium van de San Sebastiano fuori le mura. Deze vierde-eeuwse omgangsbasiliek werd in de periode 1607-1614 gerestaureerd in opdracht van kardinaal Scipione Borghese. Hoewel sterk beïnvloed door de laatste mode ontwierpen zijn architecten: Flaminio Ponzio en Giovanni Vasanzio een voorplein dat de dispositie van vroegchristelijke basilica recht deed. Door een poort kwam de bezoeker op een door muren omsloten atrium voor de kerk. De kerk die Borghese aantrof had een twaalfde-eeuwse portico van één bouwlaag, deze was echter niet oorspronkelijk en verving een laat antieke gesloten *narthex a forcipe*. Deze portico liet hij afbreken en vervangen door een exonarthex opgenomen in de nieuwe kerkgevel.⁹⁵ Deze oogde op het eerste gezicht modern en was duidelijk geïnspireerd door bijvoorbeeld Vignola. De uit zes zuilen en twee pilasters bestaande arcade toont echter de oudere identiteit van de San Sebastiano. (afb.117.) Hoewel contemporain in opzet verraden de vier hergebruikte rode zuilen van de oude portico in combinatie met Ionische zuilen de antieke origine van de kerk. Opvallend is namelijk dat de middeleeuwse Ionische kapitelen van neoantiek ontwerp werden gekopieerd voor de twee grijze

90 Freiberg, J., 1995. p. 186. & Blaauw de, S., 1987. p. 52. Noot 35-37.

91 Borromeo, C., 1577. p. 29.

92 Baronio, C., 1609, Liber I, p. 452, Par. civ: De structura ecclesiarum:

93 Hill, M., 2005. p. 23. Noot 57.

94 Hill, M., 2005. p. 24.

95 Hill, M., 2005. p. 23.

zuilen en de pilasters van pleisterwerk.⁹⁶ Deze archaïserende kapitelen zijn sterk contrasterend met de gangbare Ionische kapitelen uit deze periode en vormen zo een duidelijke markering van het feit dat de kerk ouder is dan de gevel in eerste instantie doet voorkomen. Een vergelijkbare inpassing van een atrium en narthex in contemporaine kerkarchitectuur is waarneembaar in de San Gregorio Magno al Celio, een restauratieproject uit 1629 van wederom kardinaal Scipione Borghese.

Een wellicht minder voor de hand liggend voorbeeld van een zeventiende-eeuws gebruik van een narthex is te vinden in de Vaticaanse Petrus basilica. Maderno ontwierp in opdracht van paus Paulus V het schip en de gevel van deze kerk. Tussen het schip en de gevel, die in 1612 gereed kwam, plaatste Maderno een exonarthex over de volle breedte van de kerk. (afb.16.) Deze nam de functie over van de vroegchristelijke narthex die erdoor vervangen werd.⁹⁷ Deze tussenhal kent meer verwijzingen naar de vroegchristelijke basiliek. Zo komt het aantal deuren overeen met de oorspronkelijke vijf portalen die de Constantinische basiliek rijk was.⁹⁸ Drie van de portalen in de voorgevel zijn geflankeerd door zuilenparen uit het schip van de oude basiliek.⁹⁹ De twee zuilen aan weerszijde van de centrale doorgang in de voorgevel zijn vervaardigd uit Africanomarmor en werden juist hiér geplaatst als belichaming van de aanwezigheid van Constantinische kerk. Deze in 1610 geplaatste zuilen nemen namelijk een bijzondere rol in de beleving van de oude basiliek. Dit zuilenpaar was het eerste paar van het Constantinische bouwwerk en werden op hun originele plaats nog in 1570 door Pompeo Ugonio beschreven. Hij vergeleek de twee zuilen met Petrus en Paulus en hoe deze de kerk droegen net als de apostelvorsten dat eens deden. Niet alleen fungeerden deze twee, centraal in de voorgevel geplaatste, zuilen als symbool van de continuïteit van de oude basiliek maar ook verbeelden zij dus de twee apostelvorsten als allegorische dragers van de kerk in letterlijke en figuurlijke zin.¹⁰⁰

Het hergebruik van de zuilen in de narthex van de Sint Pieter stond niet op zichzelf en hangt samen met een algehele ervaring van het gebruik van spolia als ideologisch geladen elementen in kerkelijke architectuur. Hoewel spolia als sinds de late oudheid op grote schaal gebruikt worden in de Romeinse bouwwezen, vindt er in de loop van de zestiende eeuw een herleving plaats van het laat antieke gebruik van spolia waarbij ze duidelijk zichtbaar in hun nieuwe context geïncorporeerd waren. Sinds de dertiende eeuw en tot en met de vroege en hoge Renaissance had men ze wel op grote schaal toegepast maar over het algemeen zo onzichtbaar mogelijk. Gedurende grote delen van de Renaissance immers was de heersende mening dat hergebruikte architecturale elementen, in de architectuur van de late oudheid beschouwt moesten worden als teken van het verval van de klassieke cultuur in die

96 Krautheimer, R., 1980. pp 181-182. De Romeinse werkplaatsen van de twaalfde eeuw begonnen weerstand te bieden tegen het gebruik van antieke spolia en produceerde hun eigen ionische kapitelen, gebaseerd op klassieke voorbeelden.

97 Freiberg, J., 1995. p. 179.

98 Deze kende vijf portalen. De eerste was de *Porta Iudicii*, de deur des oordeels, aangezien begrafenistoeten hierdoor de kerk betraden. De tweede deur, voorbehouden aan mannen, was de *Porta Ravenniana* vernoemd naar de in Ravenna gelegerde marine. De derde was de *Porta Argentea* of *Regia Maior*. Deze werd enkel geopend bij bijzondere gelegenheden en was in de zevende eeuw bekleed met zilver. De laatste twee deuren, de *Porta Romana* en de *Porta Guidonea*, waren respectievelijk bestemd voor vrouwen en pelgrims. Lanciani, R. A., 1896. p. 137, Blaauw de, S. 1987. p. 224-30.

99 Bosman, L., 2004. pp. 132-36.

100 Bosman, L., 2004. pp. 136-37.

periode en een gebrek aan creativiteit en vakmanschap. Zoals Vasari het in de zestiende eeuw al zei: ‘‘*per mancamento di maestro buoni*’’, ‘‘door het gebrek aan goede vaklieden’’.¹⁰¹ De negatieve connotatie die het fenomeen spolia had gekregen blijkt ook uit de benaming. In het Latijn betekent *spolium* de afgestroopte huid van een dier. In meervoud; *spolia*, werd het gebruikt ter aanduiding van het gewelddadig afnemen van iets, in de regel oorlogsbuit. Het werd in de late oudheid echter nooit gebruikt om hergebruikte architecturale elementen aan te duiden. Men gebruikte de term *redivivia saxa*, herboren stenen.¹⁰² Een term met een duidelijk veel positievere connotatie. Deze positieve lading van dit fenomeen werd in de loop van de zestiende eeuw herontdekt en spolia kregen ook steeds meer een nieuwe plaats op prominente plaatsen in een contemporaine architecturale context.¹⁰³ Dit kwam niet voort uit het gebrek aan bouwmaterialen of het drukken van de kosten maar voornamelijk uit de ideologische lading die deze stenen in zich droegen. Hoewel het hergebruik van bouwmaterialen een kritische houding ten opzichte van voorbije tijden kan inhouden, geeft het ook uiting aan een continuering van een traditie. Het verzamelen en hergebruiken van spolia betekende de vernietiging van vele oude structuren, in dit geval kerken, maar leidde tegelijkertijd ook tot herinneringen aan en een bewustzijn van dit verleden waar deze kerken deel van uitmaakten. Het hergebruikte materiaal dat was gebruikt in de nieuwe gebouwen had het potentieel om de beschouwers bewust te maken van de continuïteit vanuit het verleden, dat een zo belangrijke rol speelt in het formatieproces van het heden. Op deze wijze kunnen bouwwerken fungeren als herinneringsdragers van een geïdealiseerd verleden waarbij de stilistische kwaliteiten associaties aan dat verleden oproepen.

In de Sint Pieter was het niet enkel in de narthex dat spolia werden toegepast. Vrijwel alle oude zuilen van de basiliek vonden een nieuwe plaats in de nieuwe architectuur. Ze vormden een essentieel element in de nieuwbouw, aangezien ze de sloop van de meest eerbiedwaardige kerk van het westerse christendom mogelijk maakten, met behoud van de essentie en geest van het oude gebouw nadat dit was verdwenen. Het uitdrukking geven aan de continuïteit van de kerk was problematisch en een uitdaging tegelijkertijd. De hergebruikte zuilen toonden de geschiedenis van het gebouw en fungeerden zo als reliek van de oude kerk ter uitdrukking van de continuïteit van deze geschiedenis. Deze rol van de zuilen en het gegeven dat ze echt niet als willekeurig bouw materiaal werden beschouwd, komt duidelijk naar voren in de hergebruikte zuilen van de aediculae in de kerk. Sangallo integreerde in deze structuren de integrale zuilen inclusief het profiel van de basementen, waarvan enkele originelen ook werden hergebruikt. Het gebruik van deze basementen met specifieke maatvoering maakte het onmogelijk om de spolia-zuilen in hoogte of diameter aan te passen. De originele afmetingen moesten dus noodzakelijkerwijs worden gehandhaafd en gaven zo een beeld van de afmetingen van de oude basiliek.¹⁰⁴ Aangezien het aantal hergebruikte zuilbasementen maar zeer

101 Hansen, Maria Fabricius. 2003, p. 11. citaat uit Vasari's Vite ‘‘II’’.

102 Hansen, Maria Fabricius. 2003, p. 14.

103 Uiteraard eindigden nog steeds heel veel spolia van antieke bouwwerken verzaagd of kapotgeslagen in fundamenten, vloeren en puinvullingen.

104 Bosman, L., 2004, pp. 144-45.

gering is, en er dus een flink aantal bijgemaakt moest worden, lijken de wel voor inpassing uitverkoren exemplaren zeer bewust gekozen als architecturale herinnering aan de Constantinische basilica. Op enkele exemplaren zijn oude vroegchristelijke inscripties zelfs niet weg gedraaid naar de muurzijde maar werden deze prominent in het zicht geplaatst.¹⁰⁵ (afb. 17.)

Al eerder werd een vergelijkbaar hergebruik van Constantinische zuilen in de Lateraanse Basiliek al genoemd. In deze kerk nam de oriëntatie op de Constantinische origine nog een verrassende wending in de bouw van het orgel in 1597. Van de twee Giallo Antico zuilen die het transeptorgel dragen is er één afkomstig van de boog van Constantijn aan de Via Triumphalis. De connectie van Constantijn met de kerk werd zo heel tastbaar gemaakt.¹⁰⁶

Ook bij andere kerken waarbij kleinere restauratie of renovatiewerkzaamheden plaatshadden, vond het bewuste gebruik van spolia doorgang. Vaak kwam dit niet zozeer tot uiting in de grotere architecturale structuur van deze kerken maar in de vaste inrichtingselementen zoals de liturgische dispositie.

6.1.4. Een archaïserende liturgische dispositie

Binnen de veronderstelde vroegchristelijke revivalbeweging neemt de liturgische dispositie van de kerk een bijzondere rol in. Als vanzelfsprekend was het concilie van Trente en de daarmee gepaard gaande herbezinning op geloofsopvattingen van grote invloed op de eredienst. In de encensering van de liturgie nam de liturgische dispositie van een kerk een elementaire rol in. Het mag dan ook geen verbazing wekken dat er vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw met een hernieuwd oog voor liturgisch detail naar deze disposities werd gekeken. De wens tot de terugkeer *ad fontes* had, getuige het missaal van Pius V, effect gehad op de riten en teksten van de liturgie maar had ook effect op de fysieke encensering van die riten en teksten. In Rome betekende dat in enkele gevallen een zeer bewust terugrijpen op de karakteristieken van vroegchristelijke liturgische disposities: een onverdeelde, goed gedefinieerde ruimte, met een vrijstaand altaar op enige afstand van de absis en de op piëdestal geplaatste bisschopszetel, geflankeerd door *subsellia* als focus centraal tegen de achterwand van de absis.¹⁰⁷ Als model van een ideale dispositie diende in het algemeen de door Gregorius de Grote geïntroduceerde vroeg zevende-eeuwse dispositie van de Sint Pieter. (afb. 18.) De keuze voor dit prototype was voor de hand liggend aangezien dit een van de best gedocumenteerde vroegchristelijke disposities was en deze tot ver in de zestiende eeuw zichtbaar is geweest. (afb. 19.) De liturgische dispositie leende zich bij uitstek als archaïserend element in de kerkinrichting. Bestaande uit losse inrichtingselementen kon men indien gewenst zowel gebruik maken van wat er nog aan inrichtingselementen aanwezig was, spolia van elders en archaïserende nieuwe elementen. De variatie is daarom net zo groot als het aantal voorbeelden.

¹⁰⁵ Bosman, L., 2004, p. 145.

¹⁰⁶ Pensabene, Patrizio / Panella, Clementina (red.) 1999, p. 188.

¹⁰⁷ Blaauw, de, S., 2003, p. 299. De *subsellia* dienden oorspronkelijk voor de suburbicaire bisschoppen en de presbyters van de tituli.

De instigatie tot de renovatie van menig altaarzone geïnspireerd op vroegchristelijke voorbeelden lag bij de persoon van paus Sixtus V. Met betrekking tot zijn omgang met historische monumenten heeft deze paus geen goede naam. Visionair als hij was had hij grootse plannen om zijn pauselijke Rome te laten schitteren als een hernieuwde *Città Santa*. Met name werd hij bekend om zijn grootschalige stedenbouwkundige plannen waarbij klassieke resten die daar niet in pasten, moesten wijken. Met de betrekking tot de vroegchristelijke statiebasilieken echter maakte hij deze reputatie niet waar. Doordrongen van een historisch besef liet hij hier menige renovaties uitvoeren die samenhangen met het door hem geherintroduceerde statiesysteem.¹⁰⁸ Zoals eerder al genoemd gaf dit statiestelsel uitdrukking aan de liturgische eenheid van de stad en de verbondenheid van de bisschop van Rome met zijn gelovigen. Dit geschiedde doordat op vaste dagen op de Liturgische kalender de paus de Eucharistie vierde in de op die bepaalde dag verordonneerde statiekerk. Aangezien dit statiestelsel al in 1309 met de ballingschap van de pausen in Avignon verloren was gegaan waren de Romeinse statiekerken na zo'n dikke twee en een halve eeuw niet meer ingericht op een pauselijke liturgie.¹⁰⁹ In samenhang met de afkondiging van de Bul: *Egregia Populi*, tot de herinvoering van het statiesysteem, in 1586, moest een aantal kerken dus aangepast te worden om een pontificale liturgie te kunnen faciliteren. Deze was gebaseerd op de liturgie zoals gevierd in het pauselijk paleis waar de dispositie inmiddels danig verschilde van die van de oude basilieken.¹¹⁰ De op de Vaticaanse dispositie geënte renovaties werden door bijvoorbeeld Pompeo Ugonio in zijn 'Historia delle stationi di Roma' uit 1588 zeer positief gewaardeerd. Een aantal ervan beschrijft hij in zijn boek dat het portret van de regerende paus op de voorpagina voert. Hij schildert Sixtus in zijn voorrede af als een grote restaurator van het verleden: 'Hij herstelde mooie oude ceremonies en vernieuwde ...de eerbiedwaardige herinneringen aan de oudheid'.¹¹¹ Ook de paus zelf was er mee ingenomen en gaf opdracht de interieurs van de acht kerken waar hij werkzaamheden had laten verrichten af te laten beelden op het gewelf van twee kamers van de Bibliotheca Apostolica.¹¹² (afb. 20.)

De acht door Sixtus V als statiekerk uitverkoren kerken verschilden in enige mate van de *sette chiese*, de belangrijkste pelgrimskerken van de stad. Vanwege de kleine afmetingen en slechte staat van de San Sebastiano nam de Santa Maria del Popolo de plaats in van deze basiliek als officiële statiekerk.¹¹³ In zijn renovatieprogramma incorporeerde hij daarnaast de SS. Apostoli en de Santa Sabina.¹¹⁴ Hoewel het algemene uitgangspunt de ideaaldispositie van de Sint Pieter was, kon deze in vrijwel geen van de kerken totaal gerealiseerd worden. Historische en praktische bezwaren maakten

108 Blaauw, de, S., 2003. p. 261-300.

109 Blaauw de, S., 1987. pp. 11-43.

110 Blaauw, de, S., 2003. p. 261-274.

111 Ugonio, P. 1588, pp. 9-10: '*Ha restituito.... le.... belle cerimonie antiche; rinovando con illustre essemplio di Religione le venerande memorie del'antichità.*' & Blaauw, de, S., 2003. p. 270. Noot 34.

112 Blaauw, de, S., 2003. pp. 274-75.

113 Hill, M., 2005. p. 19.

114 De oorspronkelijke '*sette chiese*' betrof de San Pietro in Vaticano, de San Giovanni in Laterano, de Santa Maria Maggiore, de Santa Croce in Gerusalemme, de San Paolo fuori le Mura, de San Lorenzo fuori le Mura en de San Sebastiano fuori le Mura. De campagne van Sixtus betrof de de San Giovanni in Laterano, de Santa Maria Maggiore, de Santa Croce in Gerusalemme, de San Paolo fuori le mura, de San Lorenzo fuori le Mura, de Santa Sabina, de Santi Apostoli en de Santa Maria del Popolo. Blaauw, de, S., 2003. p. 275.

dit soms onmogelijk. Van de acht renovaties kwam de Santa Sabina het meest in de buurt van de Vaticaanse ideaaldispositie aangezien Sixtus daar de aanwezige historische resten van een oudere dispositie het minst ontzag en dus vrijelijk te werk kon gaan.¹¹⁵ In de andere kerken waren de werkzaamheden beperkter.

In het hierop volgende decennium werkte de Vaticaanse dispositie als ideaalbeeld nog door. Ook Cesare Baronio liet zich, echter op een veel zuiverdere en nauwkeuriger wijze dan Sixtus V, door dit model leiden in zijn restauraties van de SS. Nereo e Achilleo en de San Cesareo. In deze kerken werden sterk archaïserende liturgische disposities gerealiseerd die gedeeltelijk waren opgebouwd uit spolia afkomstig uit Romeinse kerken. Voor deze ensembles maakte Baronio gebruik van met name dertiende-eeuwse marmeren elementen gedecoreerd met Cosmatenwerk en Romeinse spolia uit de nabijgelegen thermen van Caracalla.¹¹⁶ In de twee genoemde kerken is werkelijk alles wat men van een vroegchristelijke basiliek zou kunnen verwachten aanwezig: een *cathedra* met *subsellia*, twee *ambones*, een altaar onder een *ciborium*, een *fenestella confessionis* met relieken en marmeren *cancelli* ter afscheiding van het koor van de rest van de kerk. (afb. 21.)

De zevende-eeuwse Vaticaanse dispositie zelf, gekenmerkt door een pergolastructuur gevormd uit getorste zuilen met wijnrankdecoratie, werkt ook in de Sint Pieter nog door tot op heden. Hoewel deze met de sloop van het *Tegurium* van Bramante in 1592 verloren ging, liet Paulus V in 1605 een nieuw altaar in het koor van de Renaissance basiliek plaatsen dat opvallende karakteristieken vertoont.¹¹⁷ Dit tweede hoofdaltaar was een sterke breuk met het verleden waarin het graf van Petrus en het hoogaltaar sinds Gregorius de Grote een eenheid hadden gevormd. Nu liet Paulus V een baldakijn over het graf plaatsen van hout stof en stucwerk en werd een als hoofdaltaar functionerend nieuw altaar in de absis geconstrueerd.¹¹⁸

Het is de aankleding van dit hoofdaltaar dat, zoals zal blijken, opvallend grote gelijkenis vertoonde met de Gregoriaanse dispositie. (afb. 22.) Om dit te bereiken werd aanzienlijke moeite gedaan. Het altaar werd overdekt door een, met een koepelvormige structuur bekroond, octogonaal *ciborium* gedragen door acht van de twaalf originele getorste zuilen van de Gregoriaanse dispositie. Dit *ciborium* was opgenomen in een de absis afsluitende zuilenstelling van zes zuilen. Ook deze afscheiding bestond gedeeltelijk uit spolia van de oude dispositie, namelijk twee van de twaalf getorste zuilen. Dit tweetal werd aangevuld tot zes door een viertal kopieën van de originelen uitgevoerd in baksteen en cement. Op deze colonnade rustte een architraaf met daarop kandelaars.¹¹⁹ Samen

115 Blaauw, de, S., 2003. p. 283-86.

116 Herz, A., 1988. p. 598. Noot 33.

117 Freiberg, J., 1995. p. 180. Noot 27.

118 De achterliggende reden voor deze verandering was waarschijnlijk de grotere omvang van de nieuwe basiliek, waarin de absis verwijderd was van de plaats van het apostelgraf. Om de traditie te handhaven, waarbij een bisschop (in dit geval die van Rome) omringd door zijn entourage vanaf zijn *cathedra* in de absis, de liturgie leidde, was deze verandering noodzakelijk. Door de bouw van een apart altaar in de absis, toonde Paulus V zijn eerbied voor twee afzonderlijke tradities: die van celebrerende bisschop zetelend in de absis en die van het hoofdaltaar. Freiberg, J., 1995. p. 181. Noot 29.

119 Ontwerptekeningen van deze altaardispositie ontbreken. Het is echter zeer waarschijnlijk dat deze sterk geleek op de door Borromini ontworpen dispositie waarvan de tekening zich nu in het Albertinum in Wenen bevindt. C. Kirwin neemt op pagina 154 onterecht aan dat deze dispositie, gezien het gebruik van de getorste zuilen voor het *ciborium*, een bewuste combinatie was van de Constantinische met de

vormden ze een pergola-achtige structuur die sterk doet denken aan de originele pergola die Gregorius de Grote had laten samenstellen uit de zuilen van de Constantinische dispositie. In dit geval integreerden ze echter een *ciborium*, zoals dat ook in de Gregoriaanse dispositie aanwezig was. Het is een duidelijk symbool van de continuïteit vanaf de stichting van de Vaticaanse basiliek met de getorste zuilen met wijnrankdecoratie als herinneringsdragers. Voor het overbrengen van die boodschap blijken materiaal, ouderdom en afmetingen niet bepalend. Dat de vorm alleen al genoeg is blijkt wel uit het Bernini's baldakijn over het Petrusgraf uit 1626. Hoewel hierin geen spolia zijn verwerkt brengt de vorm van de vier enorme getorste en met bladranken gedecoreerde bronzen zuilen een niet mis te verstane boodschap over: Continuïteit van vorm en traditie.

7. Tussen de grote lijn en de praktijk: een pas op de plaats

Voordat gekeken zal worden naar kenmerkende en illustratieve voorbeelden van de in de eerdere hoofdstukken in grote lijnen geschetste fenomenen en ontwikkelingen, is een korte recapitulatie hiervan op zijn plaats. Het doel van de eerdere hoofdstukken was het vaststellen van de sociale en religieuspolitieke context die ten grondslag lag aan de veronderstelde antiquiserende trend binnen de Romeinse kerk-architectuur en -decoratie in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw. Hierna werden de verschillende aspecten van deze veronderstelde antiquarische revival in kaart gebracht. Hierbij werd gebruik gemaakt van illustratieve bouw- en restauratiewerkzaamheden aan Romeinse kerken en daarop betrekking hebbende geschriften uit deze periode. De aldus verkregen algemene schets zal in het volgende deel van de casestudy aan de hand van voorbeelden verder worden uitgewerkt en getoetst. De veronderstelde exponenten van de vermoede revival zijn ondermeer: een herleving van de mozaïekdecoratie, mozaïekrestauraties, de toepassing van een antiquiserende schilderijstijl, de benadrukking van architecturale continuïteit door het benadrukken van, en teruggrijpen op, vroegchristelijke architecturale vormen en het gebruik van spolia ter bevordering van het historische karakter van het kerkgebouw. Tot nu toe zijn slechts enkele voorbeelden in het voorbijgaan genoemd. Voor een beter begrip van het hier besproken fenomeen en de werking ervan op de zestiende-eeuwse beschouwer is een benadering in groter detail en per kerk gewenst. Wie waren de opdrachtgevers en kunstenaars die hier aan werkten? En wat was hun rol? Is er een chronologische ontwikkeling aanwijsbaar? En welke rol speelde de specifieke geschiedenis van de betreffende kerk in de restauratiewerkzaamheden? Om hier een beter begrip van te verkrijgen zullen in de volgende hoofdstukken enkele van de belangrijkste voorbeelden worden behandeld in een chronologische volgorde.

Gregoriaanse. Aangezien de Constantinische niet meer bekend was in 1506 is dit echter onmogelijk. Men incorporeerde in mijn visie echter wel bewust de losse elementen van de Gregoriaanse dispositie: de pergola en het ciborium, in één ontwerp. Lavin, I., 1984. p. 405. & Kirwin, W.C., 1981, pp. 141-171.

8. Casestudy

In de eerdere hoofdstukken werden de achtergronden en uitingsvormen van een vroegchristelijke antiquarische revival in de Romeinse kerkarchitectuur gedurende de zestiende en zeventiende eeuw verkend. Naast literaire bronnen werden materiële uitingen van deze revival kort besproken om vast te kunnen stellen dat er van een werkelijke trend sprake was en hoe deze zich uitte. Deze algemene schets doet natuurlijk geen recht aan de geraffineerde uitingen van deze revival en de achtergronden bij enkele specifieke illustratieve voorbeelden. Daarom zullen in deze casestudy aan de hand literaire bronnen en materiële overblijfselen een aantal voorbeelden worden uitgewerkt voor een beter begrip van de achtergronden en chronologische ontwikkeling van dit fenomeen. Hoewel op deze wijze een beperkt overzicht gevormd zal worden van de belangrijkste voorbeelden, zal het verre van compleet zijn. Dat is gezien de veelzijdigheid van het onderwerp en de alomvertegenwoordige uitingen dan ook vrijwel onmogelijk en ligt niet in de lijn van deze scriptie. Hoewel gepresenteerd in een chronologische volgorde is de keuze van de te bespreken voorbeelden in de eerste plaats ingegeven door hun illustratieve karakter.

Door in meer detail in te gaan op de een aantal kerken en deze in chronologische samenhang tot elkaar te beschouwen is het wellicht mogelijk te komen tot een beter begrip van het hier besproken fenomeen en de werking ervan op de zestiende- en zeventiende-eeuwse beschouwer.

8.1. Santa Sabina

Vandaag de dag wordt de Santa Sabina op de Aventijn van de kerken in Rome wel als het beste voorbeeld beschouwd van een plaats waar men de ruimtewerking van een vroegchristelijke basilica kan ervaren. Hoewel daar in 1918 en 1936 de nodige ingrijpende restauraties voor nodig waren, kent de vroeg vijfde-eeuwse kerk daarnaast een aantal inrichtingselementen, zoals de vijfde-eeuwse cipressenhouten deuren, zuilen, opus sectile- en mozaïekdecoratie en een zestiende-eeuwse interpretatie van het originele absismosaïek, die de kerk inderdaad tot een relatief goed bewaart voorbeeld van een laat antieke kerk maken.¹²⁰ Het is mede daarom dan ook zo interessant dat uitgerekend deze kerk in de vorm van het absisfresco één van de eerste uitingen bezit van de zestiende-eeuwse vroegchristelijke revival. (afb. 23.)

8.1.1. Voorgeschiedenis van de Santa Sabina tot de restauratie

De origine van het kerkgebouw gaat terug tot het pontificaat van paus Celestinus I (422-32 AD.). Ergens gedurende diens pontificaat stichtte een zekere Petrus, een uit Illyrië afkomstige priester, de huidige kerk.¹²¹ Volgens de vrome overleveringen staat deze op de plaats van het woonhuis van de heilige Sabina die samen met haar metgezel de heilige Seraphia onder het bewind van keizer

¹²⁰ Muñoz, A. 1938, pp. 21-23.

¹²¹ Berthier, J. J., 1910, pp. 39-47.

Hadrianus de marteldood stierf.¹²² De bouw werd voltooid onder het pontificaat van paus Sixtus III (432-40 AD.).¹²³ Zowel paus Celestinus als Petrus de Illyriër worden expliciet genoemd in het vijfde-eeuwse stichtingsmozaïek, dat zo een nog steeds zichtbare verwijzing vormt naar de vroege wortels van het gebouw. (afb.24.) De oude origine van de kerk en voorgeschiedenis als woonhuis van een martelares maakten het Godshuis al snel tot een van de belangrijkste van de Romeinse titelkerken. Daarnaast speelde de kerk ook een prominente rol in de stedelijke statieliturgie. De kerk was al van ouds de statie voor de Aswoensdag, het begin van de vastentijd voor Pasen. Gedurende de zesde eeuw speelde de kerk een bescheiden rol in de Romeinse politiek. Zo sloot Belisarius paus Silvester in 537 AD. op in de kerk om de keizerlijke pretendent voor de Romeinse bisschopszetel ruimbaan te geven. Gedurende de negende eeuw mocht de kerk zich voorstaan op de bijzondere belangstelling van de pausen Leo III en Eugenius II die het gebouw rijkelijk begiftigden met nieuwe inventarissen en bijvoorbeeld een koorafsluiting. Een andere beroemde naam die aan de kerk verbonden is, is die van de heilige Dominicus. In de vroege dertiende eeuw verbleef hij in het aan de kerk verbonden klooster.¹²⁴

8.1.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de Santa Sabina

Gedurende de zestiende eeuw was men zich terdege bewust van de geschiedenis van de Santa Sabina. Niet alleen was deze opgetekend in de zogenaamde *Cronaca di Santa Sabina*, de kroniek die werd bijgehouden over de kerk maar ook word er bijvoorbeeld door Ugonio, in zijn *Historia delle stationi di Roma* uitgebreid ingegaan op de geschiedenis van het gebouw. Zo beschrijft hij in detail de herkomst en ouderdom van de verschillende elementen van het gebouw zoals de negende-eeuwse *schola cantorum* van Eugenius II en het vijfde-eeuwse stichtingsmozaïek. Klaarblijkelijk had hij daartoe niet enkel het gebouw zelf uitvoerig bestudeerd maar had hij ook gedegen kennis genomen van oude schriftelijke bronnen. Zo moet hij bekend zijn geweest met de bron bij uitstek over deze periode: het Liber Pontificalis. Dit vermeldt immers net als Ugonio zelf dat de kerk werd voltooid onder het pontificaat van Sixtus III, een gegeven dat niet overeenkomt met de tekst in het stichtingsmozaïek.¹²⁵

8.1.3. De verschijningsvorm van de Santa Sabina voor de restauratie

Dat men zich in het geval van de Santa Sabina gewaar was van de historie van het gebouw mag niet verwonderlijk heten, gezien wat er in de zestiende eeuw nog restte van de vroegchristelijke basilica. Een bezoeker aan de kerk kon haast niet anders dan zich beseffen dat het hier om een zeer oude kerk ging. Na de kerk te zijn binnengegaan door de laat antieke cipressenhouten deuren stond men onder de in de vijfde eeuw met mozaïekwerk gedecoreerde wand met daarop de stichtingstekst verwijzende

122 Berthier, J. J., 1910, pp. 42-45.

123 Berthier, J. J., 1910, p. 46.

124 Berthier, J. J., 1910, pp. 61-87.

125 Ugonio, P., 1588, pp. 10-12. Berthier, J. J., 1910, pp. 254-55.

naar paus Celestinus. (afb. 24.) De Korinthische zuilstellingen aan weerszijden waren gedecoreerd met opus sectile bekleding uit de stichtingstijd. (afb. 25.) Ook de absiswand was waarschijnlijk nog met de originele marmerbekleding bedekt en werd bekroond door de vijfde-eeuwse triomfboog en tot 1559 nog de resten van het oorspronkelijke mozaïek in de absiskalot. Naast deze basis uit de stichtingsfase hadden er in de loop der eeuwen de nodige aanvullingen en herstellingen plaatsgehad. Zo was er de marmeren koorafsluiting uit de negende eeuw van paus Eugenius II en had het gebruik van de kerk door de Dominicanen geleid tot een vreemde scheidingsmuur dwars door de kerk.¹²⁶ (afb. 26.) Zo was in de dertiende eeuw de tweeledige functie gefaciliteerd van een gebruik als zowel parochiekerk als kloosterkerk. Rond 1441 werd de kerk opgeknapt in opdracht van haar titelkardinaal Giuliano Cesarini. Hij liet ondermeer het absismozaïek herstellen. De renovatie moet echter meer hebben omvat getuige de vermelding door Ugonio van de wapenschilden van de kardinaal die op meerdere plaatsen in de kerk waren aangebracht.¹²⁷ Ondanks de renovaties aan de absiszone in opdracht van zowel Cesarini als Truchsess was de liturgische dispositie tot een ingreep door paus Sixtus V in 1587 waarschijnlijk in grote lijnen nog gelijk aan de Karolingische dispositie uit de negende eeuw. Daarbij moet aangetekend dat er gezien de *ambones* met Cosmatenwerk waarschijnlijk ergens in de dertiende eeuw enige veranderingen met betrekking tot de facilitatie van de dienst van het Woord zijn doorgevoerd.¹²⁸ Dit zal waarschijnlijk samen hebben gehangen met de functie die de kerk toen kreeg als kloosterkerk.

8.1.4. Kardinaal Otto Truchsess

Een nieuw absisfresco was de eerste stap in de zestiende-eeuwse restauratiegeschiedenis van de Santa Sabina. De opdracht voor dit fresco, dat een laat-antiek mozaïek verving, werd in 1559 gegeven door kardinaal Otto Truchsess.¹²⁹ De achtergronden en levensloop van de persoon Otto Truchsess verklaren een aantal van de motieven voor de restauratie van de Santa Sabina *'all' antica'*. De uit Swaben afkomstige Otto Truchsess von Waldburg was bij uitstek een man gevormd door de Reformatie en Contrareformatie. Hij werd in 1514 geboren en studeerde rechten en theologie in Padua, Bologna en Pavia. Tijdens zijn studie in Bologna in 1534-35 raakte hij goed bevriend met Alessandro Farnese, later een van de belangrijkste Romeinse kardinalen en neef van paus Paulus III. Hij trok naar Rome en werd aangesteld als pauselijk kamerheer en in 1542 als pauselijk gezant. In deze functie werd hij naar het Duitse rijk gezonden om de bul die het concilie van Trente afkondigde aan te bieden aan de keizer, de Reichstag en de Duitse prelaten. Hierop werd hij in 1543 verkozen tot bisschop van Augsburg en in 1544 verheven tot de waardigheid van Kardinaal. Hij was sterk betrokken bij het concilie waar hij, hoewel hij niet zelf aanwezig was, als eerste van de Duitse bisschoppen vertegenwoordigers naar toe

¹²⁶ Berthier, J. J., 1910, p. 341-46 en 82.

¹²⁷ Berthier, J. J., 1910, p. 86.

¹²⁸ Berthier, J. J., 1910, pp. 326-27

¹²⁹ Balass, G., 1999, p. 105.

zond en een adviserende rol vervulde. Door Karel V, onder de indruk van de mans' kwaliteiten, werd hij benoemd tot officieel intermediair tussen keizer en paus. In die rol vergezelde hij in 1544 zijn vriend, kardinaal Alessandro Farnese, naar Worms voor een ontmoeting met Karel V en diens broer Ferdinand I om een mogelijke oorlog tegen de Lutheranen te bespreken. De persoonlijke religieuze ontwikkeling van Truchsess was sterk beïnvloed door zijn nauwe banden met de jezuïeten. De leden van deze, in 1540 door Paulus II goed gekeurde, orde waren vanaf 1542 zijn belangrijkste adviseurs met betrekking tot theologische onderwerpen en zaken met betrekking tot de Reformatie, of liever gezegd Contrareformatie. De band tussen hem en de Societas Iesu was sterk. Samen met Ignatius van Loyola en Petrus Canisius richtte hij in 1552 het Collegium Germanicum op ter opleiding tot jezuïet van getalenteerde jonge Duitsers. Daarnaast stichtte hij in 1551 in Dillingen een Universiteit die hij ook aan de leiding van de jezuïeten toevertrouwde. Als beschermheer van de orde legde hij de eerste steen van zowel de S. Annunziata en de Il Gesù. In het geval van de laatste kerk deed hij dat samen met Alessandro Farnese. Naast zijn ondersteuning van de jezuïeten was hij ook beschermheer van andere veelal nieuwe broederschappen en congregaties die de zaak van de Contrareformatie steunden. Zo was hij sinds 1562 kardinaal-beschermheer van de broederschap van SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, dat in 1548 door Filippo Neri was gesticht. Op deze wijze moet hij ook goed bekend zijn geweest met Neri en diens voorliefde voor de vroege kerk en daarmee geassocieerde ideologie. Zelf bezat Truchsess een grote devotie voor relieken. Zo had hij in zijn paleis in Dillingen een 'Heilige Turm' aan zijn paleis waar hij zijn collectie relieken bewaarde. In dit beeld past Truchsess' visie dat de crisis binnen de kerk diende afgewend te worden door een terugkeer naar de diens wortels. Net als Neri zag hij deze als basis voor een morele en spirituele vernieuwing.¹³⁰

8.1.5. De gepleegde restauratieve ingreep

Taddeo Zuccaro die door Truchsess de opdracht voor het absisfresco toebedeeld kreeg, was rond 1560 op het hoogtepunt van zijn faam als maniëristisch schilder. Zo werkte hij voor de belangrijkste opdrachtgevers van het moment waaronder vanaf 1561 ook voor Alessandro Farnese aan diens Villa Farnese in Caprarola. Hoe vaardig Zuccaro ook was in de maniëristische wijze van schilderen, zijn werk in de Santa Sabina is verre van karakteristiek voor zijn stijl. Andere belangrijke werken van Zuccaro zoals de fresco's in de Mattei kapel in de Santa Maria della Consolazione en in de Frangipani kapel in de San Marcello al Corso tonen de karakteristieken van zijn werk. Deze bezitten een asymmetrische compositie met een acentrisch verdwijnpunt, een complexe compositie, en als repoussoir geplaatste figuren in gekunstelde poses. Dat alles om de bewondering van de beschouwer op te roepen voor de door de schilder toegepaste kunstgrepen.¹³¹ De vergelijking van de absiskalot van de Santa Sabina met de werken maakt duidelijk dat het om een binnen zijn oeuvre atypisch werk gaat.

130 Balass, G., 1999, pp. 116-119.

131 Brooks, J., 2007, pp. 46-70.

Het bezit immers geen van deze karakteristieken en lijkt niet op de meeste andere absisfresco's die gedurende de tweede helft van de zestiende eeuw de mozaïeken van vroegchristelijke basilieken vervingen. In de meeste kerken waar hier sprake van was: de San Vitale, Santa Prisca, Santa Balbina, Santa Susanna en Santissimi Giovanni e Paolo, had men immers, in tegenstelling tot in de Santa Sabina, voor een contemporaine benadering gekozen.

Het fresco van de hand van Taddeo Zuccaro was echter duidelijk een zestiende-eeuwse herinterpretatie van het onderwerp en de compositie van het originele absismozaïek. (afb. 27.) Een ongewoon fenomeen waartoe Truschess, Zuccaro expliciet opdracht toe zal hebben gegeven. Het originele mozaïek was klaarblijkelijk in zo'n slechte staat dat het wel vervangen moest worden¹³² Hoewel er geen documentatie bestaat over de voorstelling van het mozaïek, en dus niet is overgeleverd wat er op stond afgebeeld, is de aanwezigheid van een mozaïek gestaafd door de vondst van resten hiervan onder het fresco.¹³³ Ook Ugonio vermeldt de resten ervan gezien te hebben.¹³⁴ Het is niet meer na te gaan of Zuccaro zelf het mozaïek nog gezien heeft of dat hij zich liet inspireren door beschrijvingen en/of andere vroegchristelijke absismozaïeken die hij en Otto Truchsess zeker gekend moeten hebben.

Het fresco kent een symmetrische compositie waarbij Christus centraal geplaatst is, aan beide zijden geflankeerd door groepen mannelijke en vrouwelijke heiligen. (afb. 28, 29.) De als leraar afgebeelde Christus is gezeten op een heuveltje van waaruit een waterstroom ontspringt waar een tiental lammeren rond verzameld staat om uit te drinken. De figuren rond Christus laten zich verdelen in vijf groepen. Allereerst staan direct aan weerszijden van hem de twaalf apostelen en Paulus afgebeeld. Duidelijk herkenbaar zijn de vier evangelisten met hun Evangeliën in de hand. Links van Christus zijn er vier gezeten, rechts drie. De overige zes staan in twee groepjes aan weerszijden hiervan. In de uiterste buitenzijden van de absiskalot staan vervolgens de twee groepen heiligen afgebeeld. Links van Christus de vrouwelijke heiligen, rechts de mannelijke. Ondanks het gebrek aan attributen is een aantal hiervan geïdentificeerd als de heilige Dominicus, op grond van zijn habijt, de heilige Sabina, de heilige Seraphia en de heilige Marcella. De laatste twee groepen bevinden zich links en rechts op de voorgrond. Links bevindt zich een op een troon gezeten paus met een boek in zijn hand en achter hem een knielende bisschop, beide zijn pontificaal gekleed en kijken op naar Christus. (afb. 28.) Hoewel Berthier de paus identificeerde als Alexander I, die in de basilica begraven ligt, en de bisschop als Otto Truchsess, de opdrachtgever, is een andere duiding waarschijnlijker.¹³⁵ Beide figuren in verband brengende met het vijfde-eeuwse stichtingsmozaïek aan de westwand, zou het ook kunnen gaan om de daarin vermelde paus Celestinus I en Petrus de Illyrier. Als respectievelijk de paus onder

132 Berthier, J. J., 1910. p. 357, n. 3. De absis droeg vroeger de inscriptie: "Otto Truchses de Waldeburg S.R.E. presb. card. augustanus vetustate absidem collapsam restituit et ornavit. MDLX". Deze inscriptie is nu verloren gegaan. In later overschilderingen veranderden de tekst en de datum in: "Otho Truchses card. S. Sabine. absidem. pingi curavit AN.D.MDLIX".

133 Darsy, F., 1961. p. 47. & Muñoz, A. 1938, p. 38. Matthiae en Darsy troffen in de linker helft van de absiskalot onder het fresco van Zuccaro resten van het vijfde-eeuwse mozaïek aan.

134 Berthier, J. J., 1910. p. 359, n. 3.

135 Berthier, J. J., 1910. p. 357.

wiens pontificaat de kerk werd gebouwd en de priester die de kerk stichtte. Deze duiding zou goed passen in de in de rest van het fresco zo aanwezige verwijzing naar de vroegchristelijke origine van de kerk. Ook ten rechterzijde bevindt zich een groepje bestaande uit twee leden van de clerus. (afb. 29.) Vooraan een gezeten bisschop met in zijn hand een boek en achter hem een geknielde diaken. Mogelijk gaat het hier om de tweede-eeuwse martelaren, de heilige Eventius en Theodolus, wier lichamen in de negende eeuw in opdracht van paus Eugenius II naar de basiliek werden overgebracht.¹³⁶ De gehele voorstelling is een afspiegeling van het Hemelse visioen en vindt plaats tegen de achtergrond van een groene weide onder een blauwe lucht. In de lucht bevinden zich rond Christus een zevental engeltjes in de vorm van gevleugelde kinderlijke engelenkopjes. Bij de restauratie van Truchsess bleef de triomfboog met mozaïek gespaard om in de achttiende eeuw alsnog verloren te gaan. Deze gaf 17 portretten in medaillons weer. In de middelste van deze *imagines clipeatae* was Christus afgebeeld. De overigen waren gevuld met de beeltenissen van apostelen en andere heiligen.¹³⁷ Mogelijk werden er bij deze restauratie wel herstelwerkzaamheden met stucwerk uitgevoerd aan dit mozaïek.¹³⁸

8.1.6. Analyse van de in opdracht van Kardinaal Truchsess gedane restauratie

De inspiratie voor het fresco is duidelijk geënt op ofwel het originele mozaïek en/of andere Romeinse absismozaiëken uit de periode 350-900 AD. De hoofdlijnen van de zestiende-eeuwse compositie volgende, kan men veronderstellen dat het oorspronkelijke mozaïek een voorstelling kende van een centraal gezeten Christus geflankeerd door enkele staande heiligen. Waarschijnlijk de apostelen? Op de voorgrond verder de vier paradijsstromen en de twaalf apostelen gesymboliseerd door uit de stromen drinkende lammeren. De wat curieus aandoende zestiende-eeuwse engeltjes zijn dan mogelijk een verwijzing naar een aantal Christus flankerende engelen?¹³⁹ Wat betreft de basis van de compositie kan Zuccaro ook gekeken hebben naar enkele andere vroegchristelijke absismozaiëken met een vergelijkbare thema. Voorbeelden hiervan zijn het vierde-eeuwse *Traditio Legis* mozaïek in de Santa Constanza, en de nu verloren gegane vijfde-eeuwse absismozaiëken van de Santa Agata dei Goti en de San Andrea in Catabarbara. Ook de achtste-eeuwse mozaïeken van paus Paschalis I, zoals in de Santa Prassede, de Santa Maria in Domnica en de Santa Cecilia komen in aanmerking. Het mozaïek in de Santa Constanza verbeeldt een *Traditio Legis* waarbij een centraal op een heuveltje geplaatste Christus geflankeerd wordt door de twee apostelvorsten. (afb. 30.) Uit de heuvel stromen de vier paradijsstromen, symbool van de Evangeliën, waar een viertal lammeren zich naar toe begeven. De twee vijfde-eeuwse voorbeelden zijn helaas verloren gegaan. Impressies hiervan kunnen echter verkregen worden aan de hand van de twee gravures uit circa 1690 naar zestiende-eeuwse tekeningen.

136 Muñoz, A. 1938, p. 13.

137 Muñoz, A. 1938, p. 38.

138 Een reconstructie van dit mozaïek in de vorm van een fresco werd in 1936 op grond van tekeningen van ciampini aangebracht en is tot op vandaag de dag zichtbaar.

139 Als deel van een hemels gevolg, denk bijvoorbeeld aan de engelen achter Christus troon in het triomfboog mozaïek van de grofweg contemporaine Santa Maria Maggiore.

In de absiskalot van de Santa Agata dei Goti was een op een globe gezeten Christus geflankeerd door aan iedere zijde zes apostelen, afgebeeld. (afb. 31.) In de San Andrea in Catabarbara wederom een in het midden staande Christus, aan beide zijden geflankeerd door een drietal apostelen. (afb. 32.) De vier paradijsstromen ontsprongen uit het kleine heuveltje waarop Christus stond.¹⁴⁰ Een centraal geplaatste Christus omringt door andere figuren, de lammeren en de paradijsstromen komen ook voor op de al genoemde negende-eeuwse mozaïeken van Paschalis I, de zesde-eeuwse mozaïeken in de San Cosma e Damiano en nog vele andere mozaïeken in de stad. In al deze composities valt de symmetrische groepering van de figuren rond de centrale figuur van Christus op. De figuren staan keurig op een rij op de voorgrond van de voorstelling en zijn allen lichtelijk naar het midden gedraaid.

Gezien de overeenkomst in compositionele uitgangspunten is het waarschijnlijk dat Taddeo Zuccaro zich baseerde op het oorspronkelijke mozaïek van de Santa Sabina en de mozaïeken in andere kerken. Daarbij ging hij zoals gezegd wel vrijelijk te werk. Zo incorporeerde hij voorstellingen van de heilige Dominicus, die pas in de twaalfde eeuw werd geboren, en Eventius, Theodolus en Alexander, wier relieken pas in de negende eeuw naar de kerk werden overgebracht. Desalniettemin past dit goed in het beeld van de vroegchristelijke revival waarin de geschiedenis van de betreffende kerk een belangrijk uitgangspunt is. De drie tweede-eeuwse martelaren werden door hun incorporatie in het fresco bijgeschreven in de annalen van de kerk. Dit gold net zozeer voor de veronderstelde figuren van paus Celestinus I en de priester Petrus de Illyriër die hun plaats in de geschiedenis van de kerk tot uitdrukking zagen komen door een plaatsje in het fresco. Een dergelijke incorporatie van historische figuren uit kernmomenten in de geschiedenis komt ook terug in de SS. Cosma e Damiano en de SS. Nereo e Achilleo. Naast de incorporatie van schenkers en niet in het originele mozaïek voorkomende heiligen, week Zuccaro ook stilistisch af van het origineel. Hij koos voor een meer complexe compositie zij het met de karakteristieken van een veel eerdere tijd. Ook de uitwerking van de figuren gebeurde aan de hand van de contemporaine stilistische conventies. Zuccaro hield vast aan de symmetrische rangschikking van de figuren aan weerszijden van Christus maar verviel niet in een monotone of starre opstelling. Hij creëerde diepte in het werk, en plaatste de figuren op verschillende niveaus in de voorstelling. Door de gekozen compositie vormen de figuur van Christus en de hem flankerende groepen een haast boogvormige compositie die de ronde gewelfvorm van de absiskalot nog een versterkt. Golda Balass constateerde al dat Zuccaro voor deze rangschikking van figuren waarschijnlijk geïnspireerd was door Rafaël's Disputa-fresco in het Vaticaanse paleis.¹⁴¹

Het belang van dit absisfresco ligt in het feit dat het de eerste expliciete uiting is van een in voge rakende vroegchristelijke revivalbeweging. Gedreven door de Contrareformatie en mede geïnspireerd door zijn contacten met Alessandro Farnese, de Jezuïeten en Filippo Neri gaf Otto Truchsess in feite opdracht om zijn titelkerk haar plaats in de vroege geschiedenis van de Romeinse

140 Balass, G., 1999, p. 108.

141 Balass, G., 1999, p. 109.

kerk terug te geven. Qua compositie volgde Zuccaro vroegchristelijke originelen en waarschijnlijk het oorspronkelijke mozaïek. Door de verschijningsvorm van dit fresco was de fysieke bewijsvoering voor de oude origine van de kerk gewaarborgd. De incorporatie van stichters en martelaren illustreerde de geschiedenis van het gebouw en getuigde van de continuïteit van de geloofsgemeenschap op deze plaats in dit Godshuis. Met de door hem verstrekte opdracht waren Truchsess en dientengevolge Zuccaro buitengewoon vernieuwend. Het zou nog een ruime dertig jaar duren eer een vergelijkbare absisrevisie plaats zou vinden en wel in de SS. Nereo e Achilleo.

8.1.7. Een tweede restauratiecampagne in opdracht van Sixtus V

Het absisfresco van de Santa Sabina was niet de enige uiting van de vroegchristelijke revival die deze kerk op de Aventijn vorm zou geven. In 1586 besloot paus Sixtus V tot de eerder genoemde restauratie en aanpassing van een aantal Romeinse kerken met oog op hun functie als statiekerken.¹⁴² Van de acht in deze restauratiecampagne uitgevoerde renovaties was die van de Santa Sabina waarschijnlijk het meest ingrijpend. Sixtus liet zich in deze kerk vrijwel niet leiden door wellicht nog bruikbare elementen van de oude dispositie maar begon met een schone lei. Dit in tegenstelling tot veel van de andere kerken waar de werkzaamheden beperkter waren. Uitgangspunt in deze aanpassing ten behoeve van het statiesysteem was de ideaal geachte vroegchristelijke liturgische dispositie: de Gregoriaanse dispositie van de Vaticaanse basiliek. Zoals zo zal blijken werd dit ideaalbeeld in de Santa Sabina zeer nauw benaderd.

Van oudsher was de Santa Sabina de statie voor Aswoensdag, het begin van de vastentijd. Hoewel dit gebruik in de middeleeuwen verwaterde, trok vanaf 1566 op instigatie van Pius V weer een processie geleid door de paus naar de kerk voor een gebed.¹⁴³ Sixtus V herstelde het gebruik van de kerk op deze ‘*die cinerum*’ als ‘echte’ statiekerk echter pas in 1586.¹⁴⁴ Hoewel Sixtus, in januari van dat jaar, al opdracht had gegeven aan Domenico Fontana tot het maken van een renovatieplan werd gedurende de eerste statie, de Aswoensdag van 19 februari 1586, nog eens bevestigd dat de toenmalige dispositie en verdere inrichting inadequaat waren.¹⁴⁵ De 2,70 meter hoge dertiende-eeuwse muur, die het koor van de monniken van het schip dat als parochiekerk dienst deed, scheidde, was inmiddels net een maand gesloopt maar de aan de inrichting van absis en hoogaltaar moest nog veel gebeuren.¹⁴⁶ Deze waren nog ingericht op een gebruik als in een kloosterkerk. Daarom liet Sixtus, in plaats van de dicht op het altaar geplaatste episcopale *cathedra* in de absis te gebruiken, naar het model van de Cappella Palatina een tijdelijke houten zetel aan de Evangeliezijde (in dit geval rechts) plaatsen.¹⁴⁷ In januari 1586 had Domenico al een renovatieplan opgesteld dat voorzag in de sloop van de tussenmuur,

142 Blaauw, de, S., 2003. p. 261.

143 Pius V had een special band met het Dominicaner klooster bij de Santa Sabina waar hij ooit zelf monnik was.

144 Blaauw, de, S., 2003. p. 283.

145 Blaauw, de, S., 2003. p. 283, noot 91.

146 Berthier, J. J., 1910., pp. 281-282 & Muñoz, A. 1938, pp. 48-52.

147 Blaauw, de, S., 2003. p. 283, noot 91.

de aanleg van een geschikte altaardispositie en een cascoherstel van de kerk. Deze werkzaamheden, betaald uit de pauselijke schatkist, waren op 16 februari van 1587, vlak voor de volgende Aswoensdag, afgerond.¹⁴⁸ De sloopwerkzaamheden waren grootschalig. Het hoofdaltaar met *ciborium*, het podium in de absis, met *cathedra* en *subsellia*, en het laagkoor voor het altaar met de *cancelli* en een pergola moesten wijken.¹⁴⁹ Net als de twee middeleeuwse *ambones*.¹⁵⁰

De restauraties van 1918 en 1936 hebben vrijwel alle sporen van de ingrepen van Sixtus V doen verdwijnen, ja zelf bewust ongedaan gemaakt. Zo zijn zelfs de negende-eeuwse *cancelli* die in opdracht van Sixtus V werden verwijderd weer teruggeplaatst.¹⁵¹ Aan de hand echter van rekeningen van Domenico Fontana, de plafondschildering van de hand van Nebbia met de interieurs van de statiekerken in de Biblioteca Apostolica en de uitgebreide beschrijving van de kerk met foto's van Berthier uit 1910, is een begrip van de Sixtijnse antiquiserende liturgische dispositie goed mogelijk.¹⁵² (afb. 33,34.)

8.1.8. De gepleegde restauratieve ingreep

Het bestaansrecht van de nieuwe dispositie was het jaarlijks terugkerende bezoek van de paus en zijn gevolg op Aswoensdag. De nieuwe inrichting voorzag dus in genoeg ruimte hiertoe. (34.) Allereerst werd het gehele presbyterium verhoogd ten opzichte van de rest van de kerk en bereikbaar gemaakt met een drietredige trap. Centraal tegen de achterwand van de absis werd een nieuwe pauselijke troon geplaatst.¹⁵³ Deze stond op een drietredig verhoog en was aan weerszijden geflankeerd van de traditionele *subsellia* waarop rechts van de paus de kardinalen konden plaatsnemen en links andere curie-prelaten en de zangers van de Capella Sistina. Het negende-eeuwse altaar van Eugenius werd gedeeltelijk geëerbiedigd maar wel een stuk naar voren geplaatst, waarschijnlijk naar een plaats vlak voor, de absiskoorde. In dit altaar liet de paus de relieken van de heiligen Sabina, Seraphia, Alexander, Eventius en Theodolus plaatsen. Hun relieken waren waarschijnlijk bij de sloopwerkzaamheden weer aan het licht gekomen en werden in loden kisten gevat die op hun beurt weer in twee houten verzegelde kisten werden gesloten.¹⁵⁴ Onder dit hoogaltaar liet Sixtus, zoals dat in zijn ogen een vroegchristelijke basilica betaamde, en net als de Vaticaanse basiliek dat had, een crypte uitgraven. Deze was toegewijd aan de heilige Dominicus, die ooit eens verbleef in het aanpalende klooster op de Aventijn. In deze ondergrondse kapel bevonden zich niet alleen twee kisten voor relieken, maar ook

148 Muñoz, A. 1938, pp. 48-52.

149 Deze *cancelli* en pergola dateerden nog uit de tijd van Eugenius II (824-827). Het is waarschijnlijk dat ook de *cathedra* en *subsellia* nog teruggingen tot de negende eeuw maar inmiddels werden gebruikt als koorbanken.

150 De dertiende-eeuwse marmeren vloer bekleding werd echter niet verwijderd en waar mogelijk hersteld. Muñoz, A. 1938, p. 34.

151 Een deel hiervan werd in 1918 teruggevonden als onderdelen van een trap een ander deel werd al in de jaren zeventig van de negentiende eeuw ontdekt in de portico.

152 zoals bewaard in zijn '*libro di tutta la spesa*'

153 Het materiaal waarvan deze troon werd vervaardigd is niet geheel duidelijk. De Blaauw vermeldt op grond van de Acta Visitationis van 1628 dat de troon van Marmer was. Berthier echter beschrijft op pag. 349-351 de toen nog op zijn originele plaats aanwezige zetel als zijnde van notenhout. Dit lijkt bevestigd door de foto die deze passage illustreert. Blaauw, de, S., 2003. p. 284, noot 93. & Berthier, J. J., 1910., pp. 349-51.

154 Berthier, J. J., 1910., pp. 541-44.

een interessante wandbekleding die deels bestond uit fragmenten van *ambones* met Cosmatenwerk. De toegang van deze crypte bestond uit een door een boog overwelfde twaalftridige trap direct voor het altaar.¹⁵⁵ (afb. 35.) Ter hoogte van deze entree naar de crypte bevond zich de overgang van het verhoogde presbyterium naar het schip. Deze werd gemarkeerd door een pergola-achtige structuur bestaande uit een viertal zuilen met daarop een architraaf waarop in het verlengde van de zuilen kandelaars geplaatst waren.¹⁵⁶ Verdere ingrepen in het kerkinterieur waren het dichtzetten van de drie vensters in de absis, het verwijderen van de vijfde-eeuwse opus sectile wandbekleding aldaar en het beschilderen van die wand door Cesare Nebbia.¹⁵⁷ Hierop waren waarschijnlijk enkele van de onder het altaar bijgezette heiligen weergegeven. Verder werden, op zes ramen na, de lichtbeuken dichtgezet en werd het schip voorzien van een open dakconstructie. Hoewel bijzonder ingrijpend en in moderne ogen nogal destructief werden de gemaakt ingrepen door tijdgenoten gewaardeerd en hun restauratieve karakter geroemd. Ugonio, de auteur van *Historia delle stazioni di Roma* vergelijkt Sixtus V met zijn vijfde-eeuwse naamgenoot en vermeldt: ‘Men hergaf aan de kerk van Santa Sabina haar antieke uiterlijk, om dat de gezegende Pontifex Sixtus V haar heeft hersteld in een dergelijke grootsheid en pracht als die zij had toen zij onder Sixtus III werd voltooid en ingewijd’.¹⁵⁸ Het herstel van de Santa Sabina als statiekerk werd ook een jaar eerder al, in 1587, door de Franciscaan Francesco Panigarola, geroemd in zijn: ‘*De Sacrarum stationum veteri instituto a Xisto quinto pontifice maximo revocato oratio habita in templo S. Sabinae in die cinerum*’. Hij looft hierin vooral de door het herstel van de kerk en het statiesysteem gerestaureerde devotie geënt op de vroegchristelijke traditie: ‘De eerbiedwaardige oudheid is verjongd, de schoonheid van de statiekerken is hernieuwd; Wij zien de beroemde toewijding van de vroege kerk voor deze devotie herleefd.’¹⁵⁹

8.1.9. Analyse van de in opdracht van Sixtus V gedane restauratie

Op het eerste zicht, lijkt deze renovatie vooral modern en nieuw te betekenen, en een scherpe breuk met de ervoor bestaande situatie. Achter die façade van blinkend nieuw ging echter een concept schuil dat wel degelijk geënt was op antiquarische idealen. Fysiek was er op enkele elementen van het negende-eeuwse altaar na geen sprake van continuïteit en werd er vanaf een *tabula rasa* begonnen met een nieuwe dispositie.¹⁶⁰ Deze was echter één grote verwijzing naar vroegchristelijke disposities, en in het bijzonder die van de Sint Pieter. De gekozen opstelling is de bekende dispositie van een *cathedra* centraal in de absis met aan weerszijden subsellia, zoals die in de late oudheid en vroege

155 Berthier, J. J., 1910., pp. 322-24.

156 Blaauw, de, S., 2003. p. 285, fig. 10.

157 Deze schilder was ook degene die aan de schilderijen in de Bibliotheca Apostolica werkte en mogelijk het interieur van de Santa Sabina aldaar schilderde. Muñoz, A. 1938, p. 48.

158 ‘*Si rese alla chiesa di santa Sabina la sua vista antica, havendola il Beatissimo Pontefice Sisto Quinto rimessa in quella grandezza, e splendore che hebbe quando sotto Sisto il terzo fu Finita, e consecrata*’. Ugonio, P., 1588, p. 10v.

159 Berthier, J. J., 1910., pp. 89-90.

160 De grote porfieren ronde platen in het altaar van Sixtus V waren waarschijnlijk nog afkomstig van het altaar van Eugenius II. Berthier, J. J., 1910., p. 339.

middeleeuwen in vrijwel alle kerken in Rome te vinden was.¹⁶¹ Het gedeeltelijk uit spolia opgebouwde altaar was naar vroegchristelijk gebruik nog voor de absiskoorde geplaatst. Daarnaast was het zo gesitueerd dat het enkel de klassieke Romeinse miscelebratie *versus populum* faciliteerde, een duidelijke verwijzing naar de oude origine van de kerk. Hiermee ging Sixtus echter voorbij aan de de oriëntatie van de Santa Sabina en het liturgische concept van celebreren richting Oosten dat in de op het Westen georiënteerde Sint Pieter tot deze specifieke dispositie had geleid. De crypte onder het altaar was, hoewel het altaar zelf de belangrijkste relieken van de kerk bevatte, een duidelijke verwijzing naar de *confessio* onder het altaar in de Vaticaanse basiliek.¹⁶² Hoewel de martelaren rustten in het altaar bevond zich boven de entree naar de crypte, net onder de plint van het altaar een inschrift met de tekst: HIC SANCTORUM MARTYRUM ALEXANDRI PP EVENTII THEODULI SABINAE ET SERAPHIAE CORPORA REQUIESCUNT.¹⁶³ Zo werd haast de suggestie gewekt dat de relieken zich, in de crypte, onder het altaar bevonden net als in veel andere laat antieke grafbasilieken of vroegmiddeleeuwse stadskerken.¹⁶⁴ De eenheid tussen graf en altaar werd door deze plaatsing van de entree van de crypte nog eens visueel benadrukt. Het hiermee uitgedrukte idee van versmelting tussen graf en altaar vond zijn origine in de Gregoriaanse dispositie in het Vaticaan waar Gregorius de Grote het presbyterium ophoogde om de mis zo letterlijk boven het graf van de apostel te kunnen celebreren en diens laatste rustplaats door middel van een crypte beter bereikbaar te maken voor pelgrims. Het hier toegepaste model van een verhoogd presbyterium met daaronder een crypte zou het vroeg-middeleeuwse prototype worden voor een groot aantal kerken in Rome en daarbuiten, die wel de door Gregorius uitgedachte vorm overnamen maar niet de bestaansredenen ervan. (afb. 18.) Hoewel de literatuur op alle mogelijke manieren zwijgt over de aanwezigheid van een oudere crypte ten tijde van Sixtus V, is het mogelijk dat men indertijd wel dacht dat er vanouds een crypte aanwezig was geweest.¹⁶⁵ Een anoniem manuscript uit de jaren tachtig van de zestiende eeuw vermeldt de aanwezigheid van een crypte onder het altaar voordat dit werd verplaatst.¹⁶⁶ Mocht dit inderdaad het geval zijn geweest dan is hier, met het terugbrengen daarvan, sprake van een ultieme vorm van continuïteit en uiting van historisch bewustzijn. De nieuwe crypte was naast een duidelijke verwijzing naar het Vaticaan immers vrijwel overbodig aangezien de stoffelijke resten van de martelaren in het altaar rusten. Een laatste opvallend element in de nieuwe dispositie springt, kijkend naar het fresco in de Biblioteca Apostolica direct in het oog. (afb. 34.) Het betreft de pergola die het presbyterium scheidt van het schip. Deze structuur is duidelijk geënt op twee vroegchristelijke voorbeelden: de negende-eeuwse pergola in de Santa Sabina, die tot de renovatie van Sixtus V in welstand was

161 Blaauw, de, S., 2003. p. 299.

162 Of de middeleeuwse reliekcrypte in het lateraan

163 'hier rusten de lichamen van de heilige martelaren paus Alexander, Eventius, Theodolus, Sabina en Seraphia.'

164 Zoals bijvoorbeeld wel het geval is in de door Carolo Borromeo omgevormde crypte in de Santa Prassede die op een zelfde idee is gebaseerd.

165 Munoz, Krautheimer en de Blaauw vermelden niets over een oudere crypte. Berthier echter wel en baseert zich op een anoniem handschrift in de Bibliotheca Casanatense. Berthier, J. J., 1910., p. 323.

166 Berthier baseert zich op een anoniem handschrift in de Bibliotheca Casanatense. dat het volgende vermeld: '*Opera di lu [Sixtus V] è anco la confessione, o sia grotto sotto l'altare maggiore in sembianza di quella che sotto il medemo stave prima che si trasferisse*' Miscel. Mss. T. VII in de Bibliotheca Casanatense. Berthier, J. J., 1910., p. 323. Noot 1.

overgeleverd, en de Gregoriaanse pergola in de Vaticaanse dispositie. Hoewel beide voorbeelden mee zullen hebben gespeeld in de keuze voor het aanbrengen van een dergelijke structuur was de reminiscentie aan die van de Santa Sabina zelf het sterkst. De vier kolommen tellende structuur bestond net als de door Eugenius II opgerichte iconostase uit een enkele colonnade en kent eigenlijk geen andere contemporaine Romeinse parallellen dan de eerder genoemde vroeg zeventiende-eeuwse pergola van Paulus V in de Sint Pieter. (afb. 18, 26.)

Als exponent van de kerkrestauraties van Sixtus V geeft de restauratie van de Santa Sabina als geen ander een illustratie van de geest van vroegchristelijke revival onder diens pontificaat. De schriftelijke bronnen maken duidelijk dat de fysieke uitingen van deze revivalbeweging nauw samenhangen met de ideologische en kerkpolitieke visie van deze paus en veel van zijn tijdgenoten. Heden en verleden vloeiden ineen in die eerste Aswoensdagviering in de gereed gekomen kerk ergens in februari 1587. Hoewel deze, naar modern standaarden, luisterrijk was gerenoveerd, kenmerkte zich dit vooral door een triomf van de (her)levende traditie van het oude statiebezoek en het ostentatief tonen van de oude origine van de kerk. Hiermee liet Sixtus de samenhang blijken tussen spirituele bezinning en het geworteld zijn in de continue en levende traditie. De hernieuwde devotie en spirituele idealen geënt op een vroegchristelijk ideaalbeeld kenden een sterke wisselwerking met de fysieke encensering daarvan. Als inspiratie en entourage was de antiquiserende altaardispositie daarom onontbeerlijk.

8.2. San Saba

Hoewel het slechts een relatief kleine ingreep betreft is de restauratie van de absis van San Saba te zien als eerste opmaat van een duidelijk aanwijsbare golf van kerkrestauraties in vroegchristelijke revivalstijl tussen de Heilige jaren 1575 en 1600. Net als de restauratie van de absiskalot van de Santa Sabina betrof het hier een restauratie van beperkte schaal kenmerkend voor de vroegste fase van de revival.

8.2.1. Voorgeschiedenis van San Saba tot de restauratie

De op de kleine Aventijn gelegen San Saba is een typisch voorbeeld van een kerk die een uitgelezen kandidaat was voor een dergelijke op vroegchristelijke idealen geïnspireerde restauratie. Deze in origine laat zesde- vroeg zevende-eeuwse kerk kon bogen op een illustere geschiedenis als behorende bij een van de eerste aanzienlijke kloosters van het vroegmiddeleeuwse Rome en was geassocieerd met Gregorius de Grote. Mogelijk ontstond dit klooster uit een van de huizen van de laatantieke Gens Anicia, de familie waar paus Gregorius uit voortkwam. Vanaf de late zesde eeuw bevond zich op deze plek in ieder geval een monastieke gemeenschap. Het betrof kloosterlingen uit het oostelijke

Middellandse zeegebied die de Griekse ritus volgden.¹⁶⁷ Rome kende gedurende de zevende eeuw een groeiend aantal van dergelijke gemeenschappen die als gevolg van de Perzische invallen in de Levant hun toevlucht in het Westen zochten. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de patroon van de kerk en klooster een Oosterse heilige was. De heilige Saba, afkomstig uit Cappadocië, leefde in de late vijfde en vroege zesde eeuw en nam een centrale plaats in, in de monastieke beweging in Palestina. Zo stichtte hij de grote lavra in de buurt van Jeruzalem. Het Romeinse San Saba klooster, ook wel bekend onder de naam Cella Nova, had een zekere faam binnen de diplomatieke wereld en haar monniken namen veelvuldig deel aan pauselijke diplomatieke missies en synodes.¹⁶⁸ Gedurende de zevende eeuw was San Saba niet veel meer dan een flink oratorium gevestigd in een laatantieke halbouw.¹⁶⁹ Na een vloerverhoging in de achtste eeuw om een ondergrondse begraafplaats voor de monialen te kunnen verwezenlijken, werd de kerk in de tiende eeuw vergroot tot haar huidige afmetingen.¹⁷⁰ (afb. 37.) Rond deze tijd ging de kerk waarschijnlijk ook over in de handen van de Benedictijnen. Vanaf de twaalfde eeuw betrof dit de Cluniasenzers, de hervormde tak van de Benedictijnse orde. In 1462 onderging het Godshuis in opdracht van haar titelkardinaal Francesco Piccolomini een renovatie en werden ondermeer nieuwe wandschilderingen aangebracht. Gedurende het pontificaat van Julius II (1503-13) ging de kerk over in de zorg van de reguliere kanunniken van Augustinus.¹⁷¹ (afb. 36.)

8.2.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de San Saba

De kennis van de geschiedenis van de San Saba was gedurende de late zestiende eeuw in grote lijnen bekend. Ugonio beschrijft de geschiedenis van de kerk en haar verschillende inrichtingselementen in 1588 en in 1600 worden er zowel in *'Le Cose meravigliose dell alma città di Roma'* als in *'I tesori nascosti nell' alma città di Roma'* enkele regels aan besteed.¹⁷² Met name de veronderstelde connectie met de heilige Gregorius was goed bekend. Volgens die vrome, tenminste negende-eeuwse, traditie schonk zijn moeder Silvia haar Domus op deze plaats aan haar zoon en vormde deze het om tot een klooster.¹⁷³ De zevende-eeuwse wortels van de kerk waren dus bekend. Daarnaast was de kerk gekend omwille van een fontein voor de kerk waarvan het water een heilzame kracht had. Het water van deze met een reliek van de heilige Saba geassocieerde fontein was met name buitengewoon effectief bij het verhelpen van bloedvloeiingen. Andere curiositeiten in deze kerk die in *Le Cose meravigliose dell alma città di Roma* worden vermeld zijn de vermeende graven van de keizers Vespasianus en Titus.¹⁷⁴

167 Testini, P., 1961. pp. 5-12.

168 Testini, P., 1961. p. 11.

169 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1897-1994.,1937-1977. Vol. IV. pp. 54-60.

170 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1897-1994.,1937-1977. Vol. IV. pp. 60-68.

171 Testini, P., 1961. pp. 12-14.

172 Testini, P., 1961. p. 42; Ugonio, P., 1613:*Theatrum urbis Romae, ms. Delle biblioteca Comunale di Ferrara*, p. 1347: *Descriptio Ecclesiae Sancti Sabae*. Francino, G., 1600. p.139. Panciroli, O., 1600. pp. 734-35.

173 Deze traditie ontstond mogelijk gedurende 12de eeuw, toen in context van kerkelijke hervormingen, het klooster van San Saba van een lange en lokale traditie moest worden voorzien.

174 Francino, G., 1600. p.139. Rabus, J. 1575. p. 111.

8.2.3. De verschijningsvorm van de San Saba voor de restauratie

De San Saba was qua voorkomen in de zestiende eeuw vooral middeleeuws van karakter. (afb. 38.) De tiende-eeuwse Romaanse kerk had sinds haar herbouw enkele renovaties ondergaan maar was wat betreft opzet nog origineel. De driebeukige basilica waarvan de voorgevel teruggaat tot het oude oratorium is in het oosten afgesloten met drie absiden. Het schip is van de zijbeuken gescheiden door een Dorische zuilarcade bestaande uit spolia. Deze arcade bestaat uit acht zuilen waarvan de intercolumnia corresponderen met de rondboogvormige ramen in de lichtbeuk. De kerk heeft een eenvoudige open kapconstructie. (afb. 39.) De absis was versierd met een absismozaïek van een in een mandorla verschijnende Christus. Onder de absis en altaarzone bevindt zich de tiende-eeuwse ringcrypte met een onderaardse kapel voor relieken.¹⁷⁵ Een dergelijke crypte is ook bekend uit de San Crisogono, Santa Prassede en andere kerkrenovaties uit de Karolingische periode. Aan deze tiende-eeuwse uitgangssituatie werden in de vroege dertiende eeuw een nieuw portaal en een altaardispositie in Cosmatenwerk toegevoegd. Het portaal met inlegwerk in mozaïek is door een inscriptie gedateerd op 1205.¹⁷⁶ Rond deze tijd zullen ook de *schola cantorum*, *ambones*, altaar, *ciborium*, *cathedra* en vloer tot stand zijn gekomen. Ook de renovatiecampagne onder kardinaal Piccolomini in 1462-63 heeft haar sporen nagelaten. Een mogelijk aanwezig geweest atrium verdween en de voorgevel van de kerk kreeg een nieuw aanzien. Aan de portico uit de bouwtijd werden twee verdiepingen toegevoegd, een met vensters en een in de vorm van een loggia.¹⁷⁷ (afb. 36, 38) In de kerk werden verder op enkele prominente plaatsen zoals op het timpaan boven de triomfboog schilderingen aangebracht.¹⁷⁸ (afb. 39.)

Al met al was de San Saba gedurende de zestiende eeuw niet de meest aantrekkelijke kerk. Meer dan een eeuw na de laatste grote restauratie was de kerk waarschijnlijk in een niet al te beste staat en daarbij lag deze in een vrijwel onbevolkt gebied binnen de Romeinse stadsmuren. Dit in het achterhoofd houdende was de toewijzing van de kerk door Gregorius XIII aan de Jezuïeten van het Collegio Suddetto, het Duits-Hongaars college, zo gek nog niet. Deze toewijzing in 1573 hield waarschijnlijk verband met het op handen zijnde heilige jaar van 1575. Door het beheer in handen te geven van de florerende orde der Jezuïeten was de perifeer gelegen kerk verzekerd in haar onderhoud. Dergelijke in relatief ruraal gebied liggende kerken, zoals ook de in 1580 aan het Collegio Suddetto toegewezen San Stefano rotondo, waren van een oude oorsprong maar verweesd, zonder een titelkardinaal die zorg voor hen droeg. Dat het Gregorius XIII er om te doen was de San Saba voor het heilige jaar een spirituele en fysieke herleving te doen ondergaan, blijkt wel uit de door hem, op de valreep, uit pauselijke kas gefinancierde restauratie van de absisdecoratie in 1575.¹⁷⁹

175 Testini, P., 1961. p. 33.

176 Testini, P., 1961. pp. 52, 63-64.

177 Testini, P., 1961. p. 46.

178 Testini, P., 1961. p. 59.

179 Testini, P., 1961. p. 14.

8.2.4. Gregorius XIII en Michelle Lauretano

Ugo Buoncompagni was een uitgesproken paus van de Contrareformatie, tijdens zijn kardinaat was hij door paus Pius IV naar het concilie van Trente gezonden, een gelegenheid die hem waarschijnlijk sterk beïnvloedde. In 1572 werd hij verkozen tot paus en koos hij voor de naam Gregorius. Zijn pontificaat kenmerkte zich door kerkelijke hervormingen en in het bijzonder de implementatie van de aanbevelingen van het concilie van Trente. Zo herzag hij het kerkelijke wetboek en zag hij streng toe op de naleving ervan.¹⁸⁰ In zijn streven de conciliebesluiten in de praktijk te brengen stond hij zeer welwillend tegenover de Jezuiten en hun verkondigende en didactische kwaliteiten. Dit kwam ondermeer tot uiting in hoe hij hen begiftigde met roerende en ontroerende goederen.¹⁸¹ Ook was hij de paus die ter gelegenheid van het Heilig jaar 1575 het oratorium van Filippo Neri goedkeurde. Bij zijn verkiezing nam de paus de naam Gregorius aan. Deze verwijzing naar de zesde-eeuwse heilige paus Gregorius de Grote lijkt een zeer bewuste. Zoals ook blijkt uit de restauratie van de SS. Cosma e Damiano had de paus een bijzondere devotie voor deze naamgenoot en voorganger op de Heilige stoel. Zijn keuze om dan ook juist de met Gregorius de grote verbonden San Saba ter restauratie toe te wijzen aan de Jezuiten lijkt dan ook geen toevallige.

Richtinggevend in deze restauratie was waarschijnlijk echter niet de paus maar Michele di Loreto, beter bekend als Lauretano, de rector van het Collegio Suddetto. Ciappi, de panegyricus van Gregorius XIII, vermeldt dat de restauratie werd geleid door de rectors van het Collegio onder de begeleidende hand van de paus.¹⁸² Ook Terribilini vermeldt midden achttiende eeuw de betrokkenheid van Lauretano in deze restauratie.¹⁸³ Ondanks het feit dat Lauretano niet in de rekeningen voorkomt, geven deze wel weer dat het Collegio in 1575 meer dan 886 scudi uitgaf aan '*P repara[zion]e della Chiesa du S. Saba*'.¹⁸⁴ Michele Lauretano was van Albanese afkomst en werd in 1537 geboren in Recanati in Le Marche. Zijn ouders waren na de Ottomaanse veroveringen uit Illyrie naar Le Marche gevlucht. Lauretano studeerde bij de Jezuiten in Loreto en gaf later Geesteswetenschappen in Forlì en theologie aan de universiteit van Bologna.¹⁸⁵ Op deze laatste post kwam hij in hecht contact met de bisschop van die stad, Gabriele Paleotti. Deze Paleotti was lid van het Oratorium van Filippo Neri, bevriend met Carolo Borromeo en was een groot voorstander van het gebruik van afbeeldingen als universele taal. In zijn visie was het oog het primaire cognitieve orgaan en moest hier door het gebruik van afbeeldingen op worden ingespeeld. Deze hadden zo realiseerde hij zich een groot didactisch potentieel in het bijzonder als model voor navolging.¹⁸⁶ Hij beschreef dit ondermeer in zijn eerder genoemde '*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*' uit 1582.¹⁸⁷ Zijn ideeën waren

180 Kelly, J. N. D., 1986. pp. 269-271.

181 Ostrow, S.F., 2005. pp. 268-270.

182 Bailey, G.A., 2003. p.310, noot 139.

183 Testini, P., 1961. pp. 14-15.

184 Bailey, G.A., 2003. p.309, noot 130.

185 Bailey, G.A., 2003. p.127.

186 Bailey, G.A., 2003. p.127.

187 Paleotti, G., 1582.

waarschijnlijk van invloed op Lauretano's visie op de rol en het belang van schilderijen en komen het sterkst naar voren in de schilderingencyclus in de San Stefano Rotondo uit de vroege jaren tachtig van de zestiende eeuw. Net als Gregorius XIII was Lauretano sterk gevormd door de Contrareformatie. Onderwijs was in zijn ogen een kern van de katholieke hervorming, een visie die sterk leefde binnen de Societas Jesu. Van de drie kerken die het Collegio Suddetto tussen 1573 en 1575 in beheer kreeg, de San Saba, de San Stefano Rotondo en de San Appollinare, was de San Saba de eerste die een restauratie onderging. Een eerste oefening voor Lauretano, als geestelijk vader van de gecompliceerde latere cycli in beide andere kerken?

8.2.5. De gepleegde restauratieve ingreep

Zoals al vermeld was de ingreep in de San Saba beperkt. In aanloop naar het heilige jaar 1575 werd besloten tot renovatie. Waarschijnlijk gaf de paus de kerk aan de Jezuïeten met een soort bruidschat om de renovatie te bekostigen. De inscriptie vermeldt expliciet dat Gregorius XIII in de middelen verzag om de absis van fresco's te voorzien.¹⁸⁸ Hoewel de renovatie in het kader van het heilig jaar in een kort tijdsbestek haar voltooiing diende te vinden, was deze omvangrijker dan enkel het aanbrengen van een absisfresco. Het is moeilijk na te gaan wat er precies voor werkzaamheden plaats hebben gehad in 1575 maar dat er een en ander aan de altaarzone veranderd werd, is wel zeker. Deze altaardispositie dateerde uit de dertiende eeuw maar werd getuige de vondst van relieken bij de renovatie toch enigzins veranderd.¹⁸⁹ Terribilini vermeldt in de achttiende eeuw dat men in de kerk relieken bewaarde waaronder het hoofd en andere relieken van San Saba en relieken van Santa Anastasia en andere heiligen. Daarnaast beschrijft hij de in het heilig jaar 1575 in de crypte gedane vondst van twee grote loden kisten vol met relieken en gebeente van heiligen die door rector Lauretano werden vernieuwd en teruggeplaatst op dezelfde plek.¹⁹⁰ Deze werkzaamheden geven aan dat ofwel het altaar zelf met daarin deze reliekcontainers of een reliekdepot in de crypte werd vernieuwd. De dertiende-eeuwse *schola cantorum* werd overigens niet verstoord getuige de verwijdering hiervan in 1631.¹⁹¹ De terughoudenheid met betrekking tot het verwijderen van oude elementen blijkt ook wel uit de schilderijen in de absis waarin enkele veertiende-eeuwse frescofragmenten werden geïncorporeerd.

Oorspronkelijk was de absiskalot gedecoreerd met mozaïekwerk. Resten hiervan werden door Ugonio nog gezien.¹⁹² Dit was echter niet handhaafbaar en werd vervangen door een kopie in frescotechniek uitgevoerd door een anonieme schilder. Deze nieuwe absisvulling is in bijna alle opzichten antiquiserend en archaisch. Compositorisch en qua thema is het werk waarschijnlijk een regelrechte kopie van het tiende-eeuwse origineel. (afb. 40.) In de absiskalot staan tegen een blauwe

188 Testini, P. 1961, p. 56.

189 Deze datering is gebaseerd op de stilistische datering van het ciborium en het jaartal 1205 op het cosmatesque portaal.

190 Testini, P. 1961, p. 14.

191 Testini, P. 1961, p. 63.

192 Testini, P. 1961, p. 56.

achtergrond drie zeer statisch aandoende figuren frontaal afgebeeld in een groene weide. In het midden ziet men Christus in volle majesteit verschijnen in een door wolken omgeven mandorla. Zijn rechterhand is in een zegenend gebaar opgeheven en in zijn linkerhand houdt hij een banderol met de tekst: 'VIA VERITAS VITA'. De mandorla wordt boven Christus hoofd bekroond met een gouden martelaarskroon. Hij is geflankeerd door de heiligen Andreas en Saba, de patroonheiligen van de kerk. Voor de beschouwer links, staat de heilige Andreas. Deze met baard en aureool afgebeelde heilige is gekleed in een gele tuniek met daarover een rood overkleed. Onder zijn rechterarm houdt hij een andreaskruis. Hij staat in een lichte contraposto frontaal afgebeeld maar met het gezicht naar Christus gewend. Zijn pendant aan rechterzijde is de heilige Saba. Deze is gekleed in een donker habijt dat veel weg heeft van een Benedictijner habijt. De als abt afgebeelde heilige heeft in zijn rechterhand een Evangelieboek en in de linker zijn abtsstaf. Ook hij is voorzien van een aureool, en grijze baard en heeft de blik gericht op Christus. Deze voorstelling is aan de bovenzijde van de boog ingekaderd door een rode band waarnaast een fries met florale rankmotieven in wit tegen een bruine achtergrond. Onder de absiskalot, op de bovenzijde van de wand van de absis, staat in wit tegen een blauwe achtergrond een citaat uit psalm 21: *POSUISTI IN CAPITE EIUS CORONAM DE LAPIDE PRETIOSO*. Deze tekst, die ook voorkomt in de missen voor martelaren in het Missale Romanum, verwijst naar de martelarenkroon van Christus als voorafspiegeling van het martelaarschap.¹⁹³ Onder deze tekstband staan in een langgerekt beeldvak de twaalf lammeren, symbool voor de twaalf apostelen, aan weerskanten van het Lam Gods. De tegen een gele achtergrond afgebeelde lammeren lopen in een groene weide en komen van links en rechts uit de poorten van twee voorstellingen van de steden Jeruzalem en Bethlehem. Het centraal geplaatste Lam Gods staat met een vaantje en voorzien van een kruisaureool op een lichte verhoging. De decoratiezone hieronder bestaat uit een trompe l'oeuil schildering van een kroonlijst in rode steen gedragen door voluutconsoles met daartussen panelen in Giallo Anticomarmer. De wandschildering hieronder zet zich voort in een, door twee geschilderde zuilen en de kroonlijst ingekaderde, zone met daarin afgebeeld de twaalf apostelen en Paulus aan weerszijde van een centraal geplaatste Madonna met kind. De apostelen in klassiek dracht staan afgebeeld in paren van twee, steeds met elkaar in interactie. Hieronder bevindt zich een geschilderde restauratie-inscriptie met de tekst: ANNO IUBILIARE MDLXXV GREGORIO XIII PONTIFICE ORNATUM.¹⁹⁴ Deze tekst is geschilderd op een grijze steenimitatie die de onderste zone van de absisschildering vormt. Deze grijze wand is verdeeld in zeven zones. Centraal achter de *cathedra* bevindt zich een grote geïncorporeerde dertiende-eeuwse schildering met een kruisigingsscène met aan weerszijden van het kruis Johannes en Maria. Deze is opgenomen in het decoratieve programma en wordt geflankeerd door zes trompe l'oeuil geschilderde nissen met daarin

193 Anon. 1947, p. 1264. Mis I: 'Het gemeenschappelijke van een martelaar (buiten den Paaschtijd) een martelaar-bisschop', tractus: (psalm 20) *Geplaatst hebt gij op zijn hoofd een kroon met edelgesteente*.

194 Over de lezing van deze tekst kan geen uitsluitend gegeven worden. In geen van de werken over deze kerk is deze inscriptie opgenomen noch is deze goed fotografisch vastgelegd.

voorstellingen van ondermeer heiligen. Aan elke kant van de kruisigingsscène betreft dat er drie. Van links naar rechts gaat het om afbeeldingen van: paus Gregorius XIII, Andreas, de aartsengel Michael, Johannes de Doper, Augustinus en een niet verder te duiden vrouwelijke heilige. (afb. 41, 42.)

8.2.6. Analyse van de in opdracht van Gregorius XIII gedane restauratie

De door Gregorius XIII geïnitieerde spirituele en fysieke herleving van de San Saba had tegen het eind van het heilig jaar 1575 haar vruchten afgeworpen. De kerk was naar contemporaine standaard in een gepaste staat gebracht en werd bedient door de Jezuïeten van het Collegio Suddeto. Hoewel de restauratie zeer basaal en terughoudend was, moet de verstrekte opdracht voor de absisschildering zeer specifiek zijn geweest en weinig artistieke vrijheid hebben gelaten voor de anonieme kunstenaar die het werk uitvoerde. Een eerste blik op de fresco's maakt duidelijk dat de gehele bovenste zone van de absis qua decoratie is geënt op de plaatselijke voorganger in mozaïek en andere vroegchristelijke mozaïeken in Rome. De betreffende fresco valt daarmee in de eerder genoemde categorie schilderijen die de plaats in namen van niet meer handhaafbare vroegchristelijke mozaïeken. Om een aantal redenen is het werk duidelijk vroegchristelijk geïnspireerd. In de eerste plaats valt de grote iconografische en compositionele helderheid van de compositie op. In de absiskalot staan de drie figuren centraal zonder mogelijke afleiding door een drukke achtergrond met vergezichten en een veelvoud aan figuren in gekunstelde poses. Daarin heeft de kunstenaar zich laten leiden door de vroegchristelijke mozaïeken waarin figuren vaak tegen een eenkleurig fond, vaak goud of blauw, staan afgebeeld. Enige vorm van perspectief ontbreekt hierdoor geheel in deze schildering. Ook de groene weide waarop Saba en Andreas zich bevinden vindt men in de regel terug op vroegchristelijke mozaïeken. De weergave van de figuren zelf is ook karakteristiek. Deze staan alle drie frontaal afgebeeld in een enigszins starre pose. In tegenstelling tot veel contemporaine absisschilderingen is hier geen gebruik gemaakt van extreme schaduwwerking en verkorting of verlengde lichamen en overdreven contrapposto. De kunstenaar vereenvoudigde de gelaatsuitdrukkingen en voorzag de figuren van een minimale interactie en beweging om de beeltenis een archaische en geheiligde uitstraling te geven. Christus mandorla is vergeleken met het contemporaine idioom ook vrij uitzonderlijk. In plaats van een weergave met lichtstralen uit de wolken en subtiele overgangen, verschijnt Christus in een omljnt lichtvlak met daaromheen een wolkmotief. Deze bijna lijntekeningachtige weergave sluit slecht aan bij de schilderijstijl van de late Renaissance en vroege Barok. Een derde punt van interesse in de weergave van de figuren wordt pas goed duidelijk na een vergelijking met het waarschijnlijk in hetzelfde jaar geschilderde fresco boven de poort van de protiro van de San Saba. (afb. 43.) Het blazoen van Gregorius XIII en de algehele stijl wijzen op een datering niet veel verschillend van die van het absiskalot. Hierop staan wederom de heilige Andreas en Saba met tussen hen in een in een stralenkrans verschijnend monogram IHS, verwijzend naar de zoete naam van Jezus, en gezien de toevoeging van een kruisje en drie spijkers in dit geval de Societas Jesu. De

compositie van deze boogvormige voorstelling is in die zin feitelijk gelijk aan die van de absiskalot. Deze wijkt echter af in die zin dat de contemporaine afbeeldingconventies wel zijn aangehouden. Dat komt duidelijk naar voren in de achtergrond met landschappelijk vergezicht, de veel expressievere gelaatsuitdrukking van beide heiligen en de weergave van het Christusmonogram in een stralenkrans in plaats van Christus in mandorla. Deze abstrahering van de voorstelling en verwijzing naar de Jezuïeten was niet gepast geweest op het archaïserende absisfresco. Een ander belangrijk verschil in de weergave van de figuren is te vinden in de kleding. Waar de Andreas in de absis gekleed is in klassieke alles bedekkende kleding is dat hier vervangen voor een woest wapperend omgeslagen overkleed dat weinig verhult van de gespierde torso van de apostel. In plaats van star en statisch is deze hier afgebeeld als half ontkleed, op het punt staande zijn martelaarschap te ondergaan. De afbeeldingen van Stefanus zijn naast een afbeelding van één van de patroonheiligen van de kerk ook een indirecte verwijzing naar Gregorius de Grote die in zijn woonhuis op de Caelius een naar Stefanus vernoemd klooster stichtte, nu de San Gregorio Magno. Op die wijze dus ook een verwijzing naar de Gregoriaanse wortels van de San Saba.

Ook de decoratiezones onder het kalot, tegen de absiswand, zijn sterk geënt op vroegchristelijke voorbeelden. De blauwe tekstband met daarop in witte letters psalm 21 bijvoorbeeld lijkt geënt te zijn op de stichtingsinscripties zoals die voorkomen op veel vroegchristelijke mozaïeken. Bijvoorbeeld in de zesde eeuw al in de SS. Cosma e Damiano, in de zevende eeuw in de San Lorenzo fuori le mura en gedurende de negende eeuw op de mozaïeken van paus Paschalis in de Santa Prassede, de Santa Maria in Domnica en de Santa Cecilia. Ook op de elfde-eeuwse wandschilderingen in de Santa Pudenziana worden dergelijke tekstbanden met witte letters op een blauw fond teruggevonden. Een inspiratie opgedaan aan een tiende-eeuwse voorloper in mozaïek lijkt dus niet onwaarschijnlijk. De zone met de lammeren en het Lam Gods tegen een gouden achtergrond is een regelrecht citaat uit vroegchristelijke beeldtaal. De lammeren als symbool voor de apostelen aan weerskanten van het Lam Gods komt als motief op mozaïeken in Rome voor vanaf het tweede kwart van de zesde eeuw. En zijn gebruikelijk tot ergens rond het einde van de dertiende eeuw.¹⁹⁵ Met name ook de weergave van de twee steden Jeruzalem en Bethlehem is opvallend. Deze symbolen van de kerk uit het Jodendom en uit het heidendom zijn exacte kopieën van de weergaves op Rome's vroegmiddeleeuwse mozaïeken, inclusief de platgedrukte perspectivische weergave van de architectuur. (afb. 44.) Onder de geschilderde kroonlijst staan de twaalf apostelen aan weerszijde van een centraal geplaatste Madonna met kind. De apostelen in klassiek dracht staan afgebeeld in paren van twee, steeds met elkaar in interactie. Ook deze weergave tegen een effen grijze achtergrond heeft iets archaïserends. Het ontbreken van een achtergrond invulling maakt de, frontaal of met een kleine wending naar links of rechts afgebeelde, figuren gelijken op de figuren op vroegchristelijke

¹⁹⁵ Het eerste voorbeeld is denkkelijk de SS. Cosma en Damiano het laatste voorbeeld de Santa Maria in Trastevere met het mozaïek van Cavallini.

mozaïeken. De compositie van de apostelen rond de Heilige Maagd doet denken aan het zevende-eeuwse absismozaïek in de Venantiuskapel tegen het Lateraanse baptisterium. De onderste zone met de trompe-l'oeil nissen is geheel naar de contemporaine schilderijstijl van het laatste kwart van de zestiende eeuw. De figuren staan vol in beweging afgebeeld niet frontaal star of zonder diepte werking maar als werkelijk staande in de nis met slagschaduw en al. Centraal in deze decoratiezone is de dertiende-eeuwse kruisigingsscène opgenomen. Deze getuigt van een wens naar behoud van handhaafbare oude elementen en belichaamt zo de continuïteitsgedachte van kerk zijn op deze plaats van samenkomst. Het was voor opdrachtgever en uitvoerenden waarschijnlijk eenvoudiger geweest dit fresco te verwijderen en iets geheel nieuws te creëren dan om deze op te nemen in een nieuw geheel.

Omdat het schip van de San Saba, naar de contemporaine gewoonte in kerkdecoratie, ongedecoreerd was had de relatief kleine ingreep in de vorm van de nieuwe absisbeschildering een grote impact¹⁹⁶ Met bescheiden middelen kon zo een statement gemaakt worden dat alle aandacht kreeg. De verwijzing naar een voorgaand mozaïek was zó duidelijk dat dit een contemporaine beschouwer eigenlijk niet kon ontgaan. Hoewel hier dus slechts gebruik was gemaakt van het behouden en benadrukken van oude elementen, zoals de *schola cantorum*, *ciborium* en delen van een schildering, en de toepassing van een antiquiserende schilderijstijl was het resultaat in het kader van een vroegchristelijke revival bijzonder succesvol.

8.3. Santa Pudenziana

Hoewel de façade vandaag de dag nogal negentiende-eeuws oogt, maakt de afdaling van twee trappen om het zeven meter lager voor de kerk gelegen pleintje te bereiken, duidelijk dat het hier om een oude kerk gaat. De Santa Pudenziana ligt immers op het eind vierde-eeuwse maaiveld, de periode waarin de kerk werd opgetrokken. De met deze kerk geassocieerde overlevering echter gaat terug tot de jaren zestig van de eerste eeuw na Christus. (afb. 118.)

8.3.1 Voorgeschiedenis van Santa Pudenziana tot de restauratie

Volgende de vrome overleveringen, waarschijnlijk gebaseerd op de tweede brief van Paulus aan de Romeinen en de acta SS. Pudentiana et Praxedis, zou in de eerste eeuw ter plaatse van de huidige kerk het domus van senator Pudens hebben gestaan. In dit huis aan de Via Patricius woonde deze christelijke senator met zijn dochters Pudentiana en Praxedis. Tijdens het verblijf van de apostelvorsten Petrus en Paulus in de eeuwige stad zouden deze bij hem onderdak hebben gevonden. Dit zou dan ook de eerste en belangrijkste plaats in Rome zijn waar de twee apostelen doopten de mis celebreeerden en andere sacramenten bedienden.¹⁹⁷ De bewuste acta bestaan uit een brief van een presbyter genaamd Pastor, de vermeende broer van paus Pius I, aan een andere presbyter, Thimoteüs,

196 Bailey, G.A., 2003. p.128.

197 Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. pp. 79-96 en 161-68.

en diens antwoord. De datering van deze acta is onzeker maar de brieven zijn zeker niet authentiek en waarschijnlijk laat antiek. Het verhaal in de eerste brief, van de hand van Pastor, vermeldt dat Pudens, een vriend van de apostelen, hen en andere christenen gastvrijheid bood gedurende hun verblijf in Rome. Na de dood van zijn vrouw richtte hij een deel van zijn huis in als kerk. Deze *titulus Pastoris* werd onder geestelijke zorg van de presbyter Pastor geplaatst. Pudens sleet zijn laatste dagen samen met zijn twee dochters in een kuis en christelijk leven. Na zijn dood verkregen deze laatste twee van paus Pius toestemming naast de kerk een baptisterium te bouwen waarvan Pius, aldus de overlevering, het ontwerp zelf maakte. De zusters leidden een vroom leven en droegen zorg voor de lichamen van door vervolgingen omgekomen geloofsgenoten. Na haar vroegtijdige dood werd Pudentiana bijgezet naast haar vader in de catacombe van Priscilla. Hierop kwamen veel vooraanstaande christenen waaronder paus Pius, Praxedis troosten. Onder hen was ook een zekere Novatus, de broer van Timotheüs. Als deze Novatus later ziek wordt, komen Praxedis en Pastor hem bezoeken en laat hij hen heel zijn bezit na ten behoeve van de kerk. Pastor relaas van bovenstaande is onderdeel van de brief die hij schrijft aan Novatus broer, Timotheüs, met de vraag wat met deze nalatenschap te doen. Deze geeft hen de vrije hand. Praxedis vraagt hierop paus Pius om de in deze erfenis nagelaten baden van Novatus in te wijden als kerkgebouw. Pius voldoet aan dit verzoek en creëert zo de titulus Pudentianae, de huidige Santa Pudenziana, en op enkele honderden meters afstand een tweede kerk vernoemt naar Praxedis, de Santa Prassede.¹⁹⁸ Tot zover deze vrome overlevering die de geschiedenis van de beide kerken terugvoert tot het apostolische tijdvak. Dit verhaal verbindt de heiligen Pudens, Praxedis, Pudentiana, Timotheüs, Novatus en Pastor stevig met de Santa Pudenziana en de topografische situatie in de directe omgeving van de kerk.

Het is echter met zekerheid te stellen dat de kerk niet vernoemd was naar de dochter van Pudens maar naar de senator zelf. Een grafinscriptie uit 528: *‘Hic requiescit in pace Hilarus Lector tituli Pudentis’* getuigt hiervan.¹⁹⁹ De inscriptie op het absismozaïek: *‘DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE’*, maakt duidelijk waar deze verwarring is ontstaan.²⁰⁰ Pudentianae is hier de genitivus van het adjectief Pudentiana dat terugslaat op ecclesiae (ecclesia Pudentiana = kerk van Pudens). Ergens in de loop van de geschiedenis moet dit zijn geïnterpreteerd als genitivus van de naam Pudentiana (ecclesiae Pudentianae = kerk van Pudentiana). (afb. 46.)

De bouwgeschiedenis gaat terug tot een tweede-eeuws gebouw dat in vroeger onderzoek geduid werd als thermen maar in recentere studies bestempeld wordt als multifunctioneel gebouw.²⁰¹ (afb. 45, 48.) In de vierde eeuw werd dit gebouw, dat mogelijk al functioneerde als kerk verbouwd tot een meer geschikte kerkruimte. Dit gebeurde onder de pontificaten van de pausen Siricus (384-399) en Innocentius (401-417), in de tijd dat Illicus, Leopardus en Maximus als priesters aan de kerk

198 Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. pp. 161-68.

199 Montini, R. U., 1958. p. 12. ‘Hier rust in vrede, Hilarius Leopardus, lector van de titulus Pudentis’

200 Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. p. 106. ‘De Heer is de bewaarder van de kerk van Pudens’

201 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pp. 288-93. Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. pp. 31-36. Angelelli, C., 2010. p. 282.

verbonden waren. Dit blijkt uit een viertal, deels nu verloren gegane, inscripties afkomstig uit de kerk waarop zij expliciet worden genoemd, twee in het mozaïek en twee in marmer aangebracht in de absis.²⁰² (afb. 47.) Na deze verbouwing kende de kerk een basilicaal grondplan met drie schepen. Afgaande op Claudia Angelelli's reconstructie van het complex als multifunctioneel gebouw werd een voormalige binnenplaats met daarin waterbassins omgevormd tot kerk. Deze binnenplaats was aan de kopse kanten afgesloten met gevelwanden op een lichtelijk gebogen grondplan. Op de begane grond was dit atrium rondom omgeven door een portico en op de eerste verdieping gevels met vensteropeningen. (afb. 48.) De binnenplaats werd bij de verbouwing overdekt door een houten kapconstructie en plafond. Daarnaast werd de zo ontstane aula basilica in de lengterichting met twee traveeën verlengd. De voormalige portico rond de basilica fungeerde nu als zijbeuken. De ramen op de eerste verdieping die eerst hadden uitgezien op de binnenplaats werden vergroot tot rondboogramen en functioneerden, na de sloop van de kamers op de verdieping, als vensters van de lichtbeuken. De liturgische focus van het gebouw, de absis, werd ingepast in de noordoostelijke kopse kant van de zaal. Deze wand was in grondplan al een half ovaal en werd, ter hoogte van de voormalige vensters, voorzien van een absiskalot gedecoreerd met een mozaïek met een voorstelling van een tronende Christus als leraar te midden van de apostelen.²⁰³ (afb. 49, 50.) Gezien het aantal van drie priesters dat aan de kerk verbonden was, werd de Santa Pudenziana als een van de belangrijkste tituli beschouwd in het laat antieke Rome. Twee priesters was over het algemeen de regel in de meeste andere tituli.²⁰⁴ Over de periode tussen de grote verbouwing aan het einde van de vierde eeuw en de volgende grote ingreep in de achtste eeuw is, op enkele vermeldingen van de kerk na, weinig bekend. Naar aanleiding van haar slechte staat werd de kerk in de achtste eeuw gerestaureerd in opdracht van paus Adrianus I (772-795). Deze liet waarschijnlijk zijn monogram aanbrengen in het mozaïek op de triomfboog.²⁰⁵ Een volgende bouwfase volgde ergens gedurende de elfde of twaalfde eeuw.²⁰⁶ Toen werd een romaanse klokkentoren aan het complex toegevoegd en werden de vierde-eeuwse zuilen tussen het schip en de zijbeuken ingemetseld in pilasters en de arcaden daarboven versterkt door extra dragende bogen. De zware bovenbouw op de relatief onstabiele fundering van eerste-eeuwse huizen onder het tweede-eeuwse gebouwencomplex maakte dit kennelijk noodzakelijk. Ook de drie toen toegevoegde, het schip in de breedte overspannende, bogen moeten als een maatregel met dat consoliderende doel gezien worden. Deze drie bogen door een zestal zuilen gedragen, ondersteunden de dakconstructie.²⁰⁷ (afb. 45, 52) Op enkele kleine veranderingen en restauraties in de hoge middeleeuwen na veranderde er weinig aan de kerk tot de grote restauratie door Kardinaal Caetani in 1588.

202 Angelelli, C., 2010. pp. 4-7.

203 Angelelli, C., 2010. p. 375. Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. pp. 50-53.

204 Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. p. 42.

205 Angelelli, C., 2010. p. 375. Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. p. 280.

206 Angelelli, C., 2010. p. 376. Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. pp. 296-97.

207 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pp. 296-97.

8.3.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de Santa Pudenziana

Gedurende de late zestiende eeuw was men zich in het geval van de Santa Pudenziana zeer bewust van haar apostolische wortels. Zo noemt Panvinio het de oudste nog bestaande kerk in heel Rome.²⁰⁸ De verbintenis tussen de kerk en de apostelen sprak tot de verbeelding en vond neerslag in pelgrimsgidsen, de meer wetenschappelijke literatuur en de beleving van de gelovigen. In de eerste plaats was men vertrouwd met de acta SS. Pudentiana et Praxedis die de oorsprong van de kerk uit de doeken deed. Deze lezing van de geschiedenis had ook post gevat in de populaire overlevering en was uitgegroeid tot een wat geromantiseerde variant waarin Novatus en Timotheüs als broers van Praxedis en Pudentiana werden gezien. Het verhaal werd nog eens ondersteund door de lokale topografie en fysieke resten die zo overeenstemde met de gegevens uit de acta. Zo kon en kan men in de kerk twee putten aantreffen waarin volgens Panvinio, *'Le Cose meravigliose dell alma città di Roma'* en *'I tesori nascosti nell'alma città di Roma'* gedurende de christenvervolgingen het bloed en de lichamen van duizenden martelaren verzameld was door de twee gezusters.²⁰⁹ Ook het gegeven dat de kerk in de thermen van Novatus zou zijn gesticht werd in zestiende-eeuwse ogen bevestigd door de fysieke resten van Romeinse gebouwen in en rond de kerk. Dit wordt niet enkel vermeldt in beide genoemde gidsen maar komt ook terug in de plattegrond van Bufalini uit 1551 waarop de resten van de 'Terme Novatii' duidelijk staan aangegeven.²¹⁰ Ook de grootschalige verbouwing onder de pontificaten van de pausen Siricus en Innocentius was bekend. Waarschijnlijk was men hiermee vertrouwd door de in de kerk aanwezige inscripties die dit feit commemoreerden. Niet alleen *'Le Cose meravigliose dell alma città di Roma'* maar ook Panvinio in zijn aantekeningen en *'Le sette chiese principali di Roma'* uit 1570 en Ugonio in zijn aantekeningen vermelden deze informatie.²¹¹ Deze laatste twee zagen nog de in marmer gebeitelde inscriptie zoals die in de middeleeuwen was verwerkt in de *ambones* en omheining van het priesterkoor. Daarnaast heeft Panvinio een vergelijkbare inscriptie ook waargenomen in het absismozaïek.²¹² Andere inscripties die de oude wortels van de kerk toonden waren ook bekend. Zo vermeldde de zestiende-eeuwse Lelio Pasqualini een grafschrift uit 384 van een zekere Leopardus, *'lector de Pudentiana'* en werd bij de restauratie door kardinaal Caetani in 1588 een inscriptie gevonden die de bouw van een porticus naar de kerk in opdracht van stadsprefect Valerius Messala in de vroege vijfde eeuw gedenkt.²¹³ Ook van het mozaïek was bekend dat het van een hoge ouderdom was. Hoewel een inscriptie erin de vierde-eeuwse stichters ervan commemoreerde was de exacte ouderdom in de zestiende eeuw nog onderwerp van discussie. Deze verwarring ontstond door het door paus Adrianus I in de achtste eeuw in de triomfboog geïncorporeerde monogram met diens naam.²¹⁴

208 Panvinio, O., 1584. p. 323.

209 Panciroli, O., 1600, p. 717. Francino, G., 1600. p. 113.

210 Panciroli, O., 1600, p. 710. Francino, G., 1600. p. 112. Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. Afbeeldingenkatern, ongenummerd.

211 Panvinio, O., 1570, pp. 338-44. Panvinio, O., C.V.L., 6780, 63, 66. Ugonio, P., 1588, pp. 160-66. Ugonio, P., Cod. Barb. Lat. 2161. (Biblioteca Vaticana), p. 125.

212 Panvinio, O., notities, Manuscript. C.V.L., 6780. pp. 63-64.

213 Montini, R. U., 1958. p. 9. Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. p. 49. '.... S VAL MESSALA V.C. PRAEFECTVS VRBLI.SPLENDOREM pUBLICUM IN VICO PATRICIO VICTORIAE ET FIERI ET ORNARI PROCVRABIT.'

214 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 57. noot 46.

(afb. 49.) Hierdoor plaatste een aantal geleerden uit de late zestiende eeuw, waaronder Ugonio, het mozaïek in het pontificaat van Adrianus I.²¹⁵ Anderen waaronder Baronio plaatsten het mozaïek correct in de late vierde eeuw.²¹⁶ Deze noemt het mozaïek in zijn *Annales* in het hoofdstuk *Sacrarum imaginum usus*, het gebruik van sacrale afbeeldingen, als voorbeeld van het gebruik van dergelijke mozaïeken door de vroege christenen. Hij vermeldt daarbij expliciet paus Siricus als degene onder wie het werk tot stand kwam.²¹⁷ De verdere bouwgeschiedenis werd door zowel Panvinio als Ugonio beschreven en gaat in op de verschillende verbouwingen van de kerk. Een bijzonderheid die samenhangt met het vermeende verblijf van de apostelen in het huis van Pudens is nog het vermelden waard en wordt behandeld in *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*. Deze beschrijft de kerk als de plaats waar van origine de *Cathedra Petri*, de bisschopsstoel van Petrus, en diens houten altaar bewaard werden. Hiermee functioneerde de Santa Pudenziana feitelijk als de eerste kathedraal van Rome en werd de kerk aangewezen als de plaats waar voor het eerst in Rome de sacramenten werden bediend door Petrus.²¹⁸ Tot op heden bevindt zich in de kerk een kapel waarin een plank wordt bewaard van dit altaar dat volgens de overlevering al in de vierde eeuw naar het Lateraan werd verplaatst.

8.3.3. De verschijningsvorm van de Sant Pudenziana voor de restauratie

Toen Enrico Caetani in 1586 de Santa Pudenziana als titelkerk kreeg toegewezen, oogde het Godshuis waarschijnlijk nog zeer Middeleeuws, zo niet laatantiek. In opzet dateerde het immers nog vrijwel geheel uit de late vierde eeuw. Vanaf de Via Patrizia, betrad men de kerk door het bestijgen van een tientredige trap via welke de resten van een atrium bereikt werden.²¹⁹ De datering hiervan kan teruggaan tot de bouwtijd maar is waarschijnlijk terug te voeren tot de Middeleeuwen. Tegen de kerkgevel stonden links en rechts van het portaal in twee nissen Romeinse sarcophagen. Op een daarvan nam Ugonio de inscriptie: LEOPARDO ET MAXIMO waar, voor de goede verstaander een verwijzing naar de vierde-eeuwse verfraaiers van de kerk.²²⁰ De in baksteen uitgevoerde gevel was eenvoudig. (afb. 51.) Tussen beide genoemde nissen lag een centraal portaal bekroond door een rondboog met een gebeeldhouwde architraaf uit de elfde of twaalfde eeuw. Dit reliëf toont Pastor, Pudens en Praxedis, Pudenziana en het Lam Gods gevat in medaillons te midden van bladmotieven. In de bovenhelft van de gevel omsloot een derde nis centraal boven de deur een klein rondboograam. Twee vergelijkbare maar iets grotere ramen flankeerden dit centrale raam. Centraal in het pediment dat de gevel bekroonde bevond zich verder nog een oculus. De beide zijbeuken lagen qua rooilijn iets

215 Parlato, E., 2009. p. 148. noot 27.

216 Bovini, G., 1971. p. 105

217'.. *adhuc licet inspicere in Titulo Pastoris Siricii Papae, qui his diebus Romanam Ecclesiam gubernabat, partem saltem musivi operis egregie compacti, quo Christi Redemptoris, pariterque duodecim Apostolorum venerandae imagines exprimuntur in apside; sicut in aliis antiquis ecclesiis.*' Baronio, C., 1609: *Ann. ecc.*, VI, 181 (A.D. 395), Par. XI: *Sacrarum imaginum usus*.

218 Panciroli, O., 1600. p. 713.

219 Ugonio, P., 1588. p. 162.

220 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 284. Panvinio, O., notities, Manuscript. C.V.L., 6780, p. 63. ' *a latere porte ecclesie sunt duo nichii cum duobus sepulchris, in quorum uno sunt incisa verba LEOPARDO ET MAXIMO, in alio est pilus antiquus.*'

terug ten opzichte van het centrale geveldeel en kende geen decoratie.²²¹ Achter deze simpele façade lag de kerk op basilicaal grondplan met drie schepen. Uit de elfde eeuw dateert de campanile ten linkerzijde van de kerk.²²² In het schip was de vierde-eeuwse opzet nog goed zichtbaar.²²³ (afb. 52.) Dit was van de zijbeuken afgesloten door zuilarcades, elk acht zuilen tellende. Deze droegen de lichtbeuken met elk negen boogvensters, corresponderende met het aantal intercolumnia daaronder. De betreffende zuilen waren in de elfde of twaalfde eeuw uit technische overwegingen echter ingemetseld in pilasters waardoor ze niet zichtbaar waren.²²⁴ De vloeren zowel in hoofd als zijbeuken bestonden uit zwart-wit mozaïek dat dateerde uit de bouwtijd van de kerk.²²⁵ (afb. 63.) Een houten zadeldak constructie al dan niet door een vlakke houten zoldering aan het oog onttrokken overdekte het middenschip. De zijbeuken waren gedekt met een lessenaarsdak maar functioneerden niet meer geheel als zijbeuk. Ten behoeve van de bouw van de toren, deze staat in de linker zijbeuk ter hoogte van het derde intercolumnium, werd dit stuk in de elfde eeuw al dichtgemetseld. Het is niet onmogelijk dat ook de eerste twee intercolumnia aan die zijde werden dichtgemetseld aangezien deze nu niet meer met de rest van de zijbeuk in verbinding stonden.²²⁶ Gelijktijdig met deze toren en het ommetselen van de zuilen werden ook de drie, het schip in de breedte overspannende, bogen toegevoegd. (afb. 53,53.) Deze drie de dakconstructie ondersteunende bogen waren gedragen door een zestal zuilen en ongeveer gelijkmatig over het schip verdeeld. Waarschijnlijk stonden ze ter hoogte van het tweede, vierde en zevende kolommenpaar van het schip. In basisvorm lijkt dit sterk op de situatie zoals die nog is aan te treffen in de Santa Prassede.²²⁷ Gezien een vermelding in een manuscript van de hand van de Siciliaanse architect Giacomo del Duca uit circa 1589 is het mogelijk dat er tegen de overige kolommen pilasters met Korinthische kapitelen waren geplaatst die reikten tot aan de aanzet van de venster in de lichtbeuken. Op deze pilasters stonden dan mogelijk standbeelden.²²⁸ (afb. 54.) Ter hoogte van het vijfde intercolumnium aan de linkerkant bevond zich tegen de zijbeuk aan een kapel gewijd aan de heilige Pastor. Deze kapel waarvan het muurwerk teruggaat tot het tweede-eeuwse gebouwencomplex werd geassocieerd met de huiskerk van senator Pudens en gezien als een kerk met een eigen individueel karakter, ook al was deze enkel te betreden via de Santa Pudenziana. Deze kapel was volgens Panvinio gedecoreerd met zeer oude en ‘barbaarse’ schilderijen en gedekt met een houten kap.²²⁹ Een mogelijke datering voor deze kapel is de elfde-eeuwse renovatie onder Gregorius VII.²³⁰ De twee zijbeuken zetten zich voort in een gangachtige ruimte langs en achter de absis. Ze vormden immers de resten van de portico van het tweede-eeuwse gebouwencomplex. Ter linkerzijde

221 Francino, G., 1600. p. 112

222 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. pp. 296-97.

223 Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. Afbeeldingenkatern, Plattegronden.

224 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. pp. 296-97.

225 Ugonio, P., 1588. p. 163.

226 Vanmaele, B.(O. Praem.)1965. Afbeeldingenkatern, Plattegronden.

227 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. pp. 296-97.

228 Marcucci, L., 1994. pp. 185. ‘*A Santa Potenziana in Roma vi son pilastri antichi con carteloni su mensole sopra i capitelli Dorichi sopra e quale posavano statue o altri ornamenti.*’ Hier is echter enige terughoudendheid geboden aangezien noch Ugonio noch Panvinio deze noemen. Met vriendelijke dank aan Prof. Dr. Marcucci voor de toezending van dit artikel.

229 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. p. 286.

230 Angelelli, C., 2010. p. 376

van de absis bevond zich in een deel hiervan een aan Petrus gewijde kapel waarin een altaarplank uit diens vermeende altaar bewaard werd. Deze kapel was gedecoreerd met een vierde- of vroeg vijfde-eeuws mozaïek met een voorstelling van een tronende Petrus geflankeerd door twee schapen.²³¹ (afb. 55.) Deze scene was door een tekstband met de tekst: MAXIMVS FECIT CVM SVIS, gescheiden van een beeldvak daaronder met Christus te midden van Petrus en Paulus.²³² Ter rechterzijde van de absis bevond zich als tegenhanger van de Petrus kapel, een kapel gewijd aan de heilige Pudens. De absis zelf was in de Santa Pudenziana in die zin anders dan bij veel andere kerken door het ambulatorium dat er omheen liep. De achterwand van de absis bestond feitelijk nog uit de op ovaal grondplan gebaseerde gevel van de oorspronkelijke tweede-eeuwse bouw, een arcade met drie bogen. Deze stond in open verbinding met het genoemde ambulatorium en werd bekroond door het uit circa het jaar 400 daterende mozaïek.²³³ (afb. 46,49, 60.) Het toont een tronende Christus, gekleed in een gouden gewaad en geflankeerd door de apostelen, als senatoren in toga gekleed. De met aureool getooide Christus heeft zijn rechterhand lerend opgeheven en zijn linkerhand houdt een boek in zijn schoot vast met de tekst: DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE. Links en rechts achter de twee groepen apostelen bevinden zich twee staande vrouwelijke figuren, waarschijnlijk de *ecclesia ex circumcissione* en de *ecclesia ex gentibus*. Zij dragen overwinningskransen in hun handen en houden deze boven de hoofden van de twee apostelvorsten, Petrus en Paulus die links en rechts van Christus troon zijn gezeten. Al deze figuren zijn weergegeven tegen de achtergrond van een gebogen lopende portico. Achter deze portico, en centraal boven Christus hoofd verheft zich een met stenen bezet gouden kruis op een heuvel. Links en rechts hiervan zijn achter de portico gebouwen zichtbaar, mogelijk een weergave van het Hemelse Jeruzalem. Tegen de met wolken ingevulde lucht staan de vier symbolen van de Evangelisten afgebeeld.²³⁴ Op de voorgrond tussen de twee groepen apostelen en aan Christus voeten stond het Lam Gods met boven diens hoofd de Heilige Geest in de vorm van een duif. In een tekstband in de onderste zone van het mozaïek las Panvinio nog de tekst: SALVO INNOCENTio episcopo iliCIO MAXIMO ET PREsbyTERIS LEopardus presb. svmptv proprio... marmORIBUS ET PiCTvris DECORAVIt.²³⁵ Deze verwijzing naar de gulle gevers ten behoeve van de vijfde-eeuwse renovatiecampagne was niet de enige die voor de ingrepen door kardinaal Caetani nog zichtbaar was. In het boek op de schoot van de heilige Paulus, waarin nu de eerste woorden van het Evangelie van Mattheus te lezen staan, stond tot ergens in de achttiende of negentiende eeuw een stichtingstekst met de namen van de betreffende presbyters en de toen ambthoudende consuls.²³⁶ Panvinio legde in zijn aantekeningen verder de vier als spolia in het presbyterium verwerkte marmeren platen met tekst vast. Deze waren restanten van twee stichtingsinscripties en lazen: SALVO

231 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol. III. p. 286.

232 Montini, R. U., 1958. Fig. 3. 'Maximus maakte dit met de zijnen' Abusievelijk staat hierbij dat dit mozaïek zich in het oratorium van Pastor bevond.

233 Angelelli, C., 2010.p. 186-87. Marcucci, L., 1994. p. 182.

234 Waarneming auteur, Zomer 2009.

235 Angelelli, C., 2010.p. 7.

236 Angelelli, C., 2010.p. 8.

SIRICO EPINCTA ...T ILLICIO LEOPARDO en SALVO SIRICO EPISCOPO... ECCLESIAE SANCTE.²³⁷ De twee *ambones* en *cancelli* waarin deze platen waren opgenomen maakte deel uit van de liturgische dispositie zoals die tot stand kwam in 1210 onder kardinaal Petrus Sasso.²³⁸ Hiertoe behoorde waarschijnlijk ook het *ciborium* dat Ugonio noemt in zijn beschrijving. De tot stand koming van deze dispositie in 1210 werd gecommemoreerd door een inscriptie op de *cancelli*.²³⁹ Panvinio beschrijft dat het men vanaf de voorzijde van het altaar vier treden naar beneden kon. Het betreft hier waarschijnlijk de treden van en naar het verhoogde presbyterium dat het altaar en *ciborium* aan tenminste drie zijden omsloot.²⁴⁰ Ter hoogte van deze treden bevonden zich ook de *cancelli* die het presbyterium afsloten. Getuige de vermelding van een *ciborium* zal het altaar het celebreren *versus populum* gefaciliteerd hebben. Lager gelegen, in het gedeelte voor het verhoogde altaar en *ciborium* bevond zich waarschijnlijk een *schola cantorum* met twee *ambones*. Deze laatste twee worden tenminste door Ugonio en Panvinio genoemd.²⁴¹ Deze *schola cantorum* strekte zich waarschijnlijk uit tot ver in het schip, mogelijk tot het vierde zuilenpaar. (afb. 52.) Over de aanwezigheid van een *cathedra* wordt door geen van de auteurs gesproken. Ook de kapel van Pastor had volgens Panvinio nog een oude dispositie. Deze ging volgens de door hem op een *ambo* waargenomen inscriptie terug tot de jaren zeventig van de elfde eeuw en werd verordonneerd door een zekere Benedictus titelkardinaal van de kerk.²⁴² Panvinio vermeldt hier ook een zeer oud altaar en een oude put waarin volgens de overlevering het bloed van duizenden martelaren bewaard was.²⁴³ Bloedvlekken op vloer naast het altaar getuigden van een mirakel wat hier eens plaats zou hebben gehad. Een op de vloer gevallen hostie zou deze vlekken hebben veroorzaakt en zo een aan zijn geloof twijfelende priester tot inkeer hebben gebracht.²⁴⁴ In de zijbeuk net voor de doorgang naar de kapel van Pastor bevond en bevindt zich een tweede door Panvinio genoemde vierkante put waar in volgens de overlevering de lichamen van duizenden martelaren bewaard waren.²⁴⁵ Ook de monnik Benedictus Stella noemt in zijn kroniek van de kerk uit 1686 deze put en vermeld dat naast deze put een klein, in zijn tijd al verdwenen, altaar gewijd aan Pudentiana gestaan had.²⁴⁶ De mensa hiervan is bewaard gebleven en was gemaakt uit een van de marmeren platen met de vierde-eeuwse stichtingsinscriptie. (afb. 47.)

237 Angelelli, C., 2010, pp. 4-5.

238 Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161. (Biblioteca Vaticana), p. 125. 'Vi sono (in S. Pudenziana) due pulpiti di marmo, nelle cui tavole sono scolpite varie parole, ma non appartenenti a questo loco, perche si vede che dette tavole con tal scrittura sono levate di qualche altro loco e qui accomodate a questo uso, perche in un pulpito con lettere all'ingiu si legge Salvo Siricio Episcopo, e in un altro par che dica Praesbiterium Ecclesiae Sanctae. E vi sono altre voci smozze, quali non so a che effetto congiungendo Panvino dice nelle tavole di questi pulpiti sono scolpite queste parole: SALVO SIRICIO EPISCOPO Ecclesiae Sanctae. Di queste tavole si servi anco il cardinale Pietro Sassone (...) a far una divisione dal loco dei sacerdoti innanzi l'altar grande dal resto della chiesa, dove è scritto parimenti Salvo Siricio Episcopo.'

239 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 119.

240 Panvinio, O., 1570. p. 266. '(...) ad aram maximam per 4 gradus descenditur, a cuius dextera laevaue parietes duae lapideae ostium ante aram maximam facientes iacent (...) in lapidea vero pariete sic: SALVO SIRICIO EPISCOPO, litteris antiquis ineptis (...) in sinistro pariete ante aram maximam lapideo sic: ET ILLICIO LEOPARDO ET MAXIMO, litteris ut Siricii.'

241 Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161. (Biblioteca Vaticana), p. 125. Panvinio, O., 1570, p. 339

242 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 115. Panvinio, O., notities, Manuscript. C.V.L., 6780, p. 66.

243 Parlato, E., 2009. p. 148. noot 31. Panvinio, O., notities, Manuscript. C.V.L., 6780, p. 66. Panvinio, O., 1570, p. 341.

244 Ugonio, P., 1588. p. 165. Parlato, E., 2009. p. 148. Francino, G., 1600. p. 113.

245 Panvinio, O., 1570, p. 326.

246 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 105. Angelelli, C., 2010. p. 5. noot 35.

Zowel Panvinio als Ugonio die de belangrijkste bronnen vormen voor deze reconstructie van het interieur en de daaropvolgende renovatie waren maar juist op tijd met het maken van hun beschrijvingen die uitkwamen in 1570 en 1588. Vrijwel direct na zijn creatie tot kardinaal in 1586 begon kardinaal Caetani met zijn grootscheepse verbouwing van de oude kerk.

8.3.4. Kardinaal Enrico Caetani

Enrico Caetani stamde uit een oude adellijke familie die haar stamslot had in Sermoneta, zo'n 50 kilometer ten zuidoosten van Rome. De familie behoorde sinds het pontificaat van Bonifatius VIII (1294-1303), zelf een Caetani, tot de hoogste échelons van de Romeinse adel. Het was ook deze paus die de familie begiftigde met hun hertogdom Sermoneta. Enrico kwam op 6 augustus 1550 aldaar ter wereld en volgde een rechtenstudie te Perugia waar hij zich zowel in het wereldlijk als het kerkelijk recht bekwaamde. In 1571 werd hij tot priester gewijd en begon hij zijn carrière in de Romeinse prelatuur. Gregorius XIII voorzag hem van een inkomen door hem al in 1567 *in commendam* abt te maken van de abdij van San Leonardo di Puglia. Binnen de pauselijke prelatuur klom Caetani op en werd referendaris voor de tribunalen van de Signatura Apostolica di Giustizia e Grazia. Al snel kreeg hij van Gregorius XIII ook de erefunctie van Apostolisch Protonotarius en werd hij belast met de zorg voor de armen, die ondergebracht waren in het ospedale di San Sisto. Enkele maanden na diens elevatie tot het pauselijke ambt benoemde Sixtus V, Caetani op 29 juli 1585 tot titulair patriarch van Alexandrië, zijn bisschopswijding ontving hij op 11 augustus van dat zelfde jaar. Door toedoen van Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese, met wie de Caetani vriendschappelijke banden onderhielden, werd hij in december 1585 tot kardinaal gecreëerd.²⁴⁷ In januari van het volgende jaar kreeg hij als titelkerk de Santa Pudenziana toegewezen. In die tijd fungeerde hij als pauselijk legaat te Bologna en zal daar ook zeker kennis hebben gemaakt met aartsbisschop Paleotti en diens ideeën over de didactische vermogens van afbeeldingen.²⁴⁸ In 1587 werd hij benoemd tot Camerlengo van de heilige Roomse kerk en was zo feitelijk de tweede belangrijkste man binnen de pauselijke regering. Ook gedurende die tijd leidde hij nog enkele gezantschappen naar Frankrijk en Polen. In zijn rol als Camerlengo nam hij het apostolisch gezag waar gedurende de interregna van 1590, 1591 en van 1591-1592.²⁴⁹ Door zijn banden met zowel paus Gregorius XIII als Sixtus V zal hij zeker zijn beïnvloed door hun ideeën over de Contrareformatie en de rol van het vroege christendom als voorbeeld daarin. Zo viel er in 1586, het jaar dat Caetani de Santa Pudenziana als titelkerk kreeg toegewezen en kon beginnen na te denken over wat hij met de kerk wilde, een gebeurtenis voor die mogelijk invloed hadden op de kardinaal. 1586 was immers het jaar dat paus Sixtus V het statiesysteem herinvoerde en een op vroegchristelijke idealen geïnspireerde restauratiecampagne begon om een aantal Romeinse

247 Rosini, P., 2006. p. 7, 52.

248 Paleotti, G., 1582.

249 Miranda, S. 1998-2011. <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1585-ii.htm#Caetani>.

Godshuizen geschikt te maken voor hun functie als statiekerken.²⁵⁰ Van deze uit de Bul: *Egregia Populi* voortkomende werkzaamheden in een aantal van Rome's oudste en belangrijkste kerken en de idealen erachter moet Caetani zeker op de hoogte geweest zijn. Nog gedurende zijn restauratie van de Santa Pudenziana kwam het eerste deel van Baronio's *Annales Ecclesiastici* uit, waarin uitvoerig werd ingegaan op de apostolische geschiedenis van de Santa Pudenziana en haar belang als eerste kerk in Rome waar Petrus de sacramenten bediende.²⁵¹ Het was in deze tijdsgeest dat Caetani begon met de renovatie van zijn titelkerk en de aanleg van zijn grafkapel. Hij stierf op vijftigjarige leeftijd op 13 december 1599.²⁵²

8.3.5. De gepleegde restauratieve ingreep

Een reconstructie maken van de restauratiecampagne in opdracht van Enrico Caetani is gezien de vele ingrepen die hierop volgden en de schaarste aan schriftelijke bronnen geen eenvoudige opgave. Het is duidelijk dat Caetani doortastend te werk ging. In 1586 kreeg hij de kerk toegewezen en in 1588 was de restauratie zo goed als afgerond.²⁵³ Voor een zo omvangrijke reeks ingrepen is dat opmerkelijk snel. Eind 1587 zijn het oude altaar en vroeg dertiende-eeuwse presbyterium afgebroken, is de dakstoel verwijderd en vervangen voor gewelven en is de nieuwe koepel boven het presbyterium voltooid. Gezien de restauratie-inscripties moet het project in 1590 geheel zijn afgerond. In 1588 al werd echter ondermeer de koepel beschilderd, een nieuw altaar tot stand gebracht, de gevel omgevormd, het mozaïek gerestaureerd en de vloer vervangen.²⁵⁴ De verbouw van de grafkapel van de Caetani zou echter tot in de laatste jaren van de zestiende eeuw duren eer deze tot voltooiing werd gebracht. Dit alles gebeurde naar ontwerp van de architect Francesco Capriani, beter bekend als da Volterra.²⁵⁵ De ingrepen waren zowel structureel als cosmetisch van aard en hogelijk bepalend voor het karakter van de kerk. Een eerste verandering die de zestiende-eeuwse beschouwer waar nam was de gevel. Hoewel de gevel naar ontwerp van da Volterra in 1870 werd gesloopt is deze bekend van oude foto's.²⁵⁶ (afb. 56.) Het betrof een gevel met een basilicale opzet. Het centrale gevelvlak werd samen met de voorheen iets terugliggende gevels van de zijbeuken in een op één rooilijn geplaatste façade opgenomen. Het onderste gedeelte van de gevel was vlak en tot de hoogte van de dakvlakken van de zijbeuken gestuct met wit pleisterwerk. Dit verder blinde gevelvlak werd slechts gebroken door twee deuren. Één centrale ingang naar het schip, voorzien van een aedricula-achtig portaal met zuilen en een pediment, en een deur naar een ruimte in de voormalige linkerzijbeuk. Boven het portaal verhief zich een smalle middenrisaliet die uitmondde op een horizontale stuclijst die aanzetten van de dakvlakken van de zijbeuken met elkaar verbond en zo de gevel horizontaal gelede. De middenrisaliet

250 Blaauw, de, S., 2003. p. 263.

251 Baronio, C., 1609. Parlato, E., 2009. p. 147.

252 Miranda, S. 1998-2011. <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1585-ii.htm#Caetani>.

253 Parlato, E., 2009. p. 145.

254 Parlato, E., 2009. p. 145.

255 Parlato, E., 2009. p. 145.

256 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pp. 283-84.

zette zich boven deze lijst door en omvatte een centraal rondboograam omgeven door een stucijst en opgenomen in een pilasterstelling van vier Toscaanse pilasters rustende op het horizontale lijstwerk. De muurvlakken in de linker en rechter intercolumnia werden gevuld met een oculus in elk. Het pediment dat dit alles bekroonde was gesierd met een geschilderde voorstelling van de doek van Veronica. De al genoemde portaalomlijsting van de centrale deur heeft nog een eigenaardigheid. (afb. 57, 58.) Deze is gelegen in het feit dat deze bestaat uit spolia uit het tweede-eeuwse gebouwencomplex waaruit de kerk ontstond. Deze marmeren zuilen met spiraalvormige cannelures worden bekroond door omgekeerde antieke basementen met bladmotieven hier gebruikt als kapiteel. Deze dragen het beeldhouwde architraaf uit de elfde of twaalfde eeuw dat al in de oude gevel verwerkt was. Dit reliëf toont Pastor, Pudens en Praxedis, Pudentiana en het Lam Gods gevat in medaillons te midden van florale motieven.²⁵⁷ Na het binnengaan van de kerk moeten een aantal structurele zaken direct zijn opgevallen. Alle ramen in de lichtbeuken waren dichtgezet en het plafond was verlaagd. De enige lichtbron van belang was nu de nieuwe koepel boven het presbyterium. Da Volterra had de renovatie van het schip grondig aangepakt. De houten kap en de drie dragende boogconstructies over het schip had hij laten verwijderen. Deze had hij vervangen door een wat lager geplaatst tongewelf met insteekgewelven dat ontspringt ter hoogte van de aanzet van de dichtgezette vensters in de vroegere lichtbeuk.²⁵⁸ (afb. 59, 61, 62.) Het schip was van het presbyterium gescheiden door een triomfboog die zo het hoogaltaar visueel inkadert.²⁵⁹ Boven het presbyterium verheft zich de nieuwe koepel met pendentieven die een zee van licht binnen liet. Op deze wijze ontstaat een visuele en ideologische focus op het presbyterium. De aankleding van dit schip was zeer eenvoudig. De wanden met arcaden waren sober wit gepleisterd. Het muurvlak boven de arcaden werd ter hoogte van de gewelfaanzetten gebroken door een horizontale sierlijst in stuc die de gewelfconsoles incorporeerde. De arcaden zelf kregen een cosmetische behandeling. Zo werden de ingekapselde zuilen in de pilaren, aan de kant van het schip vrijgelegd. (afb. 61,62.) Het vierde-eeuwse ritme en de ranke vorm van de arcade kwam zo weer meer tot zijn recht. De ommetseling van de zuilen aan de kant van de zijbeuken en intercolumnia bleef echter intact net als de extra dragende bogen die in de Romaanse periode waren ingevoegd.²⁶⁰ Door middel van geprofileerde archivolten en stucijsten werden de bogen ingekaderd en bij hun oorsprong voorzien van consoles die aansloten bij de geprofileerde abacus van de nieuw vrijgelegde antieke kapitelen. Aan de basis van de pilaren werden in stucwerk een basement aangebracht. De originele mozaïekvloer uit de bouwtijd van de kerk werd waar nodig gerestaureerd.²⁶¹ (afb. 63.) Over deze herstelde vloer kon de bezoeker zich richting presbyterium begeven om de nieuwe koepel te bewonderen. In het presbyterium waren de architecturale ingrepen, omwille van de plaatsing van de

257 Parlato, E., 2009. p. 159. fig. 7.

258 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. pp. 71-72.

259 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 297.

260 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 71.

261 Ugonio, P., 1588. p. 163. 'ha fatto dove e stato bisogno, assetare il lastrico vecchio, composte parte di minute quadretti di pietre nere e bianche, il qual modo di lastricare, come per molti vestigii di pavimenti antichi si veda, fu in roma gia usatissimo; e parte di tavole larghe di marmo'

koepel, het grootst. De lichtbeuken boven de laatste twee intercolumnia van de arcades in het schip werd opgeofferd ten behoeve van een beter uitgelicht presbyterium met een lichttoevoer van boven. Achter de triomfboog ter hoogte van de zevende pilaar wordt niet zoals in het schip een tongewelf doorgezet maar verheft zich een koepel met pendentieven. Deze overdekte het op een vierkant grondplan gebaseerde presbyterium. (afb. 59, 60.) Voor de totstandkoming van deze nieuwe situatie werd het stuk schip ter hoogte van de laatste twee intercolumnia visueel afgescheiden van de rest van het schip.²⁶² Dit geschiedde door de plaatsing van de als pijlers voor de koepel fungerende halfzuilen van de triomfboog. Op dezelfde hoogte als het gewelf in het schip, ontspringen boven dit presbyterium vier bogen die de koepel dragen. Één vormt aan de kant van het schip de triomfboog, een tweede daar tegenover de boog rond de absiskalot en nummer drie en vier bekronen de twee bogen tellende arcades in de zijwanden van het nieuw gecreëerde presbyterium. Deze laatste twee maken nog deel uit van het antieke kerkgebouw en dragen koorgallerijen die zich ter hoogte van de voormalige lichtbeuk, onder de nieuwe bogen bevinden.²⁶³ De bogen en kolommen met halfzuilen waren in de vorm van een blindarcade in de wanden nog zichtbaar maar de doorgangen naar het ambulatorium waren op een iets terugliggend vlak waarschijnlijk al dichtgemetseld.²⁶⁴ (afb. 60.) De enigszins elliptische koepel rust op de vier eerder genoemde bogen en bestaat uit een trommelvormige opbouw met daarop de feitelijke koepel. In deze trommel bevinden zich vier ramen. De beschrijving van dit hoogtepunt van Caetani's bouwcampagne is van de hand van Niccolò Circignano. (afb. 64.) De maniëristisch geschilderde voorstelling geeft in elke pendentief een engel weer met gestrekte armen. In hun handen houden deze martelaarskronen. Tussen de ovale vensters in de trommel zijn vlakken met voorstellingen weergegeven. Deze worden ingekaderd door panelen met trompe-l'oeil geschilderde marmerbekleding. Ook de dagkanten van de vensters zijn zodanig beschilderd. Opvallend daarin zijn de heraldische Caetani emblemen en de blad-, vrucht- en bloemfestoenen die de dagkanten vullen. De vier beeldvlakken tussen de vensters tonen vier groepen heiligen: Petrus, Paulus en Pudens; Novatus en Timotheus; Pudentiana en Praxedis en in de laatste groep Pastor, Pius I en Bernardus van Clairvaux. Al deze figuren, vergezeld door hun attributen, kijken omhoog. Boven hen in de koepel openbaart zich een hemels visioen. Op wolkjes bevinden zich in een hemels geel licht musicerende engelen en putti. Te midden van deze in een kring geplaatste hemelse schare zweven wolkjes met putti en een kring van putti met kransen en olijftakken in de hand. Centraal in deze kring verschijnt een Christus in stralenkrans. Deze Christusbuste heft de rechterhand op in een zegenend gebaar.²⁶⁵

Als belangrijkste plaats in de kerk werd er bijzondere aandacht besteed aan de renovatie van het presbyterium. De in 1588 gereedgekomen dispositie werd in de periode 1700-1711 vervangen door een nieuwe in opdracht van kardinaal Gabrielli en word zeer schaars vermeld in de bronnen.²⁶⁶ Er zijn

262 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. Afbeeldingenkatern, ongenummerd.

263 Marcucci, L. 1994. noot 29. fig. 19. '*cori, alzati sopra quattro archi simili agli altri delle nave.*'. Bruzio, G.A., circa 1680. f410.

264 Marcucci, L. 1994. noot 29. fig. 19. Bruzio, G.A., circa 1680. f410. '*per banda murati*'

265 Waarneming auteur, Zomer 2009.

266 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 73.

slechts enkele algemene opmerkingen over te maken aan de hand van Ugonio's *'Historia delle stationi di Roma'*. De omvang van het presbyterium bleef feitelijk gelijk. De sloop van de *schola cantorum* en de *ambones* leverden echter een grote winst in ruimte op in het stuk schip voor het priesterkoor. Ugonio bevestigt dit en heeft het letterlijk over het 'vergroten' van het deel van de kerk waar de opgang naar het hoofdaltaar zich bevindt.²⁶⁷ Het idee van een koorafsluiting bleef gehandhaafd in de vorm van een nieuw marmeren afsluiting door Ugonio beschreven als *'secondo l'usanza de nostri padri di dividere il presbiterio dal resto della chiesa'*.²⁶⁸ Waarschijnlijk was deze geplaatst ter hoogte van de triomfboog. Daarnaast liet Caetani het bestaande *ciborium*, dat volgens Ugonio nogal smal en klein was 'in orde maken'.²⁶⁹ Wat hieronder verstaan moet worden is niet geheel duidelijk maar lijkt te wijzen op een hergebruik van onderdelen ervan in een nieuw groter *ciborium*. Een nieuw '*più magnifico altare*' gewijd aan Bernardus van Clairvaux werd hieronder opgericht.²⁷⁰ *Ciborium* en altaar stonden waarschijnlijk recht onder de koepel. Gezien oriëntatie van de kerk en de ruimte die dan nog overblijft aan de absiszijde van het altaar is een verdere inrichting geënt op een miscelebratie *versus populum* aannemelijk.²⁷¹ Onder het altaar werden relieken bijgezet die bij de renovatie in de kerk aan het licht waren gekomen. Volgens een wijdingsinscriptie afkomstig van dit zestiende-eeuwse altaar betrof het houten pyxides of kistjes besprenkelt, of in aanraking geweest, met het bloed der martelaren en enkele mindere relieken van het lichaam van de heilige Pudentiana.²⁷² (afb. 65.) Waarschijnlijk bevond zich hierbij ook een met bloed bevlekte spons. Dat doet een beschrijving van de vondst van deze relieken uit 1803 tenminste vermoeden.²⁷³ Deze relieken waren ofwel afkomstig uit het middeleeuwse hoogaltaar of uit de put in de kapel van Pastor alwaar volgens de overlevering het bloed van martelaren bewaard werd.²⁷⁴ Het voor de kerk zo kenmerkende ambulatorium en de uit drie bogen bestaande arcade in de absis bleven gehandhaafd, zij dat de middelste boog in de absis waarschijnlijk werd dichtgemetseld en mogelijk voorzien van een schildering of schilderij.²⁷⁵ Het beeldbepalende mozaïek in de absiskalot werd grotendeels gespaard en zelfs gerestaureerd. (afb. 49.) Toch werd het

267 Ugonio, P., 1588, p. 163. *'Et ha fatto anco allargare quella parte, onde in capo si ascende all'altar maggiore.'*

268 Ugonio, P., 1588, p. 163. 'naar het gebruik van onze vaders om het presbiterium van de rest van de kerk af te scheiden'

269 Ugonio, P., 1588, p. 164. *'fatto accomodare il ciborio vecchio che era assai angusto, e sopra quattro piccole colonne appoggiato, vi drizza un più magnifico altare.'*

270 Ugonio, P., 1588, p. 164. 'een nog prachtiger altaar'

271 Wat betreft het altaar en het ciborium zijn de bronnen niet eenduidig. Hoewel Ugonio de indruk wekt van een dispositie met vrijstaand altaar en ciborium heeft Bruzio het zo'n honderd jaar later over een altaar tegen de achterwand van de absis waaraan dus enkel met de rug naar het volk gecelebreerd kon worden. Gezien het verschil van zo'n eeuw tussen beide beschrijvingen verdient Ugonio mijn inziens de voorkeur boven Bruzio. Blijft echter de vraag .hoe zijn: *'fatto accomodare il ciborio vecchio che era assai angusto'* te interpreteren. Mogelijk heeft er tussen de jaren dat de beschrijvingen van Ugonio en Bruzio tot stand kwamen (1588- circa 1680) een verandering van de dispositie plaatsgehad?

272 Mogelijk ook het hele lichaam van deze heilige. Het is niet duidelijk of deze nu in de Santa Prassede of de Santa Pudenziana begraven ligt. De inscriptie luidt: SUB HOC ALTARE RECONDITAE SUNT RELIQUIAE PYXIDIS LIGNEAE SANGUINE MARTIRUM ASPERSAE : ET INFERIUS RELIQUIAE CORPORIS D. CHRISTI VIRGINIS PUDENTIANAE, QUAE OMNIA R.P.D. HENRICUS CARD. CAETANUS S.R.E. CAMER. IN TITULI RESTAURATIONE INVENIT ET HONORIFICENTIUS REPOSUIT. PRECIBUS SANCTORUM SE COMMENDANS ANNO DNI MDLXXXVI. Waarneming auteur, Zomer 2009.

273 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 144. .De altaarinscriptie aangebracht bij de restauratie door kardinaal Litta in 1803 vermeld de vondst van : *'Quinque SS. Martyrum corpora cum spongia sanguine quasi adhuc rubicante inter vestibulum et altare inventa'*. Hier word waarschijnlijk het vestibulum altaris bedoeld dat in de toenmalige dispositie, uit de vroege achttiende eeuw, ter plaatse van het hoogaltaar van Caetani lag.

274 Parlato, E., 2009, p. 148. Panvinio, O., 1570, p. 341.

275 Angelelli, C., 2010. p. 198.fig. 197. Zij verwijst hierin naar het artikel: Marcucci, L. 1994: 'Per un'ipotesi restitutiva della chiesa di S. Pudenziana a Roma prima del rifacimento cinquecentesco' in *Palladio*, N.S., volume in memoria di Guglielmo De Angelis d'Ossat, 14, 1994. pp. 181-196.

danig ingekort aan de randen. Enerzijds was dat om dat het werk anders niet in te passen was in de gewenste nieuwe architecturale situatie, anderzijds moet het werk in een niet al te beste staat geweest zijn. Omwille van de realisatie van de bogen die de koepel dragen, werd van de bovenrand van het mozaïek flink wat afgehaald. De figuren van de Evangelisten en het kruis die ooit vrijelijk tegen de hemel afstaken, verdwijnen nu gedeeltelijk achter de boog die het werk omsluit.²⁷⁶ De onderste zone van het mozaïek was waarschijnlijk in een dusdanig slechte staat dat men besloot deze niet te restaureren maar af te dekken met een wand, rustende op de absismuur. Hierdoor werden twee apostelen en de onderlichamen van de tien overgeblevenen aan het oog onttrokken. Deze afdekwand bestond uit twee delen van circa een meter hoog terwijl een klein deel van het midden van de onderzone van het mozaïek in het zicht werd gelaten. In dit deel van de voorstelling bevond zich het Lam Gods en de Heilige Geest in de vorm van de duif. Beide wandjes werden keurig van een geprofileerd lijstwerk voorzien en droegen de restauratie-inscriptie met de tekst: HENRICVS CAETANVS TT. S. PVDENTIANAE PRESBITER CARLIS S. R. E. CAMERARIUS ECCLESIAM VETVSTATE COLLABEN TEM RESTITVIT EXORNAVIT M.D.L.XXXVIII.²⁷⁷ Niet alleen langs de randen maar ook in de rest van het beeldvlak van het mozaïek zullen hiaten aanwezig zijn geweest. Deze werden aangevuld met beschilderd stucwerk.²⁷⁸ Een dergelijke restauratietechniek is nog steeds zichtbaar in de mozaïeken in de absis van de San Stefano rotondo en de narthex van het Lateraanse baptisterium. In het geval van het mozaïek van de Santa Pudenziana werden deze herstellingen in 1829 en 1832 onder leiding van Camuccini vervangen door mozaïekwerk.²⁷⁹

Ook de zijbeuken werden grondig aangepakt. In navolging van het schip werden ook hier de eenvoudige houten dakconstructies aan het oog onttrokken door kruisgewelven. Voor een deel werden de zijbeuken zelfs opgeheven door ze te compartimenteren in zijkapellen. De eerste drie intercolumnia aan weerszijden waren of werden in deze fase dichtgezet en de linker zijbeuk was ter hoogte van de vierde en vijfde intercolumnia door middel van tussenwanden in 2 extra kapellen verdeeld.²⁸⁰ (afb. 60.) Wat resteerde van de zijbeuken bevatte ofwel al een altaar of moest open blijven omdat het toegang gaf tot een binnenplaats, de sacristie, het ambulatorium of het oratorium van Pastor.²⁸¹ In de linker zijbeuk, voor de ingang van deze laatste kapel bevond zich de al eerder genoemde put waarin volgens de overlevering het bloed van duizenden martelaren was bewaard door Pudentiana en Praxedis. (afb. 66.) Deze put werd voorzien van een travertijnen ombouw en een geprofileerde witmarmeren putrand ingelegd met Giallo Antico.²⁸² Dit geheel werd afgedekt met een ijzeren hekwerk. De in het ambulatorium gesitueerde Petruskapel bleef gedurende de restauratiecampagne van

276 Waarneming auteur, Zomer 2009.

277 Bovini, G., 1971. pp. 88-94. 'Henricus Caetanuskardinaalpriester van de Titulus Santa Pudentiana en Camerlengo van de heilige Roomse kerk, heeft deze door ouderdom en tijd vervallen kerk hersteld en verfraaid in het jaar 1588'.

278 Bovini, G., 1971. Deze haalt hier denkkelijk de Rossi aan.

279 Bovini, G., 1971. p. 93. Bovini, G., 1971. p. 103

280 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 71.

281 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. Afbeeldingenkatern, ongenummerd.

282 Waarneming auteur, Zomer 2009.

Caetani ongemoeid en haar vijfde-eeuwse mozaïeken gehandhaafd. Deze werden echter in 1595 verwijderd tijdens een renovatie van deze kapel in opdracht van Apostolisch protonotarius François Collin.²⁸³ Bij de genoemde reliekput bevond zich de toegang tot het oratorium van Pastor. Enrico Caetani had zich deze kapel toebedacht als grafkapel voor hem en zijn familie. In wezen gaat de bouwmassa van deze Capella Caetani terug tot de tweede eeuw en functioneerde deze tot Caetani zijn plannen tot uitvoering bracht als haast zelfstandige kapel tegen de Santa Pudenziana aan.²⁸⁴ Bij de renovatie werden het oude altaar, de *cancelli* en *ambones* gesloopt en werd het interieur geheel gerenoveerd in een laat Renaissance stijl.²⁸⁵ (afb. 67.) Het resultaat was een intens gedecoreerde kapel waar gebruik was gemaakt van dure marmersoorten, verguld stucwerk en mozaïeken. Ook de reliekput waarin volgens de vrome overlevering de lichamen van duizenden martelaren was bewaard moest bij deze gelegenheid het veld ruimen. Francesco da Volterra's nieuwe ontwerp voorzag in een van de rijkst gedecoreerde kapellen van Rome, geheel bekleed met veelkleurig marmer.²⁸⁶ Na de dood van da Volterra in 1594 nam Carlo Maderno het toezicht op de uitvoering over.²⁸⁷ De uitvoering van het marmerwerk was in handen van Cavaliere Giovanni Battista della Porta. Deze was de broer van Tomasso della Porta. Beide waren beeldhouwer maar zaten ook in de handel in marmer, oudheden en met name klassieke beelden.²⁸⁸ De kapel wordt betreden door een monumentale boogdoorgang gedragen door een viertal zuilen van Giallo Antico. Hierachter volgt een klein portaal dat zich aan de overzijde van de kapel spiegelt in de nis voor het altaar. Het interieur is gebaseerd op een rechthoekig grondplan van ongeveer 15 bij 7 meter met centraal tegenover de ingang het altaar.²⁸⁹ Dit altaar lag in een diepe nis in de achterwand overwelft door een tongewelfje. Alle wanden werden ter hoogte van het ontspringen van de pendentieven van de gewelfaanzet bekroond met lunetten. Deze bevatten in het geval van drie van de vier wanden een venster. Dit ontbreekt boven het portaal omdat hier de kapel tegen de kerk aan is gebouwd. Het altaar tegen de achterwand is bereikbaar via een drietal treden en word omlijst door een aedicula met een gebroken fronton. In plaats van een geschilderd altaarstuk bevindt zich hier een marmeren reliëf van de hand van Pietro Paolo Olivieri met een voorstelling van de aanbidding der koningen.²⁹⁰ Tegen de zijwanden van de kapel werden in de zeventiende eeuw naar het originele ontwerp grafmonumenten gerealiseerd die in vorm ook gebaseerd waren op een architecturale omlijsting door aediculae. Een opus sectile wandbekleding met groene, gele, rode, zwarte, grijze en witte marmersoorten verdeelde de plinten en wanden in panelen, soms ingelegd met motieven of reliëfs, maar altijd in een lijstwerk van wit marmer. Links en recht van de bij de voltooiing van de kapel nog tot stand te komen tombes waren nissen voor standbeelden

283 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 73. Montini, R. U., 1958. p.82.

284 Montini, R. U., 1958. pp. 32-36.

285 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 71.

286 Ostrow, S.F., 1996. p.390.

287 Hibbard, H., 1971. P. 127.

288 Panofsky, G., 1993. p. 119.

289 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. Afbeeldingenkatern, ongenummerd.

290 Montini, R. U., 1958. p. 78. Parlato, E., 2009, p. 149.

opgenomen. De panelen tonen veelvuldig de heraldische emblemen van de Caetani. (afb. 81) Met name de adelaar komt vaak terug als los embleem maar ook als schilddrager en bekroning van omliggende panelen. De gebeeldhouwde adelaar boven de entree houdt twee sponzen in zijn klauwen, een verwijzing naar de Vitae van Pudentiana en Praxedis. (afb. 68.) Een dergelijke verwijzing komt ook terug in andere elementen van de wandbekleding. Een aantal van de panelen met opus sectile verbeelden kruizen met de passiewerktuigen en vazen met bloed druppelende sponzen daarboven. (afb. 69.) Met name deze laatste vormen een verwijzing naar de patronen van de kerk. De huidige vloer dateert uit de zeventiende eeuw. Het is waarschijnlijk dat de oorspronkelijke vloer de voormalige plaats van de reliekput waarin de martelaren te rusten waren gelegd incorporeerde. De putopbouw zelf was dan wel verwijderd maar waarschijnlijk vervangen door een rooster in de marmeren vloer.²⁹¹ Een ander relict dat in de vloer gehandhaafd bleef zijn de bloedvlekken die getuigden van het mirakel van de bloedende hostie. De stukken marmer waar deze zich op bevonden werden ingezet in de nieuwe altaartreden en beschermd door bronzen reliekhouders voorzien van glazen ruitjes.²⁹² (afb. 70.) Het meest imponerende element in de kapel is ongetwijfeld het plafond. Dit bestaat uit goud en wit geschilderd stucwerk tegen een gedrukt koepelgewelf met pendentieven. (afb. 71.) Tegen deze pendentieven staan engelen in stucwerk die het gewelf dragen. In een maniëristische omkadering van guirlandes, florale motieven, kariatiden, putti, en heraldische emblemen, zoals de Caetani-adelaar, bevinden zich negen met mozaïek gedecoreerde panelen. Ook in de lunetten aan weerszijden van de ramen en de tongewelven in de nissen bevinden zich mozaïekpanelen.²⁹³ Het stucwerk is van de hand van Stefano Fuccari en het mozaïekwerk van Paolo Rossetti.²⁹⁴ Deze laatste werkte naar ontwerpen van Cristoforo Roncalli of Frederico Zuccari en had ook aan de mozaïeken in de Vaticaanse Capella Gregoriana gewerkt.²⁹⁵ Zowel de reliëfs in stuc als enkele mozaïekpanelen delen een gezamenlijk thema: de oudste geschiedenis van deze kerk. Enkele voorstellingen springen in het oog. Met name in stucwerk voorstellingen van de bediening van de sacramenten door Petrus, en in mozaïek de gezusters Pudentiana en Praxedis die het bloed en de lichamen van de martelaren verzamelen. (afb. 72.) De overige mozaïekpanelen verbeelden de Evangelisten, profeten, sibylen en putti.²⁹⁶ Een laatste figuratief element van belang is de beeltenis van de heilige Pastor in verguld stuc. Deze bevindt zich boven de entree en is vergezeld van de inscriptie: S. PASTOR PRESBITER HUIUS TIT CONDITOR.²⁹⁷

291 Parlato, E., 2009, p. 148.

292 Francino, G., 1600, p. 113. Parlato, E., 2009, p. 148.

293 Waarneming auteur, Zomer 2009.

294 Ostrow, S.F., 1996, pp. 148-53.

295 Parlato, E., 2009, pp. 154-55.

296 Waarneming auteur, Zomer 2009.

297 De heilige priester Pastor, stichter van deze kerk. Montini, R. U., 1958, p. 81.

8.3.6. Analyse van de in opdracht van Enrico Caetani gedane restauratie

Ingrijpend en karakter veranderend is Caetani's renovatie in de jaren tachtig van de zestiende eeuw zeer zeker te noemen. De architecturale concepten zoals die voortkwamen uit het concilie van Trente werden ook hier doorgevoerd. Persoonlijke devotie nam daarin een belangrijke plaats in. Door de lichtbeuken dicht te metselen werd de kerk een stuk donkerder en was deze geschikter voor contemplatie en het persoonlijke gebed. Ook de opdeling van de rechter zijbeuk in kapellen faciliteert deze persoonlijke devotie. De nieuwe koepel echter liet een zee van licht binnen in het presbyterium, de liturgische focus van het gebouw. Dit uitgelichte decor benadrukte het belang van de Heilige Eucharistie die zo het natuurlijke hoogtepunt vormde van de liturgie en kerkgang. De koepel, de koepelschilderingen, de plafondgewelven en de nieuwe gevel zijn allemaal naar de laatste mode en contemporain idioom. Toch is daarmee niet deze gehele renovatie te duiden. Er speelde ook duidelijk een ideologie mee die gebaseerd was op het benadrukken van oude wortels en continuïteit vanaf de vierde eeuw tot het heden. Deze komt naar voren in het gebruik van spolia, het handhaven en benadrukken van oude architectonische elementen en het gebruik van bepaalde decoratiemethoden en een uitgesproken iconografie. Deze benadering werd al duidelijk bij het binnengaan van de kerk. Hoewel de gevel een typisch product van de late zestiende eeuw was en bijzonder sober was uitgevoerd, liet het portaal zien dat het om een oude kerk ging. (afb. 56) De aediculavormige omlijsting bestaat uit twee zuilen met spiraalvormige cannelures, afkomstig uit de tweede-eeuwse bouw. Deze worden bekroond door omgekeerde antieke basementen hier gebruikt als kapiteel. (afb. 57, 58,) Daar bovenop rust de gebeeldhouwde architraaf uit de elfde of twaalfde eeuw dat al in de oude gevel verwerkt was. Dit reliëf toont Pastor, Pudens en Praxedis, Pudenziana en het Lam Gods gevat in medaillons te midden van bladmotieven. Centraal echter het Lam Gods dat door zijn bloed de wereld verlost en de twee maagden met hun vazen waarin zij bloed verzamelden. (afb. 73.) Dit bloed is een element dat een leidmotief zal vormen in de thematiek van de decoratie in de Santa Pudenziana. Een bezoeker werd hier doormiddel van de entree dus direct met de Romeinse en Romaanse geschiedenis van de kerk geconfronteerd. Eenmaal binnen waren nog een aantal opvallende zaken waarneembaar. Allereerst de vloer, deze was nog origineel laat antiek en waar nodig hersteld. Hoewel deze herstellingen in karakter enigszins van het origineel verschillen, de tesserae lijken groter en zijn onregelmatiger gelegd, maakten ze het voortbestaan van deze grote vroeg vijfde-eeuwse vloer mogelijk. Het is terecht dat Ugonio daarom opmerkt dat: *'il qual modo di lastricare, come per molti vestigi di pavimenti antichi si veda, fu in roma gia usatissimo....'* Men was zich aan de hand van andere resten van dergelijke vloeren dus zeker bewust van de ouderdom van deze vloer.²⁹⁸ (afb. 63.) Een ander interessant element in het interieur waren de arcaden. De door pilasters ingekapselde zuilen waren in opdracht van Caetani weer zichtbaar gemaakt. Deze haast bouwhistorische benadering maakte de oorspronkelijke architecturale opzet van de kerk weer zichtbaar. De geschiedenis draagt

298 Ugonio, P., 1588, p. 164. 'Deze wijze van bestraten, zoals men in veel resten van oude vloeren kan zien, werd in Rome veel toegepast.'

hier werkelijk de kerk. Deze maatregel was niet constructief en ook weinig esthetisch van aard. Ideologie zal dan ook de belangrijkste drijfveer zijn geweest voor deze onderneming. Hoewel het ritme van de arcade door dichtzettingen van een aantal intercolumnia werd verstoord, wist de restauratie een visuele eenheid hierin te bereiken. Een stucprofiel gaf de contouren aan van de pilasters en de eens dichtgezette bogen. (afb. 62.) De verwijdering van de drie, het schip in de breedte overspannende, bogen gaf de arcade haar horizontale lengte werking terug. Visueel was zo de vijfde-eeuwse boogstelling in ere hersteld. Het oog van de bezoeker werd echter naar het met licht overgoten presbyterium en het mozaïek in de absiskalot getrokken. In deze zone van de kerk waren ingrijpende veranderingen doorgevoerd die niet al te sympathiek stonden tegenover de laat antieke structuur van het gebouw. De koepel en de daartoe benodigde dragende constructie van bogen bepaalde sterk het aanzien van het presbyterium. Ook de vernieuwde liturgische inrichting van dit priesterkoor drukte haar stempel. Desalniettemin werden een aantal zaken gehandhaafd en zelfs visueel versterkt. Het presbyterium bleef in de nieuwe situatie feitelijk gelijk in omvang en in opzet in basis gelijkvormig. Zo werd het koor wederom afgesloten door een marmeren afscheiding ‘*secondo l’usanza de nostri padri*’.²⁹⁹ Ook het altaar was geheel vernieuwd. Desalniettemin was ook dit, gezien de beschrijving als staande op vier zuiltjes, waarschijnlijk een vrijstaand altaar dat de miscelebratie versus populum faciliteerde. Ugonio’s ‘*fatto accomodare il ciborio vecchio che era assai angusto*’ interpreterende werd ook dit altaar overdekt door een *ciborium* dat waarschijnlijk deels bestond uit van onderdelen van het oude *ciborium*.³⁰⁰ In deze zin was de nieuwe situatie qua uitgangspunt dus vrij behoudend.³⁰¹ Ook enkele oude elementen van de inrichting werden, zij het niet in situ, behouden. Zo werden de verschillende panelen met fragmenten stichtingsinscriptie ingemetseld in de wanden van de Petruskapel alwaar ze getuigden van de oude geschiedenis van de kerk.³⁰² De koepel beschildering was sterk maniëristisch en had qua compositie en iconografie vrijwel geen reminiscenties aan een vroegchristelijk verleden. Toch was de themakeuze daar wel sterk van doordrongen. Primair natuurlijk in de afbeelding van de heiligen die een rol spelen in de geschiedenis van de kerk en een martelarenthematiek die zich uit in de engelen met martelaarskronen in de handen. (afb. 64.) Direct in het oog springen de figuren van Petrus, Paulus en Pudens en van de twee zusters een spons met bloed uitknijpende boven een vaas. (afb. 74, 75.) Ook bepaalde decoratieve motieven vallen op. De blad- en vruchtenfestoenen in de dagkanten van de vensters zijn sterk reminiscent aan de festoenen in de mozaïeken op de triomfbogen van veel van Rome’s vroeg christelijke kerken. (afb. 76, 77.) Dit door II Circignani voor de vensters gekozen motief moet op deze voorbeelden gebaseerd zijn.

299 Ugonio, P., 1588, p. 163. ‘naar het gebruik van onze vadersen’

300 Ugonio, P., 1588, p. 164. ‘Hij liet het oude ciborium dat zeer nauw was, op orde brengen’

301 Wat betreft het altaar en het ciborium zijn de bronnen niet eenduidig. Hoewel Ugonio de indruk wekt van een dispositie met vrijstaand altaar en ciborium heeft Bruzio het zo’n honderd jaar later over een altaar tegen de achterwand van de absis waaraan dus enkel met de rug naar het volk gecelebreerd kon worden. Gezien het verschil van zo’n eeuw tussen beide beschrijvingen verdient Ugonio mijn inziens de voorkeur boven Bruzio. Blijft echter de vraag .hoe zijn: ‘*fatto accomodare il ciborio vecchio che era assai angusto*’ te interpreteren. Indien er zoals Bruzio aangeeft inderdaad een altaar zonder ciborium tegen de absiswand aanstond dan is dit een breuk met het verleden. Mogelijk heeft er tussen de jaren dat de beschrijvingen van Ugonio en Bruzio tot stand kwamen (1588- circa 1680) een verandering van de dispositie plaatsgehad?

302 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 47.

Het was echter niet de koepel maar de absis zelf die voor een beschouwer vanuit de kerk in het oog viel. De achterwand met arcade bleef zijn open karakter behouden en het absismozaïek bleef gehandhaafd. (afb. 78.) Dit laatste is op zich een opmerkelijk gegeven. Gezien de constructie van de nieuwe koepel was het veel eenvoudiger het in slechte staat verkerende mozaïek te verwijderen. De nu gekozen oplossing was gecompliceerd en waarschijnlijk kostbaar. Om de absiskalot moest worden heen gebouwd en de aanzienlijke hiaten in de voorstelling moesten worden opgevuld. Gezien het feit dat geen moeite gespaard werd om dit element te behouden, lijkt Caetani vervuld te zijn geweest van de wens dit mozaïek te handhaven. Ook al resulteerde dit in een aanzienlijk ‘bijgesnoeid’ mozaïek met vreemde afdekmuurtjes voor een deel van de onderste zone. Gezien de omvang van de door Camuccini in 1820-1832 gerestaureerde delen zullen grote zones van het mozaïekwerk ontbroken hebben. Waarschijnlijk ontbrak al zo’n 50% van het originele werk.³⁰³ Dat visualiserende aangevuld met beschilderd gips moet een zeer onrustig, weinig esthetisch, beeld hebben opgeleverd. Ook het, in de onderste zone behouden, fragment met het Lam Gods moet zijn overgekomen als een wat vreemd uitstulpsel aan de rest van de voorstelling. Al met al moet de wens tot behoud dus bijzonder groot zijn geweest. Over het al dan niet historisch juiste karakter van deze restauratie is weinig te zeggen. De aanvullingen van de hiaten zoals deze voorkomen in de tekeningen van Ciacconio en Eclissi zien er overtuigend uit maar verschillen op een aantal punten met de in de negentiende-eeuwse restauratie in mozaïek aangebrachte invullingen.³⁰⁴ Toch namen ook deze laatsten bijzondere details van de Caetani-restauratie over. Opvallend is de incorporatie van de twee gegolfde blauwe banden uit het wapenschild van de Caetani in één van de knoppen van de armleuning van de *Cathedra Christi*.³⁰⁵ (afb. 79.) Deze ongetwijfeld uit 1588 daterende invoeging werd in de negentiende eeuw keurig gekopieerd naar een versie in mozaïek.³⁰⁶ De adelaar, het andere heraldische embleem van de Caetani, kwam al voor in het mozaïek in de vorm van de Johannes symboliserende adelaar. Het is niet onwaarschijnlijk dat deze bij de zestiende-eeuwse restauratie zo gemodelleerd werd dat deze een grotere gelijkenis vertoonde met de Caetani-adelaar. (afb. 80.) Door het aanbrengen van zijn heraldische symbolen gaf Enrico Caetani zichzelf en zijn familie een plaats in de geschiedenis van de kerk en smeedde hij een band tussen zichzelf en de vroegste geschiedenis van deze kerk en haar kerkgemeenschap.³⁰⁷ (afb. 81.) De waarde die werd gehecht aan de vrome stichtingsgeschiedenis en de zichtbaarheid daarvan blijkt wel uit een relict uit de christelijke ‘oertijd’: de put waarin Pudentiana en Praxedis het bloed der martelaren hadden bewaard. Deze directe en visuele verbinding met de twee heiligen en de christenvervolgingen in het haast apostolische tijdsvak werd dan ook gemonumentaliseerd. De nieuwe, met Giallo Antico

303 Bovini, G., 1971. p.90. fig. 18. Waarneming auteur, Zomer 2009.

304 Bovini, G., 1971. p.92. fig. 19. Osborne, J. & Claridge, A., 1996. pp. 306-07.

305 Waarneming auteur, Zomer 2009.

306 Aan deze incorporatie van het heraldische embleem van de Caetani is iets zeer vreemds. De uitvoering komt in niets overeen met de negentiende-eeuwse restauraties die bijzonder glad en gelijkmatig ogen. Ook Matthiae geeft deze zone aan als origineel mozaïekwerk. Is hier toch van een vroegere restauratie in tesserae sprake?.

307 Patrizia Rosini gaat in haar artikel *Un mistero durato cinquecento anni - Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese ed i Caetani - La Basilica di Santa Pudenziana* zelfs nog verder en meent in de gerestaureerde apostelfiguren portretten van leden van de Farnese familie te herkennen. Deze these komt de auteur dezes echter over als zeer onwaarschijnlijk

beklede, putombouw was op deze manier een blijvend memento aan de heiligen en hun vrome daad en een 'bewijs' van de juistheid van de stichtingsgeschiedenis van het Godshuis.

Zelfs op de plaats waar men de associatie met het vroegchristelijke verleden het minst verwacht, is deze wel degelijk aanwezig: de rijk gedecoreerde laat Renaissance Capella Caetani. Hoewel de zich in deze kapel bevindende tweede reliekput, waarin de lichamen der martelaren verstoppt waren, uiteindelijk het veld moest ruimen, trachtte men de herinnering hieraan en aan de oude kapel te bewaren. In de nieuw aangebrachte decoratie kwam allereerst de buste van de heilige Pastor terug met de tekst: S. PASTOR PRESBITER HUIUS TIT CONDITOR.³⁰⁸ Over de origine van de kapel was dus geen tijfel meer mogelijk. Ook verbeelden een aantal stucreliëfs scènes waardoor de beschouwer herinnerd wordt aan het verblijf van de apostelvorsten op deze plaats. De gekozen media voor de overige decoratie waren bij uitstek geïnspireerd door vroegchristelijke decoratietechnieken. Allereerst waren daar de mozaïekpanelen, als *quadri riportati* ingevoegd in het stucwerk van het gewelf. (afb. 71.) Door het gebruikte medium deelden ze een gemeenschappelijke taal en geest met de decoratie van de vroege kerk. Ook in de thematiek verwezen enkele panelen duidelijk terug naar de eerste eeuwen van het christendom. Zo was er het mozaïek met daarop de gezusters Pudentiana en Praxedis die het bloed en de lichamen van de martelaren verzamelen. (afb. 72.) Ook enkele van de opus sectile-panelen die de wanden bekleeden, grepen qua medium en thematiek terug op een vroeg christelijk verleden. Qua medium waren deze waarschijnlijk geïnspireerd op de laat antieke wandbekledingen zoals die nog altijd aanwezig zijn in bijvoorbeeld de Santa Sabina en de narthex van het Lateraans baptisterium. De afbeelding op deze panelen verwijzen naar de put die zich in de kapel bevond en de daarmee geassocieerde zorg voor de martelaren door Praxedis en Pudentiana. Op de panelen staan klassieke vazen afgebeeld in geel zwart en groen marmer. Zowel boven als onder de vaas is in laag reliëf een spons weergegeven. Uit de bovenste spons vallen druppels bloed, verbeeldt in Rosso Antico, naar beneden in de vaas. Andere druppels vallen erlangs om te worden opgevangen door de tweede spons onder de vaas. (afb. 69.) Deze verwijzing naar de hagiografie van de twee zusters en de sacraliteit van het bloed komt ook nog eens naar voren in enkele van de Caetani-adelaars in de kapel die vergelijkbare sponzen in de klauwen dragen.³⁰⁹ (afb. 68.) Ook de incorporatie van de bloedvlekken op de treden naar het altaar zijn op te vatten als een wens tot behoud van de 'wonderbare' geschiedenis van de kerk. Het bloedmirakel dat hier ooit plaats zou hebben gehad werd in de nieuwe context opnieuw geënceneerd. De herplaatsing van de stukken marmer in de treden maakte het de beschouwers mogelijk het wonder te visualiseren. (afb. 70.) Het lijkt er sterk op dat Caetani het motief 'bloed' als leidmotief heeft gekozen voor zijn renovatie. Bij een rondgang duikt dit motief op, op verschillende plaatsen in de kerk. Zo was het Lam Gods, met een eucharistische tekst over het bloed vergoten ter vergeving van de zonden, terug te vinden op het fries boven de entree en in

308 De heilige priester Pastor, stichter van deze kerk.

309 Waarneming auteur, Zomer 2009.

het inmiddels verloren gegane deel van het absismozaïek. Een andere eucharistische verwijzing naar bloed is natuurlijk terug te vinden in relieken van het bloedwonder in de Capella Caetani. Het bloed der martelaren is het andere component dat bijdraagt aan dit thema. Dit komt naar voren in de vazen met bloed in handen van Pudentiana en Praxedis op het reliëf boven de ingang van de kerk, de put met bloed van de martelaren in de zijbeuk, de afbeeldingen van sponzen en urnen met bloed in de Capella Caetani en de afbeeldingen van de zusters met hun in bloed gedrenkte sponzen in de koepel en in de kapel. Opvallend hierbij is het opduiken van de spons in de iconografie van de twee zusters. Het lijkt er sterk op dat deze voor de Caetani-restauratie helemaal niet gangbaar was. De elfde-eeuwse architraaf, de elfde-eeuwse fresco's in de Maria kapel, noch de negende-eeuwse fresco's in de onderaardse ruimtes onder de kerk, laten een spons zien. Ook de afbeeldingen van de heilige zusters in de Santa Prassede ontberen een spons. Het opduiken van dit attribuut dat ook niet in de acta van de heiligen voorkomt, lijkt dan ook samen te hangen met de restauratiewerkzaamheden in opdracht van Caetani. Het is het meest waarschijnlijk dat er of in de put in de Capella Caetani of onder het hoogaltaar een spons is aangetroffen tussen de relieken. De inscriptie die over de depositie van relieken door Caetani gaat, rept echter met geen woord over een spons.³¹⁰ Dat deze hierbij wel degelijk aanwezig geweest moet zijn, blijkt uit het aantreffen daarvan bij het openbreken van dit reliekdepot in 1803. De daarop door kardinaal Litta nieuw aangebrachte altaarinscriptie vermeldt de vondst van een door bloed rood gekleurde spons.³¹¹ Gezien het plotselinge opduiken van de spons in de iconografie van de heiligen en het ontbreken er van in hun acta moet er in 1588 reden zijn geweest om deze met de heiligen te associëren. Waarschijnlijk heeft men deze spons inderdaad aangetroffen in een vroeg stadium van de renovatie en heeft deze een inspiratiebron gevormd voor het decoratieve programma van de koepel en de Capella Caetani. Het dusdanig verwerken van een dergelijke vondst past goed in het contemporaine streven het historische karakter van de martelaren te benadrukken. De opname van de spons in de iconografie van de twee heiligen geeft uiting aan de wetenschappelijke onderbouwing van hun bestaan en hun vrome handelen inzake de zorg voor de martelaren.

Enrico Caetani's restauratie campagne was gebaseerd op zowel vernieuwing als behoud. Enerzijds werd aansluiting gezocht bij de nieuwe uit het concilie van Trente voortkomende ideeën over moderne kerkarchitectuur en de Maniëristische decoratietrend anderzijds was er een wens tot behoud van beeldbepalende historische inrichtingselementen. In de hieruit voortkomende synthese werd het evenwicht tussen deze twee soms tegenstrijdige uitgangspunten gezocht. Het resulteerde in een kerk die beide uitgangspunten duidelijk in zich draagt. De dichtgezette lichtbeuken, het verlaagde gewelvenplafond, de zijkapellen en Capella Caetani en de maniëristisch beschilderde koepel wisten de kerk de laat zestiende-eeuwse architecturale karakteristieken te verlenen die een van zichzelf en van

310 SUB HOC ALTARE RECONDITAE SUNT RELIQUIAE PYXIDIS LIGNEAE SANGUINE MARTIRUM ASPERSAE : ET INFERIUS RELIQUIAE CORPORIS D. CHRISTI VIRGINIS PUDENTIANAE, QUAE OMNIA R.P.D. HENRICUS CARD. CAETANUS S.R.E. CAMER. IN TITULI RESTAURATIONE INVENIT ET HONORIFICENTIUS REPOSUIT. PRECIBUS SANCTORUM SE COMMENDANS ANNO DNI MDLXXXVI. Waarneming auteur, Zomer 2009.

311 Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965. p. 144

zijn titelkerk bewuste kardinaal wenste te zien. De zeker gewaardeerde identiteit van de kerk was nu gesierd door een vorm die voor tijdgenoten als gepast werd ervaren voor zijn eerbiedwaardige ouderdom en gewijde geschiedenis. Daarnaast was door middel van het behoud en zichtbaar maken van oude elementen en de thema en materiaalkeuze van de nieuwe decoratie getracht de vroegchristelijke geschiedenis tot uiting te laten komen. De verwijzing naar de vroegchristelijke wortels die de originele gehandhaafde elementen uitdroegen ging een wisselwerking aan met de nieuw toegevoegde structuren en decoraties die deels naar een zelfde ‘oerverleden’ verwezen. Het resultaat van dit samenspel tussen oud en nieuw is gezien het beoogde doel evenwichtig te noemen. Terwijl de vroegchristelijke geschiedenis van de kerk in structuur en losse elementen duidelijk aanwezig en voelbaar is, werd een modern architecturaal concept doorgevoerd dat aanhaakte bij de contemporaine eisen die aan een kerk gesteld werden. In zijn loftuiting op dit resultaat verwoorde tijdgenoot Panciroli het in zijn *‘I tesori nascosti nell’ alma città di Roma’* uit 1600 het als volgt: *‘E lasciarla goder à noi in terra con rendergli mille benedittioni, che una sì antica, & illustre memoria della nostra S. fede in Roma hà rinovata, nobilitata, & arricchita.’*³¹²

8.4. Santi Nereo e Achilleo

Aan de voet van de Caelius ligt tussen de thermen van Caracalla en de oude Via Appia, nu de Viale delle terme di Caracalla, de SS Nereo e Achilleo. Deze van buiten bescheiden ogende kerk staat ook wel bekend onder de naam Titulus Fasciolae en kan haar stichtingsgeschiedenis terugvoeren tot de eerste eeuwen van de christelijke jaartelling. In 1596 kreeg kardinaal Cesare Baronio het Godshuis op zijn verzoek toegewezen als titelkerk en ving een grootschalige restauratie aan.

8.4.1. Voorgeschiedenis van de SS. Nereo e Achilleo tot de restauratie

In haar vroegste geschiedenis stond de SS. Nereo e Achilleo bekend onder de naam Titulus Fasciolae. De duiding van deze naam is onzeker. Betreft Fasciola een eigennaam, een regio in de stad of kent het een andere herkomst? In navolging van de vijfde- of zesde-eeuwse martelaarsakten van Processus en Martinianus wil de populaire overlevering dat de naam Fasciola teruggaat op de heilige Petrus. De ketenen waarmee deze tijdens zijn gevangenschap in het marmertinum had vastgezet, hadden zijn enkels verwond. Deze waren voor zijn vlucht echter in verband gewikkeld. Tijdens de heilige’s vlucht uit Rome, zoals vermeld in de tweede-eeuwse apocriefe akten van Petrus, zouden dezen windselen (fasciola) om zijn voet zijn losgeraakt en achtergebleven langs de weg.³¹³ Het is op deze plek dat volgens dit verhaal de kapel verrees die de directe voorganger vormde van de SS. Nereo e Achilleo. Hoewel deze vertelling in kern een vijfde- of zesde-eeuws verhaal betreft, gaat de geschiedenis van

312 ‘En laten wij ons op aarde verheugen met het uiten van duizend zegeningen, dat hij [Caetani] een dergelijke oude en illustere herinnering van ons heilige Geloof in Rome heeft gerenoveerd, veredeld en verrijkt.’ Panciroli, O., 1600, p. 719.

313 Acta Sanctorum, Bollandisten, Juli vol. 2, pp. 304-5. *‘Beatissimo autem Petro apostolo, cuius pedem attriverant compedes ferrei, cecidit fasciola apud sepe in Via Nova.’*

deze titulus aantoonbaar terug tot de vierde eeuw. Een nabij de San Paolo fuori le mura gevonden epitaaf uit het jaar 377 maakt melding van een zekere Cinnamius Opas lector van de Titulus Fasciolae.³¹⁴ Ook een aantal vijfde- en zesde-eeuwse inscripties getuigen van deze titulus. Zo zijn er grafschriften uit de catacombe van Domitilla van een zekere Pascentius en een Basilius die verwijzen naar deze titulus.³¹⁵ Ook geïnscribeerd in de *transennae* van de aan Nereus en Achilleus toegewijde basilica in deze catacombe is het woord Fasciolae teruggevonden.³¹⁶ Naast deze inscripties staat in het Liber Pontificalis vermeld dat de vader van Paus Felix III in de late vijfde eeuw presbyter was van de Titulus Fasciolae. Ook staan de presbyters Acontius, Paulinus en Epiphanius van de Titulus Fasciolae opgetekend als aanwezig bij het Romeins concilie van 499.³¹⁷ Gedurende de latere zesde eeuw echter vindt er een naamsverandering van deze kerk plaats. De aanduiding Titulus Fasciolae verschuift naar de achtergrond wordt vervangen door de naam Titulus Sanctorum Nerei ed Achillei. Deze duikt voor het eerst op gedurende het pontificaat van Gregorius de Grote als de priester Justus wordt vermeld als zijnde aanwezig op het concilie van 595.³¹⁸ De nieuwe naamgeving roept enige verwarring op met coemeteriale basilica in de catacomben van Domitilla met dezelfde toewijding. Tussen de kerk en de catacombe met bijbehorende basilica bestond ongetwijfeld een relatie. Het is zeer waarschijnlijk dat de clericus van de titulus Fasciolae oorspronkelijk verantwoordelijk was voor het beheer van deze catacombe en grafbasilica. In de vroege negende eeuw werd deze grafbasilica verlaten en ontdaan van het liturgisch meubilair. Umberto Fasola vermoedt zelfs dat dit in opdracht van paus Leo III in 814 werd aangewend voor gebruik in de gelijknamige kerk binnen de muren.³¹⁹ Ook de lichamen van de heiligen werden in de loop van de tijd overgebracht naar stadskerken.³²⁰ In het geval van Nereus en Achilleus was dat naar de kerk van San Adriano op het Forum Romanum. Over de vorm van de oorspronkelijke laat antieke Titulus Fasciolae is niets bekend. Zelfs de precieze locatie roept vragen op. Dit gebouw werd in 814 namelijk afgebroken en een nieuwe kerk werd opgericht in de onmiddellijke nabijheid er van.³²¹ In het Liber Pontificalis staat dat paus Leo III *'iuxta eandem ecclesiam noviter a fundamentis, in loco superiore ecclesiam construens mire magnitudinis et pulchritudinis decoratam'*³²² Dit omdat de kerk door ouderdom gebreken vertoonde en wat betreft situering gevoelig was voor overstromingen. Deze Karolingische bouwfase vormt de kernbouw van de huidige kerk en is qua grondplan vrijwel gelijk aan de huidige. Het betrof een simpel schip met een absis geflankeerd door zijschepen. (afb. 82.) Voor kerk bevond zich echter nog een narthex en ook de

314 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 137. 'CINNAMIVS OPAS LECTOR TITVLI FASCIOLE....GRATIANO III ET MEROBAYDE CONSS.'

315 Guerrieri, A., 1951. pp. 27-27. 'SILIV...SCIOLA' en 'hic requiesCIT PASCENTIVS LECTOR DE FASCIOLA qui vixit annos plus miNVS XXII DEPOSITVS IN PACE CONS DN II ONORIO'

316 Guerrieri, A., 1951. pp. 27-28.

317 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 137.

318 Guerrieri, A., 1951. p. 33.

319 Fasola, U.M., 1974. pp.18-19.

320 De overbrenging had getuige een inscriptie uit de San Adriano uit 1224 mogelijk plaats in dat jaar. Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 137.

321 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 137

322 'Naast deze kerk, op een hogere plaats een vanaf de fundamenten nieuwe kerk liet bouwen, opvallend van omvang en en schitterend gedecoreerd.' Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 137.

omvang van de intercolumnia van de zuilenreeks in het schip verschilde met de huidige situatie. In opstand was de in opdracht van Leo III gebouwde kerk echter wel degelijk verschillend van de huidige. Naast enkele kleine verschillen, zoals de zuilen die vandaag de dag vervangen zijn door achthoekige pijlers en de aanwezigheid van een narthex, had deze bouwfase galerijen boven de zijschepen. Dit maakte dat de buitenwanden van de zijschepen tot hoger door liepen en de daklijn van de zijschepen zo'n 1,5 meter hoger lag. Hierboven bevond zich dan als lichtbeuk alsnog een reeks kleine rondboogvensters in de wanden van het middenschip.³²³ (afb. 83.) Deze situatie blijft in stand tot in de veertiende eeuw, gedurende de ballingschap van de pausen te Avignon, het verval toeslaat en de kerk in een ruïneuze situatie raakt. Omstreeks het jaar 1320 word in een beschrijving van Rome vermeld dat de kerk geen geloofsgemeenschap meer dient.³²⁴ Een kentering vindt plaats ter gelegenheid van het heilig jaar van 1475. Voor deze gelegenheid gaf paus Sixtus IV opdracht tot de restauratie van de inmiddels tot ruïne vervallen kerk. Gedurende deze ingreep sneuvelen de galerijen boven de zijschepen en worden de colonnades van het schip en de zich daarboven bevindende muren van de lichtbeuken geheel nieuw opgetrokken. De vensters in de zijbeuken worden dichtgemetseld en ook de vensters in de absis worden verkleind.³²⁵ (88.) Een kleine honderd jaar later in 1580 beschrijft Ugonio de kerk echter als zijnde in een zeer slechte staat.³²⁶ Het was deze vervallen toestand die kardinaal Cesare Baronio er in 1596 toe aanzette de paus te verzoeken deze kerk als titelkerk toegewezen te krijgen.³²⁷

8.4.2. Zestiende-eeuwse kennis van de voorgeschiedenis van de Nereo e Achilleo

Een vroegchristelijk verleden en in het bijzonder de veronderstelde banden van de SS. Nereo e Achilleo met Gregorius de Grote waren gedurende de late zestiende eeuw bekend in Rome. Baronio schrijft hierover in zijn *Annales Ecclesiastici* en Ugonio tekent de geschiedenis van de kerk op in zijn aantekeningen.³²⁸ Uit 1600, vlak na de restauratie van de kerk dateert de beschrijving van de geschiedenis van de kerk in de populaire pelgrimsgids '*I tesori nascosti nell'alma città di Roma*'. Deze traceert de origine van de kerk terug tot een heidense Isistempel. Deze raakte buiten gebruik nadat de Isispriesters zich hadden bekeerd tot het christendom en hun afgodsbeelden in de Tiber hadden gegooid.³²⁹ Opvallend genoeg noemt noch, Pancirolo, de schrijver van '*I tesori nascosti*', noch Baronio of Ugonio de legende van de heilige Petrus en de verloren windselen.³³⁰ De voormalige Isistempel zou vervolgens in de vierde eeuw zijn omgevormd tot de Titulus Fasciolae door paus Marcellus. De toewijding aan de heilige Nereus en Achilleus zou volgens deze gids zijn voortgekomen

323 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pp. 148-51.

324 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 137. '*Ecclesia sanctorum Nerei et Achillei, titulus presbiteri cardinalis, non habet servitorum*'

325 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pp. 140-41.

326 Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161. p. 196. '*Haec eccl....visitur.. penitus ac diruta*'

327 Barnabei, G., 1651. p. 187.

328 Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161. p. 196.

329 Panciroli, O., 1600. p. 625.

330 Panciroli, O., 1600. p. 625.

uit het feit dat de kerk aan de uitvalsweg lag waaraan ook de catacombe met de graven van Domitilla en Nereus en Achilleus lag.³³¹ Paus Gregorius zou deze lichamen naar de kerk hebben overgebracht. In de late zestiende eeuw zag men het bewijs hiertoe in een van Gregorius bewaard gebleven preek uit de late zesde eeuw die hij zou hebben gehouden in de SS. Nereo e Achilleo bij de rustplaats van deze heiligen.³³² Deze lezing betreft echter een foutieve interpretatie van de tekst van deze preek die in werkelijkheid in de grafbasilica in de catacomben werd gehouden. De relatie van paus Gregorius de Grote met de kerk werd door deze vermeende preek zeer belangrijk geacht en zou, zoals zal blijken, een van de leidmotieven worden in de restauratie. Desalniettemin was het tenminste Baronio bekend dat de kerk zoals men die in de zestiende eeuw kende niet terugging tot Gregorius maar tot een herbouw in de directe nabijheid van de oude kerk in opdracht van paus Leo III. Hij noemt deze herbouw expliciet in zijn *Annales Ecclesiastici*: ‘*Idem Praeclarissimus Pontifex [Leo III] Conspiciens Ecclesiam beatorum martyrum Nerei & Achillei prae nimia jam vetustate deficere, atque aquarum inundatione repleti, iuxta eandem Ecclesiam noviter a fundamentis in loco superiore Ecclesiam construxit mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratam*’.³³³ De afwezigheid van belangrijke relieken in de periode voor de restauratie door Baronio, of tenminste het vermelden daarvan, is opvallend te noemen. De algemene contemporaine overtuiging was dat de lichamen van de heiligen Nereus, Achilleus en Domitilla in de late oudheid in de basiliek waren bijgezet en ergens op een onbekend moment in de geschiedenis van de kerk om onverklaarbare redenen waren overgebracht naar de San Adriano op het Forum Romanum.³³⁴ In de latere legendevorming was de heilige Domitilla uitgegroeid tot een Flavische prinses verwant aan de keizers Constantijn de grote, Vespasianus, Titus en Claudius en de heilige Clemens.³³⁵ Nereus en Achilleus waren in deze legende haar dienaren die haar tot het christendom hadden bekeerd, een feit waarvoor zij de marteldood stierven.

8.4.3. De verschijningsvorm van de SS. Nereo e Achilleo voor de restauratie

De kerk die Cesare Baronio verkoos tot zijn titelkerk was eind zestiende eeuw feitelijk een ruïne. De negende-eeuwse kerk van Leo III was in 1475 al eens zeer grondig gerenoveerd toen Sixtus IV deze in een even erbarmelijke staat aantrof. In opzet betrof het een simpel schip met een absis geflankeerd door zijschepen. De het schip flankerende galerijen boven de zijschepen waren door Sixtus verwijderd en vervangen door simpele lichtbeuken met aan elke zijde vier boogramen. Ook de boogarcaden dateerden uit de 1475. De oorspronkelijke monolithische zuilen hadden plaatsgemaakt voor sierlijke octogonale gemetselde zuilen, typerend voor de vroege Renaissance. Men kwam de kerk binnen via een narthex van één of twee verdiepingen. Deze had gelijkvloers waarschijnlijk de vorm van een

331 Panciroli, O., 1600. p. 626.

332 Panciroli, O., 1600. p. 627

333 Baronio, C., 1609, Vol. XIII. p. 581. ‘De welbekende Pontifex [Leo III] ziende dat de kerk van de zalige martelaren Nereus en Achilleus door grote ouderdom in een slechte staat verviel en zich door overstromingen met water vulde, liet naast deze kerk, op een hogere plaats een vanaf de fundamenten nieuwe kerk bouwen, opvallend van omvang en en schitterend gedecoreerd.’

334 Guerrieri, A., 1951. p. 63.

335 Panciroli, O., 1600. p. 626.

portico. (afb. 88.) Het dertig meter lange schip werd aan het einde afgesloten door de absis en werd aan weerskanten omzoomd door een zevental zuilen. Deze scheidde het middenschip van de zijschepen af. Van de decoratie van het schip is niets bekend.³³⁶ De kerk was zowel in 1475 als in 1596 in een dusdanig slechte staat dat er van oude schilderijen niet veel over kan zijn geweest. Zelfs de vloer was in 1475 in een zo'n slechte staat dat Baronio beschrijft dat Sixtus IV deze liet bedekken door een nieuwe vloer.³³⁷ Van de liturgische focus van het gebouw, de absis, was iets meer bewaard. Leo III had de absis en triomfboog van zijn nieuwe kerk laten decoreren met mozaïekwerk. Dit negende-eeuwse werk was ten dele nog zichtbaar ten tijde van Ugonio die de sporen ervan beschrijft als, '*vetera musivi operis vestigia*' en gedeeltelijk liggend op de vloer van de absis.³³⁸ Volgens hem bevatte het een monogram van paus Leo, dat hij abusievelijk interpreteerde als dat van Leo IV.³³⁹ De triomfboog gesierd met mozaïekwerk was nog grotendeels aanwezig en toont centraal in het midden een staande zegende Christus in een mandorla. (afb. 110.) Links en rechts van hem staan Mozes en Elia met een arm naar hem uitgestrekt. In zijn andere arm houdt Mozes een boekrol. Daarnaast staan in aanbidding geknielde figuren, Petrus, Johannes en Jacobus afgebeeld. Petrus aan Christus rechterzijde en Johannes en Jacobus aan diens linkerzijde. Het gaat hier om een voorstelling van de transfiguratie op de berg Tabor waarvan de genoemde apostelen getuigen waren. Links en rechts van deze centrale scene staan twee voorstellingen van Maria. Voor de beschouwer links is een annunciatie zichtbaar. Aan een wol spinnende Maria, gezeten op een gouden troon en gekleed in een rood gewaad, verschijnt links van haar de engel. De corresponderende groep in de rechterbovenhoek van het mozaïek verbeeldt Maria met het kind gezeten wederom op een troon. Aan Maria's rechterzijde staat wederom een engel. Al deze figuren zijn geplaatst in een groene weide met bloemen tegen de achtergrond van een blauwe hemel met rode wolken. Het geheel is ingekaderd door een lijstwerk in mozaïek bestaande uit een geschulpte blauwe band tegen een gouden achtergrond met daarom heen een rode band met een motief van ingelegde blauwe edelstenen. Deze rode band loopt ook langs de ronding van de boog met daarboven nog een geel rankmotief.³⁴⁰ Het mozaïekwerk in de absiskalot was waarschijnlijk in een veel slechtere staat en is niet meer behouden. De voorstelling van dit mozaïek is echter vastgelegd op een schilderij.³⁴¹ (afb. 85.) Centraal op een groene weide stond tegen een blauwe hemel een groot gouden kruis. Dit vulde de gehele hoogte van de voorstelling en doet denken aan de kruisen op de mozaïeken in de Santa Pudenziana en de San Stefano Rotondo. Achter dit kruis was een gedrapeerd velum weergegeven dat als het ware hangt aan de rand van de absisboog. Links en rechts van het kruis naderen drie lammeren. Mogelijk staan deze symbool voor de apostelen.³⁴² (afb. 84.) Over de verdere inrichting van de kerk is weinig te zeggen. De ruïneuze

336 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pp. 140-48.

337 Guerrieri, A., 1951. p. 59. '*quod labefactum vidit vetus pavimento*'

338 Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161. p. 196. 'sporen van oud mozaïekwerk'

339 Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161. p. 196.

340 Waarneming auteur, Winter 2010.

341 Guerrieri, A., 1951. p. 117. Dit schilderij hangt nu in de Biblioteca Vaticana.

342 Oakeshott, W., 1967. p. 200.

toestand van de kerk zal zeker hebben bijgedragen aan het feit dat het interieur slecht zeer beperkt is beschreven. Het was ook deze toestand die Cesare Baronio al ver voor zijn kardinalaat de volgende uitspraak ontlokte: ‘En zie de oude kerk in ruines, haar wankelende muren omvergeworpen en gevuld met puin.....Hier richtte de heilige Gregorius de Grote eens een preek tot het volk. Hier hebben in vroegere tijden onze voorouderen een titulus opgericht, Fasciolae geheten. Wat zullen de ketters, die dagelijks naar de stad komen en ons van alle kanten beschuldigen, er wel niet van zeggen? Gij weet Heer, wat ik zou doen als ik bij machte was’³⁴³

8.4.4. Kardinaal Cesare Baronio

Cesare Baronio was bij uitstek de kardinaal van de zestiende eeuw bij wie kerkgeschiedenis als het ware door de aderen stroomde. (afb. 86.) Hij werd op 30 augustus 1538 geboren te Sora uit de rijke Napolitaanse familie de’ Barono. Hij ging naar school in Veroli en begon aan zijn studie rechten in Napels. Deze brak hij af wegens onrusten in Napels waarop hij naar Rome verhuisde en daar zijn studie voortzette. Hier verkreeg hij zijn doctoraat in het canoniek en wereldlijk recht.³⁴⁴ In 1557, hij was toen 19 jaar oud, ontmoette Baronio Filippo Neri, de oprichter van de congregatie; Confoederatio Oratorii. De leden van dit oratorium trachtten door de bestudering van verschillende aspecten van het vroege christendom een morele en spirituele vernieuwing in Rome te bewerkstelligen gestoeld op het ideaalbeeld van de vroegchristelijke Romeinse kerkgemeenschap.³⁴⁵ Hij was diep onder de indruk van de persoon Neri en diens idealen en ging deel uit maken van het oratorium. In deze periode woonde hij met andere leden, onder spirituele leiding van Neri, nabij de kerk San Girolamo della Carità. In 1561 werd hij gewijd tot diaken en in 1564 ontving hij zijn priesterwijding. Omwille van zijn wens om in de gemeenschap van het oratorium en de nabijheid van Neri te vertoeven, zag hij af van verschillende ambten die hem werden aangeboden, waaronder een abtschap in zijn geboortestad Sora. Tot 1575 verrichte hij daarom pastoraal werk in de San Giovanni de' Fiorentini die aan de oratorianen was toevertrouwd. In 1575 werd het oratorium door paus Gregorius XIII officieel goedgekeurd en kreeg het de Santa Maria in Vallicella toegewezen. Baronio verhuisde naar het bijhorende klooster waar hij zich op verzoek van de paus deels wijdde aan het herzien van het martyrologium Romanum dat in 1586 uitkwam.³⁴⁶ Baronio’s faam als erudiet en geleerd man was inmiddels wijd verbreid en het mag dan ook geen verwondering opwekken dat Neri, Baronio aanzette tot het schrijven van zijn *Annales Ecclesiastici*, het katholieke antwoord op de protestantse kritieken en zoals verwoord in de

343 Barnabei, G., 1651. p. 187. Guerrieri, A., 1951. p. 62. ‘antequam Cardinalis crearetur, meditatus fuerat, ac veluti animo praesagierat. Cum enim aliquando septem praecipuas Urbis Ecclesias religionis causa obiret, aspiceretque antiquas templi ruinas, disjectos parietes, atque omnia prostrata et ruderibus plena, Hem, inquit ad socios, quo tandem Sanctorum Marlyrum Nerei et Achillei templum antiquissimum redactum est. Hic S. Gregorius Magnus homiliam ad populum habuit. Hic priscis illis temporibus Titulus a majoribus erectus est et Fasciolae appellatus. Quid dicent haeretici, qui quotidie ad Urbem veniunt, et nos undique calumniantur? Tu seis, Domine, quid ego facturus essem, si animo suppeterent vires.’

344 <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1596.htm#Baronio>

345 Pullapilly, C.K. 1975, pp. 18-32. Schuddeboom, C., 1996, p. 16.

346 Krautheimer, R., 1967. p. 174. <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1596.htm#Baronio>

toonaangevende Maagdenburgse Centurieën.³⁴⁷ Tussen 1588 en 1607 deed Baronio een twaalfdelige geschiedenis van de kerk uitkomen die kerk beschreef vanaf de geboorte van Christus tot 1198.³⁴⁸ Deze geschiedenis kenmerkte zich door het benadrukken van continuïteit en de waarde van de traditie. Met zijn werk probeerde Baronio de protestantse beschuldiging van de gecorrumpeerde katholieke traditie te weerleggen. Hij trachtte aan te tonen dat er geen verval had plaatsgehad en dat de kerk niet van de traditie was afgeweken. Door middel van vele voorbeelden ‘toonde hij aan’ dat wat de zestiende-eeuwse kerk als orthodox verstond niet wezenlijk verschilde van de orthodoxie van de vroege kerk.³⁴⁹ Het moge duidelijk zijn dat Baronio zich vanaf zijn toetreden tot het oratorium, onder de invloed van Neri, zijn verder leven heeft besteed aan zijn grote passie; de Romeinse kerkgeschiedenis. Binnen het oratorium verkeerde hij in een kring van gelijkgezinden en een ontmoetingsplek voor lieden zoals Gallonio en Bosio die zich in de vroege kerkgeschiedenis verdiepten en bleef zo op de hoogte van de nieuwste bevindingen met betrekking tot het vroege christendom. Naar aanleiding van Neri’s hoge leeftijd en tanende gezondheid werd Baronio in 1593 Superieur-Generaal van zijn congregatie. In die functie werd hij in 1594 gevraagd als biechtvader van paus Clemens VIII en in 1595 werd hij verheven tot Apostolisch protonotarius. Op 21 juni 1596 werd hij kardinaal gecreëerd door paus Clemens VIII en een jaar later werd hij Bibliothecaris van de Vaticaanse bibliotheek. Vanaf 1602 was hij ook *in commendam* abt van het Andreasklooster op de Celio dat verbonden was aan kerk San Gregorio magno. Ook hier liet hij een historiserende restauratie van enkele kapellen doorvoeren. Bij de conclaven van 1605 werd hij tot twee maal toe bijna tot paus verkozen ware het niet voor de oppositie door de Spaanse fractie.³⁵⁰ Clemens VIII zou volgens de overlevering Baronio geplaagd hebben met zijn keuze voor de SS. Nereo e Achilleo. Hij zei tegen Baronio dat het niet meer dan eerlijk was dat hij een titelkerk koos die voortdurende reparaties vereiste, hij was tenslotte een van de rijkste kardinalen. Baronio echter, had geen grote fortuinen maar had een groot vertrouwen in de paus die hem, daarvan was hij overtuigd, zou helpen. Zo niet schreef hij, dan zou hij zichzelf in de schulden steken om de kerk te herstellen.³⁵¹ Na de restauratie van de SS. Nereo e Achilleo nam Baronio in de periode 1597-1603 in opdracht van paus Clemens VIII ook de leiding van de restauratie van de kerk San Caesareo de’ Appia op zich.³⁵² Op 30 juni 1607 stierf Baronio in zijn kamer nabij de Santa Maria in Vallicella. In deze kerk werd hij ook begraven in een simpel graf op het hoogkoor.³⁵³

347 Ostrow, S.F., 1996., p. 245.

348 Baronio, C., 1609.

349 Norelli, E., 1979., pp. 253-307. Ostrow, S.F., 1996., p. 245. In het geval van Baronio betreft het begrip ‘vroege kerk’ iig. de kerk tot 1198. De ideologische nadruk echter ligt uiteraard op de continuïteit vanuit de kerk van het apostolische tijdperk en de eerste eeuwen van de jaartelling.

350 <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1596.htm#Baronio>

351 Krautheimer, R., 1967. p. 174. Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 80. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 22 febr, 1597.

352 Herz, A., 1988. p. 593.

353 <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1596.htm#Baronio>

8.4.5. De in opdracht van Cesare Baronio gedane ingrepen

‘Kardinaalpriester, opvolger, wie je ook zijn mag, ik vraag je voor de glorie van God en de verdiensten van zijn martelaren niets te verwijderen, af te doen aan, noch te veranderen [aan deze kerk] en de herstelde oudheid eerbiedig te behouden. Moge God je zo door de voorspraak van zijn martelaren altijd bijstaan’³⁵⁴ Zo luidde Baronio’s laatste wens aan zijn opvolgers als titelkardinaal van de SS. Nereo e Achilleo. Dit maakte dat deze kerk tot op heden vrijwel onveranderd is sinds de restauratie gereed kwam in 1597. Dit maakt een analyse en beleving van deze restauratie stukken eenvoudiger dan die van kerken waar de laatste vierhonderd jaar nog veranderingen zijn doorgevoerd. In 1596 nam Baronio een aanvang met de restauratie van zijn titelkerk die naar zijn overtuiging tenminste terugging op de heilige Gregorius de Grote die hier eens gepreekt zou hebben. Hierdoor voelde hij zich gerechtvaardigd, ja zelfs verplicht, de kerk te herstellen in haar ‘‘originele’’ verschijningsvorm. De kerk die hij aantrof was een ruineuze negende-eeuwse basiliek met vijftiende-eeuwse restauraties uitgevoerd in opdracht van paus Sixtus IV. De kerk lag in de late zestiende eeuw in de disabitato en was omgeven door ommuurde tuinen en wijngaarden. Het rurale karakter van de omgeving en de ommuringen die de Via Appia omzoomden maakte dat de kerk niet al te veel opviel.³⁵⁵ Hier bracht Baronio verandering in door achter de kerk een klokkentoren op te laten trekken en de kerkgevel langs de weg een prominente aanwezig karakter te geven. In opdracht van Baronio werd de narthex van de kerk daarom gesloopt op de zijmuren na. Hierdoor ontstond een besloten pleintje voor de kerk. Op deze zo ontstane cour werd een zuil geplaatst met daarop een verguld kruis.³⁵⁶ (afb. 86.)

De aan dit pleintje liggende deels nieuw opgetrokken façade heeft de opzet van een basilicale gevel en werd geheel gepleisterd.³⁵⁷ (afb. 87.) Een bekroning op deze gevel wordt gevormd door een sokkel met een verguld bronzen kruis. De architecturale structuur van de vlakgepleisterde façade bestaat in hoofdzaak uit schilderwerk met uitzondering van twee geprononceerde elementen in de middenas; de portaalomlijsting; bestaande uit een aedicula-achtige structuur van twee zuilen op postamenten bekroont door een hoofdgestel met pediment; en het rechthoekige middenvenster bekroont door een gebroken segmentfronton. Deze bestaan uit steen of in reliëf aangebracht stucwerk.³⁵⁸ Door de veelkleurige trompe-l’oeil beschildering van de hand van Girolamo Massei wekt de gevel de indruk een staaltje hoog maniëristische architectuur te zijn.³⁵⁹ De middenpartij van de gevel wordt gestructureerd door een pilastergeleding van vier pilasters in de Toscaanse orde. Deze dragen een hoofdgestel waarboven de middenpartij van de gevel zich voortzet. Dit bovenste deel wordt wederom verdeeld door vier, iets kortere, op postamenten rustende pilasters in de Toscaanse

354 Guerrieri, A., 1951. p. 138. ‘*PRESBITER CARD. SUCCESOR QUIQUIS FUERIT, ROGO TE PER GLORIAM DEI ET PER MERITA HORUM MARTYRUM NIHIL DEMITO MINUITO NEC MUTATO RESTITUTAM ANTIQUITATEM PIE SERVAT SIC TE DEUS MARTYRUM SUORUM PRECIBUS SEMPER ADIUVET*’ Inscriptie aangebracht door Cesare Baronio in de Santi Nereo e Achilleo.

355 Herz, A., 1988. p. 595.

356 Herz, A., 1988. p. 594.

357 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 141.

358 Waarneming auteur, Winter 2010.

359 Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 141.

orde die een hoofdgestel dragen met daarboven een pedimentvormige bekroning. De middelste intercolumnia van de pilastergeledingen worden gevuld met op straatniveau het portaal en in de tweede bouwlaag het middenvenster. Deze laatste breekt met het bekronende segmentfronton door het bovenste hoofdgestel heen. Het hoofdgestel tussen de twee zones met pilasterstellingen strekt zich links en rechts uit over het bovengedeelte van de gevel van de zijbeuken. De gevelvlakken hieronder zijn gevuld met een paneeldecoratie. In de twee gevelvlakken boven het hoofdgestel en onder de helling van de lessenaardaken van de zijbeuken bevinden zich grote geschilderde voluten. Deze architecturale opzet laat zich verder verdelen in geornamenteerde panelen. De door vier pilasters gelede middenpartij wordt ter hoogte van de bovenzijde van de entreepartij horizontaal doorsneden door een in schilderwerk voortgezet hoofdgestel van het aediculavormige portaal. Dit entablement wordt ingekaderd door de twee buitenste pilasters. Op deze wijze ontstaan in dit onderste geveldeel zes rechthoekige vlakken, de onderste drie hiervan zijn verticaal georiënteerd de bovenste kleinere vlakken horizontaal. Het centrale vlak in het midden wordt samen met de twee het inkaderende pilasters bedekt door het portaal. Het kleine er direct boven wordt aan het zicht ontnomen door het timpaan van dit portaal waarvan het fronton beschilderd is met een rood kruis geflankeerd door gekruiste palmtakken. De nu resterende vier vlakken zijn te verdelen in twee grote en twee kleine. De twee grote zijn gevuld met trompe-l'oeil panelen bestaande uit een lichte omkadering met daarin een donkere lijst met een tweede lichte omkadering daarbinnen. Deze omgeeft een paneel met een verzameling martelinstrumenten tegen een donkere achtergrond. De martelinstrumenten waren aan elkaar geknoopt, in de vorm van martyrologische panoplia. Een variant op de klassieke triomfmotieven met wapentuig. De twee kleinere bovenste panelen zijn gevuld met bloemguirlandes tegen een donkere achtergrond. Het hoofdgestel hierboven bestaat uit architraaf, fries en kroonlijst. Ter plaatse van de pilasters is deze gekornist en verdeelt zo dit lijstwerk in vijf delen. Deze uitsprongen op het fries worden gemarkeerd door trigliefen. Het verdere fries is zwaar geornamenteerd met een repeterend motief van de heraldische emblemen van Cesare Baronio en bestaat uit schilderingen van rode kruisen geflankeerd door gekruiste palmtakken en martelaarskronen. Het bovendeel van de middenpartij is door de pilasterstelling wederom in drie panelen verdeeld waarvan het middelste wordt ingenomen door het middenvenster geflankeerd door de twee geschilderde pilasters. De twee flankerende vlakken kennen in de onderste zone een paneelbeschildering van gelijke hoogte als van het postament van de pilasters. Dit vlak is beschilderd met festoenen tegen een donkere achtergrond. Op gelijke hoogte met het middenvenster zijn hierboven trompe-l'oeil vensters geschilderd met een omlijsting voorzien van voluten. Daarboven is weer een smal horizontaal paneel met net als in de onderste zone bladfestoenen, ditmaal rond een cartouche. Deze cartouches bevatten de namen van Nereus en Achilleus, en vormen bijschriften bij de voorstellingen in de vensteromlijstingen. Binnen de linkeromlijsting is een staande Nereus met palmtak en aureool zichtbaar in de rechteromlijsting betreft het een gespiegelde voorstelling van de heilige Achilleus. Het

door de pilasters gedragen hoofdgestel hierboven is ter plaatse van de pilasters gekornist en verdeelt zo dit lijstwerk in drie delen. Deze uitsprongen worden in het fries gemarkeerd door de heraldische emblemen van Baronio, het kruis geflankeerd door gekruiste palmtakken. De rest van het fries is wederom beschilderd met rode kruisen geflankeerd door gekruiste palmtakken en martelaarskronen. Het middelste deel van dit fries is niet zichtbaar omdat het van onder doorsneden wordt door het gebroken segmentfronton van het middenvenster en van boven door een schildering. In het timpaan is namelijk een verschijning van een Maria met kind in een mandorla afgebeeld. Dit door vurige tongen en wolken omgeven ovaal met de Madonna Vallicellana doorsnijdt zowel boven als onder het architecturale kader van het fronton. De, de middenpartij flankerende gevels van de zijbeuken zijn, wat betreft het gedeelte onder het entablement, beide in drie verticale vlakken verdeeld. Het betreft een groter rechthoekig paneel geflankeerd door twee smalle panelen ingekaderd in een lichte kleur geschilderd frame. De twee smalle lange panelen zijn op hun beurt door twee lichte horizontale banden weer verdeeld in drie donkerdere vlakken. Het middelste en grootste hiervan bevat een omlijste cartouche met daarin een martelaarskroon geflankeerd door twee gekruiste palmtakken. Het centrale paneel tussen deze smalle panelen kent een licht gekleurde omlijsting met daarin een donker gekleurd vlak met daarop een tweede licht gekleurd lijstwerk. Hierbinnen bevindt zich een grote weergave van het kruis geflankeerd door gekruiste palmtakken en daarboven een gedrapeerd velum. Dit motief is een regelrechte kopie van het motief van kruis met velum zoals dat op negende-eeuwse absismozaïek van de kerk was afgebeeld. (afb. 84.) De geschilderde voluten in de twee gevelvlakken boven het hoofdgestel en onder de helling van de lessenaardaken van de zijbeuken zijn geschilderd in een lichte kleur tegen een contrasterende, donkere achtergrond.³⁶⁰ Bij het binnengaan van de kerk komen op de deuromlijsting in het portaal de volgende inscripties waarnemen: ‘SS. MARTYRVM NEREI ET ACHILLEI’ en ‘TITVLVS FASCIOLAE’.³⁶¹

De architecturale opzet van het achterliggende gebouw werd door Baronio voor het overgrote deel gehandhaafd. De door Sixtus gerealiseerde simpele basilicale opzet inclusief de Renaissance octogonale zuilen liet hij ongemoeid met uitzondering van de lichttoevoer. (afb. 90.) De vier ramen in de linker zijbeuk liet hij dichtmetselen net als de ramen in de absis en de vier spitsboogramen in elke lichtbeuk. In de lichtbeuken bracht hij vervolgens aan elke zijde drie nieuwe vierkante vensters aan die correspondeerden met het midden van het eerste, derde en vijfde intercolumnium van de zuilarcade eronder.³⁶² (afb. 89.) De constructie van het zadeldak en de lessenaarsdaken bleven zichtbaar. De ingreep door Baronio kwam voornamelijk naar voren in het omvangrijke decoratieve programma dat in fresco op de wanden en absiskalot werd aangebracht, de altaardispositie en de vloer. De nieuwe vloer die Baronio realiseerde bestond uit terracotta tegels verdeeld in grote vlakken ingekaderd door banden in een lichte steensoort. Van de entree tot het altaar loopt over de vloer een band in deze lichte

³⁶⁰ Waarneming auteur, Winter 2010.

³⁶¹ ‘Heilige martelaren Nereus en Achilleus’ en ‘titulus Fasciolae’

³⁶² Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. p. 141.

steen met daarop ter plaatse van de vier kruisingen met de haaks erop liggende banden een grote ronde plaat in rood of geel marmer. Dit pad creëert een centrale as naar het presbyterium.³⁶³ (afb. 91.) Het was op dit presbyterium dat Baronio een zwaar stempel drukte. Het werd ingericht met alle elementen die naar oud gebruik in een christelijke basilica nodig waren, en wel op de juiste plek ook. Dit betekent een altaar met een *confessio* en een *ciborium* er boven, een *cathedra* in de absis, *subsellia* aan weerszijden daarvan, *cancelli* om het koor van de kerk af te scheiden, *ambones* voor de lezingen, een preekstoel voor de preek, kandelaars en een grote kandelaar voor de paaskaars.³⁶⁴ (afb. 92.) Al deze inrichtingselementen waren samengesteld uit spolia afkomstig van merendeels cosmatesque liturgisch meubilair uit oude kerken in de stad. Een deel was mogelijk afkomstig uit de SS. Nereo e Achilleo zelf maar het merendeel verzamelde Baronio bij elkaar van verschillende locaties.³⁶⁵ Dergelijke spolia van kerkmeubilair, middeleeuws en vroegchristelijk, waren in het laat zestiende-eeuwse Rome ruim voorhanden voor lage prijzen. Dergelijke fragmenten verkreeg hij dan ook als geschenk of voor weinig geld. Van de abt van de San Paolo fuori le mura kreeg hij de marmeren platen voor het altaar zoals de gecassetteerde panelen aan de zijkanten en de achterkant, het cosmatesque altaarantependium en een vierde-eeuws *cancelli* ten geschenke.³⁶⁶ Ook uit de San Silvestro in Capite kwamen fragmenten zoals de cosmatesque panelen van de *cancelli*, de daarop geplaatste lessenaars, het kapiteel op de zuil voor de kerk en mogelijk het bovendeel van de preekstoel.³⁶⁷ Overige elementen waren afkomstig uit de vele vroegchristelijke en Romaanse kerken in de stad die in deze periode werden gerenoveerd. Het presbyterium dat Baronio met deze elementen liet inrichten strekte zich uit over de gehele breedte van het schip en reikte tot aan het midden van het tweede intercolumnium, gezien vanuit de absis. (afb. 90.) Ten opzichte van het vloerniveau in het schip was dit gedeelte een viertal treden hoger gelegen dan de rest van de kerk. Dit was getuige de originele dertiende-eeuwse cosmatesque vloer in de absis het oorspronkelijke niveau van het presbyterium.³⁶⁸ Marmeren Cosmatesque *cancelli* werden als afscheiding geplaatst langs de randen van het verhoogde presbyterium. De twee met porfieren panelen ingelegde exemplaren aan de schipzijde lieten centraal in het midden een doorgang open geflankeerd door zuiltjes met mozaïek ingelegde spiraalvormige cannelures. Achter deze doorgang zet het vloerniveau van het schip zich nog circa een meter voort om toegang te bieden tot de links en rechts gesitueerde trapjes die naar het verhoogde presbyterium voeren. De zo ontstane inham op schipniveau wordt aan de absis zijde afgesloten met het hoogaltaar en de *confessio*.³⁶⁹ (afb. 93.) Door deze plaatsing is er vanuit het schip een goed zicht op het altaar, deze visuele focus wordt nog een versterkt

363 Waarneming auteur, Winter 2010.

364 Krautheimer, R., 1967. p. 175. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 22 febr. 1597. 'Si e' fatto nella chiesa restituita degno loco per loro scil, cioè un altare tutto di pietre nobilemente lavorate che senz' altro paliotto è bellissimo e se si coprìsse di brocato, non sarà così bello. Ho avuto le pietre in dono dall'abbate di S. Paolo, quali servivano alla confessione, dove si tengono le reliquie sotto l'Altare di maravigliosa bellezza. Ho fatto e bennacconcio il presbiterio e la sede presbiteriale, amboni per l'Evangelio, e epistola; candeglieri nobilemente lavorati ed ornati, ed acciò niente manchi all'antiquità si è fatto un bellissimo cereo paschale molto magnifico.'

365 Krautheimer, R., 1967. pp. 175-76.

366 Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 79. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 22 febr. 1597.

367 Krautheimer, R., 1967. p. 176.

368 Waarneming auteur, Winter 2010.

369 Guerrieri, A., 1951. pp. 16, 96.

door de centrale as met *rotae* in de vloer die regelrecht naar dit punt leidt. Deze lijn wordt omgezet in een verticale as bestaande uit de *confessio* op schipniveau met daarboven het altaar en het *ciborium*. De *confessio*-afsluiting bestaat uit een ajourgewerkte laatantieke *cancello*. Hierboven ligt een cosmatesque architraaf waarboven het met pilasters en bogen, ingelegd met mozaïekwerk en porfieren panelen, gedecoreerde antependium van het altaar zich verheft. (afb. 94.) Dit altaar is aan de ander zijden bekleed met antieke gecasseteerde marmeren panelen.³⁷⁰ Hieronder, achter de ajour gewekte *cancello*, bevindt zich een met een madonna met kind beschilderde *confessio* met daarin een sarcophaag met de relieken van Nereus, Achilles en Domitilla.³⁷¹ (afb. 95.) De vier zuilen van het *altaarciborium*, uitgevoerd in Africanomarmer zijn afkomstig van het negende-eeuwse *ciborium* van Leo IV.³⁷² De opbouw die door deze zuilen gedragen, wordt is echter een geheel zestiende-eeuwse creatie en bestaat uit witgepleisterd metselwerk. Boven de Ionische kapitelen verheffen zich vier rondbogen binnen een rechthoekige opbouw. De bogen zelf worden geaccentueerd door een deels verguld lijstwerk en de boogzwikken zijn gedecoreerd met in verguld stucwerk aangebrachte palmtakken. Op deze onderbouw rust een entablement met vergulde tandlijsten en eierlijsten. Dit wordt bekroond door een koepel ingesloten door een viertal frontons waarvan het lijstwerk wederom vergulde tandlijsten en eierlijsten heeft. In de timpanen zijn vergulde engelenkopjes aangebracht. De koepel is geleed door acht ribben en is bedekt met een schubpatroon. De koepel mond uit in een pinakel met daarop een kruis. Tussen de frontons, op de vier hoeken staan vier marmeren urnen.³⁷³ De binnenzijde van de *ciboriumkoepel* is beschilderd met een kruis zwevend tussen de wolken en omgeven door engelen.³⁷⁴ (afb. 96.) De vloer van het presbyterium bestaat uit Cosmatenwerk en oogt, hoewel uit de tijd van Baronio, dertiende-eeuws.³⁷⁵ De twee met porfier ingelegde *cancelli* die de afscheiding vormen tussen schip en presbyterium zijn doormiddel van kleine opbouwen met door adelaars gedragen lessenaars omgevormd tot de *ambones* voor de schriftlezingen. Op de vier hoeken van deze schermen, de lessenaars flankerend, waren kandelaars geplaatst in de vorm van cosmatesque zuiltjes met mozaïek ingelegde spiraalvormige cannelures.³⁷⁶ Tegen de achterwand van de absis werd uit cosmatesque fragmenten een *cathedra* gebouwd. (afb. 97.) Het gaat om een twaalfde- of dertiende-eeuwse marmeren leeuwentroon op een verhoog van drie treden. De voluutvormige door lopende leeuwen gedragen armleuningen zijn bekroond door marmeren knoppen. Deze *cathedra* is in een architecturale omlijsting geplaatst bestaande uit cosmatesque fragmenten van een *altaarciborium* van omstreeks 1300. De troon wordt geflankeerd door twee zuilen met spiraalvormige cannelures die een uit de *ciboriumfragmenten* samengesteld gotisch fronton dragen. Dit fronton is gesierd met hogels en gekroond door een dennenappelmotief. Een goud-rood mozaïekmotief en marmeren rozetten rond een

370 Guerrieri, A., 1951. pp. 104-06.

371 Guerrieri, A., 1951. pp. 106-08.

372 Guerrieri, A., 1951. p. 104.

373 Waarneming auteur, Winter 2010.

374 Guerrieri, A., 1951. p. 136.

375 Guerrieri, A., 1951. p. 99.

376 Deze bijzondere kandelaars zijn sinds een jaar of twintig niet meer aanwezig. Guerrieri, A., 1951. pp. 98-99.

spitsboog vormen de invulling van het timpaan. De rugleuning van de zetel bestaat uit een door met cosmatesque mozaïek ingelegde pilasters omgeven halfronde boogvormige nis met een schelpmotief in het boogveld. Deze Renaissance invoeging is in de boogzwikken gesierd met het heraldische embleem van Baronio, het kruis met de twee palmtakken.³⁷⁷ Tegen de achterwand van deze nis bevindt zich een lange inscriptie. Het gaat om de tekst van de achtentwintigste preek van de *Homiliae in Evangelia* van paus Gregorius de Grote die hij hield bij de graven van de heilige Nereus en Achilles.³⁷⁸ Links en rechts bevinden zich langs de absiswand marmeren *subsellia*, in de vorm van een lange bank. (afb. 98.) Links en rechts in het presbyterium, aan de voet van de triomfboog staan twee stenen tafels. Mogelijk vormen zij de plek waar de ongeconsacreerde gaven tijdens de woorddienst werden geplaatst. De marmeren tafelbladen worden gedragen door klassiek Romeinse sokkels met daarop pagane reliëfs. De zijde met daarop met goud geaccentueerde gevleugelde overwinningsgodinnen werd richting de kerkbezoekers in het schip gericht. (afb. 99.) De zijdes die richting het altaar gericht waren werden afgeschraapt. Deze spolia waren waarschijnlijk afkomstig uit de thermen van Caracalla, in de directe nabijheid van de kerk, en werden mogelijk al door Leo III naar de kerk gehaald.³⁷⁹ Dat zelfde geldt ook voor de porfieren sokkel van de octogonale preekstoel tegen de vierde zuil van het schip aan de linkerzijde. Dit ronde basement draagt een octogonale opbouw ingelegd met rechthoekige panelen van geel marmer doorsneden met cirkelvormige vlakken van rood marmer. (afb. 92.) De trapbalustrade van deze preekstoel bestaat uit een cosmatesque paneel met een veelkleurig mozaïekrozet. De balustrade eindigt in een door een dennenappelmotief bekroond cosmatesque zuiltje met mozaïek ingelegde spiraalvormige cannelures.³⁸⁰ (afb. 100.) De Paaskaarskandelaar, geplaatst tegen de hier tegenoverliggende zuil aan de rechterzijde van het schip, bestaat ook uit spolia. De vierkante marmeren sokkel is antiek en gedecoreerd met aan elke zijde een, een kantharos voorstellend reliëf. De rest van de kandelaar bestaat uit twee op elkaar geplaatste met bladmotieven gedecoreerde marmeren balusters.³⁸¹ (afb. 101.) Vier precies eendere balusters dragen de tafelbladen van de vier tafels die de zijaltaren in de zijbeuken flankeren. Deze balusters gaan gezien hun Hoog-Renaissance vormgeving waarschijnlijk terug op de restauratie van Sixtus IV en stammen niet, zoals Guerrieri vermeldt, uit de thermen van Caracalla.³⁸² (afb. 102.) De vier genoemde tafeltjes met balusters flankeren de twee zijaltaren tegen de wanden van de zijschepen ter hoogte van het derde intercolumnium. Deze altaren bestaan uit een blokvormige marmeren altaartafel met aan de voorzijde een rood kruis. Deze tafel staat tussen twee postamenten met daarop grijze zuilen met een gladde schacht en Ionische kapitelen bekroond door een hoofdgestel met een fronton. Het geel marmeren fries en timpaan contrasteren met de verder in wit marmer uitgevoerde lijstwerk. (afb. 103.) Tegen de

377 Guerrieri, A., 1951. pp. 101-103.

378 Waarneming auteur, Winter 2010.

379 Guerrieri, A., 1951. pp. 92-93.

380 Guerrieri, A., 1951. pp. 93-95.

381 Guerrieri, A., 1951. pp. 88-89.

382 Waarneming auteur, Winter 2010. Guerrieri, A., 1951. pp. 89-91.

achterwanden van de zo gevormde aediculae zijn geschilderde altaarstukken geplaatst.³⁸³ Dat boven het altaar aan de linkerzijde is van de hand van Niccolò Circignano en stelt de glorie van de heiligen Domitilla, Nereus en Achilles voor. De heiligen worden hier gekroond door engeltjes. (afb. 104.) Het altaar aan de rechterzijde bevat een schilderij van Durante Alberti met een voorstelling van de madonna della Vallicella, vereerd door engelen.³⁸⁴ Het gaat hier om twee gewilde schilders. Circignano was al bekend om zijn martelaarscyclus in de San Stefano Rotondo en Alberti was in 1598, het jaar van gereedkoming van het schilderij *Principe* van de Accademia di San Luca.³⁸⁵

De beschildering van de kerk, deels ook van de hand van Niccolò Circignano, draagt in hoge mate bij aan de architecturale beleving van het gebouw.³⁸⁶ De wanden zijn geheel bedekt met een maniëristische architectuur imiterende trompe-l'oeil beschildering. (afb. 105.) Deze architectuur van zuilen, lijstwerk en panelen omvat in lijstwerk gevatte vlakken met daarop ondermeer passages uit heiligenlevens. De achterwand van de kerk, rond en boven de ingangspartij is geheel beschilderd met een marmerimitatie, nissen met daarin heiligen en een verhalend paneel. De deur is omkaderd door een breed lijstwerk dat uitloopt in een hoofdgestel dat zich boven de deur bevindt en zich uitstrekt over de gehele breedte van de wand. De wandvlakken links en rechts van de deur worden gevuld met geschilderde nissen omgeven door een paneelbekleding van geel en oranje pavonazetta marmer. In de nissen staan de figuren van Gregorius de Grote en Clemens I afgebeeld met daaronder hun namen. De eerste verder is herkenbaar aan de Heilige Geest in de vorm van een duif, de tweede aan zijn martelaarspalm en het anker aan zijn voeten. Over de gehele breedte van de wand bevindt zich, op het vlak boven de deur en nissen en onder het centrale venster, een met voluten en festoenen gesierd Renaissance lijstwerk met daarbinnen een voorstelling van een aantal vroegchristelijke heiligen. Het verbeeldt de glorie van de heiligen Cesareo, Nereo, Achilleo, Teodora, Eufrosina en Domitilla. Omstraald door een gouden licht zitten deze hier op een wolk terwijl engelen op hun toevliegen en hen een martelaarspalm aanreiken terwijl zij hen kronen met overwinningskransen.³⁸⁷ (afb. 106.) Op de omlijsting staat het opschrift: 'GLORIA HAEC EST OMNIBUS SANCTIS EIUS'.³⁸⁸ Ook de centrale vensterpartij is omgeven met een Renaissance lijstwerk. Net als de deur is dit geflankeerd door geschilderde nissen omgeven door een paneelbekleding van veelkleurig marmer. In de door segmentfrontons bekroonde nissen staan de figuren van de heilige Paulus en Petrus, herkenbaar aan het zwaard en de sleutels als attriboot en het bijschrift op de sokkels. Geheel in de nok bekroond een tympaan het geheel. Hierin is een marmeren lijst weergegeven met daarbinnen twee gekruiste goudkleurige palmen. Ook de wanden van de zijschepen zijn met schijnarchitectuur beschilderd. Boven een geschilderde lambrisering waartegen over de gehele lengte van de wanden een stenen bank

383 Waarneming auteur, Winter 2010.

384 Abromson, M.C. 1981. p. XIV.

385 Abromson, M.C. 1981. p. 132.

386 Abromson, M.C. 1981. p. 128.

387 Waarneming auteur, Winter 2010.

388 'Deze eer komt toe aan al zijn heiligen'

geplaatst staat, bevinden zich in het linker zijschip zes en in het rechter een zevental ingekaderde voorstellingen van het martelaarschap van de apostelen. De reeks begint in de linker zijbeuk tegen de lange wand aan de absiszijde. De eerste vijf zijn geplaatst tegen deze lange zijwand. Eén ter hoogte van elk intercolumnium, uitgezonderd het derde intercolumnium waar zich een altaar bevindt. De zesde bevindt zich tegen de korte wand van de achtergevel, links naast de deur. Rechts van de deur zet de reeks zich voort met de zevende voorstelling. Langs de zijwand van de rechterzijbeuk bevinden zich de nummers acht tot en met twaalf, op dezelfde wijze geplaatst als aan de overzijde. De dertiende en laatste schildering zit tegen de achterwand van de zijbeuk, rechts van het altaar. De voorstellingen zijn van elkaar gescheiden middels geschilderde pilasters bekroond met Korinthische kapitelen en geschilderde standbeelden van apostelen. De altaar-aediculae zijn omgeven door zwaar geplooid draperieën in de vorm van geschilderde rode gordijnen. Het paneel aan het einde van de linkerzijbeuk vormt een uitzondering op de reeks en betreft een gordijndraperie rond een deur. Het is de toegang tot de sacristie.³⁸⁹ De voorstellingen zijn net als die in de San Stefano Rotondo, vol van Maniëristisch drama en bloederige details. (afb. 10) De gruwelijke stervenspijnen van de apostelen zijn overtuigend vastgelegd op het pleisterwerk. Links zijn de martelaarschappen van Petrus, Andreas, Jacobus, Johannes, Fillipus en Bartholomeus weergegeven en rechts die van Mattheus, Thomas, Jacobus de mindere, Judas Thaddeus, Simon, Mattias en Paulus.³⁹⁰ (afb. 107.) Gezien de soms zo gedetailleerd uitgewerkte martelwerktuigen is het zeer waarschijnlijk dat Baronio het *‘Trattato de gli instrumenti del martiri’* van Gallonio ter inspiratie aan Circignano ter hand stelde. (afb. 1.) Een tweede cyclus is afgebeeld op de wanden van de lichtbeuk. Tussen de drie vensters in elke lichtbeuk zijn drie voorstellingen geplaatst. Deze zes voorstellingen tonen episodes uit het leven van Nereus, Achilleus en Domitilla. Elke episode wordt omgeven door een geschilderd marmeren omlijsting waarachter geschilderde rode draperieën hangen. Over de hele lengte van de wanden van het schip is onder de ramen en boven de arcade een geprofileerd lijstwerk geschilderd waarop onder de voorstellingen van de cyclus geschilderde marmeren platen met een inscriptie zijn aangebracht. Deze inscriptie beschrijven de gebeurtenissen die op de taferelen plaats vinden. Hierbij wordt gebruik gemaakt van een in kapitalen gezette systematische verklaring als in een soort legenda.³⁹¹ Deze reeks afbeeldingen begint tegen de rechterwand aan de absiszijde en eindigt tegen de linkerwand ook aan de absiszijde. De voorstellingen zijn als volgt. 1. Petrus doopt Domitilla, haar moeder Plautilla, en Nereus en Achilleus. 2. Domitilla ontvangt de maagdenwijding van paus Clemens. 3. Domitilla, Nereus en Achilleus worden door keizer Domitianus wegens hun geloof verbannen naar het eiland Ponzia. 4. Het martelaarschap van Nereus en Achilleus in Terracina. 5. De doop van de door Domitilla bekeerde maagden Teodora en Eufrosina. 6. De verbrandingsdood van Domitilla, Teodora en Eufrosina en de

389 Waarneming auteur, Winter 2010.

390 De volgorde zoals aangehouden door de Evangelist Lucas. Waarneming auteur, Winter 2010.

391 Waarneming auteur, Winter 2010.

zorg voor hun lichamen door de diaken Cesarius.³⁹² (afb. 108.) In de zone onder het horizontale lijstwerk, in de zwikken van de boogarcade zijn zwierige engelen geschilderd. Deze haast als overwinningsgodinnen ogende engelen brengen een gevoel van levendigheid en beweging over. Door hun opbollende zwierige gewaden en de suggestief opgetilde voet, lijken ze op het punt te staan van hun sokkels te stappen. Hun rol als flankerend bij de Domitillacyclus komt naar voren in hun attributen. Zo zijn de engelen afgebeeld onder de doop van de heiligen gekleed in het gewaad van een diaken en een acoliet. De attributen van alle engelen komen overeen met gewekte indruk van overwinningsgodin. Ze dragen de martelaarspalmen en een overwinningskrans. Deze reiken ze richting de voorstellingen als ware het of ze de kransen uitreiken aan de afgebeelde heiligen. (afb. 109.) Opvallend aan de geschilderde cycli is het sterk didactische karakter dat naar voren komt in het gebruik van een legenda en de eenheid in thema.

De belangrijkste schilderijen van de kerk zijn zoals te verwachten te vinden in en rond de absis. Zowel de absiskalot als de achterwand zijn bedekt met een fresco. Ook de zone boven het triomfboogmozaïek en onder de daknok is beschilderd. Geheel boven in de nok bevindt zich een wandvlak gevuld met een frontonbeschildering. In deze imitatiearchitectuur bevindt zich een oculus waarin een, in wapperende blauwe mantel getooide, God de Vader verschijnt op een wolk omgeven door engelen. Zijn rechterhand is geheven in een zegenend gebaar terwijl zijn linkerhand rust op een globe. God kijkt neer naar de voorstelling van Christus op het gehandhaafde negende-eeuwse triomfboogmozaïek.³⁹³ In een tekstband hier direct onder staat de tekst: ‘‘HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS’’.³⁹⁴ Deze tekst slaat op het eronder aanwezige mozaïek met daarop een voorstelling van de transfiguratie op de berg Tabor. (afb. 110.) De dagkant van de triomfboog is beschilderd met blad-, vrucht- en bloemfestoenen. (afb. 111.) De schildering in de absiskalot is duidelijk geïnspireerd door het oorspronkelijke mozaïek en toont een kruis omgeven door staande figuren. Tegen een strak blauwe hemel staan op een groene weide een tiental heiligenfiguren aan weerszijden van een gouden *crux gemmata*. (afb. 12, 111.) Dit Latijnse met gouden stralen omgeven kruis staat op een groen heuveltje in de groene weide aan de voet waarvan de vier paradijsstromen, symbool voor de evangeliën, ontspringen. Van links en recht naderen in de onderste zone een aantal lammeren deze stromen om er van te drinken. Boven het kruis breekt een wolkpartij open door een goddelijk licht van waaruit de Heilige Geest neerdaalt in de vorm van een witte duif. Engelenkopjes omgeven deze lichtende verschijning. Links van het kruis staan vijf mannelijke heiligen, keurig in een rij. Elk van hen is gekleed in een klassieke dracht, heeft een gouden aureool en draagt een palmtak in de linkerhand. De figuren zijn te herkennen aan hun naam die aan hun voeten geschilderd staat. Van links naar rechts gaat het om de diaken Cesarius, Servilianus, Sulpitius, Nereus en Achilleus.³⁹⁵ De eerste, gekleed in

392 Guerrieri, A., 1951. pp. 128-30

393 Waarneming auteur, Winter 2010.

394 ‘Dit is mijn geliefde zoon.’

395 Waarneming auteur, Winter 2010. Guerrieri, A., 1951. pp. 135-36.

een albe droeg zorg voor de lichamen van de gestorven Domitilla, Teodora en Eufrosina. Servilianus en Sulpitius stierven ook de marteldood en waren de echtgenoten van Teodora en Eufrosina. Nereus en Achilles die ook hun rol in dit verhaal speelden staan als patronen van de kerk het dichtst bij het kruis. Cesarius kijkt neer naar de beschouwer en gebaart deze naar het kruis. De overige heiligen kijken op naar het kruis. Ter rechterzijde van het kruis staat een vijftal vrouwelijke heiligen. Ook deze kijken op naar het kruis. Van links naar recht betreft het: Domitilla, getooid met een kroon als indicatie van haar keizerlijke afkomst, Teodora, Eufrosina, Felicola en Plautilla. De middelste drie gelden als Domitilla's metgezellen, Plautilla is haar moeder.³⁹⁶ Ook hun namen staan aan hun voeten geschilderd. Onder deze schildering is de Karolingische marmeren kroonlijst gedragen door consoles gehandhaafd. Het gaat hier om spolia bestaande uit voluutconsoles met bladversiering en een kroonlijst gedecoreerd met mascherons.³⁹⁷ De schildering hieronder, tegen de achterwand van de absis heeft een indrukwekkend trompe-l'oeil effect. En geeft de absis van een kerk weer. Direct onder kroonlijst staat een inscriptie die refereert aan de traditie dat Gregorius de Grote zijn beroemde achtentwintigste preek in deze kerk hield: 'SANCTVS GREGORIVS HIC HABVIT HOMILIAM XXVIII'.³⁹⁸ Een groen baldakijn verdeelt in het midden van de voorstelling de inscriptie in tweeën en overdekt een centraal geplaatste *cathedra* op een verhoog. (afb. 112.) Op deze zetel zit Gregorius de Grote in een iconische houding. De Heilige Geest in de vorm van een duif zweeft ter hoogte van zijn rechteroor. Zijn linkerhand rust op zijn knie terwijl zijn rechterhand in een zegenend gebaar is opgeheven. Hij draagt een pauselijke tiara en is gekleed in een zestiende-eeuws liturgisch gewaad. Een groot aantal aanwezige bisschoppen, die vol belangstelling toehoren, zijn gezeten op *subsellia* langs de absiswand. Ook zij zijn gekleed in contemporain gewaad. In de rij daarvoor luisteren ook twee groepen gezeten priester naar Gregorius. Achter de rijen met prelaten zijn links en rechts achter de *subsellia* nog de hoofden zichtbaar van andere toehoorders. Allen zijn aanwezig om zich te laten stichtten door de achtentwintigste preek van de *Homiliae in Evangelia* van de Paus. Baronio liet het eerste deel van de tekst van deze preek in de rugleuning van de *cathedra* van de kerk inscriberen.³⁹⁹ Deze bisschopszetel werd aan weerskanten ingesloten en opgenomen in het fresco en onthult een iconographische interpretatie van het fresco. Hierin wordt de beschouwer van het fresco opgenomen in de menigte van toehoorders. De toehoorders zijn links en recht van de *cathedra* gesitueerd en worden door de beschouwer op de rug gezien. Een ieder die op de *cathedra* toeloopt om de inscriptie te lezen staat zo dus te midden van de menigte. Doormiddel van de zetels, de fysieke en de geschilderde, waarvandaan deze tot hem gericht werd, wordt de beschouwer deelachtig aan de preek van Gregorius en transformeert hij tot toehoorder. De contemporaine kleding van de heilige paus en zijn gevolg draagt zeker bij aan deze ervaring. Door het op het fresco ontbreken van een altaar en ambones vormt

396 Guerrieri, A., 1951. pp. 128-30.

397 Guerrieri, A., 1951. pp. 87-88.

398 'De heilige Gregorius hield hier zijn achtentwintigste preek.'

399 Waarneming auteur, Winter 2010.

de schildering een visuele verlenging van het presbyterium. Tegen het fresco zijn op twee lege plaatsen in de voorstelling, links en rechts van de menigte rond de *cathedra*, inscriptie in marmer binnen een lijstwerk geplaatst. Deze twee gedenkplaten worden bekroond door gebroken frontons waaruit de heraldische emblemen van Baronio ontspringen. De inscripties geven een korte weergave van de geschiedenis van de kerk en de ingrepen van Baronio.⁴⁰⁰ (afb. 98.)

8.4.6. Analyse van de in opdracht van Cesare Baronio gedane restauratie

Een gebeurtenis op 11 mei 1597 draagt sterk bij aan de duiding van de restauratie van de SS. Nereo e Achilleo door Cesare Baronio. De stoffelijke overschotten van Nereus, Achilleus en Domitilla hadden oorspronkelijk begraven gelegen in de grafbasiliek in de catacomben aan de Via Ardeatina. Latere legenden hadden Domitilla tot een Flavische prinses en, Nereus en Achilleus tot haar dienaren gemaakt. In 1228 waren hun stoffelijke resten overgebracht naar de kerk van San Adriano op het Forum Romanum.⁴⁰¹ In Februari 1597 kreeg Baronio op zijn verzoek pauselijke toestemming deze relieken over te brengen naar zijn titelkerk. Dit geschiedde dan ook op hun naamdag, nog geen drie maanden later. 's Ochtends bezocht de paus beide kerken en 's avonds vond de werkelijke translatie plaats. Eerst maakte de processie een gang naar de Il Gesù waar voor de kerk een rustaltaar was ingericht waar de stoet onthaald werd met sacrale muziek. Hierop zette de tocht zich voort naar het Capitool waar de standbeelden van de dioscouren en het ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius werden gepasseerd. Hierop begon de stoet de afdaling terug naar het Forum Romanum en trok daar over de Via Sacra onder de triomfbogen van Septimius Severus, Titus en Constantijn door. Vervolgens begaf de processie zich over de Via Triumphalis via de San Gregorio Magno naar de SS. Nereo e Achilleo.⁴⁰² Voor deze kerk waren van beschilderd hout en zeildoek erebogen opgetrokken gedecoreerd met martelaarstroofeën. Deze translatie was door de route en de aankleding feitelijk in de vorm van een Romeinse triomftocht gegoten. Alle elementen hiervan waren aanwezig: het bezoek aan het Capitool, een tocht over de Via Sacra en een terugkeer naar het huis van de overwinnaar, in dit geval hun kerk en laatste rustplaats.⁴⁰³ De vergelijking met een triomftocht wordt ook sterk getrokken in de inscripties die bij de verschillende staties en rustaltaren werden geplaatst. Deze op het Capitool en op alle triomfbogen aangebrachte inscripties roemen de drie martelaren. Op het Capitool gold de eer met name Domitilla die door haar marteldood de euvele daden van de andere Flavii, die het Capitool na branden herbouwden, vereffende. Ook werden de drie martelaren hier gedankt voor de eer die ze de stad Rome en haar burgers brachten. Op de boog van Titus, een monument voor de verwoesting van de tempel in Jeruzalem, werd men herinnerd aan die verwoesting door Titus als wraak op Christus dood. Domitilla echter overtrof haar verre 'verwant' daarin door Christus dood te

400 Waarneming auteur, Winter 2010.

401 Krautheimer, R., 1967. p. 176.

402 Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 87. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 16 mei, 1597. Panciroli, O., 1600. pp. 628-29. Krautheimer, R., 1967. p. 176.

403 Krautheimer, R., 1967. p. 176.

vergeldden met haar bloed en leven. Op de boog van Constantijn werd het publiek herinnerd aan de triomftochten uit vroeger dagen die echter overschaduwd werden door de huidige waarin de martelaren triomfeerden over de triomfators van weleer. Ook werd hier Domitilla geroemd die door het verzaken van haar leven en het Romeinse rijk meer glorie aan Rome had gebracht dan de keizerlijke familie en de eerste twaalf keizers. Op de laatste bogen voor de kerk werden de martelaren verwelkomd in hun oude verblijfplaats, ooit verlaten maar nu weer hersteld.⁴⁰⁴ Na een plechtige hoogmis in de kerk werden de relieken bijgezet in de *confessio* onder het altaar. Het thema van de christelijke triomf over het pagane Rome is duidelijk aanwezig. Deze vroegchristelijke martelaren waren Romeinen die door hun bloed grote roem brachten aan de Eeuwige stad. Zij triomfeerden nu over hen die ooit dezelfde route, maar dan voor aardse glorie, gingen. Op die wijze versloegen zij het heidendom en maakten Rome tot een christelijke stad. Het is daarom ook dat de relatief minder belangrijke Domitilla zo sterk naar voren word gebracht in de processie. Als een vermeend Flavisch prinses kon haar christelijke triomf goed afgezet worden tegen die van haar pagane keizerlijke voorouders en raakte de *Historia Sacra* verweven met het machtcentrum van de *Historia Profana*.

De christelijke triomftocht was de afsluiting van Baronio's restauratiecampagne en de kroon op het werk van zijn inspanningen voor deze kerk. Bij deze feestelijke gebeurtenis waren de triomf van het vroege christendom over het pagane Rome en de martelarencultus belangrijke thema's. Ook de kerk zelf, hoewel deze er als nieuw uitzag was doordrongen van Baronio's ideeën over het vroege christendom. De geschiedenis van de kerk, was in het gebouw alom tegenwoordig en kwam voort uit zijn visie op de vroegchristelijke kerk als ideaal en inspiratiebron voor de contemporaine Romeinse Kerk. In zijn restauratie probeerde hij de SS. Nereo e Achilleo als het ware te herscheppen tot het prototype van een vroegchristelijke basiliek. Hij schrijft dan ook aan een vriend dat in de aankleding van de kerk, '*niente manchi all'antiquità*'.⁴⁰⁵ Dat blijkt ook wel bij een nadere bestudering van een aantal van de beeldbepalende elementen van het gebouw. Allereerst de zuil met het vergulde kruis voor de kerk. Gezien het feit dat Baronio een dergelijk monument ook liet plaatsen bij de San Cesareo had een dergelijk plaatsing van een kruis een diepere betekenis voor hem. In deel twee van zijn '*Annales Ecclesiastici*' schrijft hij in een paragraaf genaamd: '*Titulus crux*': 'Wij kunnen hieruit opmaken dat er onder de christenen een teken was, het kruisteken, doormiddel waarvan een huis kon overgaan naar de goddelijke eredienst.... Daarom werd een huis wanneer het overging naar het publiekelijk religieus gebruik van christenen pas ingewijd tot titulus nadat het met een kruis getekend was en een naam had ontvangen.'⁴⁰⁶ Deze passage geeft weer wat Baronio's beweegreden kan zijn geweest bij het plaatsen van deze zuil. Een tweede reden kan liggen in het kapiteel van de zuil, in de vorm van een gevleugelde leeuw, dat afkomstig heette te zijn van de tempel van Salomon in

⁴⁰⁴ Krautheimer, R., 1967. p. 177.

⁴⁰⁵ Krautheimer, R., 1967. p. 175. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 22 febr, 1597. 'Niets ontbreekt aan de oudheid'

⁴⁰⁶ Baronio, C., 1609: *Ann. ecc., II.* p.69, Par. VI, Titulus crux: '*Fuisse autem apud Christianos titulum, quo domus aliqua cultui divino manciparetur, vexillum crucis, ex iis possumus intelligere... cum igitur domus aliqua publico religioso Christianorum usui manciparetur, crucis titulo insignita ex eo & nomen accipiens, Titulus dicebatur...*'

Jeruzalem.⁴⁰⁷ De heroprichting van een kapiteel van de tempel van Salomon verwees naar de verwoesting van de oude tempel van Salomon door keizer Titus. De vernietiging van de Joodse tempel door deze keizer van de Flavische dynastie werd gecompenseerd door de oprichting van een christelijke kerk gewijd aan de dienaren die een prinses van dezelfde Flavische dynastie tot het christendom hadden bekeerd. Hier blijkt net als uit de translatieprocessie de triomf van de nederige, christelijke hemelse glorie over de vergeefse, keizerlijke aardse glorie. De façade zelf bezit ook de nodige verwijzingen naar het vroege christendom en de geschiedenis van het gebouw. De frescoschilderingen tonen panelen met daarop verzamelingen van aan elkaar geknoopte martelinstrumenten. Deze martyrologische panoplia, varianten op de klassieke triomfmotieven met wapentuig verwijzen naar de triomf van de vroegchristelijke martelaren. Deze panoplia zijn duidelijk gebaseerd op de gravures in Gallonio's *'Trattato de gli instrumenti del martirio'* uit 1591.⁴⁰⁸ (afb. 87, 113.) Gallonio had nauwe banden met Baronio en de twee zullen zeker over dit onderwerp gesproken hebben. Naast deze panoplia bevinden zich op de andere panelen van de gevel ondermeer weergaves van een kruis geflankeerd door gekruiste palmtakken en daarboven een gedrapeerd velum. Dit motief is een regelrechte kopie van het motief van kruis met velum zoals dat op negende-eeuwse absismozaïek van de kerk was afgebeeld. Hoewel Baronio dit mozaïek had laten verwijderen, heeft hij het motief vele malen geciteerd in de decoratie van de kerk. De flankerende gekruiste palmtakken, een symbool voor martelaren, zijn een toevoeging van Baronio en verlenen dit motief een bijzondere betekenis. Niet alleen vormde het namelijk zo het heraldische embleem van de kardinaal maar ook werd het een soort hiëroglief dat symbool stond voor Nereus en Achilleus onder het verlossingbrengende kruis, het motief dat in de absiskalot was geschilderd.⁴⁰⁹ (afb. 114, 12.) Dit motief komt overal in de kerk voor. Zo zijn de friezen van de gevel er mee gesierd en is ook het fronton van de entree-aedícula er mee getooid. Een variatie op dit motief komt naar voren in de vier cartouches op de gevel met daarin een martelaarskroon geflankeerd door twee gekruiste palmtakken. Bij het binnengaan herinnerde de oude benaming *'Titulus Fasciolae'* op de architraaf nog eens aan de vroegchristelijke origine van de kerk. Een variatie op het vroegchristelijk geïnspireerd kruis/palm motief treft men op een schildering in de doorgang van het entreeportaal. Hier is zo'n kruis geflankeerd door palmtakken omgeven door een lauwerkrans. (afb. 105.) Hierbij liet Baronio zich waarschijnlijk leiden door de geschriften van Paulinus van Nola die dit motief beschrijft en Romeinse munten met dit motief die zich in de collectie van een bevriende kanunnik bevonden. In zijn *'Annales Ecclesiastici'* haalt hij dit citaat van Paulinus aan en beeldt hij de betreffende munt af.⁴¹⁰ (afb. 115.) Paulinus noemt zelfs het rood als meest geschikte kleur voor zo'n kruis, net als Baronio dat toepaste. Bij binnenkomst in de kerk springt de basilicale opzet het eerst in het oog. De architectuur van het

407 Herz, A., 1988, pp. 594-97.

408 Gallonio, A., 1591, p.53.

409 Herz, A., 1988, p. 609.

410 Baronio, C., 1609: *Ann. ecc., I.* p.453. Baronio, C., 1609: *Ann. ecc., VI.* p.255.

gebouw stemt in die zin dus goed overeen met Baronio's wens tot een gebouw met een vroegchristelijke uitstraling. Grote inspiratiebron voor Baronio was de Constantinische Petrusbasilica die in de jaren direct voor de restauratie van de SS. Nereo e Achilleo ten prooi viel aan de slopershamer. Dit uit zich in de kerk bijvoorbeeld in de vloer. (afb. 91.) Van de entree tot het altaar loopt over de vloer een band in een lichte steen met daarop om de zoveel meter een grote ronde plaat in rood of geel marmer. Dit pad creëert een centrale as naar het presbyterium. Deze ronde platen of *rotae* kwamen ook terug in de vloer van de Sint Pieter. Hier bevonden zich, net als in de kerk van Baronio, twee rood porfieren en twee geel marmeren *rotae* op het processiepad. Deze ronde platen met een Constantinische keizerlijke oorsprong werd opnieuw aangewend in veel Romeinse kerken tijdens de elfde en twaalfde eeuw. In deze revival vormde ze stellingname in de oploeiende Investituurstrijd waarbij de bisschop over het keizerlijke porfier liep.⁴¹¹ Baronio was zich hier waarschijnlijk echter niet van bewust en liet zich inspireren door de *rotae* in de Sint Pieter zoals hij die zelf noemt in zijn '*Annales Ecclesiastici*' en vermeldt worden in de beschrijvingen van ondermeer Grimaldi.⁴¹² Ook de Vaticaanse liturgische dispositie werkte als ideaalbeeld sterk door. Baronio liet een sterk archaïserende liturgische dispositie realiseren opgebouwd uit spolia afkomstig uit de kerk zelf, de San Silvestro in Capite, de San Paolo en de Lateraanse basiliek. Voor dit ensemble maakte Baronio gebruik van met name dertiende-eeuwse marmeren elementen gedecoreerd met Cosmatenwerk en Romeinse spolia uit de nabijgelegen thermen van Caracalla.⁴¹³ Het presbyterium is werkelijk uitgerust met alles wat men van een vroegchristelijke basiliek zou kunnen verwachten: een *cathedra* met *subsellia*, twee *ambones*, een altaar onder een *ciborium*, een *fenestella confessionis* met relieken en marmeren *cancelli* ter afscheiding van het koor van de rest van de kerk. (afb. 92.) Enkel een *schola cantorum* en *solea*, elementen die in de oorspronkelijke dispositie van de Romeinse basilieken aanwezig waren, ontbraken. Dat is niet echt verwonderlijk aangezien *solea*, de door stenen afscheidingspanelen gemarkeerde processieroutes, die samenhangen met de intochtsritus niet meer bekend waren in de zestiende eeuw. Het is zeer waarschijnlijk dat Baronio zich echter terdege bewust was van de historische anciënniteit van de *schola cantorum* waarvan hij hoogst waarschijnlijk voorbeelden kende uit de San Clemente en de Santa Maria in Cosmedin. Het achterwege laten van dit element komt mogelijk voort uit Baronio's ideeën over het belang van relieken in de vroege kerk en zijn wens deze hun vroegere prominentie terug te geven. Op deze wijze bevond er zich in de door hem gecreëerde disposities geen barrière tussen de gelovigen en het *fenestella confessionis* waardoor men de relieken beter kon benaderen.⁴¹⁴ Een vergelijking van de SS. Nereo e Achilleo met de Gregoriaanse dispositie in de Sint Pieter, daterende uit de vroege zevende eeuw, maakt duidelijk dat hij goed naar deze situatie heeft gekeken. Hij was welbekend met deze dispositie die hij in zijn '*Annales Ecclesiastici*' vermeldt.

411 Herz, A., 1988. pp. 602-04.

412 Herz, A., 1988. p. 604. Noot 87. Baronio, C., 1609: *Ann. ecc.*, XVIII. p.218.

413 Herz, A., 1988. p. 598. Noot 33.

414 Herz, A., 1988. p. 600-01.

Met name de versmelting van graf en altaar benadrukt hij hierin.⁴¹⁵ Gregorius bewerkstelligde de versmelting van deze voorheen gescheiden elementen door het verhogen van het presbyterium. (afb. 18, 19.) De bovenkant van de grafbouw die nog boven het zo ontstane podium uitstak werd aangewend als altaar. De mis kon zo letterlijk boven het graf gecelebreerd worden terwijl ook pelgrims het graf konden naderen en hun intenties tot Petrus konden richten. Net als de Gregoriaanse dispositie in de Vaticaanse basilica bestond die in de SS. Nereo e Achilleo uit een verhoogd presbyterium. De relieken van de heiligen waren benaderbaar via het *fenestella confessionis* onder het altaar. (afb. 93.) Deze *confessio* was afgesloten door een vierde-eeuws *cancello*. Net als in de Sint Pieter overhuidde een *ciborium* het altaar dat hier direct boven geplaatst was. Dit werd gedragen door de oorspronkelijke negende-eeuwse zuilen van het *ciborium* van paus Leo III en zo geplaatst dat het enkel een celebratie *versus populum* faciliteerde.⁴¹⁶ Het altaar dat dus danig verheven was boven het niveau van het schip was te bereiken via flankerende trappen net als in de grafkerk van Petrus. Ook de *Cathedra* en de *subsellia* komen in beide disposities terug. Het is zeer waarschijnlijk dat Baronio de wijze van reliekverering zoals die ten tijde van Gregorius plaats had in de Vaticaanse basiliek graag herleefd zag in zijn eigen titelkerk. Hij was zich zeer bewust van deze gebruiken en de *confessio* als middel daartoe. Deze beschrijft hij immers uitgebreid in zijn ‘*Annales*’ waar hij het gebruik van de *confessio* en het *fenestella confessionis* aan de hand van Augustinus toepassing ervan uit de doeken doet.⁴¹⁷ Ook citeert hij uitvoerig Gregorius van Tours die in zijn *Historiën* uitvoerig ingaat op de devotiepraktijken in en voor het *fenestella confessionis* boven het graf van Petrus.⁴¹⁸ De spolia waarmee Baronio deze situatie bewerkstelligde dateerden uit de Romeinse periode tot de hoge middeleeuwen. Deze uit ander Romeinse kerken afkomstige elementen kocht hij op of kreeg hij ten geschenke. Niet alleen was dit voor de kardinaal met een beperkt budget een economische aantrekkelijke keuze maar ook speelde hier antiquarische overwegingen. De bewuste keuze voor deze stijl blijkt ook wel uit de nieuwe vloer van het presbyterium, ogend als dertiende-eeuws Cosmatenwerk. Baronio zal zich terdege bewust zijn geweest dat de *cosmatesque* spolia middeleeuws waren en niet uit de eerste eeuwen na de het begin van de jaartelling. Zijn begrip van de vroege kerk was echter breder en deze fragmenten pasten daar goed binnen. Ze herinnerden aan een verleden waarin de kerk in Rome was ontstaan in een pagane context en nog steeds één en onverdeeld was geweest, ongeroerd door de moderne ketterij van het protestantisme. Het idee deze fragmenten weer samen te voegen tot een nieuw geheel, tegelijkertijd nieuw en oud, stemde overeen met zijn concept van de geschiedenis. Een concept waarin het verleden, Romeins en christelijk, de basis vormde van het huidige en toekomstige Rome.⁴¹⁹ Het gebruik van spolia benadrukte deze continuïteitsgedachte. Deze

415 Baronio, C., 1609: *Ann. ecc.*, XI. p.58. Par. XXIX, ‘*reliquae res gestae S. Gregorii*’.

416 Guerrieri, A., 1951. p. 104.

417 Baronio, C., 1609: *Ann. ecc.*, VII. p.80.

418 Baronio, C., 1609: *Ann. ecc.*, VIII. p.241.

419 Krautheimer, R., 1967. p. 176.

renovatie *all'antica* was in die zin een zeer bewuste keuze.⁴²⁰ Baronio zette zich ook fel af tegen architecturale vernieuwers zoals de abt van de San Paolo fuori le mura die de *confessio* van zijn basilica *alla moderna* herschiep.⁴²¹

Net als de architectuur en inrichtingselementen tot in het kleinste detail gecoördineerd zijn, geldt dat ook voor de schilderijen van de kerk, die van het grootste fresco tot het kleinste motief samen een thema tot uitdrukking brengen. Dat thema is de glorie van het vroegchristelijke martelaarschap. Het fresco in de absiskalot, waarover later meer, verbeelde ondermeer het kruis als instrument en symbool van Christus overwinning op de dood, de wereld, en het kwaad. Door zijn vleeswording en dood aan het kruis schonk hij de mensheid de verlossing. De martelarenthematiek zoals die in de rest van de kerk is afgebeeld, sluit hier naadloos bij aan.⁴²² De martelaren zetten Christus werk immers voort. Niet enkel leefden zij de christelijke deugden voor, maar ook behaalden zij de uiteindelijke overwinning op de duivel door hun marteldood. De afgebeelde martelaarschappen van de twaalf apostelen in de zijschepen tonen hoe zij naar Christus voorbeeld de duivel versloegen. (afb. 107.) De Domitillacyclus tegen de lichtbeuken toont hoe zij en haar dienaren als vroegchristelijke atleten de duivel in de vorm van hun vervolgers bestreden. De engelen in de boogzwikken reiken hen al hun overwinningspalmen. (afb. 108, 109.) De beschildering aan de binnenzijde van de voorgevel vat dit geheel nog eens samen door de heiligen af te beelden te midden van hun hemelse beloning. De tekst: GLORIA HAEC EST OMNIBUS SANCTIS EIUS' laat geen onduidelijkheid bestaan over hun gelukkig lot.⁴²³ (afb. 106.) De twee figuren van paus Clemens en paus Gregorius die het portaal flankeren zijn ook niet willekeurig maar hebben hun plaats in de geschiedenis van de kerk of haar heiligen. Clemens was de immers de paus die Domitilla haar maagdenwijding gaf en Gregorius was de paus die naar men geloofde in deze kerk zijn belangrijke preek had gehouden. De fresco's in de lichtbeuk met de scènes uit het leven en van de dood van de hoofdfiguren van de geschiedenis van Domitilla, deze heilige zelf en Nereus en Achilleus hadden deels dezelfde structuur als de gravures van de martelaarstraktaten van Gallonio, en de schilderijen die de jezuïeten ruim een decennium eerder in de Santo Stefano Rotondo, de San Tommaso di Canterbury en de Sant'Apollinare hadden laten plaatsen.⁴²⁴ Gebeurtenissen die chronologisch op elkaar volgden, kwamen samen in een enkel beeldvlak, met een verklarende legenda eronder die de gebeurtenissen identificeerde. Ze hadden zo een didactische doelstelling om de beschouwer te onderrichten in de vroegchristelijke geschiedenis en deze als voorbeeld te laten dienen. Deze geschiedenis had Gallonio in 1597 beschreven in zijn: *'Historia della vita e martirio de' gloriosi santi Flavia Domitilla vergine, Nereo e Achilleo e più altri'*. Hierin werd het verhaal van Domitilla en haar metgezellen uitgebreid gedocumenteerd.⁴²⁵ Gallonio's

420 Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 79.

421 Krautheimer, R., 1967. p. 175. Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 79.

422 Herz, A., 1988. p. 607.

423 'Deze eer komt toe aan al zijn heiligen'

424 Gallonio, A., 1591. Galeotti, P. (red.), 2007.

425 Gallonio, A., 1597.

historische werkje over deze heiligen dienden niet enkel als een geschenk voor Baronio ter gelegenheid van de translatie van de heiligen maar vormden ook de documentatie voor zijn multimediale project. De analogie tussen schilderijen in het interieur en de buitengevel moet hier nog even vermeld worden. De parallel tussen Christus en de martelaren komt ook daar naar voren in de *panoplia* en de kruismotieven. Zoals het kruis werd gezien als een instrument tot verlossing, zo zijn de grimmig ogende gereedschappen aangewend tot marteling van de heiligen, de trofeeën van hun overwinning naar het patroon van Christus. In de vorm van de martyrologische fresco's trachtte Baronio zo dicht mogelijk bij zijn ideeën over de vroegchristelijke praktijk te blijven. Hoewel deze schilderijen in uitvoering en stilering modern ogen sloot de thematiek aan bij Baronio's bronnenonderzoek. In het eerste deel van zijn *'Annales Ecclesiastici'* spreekt hij over het dapper lijden van de martelaars, dat gewoonlijk werd afgebeeld in vroegchristelijke kerken ten tijde van keizer Constantijn. Hij haalt daarbij Basilius, Gregorius van Nyssa en andere aan als bron.⁴²⁶

Baronio's wens tot een historisch geïnspireerde en verantwoorde inrichting komt zelfs tot uiting in elementen waar dat niet direct voor de hand ligt. De engelen in de boogzwicken zijn hier een goed voorbeeld van. Terwijl hun opwaaiende gewaden om zich heen wapperen, hangen ze zwevend boven hun sokkels. Hoewel sterk Barok ogen, gelijken ze, gekleed in een peplos en tuniek en met kronen en palmtakken in hun hand, sterk op de klassieke Victoria's als personificaties van de overwinning.⁴²⁷ Zijn inspiratie voor deze figuren komt waarschijnlijk van de klassieke marmeren sokkels met daarop pagane reliëfs die hij aanwende in het presbyterium. Hierop staan met goud geaccentueerde gevleugelde overwinningsgodinnen met wapperende gewaden die sterk gelijken op de zestiende-eeuwse schilderijen. (afb. 99.) De kardinaal had gelijk dat engelen van het type dat hij liet afbeelden, werden gebruikt in de kunst van het vroege christendom. Victoria's en engelen werden in de late oudheid beide toegepast in kunstuitingen. Ze verschilden in die mate dat de pagane Victoria vrouwelijk was en een tuniek met riem droeg over een lange peplos. De christelijke engelen waren mannelijk en gekleed in een tuniek met pallium. Hoewel ze wel samen werden afgebeeld zoals op het ivoren diptiek van Justinianus was de kleding en houding duidelijk onderscheidend. Victoria-figuren waren frivoler en barrevoets terwijl engelen kuis gekleed en met sandalen aan werden afgebeeld. Dat kuis element was bij de Victoria's echter afwezig. Door hun poses en voorwaartse vlucht toonden zij vaak een naakte borst en benen.⁴²⁸ De engelen van Baronio die noch mannelijk noch vrouwelijk zijn, bezitten de karakteristieken van Victoria's. Hun opwaaiende kleding en bevallige poses laten soms blote armen en benen zichtbaar en de contouren van hun lichaam en benen komen goed tot uiting in hun peplos en tunieken. (afb. 109.) Een andere bron voor Baronio's engelen vond hij in Romeinse munten. Voor zijn *'Annales Ecclesiastici'* had hij een uitvoerige studie gemaakt van de muntcollecties van Romeinse verzamelaars. In enkele van de delen van zijn opus magnum beeldde hij munten af met

426 Baronio, C., 1609: *Ann. ecc.*, I. p.458.

427 Herz, A., 1988. p. 613.

428 Herz, A., 1988. pp. 613-15.

overwinningsengelen.⁴²⁹ Bijvoorbeeld in deel VII een munt van Theodoric met een Victoria met palmtak en laurierkrans. Hij geeft hier ook een uitvoerige beschrijving van.⁴³⁰ (afb. 115.) Een vergelijking tussen deze figuren en de engelen in de boogzwikken maakt duidelijk dat kleding, houding en attributen een opvallend sterke gelijkenis vertonen. Deze historische verantwoording van dit type engel in combinatie met de sokkels met reliëf zullen voor Baronio reden zijn geweest om het schilderen van dergelijke figuren in zijn kerk gepast te achten. De engelen in de SS Nereo e Achilleo brengen geen overwinningspalmen naar Romeinse bevelhebbers en keizers maar naar vroegchristelijke martelaren in hun triomf over de duivel. Een motief dat ook al naar voren kwam in de translaticeremonie.

De decoratie van de wand achter het presbyterium past perfect in het decoratieschema dat Baronio voor zijn kerk uitdacht. Hij integreerde hierbij de negende-eeuwse mozaïeken van de triomfboog en vulde ze waar nodig aan. Hij troostte zich de moeite deze ook in te passen in de thematiek van de verlossing door Christus menswording en kruisdood. Door God de vader en de tekst 'HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS' boven het mozaïek te laten schilderen complementeerde hij de op het mozaïek afgebeelde scene van de transfiguratie op de berg Tabor.⁴³¹ (afb. 110.) De dagkanten van de triomfboog vormen de perfecte overgang tussen het mozaïekwerk en de schildering in de absiskalot. De daar geschilderde blad-, vrucht- en bloemfestoenen zijn directe kopieën van de vroegchristelijke in mozaïek uitgevoerde dagkanten van de triomfbogen zoals die vanaf de vijfde eeuw in zwang kwamen en werden toegepast tot de tiende eeuw. Voorbeelden hiervan zijn de Maria maggiore, de San Lorenzo fuori le mura, de Santa Agnese, Santa Maria in Domnica en de Santa Prassede. (afb. 77.) Hoewel Baronio het oorspronkelijke absismozaïek wegens de slechte staat waarin het verkeerde niet kon handhaven, zag hij het belang er van in en liet hij het origineel naschilderen. Dit schilderij, uitgevoerd in tempera op doek, hangt tegenwoordig in de Biblioteca Vaticana.⁴³² (afb. 85.) Voor het nieuwe absisfresco werd de inspiratie duidelijk gezocht bij dit mozaïek en andere mozaïeken uit deze periode. Baronio heeft het in een van zijn brieven zelf over een beschildering '*all'antica*'.⁴³³ De kern van de compositie van het originele mozaïek werd overgenomen: een centraal in een groene weide op een heuveltje geplaatst gouden kruis. Ook de lammeren die op het origineel het kruis flankeerden kwamen terug. Nieuw waren echter de tien heiligen die nu aan weerskanten onder het kruis staan. (afb. 12, 111.) De inspiratie voor deze compositie is echter duidelijk vroegchristelijk. Een zeer verwante voorstelling is het mozaïek in de absis van de San Stefano rotondo. Op dit zevende-eeuwse mozaïek staan de heiligen Felicianus en Primus in een groene met bloemen bezaaide weide aan weerszijden van een met gemmen bezet kruis.⁴³⁴ (afb. 8.) Door de twee compositorische

429 Herz, A., 1988. p. 614.

430 Herz, A., 1988. p. 615.

431 'Dit is mijn geliefde zoon.'

432 Guerrieri, A., 1951. p. 117.

433 Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 79. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 22 febr, 1597 '*ho fatta pinger la tribuna all'antica*'

434 Galeotti, P. (red.), 2007. p. 24-25.

basiselementen van beide mozaïeken samen te voegen, was Baronio in staat de gedachte aan het oorspronkelijke mozaïek te handhaven terwijl hij gelijktijdig de heiligen aan wie de kerk is toegewijd een prominente plek in de absis kon geven. De zo ontstane compositie met het kruis en de figuren die hun rol hebben in de overlevering over Nereus en Achilleus oogt, wekt sterke reminiscenties aan de vroegchristelijke kunst. De grootste variatie op het origineel is wel het aantal van tien heiligen, waarvan vijf vrouwelijk. Christus geflankeerd door heiligen was een gekend thema op vroegchristelijke Romeinse mozaïeken. De inmiddels verloren gegane vijfde-eeuwse absismozaïeken van de Santa Agata dei Goti en de San Andrea in Catabarbara waren Baronio bekend en zullen hem zeker als voorbeeld hebben gediend.⁴³⁵ (afb. 31, 32.) Van het mozaïek in de Santa Agata was hij danig onder de indruk gezien zijn beschrijving er van in zijn *'Martyrologium'*⁴³⁶ Hij noemt de compositie ervan hier *'Magnificentissime'* en het zal hem dus gespeten hebben dat het in 1589 verloren ging toen de absis instortte.⁴³⁷ Impressies van deze mozaïeken kunnen verkregen worden aan de hand van de tekeningen uit de jaren twintig van de zeventiende eeuw.⁴³⁸ In de absiskalot van de Santa Agata dei Goti was een op een globe gezeten Christus geflankeerd door aan iedere zijde zes apostelen, afgebeeld. (afb. 31.) De in toga geklede tegen een blauwe achtergrond staande figuren worden gekarakteriseerd door de variatie in kleding, pose en gelaatsuitdrukking. Alle figuren stonden iets naar de centraal geplaatste figuur van Christus toegewend. Om een monotone reeks figuren te voorkomen is elk van de apostelen op een net andere wijze op Christus gericht. Petrus en Paulus zijn volledig naar hem toegewend terwijl anderen hun blik op hem richtten. Weer anderen kijken naar de beschouwer terwijl ze met hun hand richting de verlosser gebaren. Het fresco in de SS. Nereo e Achilleo beschouwend, lijkt dit danig geïnspireerd op dit mozaïek. De toepassing van meer figuren symmetrisch gegroepeerd rond een centraal element, de plaatsing van de figuren op een rij, de kleding van de figuren *all'antica* en het gebruik van een lichtblauwe achtergrond komen overeen. Ook de gracieuze gedraaide houding van de figuren en hun gebaren lijken op dit prototype gebaseerd.⁴³⁹ Zo gebaart op het fresco de figuur van Caesarius op een gelijkaardige wijze naar het kruis als Jacobus dat doet op het mozaïek. Gezien de naam van Cesare Baronio berust deze uitnodigende houding van de aan de rand links geplaatste diaken Caesarius waarschijnlijk niet op toeval. (afb. 116.) Van dit vroegchristelijke model lijkt Baronio geleerd te hebben hoe symmetrie en de plaatsing van de figuren op een gelijke hoogte een compositie statige waardigheid verleenden terwijl een variatie aan houding en gebaren van de figuren een levendig karakter creëerden. Geen van de vroegchristelijke mozaïeken in Rome bevat vrouwelijke heiligen op de wijze waarop Baronio dat deed in de SS. Nereo e Achilleo. De door hem aangebrachte scheiding tussen mannen en vrouwen is mogelijk gebaseerd op het hem bekende gegeven dat mannen

435 Waetzoldt, S., 1964, pp. 28-30. Afb. 1-15.

436 Baronio, C., 1587. P. 71-72, 5 februari.

437 Waetzoldt, S., 1964, p. 28.

438 Waetzoldt, S., 1964, pp. 28-30. Afb. 1-15.

439 Herz, A., 1988, p. 610.

en vrouwen in de vroegchristelijke kerk gescheiden van elkaar geplaatst waren tijdens de eredienst.⁴⁴⁰ In plaats van een kopie van het oorspronkelijke mozaïek koos Baronio voor een complexere compositie met de karakteristieken van de vroegchristelijke mozaïeken. Naar voorbeeld hiervan viel de keuze op menselijke figuren, in plaats van lammeren, rond een centraal element. Net als de vroegste mozaïeken ogen, zijn figuren naturalistisch en driedimensionaal in plaats van de stijf ogende figuren op de Byzantijnse mozaïeken. Hij wist een vroegchristelijke sfeer in de absis op te roepen door de totstandkoming van een nieuw werk dat gebruik maakt van een vroegchristelijke inhoud, vocabulaire en syntax.

Baronio's restauratiecampagne ging verder dan enkel een poging tot het laten herleven van een vroegchristelijke stijl in de aankleding en decoratie van zijn titelkerk. Sommige van deze schilderijen zijn namelijk naar de allerlaatste artistieke mode, het illusionisme. Niet enkel de engelen in de boogzwikken maar ook de trompe-l'oeil architectuur en als belangrijkste exponent de schildering tegen de absiswand. Hierop ziet men paus Gregorius die begeistert zijn achtentwintigste preek houdt, een gebeurtenis die, naar Baronio dacht, plaats had in zijn titelkerk. (afb. 112.) Alle figuren, van paus tot toehoorders zijn gekleed in zestiende-eeuwse kleding, terwijl deze gebeurtenis omstreeks het jaar 600 moet hebben plaats gehad. De orthogonale perspectieflijnen van de geschilderde absis komen overeen met die van de werkelijke absis waardoor de illusie gewekt wordt dat de geschilderde gebeurtenis werkelijk plaats heeft. Een historisch moment in de geschiedenis van de kerk wordt in het hier en nu gerecreëerd in een geschilderde illusie. Als beschouwer zijn wij toehoorders van de preek van Gregorius. Heden en verleden versmelten en de zesde-eeuwse paus richt zich tot de beschouwer. Deze wordt toehoorder samen met het geschilderde publiek. Dat Gregorius' preek nog steeds relevant werd beschouwd blijkt wel uit de *cathedra* in de absis waarin Gregorius woorden nog eens zijn vastgelegd. De beschouwer kon na deze historische herbeleving van het verre verleden tegen de achterwand van de absis tevens de geschiedenis van de kerk teruglezen op een van de plaquettes die Baronio daar plaatste.

Het eindresultaat van Baronio's restauratiecampagne was het toonbeeld van wat hij zelf noemde 'herstelde oudheid'. In de zeventiende eeuw schreef Bruzio hier al over: 'Het is bekend dat Baronio deze kerk niet enkel restaureerde uit devotie voor genoemde heiligen, alswel tot behoud van de oudheid'.⁴⁴¹ Hij creëerde een kerk *all'antica* die zijn visie van een vroegchristelijke kerk belichaamde. Hierin trachtte hij een rolmodel te zijn en oppositie te voeren tegen innovatoren als de abt van de San Paolo fuori le mura die een renovatie *alla moderna* voorstonden. Hij had de hoop dat vele kardinalen hem zouden navolgen in zijn benadering.⁴⁴² Zelf zou hij een dergelijke restauratie in de periode 1597-1603 nogmaals uitvoeren in de San Caesareo. In elk detail had Baronio oog voor

440 Herz, A., 1988. p. 612.

441 Bruzio, G.A., circa 1680, Vat. Lat. 11885, F. 152r.: 'E' fama che il card. Baronio restorasse questa chiesa non tanto per la devotione ai detti santi, quanto per conservazione dell' antichità.'

442 Albericus, R. 1770, Tom. 3., p. 80. Brief van Cesare Baronio aan Fr. Antonio Talpa, 22 febr, 1597 'molti cardinalivogliono imitarmi'.

vroegchristelijke voorbeelden. Zowel in architectuur, decoratie en inrichting liet hij zich leiden door schriftelijke bronnen, archeologische voorbeelden en de lokale kerkgeschiedenis. Het aanwenden van spolia voor het meubilair voorzag de kerkinrichting van een eeuwenoude en historisch correcte uitstraling. Desondanks is het resultaat typisch zestiende-eeuws. De geschilderde decoratie loopt stilistisch sterk uiteen. De schilderingen in de absiskalot, engelen in de boogzwikken, het kruis met palmtakkenmotief en het kruis in een clippeus boven de ingang waren allen bedoeld om vroegchristelijke kunst stilistisch te benaderen. De martelaarscycli en de schildering op de absiswand herinnerden qua inhoud aan een vroegchristelijk verleden maar voldeden ook aan de contemporaine artistieke eisen. De lokale kerkgeschiedenis en de geschiedenis van de patroonheiligen van de kerk waren een leidend element geweest in de thematiek van het decoratieve programma. Zij herinnerden de beschouwer aan de idealen van de eerste christenen. Door zijn vroegchristelijke schepping trachtte de kardinaal zijn tijdgenoten terug te voeren naar een ideale christelijke geloofsbeleving en religieuze praktijk uit een ver verleden. Het vroegchristelijke karakter van Baronio's schepping was zo geslaagd dat het door zijn tijdgenoten werd herkend en geroemd. Panciroli schrijft in zijn *'I tesori nascosti nell'alma città di Roma'* uit 1600: 'hij herschiep de kerk met zoveel affectie en toewijding dat hij zich inspande deze waar mogelijk te restaureren naar het antieke model waarnaar de memoriae van de martelaren zijn gerealiseerd'⁴⁴³

9. Conclusie

'Semper eadem' altijd dezelfde, dat is de boodschap die de katholieke kerk uitdroeg na het concilie van Trente. Deze boodschap gaf richting in de herbezinning op de eigen identiteit gedurende de Contrareformatie en gaf aanleiding tot onderzoek naar de vroegchristelijke wortels van de kerk. Deze herbezinning op het verleden hing sterk samen met het hernieuwde belang dat gesteld werd in de traditie als geloofsbron. Dit vertaalde zich ook in een herbezinning op de traditie van vorm en uiterlijk van de liturgie en het kerkgebouw. Gedurende de vroege Contrareformatie komt er een vroegchristelijke inspiratie tot uitdrukking in de kerkelijke restauratie- en renovatieprojecten. De eerste uitingen van deze vroegchristelijk revival komen tot stand zo rond 1560, wanneer het concilie van Trente haar laatste sessies nadert en het gedachtegoed zoals het daar vorm kreeg, begon door te werken in de kerk. In de liturgie en ecclesiale architectuur uitte zich dat in een teruggrijpen op het vroegchristelijke verleden dat als geïdealiseerd voorbeeld diende voor de gelovigen en werd aangewend om het gelijk van de katholieke traditie te bevestigen. In het nastreven van dit ideaal vond men in Rome's kerken een geïjkt middel. De fysieke structuur van veel van Rome's kerken gaat terug tot de late oudheid en vroege middeleeuwen en was op die wijze een getuigenis van de wortels en oudste geschiedenis van de kerk. Niet verwonderlijk dus dat restauraties de overheersende vorm van

443 Panciroli, O., 1600. p. 628. *'...à rifar questa Chiesa con tant'affetto, e divotione, che procurò di ridurla. quanto più puote, à quel modell'antico, col quale si fabricavano le memorie de Martiri'*.

kerkelijke architectuur in het Rome van de late zestiende en vroege zeventiende eeuw vormden. Deze gingen uit van de titelkardinalen van de betreffende kerken die het haast aan hun positie verplicht waren hun titelkerk te verfraaien of restaureren. Hierin werden ze gestimuleerd door het kerkelijke gezag, in het bijzonder in de aanloop naar de heilige jaren. Uitgangspunt bij deze restauraties was niet zozeer het behoud van het authentieke materiaal alswel het behoud van de continuïteit van verleden naar heden, de levende traditie. Doel was de geest en spiritualiteit van het verleden van de bewuste kerk levend te houden en continueren maar dan wel naar een moderne standaard. Daarbij werd in veel gevallen teruggegrepen op het vroegchristelijke verleden als geïdealiseerd voorbeeld. Zo gaf men uitdrukking aan de continuïteit van de kerk en geloofsgemeenschap op deze plaats van samenkomst. Om de associatie met een vroegchristelijk verleden op te wekken, werd voor de architectuur en decoratieve programma's van Romeinse kerken gebruik gemaakt van een antiquiserende stijl die zich bediende van op de vroegchristelijke kunst geënte technieken en beeld- en vormtaal.

De onderzochte kerken laten zien dat enkel kerken die aan bepaalde premissen voldeden in aanmerking kwamen voor een op de vroegchristelijke wortels geïnspireerde restauratie. Het diende te gaan om kerken die een vroegchristelijke origine hebben, die zo mogelijk ook tonen in hun verschijningsvorm en die bij voorkeur ingebed te zijn in de oude overleveringen en de *Historia Sacra*. De zichtbaarheid van deze vroegchristelijke wortels dient bij voorkeur tot uiting te komen in de architectuur en inrichting van de kerk. Zaken als een basilicaal grondplan, zuilcolonnades, mozaïekwerk en andere naar een christelijke oertijd verwijzende elementen spelen hierin een belangrijke rol. Een versterking van deze elementen kan worden gevonden in de plaats die een kerk inneemt in vroegchristelijke heiligenlevens en de vrome overlevering. In deze revivalbeweging zijn er vier middelen aanwijsbaar om het vroegchristelijk karakter van een kerk te versterken of op te roepen: de toepassing van mozaïekdecoratie en restauratie, een antiquiserende schilderstijl, architecturale continuïteit en gebruik van spolia ter bevordering van het historische karakter van het kerkgebouw en een archaïserende liturgische dispositie. Al deze middelen zijn dan ook toegepast in de vier geselecteerde kerken voor de casestudy. Afhankelijk van de kerk en de opdrachtgever werd zo in meer of mindere mate getracht een reminiscentie aan het vroege christendom op te roepen. Met name de plaats van de betreffende kerk in oude overleveringen en de *Historia Sacra* speelde een belangrijke rol in de restauratiewerkzaamheden. Belangrijke figuren uit deze geschiedenissen kregen een prominente plek in de decoratieve programma's en inrichtingselementen die deze verhalen ondersteunden en illustreerden werden behouden en verfraaid. Zo bijvoorbeeld kreeg paus Gregorius I als stichter een prominente plek in de schilderijen in de SS. Nereo e Achilleo en werd de reliekput in de Santa Pudenziana, die een rol speelde in haar ontstaanslegende, gehandhaafd. De fysieke voorbeelden waar men zich door liet inspireren en het materiaal dat men als spolia hergebruikte, vielen qua datering in een brede periode die liep tot in de hoge Middeleeuwen. Deze materiële overblijfselen verwezen terug naar een christelijke oertijd die niet zo duidelijk was afgebakend als tegenwoordig. Het begrip vroege

kerk werd breed opgevat en ook Cosmatesque spolia uit de elfde en twaalfde eeuw pasten daar goed binnen. Ze herinnerden aan een verleden waarin de kerk in Rome was ontstaan in een pagane context en nog steeds één en onverdeeld was geweest, ongeroerd door de moderne ketterij van het protestantisme.

De drijfveren voor dergelijke op een vroegchristelijk ideaal geïnspireerde kerkrestauraties zijn meerledig. In de eerste plaats was er de wens het gelijk van de katholieke traditie te bevestigen. Door terug te grijpen op de christelijke oertijd wenste men het gevoel van continuïteit uit te drukken en het ongelijk van een aantal van de Reformatorische aantijgingen aan te tonen. Daarnaast tonen deze restauraties het ideaal van de vroegchristelijke kerk als bron voor de eigen spiritualiteit en inspiratie voor de gemeenschappen die in deze kerken liturgie vieren. Naast deze kerkpolitieke achtergrond kende men in de late zestiende eeuw een haast chauvinistische trots op het Romeinse vroegchristelijke verleden. Rome werd gezien als de plaats waar de Genesis van de kerk plaatsvond en waar de vroege kerk tot wasdom was gekomen. Het stedelijke landschap van de eeuwige stad was vergeven van mnemotopen die verwezen naar dit verleden, niet in de laatste plaats de vele kerken. De vroegchristelijke martelaren waren medeburgers die hun stad door hun marteldood roem brachten en reinigden van een pagaan verleden. Door in restauraties te verwijzen naar dit vroegchristelijke verleden droeg men dit chauvinistische gevoel van Romanitas uit en gaf men blijk van de antiquarische en wetenschappelijke interesses van de opdrachtgever. Hiermee samen hing het belang dat de kardinalen aan hun titelkerken hechten als visitekaartje. Enerzijds wilde zij hun kerken natuurlijk zo representatief mogelijk doen voorkomen terwijl men de oude origine van deze Godshuizen, die onderdeel van hun status vormde, niet wilde verloochenen.

Het was in de eerste plaats de antiquarisch geïnteresseerde clerus die voor hun kerk kozen voor een antiquiserende stijl of restauratie. Naast een aantal pausen waaronder Sixtus V en Gregorius XIII waren het met name opdrachtgevers uit de omgeving van de in het kader van de Contrareformatie ontstane ordes en congregaties zoals de congregatie van Filippo Neri en de Jezuïeten die hierbij toonaangevend waren. De Jezuïeten van het Collegio Suddetto, het Duits-Hongaars college, kozen voor hun kerken geschilderde martelaarscycli die qua onderwerp teruggrepen op de vroegchristelijke martelaren. Deze schilderijen in een haast anti-esthetische didactische schilderstijl waren van de hand van Il Circignani, Il Pomarancio. Een werkelijk op vroegchristelijke voorbeelden geïnspireerde restauratie lieten zij uitvoeren in de San Saba. Kardinalen als Otto Truchsess en Alessandro Farnese hadden sterke affiniteit met de idealen van de Jezuïeten en steunden hen waar zij konden. Opvallend is dat ook zij in hun restauratieprojecten vroegchristelijke voorbeelden als uitgangspunt en voorbeeld namen. Hiervan getuige de absiskalotten van de Santa Sabina en de Santa Maria della Scala. Dergelijke voorbeelden deden volgen, zoals blijkt uit de restauratie van de Santa Pudenziana door kardinaal Enrico Caetani die door zijn banden met zowel paus Gregorius XIII, Sixtus V als kardinaal Farnese zeker zal zijn beïnvloed door hun ideeën over de Contrareformatie en de rol van het vroege

christendom als voorbeeld daarin. Ook het Oratorium van Filippo Neri speelde een actieve rol in het propageren van de antiquiserende restauraties. De spiritualiteit van deze congregatie was grotendeels geïnspireerd op de vroege kerk en ook de decoratie van hun thuisbasis, de Santa Maria in Vallicella, kende een vroegchristelijke connotatie. Met name Cesare Baronio was toonaangevend in zijn restauraties. Hij benadrukte in zijn restauratiecampagnes ondermeer het vroegchristelijke karakter van de SS. Nereo e Achilleo, de San Caesario en het triclinium van de San Gregorio. Voor deze kerken dacht hij de totale decoratieve programma's uit die feitelijk vroegchristelijke voorbeelden herschiepen. Ook het toonaangevende boek van Carolo Borromeo over kerkrestauraties en inrichting, dat sterk leunde op vroegchristelijke voorbeelden, was sterk beïnvloed door Filippo Neri's visie op de vroegchristelijke periode en kunst als bron van spiritualiteit. Wat betreft de kunstenaars en architecten die verantwoordelijk waren voor de uitvoering van deze projecten waren de randvoorwaarden van dit type restauratie geen specialisme. Het betrof over het algemeen de gangbare kunstenaars die een naam hadden opgebouwd met hun contemporaine maniëristische werk zoals Il Circignani, de gebroeders Zuccari, Domenico Fontana en Francesco da Volterra.

Hoewel de eerste uitingen van deze revivalbeweging zich al rond 1560 aandienen, beleeft deze een hoogtepunt in de laatste twee decennia van de zestiende eeuw. De lijn van dergelijke vroegchristelijk geïnspireerde restauraties zet zich echter voort in de zeventiende en achttiende eeuw. Voorbeelden hiervan zijn de restauratie van de Lateraanse basiliek door Borromini en de achttiende-eeuwse restauratie van het mozaïek van het Lateraanse triclinium. Een negentiende-eeuwse exponent en culminatie is te vinden in de crypte van de SS. Apostoli waar men in 1837 een vroegchristelijke catacombe herschiep.

Uitgangspunt van al deze restauraties was de kerken te laten fungeren als herinneringsdragers van een geïdealiseerd verleden. Daarmee geeft deze groep kerken van een 'herstelde oudheid', om met Baronio te spreken, bij uitstek een beeld van de zestiende-eeuwse visie op het vroege christendom en de inpassing van de idealen daarvan in de kerk van de Contrareformatie.

10. Bibliografie:

- Albericus, R. 1770: *Ven. Cardinalis Caesaris Baronii Epistolae et Opuscola*. Pauli Junchi, Rome.
- Abromson, M.C. 1981: *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605), a documented study*. Garland Publishings, Inc. New York.
- Affiani, A. M., 2006: *La Chiesa di Santa Prassede a Roma, La storia - il rilievo – il restauro*. BetaGamma editrice, Rome.
- Angelelli, C., 2010: *La Basilica titolare di Santa Pudenziana, Nuove ricerche*. Ponteficio Istituto di Archeologia Cristiana, Rome.
- Anon. 1947: *Missaal bevattende alle missen van het Missale Romanum*. J.H. van Wees jr. Utrecht.
- Anon., 1737: *Sacrosancti Concilii Tridentini, Paolo III. Julio III. Et Pio IV. PP.MM. celebrati canones et decreta quid in hac edition praestitum sit sequens praefatio indicabit*. Nicolaum Pezzana, Venetia.
- Bailey, G.A., 2003: *Between Renaissance and Baroque, Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. University of Toronto Press, Londen.
- Balass, G., 1999: Taddeo Zuccaro's Fresco in the Apse- Conch in S. Sabina, Rome, Assaph. *Studies in Art History* 4. pp. 105-124.
- Barnabei, G., 1651: *Vita del Card. Baronio*. Rome.
- Baronio, C., 1609: *Annales ecclesiastici avctore Caesare Baronio sorano ex Congregat : incipiens ab aduentu Domini N. Iesu christi, perducitur vsque ad traiani imperatoris exordium : comle ctitur annos centum : permissv avctoris editio nouissima ab ipsomet ante abitum aucta & recognita Sumptibus*. Ioannis Gymnici & Antonij Hierati, Keulen.
- Baronio, C., 1603: *Martyrologium Romanum ad novam calendarii rationem & ecclesiasticæ historiae veritatem restitutum Gregorii XIII. Pont. Max. iussu editum; accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologio Romano*. Ioannem Gymnicum, Keulen.

- Baronio, C., 1587: *Martyrologium Romanum ad novam kalendarii rationem & ecclesiasticæ historiæ veritatem restitutum Gregorii XIII. Pont. Max. iussu editum; accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologio Romano*. Petri Dusinelli, Venetie.
- Berthier, J. J., 1910: *L'Église de Sainte-Sabine à Rome*. tipografia Roma, Rome.
- Blaauw, de, S., 2003: “Immagini di liturgia: Sisto V, la tradizione liturgica dei papi e le antiche basiliche di Roma”, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33 (1999–2000). pp. 259–302.
- Blaauw de, S., 1987: *Cultus et decor*. Eburon, Delft.
- Bolgia, C., 2001: Il mosaico absidale di San Teodoro a Roma: problemi storici e restauri attraverso disegni e documenti inediti, *Papers of the British school at Rome*, Vol. LXIX. Londen. pp. 317-351.
- Borromeo, C., 1577: *instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Herdruk: Milaan 1952.
- Bosio, A., 1632: *Roma Sotteranea*. Guglielmo Pacciotti, Rome.
- Bosman, L., 2004: *The power of tradition, spolia in the architecture of st. Peter's in the Vatican*. Uitgeverij Verloren, Hilversum.
- Bovini, G., 1971: *Mosaici paleocristiani di Roma, (secoli III-VI)*. Casa editrice Prof. Riccardo Patron, Bologna.
- Bovini, G., 1971: I Mosaici della chiesa di S. Pudenziana a Roma, in *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna -21 marzo- 3 aprile 1971. Longo editore, Ravenna. pp. 95-114.
- Brooks, J., 2007: *Taddeo and Frederico Zuccaro, artist-brothers in Renaissance Rome*. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Bruzio, G.A., circa 1680: *Theatrum Romanae Urbis*. Manuscript. Vat. Lat. 11886, f410. (Biblioteca Vaticana).
- Budriesi, R., 1968: *La Basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma*. Casa editrice prof. Riccardo Patron, Bologna.
- Bussagli, M., (red.) 2000: *Rome, kunst en architectuur*. Könemann, Keulen.

- Chappell, M.L. & Kirwin, C.W. 1974: "A Petrine Triumph : The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro Under Clement VIII", in *Storia dell'arte*, XXI, pp.119-170.
- Chioccioni, P.P. (O.F.M.) 1963: *La Basilica e il convento dei santi Cosma e Damiano in Roma*. Rome.
- Cochrane, E., 1981: *Historians and historiography in the Italian Renaissance*. The University of Chicago press, Chicago.
- Connors, J., 1980: *Borromini and the Roman Oratory*. Cambridge.
- Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1897-1994., 1937-1977; *Corpus basilicarum Christianarum Romae = The early Christian basilicas of Rome (IV-IX cent.): Monumenti di Antichità Cristiana*. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Rome.
- Darsy, F., 1961: *Santa Sabina, Chiese di Roma illustrate ; 63/64*. Marietti, Rome.
- Dickens, Ch. 1846: *Pictures from Italy*. William H. Colyer, New-York.
- Echols, R., 1992: A Classical Barrel Vault for San Giovanni in Laterano in a Borromini Drawing, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No. 2. pp. 146 -160. University of California Press.
- Fasola, U.M., 1974: *The catacomb of Domitilla and the basilica of Saints Nereus and Achilleus*. Edizioni Roma, Rome.
- Focchi, N., Bisconti, F., Mazzoleni, D., 1998: *Le catacombe cristiane di Roma*. Schnell&Steiner, Regensburg.
- Francino, G., 1600: *Le Cose meravigliose dell'alma città di Roma*. G.A. Francino, Rome.
- Freiberg, J., 1995: *The lateran in 1600, Christian Concord in Counter-Reformation Rome*. Cambridge university press, New York.
- Freiberg, J., 1991: The Lateran Patronage of Gregory XIII and the Holy Year 1575, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 Bd., H. 1. Berlin, pp. 66-87.
- Galeotti, P. (red.), 2007: *Santo Stefano Rotondo, Roma Sacra, Guida alle chiese della città Eterna, itinerario 34*. Elio de Rosa Editore, Rome.

- Galeotti, Paolo. (red.) 2003: Le Chiese paleocristiane di Roma, I luoghi di culto nell' Urbe dal I al VII secolo dell' era Cristiana. *Roma archeologica, Guida alle antichità della città eterna, Itineraria 16-17*. Elio de Rosa editore, Rome.
- Gallonio, A., 1597: *Historia della vita e martirio de' gloriosi santi Flavia Domitilla vergine, Nereo e Achilleo e più altri*. Zannetti, L. Rome.
- Gallonio, A., 1591: *Trattato de gli instrumenti del martirio*. Ascanio e Girolamo Donangeli, Rome.
- Guerrieri, A., 1951: La Chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo. *Collezione "amici delle catacombe"* XVI., Pontificio istituto di archeologia Cristiana. Rome.
- Herklotz, I., 1985: *Historia Sacra und Mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in *Baronio e l'arte, atti del convegno internazionale di Studi*. Sora, 10-13 Ottobre 1984. Sora, pp. 21-74.
- Herz, A., 1988: Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de'Appia, *The Art Bulletin*, Vol. 70, Nr. 4, pp. 590-620.
- Hibbard, H., 1971: *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630*. A. Zwemmer Ltd, London.
- Hill, M., 2005: Reform and Display in Cardinal Borghese's restoration of San Sebastiano fuori le mura, 1607-1614, in *Fabrications : The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, volume 15, issue 2. pp. 15-42.
- Kelly, J. N. D., 1986: *The Oxford History of Popes*. Oxford University Press, Oxford.
- Kirwin, W.C., 1981: Bernini's Baldacchino reconsidered, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19. pp. 141-171., Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.
- Krautheimer, R., 1967: A Christian Triumph in 1597, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. pp. 174-178, Bristol.
- Krautheimer, R., 1980: *Rome, Profile of a City, 312-1308*. Princeton.
- Lavin, I., 1984: Bernini's Baldachin: Considering a Reconsideration, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21. pp. 405-13., Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.

- Marcucci, L., 1994: 'Per un'ipotesi restitutiva della chiesa di S. Pudenziana a Roma prima del rifacimento cinquecentesco' in *Palladio*, N.S., volume in memoria di Guglielmo De Angelis d'Ossat, 14, pp. 181-196.
- Marcucci, L., 1991: '*Francesco da Volterra, Un protagonista dell'Architettura post-tridentina*'. Multigrafica editrice, Rome.
- Matthiae, G., 1948: *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro, mosaici medioevali di Roma*. Danesi in Via Margutta Editore, Rome.
- Monticone, A., 1953: L'applicazione a Roma del concilio di Trento: le visite del 1564-66, *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, VII (1953). pp. 225-250.
- Montini, R. U., 1958: *Santa Sabina, le Chiese di Roma illustrate 50*. Marietti, Rome.
- Muñoz, A., 1938: *Il Restauro della Basilica di Santa Sabina*. Fratelli Palombi Editori, Rome.
- Norelli, E., 1979: L'Autorità della chiesa antica nelle centurie di Magdeburgo e negli Annales del Baronio, in Maio, de, R., Giulia, L. & Mazzacane, A., *Baronio storico e la contrariforma, atti del convegno internazionale di studi, Sora 6-10 Ottobre 1979*. Centro di studi Sorani, Sora. pp. 253-307.
- Nussdorfer, L., 1992: *Civic Politics in the Rome of Urban VIII*. Princeton University Press, Princeton.
- Oakeshott, W., 1967: *The mosaics of Rome, from the third to the fourteenth centuries*. Thames & Hudson, London.
- Osborne, J. & Claridge, A., 1996: *Early Christian and medieval antiquities. Volume 1: Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*. Harvey Miller Publisher, London.
- Ostrow, S.F., 2009: The 'Confessio' in Post-Tridentine Rome. In Tosini, P., *Arte e Committenza nel Lazio nell'Età di Cesare Baronio*. Gangemi editori, Rome. pp.19-32.
- Ostrow, S.F., 2005: The Counter reformation and the end of the century, in Hall, M.B. (ed.), in *Rome, artistic centers of the Italian Renaissance*. Cambridge university press, New York. pp. 246-320.

- Ostrow, S.F., 1996: *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome, the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Paleotti, G., 1582: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Rome.
- Panciroli, O., 1600: *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*. L. Zanetti, Rome.
- Panigarola, F., 1587: *De Sacrarum stationum veteri instituto a Xisto quinto pontifice maximo revocato oratio habita in templo S. Sabinae in die cinerum*. apud haeredes Joannis Lilioti, Rome.
- Panofsky, G., 1993: Tomasso della Porta's 'castles in the air', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56. pp. 119-167. The Warburg Institute, London.
- Panvinio, O., 1584: *De praecipuis urbis romae sanctioribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant*. Rome.
- Panvinio, O., 1570: *Le sette chiese principali di Roma*. Rome.
- Panvinio, O., notities, Manuscript. BAV, Vat. lat. 6780, pp. 63-67.
- Parlato, E., 2009: Enrico Caetani a S. Pudenziana: Antichità cristiane, magnificenza decorativa e Prestigio del casato nella Roma di fine Cinquecento. In Tosini, P., *Arte e Committenza nel Lazio nell'Età di Cesare Baronio*. Gangemi editori, Rome. pp.143-164.
- Pastor, L., 1933-1938: *History of the popes*. London.
- Pensabene, P. / Panella, C. (red.), 1999: *Arco di Constantino, tra archeologia e archeometria*. L'Érma di Bretschneider, Rome.
- Pullapilly, C.K. 1975: *Caesar Baronius, Counter-Reformation Historian*. University of Notre Dame Press, Indiana.
- Rabus, J. 1575: *Beschreibung aller denkwürdigen sachen so ein wallfahrer aus Bayern den weg nach Trient auf Rom in Jubeljahr 1575 in klöstern kirchen und stätten erfahren und gesehen hat*. München, 1925.
- Robertson, C., 1992: *'il Grande Cardinale', Alessandro Farnese, patron of the arts*. Yale university press, London.

- Rosini, P., 2006: *Un mistero durato cinquecento anni - Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese ed i Caetani - La Basilica di Santa Pudenziana*.
<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/document/pdf/rosini/viaggio.pdf>,
- Röttgen, H., 2009: Modello storico , modus e stile, il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600. In Tosini, P., *Arte e Committenza nel Lazio nell'Età di Cesare Baronio*. Gangemi editori, Rome. pp.33-48.
- Schraven, M., 2006: *Festive Funerals, Funeral 'Apparati' in Early Modern Italy, particularly in Rome*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.
- Schuddeboom, C., 1996: *Philips van Winghe (1560-1592), en het ontstaan van de vroegchristelijke archeologie*. Proefschrift Rijksuniversiteit Leiden.
- Sénécal, R., 2000: Carlo Borromeo's *instructiones fabricate et suppellectilis ecclesiasticae* and its origins in the Rome of his time, *Papers of the British school at Rome*, Volume LXVIII. Londen. p. 241-267.
- Testini, P., 1961: *San Saba, le Chiese di Roma illustrate* 68. Marietti, Rome.
- Torrigio, F.M., 1643: *Historia del martirio di S. Teodoro soldato seguito nella città d'Amasia*. Rome.
- Touber, J., 2009: *Emblemen van lijdzaamheid, Recht, geneeskunde en techniek in het hagiografische werk van Antonio Gallonio (1556-1605)*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.
- Turco, G., 2009: Cesare Baronio e i dettami Tridentini nelle sistemazioni presbiterali Romane. In Tosini, P., *Arte e Committenza nel Lazio nell'Età di Cesare Baronio*. Gangemi editori, Rome. pp.87-107.
- Ugonio, P., 1588: *Historia delle stationi di Roma*. Rome.
- Ugonio, P., notities, Manuscript. Cod. Barb. Lat. 2161, 125. (Biblioteca Vaticana).
- Vanmaele, B.(O. Praem.), 1965: *L'Église Pudentienne de Rome, contribution a l'histoire de ce monument insigne de la Rome Chrétienne ancienne du Iie au XXe siècle*. Averbode Praemonstratensia, Averbode.

- Waetzoldt, S., 1964: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, *Romische Forschungen der bibliotheca Hertziana Band XVIII*. Schroll-Verlag, Wenen.
- Wandel, L.P. 2006: *The Eucharist in the Reformation: incarnation and liturgy*. Cambridge University Press, New York.
- Miranda, S. 1998-2011: The Cardinals of the Holy Roman Church.
[Http://www2.fiu.edu/~mirandas /cardinals.htm](http://www2.fiu.edu/~mirandas/cardinals.htm)

11. Lijst van afbeeldingen:

- Afb. 1.** Het levend villen van een martelaar uit *Trattato de gli instrumenti del martirio*. (Auteur, zomer 2010. Uit: Gallonio, A., 1591. p. 129.)
- Afb. 2.** Detail van het voorblad van Bosio's '*Roma Sotterranea*' let op de subtiele verwijzing naar het gebruik van afbeeldingen in de heiligenverering. (Auteur, zomer 2010. Uit: Bosio, A., 1632.)
- Afb. 3.** E. Dupérac, Gravure van de zeven kerken van Rome. 1575. Uitgave van A. Lafréry. (Schraven, M., 2006.)
- Afb. 4.** Absismozaïek van de Santa Maria della Scala. 1582. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 5.** Mozaïek van de heilige Johannes in de zwikken van de koepel van de Sint Pieter. ([http://www.flickr.com/photos/paullew/5296219614/.](http://www.flickr.com/photos/paullew/5296219614/))
- Afb. 6.** Het zesde-eeuwse absismozaïek van SS. Cosma e Damiano in Rome. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 7.** Figuur van paus Felix IV in het absismozaïek van SS. Cosma e Damiano in Rome. (Stephen Bartlett.)
- Afb. 8.** Het zevende-eeuwse absismozaïek in de San Stefano Rotondo in Rome. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 9.** Het zesde-eeuwse absismozaïek in de San Teodoro in Rome. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 10.** Interieur van de San Stefano Rotondo te Rome met de geschilderde martelaarscyclus van de hand van Il Circignani. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 11.** Een van de scènes uit de geschilderde martelaarscyclus van de hand van Il Circignani in de San Stefano Rotondo. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 12.** Fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo te Rome. 1597. (Alessandro Zuccari, Herz, A., 1988. p. 608.)
- Afb. 13.** Fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560. (Muñoz, A., 1938. Plaat XIII.)
- Afb. 14.** Fresco in de absiskalot van de Santa Saba te Rome. 1575. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 15.** Het schip van de Santa Maria maggiore te Rome. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 16.** De voorgevel van de Sint Pieter te Rome. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 17.** Zuilbasement in de Sint Pieter te Rome met een vroegchristelijke inscriptie. (Bosman, L., 2004. fig. 55.)

- Afb. 18.** Reconstructie van de Gregoriaanse dispositie in de Sint Pieter te Rome. (Ostrow, S.F., 2009. fig. 5.)
- Afb. 19.** Tekening van de Gregoriaanse dispositie in de Sint Pieter te Rome door Sebastian Werra. 1581. (Herz, A., 1988. fig. 8. p. 601.)
- Afb. 20.** Fresco in de Salone Sistino van de Biblioteca Apostolica van de hand van C. Nebbia met daarop het interieur van de Santa Sabina. 1588-89. (Blaauw, de, S., 2003. fig. 9. p.284.)
- Afb. 21.** Interieur van de SS. Nereo e Achilleo. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 22.** Tekening van het ciborium en altaarpergola van de Sint Pieter te Rome van de hand van F. Borromini. 1606. Albertina, Wenen (Kirwin, W.C., 1981. fig. 5. p. 155.)
- Afb. 23.** Plattegrond van de Santa Sabina te Rome in huidige toestand. (Muñoz, A., 1938. p. 24.)
- Afb. 24.** vijfde-eeuwse stichtingsmozaïek van de Sant Sabina. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 25.** vijfde-eeuws opus sectilebekleding van de arcade van de Sant Sabina. (Auteur, zomer 2005.)
- Afb. 26.** De negende-eeuwse ‘pergola’ van paus Eugenius II in de Sant Sabina. Reconstructie door M.G. Rohault de Fleury. (Berthier, J. J., 1910. fig. 65. p. 345.)
- Afb. 27.** Fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560. (http://it.wikipedia.org/wiki/File:Lazio_Roma_SSabina2_tango7174.jpg.)
- Afb. 28.** Detail van het fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560. (<http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168076931/>.)
- Afb. 29.** Detail van het fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560. (<http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168075219/>.)
- Afb. 30.** Mozaïek in een van de absiskalotten van de Santa Constanza te Rome. 340-60. (Auteur, zomer 2008.)
- Afb. 31.** Gravure in Ciampini's *Vetera monimenta* van het absismozaïek van de Santa Agata dei Goti. 1690. (Herz, A., 1988. Fig. 17. p. 611.)
- Afb. 32.** Tekening van het absismozaïek van de Sant'Andrea Catabarbara van de hand van A. Ecclisi. 1620. (Waetzoldt, S., 1964. Fig. 15.)
- Afb. 33.** Interieur van de Santa Sabina. 1910. (Berthier, J. J., 1910. fig. 42. p. 244.)
- Afb. 34.** Detail van het fresco in de Salone Sistino van de Biblioteca Apostolica van de hand van C. Nebbia met daarop het interieur van de Santa Sabina. 1588-89. (Blaauw, de, S., 2003. fig. 10. p.285.)
- Afb. 35.** Doorsnede van de crypte van de Santa Sabina. 1910. Tekening van M. Lenoir. (Berthier, J. J., 1910. fig. 61. p. 322.)

- Afb. 36.** Vijftiende-eeuwse voorgevel van de San Saba te Rome.
(<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:228SSaba.JPG>.)
- Afb. 37.** Plattegrond van de San Saba met de vroegste fase gestippeld aangegeven.
(Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1897-1994.,1937-1977. Vol. IV. fig. 48. p. 53.)
- Afb. 38.** Gravure van de voorgevel van de San Saba. Circa 1585.
(Auteur, uit: Francino, G., 1600. p. 139.)
- Afb. 39.** Interieur van de San Saba.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 40.** Absiskalot van de San Saba.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 41.** Gezicht op de abis van de San Saba.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 42.** De achterwand van de abis van de San Saba.
(http://www.gliscritti.it/gallery2/v/album_047/San+Saba+all_Aventino+Roma+011.jpg.html?g2_imageViewsIndex=1)
- Afb. 43.** Fresco boven de poort van de protiro van de San Saba.
(Auteur, December 2009.)
- Afb. 44.** Detail van het negende-eeuwse absismozaïek van de Santa Prassede.
(<http://www.flickr.com/photos/starmountaintravel/5126927200/>.)
- Afb. 45.** Plattegrond van de Santa Pudenziana in huidige toestand door Angelelli naar Vanmaele. In gestippelde lijnen zijn de oudere bouwfases zichtbaar. (Angelelli, C., 2010. Tav. XX.)
- Afb. 46.** Absismozaïek van de Santa Pudenziana in huidige toestand.
(Auteur, zomer 2008.)
- Afb. 47.** Marmeren plaat met vijfde-eeuwse stichtingsinscriptie uit de Santa Pudenziana. De plaat is later aangewend als altaar. (Auteur, zomer 2008.)
- Afb. 48.** Reconstructie van het tweede-eeuwse multifunctionele gebouw dat omstreeks het jaar 400 werd omgevormd tot kerk. (Angelelli, C., 2010. Tav. XX.)
- Afb. 49.** Het absismozaïek van de Santa Pudenziana na de restauratie door kardinaal Caetani op een tekening van Ciacconio uit de late zestiende-eeuw. (Angelelli, C., 2010. fig. 28. p. 54.)
- Afb. 50.** Reconstructie van de vijfde-eeuwse titulus Pudentis zoals die in het atrium van het tweede-eeuwse gebouwencomplex werd gerealiseerd.
(Angelelli, C., 2010. Tav. XXII.)
- Afb. 51.** Gravure van de voorgevel van de Santa Pudenziana. Circa 1585.
(Auteur, uit: Francino, G., 1600. p. 112.)
- Afb. 52.** Door L. Marcucci gereconstrueerde plattegrond van de Santa Pudenziana voor de renovatie door kardinaal Caetani in 1586. (Marcucci, L., 1994. fig. 4b. p. 182.)

- Afb. 53.** Door L. Marcucci gereconstrueerde dwarsdoorsnede van de Santa Pudenziana voor de renovatie door kardinaal Caetani in 1586. (Marcucci, L., 1994. fig. 6a. p. 183.)
- Afb. 54.** Door L. Marcucci gereconstrueerde lengtedoorsnede van de Santa Pudenziana voor de renovatie door kardinaal Caetani in 1586. (Marcucci, L., 1994. fig. 7. p. 183.)
- Afb. 55.** Mozaïekdecoratie van de Petruskapel in de Santa Pudenziana op een tekening van Ciacconio uit de late zestiende-eeuw. (Angelelli, C., 2010. fig. 29. p. 55.)
- Afb. 56.** Gezicht op de voorgevel van de Santa Pudenziana voor de renovatie van 1870. (Angelelli, C., 2010. fig. 72. p. 107.)
- Afb. 57.** Gravure in Ciampini's *Vetera monimenta* van het portaal van de Santa Pudenziana. 1690. (Parlato, E., 2009. fig. 8. p. 159.)
- Afb. 58.** Kapiteel van één van de zuilen van het portaal van de Santa Pudenziana en een basement van één van de tweede-eeuwse zuilen onder de kerk. (Parlato, E., 2009. fig. 10-11. p. 160.)
- Afb. 59.** Lengtedoorsnede van de Santa Pudenziana in huidige toestand. (Marcucci, L., 1994. fig. 5a. p. 183.)
- Afb. 60.** Gereconstrueerde plattegrond van de Santa Pudenziana naar de beschrijving van Bruzio uit circa 1680. (naar een tekening van Marcucci, L., Angelelli, C., 2010. fig. 197. p. 198.)
- Afb. 61.** Aanzicht van de Noordoost wand van het schip van de Santa Pudenziana. De zestiende-eeuwse gewelven snijden dwars door de dichtgezette ramen. (Angelelli, C., 2010. fig. 186. p. 180.)
- Afb. 62.** Aanzicht van de Zuidwest wand van het schip van de Santa Pudenziana. Goed zichtbaar zijn de blootgelegde zuilen in de pilaren. (Angelelli, C., 2010. fig. 187. p. 180.)
- Afb. 63.** Mozaïekvloer met herstellingen in de rechterzijbeuk van de Santa Pudenziana. (Angelelli, C., 2010. fig. 203. p. 200.)
- Afb. 64.** Koepel met beschilderingen van de hand van Il Circignani in de Santa Pudenziana. 1587. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 65.** Altaarinscriptie over de depositie van relieken door Caetani. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 66.** Reliekput uit de voormalige Pudentianakapel in de Santa Pudenziana. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 67.** Capella Caetani in de Santa Pudenziana. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 68.** Caetani-adelaar boven de ingang van de Capella Caetani met in zijn klauwen twee relieksponzen. (Parlato, E., 2009. fig. 19. p. 162.)
- Afb. 69.** Marmer inlegwerk van de hand van G.B. della Porta met de *Arma Christi* en een bloed druppelende spons boven een vaas. (Parlato, E., 2009. fig. 17-18. p. 162.)
- Afb. 70.** Altaartreden van de Capella Caetani met daar in de uitgezaagde fragmenten marmer als bewijs van het Eucharistisch mirakel (Auteur, zomer 2009.)

- Afb. 71.** Plafond van de Capella Caetani met in mozaïek gedecoreerde *Quadri riportati* (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 72.** Mozaïek met de bloed verzamelende zusters Pudentiana en Praxedis van de hand van Paolo Rossetti boven de entree van de Capella Caetani. (Parlato, E., 2009. fig. 23. p. 164.)
- Afb. 73.** Het elfde-eeuwse fries boven het portaal van de Santa Pudenziana (Auteur, zomer, 2009.)
- Afb. 74.** De heiligen Paulus, Petrus en Pudens in de tambour van de koepel van de Santa Pudenziana van de hand van Il Circignani. 1587. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 75.** De heiligen Praxedis en Pudentiana in de tambour van de koepel van de Santa Pudenziana van de hand van Il Circignani. 1587. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 76.** Venster in de tambour van de koepel van de Santa Pudenziana met geschilderde bladfestoenen. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 77.** Blad- en vruchtfestoen van het zevende-eeuwse mozaïek op de dagkant van de triomfboog van de Santa Agnese te Rome.
(<http://www.flickr.com/photos/andreakirkby/177596038/>)
- Afb. 78.** Het absismozaïek van de Santa Pudenziana na de restauratie door kardinaal Caetani op een tekening van Antonio Ecclisi uit de vroege zeventiende eeuw.
(Osborne, J. & Claridge, A., 1996. fig. 142. p. 307.)
- Afb. 79.** Detail van het gerestaureerde absismozaïek van de Santa Pudenziana met daarop een heraldisch embleem van de familie Caetani.
(<http://www.flickr.com/photos/lindseyandjenny/2307961090/>.)
- Afb. 80.** Detail van het gerestaureerde absismozaïek van de Santa Pudenziana met daarop de adelaar tevens symbool van de familie Caetani. (Parlato, E., 2009. fig. 3. p. 157.)
- Afb. 81.** Marmeren inlegwerk van de hand van G.B. della Porta met het wapenschild van de familie Caetani in de Capella Caetani. (Parlato, E., 2009. fig. 14. p. 161.)
- Afb. 82.** Plattegrond van de SS. Nereo e Achilleo met indicatie van de verschillende bouwfases. (Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pl. V.)
- Afb. 83.** Lengte- en dwarsdoorsnede van de gereconstrueerde Karolingische bouwfase van de SS. Nereo e Achilleo. (Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. fig. 150. p. 131.)
- Afb. 84.** Reconstructietekening van het negende-eeuwse absismozaïek van de SS. Nereo e Achilleo. (Oakeshott, W., 1967. fig. 4. p. 200.)
- Afb. 85.** Kopie van de voorstelling van het negende-eeuwse absismozaïek van de SS. Nereo e Achilleo gemaakt in opdracht van Cesare Baronio. (Guerrieri, A., 1951. fig. 37. p. 117.)
- Afb. 86.** Gravure met portret van Cesare Baronio op het voorblad van zijn '*Annales ecclesiastici*'. Op de achtergrond zijn titelkerk de SS. Nereo e Achilleo.
(http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Caesar_Barونیus01.jpg)
- Afb. 87.** Reconstructie van de beschilderde gevel van de SS. Nereo e Achilleo. (tekening van A. Zuccari. Touber, J., 2009. fig. 2e. p. 98.)

- Afb. 88.** Architecturale ingrepen aan de SS. Nereo e Achilleo door paus Sixtus IV.
(tekening van F. di Cicco. Turco, G., 2009. fig. 6. p. 102.)
- Afb. 89.** Architecturale ingrepen aan de SS. Nereo e Achilleo door Cesare Baronio.
(tekening van F. di Cicco. Turco, G., 2009. fig. 6. p. 102.)
- Afb. 90.** Plattegrond van de SS. Nereo e Achilleo na de renovatie door Cesare Baronio.
(Guerrieri, A., 1951. fig. 4. p. 18.)
- Afb. 91.** interieur van de SS. Nereo e Achilleo op een prent uit 1855 van hand van G. Fontana
(Herz, A., 1988. fig. 11 p. 603.)
- Afb. 92.** Gezicht op het presbyterium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 93.** Gezicht op het presbyterium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, winter 2009.)
- Afb. 94.** Het Cosmatesque altaarantependium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 95.** Doorsnede van het altaar en de *confessio* van de SS. Nereo e Achilleo.
(Guerrieri, A., 1951. fig. 30. p. 105.)
- Afb. 96.** Het *ciborium* van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 97.** De *cathedra* van de SS. Nereo e Achilleo.
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ss_Nereo_-_trono_episcopale_5090063.JPG)
- Afb. 98.** De *cathedra* en *subsellia* van de SS. Nereo e Achilleo.
(<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4046312178/in/set-72157617907728911/>)
- Afb. 99.** Reliëfs met voorstellingen van Victoria, op pedestals in het presbyterium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Herz, A., 1988. fig. 19 p. 613. & Guerrieri, A., 1951. fig. 20. p. 91.)
- Afb. 100.** Cosmatesque trapleuning van de preekstoel van de SS. Nereo e Achilleo.
(Guerrieri, A., 1951. fig. 23. p. 94.)
- Afb. 101.** De Paaskaarskandelaar van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 102.** Een van de vier Renaissance balusters gebruikt als sokkels in de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 103.** Rechter altaar-aedicula met een altaarstuk van D. Alberti in de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 104.** Altaarstuk met de glorie van Domitilla, Nereus en Achilleus van de hand van Niccolò Circignano in de linker altaar-aedicula in de SS. Nereo e Achilleo. 1598.
(<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:StDomitillaetal.jpg>)

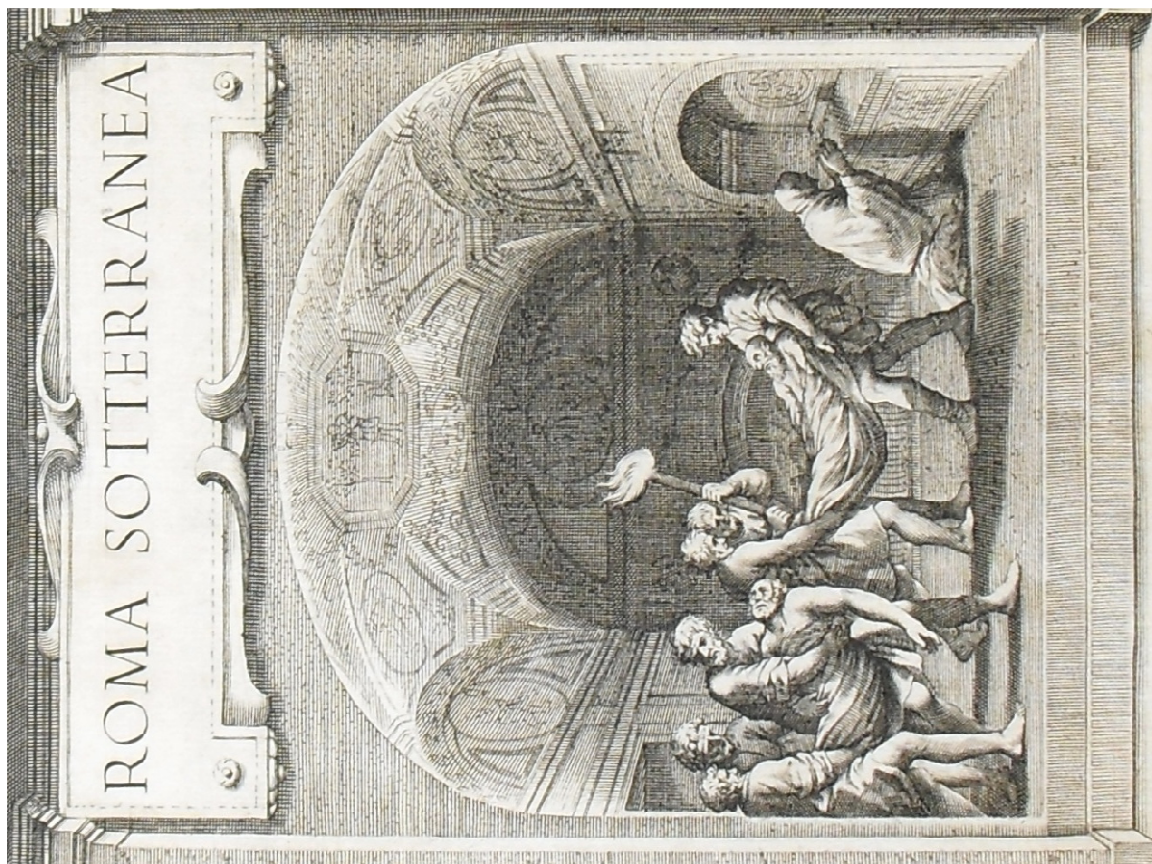
- Afb. 105.** Door Niccolò Circignano beschilderde binnenzijde van de voorgevel van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (tekening van F. di Cicco. Turco, G., 2009. tav. IV. p. 324.)
- Afb. 106.** Door Niccolò Circignano geschilderde glorie van de martelaren op de binnenzijde van de voorgevel van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4045565455/in/set-2157617907728911/>.)
- Afb. 107.** Het martelaarschap van de apostelen Mattheus en Thomas in de rechter zijbeuk van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (<http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436211495/>.)
- Afb. 108.** Het martelaarschap Domitilla en haar metgezellinnen geschilderd in het schip van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (<http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436211495/>.)
- Afb. 109.** Schildering van een engel in één van de boogzwikken van de linker arcade in het schip van de SS. Nereo e Achilleo. (Herz, A., 1988. fig. 14 p. 609.)
- Afb. 110.** De incorporatie van het negende-eeuwse triomfboogmozaïek in het decoratieve programma van de SS. Nereo e Achilleo. (<http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436212317/>)
- Afb. 111.** Fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo met martelaren onder het kruis. (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4045572193/in/set-72157617907728911/>)
- Afb. 112.** Fresco tegen de absiswand van de SS. Nereo e Achilleo met de heilige Gregorius de Grote tijdens zijn preek. (<http://www.flickr.com/photos/28370443@N08/2663223987>)
- Afb. 113.** Panoplia van martelinstrumenten uit *Trattato de gli instrumenti del martirio*. (Auteur, zomer 2010. Uit: Gallonio, A., 1591. p. 3.)
- Afb. 114.** Wapenschild van Cesare Baronio zoals afgebeeld op het titelblad van de Keulse uitgave van zijn *Martyrologium Romanum* uit 1603. (Auteur, zomer 2010. Uit: Baronio, C., 1603.)
- Afb. 115.** Gravures van munten van Aelia Eudocia en Theodorik uit vijfde en zesde eeuw zoals afgebeeld in Baronio's *Annales Ecclesiastici*. (Herz, A., 1988. fig. 23, 21. pp. 615, 617.)
- Afb. 116.** De diaken Caesarius op het fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo. (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4046314332/>)
- Afb. 117.** Voorgevel van de San Sebastiano fuori le mura. (Auteur, zomer 2009.)
- Afb. 118.** Interieur van de Santa Pudenziana. (Auteur, zomer 2009.)

Afbeeldingen





Afb. 1. Het levend villen van een martelaar uit *Trattato de gli instrumenti del martirio*.
 (Auteur, zomer 2010. Uit: Gallonio, A., 1591. p. 129.)



Afb. 2. Detail van het voorblad van Bosio's *Roma Sotterranea* let op de subtiële verwijzing
 naar het gebruik van afbeeldingen in de heiligenverering.
 (Auteur, zomer 2010. Uit: Bosio, A., 1632.)



Afb. 3. E. Dupérac, Gravure van de zeven kerken van Rome. 1575. Uitgave van A. Lafréry. (Schraven, M., 2006.)



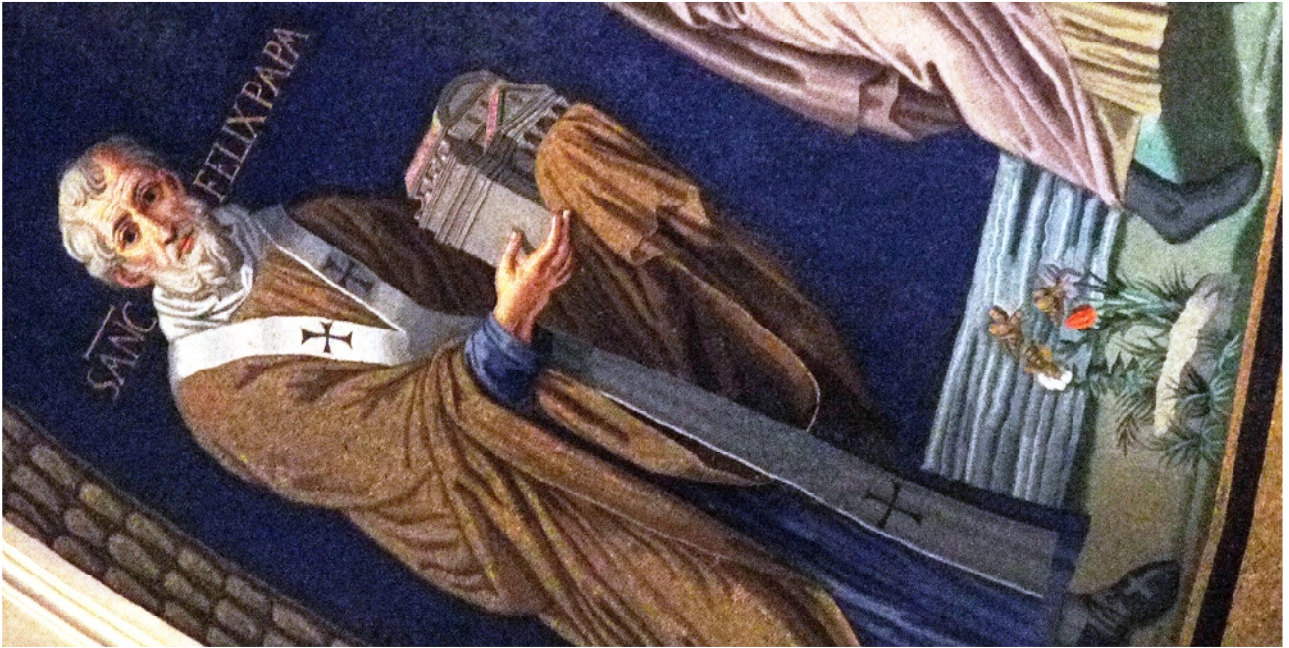
Afb. 4. Absismozaïek van de Santa Maria della Scala te Rome.1582. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 5. Mozaïek van de heilige Johannes in de zwikken van de koepel van de Sint Pieter.
([http://www.flickr.com/photos/paullew/5296219614/.](http://www.flickr.com/photos/paullew/5296219614/))



Afb. 6. Het zesde-eeuwse absismozaïek van SS. Cosma e Damiano in Rome. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 7. Figuur van paus Felix IV in het absismozaïek van SS. Cosma e Damiano in Rome.
(Stephen Bartlett.)



Afb. 8. Het zevende-eeuwse absismozaïek in de San Stefano Rotondo in Rome. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 9. Het zesde-eeuwse absismozaïek in de San Teodoro in Rome. (Auteur, zomer 2009.)



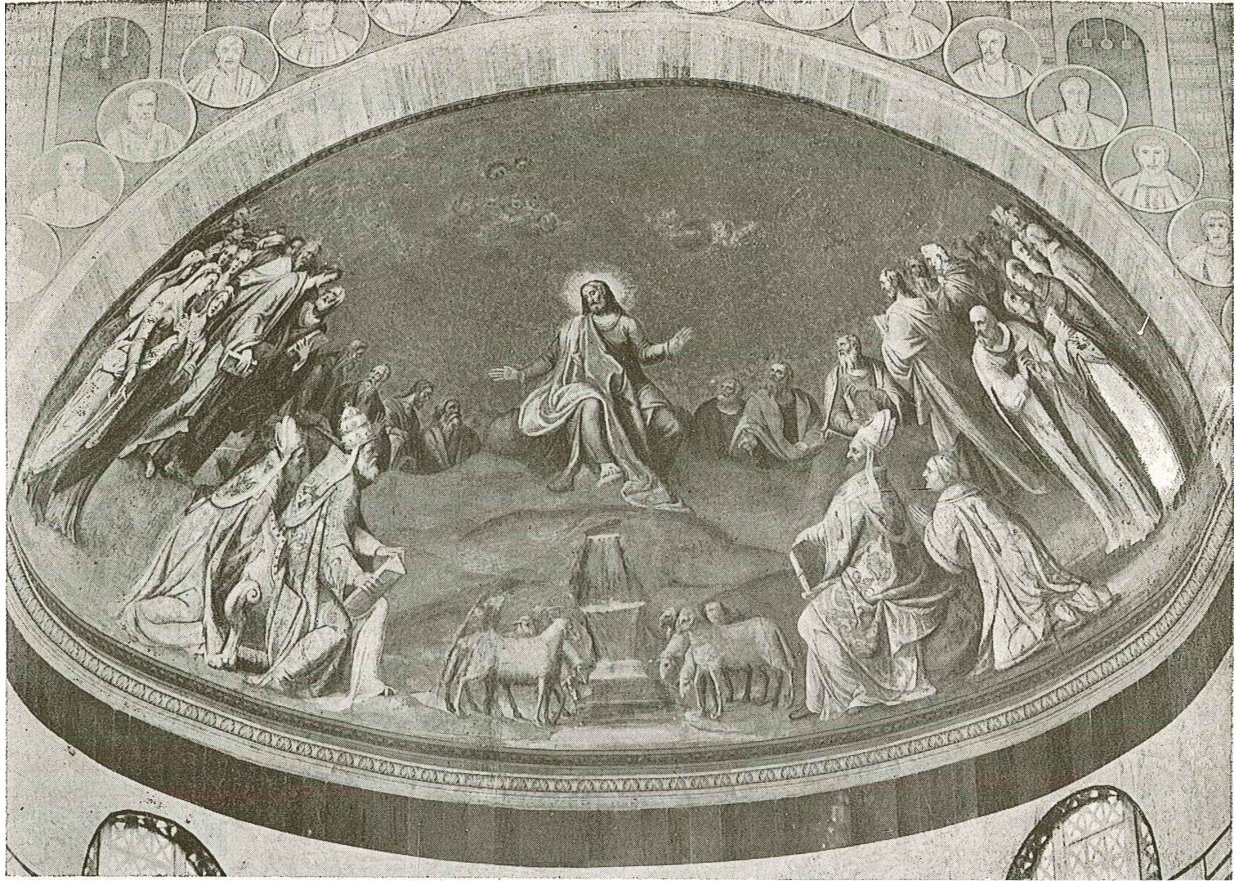
Afb. 10. Interieur van de San Stefano Rotondo te Rome met de geschilderde martelaarscyclus van de hand van Il Circignani. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 11. Een van de scènes uit de geschilderde martelaarscyclus van de hand van Il Circignani in de San Stefano Rotondo. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 12. Fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo te Rome. 1597. (Alessandro Zuccari, Herz, A., 1988. p. 608.)



Afb. 13. Fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560.
(Muñoz, A., 1938. Plaat XIII.)



Afb. 14. Fresco in de absiskalot van de Santa Saba te Rome. 1575.
(Auteur, zomer 2009.)



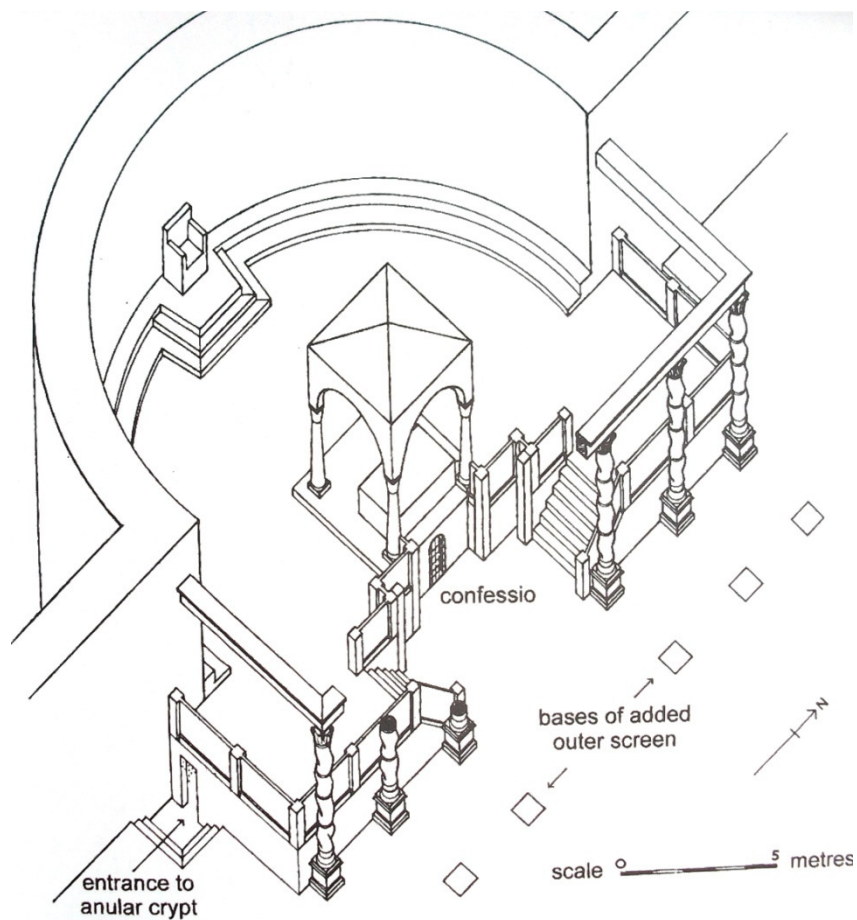
Afb. 15. Het schip van de Santa Maria maggiore te Rome.
(Auteur, zomer 2009.)



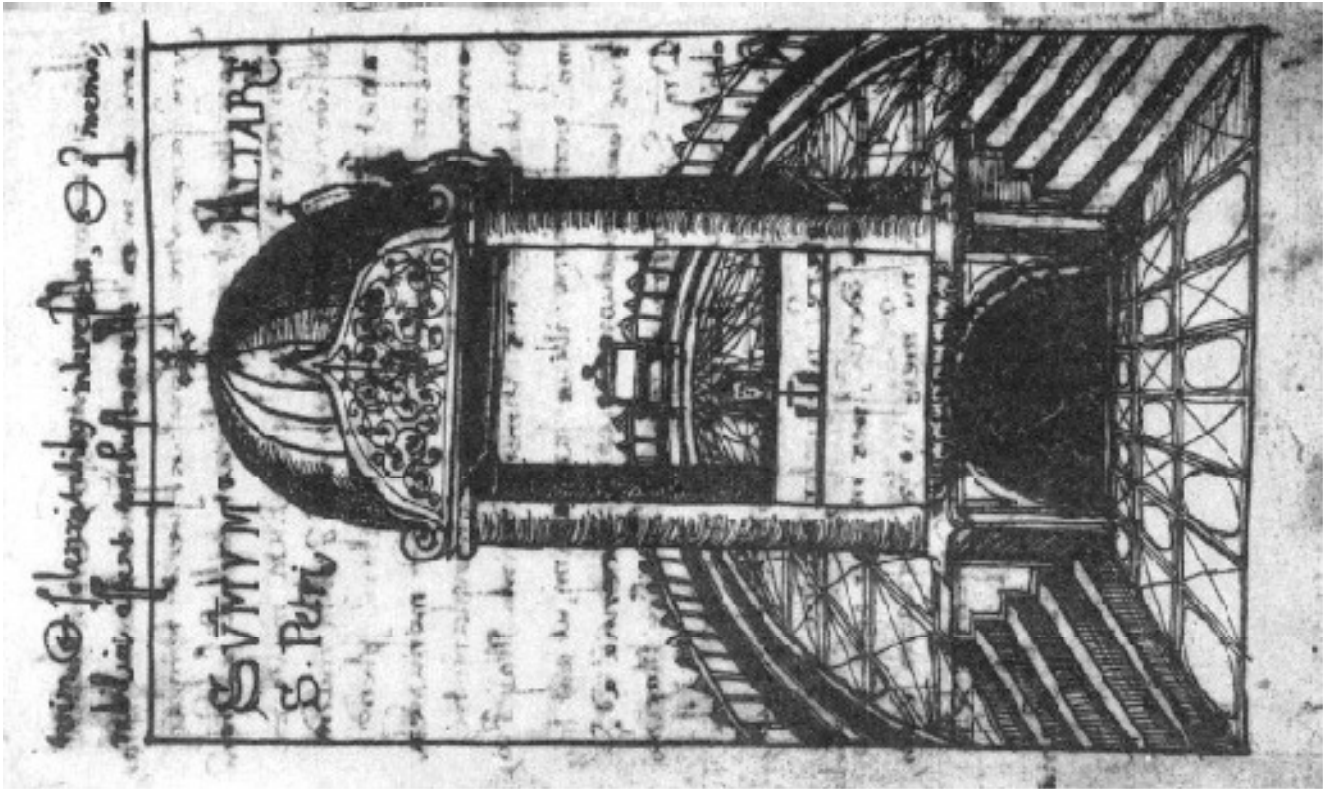
Afb. 16. De voorgevel van de Sint Pieter te Rome. (Auteur, zomer 2009.)



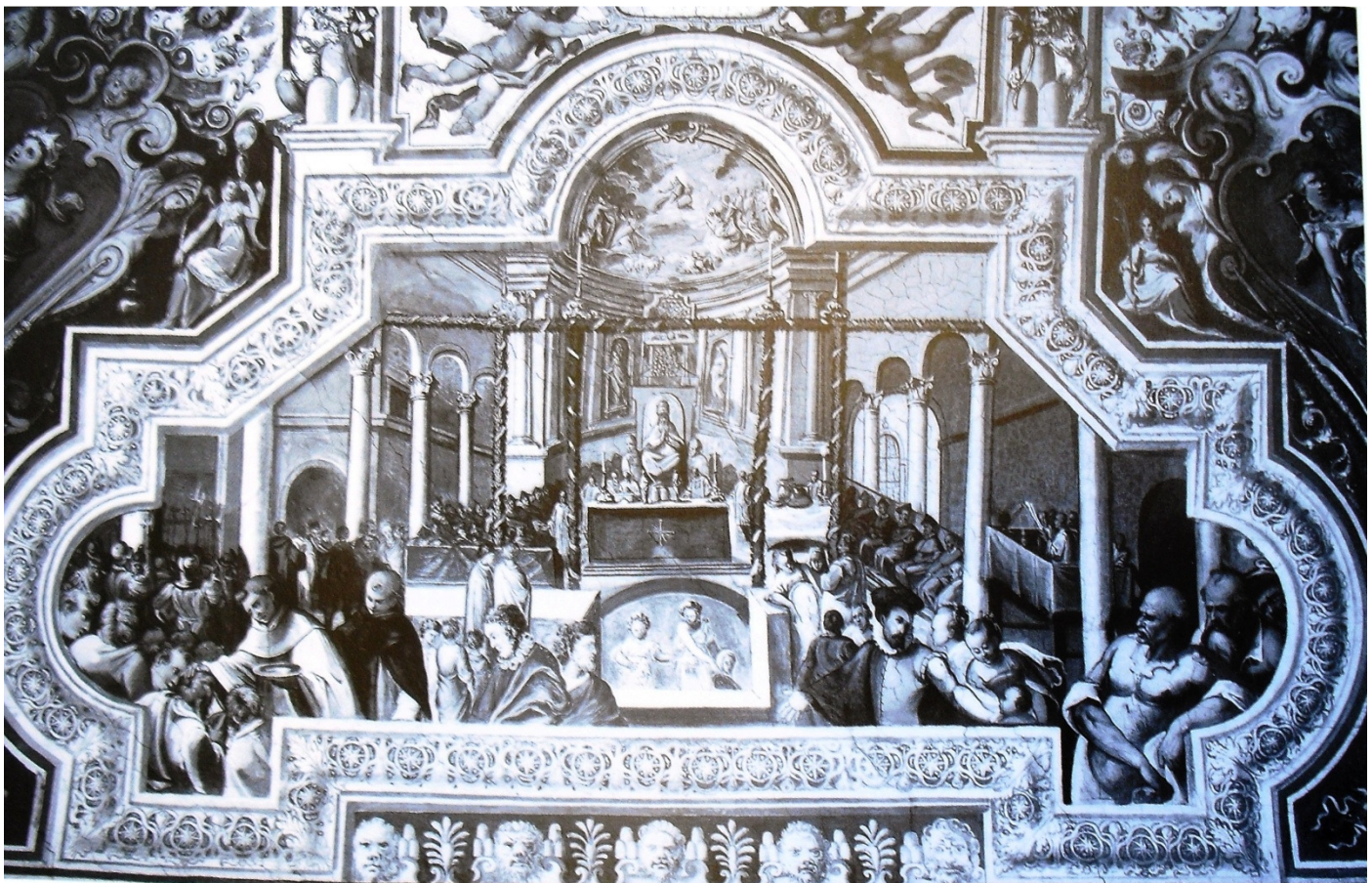
Afb. 17. Zuilbasement in de Sint Pieter te Rome met een vroegchristelijke inscriptie.
(Bosman, L., 2004. fig. 55.)



Afb. 18. Reconstructie van de Gregoriaanse dispositie in de Sint Pieter te Rome.
(Ostrow, S.F., 2009. fig. 5.)



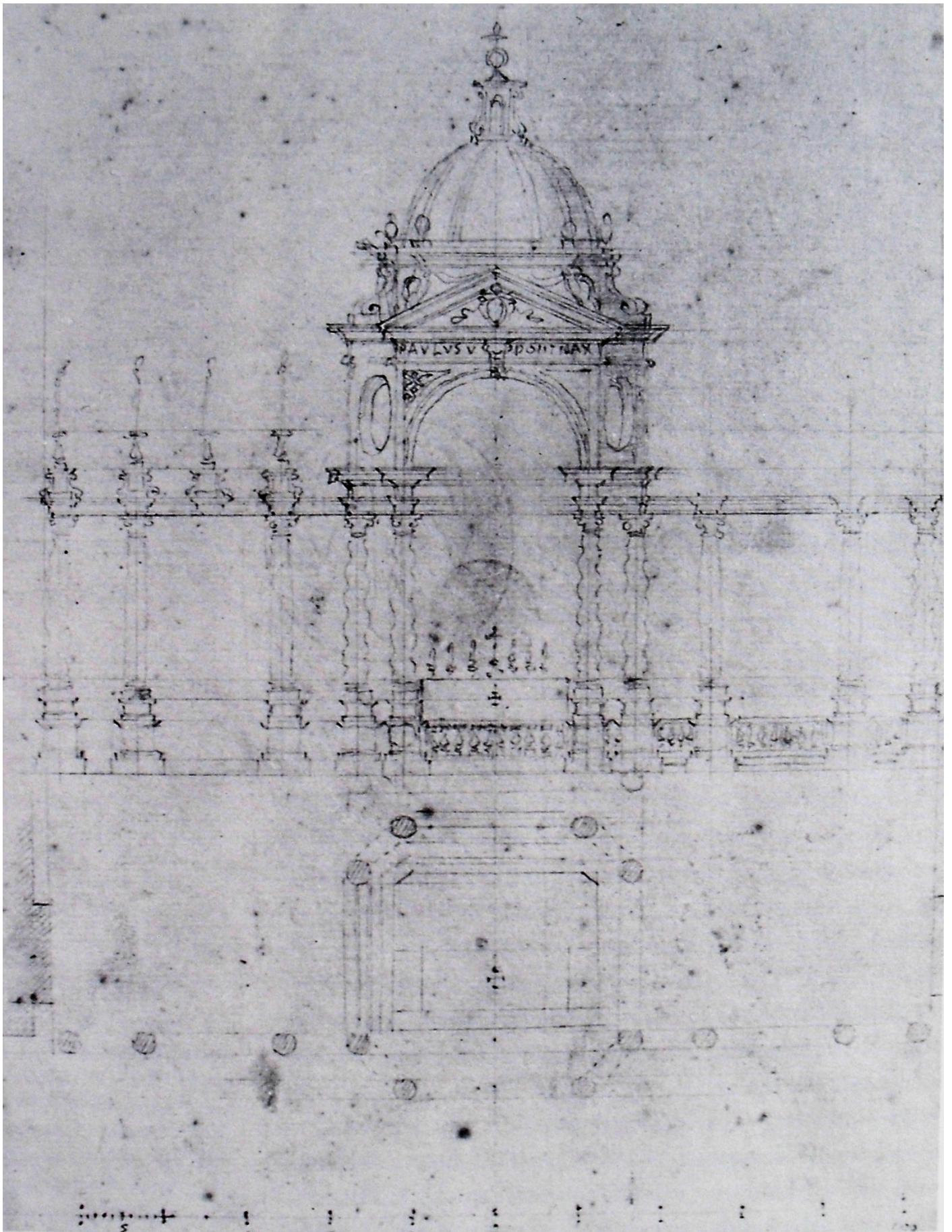
Afb. 19. Tekening van de Gregoriaanse dispositie in de Sint Pieter te Rome door Sebastian Werra. 1581. (Herz, A., 1988. fig. 8. p. 601.)



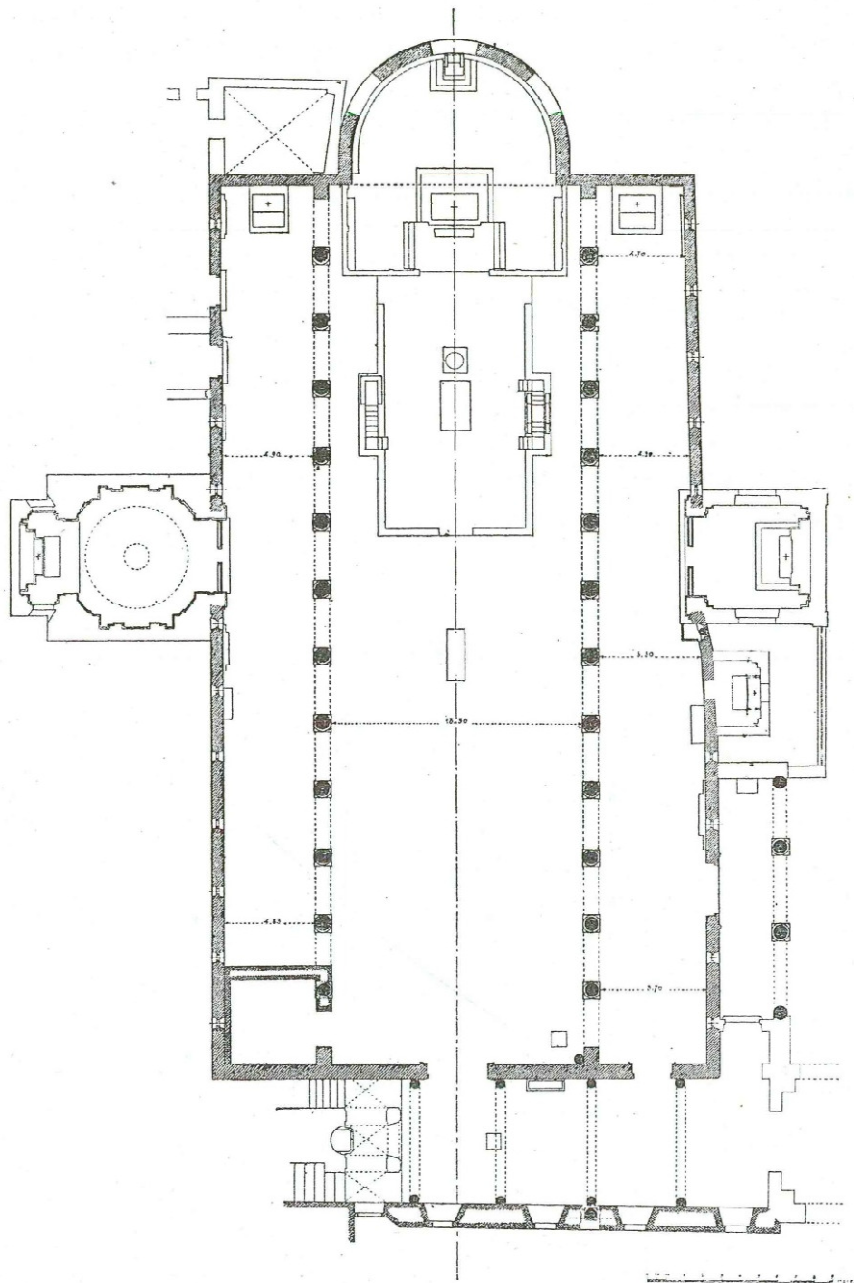
Afb. 20. Fresco in de Salone Sistino van de Biblioteca Apostolica van de hand van C. Nebbia met daarop het interieur van de Santa Sabina. 1588-89. (Blaauw, de, S., 2003. fig. 9. p. 284.)



Afb. 21. Interieur van de SS. Nereo e Achilleo. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 22. Tekening van het ciborium en altaarpergola van de Sint Pieter te Rome van de hand van F. Borromini. 1606. Albertina, Wenen (Kirwin, W.C., 1981. fig. 5. p. 155.)



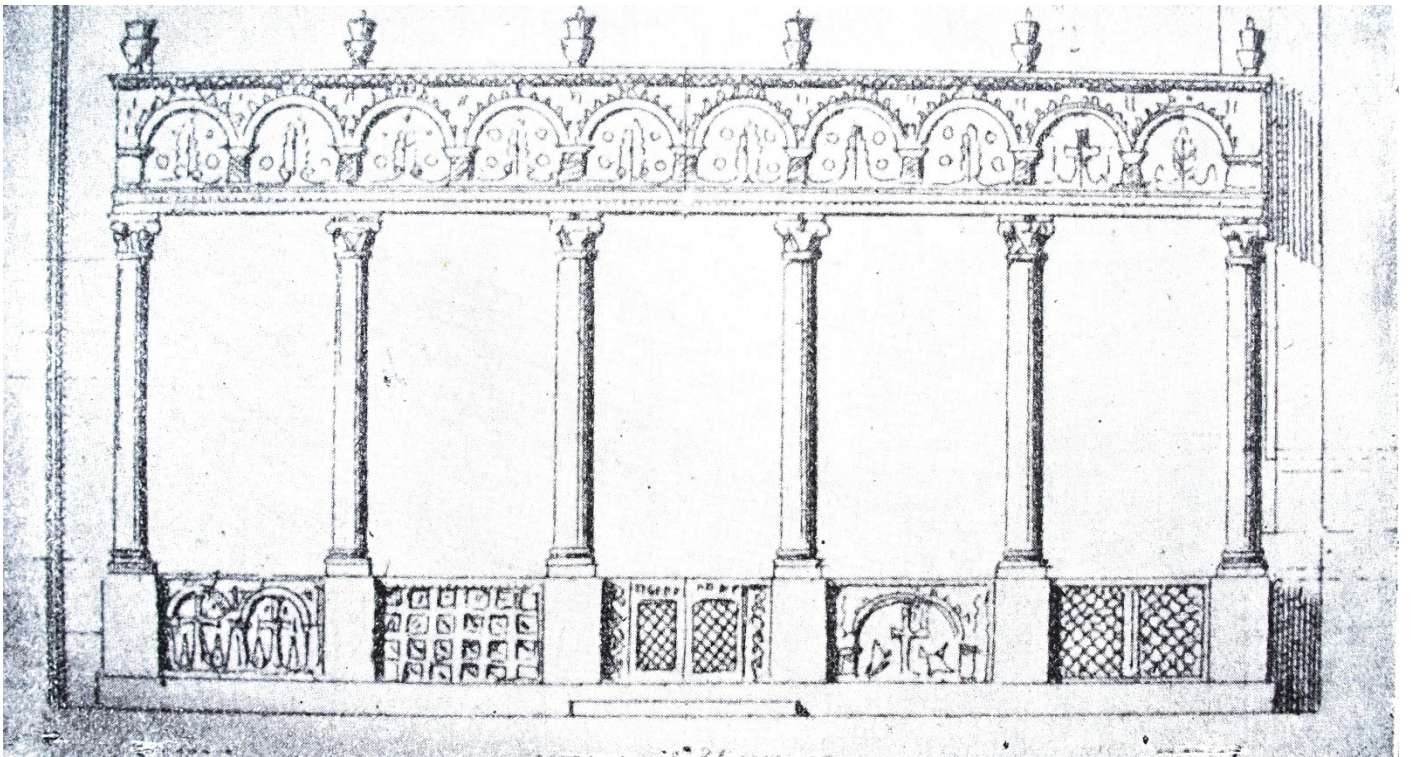
Afb. 23. Plattegrond van de Santa Sabina te Rome in huidige toestand.
 (Muñoz, A., 1938. p. 24.)



Afb. 24. vijfde-eeuwse stichtingsmozaïek van de Sant Sabina.
 (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 25. vijfde-eeuws opus sectilebekleding van de arcade van de Sant Sabina.
(Auteur, zomer 2005.)



Afb. 26. De negende-eeuwse 'pergola' van paus Eugenius II in de Sant Sabina. Reconstructie door
M.G. Rohault de Fleury. (Berthier, J. J., 1910. fig. 65. p. 345.)



Afb. 27. Fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560.
(http://it.wikipedia.org/wiki/File:Lazio_Roma_SSabina2_tango7174.jpg.)



Afb. 28. Detail van het fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560.
([http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168076931/.](http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168076931/))



Afb. 29. Detail van het fresco in de absiskalot van de Santa Sabina te Rome. 1560.
([http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168075219/.](http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168075219/))



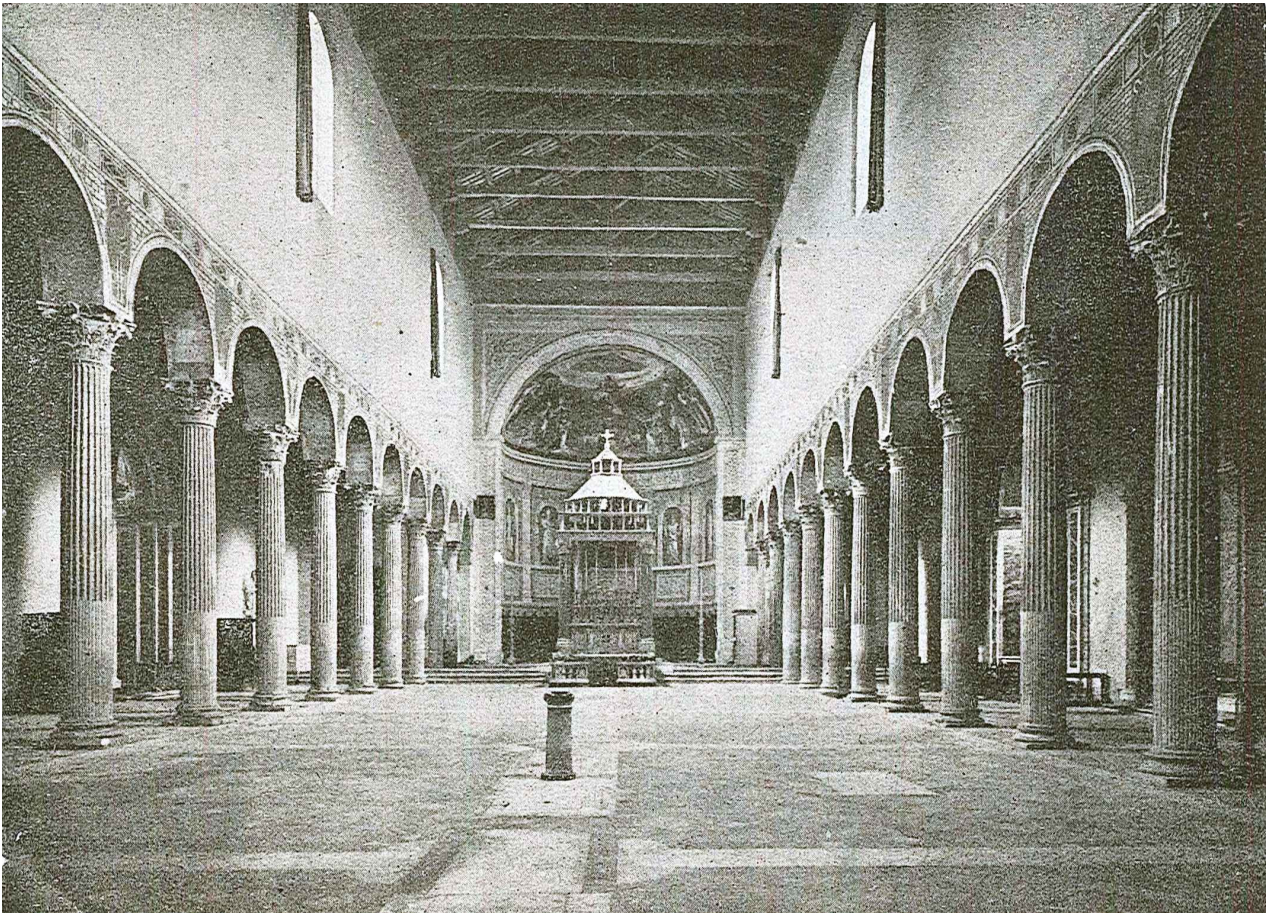
Afb. 30. Mozaïek in een van de absiskalotten van de Santa Constanza te Rome. 340-60.
(Auteur, zomer 2008.)



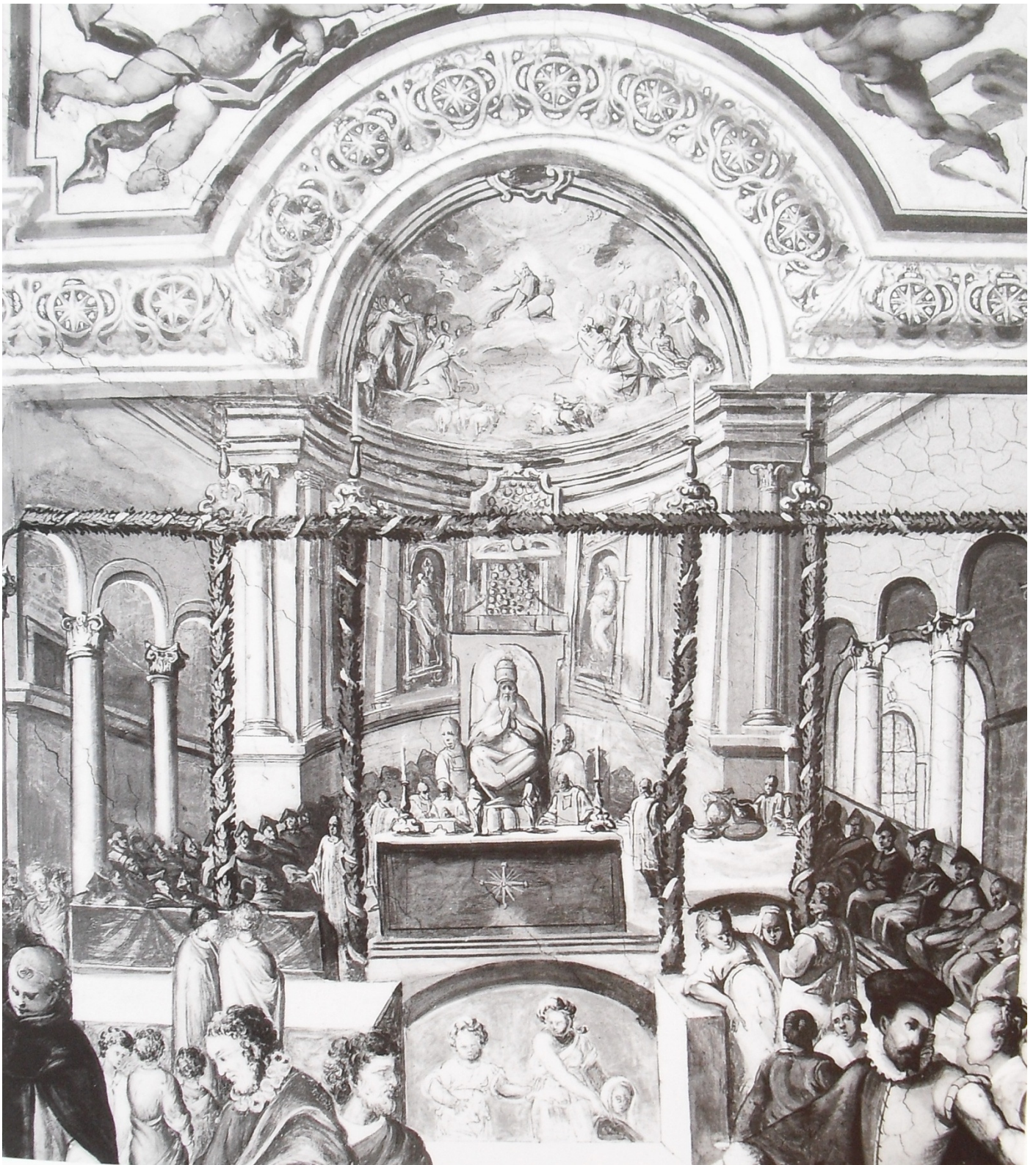
Afb. 31. Gravure in Ciampini's *Vetera monimenta* van het absismozaïek van de Santa Agata dei Goti. 1690.
(Herz, A., 1988. Fig. 17. p. 611.)



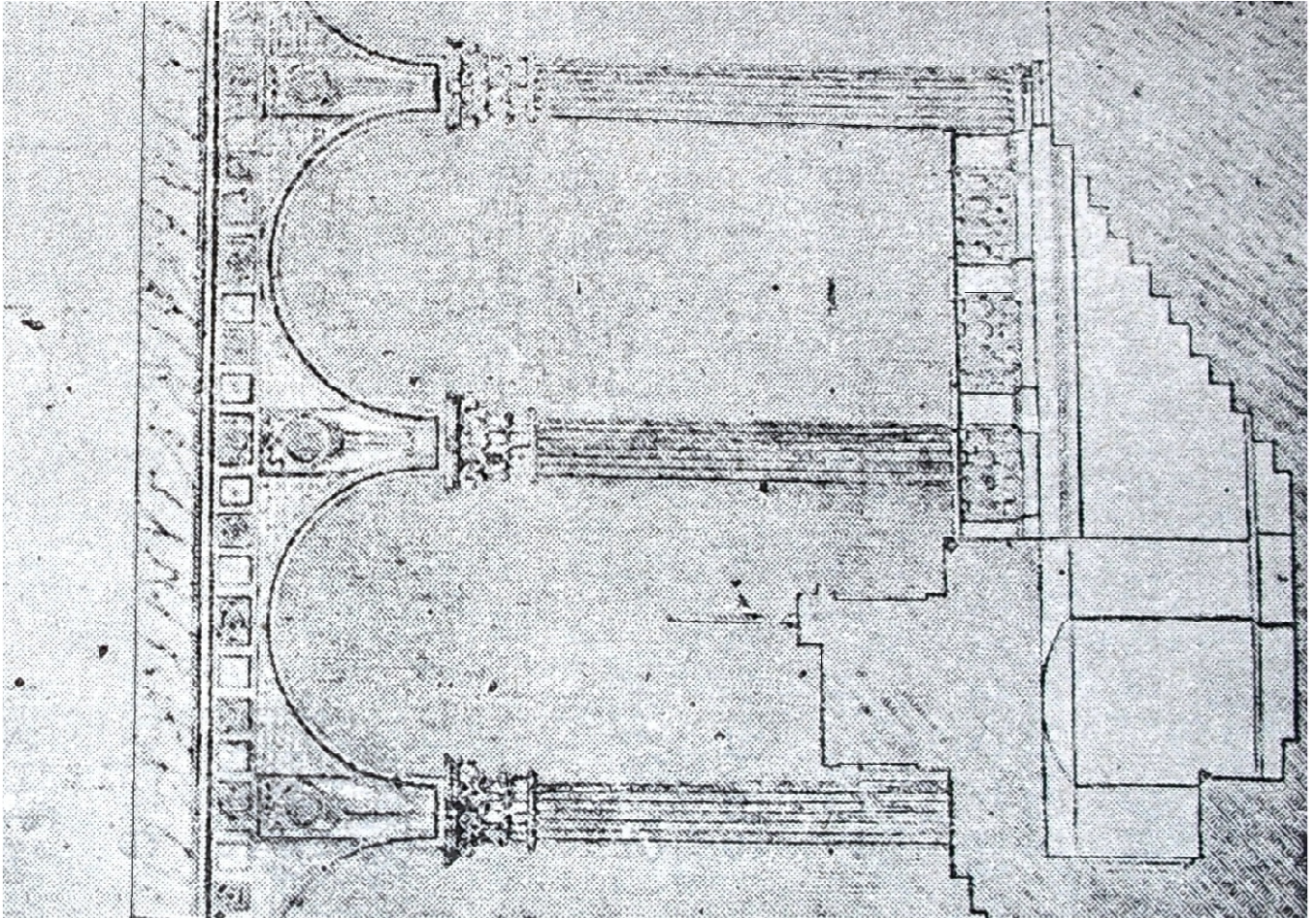
Afb. 32. Tekening van het absismozaïek van de Sant'Andrea Catabarbara van de hand van A. Ecclisi. 1620. (Waetzoldt, S., 1964. Fig. 15.)



Afb. 33. Interieur van de Santa Sabina. 1910. (Berthier, J. J., 1910. fig. 42. p. 244.)



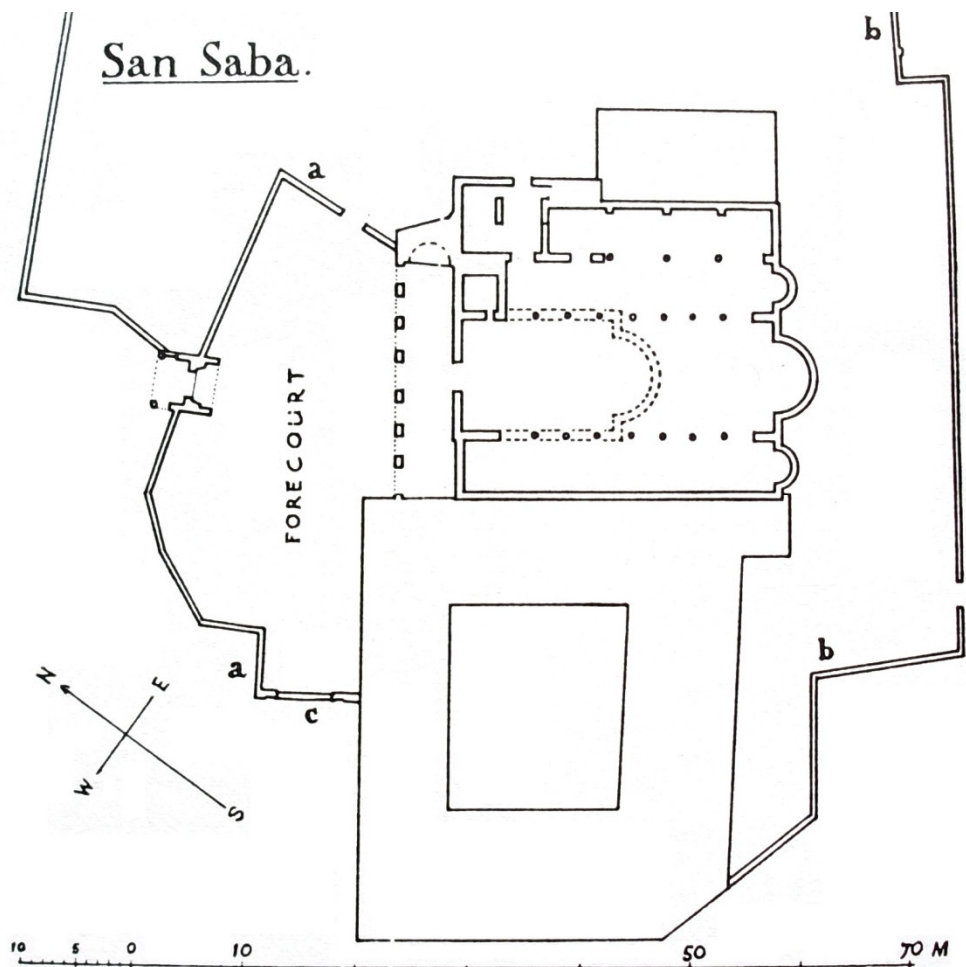
Afb. 34. Detail van het fresco in de Salone Sistino van de Biblioteca Apostolica van de hand van C. Nebbia met daarop het interieur van de Santa Sabina. 1588-89. (Blaauw, de, S., 2003. fig. 10. p. 285.)



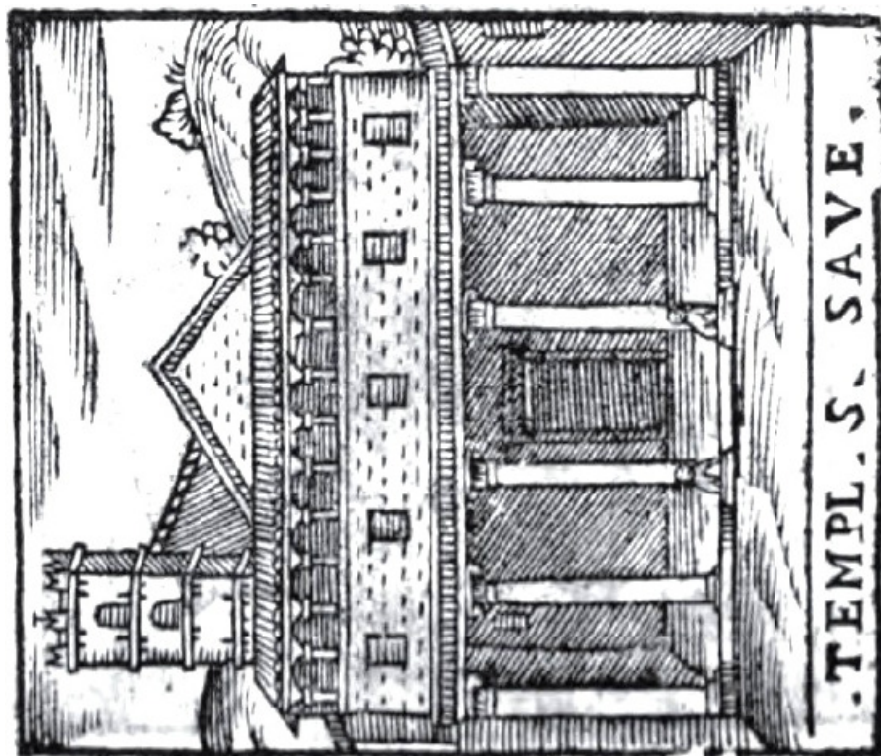
Afb. 35. Doorsnede van de crypte van de Santa Sabina. 1910. Tekening van M. Lenoir.
(Berthier, J. J., 1910. fig. 61. p. 322.)



Afb. 36. Vijftiende-eeuwse voorgevel van de San Saba te Rome.
(<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:228SSaba.JPG>.)



Afb. 37. Plattegrond van de San Saba met de vroegste fase gestippeld aangegeven.
 (Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1897-1994., 1937-1977. Vol. IV. fig. 48. p. 53.)



Afb. 38. Gravure van de voorgevel van de San Saba. Circa 1585.
 (Auteur, uit: Francino, G., 1600. p. 139.)



Afb. 39. Interieur van de San Saba. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 40. Absiskalot van de San Saba. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 41. Gezicht op de abis van de San Saba. (Auteur, zomer 2009.)



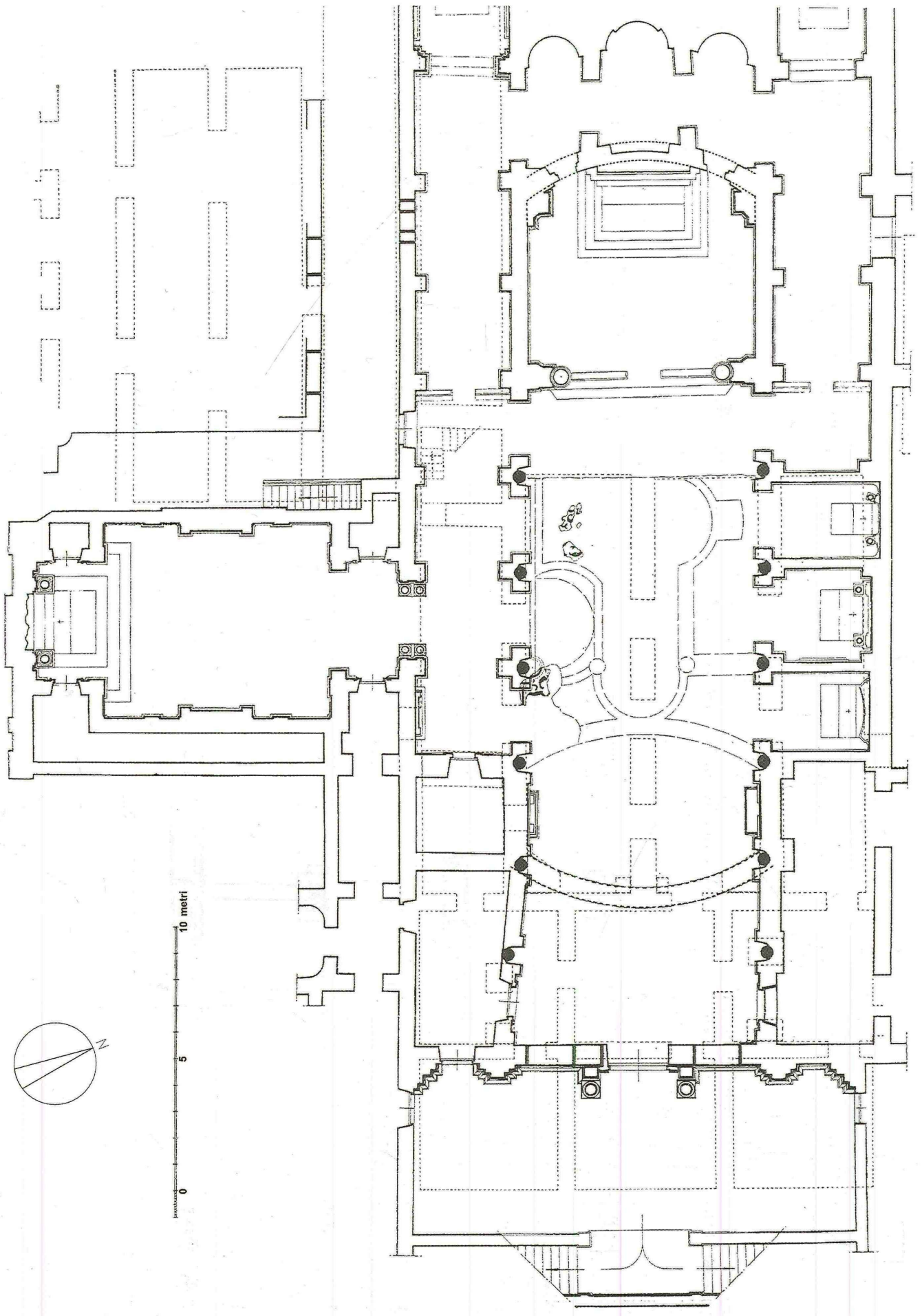
Afb. 42. De achterwand van de abis van de San Saba. (http://www.gliscritti.it/gallery2/v/album_047/San+Saba+all_Aventino+Roma+011.jpg.html?g2_imageViewsIndex=1)



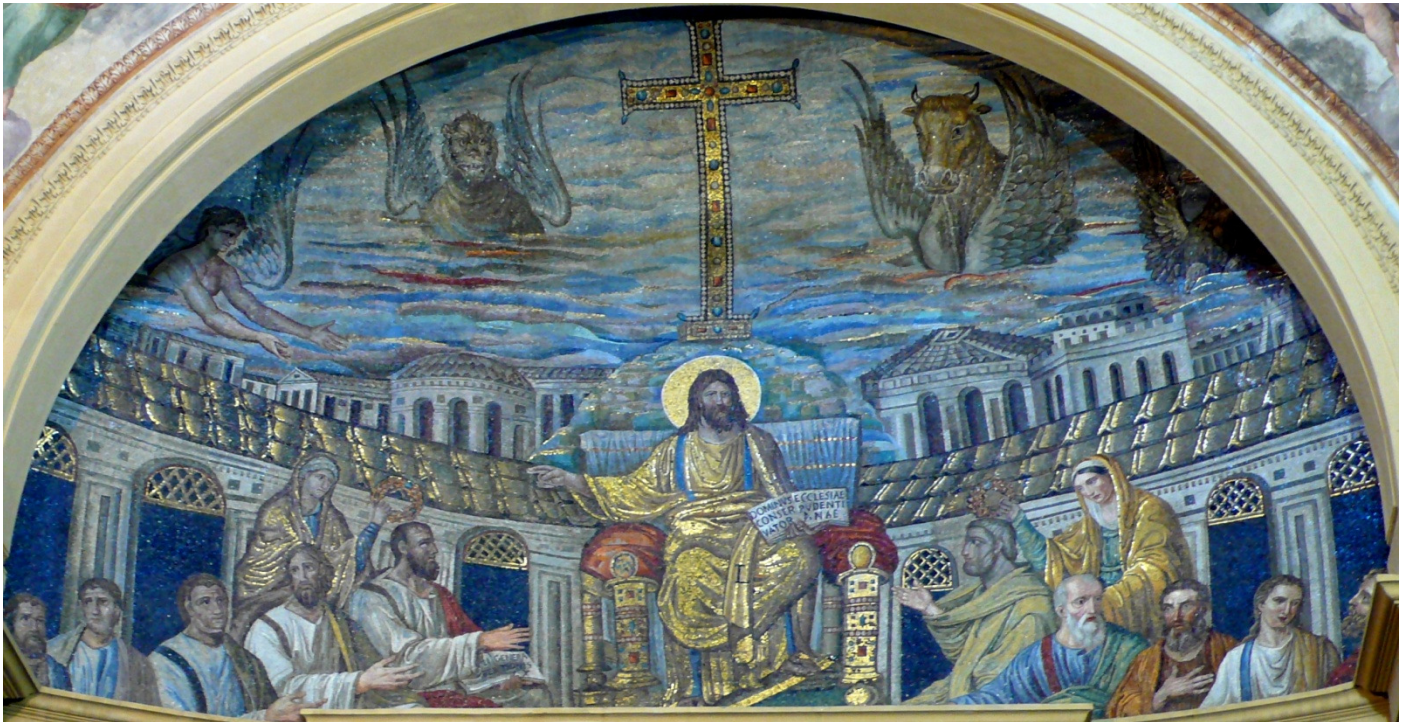
Afb. 43. Fresco boven de poort van de protiro van de San Saba. (Auteur, December 2009.)



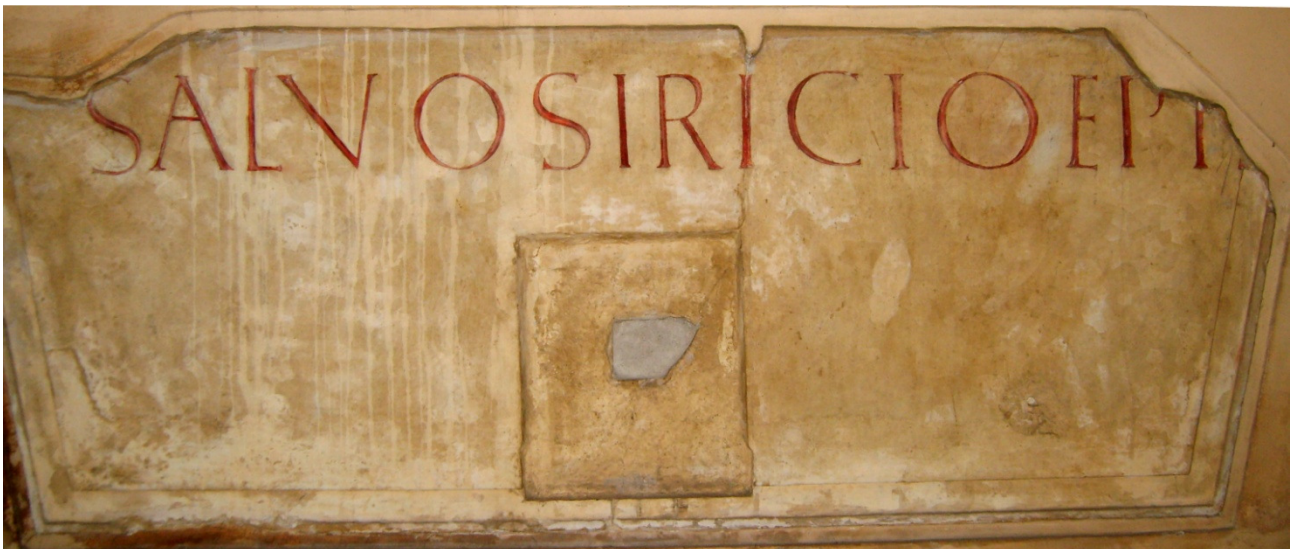
Afb. 44. Detail van het negende-eeuwse absismozaïek van de Santa Prassede.
([http://www.flickr.com/photos/starmountaintravel/5126927200/.](http://www.flickr.com/photos/starmountaintravel/5126927200/))



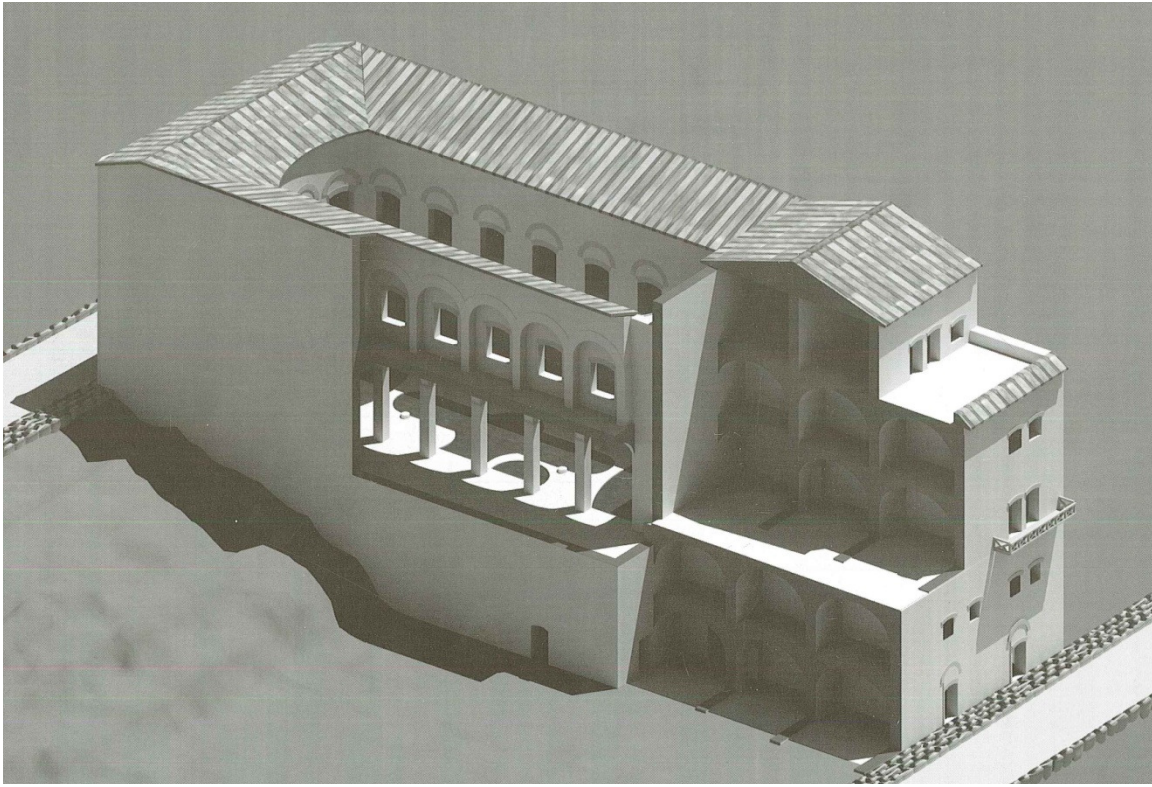
Afb. 45. Plattegrond van de Santa Pudenziana in huidige toestand door Angelelli naar Vanmaele. In gestippelde lijnen zijn de oudere bouwfases zichtbaar. (Angelelli, C., 2010. Tav. XX.)



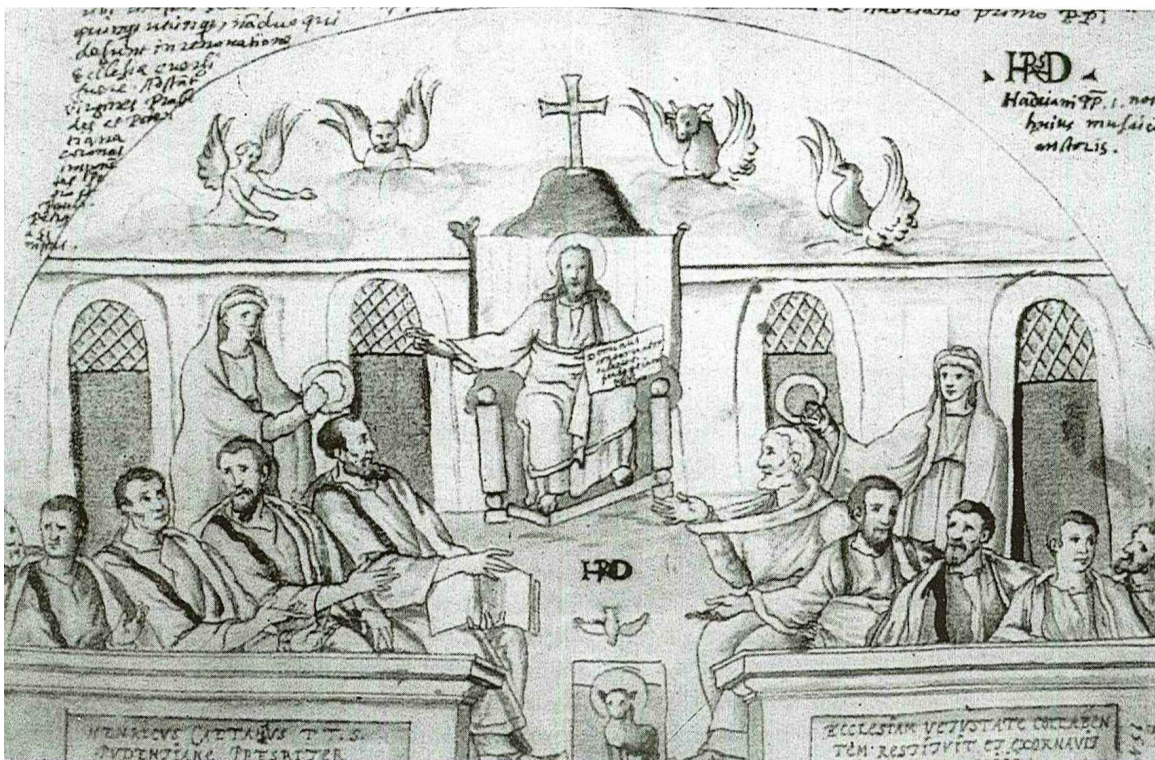
Afb. 46. Absismozaiek van de Santa Pudenziana in huidige toestand. (Auteur, zomer 2008.)



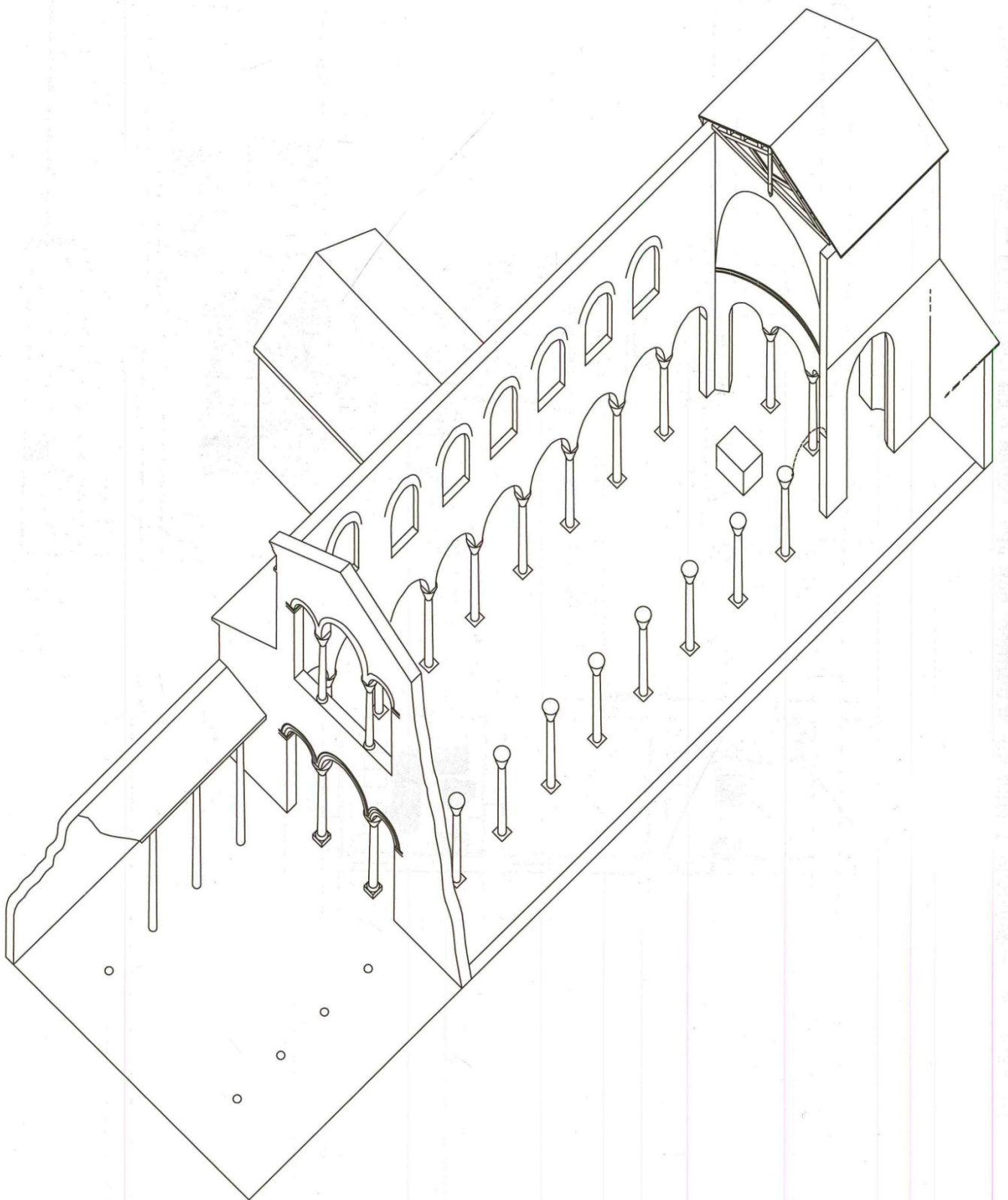
Afb. 47. Marmeren plaat met vijfde-eeuwse stichtingsinscriptie uit de Santa Pudenziana. De plaat is later aangewend als altaar. (Auteur, zomer 2008.)



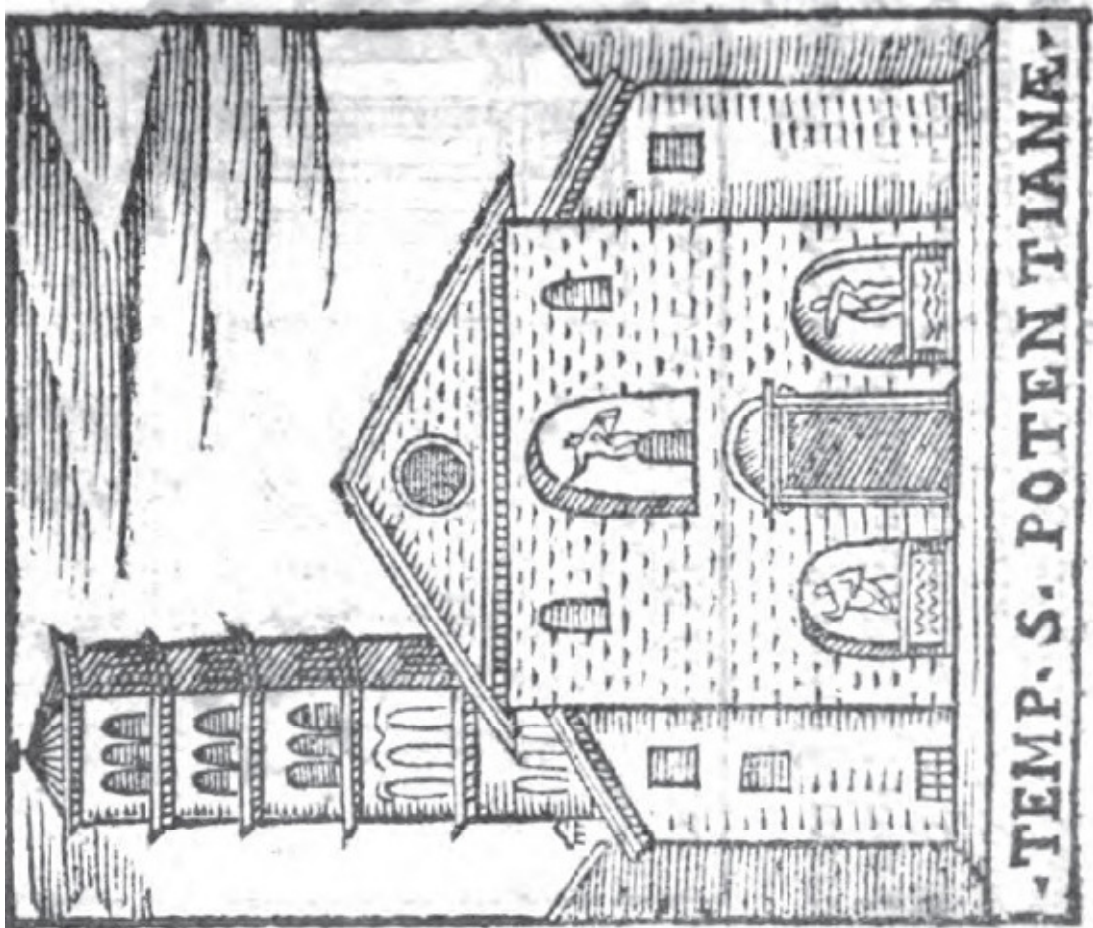
Afb. 48. Reconstructie van het tweede-eeuwse multifunctionele gebouw dat omstreeks het jaar 400 werd omgevormd tot kerk. (Angelelli, C., 2010. Tav. XX.)



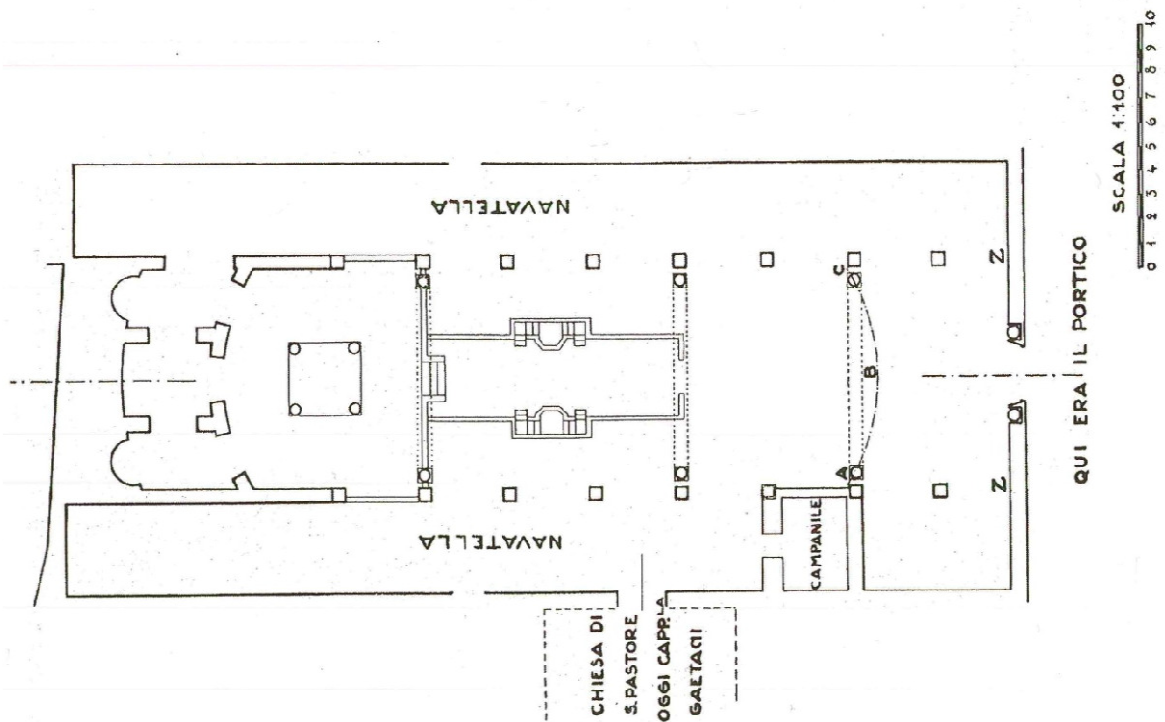
Afb. 49. Het absismozaïek van de Santa Pudenziana na de restauratie door kardinaal Caetani op een tekening van Ciacconio uit de late zestiende-eeuw. (Angelelli, C., 2010. fig. 28. p. 54.)



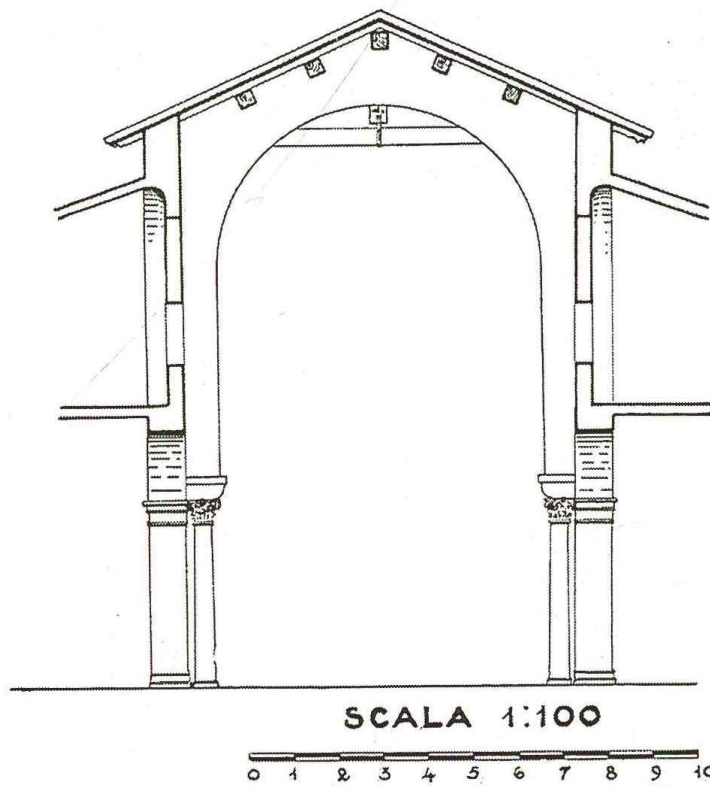
Afb. 50. Reconstructie van de vijfde-eeuwse titulus Pudentis zoals die in het atrium van het tweede-eeuwse gebouwencomplex werd gerealiseerd. (Angelelli, C., 2010. Tav. XXII.)



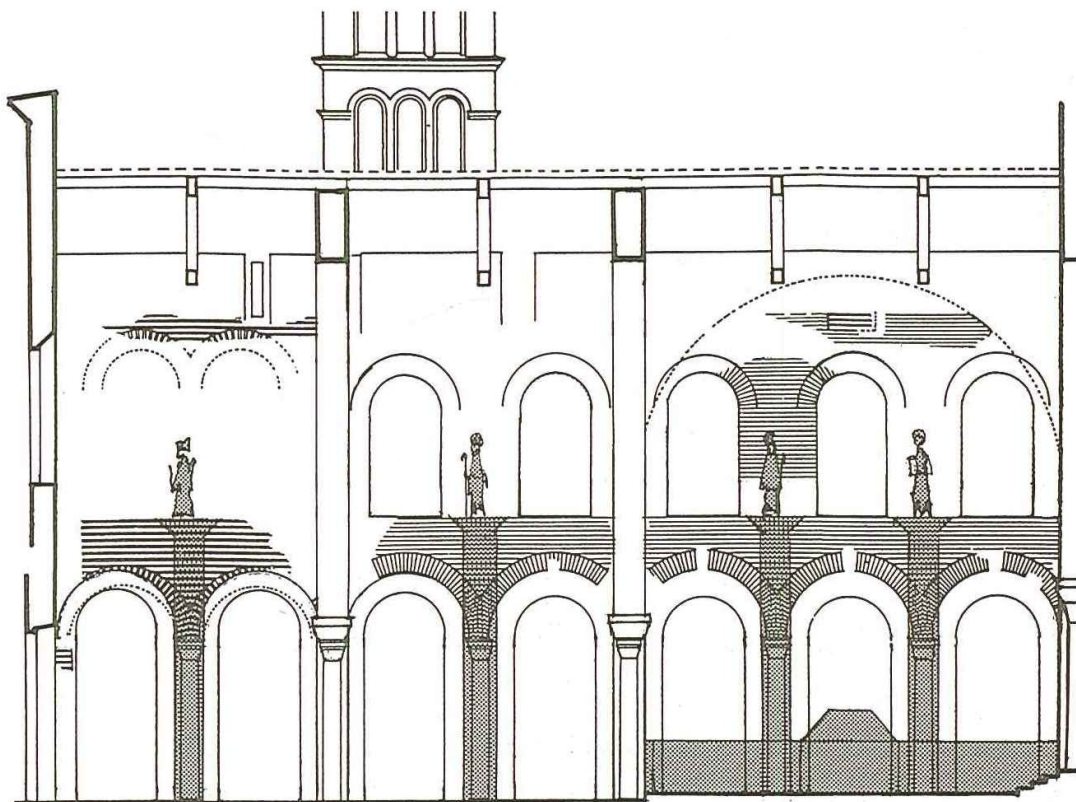
Afb. 51. Gravure van de voorgevel van de Santa Pudenziana. Circa 1585.
(Auteur, uit: Francino, G., 1600. p. 112.)



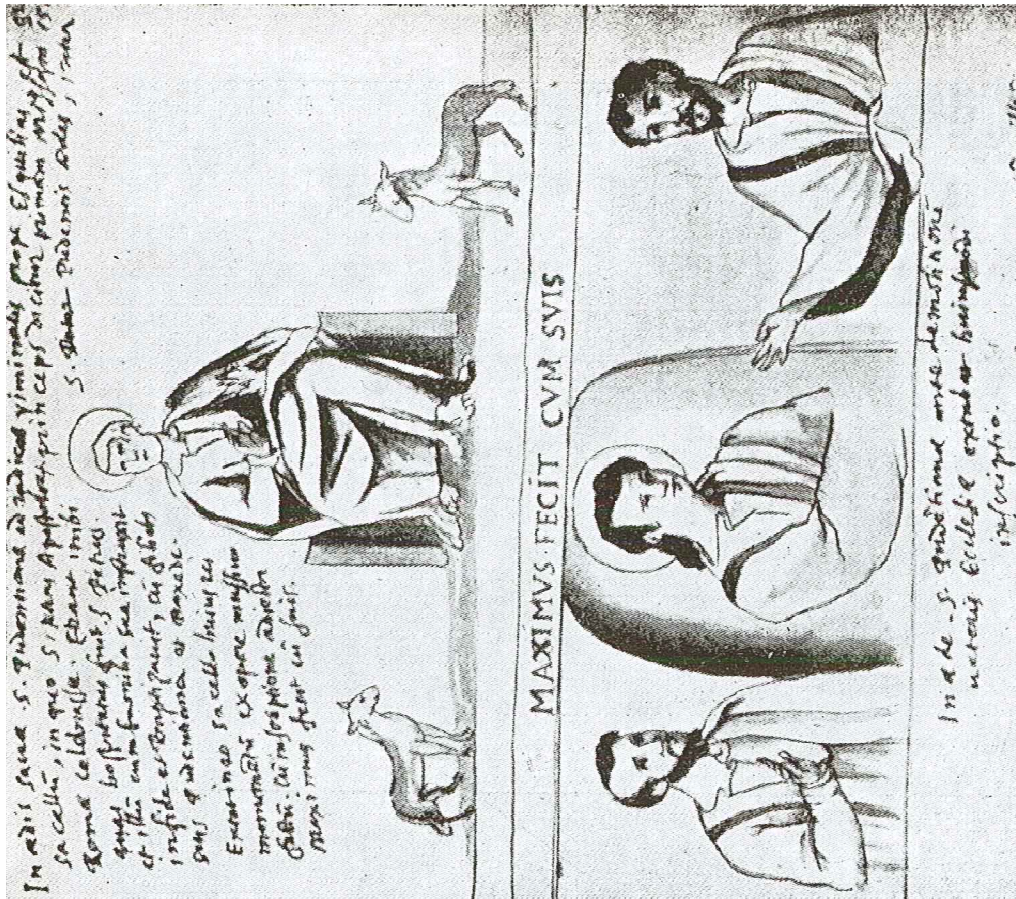
Afb. 52. Door L. Marcucci gereconstrueerde plattegrond van de Santa Pudenziana voor de renovatie door kardinaal Caetani in 1586. (Marcucci, L., 1994. fig. 4b. p. 182.)



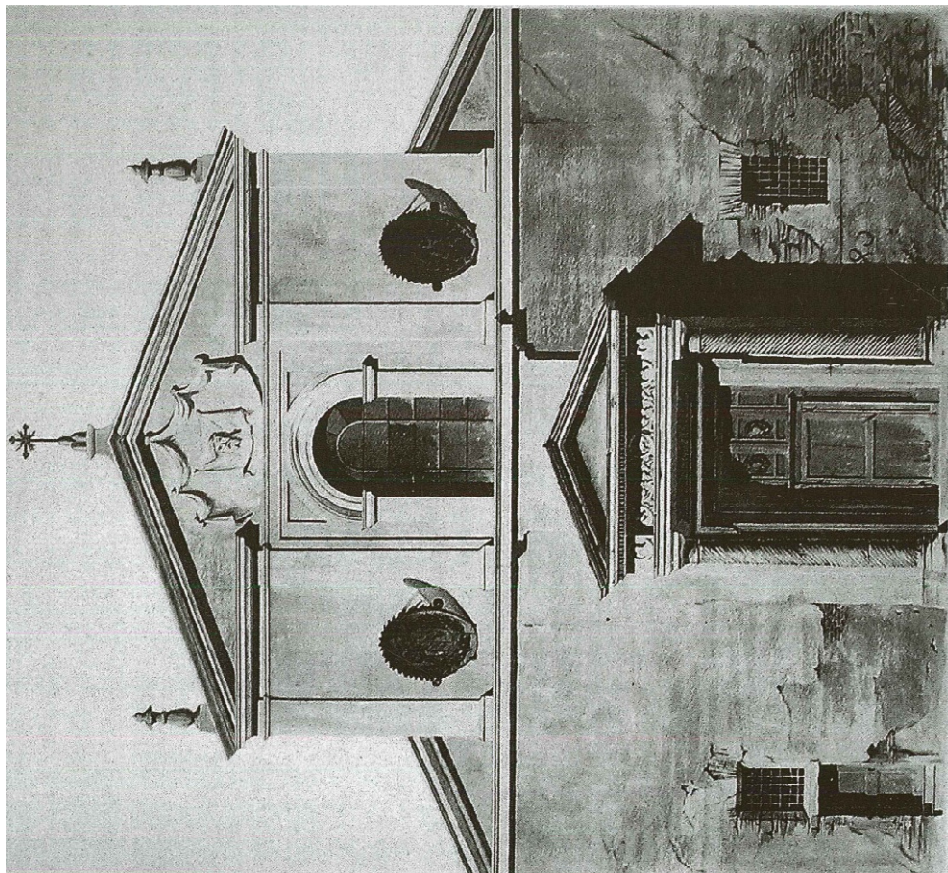
Afb. 53. Door L. Marcucci gereconstrueerde dwarsdoorsnede van de Santa Pudenziana voor de renovatie door kardinaal Caetani in 1586. (Marcucci, L., 1994. fig. 6a. p. 183.)



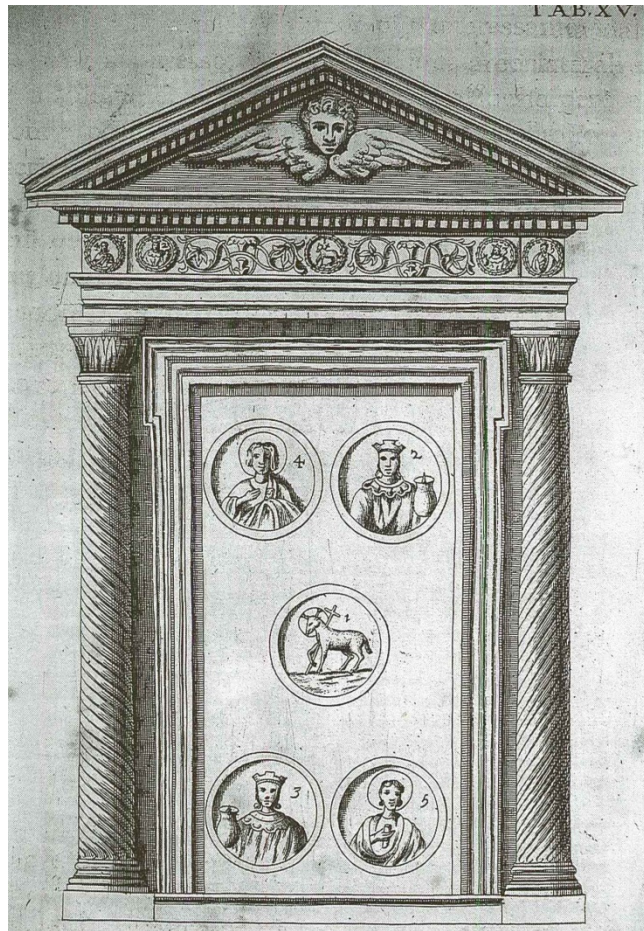
Afb. 54. Door L. Marcucci gereconstrueerde lengtedoorsnede van de Santa Pudenziana voor de renovatie door kardinaal Caetani in 1586. (Marcucci, L., 1994. fig. 7. p. 183.)



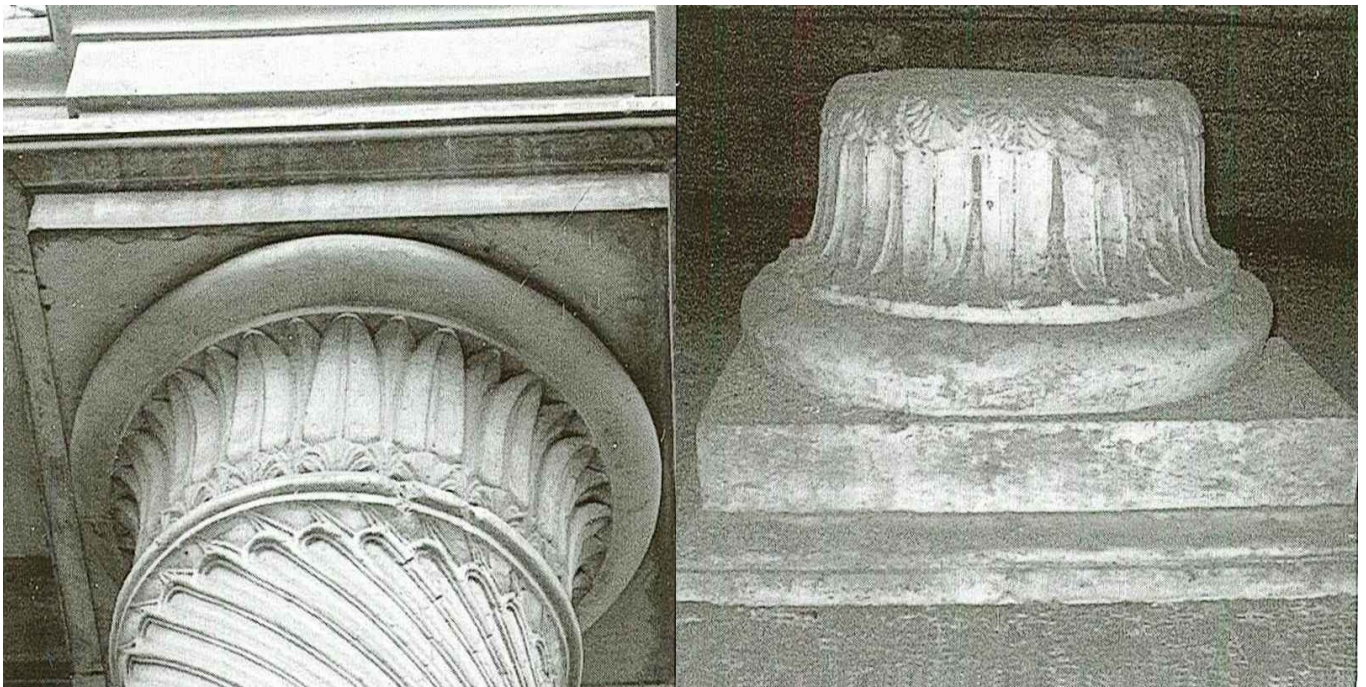
Afb. 55. Mozaïekdecoratie van de Petruskapel in de Santa Pudenziana op een tekening van Ciacconio uit de late zestiende-eeuw. (Angelelli, C., 2010. fig. 29. p. 55.)



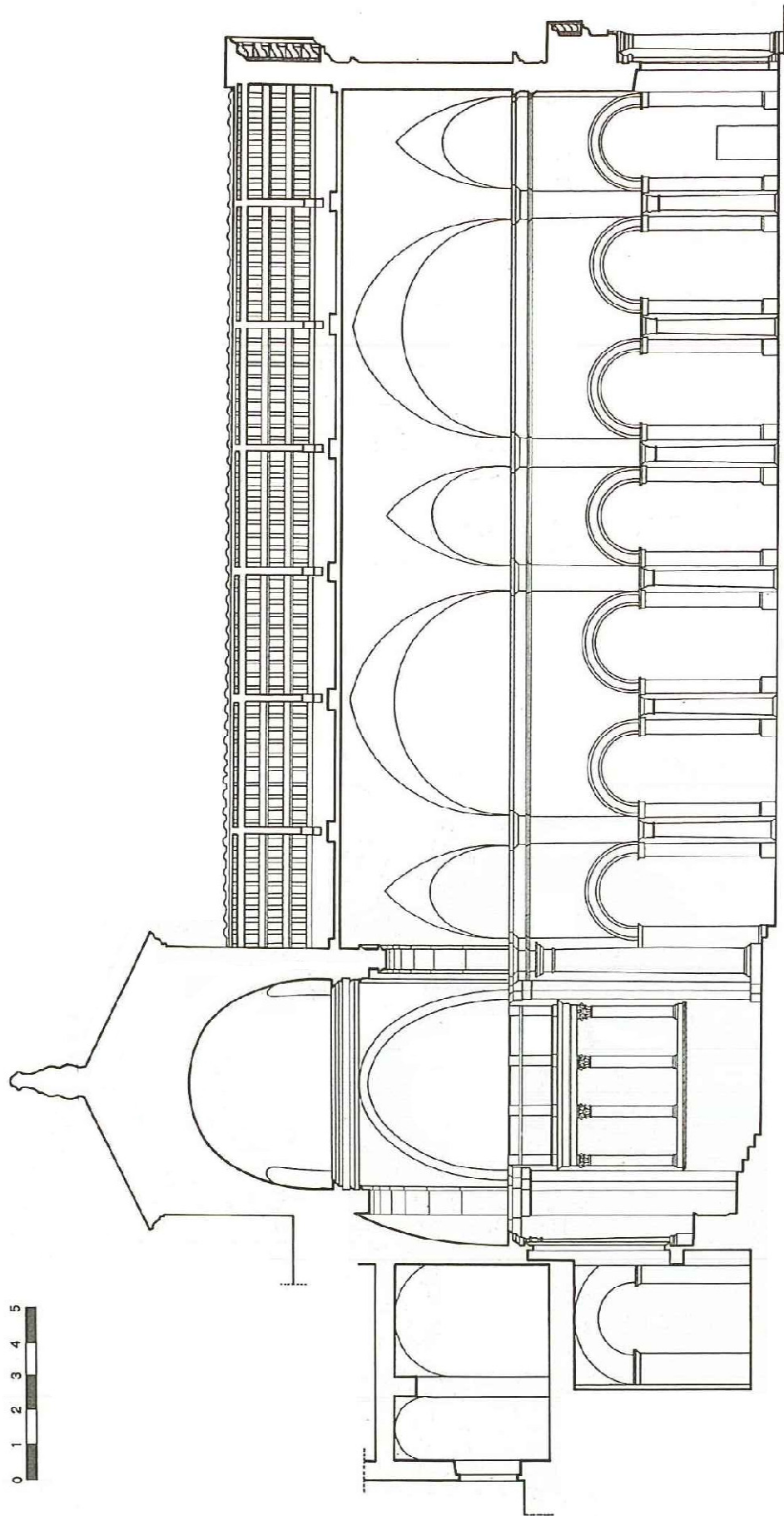
Afb. 56. Gezicht op de voorgevel van de Santa Pudenziana voor de renovatie van 1870. (Angelelli, C., 2010. fig. 72. p. 107.)



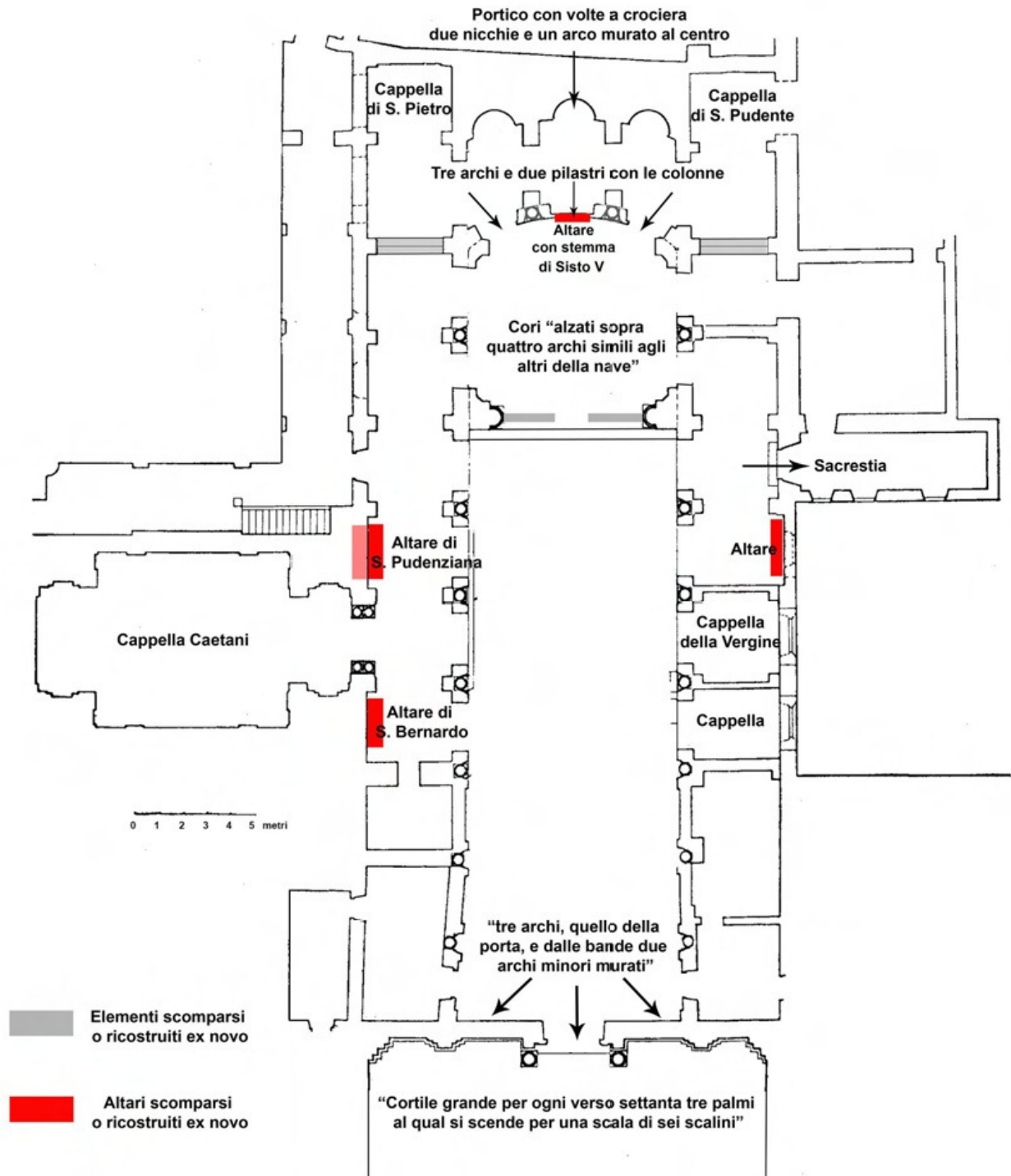
Afb. 57. Gravure in Ciampini's *Vetera monimenta* van het portaal van de Santa Pudenziana. 1690.
(Parlato, E., 2009. fig. 8. p. 159.)



Afb. 58. Kapiteel van één van de zuilen van het portaal van de Santa Pudenziana en een basement van één van de tweede-eeuwse zuilen onder de kerk. (Parlato, E., 2009. fig. 10-11. p. 160.)



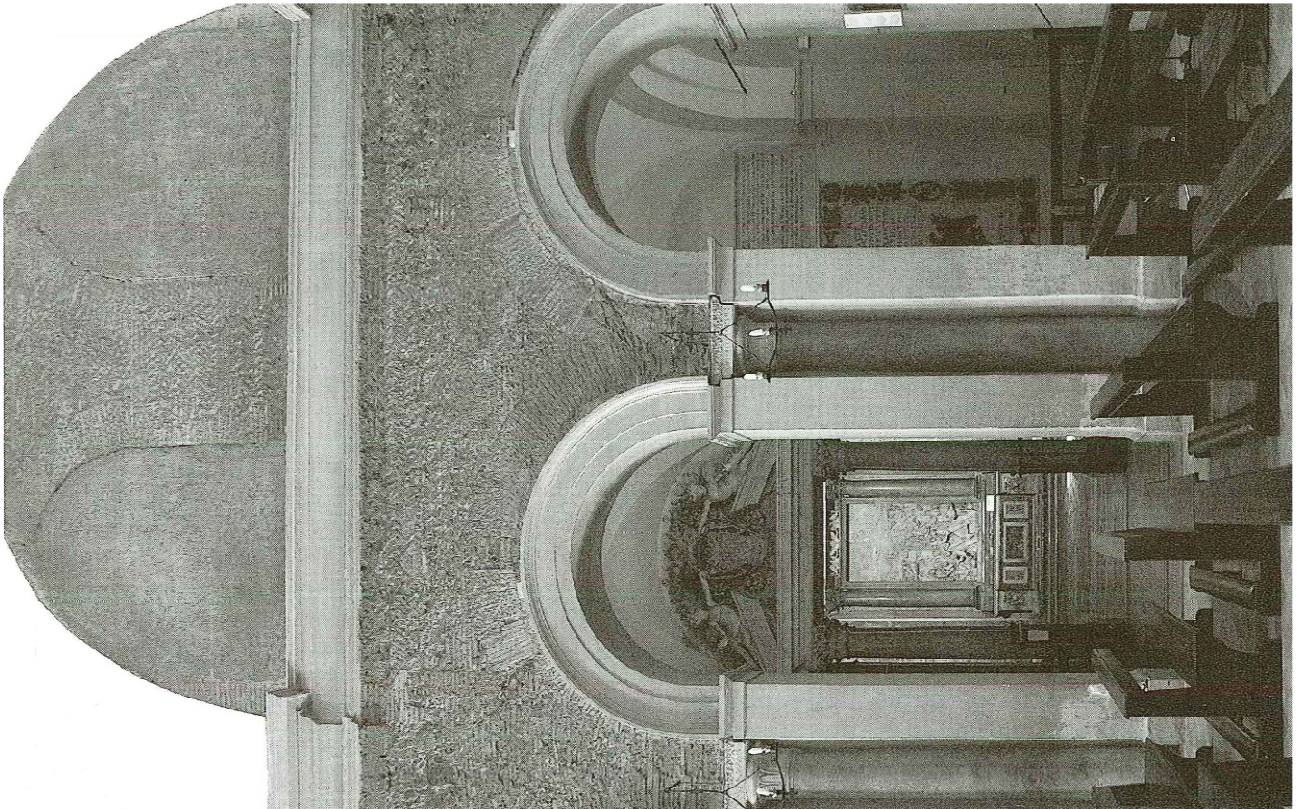
Afb. 59. Lengtedoorsnede van de Santa Pudenziana in huidige toestand.
(Marcucci, L., 1994. fig. 5a. p. 183.)



Afb. 60. Gereconstrueerde plattegrond van de Santa Pudenziana naar de beschrijving van Bruzio uit circa 1680. (naar een tekening van Marcucci, L., Angelelli, C., 2010. fig. 197. p. 198.)



Afb. 61. Aanzicht van de Noordoost wand van het schip van de Santa Pudenziana. De zestiende-eeuwse gewelven snijden dwars door de dichtgezette ramen. (Angelelli, C., 2010. fig. 186. p. 180.)



Afb. 62. Aanzicht van de Zuidwest wand van het schip van de Santa Pudenziana. Goed zichtbaar zijn de blootgelegde zuilen in de pilaren. (Angelelli, C., 2010. fig. 187. p. 180.)



Afb. 63. Mozaiekvloer met herstellingen in de rechterzijbeuk van de Santa Pudenziana.
(Angelelli, C., 2010. fig. 203. p. 200.)



Afb. 64. Koepel met beschilderingen van de hand van Il Circignani in de Santa Pudenziana. 1587.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 65. Altaarinscriptie over de depositie van relieken door Caetani.
(Auteur, zomer 2009.)



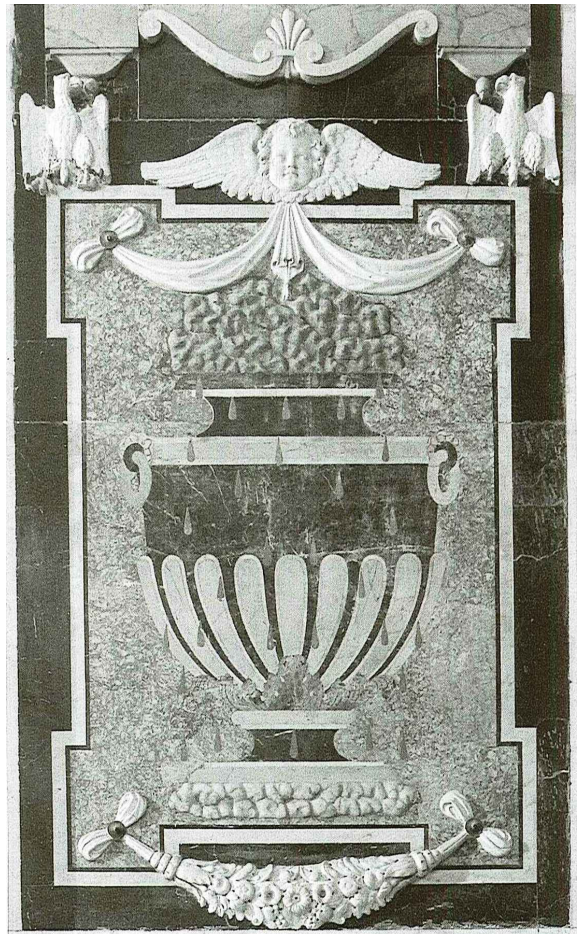
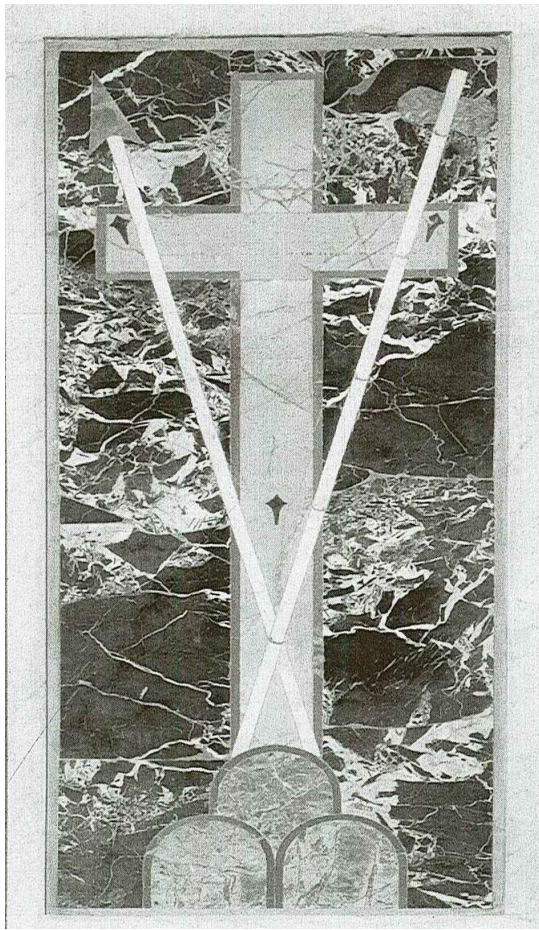
Afb. 66. Reliekput uit de voormalige Pudentianakapel in de Santa Pudenziana.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 67. Capella Caetani in de Santa Pudenziana.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 68. Caetani-adelaar boven de ingang van de Capella Caetani met in zijn klauwen twee relieksponzen. (Parlato, E., 2009. fig. 19. p. 162.)



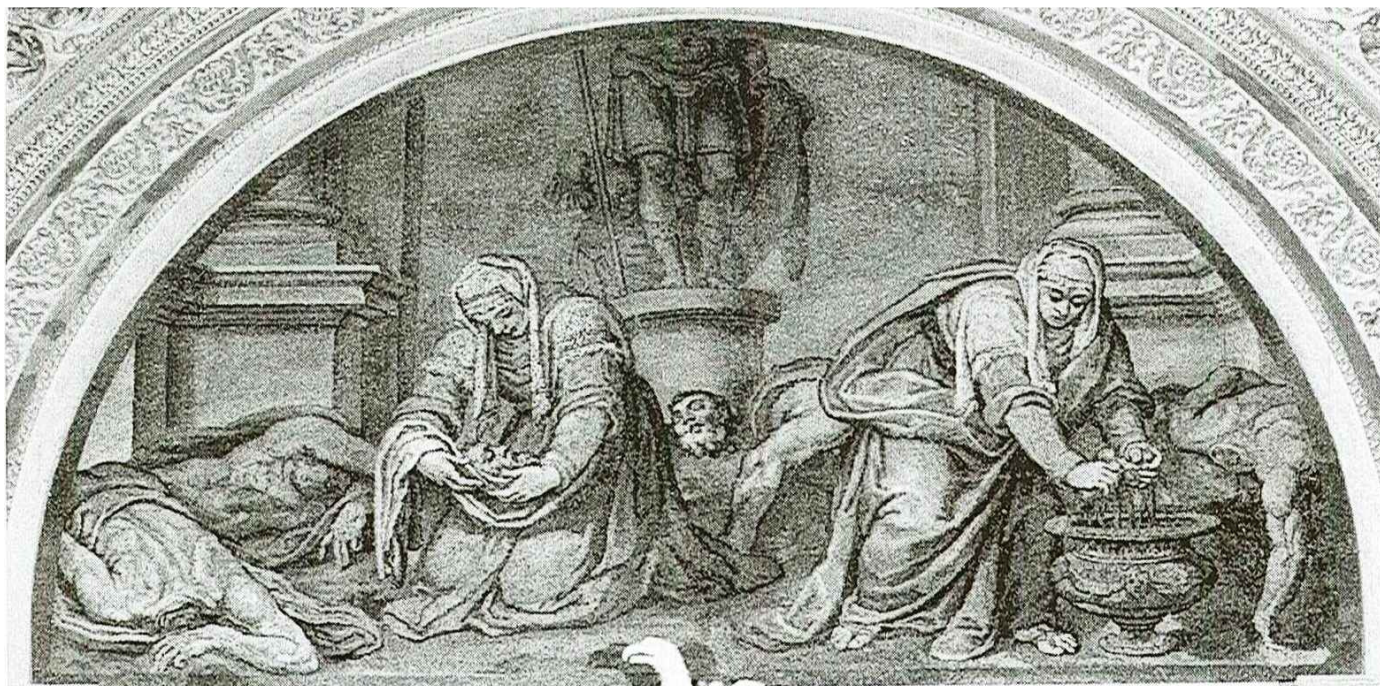
Afb. 69. Marmer inlegwerk van de hand van G.B. della Porta met de *Arma Christi* en een bloed druppelende spons boven een vaas. (Parlato, E., 2009. fig. 17-18. p. 162.)



Afb. 70. Altaartreden van de Capella Caetani met daar in de uitgezaagde fragmenten marmer als bewijs van het Eucharistisch mirakel (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 71. Plafond van de Capella Caetani met in mozaïek gedecoreerde *Quadri riportati* (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 72. Mozaïek met de bloed verzamelende zusters Pudentiana en Praxedis van de hand van Paolo Rossetti boven de entree van de Capella Caetani. (Parlato, E., 2009. fig. 23. p. 164.)



Afb. 73. Het elfde-eeuwse fries boven het portaal van de Santa Pudenziana (Auteur, zomer, 2009.)



Afb. 74. De heiligen Paulus, Petrus en Pudens in de tambour van de koepel van de Santa Pudenziana van de hand van Il Circignani. 1587. (Auteur, zomer 2009.)



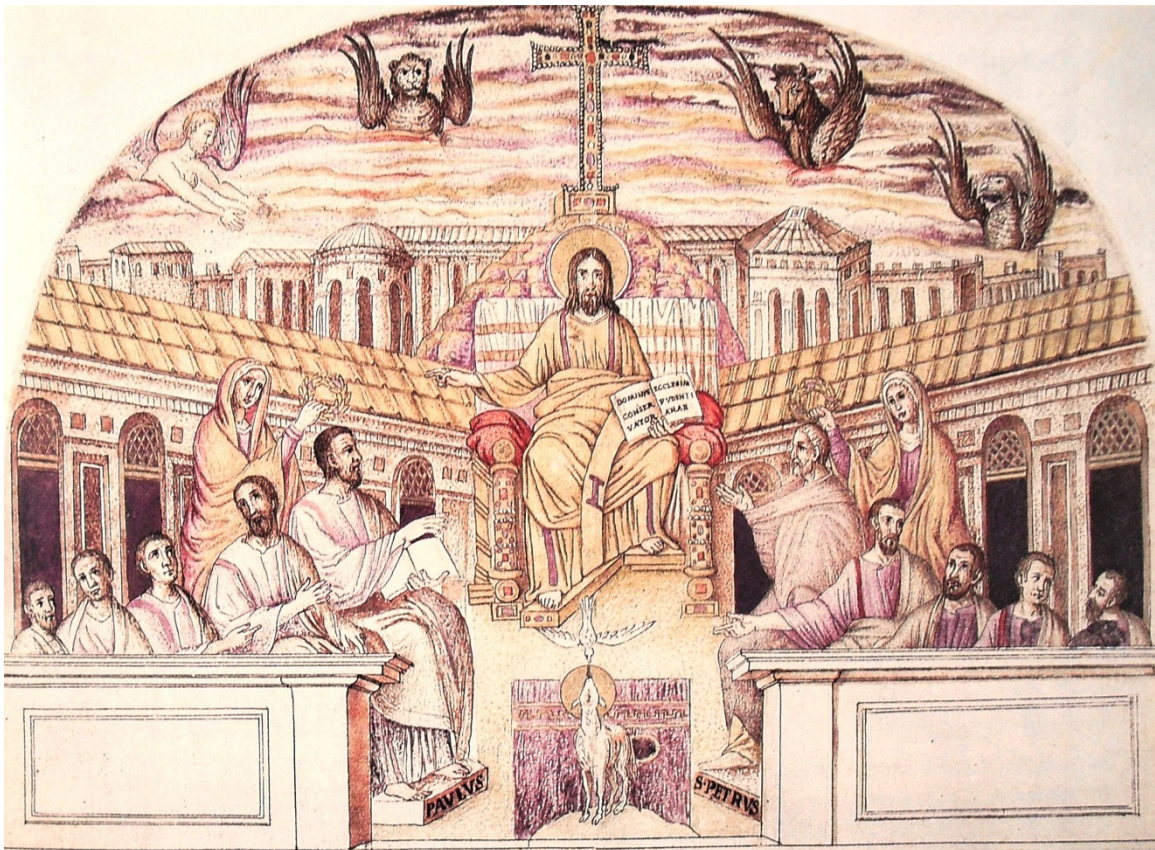
Afb. 75. De heiligen Praxedis en Pudentiana in de tambour van de koepel van de Santa Pudenziana van de hand van Il Circignani. 1587. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 76. Venster in de tambour van de koepel van de Santa Pudenziana met geschilderde bladfestoenen. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 77. Blad- en vruchtfestoen van het zevende-eeuwse mozaïek op de dagkant van de triomfboog van de Santa Agnese te Rome. (<http://www.flickr.com/photos/andreakirkby/177596038/>)



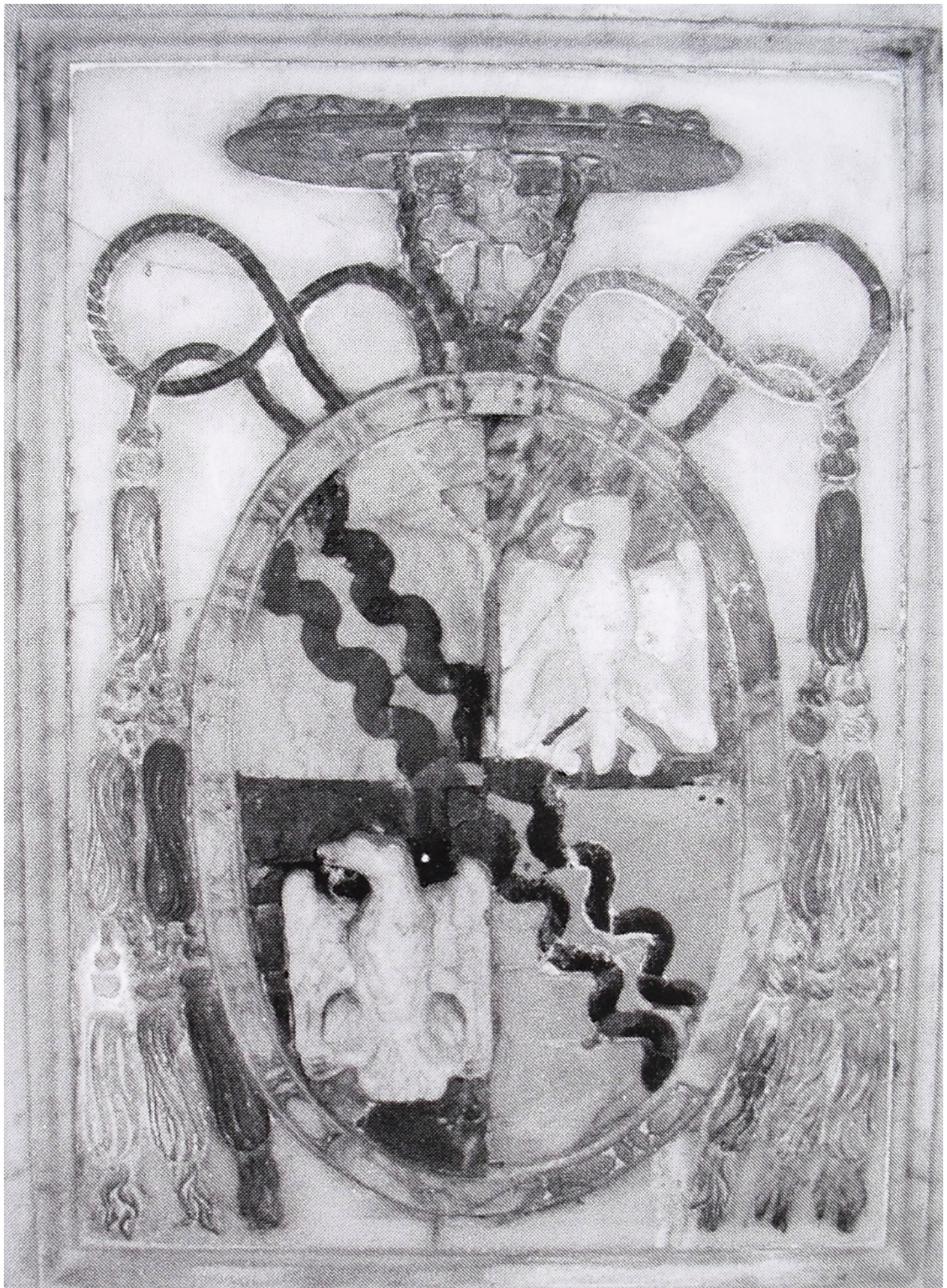
Afb. 78. Het absismozaïek van de Santa Pudenziana na de restauratie door kardinaal Caetani op een tekening van Antonio Ecclisi uit de vroege zeventiende eeuw. (Osborne, J. & Claridge, A., 1996. fig. 142. p. 307.)



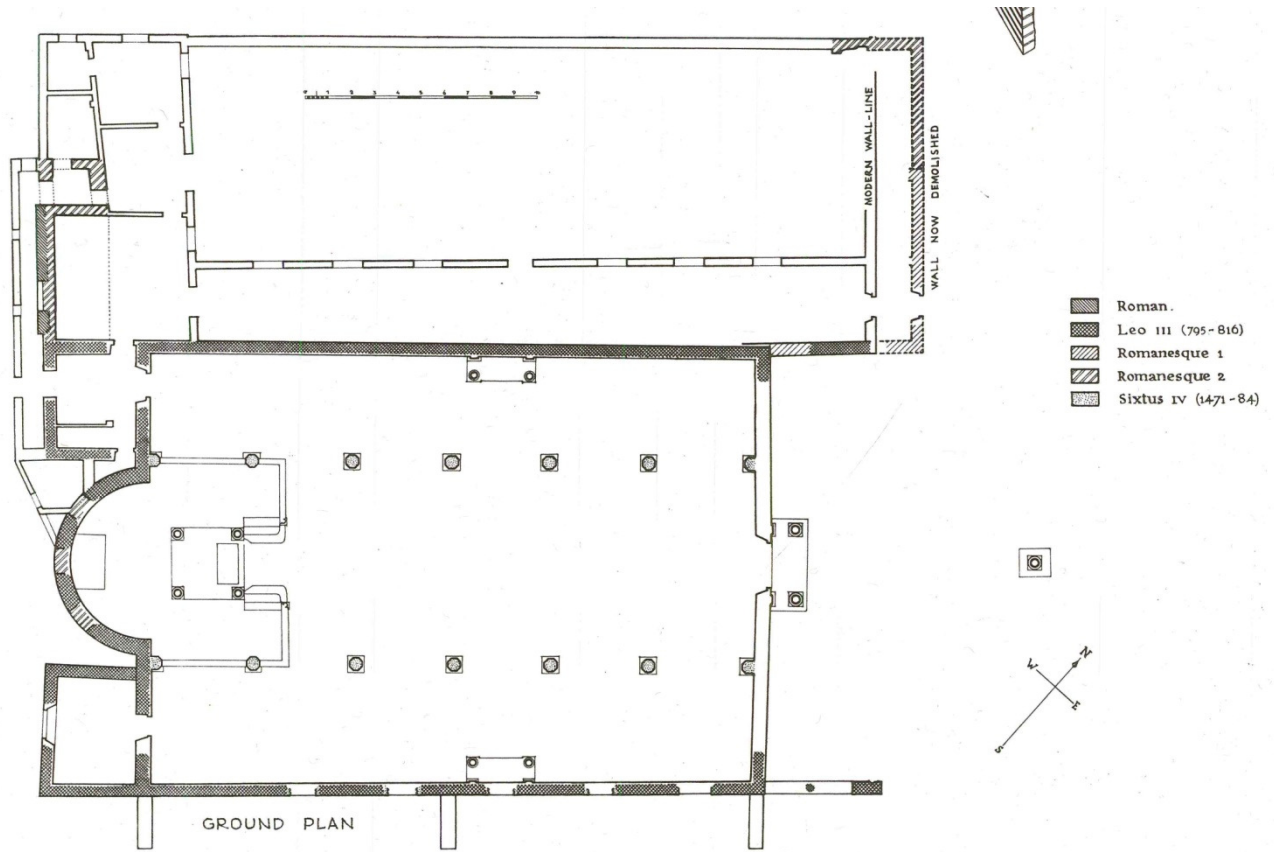
Afb. 79. Detail van het gerestaureerde absismozaïek van de Santa Pudenziana met daarop een heraldisch embleem van de familie Caetani. ([http://www.flickr.com/photos/lindseyandjenny/2307961090/.](http://www.flickr.com/photos/lindseyandjenny/2307961090/))



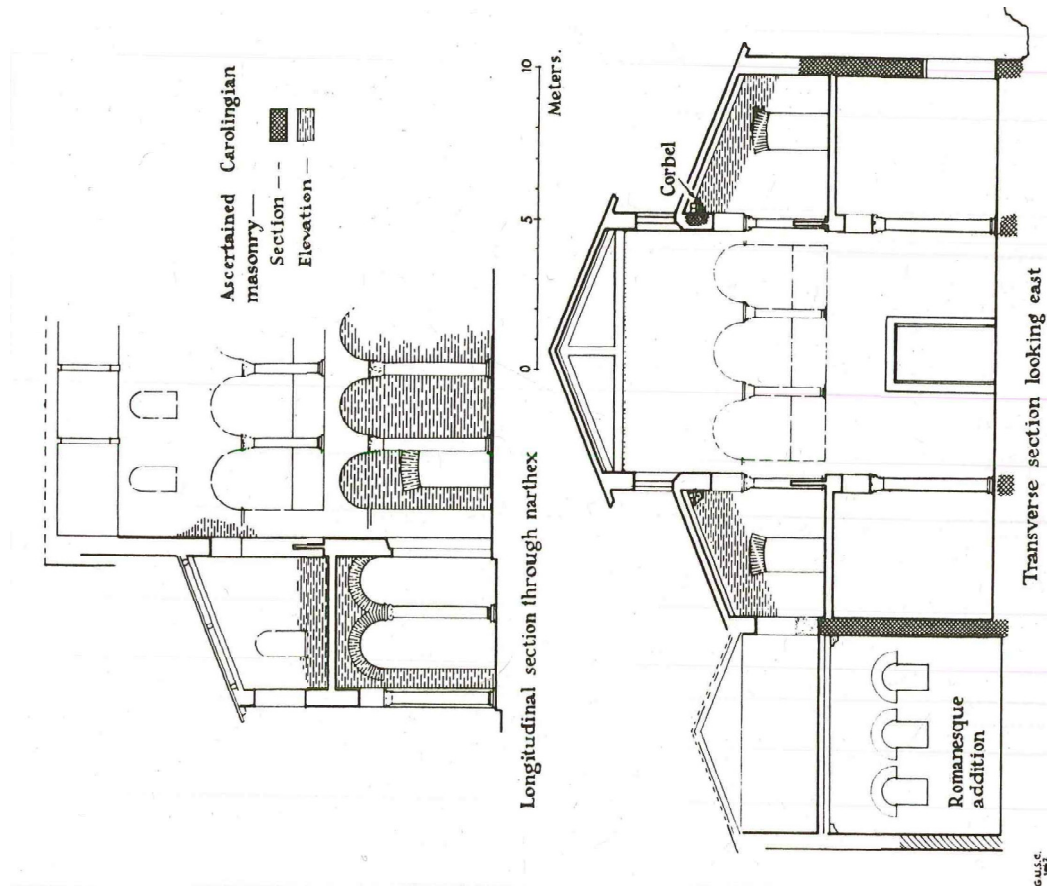
Afb. 80. Detail van het gerestaureerde absismozaïek van de Santa Pudenziana met daarop de adelaar tevens symbool van de familie Caetani. (Parlato, E., 2009. fig. 3. p. 157.)



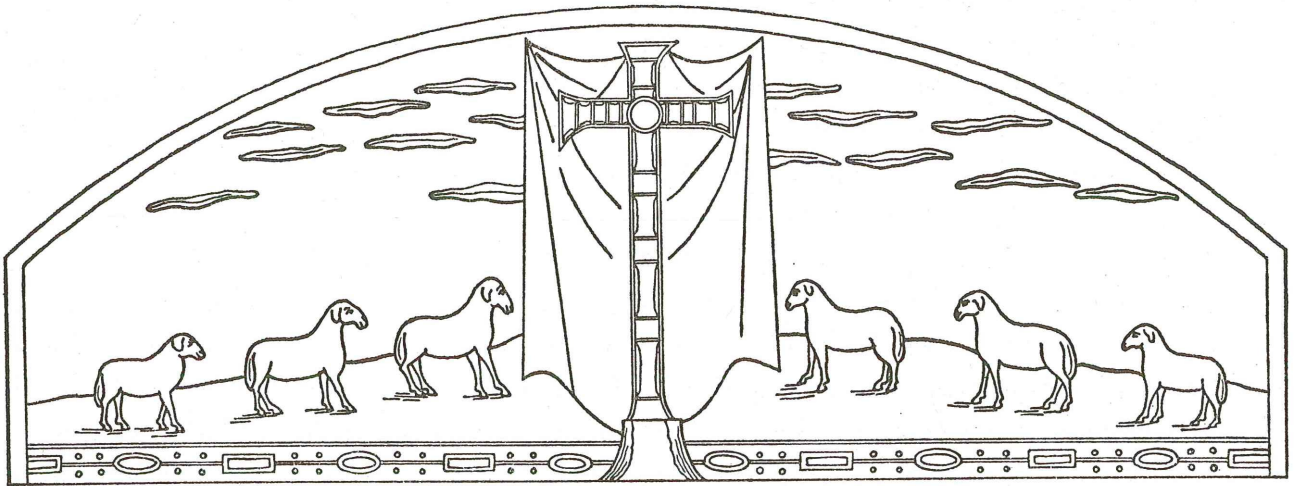
Afb. 81. Marmeren inlegwerk van de hand van G.B. della Porta met het wapenschild van de familie Caetani in de Capella Caetani. (Parlato, E., 2009. fig. 14. p. 161.)



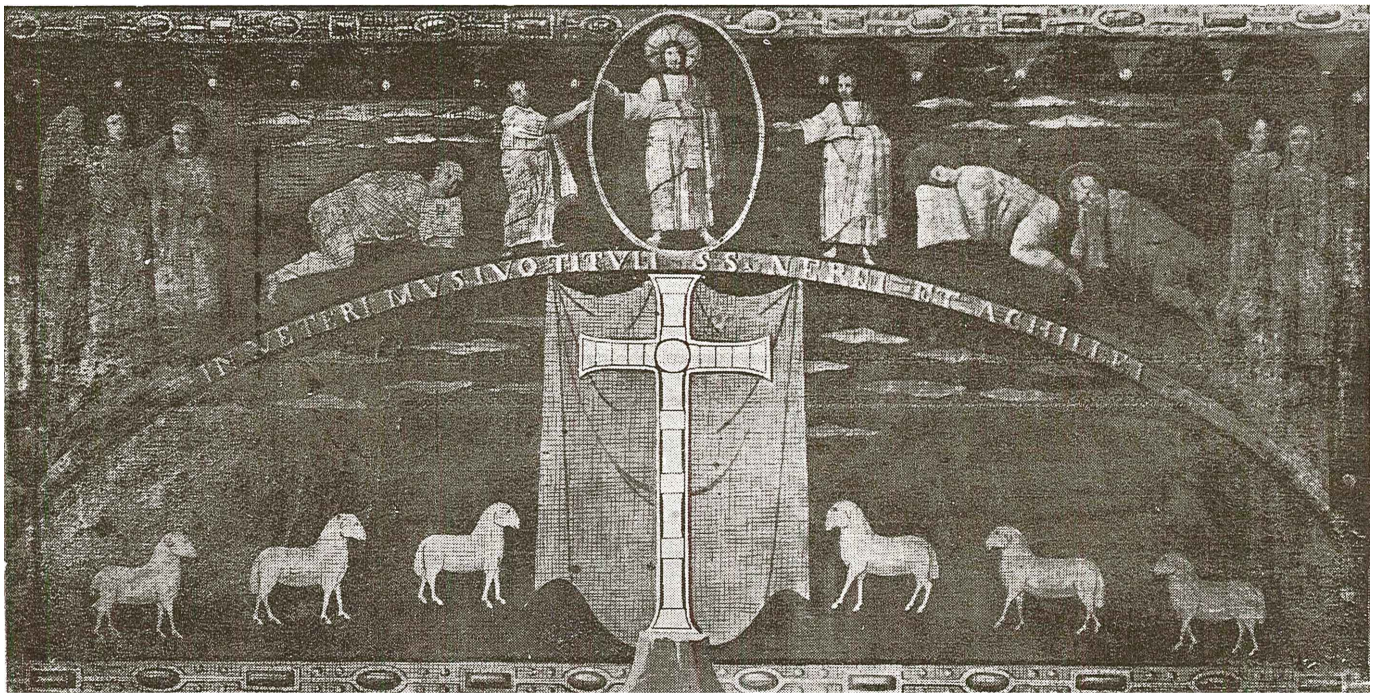
Afb. 82. Plattegrond van de SS. Nereo e Achilleo met indicatie van de verschillende bouwfases. (Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. pl. V.)



Afb. 83. Lengte- en dwarsdoorsnede van de gereconstrueerde Karolingische bouwfase van de SS. Nereo e Achilleo. (Corbett, S., Frankl, W., Krautheimer, R. 1967, Vol III. fig. 150. p. 131.)



Afb. 84. Reconstructietekening van het negende-eeuwse absismozaïek van de SS. Nereo e Achilleo. (Oakeshott, W., 1967. fig. 4. p. 200.)



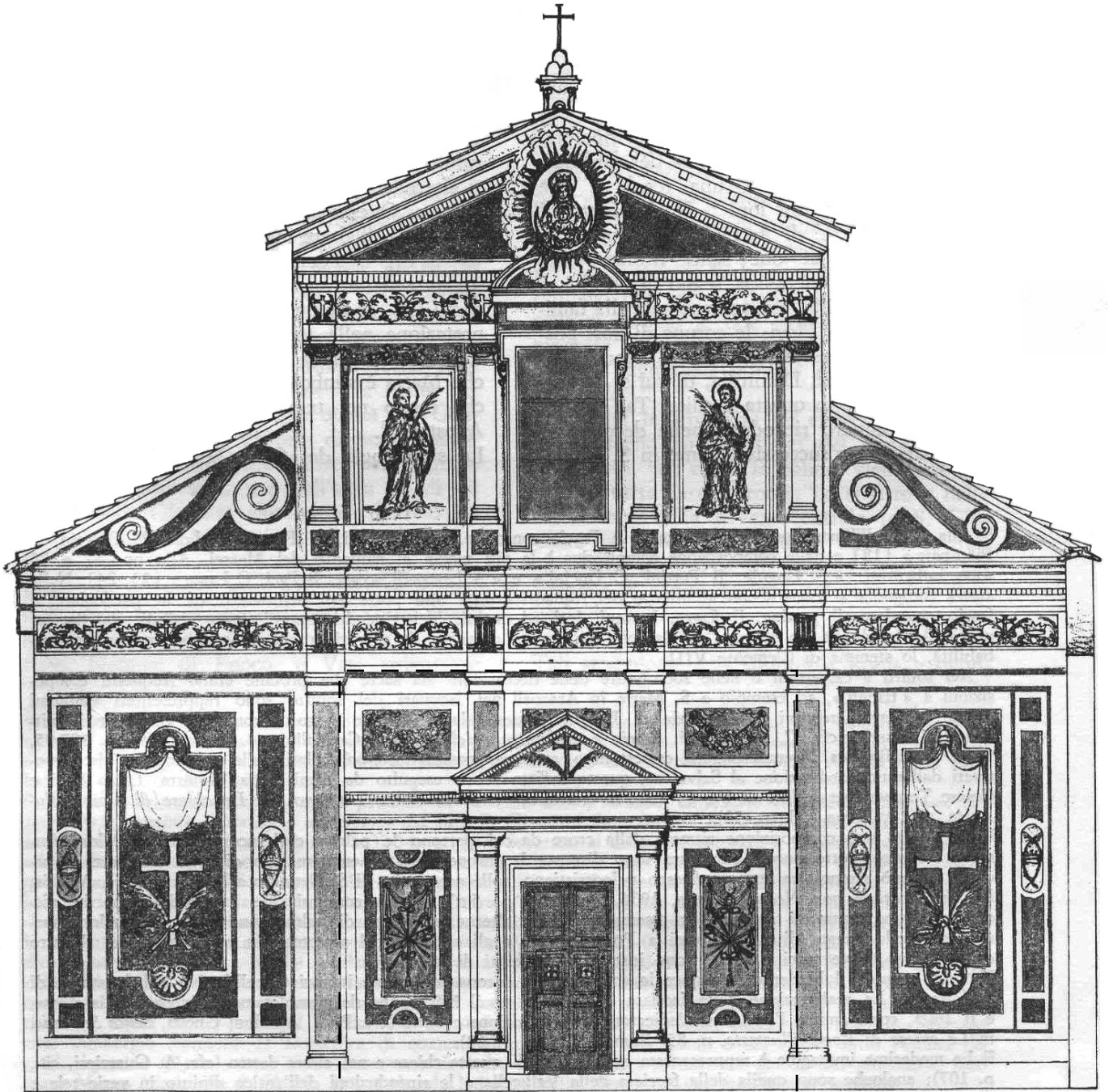
Afb. 85. Kopie van de voorstelling van het negende-eeuwse absismozaïek van de SS. Nereo e Achilleo gemaakt in opdracht van Cesare Baronio. (Guerrieri, A., 1951. fig. 37. p. 117.)



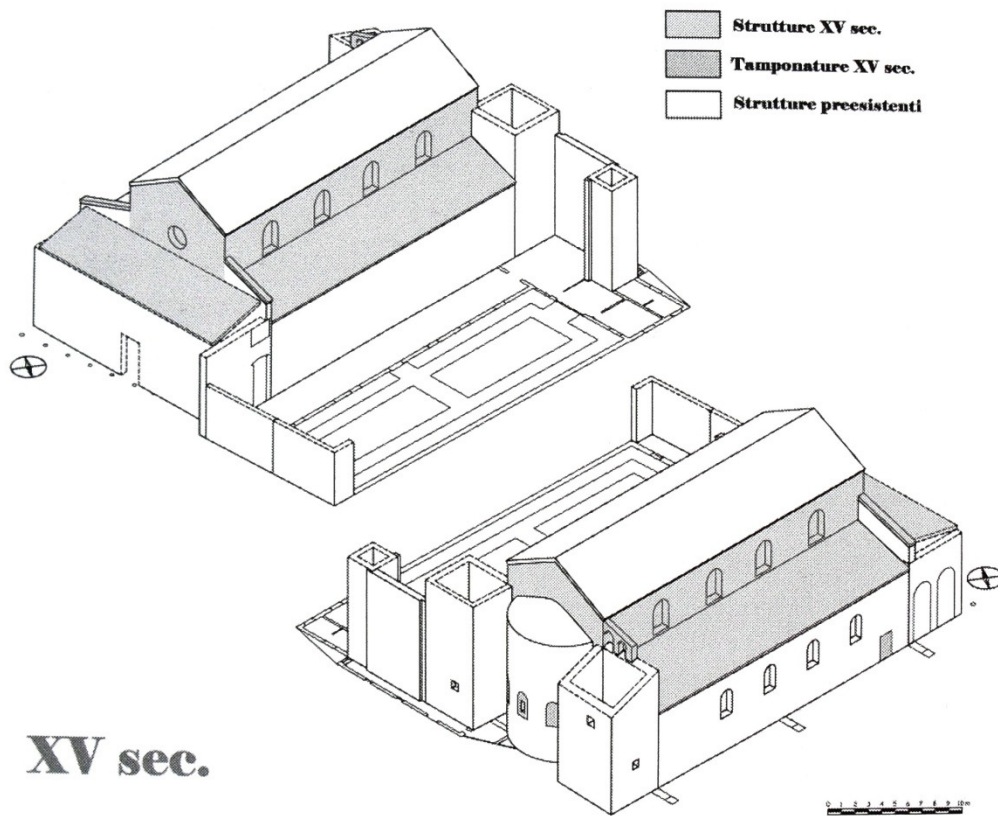
CAESAR BARONIUS SORANVS TIT. SS. NEREI ET ACHILLEI CARD. SACRO /
SANCTAE APOSTOLICAE SED. BIBLIOTHEC. ANNALIVM ECCLESIAST. SCRIPTOR
EXIMIVS. AETATIS SVAE ANN. LXV. Anno Christi 1603.

Plus toria pietate micat Baronius: alter Lumen ab alterius lumine sumit honos

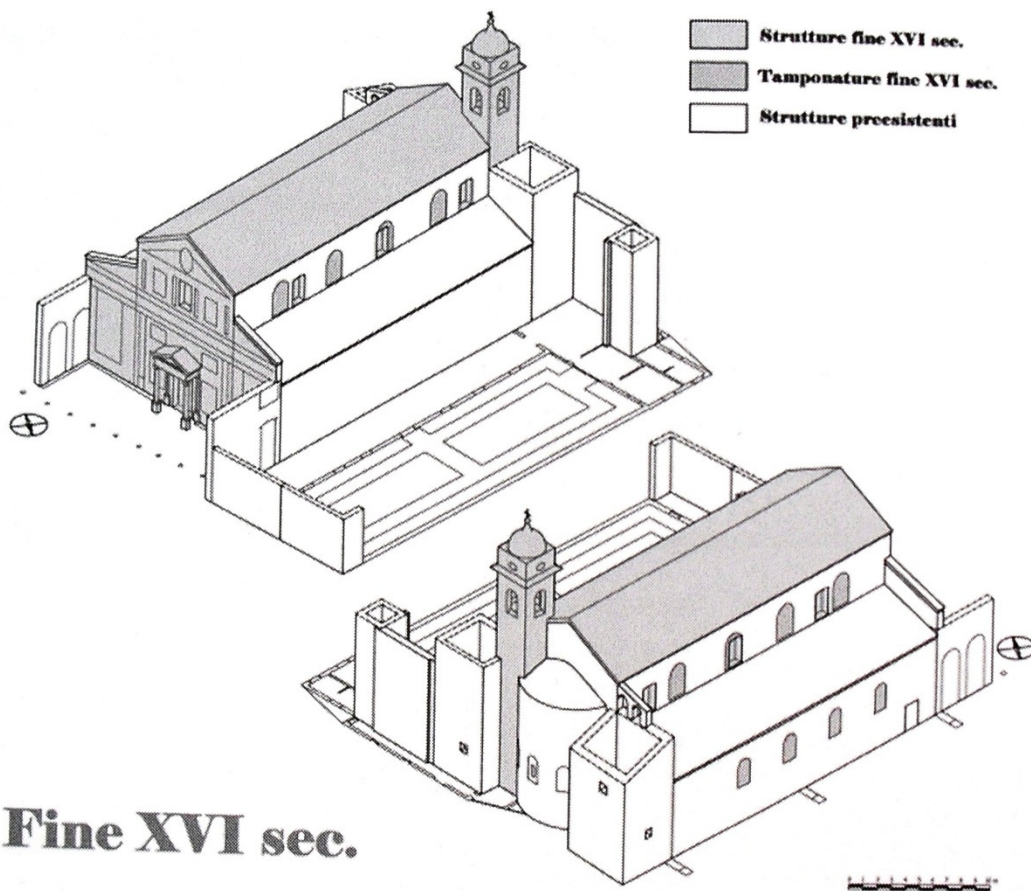
Afb. 86. Gravure met portret van Cesare Baronio op het voorblad van zijn 'Annales ecclesiastici'. Op de achtergrond zijn titelkerk de SS. Nereo e Achilleo. (http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Caesar_Baronius01.jpg)



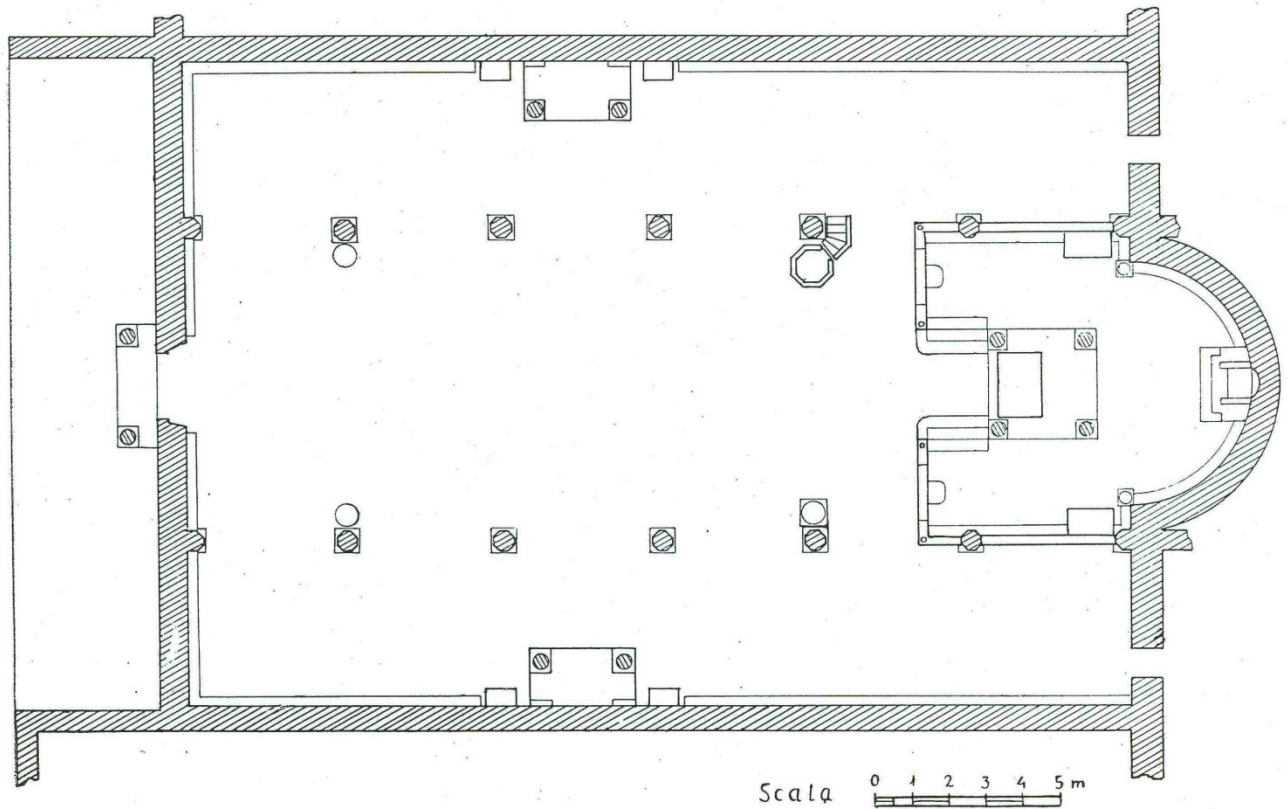
Afb. 87. Reconstructie van de beschilderde gevel van de SS. Nereo e Achilleo.
(tekening van A. Zuccari. Touber, J., 2009. fig. 2e. p. 98.)



Afb. 88. Architecturale ingrepen aan de SS. Nereo e Achilleo door paus Sixtus IV.
 (tekening van F. di Cicco. Turco, G., 2009. fig. 6. p. 102.)



Afb. 89. Architecturale ingrepen aan de SS. Nereo e Achilleo door Cesare Baronio.
 (tekening van F. di Cicco. Turco, G., 2009. fig. 6. p. 102.)



Afb. 90. Plattegrond van de SS. Nereo e Achilleo na de renovatie door Cesare Baronio.
 (Guerrieri, A., 1951. fig. 4. p. 18.)



Afb. 91. interieur van de SS. Nereo e Achilleo op een prent uit 1855 van hand van G. Fontana
 (Herz, A., 1988. fig. 11 p. 603.)



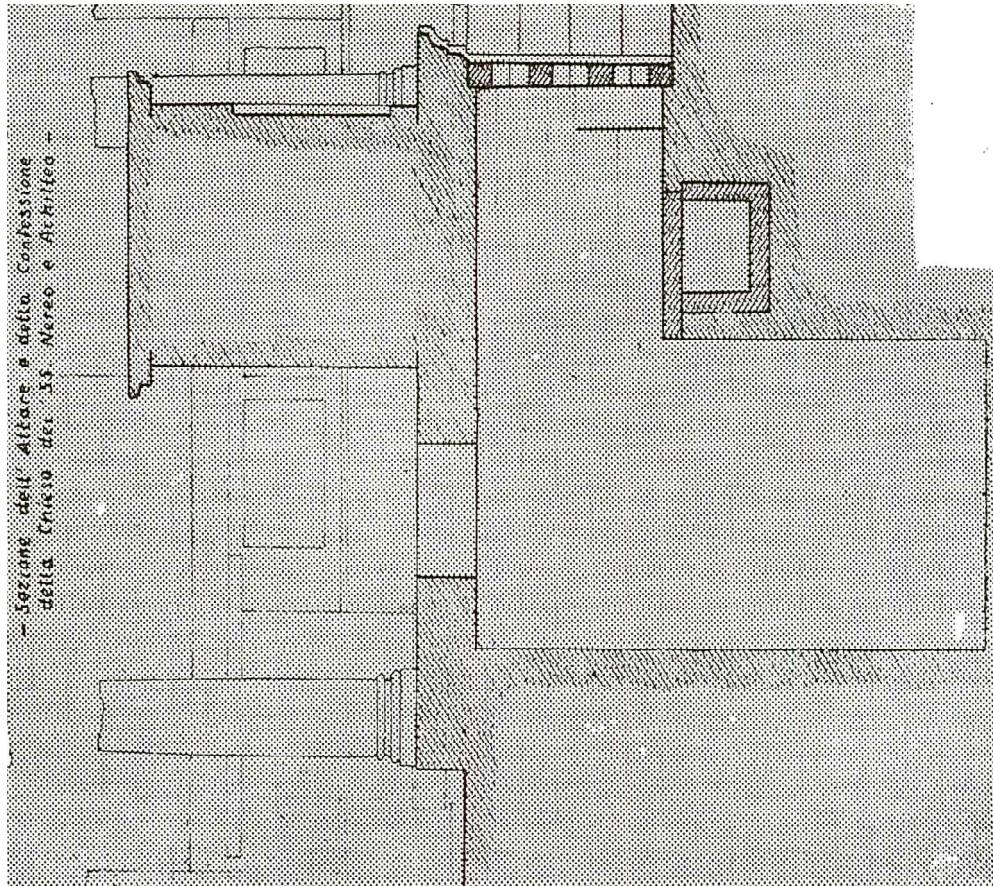
Afb. 92. Gezicht op het presbyterium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 93. Gezicht op het presbyterium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, winter 2009.)



Afb. 94. Het Cosmatesque altaarantependium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 95. Doorsnede van het altaar en de *confessio* van de SS. Nereo e Achilleo.
(Guerrieri, A., 1951. fig. 30. p. 105.)



Afb. 96. Het *ciborium* van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)



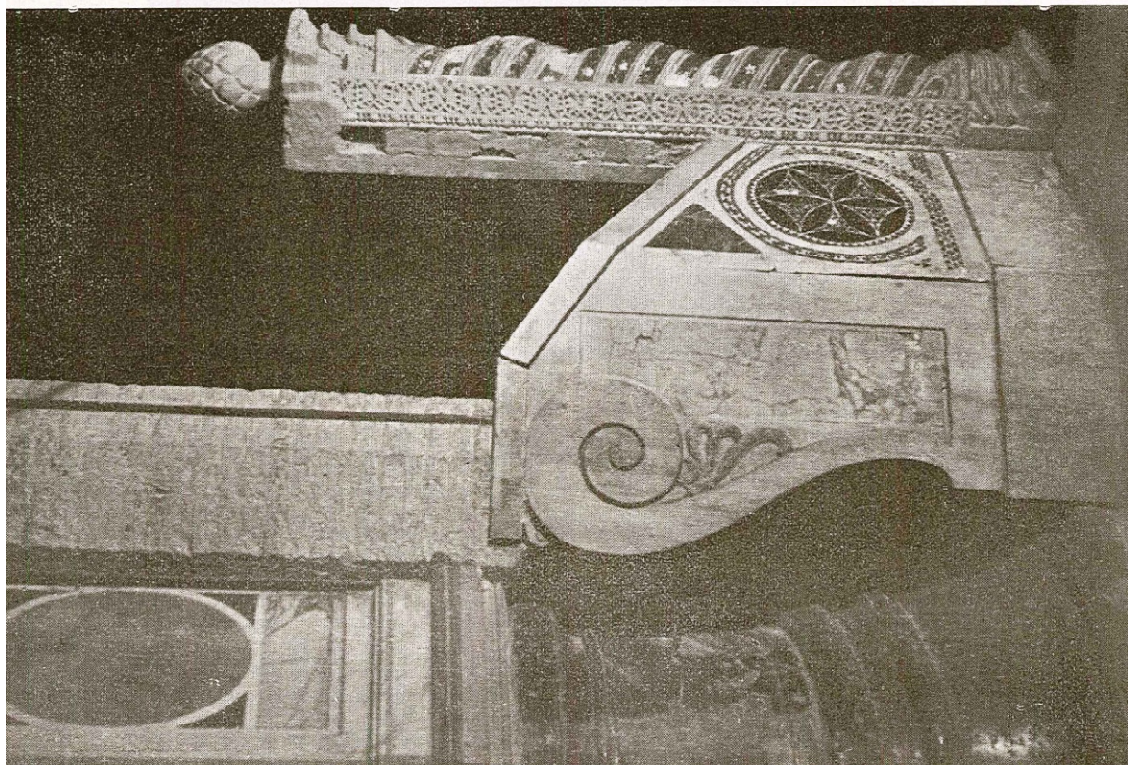
Afb. 97. De *cathedra* van de SS. Nereo e Achilleo.
 (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ss_Nereo_-_trono_episcopale_5090063.JPG)



Afb. 98. De *cathedra* en *subsellia* van de SS. Nereo e Achilleo.
 (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4046312178/in/set-72157617907728911/>)



Afb. 99. Reliëfs met voorstellingen van Victoria, op pedestals in het presbyterium van de SS. Nereo e Achilleo.
(Herz, A., 1988. fig. 19 p. 613. & Guerrieri, A., 1951. fig. 20. p. 91.)



Afb. 100. Cosmatesque trapleuning van de preekstoel van de SS. Nereo e Achilleo.
(Guerrieri, A., 1951. fig. 23. p. 94.)



Afb. 101. De Paaskaarskandelaar van de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)



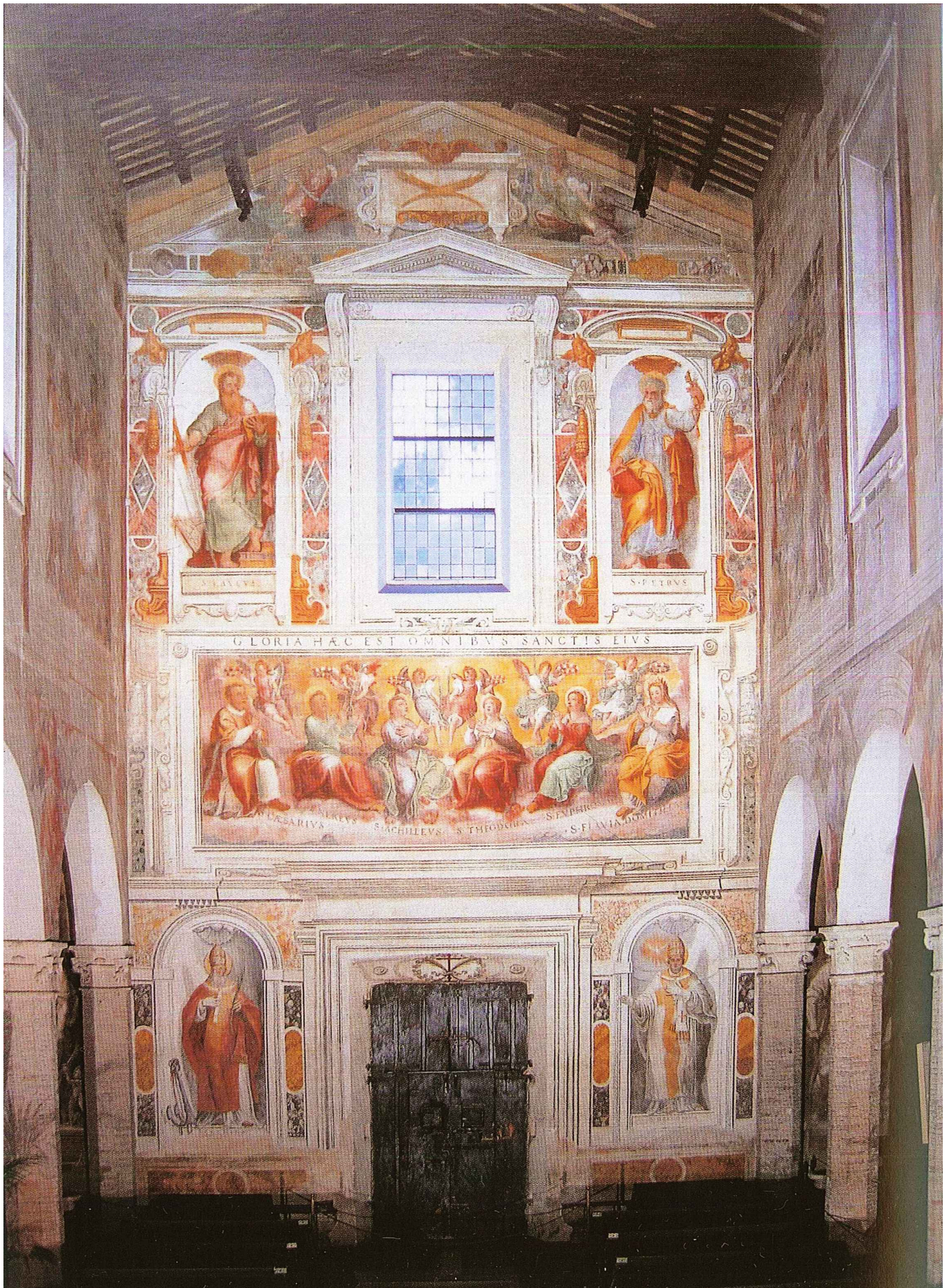
Afb. 102. Een van de vier Renaissance balusters gebruikt als sokkels in de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 103. Rechter altaar-aedicula met een altaarstuk van D. Alberti in de SS. Nereo e Achilleo.
(Auteur, zomer 2009.)



Afb. 104. Altaarstuk met de glorie van Domitilla, Nereus en Achilleus van de hand van
Niccolò Circignano in de linker altaar-aedicula in de SS. Nereo e Achilleo. 1598.
(<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:StDomitillaetal.jpg>.)



Afb. 105. Door Niccolò Circignano beschilderde binnenzijde van de voorgevel van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (Turco, G., 2009. tav. IV. p. 324.)



Afb. 106. Door Niccolò Circignano geschilderde glorie van de martelaren op de binnenzijde van de voorgevel van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4045565455/in/set-72157617907728911>.)



Afb. 107. Het martelaarschap van de apostelen Mattheus en Thomas in de rechter zijbeuk van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. (<http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436211495/>.)



Afb. 108. Het martelaarschap Domitilla en haar metgezellinnen geschilderd in het schip van de SS. Nereo e Achilleo. 1597. ([http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436211495/.](http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436211495/))



Afb. 109. Schildering van een engel in één van de boogzwicken van de linker arcade in het schip van de SS. Nereo e Achilleo. (Herz, A., 1988. fig. 14 p. 609.)



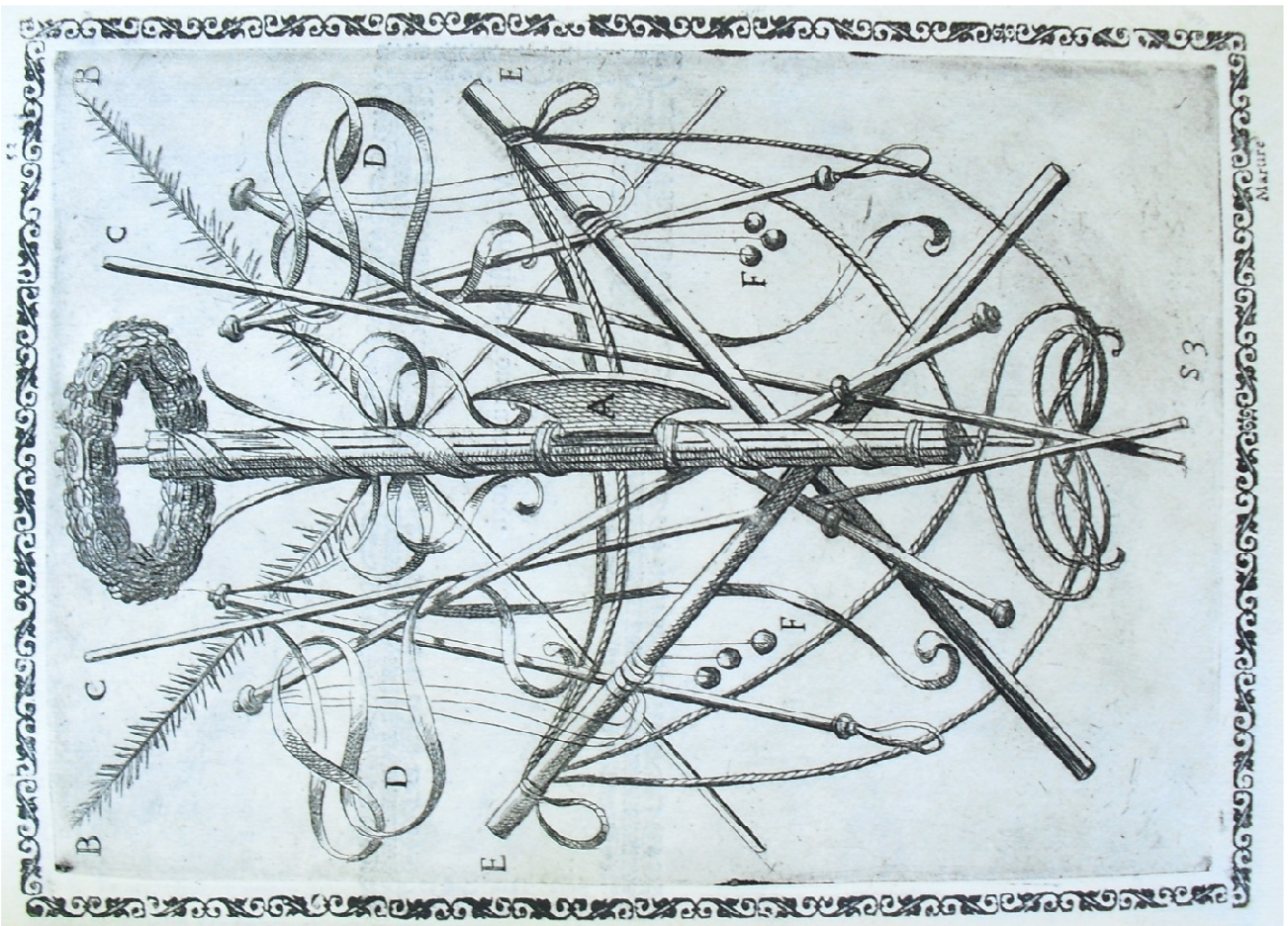
Afb. 110. De incorporatie van het negende-eeuwse triomfboogmozaïek in het decoratieve programma van de SS. Nereo e Achilleo. (<http://www.flickr.com/photos/42858885@N00/5436212317/>)



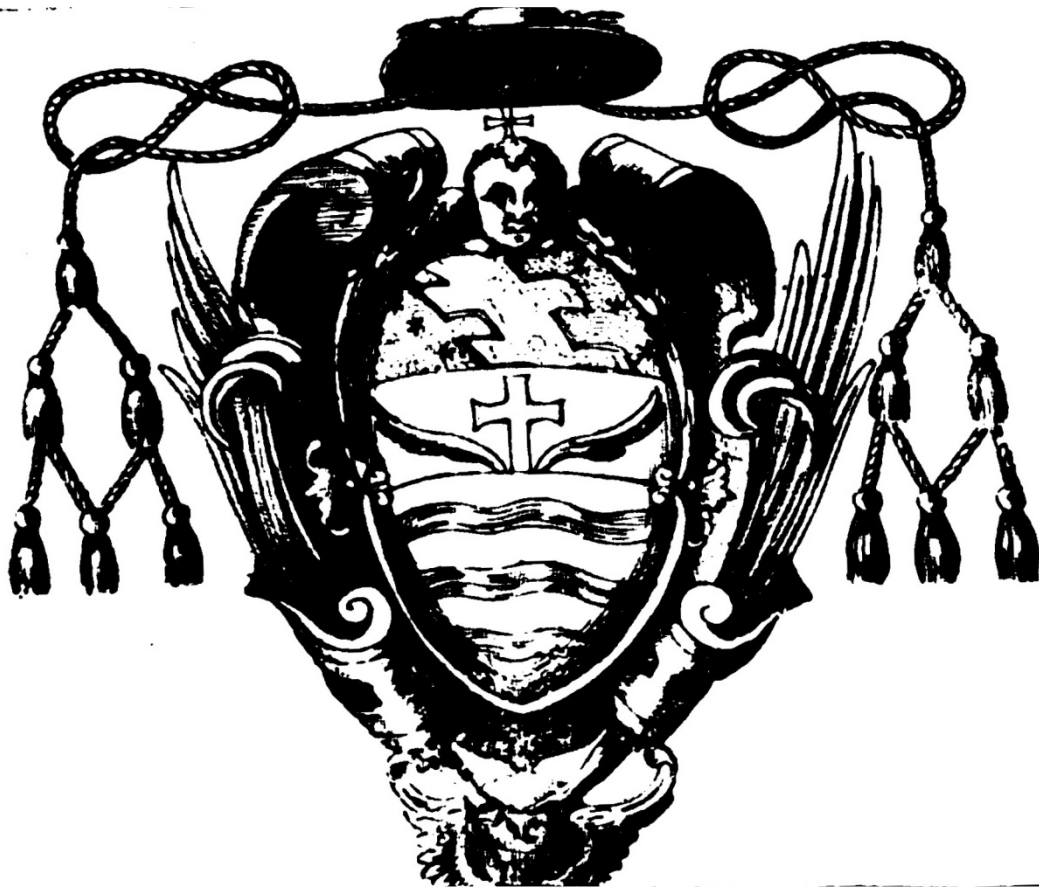
Afb. 111. Fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo met martelaren onder het kruis. (<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4045572193/in/set-72157617907728911/>)



Afb. 112. Fresco tegen de absiswand van de SS. Nereo e Achilleo met de heilige Gregorius de Grote tijdens zijn preek. (<http://www.flickr.com/photos/28370443@N08/2663223987>)



Afb. 113. Panoplia van martelinstrumenten uit *Trattato de gli instrumenti del martirio*. (Auteur, zomer 2010. Uit: Gallonio, A., 1591. p. 3.)



Afb. 114. Wapenschild van Cesare Baronio zoals afgebeeld op het titelblad van de Keulse uitgave van zijn *'Martyrologium Romanum'* uit 1603. (Auteur, zomer 2010. Uit: Baronio, C., 1603.)



Afb. 115. Gravures van munten van Aelia Eudocia en Theodorik uit vijfde en zesde eeuw zoals afgebeeld in Baronio's *'Annales Ecclesiastici'*. (Herz, A., 1988. fig. 23, 21. pp. 615, 617.)



Afb. 116. De diaken Caesarius op het fresco in de absiskalot van de SS. Nereo e Achilleo.
(<http://www.flickr.com/photos/dealvariis/4046314332/>)



Afb. 117. Voorgevel van de San Sebastiano fuori le mura. (Auteur, zomer 2009.)



Afb. 118. Interieur van de Santa Pudenziana. (Auteur, zomer 2009.)



FINIS