

Vensters naar de wereld van verhalen

Spalliera schilderkunst in de Italiaanse Renaissance



Cursus: Master thesis (Blok 4, 2011)
Cursuscode: 201000382
Docent: Reinier Speelman

Naam student: Bodei Toussaint
Studentnummer: 3179842

Inhoudsopgave

Inleiding	pag. 2.
1. De inrichting van een Florentijns <i>palazzo</i>	3.
2. De term <i>spalliera</i>	11.
3. Het ontstaan van <i>spalliera</i> schilderkunst als genre	13.
4. Vormgeving	21.
5. Iconografie	23.
6. De weergave van de verhalen	31.
7. Vier <i>spalliera</i> reeksen	42.
Conclusie	64.
Bibliografie	66.
Verantwoording afbeeldingen	68.

Vensters naar de wereld van verhalen

Spalliera schilderkunst in de Italiaanse Renaissance

For at that time large wooden chests like tombs were in use in the chambers of citizens, and with various other fashions for the lids no one omitted to have these chests painted... The scenes represented on the body of the chest were usually fables from Ovid and other poets, or stories related by the Greek and Latin historians, and hunting, jousting, love-stories, and other like things, according to each man's taste.

What is more, not only were chests painted in this manner, but the beds, the backs of chairs, the frames and other ornaments of the rooms which were magnificent in those days, and a number of them may be seen in every part of the city.¹

In de levensbeschrijving van Dello Delli beschrijft Giorgio Vasari het vijftiende-eeuwse Florentijnse gebruik grote houten kisten, gebruikt om binnenshuis waardevolle bezittingen in te bewaren, te decoreren met afbeeldingen. Naast deze *cassoni* werden ook andere meubelstukken en delen van de muur gedecoreerd met geschilderde verhalen. Het laten vervaardigen van dergelijke meubels en schilderijen, alleen voorbehouden aan de hogere klassen van de bevolking, was gewoonlijk een onderdeel van het huwelijksritueel. Het (slaap)vertrek van het bruidspaar werd ingericht en gedecoreerd voordat zij er na de bruiloft hun intrek namen. De schilderijen vervaardigd voor de decoratie van muren en enkele andere meubelstukken, waaronder achterwanden van bedden en banken, vormen een apart genre; *spalliera* schilderkunst. Kenmerkend zijn de afgebeelde scènes uit klassieke, historische en bijbelse vertellingen met hun diepere betekenis, kleurrijk en op een narratieve manier weergegeven. Het meest onderscheidende element van het genre, ten opzichte van onder meer *cassone* schilderkunst en fresco's, is echter de manier waarop de verhalen worden afgebeeld. In mijn onderzoek zal dit aspect van *spalliera* schilderkunst centraal staan. De specifieke onderzoeksvraag daarbij luidt: *hoe worden verhalen afgebeeld in spalliera schilderkunst in de Italiaanse Renaissance?*

¹ Vasari 1970, p. 219.

1. De inrichting van een Florentijns *palazzo*

Tijdens de Renaissance beleefden delen van Italië een tijd van grote rijkdom en voorspoed.² De grootste ontwikkeling in welvaart had plaatsgevonden in de veertiende eeuw, maar ook in de vijftiende en zestiende eeuw zat er een stijgende lijn in de voorspoed van de burgers die zich in de hogere klassen bevonden. De Renaissancistische Italianen hadden een sterk ontwikkeld gevoel van sociale collectiviteit en zo diende een aanzienlijk deel van de rijkdom aan het collectieve goed bij te dragen. Daarna was het acceptabel dat een man geld besteedde aan zichzelf en zijn familie. Een uitstekende uitgave die zowel de gemeenschap als de familie ten goede kwam, was het laten bouwen van een groot woonhuis. Indien een woning van grote omvang was en werd bewoond door een vooraanstaand persoon werd deze een *palazzo* genoemd.³ *Palazzi* werden dus ontworpen en bewoond door personen behorende bij de bovenlaag van de bevolking, de elite. Zo'n voornaam verblijf kon gezien worden als een positieve bijdrage aan de stad waarin het zich bevond.⁴ Omstreeks het midden van de vijftiende eeuw werd door zowel Leon Battista Alberti als Filarete, beiden auteurs van succesvolle traktaten over architectuur als respectievelijk *De Re Aedificatoria* uit circa 1452 en *Trattato di Architettura* uit 1460-64, beweerd dat het uitgeven van geld aan bouwwerken een fatsoenlijke en moreel juiste handeling was om te ondernemen als particulier.⁵ Zeker als het zijn eigen woning betrof. Als het ware hierdoor aangespoord, is het niet verwonderlijk dat rijke Italiaanse burgers een huis lieten bouwen voor zichzelf dat bovendien een soort monument van trots was voor de opdrachtgever. Dit gebeurde in de vijftiende eeuw in grote getale, naast de bestaande bouwgebruiken van machtige heersers die door middel van de bouwkunst hun invloed en gezag wilden bewijzen. Behalve een woning in de stad bezaten vooraanstaande burgers ook een villa buiten de stad.⁶ Dit huis op het platteland was kleiner, maar niet minder elegant. Zo'n villa was in de meeste gevallen een plek voor de stedelijke elite om te kunnen ontspannen of weg te vluchten uit de hete en benauwde stad tijdens de zomermaanden.

Naast de architectuur droeg Italië in de periode van de Renaissance ook bij aan de ontwikkeling van een beschaafd levenspatroon.⁷ Dit vormt nog steeds de basis van de goede manieren en de sociale omgang die tegenwoordig gebruikelijk zijn in de Westerse

² Thornton 1991, p. 11.

³ Thornton 1991, p. 17.

⁴ Thornton 1991, p. 11.

⁵ Ibid.

⁶ Thornton 1991, p. 15.

⁷ Ibid.

samenleving. Het ontstaan van het geciviliseerde levenspatroon had invloed op verschillende aspecten van het dagelijks leven, waaronder de woning en het bijbehorende interieur. De nieuwe levensstijl bracht een vraag naar nieuwe vormen voor de indeling van de ruimte binnenshuis met zich mee. Ook leidden de nieuwe eisen tot de ontwikkeling van nieuwe meubelstukken. Zo was het niet langer gebruikelijk om altijd een groot banket te houden, maar werd er nu ook gedineerd in een besloten kamer waar een kleinere tafel vereist was. Het feit dat de hoogste klassen van de bevolking, en degenen die hen graag imiteerden, niet langer talloze meubelstukken mee namen als ze op reis gingen, had een grote invloed op de nieuwe ontwerpen van meubilair.⁸ De meeste meubelstukken zouden nu blijven staan op de plaats waar ze oorspronkelijk voor bedoeld waren. Eén van de gevolgen van de ontwikkeling van de vele nieuwe objecten en de economische activiteit die ontstond door de bouw van woningen en het inrichten daarvan, was de enorme uitbreiding van luxe goederen. De intellectuele elite bezit al snel een onderscheidende smaak en dit heeft invloed op de kunstwerken. Deze worden eerst nog als een duidelijk aparte categorie gezien, maar vervolgens worden zowel goede ontwerpen als verfijnd vakmanschap gewaardeerd in plaats van alleen de intrinsieke waarde van een object. Zo kwam er meer aandacht voor de versiering en inrichting van de huiselijke omgeving met objecten vol verfijning en schoonheid.

De Medici inventaris

Een indruk van het interieur van de *palazzi* en de verschillende meubelstukken en decoratie die zich in de vertrekken bevonden, kan verkregen worden aan de hand van de Medici inventaris uit 1492. Deze werd opgemaakt ter gelegenheid van het overlijden van Lorenzo il Magnifico. Met behulp van deze inventaris is het mogelijk een reconstructie te maken van het interieur van het Medici paleis, bijvoorbeeld van het grote vertrek op de begane grond aan de linkerkant van de ingang.⁹ Deze kamer, door Nello Tarchiani in zijn *Il Palazzo Medici-Riccardi e il Museo Mediceo* geïdentificeerd als *camera terrena di Lorenzo*, de kamer van Lorenzo il Magnifico op de begane grond, toonde de muren bedekt met houten latten en panelen van cipressen hout als lambrisering.¹⁰ Deze zijn aangevuld met houten frames met een fijn profiel en afgewisseld met smalle stroken inlegwerk in hout.¹¹ Alle muren in het vertrek zijn hiervan voorzien, onderbroken door drie stenen frames van deuropeningen en een

⁸ Thornton 1991, p. 16.

⁹ Wackernagel 1981, p. 163.

¹⁰ Tarchiani 1931, p. 35.

¹¹ Wackernagel 1981, p. 164.

open haard met schoorsteen en gesmede haardijzers. Verschillende meubelstukken waren in het vertrek geplaatst. Een lage, brede kast met dubbele deuren en tegen de andere wand, voor de *spalliera*, een prachtige kist. Verder een bed, *lettiera*, met een lage rand eromheen en een kleinere *lettuccio* van cipressen hout, allebei met een klein kastje aan weerskanten. Beide bedden, vervaardigd van hout, zijn voorzien van verschillende decoraties van inlegwerk in hout, *intarsia*. Verder nog twee kleine kistachtige koffers of dozen, *forzeretti*, waarop de Medici wapens zijn geschilderd. Tenslotte een grote tafel met robuuste poten in het midden van de kamer. De enige zitplaatsen die worden genoemd in de inventaris zijn twee stoelen gestoffeerd met leer en een stoel *alla cardinalesca*, dat wil zeggen gelijkend op een kardinaalszetel met een hoge rugleuning en armleuningen. Verdeeld over de muur bevinden zich zes grote schilderijen in vergulde frames, ieder rond de twee meter hoog en met een totale lengte van 25 meter. Hiertussen bevinden zich drie panelen met daarop episodes van de *Slag bij San Romano*, een *Oordeel van Paris*, een veldslag tussen leeuwen en draken vervaardigd door Uccello en een jachttafereel door Pesellino.¹² Deze worden aangevuld met verschillende schilderijen van kleiner formaat waarvan de plaatsting niet verder wordt beschreven.¹³

In deze beschrijving van Lorenzo's vertrek worden verschillende meubelstukken genoemd. Zo wordt er melding gemaakt van een *lettuccio* in de kamer. Met deze term werd een meubelstuk aangeduid dat functioneerde als een rustbed.¹⁴ (Afbeelding 1.) Het werd gebruikt in de *camera*, het slaapvertrek, als een toevoeging aan het bed zelf en was waarschijnlijk vanaf het midden van de veertiende eeuw in gebruik. De *lettuccio* werd vaak nabij of aangrenzend aan het bed geplaatst en was uitgerust met een kleine matras. Het meubel kon met verschillende decoraties zijn versierd, zoals *intarsia*, inlegwerk in hout, schilderijen op de rugleuning en armleuningen en snijwerk. Deze decoraties waren vaak van grotere omvang dan mogelijk was op het bed zelf. Tijdens de Italiaanse Renaissance, met name in Toscane, vervulde het meubel in de eerste plaats een praktische functie als rustbed, een voorloper van de hedendaagse sofa of canapé. Ook dienden de eronder geplaatste kisten voor opberging.¹⁵ Daarnaast had de *lettuccio* een symbolische waarde als een indicator voor rijkdom. Een *lettuccio* is een van de elementen die aanwezig waren in een rijk gedecoreerd slaapvertrek, zo blijkt uit verschillende contemporaine bronnen waarvan de Medici inventaris een voorbeeld is. Op een *lettuccio* kon een *cappellinaio* zijn geplaatst, een rek met haakjes

¹² Tarchiani 1931, p. 35.

¹³ Wackernagel 1981, p. 164.

¹⁴ Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 122.

¹⁵ Barriault 1994, p. 28.

waaraan kleding en dergelijke kon worden opgehangen. Daarnaast is er een *lettiera* aanwezig, een bed met meestal een hoog hoofdeinde. De lage kast waarover wordt gesproken, wordt een *armadio* genoemd.¹⁶ Deze kon over de gehele breedte een verlengd achterstuk hebben dat boven het bovenvlak van de kast uitstak. Hierop konden schilderijen zijn aangebracht, ook wel aangeduid met de term *spalliera*. Een ander meubelstuk dat zich in een slaapvertrek kon bevinden, maar niet genoemd in de beschrijving van Lorenzo's kamer, is een *cassapanca*, een houten bank met een hoge achterkant en ruimte onder de zitting voor de opslag van spullen.¹⁷ Verder konden er verschillende kisten, waaronder specifieke bruidskisten, *cassoni*, in gebruik zijn als opberging. (Afb. 2.)

In de beschrijving wordt vermeld dat de muren bedekt zijn met houten latten en panelen als lambrisering. Dit houten beshotwerk kon een groot gedeelte van de muur omvatten.¹⁸ Alberti adviseert in zijn werken uit het midden van de vijftiende eeuw dat dergelijke houten panelen, als aanvulling op stukken stof van wol of linnen, gebruikt konden worden om een vertrek af te schermen van de hitte in de zomer en de kou in de winter. Alberti gebruikt niet het woord *spalliere*, maar zijn verwijzing naar panelen kan geïnterpreteerd worden als lambrisering. Vermoedelijk bedoelde hij deze alleen voor de kleinere ruimtes om die op deze manier behaaglijk en leefbaar te maken en te voorzien van enige vertrouwelijkheid.¹⁹ Dit was één van de gebruikelijke manieren om muren te decoreren in de Renaissance. Muren konden ook bedekt worden met marmer, maar dit was erg duur.²⁰ Bijna even doeltreffend en veel goedkoper was imitatiemarmer, waarbij marmer op de muren werd geschilderd. In de meeste gevallen werden muren echter uitgerust met een pleisterlaag, voorzien van een kleur of witkalk en eventueel uitgebreidere en fijnere decoratie uitgevoerd in fresco. Deze decoratie was meestal niet beeldend, maar bestond uit herhaalde patronen zoals ruiten of strepen. In de vijftiende eeuw werd het gebruikelijk de muren van de belangrijke kamers in de woning horizontaal te verdelen in verschillende vlakken. Aan de onderkant bevond zich gewoonlijk een basis of plint die gevolgd werd door lambrisering, houten beshotwerk aan de onderzijde van de wand tot ongeveer halve hoogte. Dan volgde het middengedeelte van de muur en een fries, een versierde rand met eventueel verschillende afbeeldingen, die afgesloten kon worden met een kroonlijst. De onderlinge verhoudingen van de vlakken konden per kamer en architect verschillen. Aan het begin van de vijftiende eeuw

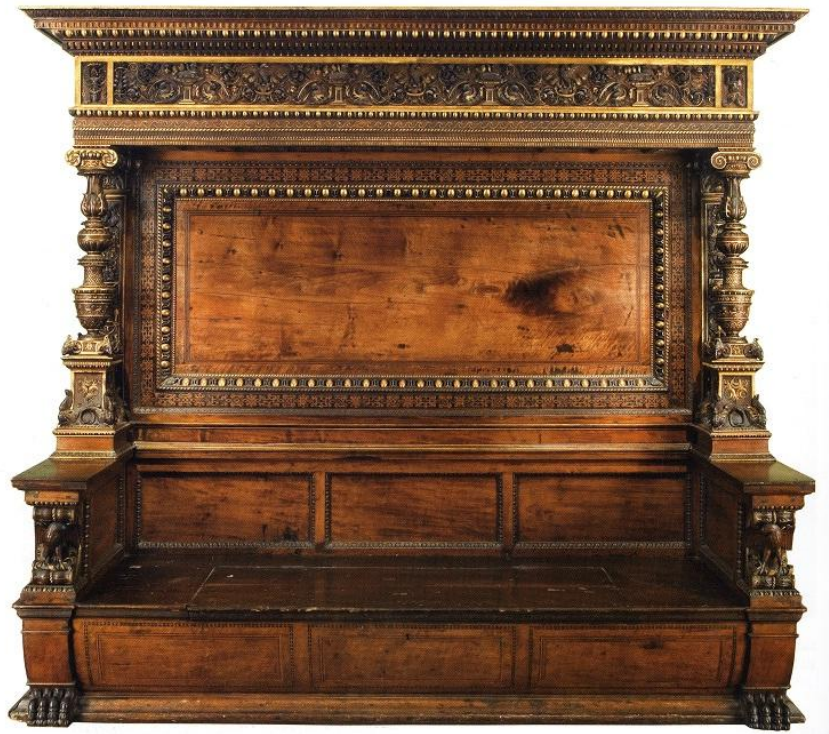
¹⁶ Barriault 1994, p. 30.

¹⁷ Turner 1996, p. 361.

¹⁸ Barriault 1994, p. 13.

¹⁹ Schubring 1915, p. 9.

²⁰ Thornton 1991, p. 35.



Afb. 1. Bartolomeo Baglioni (toegeschreven), *lettuccio*, ca. 1511. The John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida – Sarasota.



Afb. 2. Apollonio di Giovanni en Marco del Buono, *Trebizonde Cassone*, c. 1460-1470. *Cassone*, hoogte 100.3 cm, Metropolitan Museum of Art – New York.

hadden de meeste vertrekken een fries dat vaak werd geschilderd. Vanaf de jaren veertig werden lambrisering en plinten gebruikelijk. Eerst was het fries nog het meest overheersende deel waarbij de decoratie op het middengedeelte van de muur ondergeschikt was. Vanaf het moment, na het midden van de vijftiende eeuw, dat het middengedeelte werd voorzien van omvangrijke geschilderde taferelen of grote wandtapijten met afbeeldingen, werd het fries minder opvallend.

Deze wandtapijten, die als voordeel hadden dat ze konden worden weggehaald als de kamer niet werd gebruikt of als er geen gasten werden verwacht, konden met de termen *capoletto* en *spalliera* worden aangeduid.²¹ De term *capoletto* beperkte zich eerst tot een tapijt dat zich aan de muur achter het hoofdeinde van een bed bevond, maar later werd deze in het algemeen gebruikt voor tapijten die langwerpiger van vorm waren. De term *capoletto* raakte echter na korte tijd, tijdens de eerste helft van de vijftiende eeuw, in onbruik en *paramento* werd de nieuwe term voor dergelijke wandtapijten. Daarnaast kon ook de term *arazzo* worden gebruikt, naar de Zuid-Nederlandse stad Arras (Atrecht).²² De productie van wandtapijten was in Italië zelf niet erg succesvol en dus werden deze geïmporteerd via contact met Florentijnen die buiten Italië werkten, via handel, op markten of via opdrachten, of door middel van noorderlingen die in Florence werkzaam waren. In Arras werden veel van de beste wandtapijten, voorzien van figuren, vervaardigd en verhandeld. Vaker voorkomend en betaalbaarder dan tapijten met figuren erop, waren geweven tapijten met bloeiende bloemfiguren, *verdure* genaamd. Met de term *spalliera* werd in het begin een horizontaal tapijt aangeduid dat achter een bank in de eetkamer werd geplaatst zodat men er tegenaan kon leunen.²³ De term zou van het woord *spalle*, ‘schouders’, zijn afgeleid aangezien de schouders van een persoon het tapijt als eerste raakten. Later werd de term gebruikelijk voor horizontale tapijten in het algemeen, in ieder geval in de lengte langer dan dat ze hoog waren.

De *intarsia*, het inlegwerk in hout waarover wordt gesproken in de inventaris als versiering op de bedden, kon ook op muren worden aangebracht. Houten panelen met daarop het sierlijke houten inlegwerk bevonden zich op schouder- of ooghoogte op de muur en werden daarom tevens aangeduid met de term *spalliera*.²⁴ Eén van de weinige *in situ* voorbeelden die is overgeleverd wat betreft *intarsia* is de *studiolo* van Federigo da Montefeltro in Urbino. (Afb. 3.) Er bevinden zich verschillende houten panelen met daarop vergezichten, figuren en stilleven, vervaardigd van houten inlegwerk. Ze zijn aangebracht

²¹ Thornton 1991, p. 48.

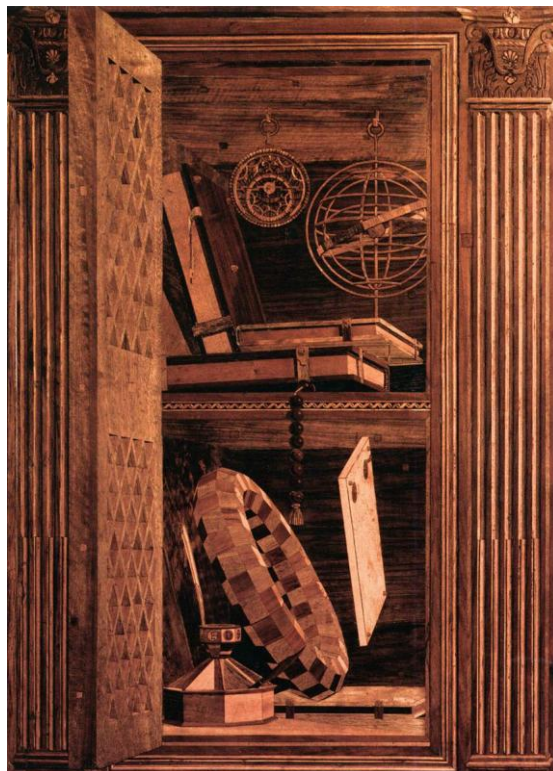
²² Musacchio 2008, p. 116.

²³ Thornton 1991, p. 48.

²⁴ Barriault 1994, p. 13.



Afb. 3. Federigo da Montefeltro's *Studiolo*, vanaf ca. 1472. *Intarsia*, Palazzo Ducale – Urbino.



Afb. 3a. Federigo da Montefeltro's *Studiolo*, *Boeken en wetenschappelijke instrumenten*, ca. 1476. *Intarsia*, Palazzo Ducale – Urbino.

vanaf circa 1472. Deze *intarsia*, gecreëerd puur voor visuele bewondering en waardering, kan als voorbeeld gezien worden van een *spalliera* type dat in vele andere interieuren van Renaissance *palazzi* aanwezig moet zijn geweest. Verwant aan Federigo's studeerkamer is Isabella d'Este's *grotta* in Mantua waarin *intarsia* vergezichten en stillevens, omgeven door houten pilasters in warme kleuren, en kroonlijsten, het middengedeelte van de kamer in het hertogelijk paleis aanvullen.²⁵ Op dezelfde hoogte als het inlegwerk, op schouderhoogte binnen de lambrisering, konden in plaats van inlegwerk in hout ook schilderijen zijn geplaatst. Deze werden dan ook aangeduid met de term *spalliera*.²⁶ De schilderijen konden worden onderscheiden door pilasters en droegen zo bij aan het architectonische karakter van het vertrek.²⁷ Verwerkt in de structuur van het vertrek, vormden de schilderijen één geheel met de ruimte waarin ze zich bevonden.

Het is doorgaans moeilijk te bepalen waar kunstwerken zich oorspronkelijk in een woning bevonden.²⁸ Inventarissen kunnen echter meer, zij het sporadisch, informatie verschaffen wat betreft de locatie van (kunst)objecten.²⁹ Op basis van inventarissen is er enig bewijs, met name uit de eerste helft van de vijftiende eeuw, dat paneelschilderingen die opgenomen waren in op zichzelf staande meubelstukken, figuratieve of narratieve afbeeldingen betroffen. Deze panelen konden dus deel uitmaken van bijvoorbeeld het hoofdeinde van een bed of de voorzijde van een (bruids)kist vormen. Uit documenten vanaf de late vijftiende eeuw wordt duidelijk dat schilderijen op paneel soms direct boven bepaalde meubels werden geplaatst. Dit geeft een accentverschuiving aan. Op deze manier hoorden het meubelstuk en de schildering bij elkaar, maar vormden ze fysiek geen geheel meer.

²⁵ Barriault 1994, p. 14.

²⁶ Barriault 1994, p. 13.

²⁷ Schubring 1915, p. 9.

²⁸ Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 271.

²⁹ Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 272.

2. De term *spalliera*

Zoals uit het voorgaande duidelijk wordt, zijn er nogal wat verschillende elementen waarop de term *spalliera* wordt toegepast. Zo kan de benaming worden toegepast op schilderijen of panelen met ingelegd hout die op meubelstukken zijn bevestigd, zoals lage kasten met een verlengde achterkant, een *lettuccio* of een *cassapanca*. Hieronder vallen ook *cassoni*, bruidskisten, met een verlengd achterstuk waarop een afbeelding is aangebracht. Daarnaast wordt de term *spalliera* gebruikt om langwerpige gevormde wandtapijten aan te duiden die horizontaal aan de muur waren bevestigd, bijvoorbeeld achter een bank in een eetkamer. Deze konden ook buitenshuis voorkomen.³⁰ Verder vormden *spalliere* vervaardigd van stof, hout of steen en met afbeeldingen van planten of bloemen, tijdelijke decoraties op podia die opgezet werden op de piazza's in Florence voor openbare gelegenheden, in een binnenhof of in een tuin.³¹ Panelen voorzien van schilderijen in of boven de lambrisering op de muur geplaatst, worden eveneens aangeduid met de term *spalliera*. Enige duidelijkheid kan gevonden worden in de bewoording zelf. Deze is afgeleid van het Italiaanse woord *spalla* dat 'schouder' betekent.³² Dit lijkt de overeenkomst te zijn tussen de verschillende vormen aangeduid met het woord *spalliera*. Het woord verwijst enerzijds naar de elementen die de schouders ondersteunen.³³ Anderzijds wordt ook de plaats van de panelen, schilderijen of tapijten er mee aangegeven, namelijk op schouderhoogte.³⁴

In de *Vocabolario degli Accademici della Crusca* uit 1863 is een veertiende-eeuwse definitie van *spalliera* opgenomen, afkomstig van *spalla*, als een plank die de schouders ondersteunt, en een zestiende-eeuwse referentie naar een muurbedekking van groen die met tuinen wordt geassocieerd.³⁵ Tussen de veertiende en de zestiende eeuw krijgt het woord *spalliera* dus een nieuwe betekenis; van een functioneel houten paneel of de achterkant van een bank naar een decoratieve stofbedekking of wandtapijten met afbeeldingen van planten. De vijftiende-eeuwse definitie van, met name geschilderde, *spalliera* is echter problematisch. In het Quattrocento wordt het functionele element van *spalliere* decoratief en een definitie blijft onduidelijk. Het woord blijft echter in gebruik en komt terug in in de context van schilderijen in onder meer contracten, inventarissen en brieven uit die tijd.

³⁰ Barriault 1994, p. 22.

³¹ Barriault 1994, p. 25.

³² Turner 1996, p. 359.

³³ Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 274.

³⁴ Barriault 1994, p. 11.

³⁵ Ibid.

Attilio Schiaparelli maakte in zijn *La casa fiorentina e i suoi arredi* uit 1908 een onderscheid tussen *spalliera* schilderijen en zogenaamde kroonlijst afbeeldingen.³⁶ Deze laatste bevonden zich hoog op de muur en vormden een fries. Op die manier werd de kale ruimte tussen het houtwerk en het plafond opgevuld. Dit onderscheid gaat echter verloren zodra het beschilderde paneel van de muur wordt gehaald en de term *spalliera* wordt tegenwoordig dan ook gebruikt voor beide typen. Door Vasari werd een onderscheid gemaakt tussen drie verschillende genres van schilderijen, namelijk *cassone*, *spalliere* en *cornice*.³⁷ Zijn indeling is echter niet geheel duidelijk en aangezien de oorspronkelijke omgeving voor de schilderijen niet langer bestaat, is de classificatie van de schilderijen in verschillende genres vaak hypothetisch. Verwijzingen naar schilderijen in huiselijke omgeving in inventarissen uit de betreffende tijd zijn op dit gebied niet erg nuttig. Deze verschaffen alleen algemene informatie omtrent het onderwerp dat op de schildering te zien is. De naam van de kunstenaar en de precieze locatie waar het kunstwerk zich bevond, zoals de precieze hoogte op de muur werden vaak achterwege gelaten.

Op enkele uitzonderingen na kunnen *spalliera* schilderijen, de beschilderde houten panelen geplaatst op schouderhoogte op de muur, eventueel als onderdeel van de lambrisering en vervaardigd in de periode van omstreeks 1470 tot 1515, onderscheiden worden door hun vorm en grootte.³⁸ De langwerpige, horizontaal op de muur geplaatste schilderijen zijn gewoonlijk 60 tot 80 centimeter hoog en 140 tot 170 centimeter lang.³⁹ Kenmerkend wat betreft de schilderijen is het feit dat er verhalen worden afgebeeld waarbij kleine figuren binnen een uitgebreide architecturale of landschapsumgeving worden weergegeven. Niet één scène uit een bepaald verhaal, uit één of meerdere literaire bronnen, wordt weergegeven, maar verschillende episoden. Deze vertellingen zijn hoofdzakelijk afkomstig uit de klassieke mythologie, klassieke Romeinse geschiedenis en dichtkunst, het Oude Testament, en van allegorieën en novellen van de late Middeleeuwen.⁴⁰ Ook konden er scènes uit het leven van de opdrachtgever zelf worden afgebeeld, zoals een bruiloft of een jachttafereel. Verder kwamen er af en toe ook heiligenlevens voor op de afbeeldingen.⁴¹ Op deze vorm van *spalliera* schilderijen zal ik me richten in mijn onderzoek. Als definitie van *spalliera* schilderijen zal ik deze omschrijving hanteren, tenzij anders aangegeven.

³⁶ Turner 1996, p. 360.

³⁷ Barriault 1994, p. 10.

³⁸ Turner 1996, p. 360.

³⁹ Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 274.

⁴⁰ Wackernagel 1981, p. 157.

⁴¹ Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 274.

3. Het ontstaan van *spalliera* schilderkunst als genre

Het is onbekend hoe en wanneer *spalliere* precies zijn ontstaan, aangezien ze niet in hun oorspronkelijke omgeving zijn overgeleverd.⁴² Ook is het moeilijk ze te onderscheiden van geschilderde decoratieve panelen. Een vroege verwijzing naar *spalliere* is te vinden in *ricordi*, opgeschreven notities betrekking hebbend op persoonlijke en zakelijke uitgaven en gebeurtenissen, waarin ook huwelijkszaken besproken worden. Zo wordt in de *ricordi* van Bernardo di Stoldo Rinieri uit 1458 melding gemaakt dat zich onder de spullen die hij kocht voor zijn bruiloft een paar bruidskisten bevond, aangeduid met de term *forzieri*, met rugleuningen, *spalliere*, geschilderd door Apollonio di Giovanni. Deze kocht Rinieri op het moment dat hij zijn slaapvertrek inrichtte voor zijn huwelijk met Bartolommea Dietisalvi.⁴³ Giovanni Rucellai benoemt in zijn *ricordi* een paar bruidskisten met gehistoriseerde panelen van een lange en lage vorm, *spalliere*, voor het huwelijk van zijn zoon Bernardo in 1466.⁴⁴ Beiden noemen de *spalliera* schilderijen in samenhang met kisten, dus de panelen zullen zich waarschijnlijk op schouderhoogte boven de kisten hebben bevonden. Af en toe werd een langwerpige paneel boven twee of zelfs drie kisten geplaatst, zoals blijkt uit de Medici inventaris uit 1492 waarin vermeld wordt dat een *spalliera* boven drie kisten is geplaatst. *Spalliera* schilderijen boven *cassoni* vulden de afgebeelde verhalen op de voorpanelen en eventueel de zijpanelen van de kisten aan.⁴⁵ Een bijbehorend *spalliera* paneel met daarop een historische afbeelding, dat zich op een meer zichtbare en beschermde hoogte bevond, vormde een toevoeging op de *cassone* afbeeldingen zelf. Het oudste nog bestaande voorbeeld van *spalliere da cassoni* met op de afbeeldingen een profaan onderwerp, is Biagio di Antonio's *cassone* paar, geschilderd in samenwerking met Jacopo del Sellaio, voor het huwelijk van de families Morelli en Nerli in 1472.⁴⁶ Tegenwoordig zijn de *spalliera* panelen aan de *cassone* bevestigd, een moderne constructie, waardoor de deksel niet geheel open kan. (Afb. 4.)

Spalliera schilderijen, voor zowel muren als meubelstukken, kwamen meestal in series van twee, drie of meerdere panelen.⁴⁷ Enkele panelen bestonden echter ook. Het waarschijnlijk vroegste gedocumenteerde voorbeeld van een individuele *spalliera* schildering bestemd voor in huis, is een schildering van Francesco Pesellino uit het midden van de vijftiende eeuw. De schildering wordt door Vasari genoemd in zijn *Le Vite*, maar hoe dit

⁴² Turner 1996, p. 360.

⁴³ Musacchio 2008, p. 157.

⁴⁴ Turner 1996, p. 360.

⁴⁵ Musacchio 2008, p. 157.

⁴⁶ Barriault 1994, p. 34.

⁴⁷ Barriault 1994, p. 27.



Afb. 4. Biagio d'Antonio en Jacopo del Sellaio, *De Morelli Cassone: De Galliërs verslagen door Camillus*, 1472.

Cassone, 212 x 193 x 76,2 cm, Courtauld Institute of Art Gallery – Londen.

paneel met daarop afbeeldingen van dieren er uitziet, is verder niet bekend. Uit de late vijftiende eeuw zijn veel meer enkele *spalliera* schilderijen bekend, de tijd waarin de bloei van het genre plaatsvond. Voorbeelden hiervan zijn Botticelli's *Mars en Venus* (Afb. 5.) Uccello's *Jachttafereel* en Piero di Cosimo's *Mars en Venus*.

In inventarissen worden meer (bruids)kisten zonder dan met *spalliere* vermeld.⁴⁸ Dit zou kunnen liggen aan het feit dat deze vroege voorbeelden moeilijk te onderscheiden waren van *cassone* panelen. De *spalliera* panelen die direct boven de kisten werden geplaatst, kunnen de overgangsvorm zijn geweest tussen enerzijds de vertellingen op het voorpaneel van *cassoni* en anderzijds de schilderijen die midden op de muur werden geplaatst, boven het houtwerk. Het gebruik van *spalliera* schilderijen in samenhang met andere meubelstukken, als een *lettuccio* of een *cassapanca*, blijkt uit latere bronnen. Zo liet het Florentijnse *Tribunale della Mercanzia* - in dit gebouw spraken rechtsgeleerden hun oordeel uit in geschillen tussen kooplieden - in 1469-70 zeven schilderijen vervaardigen waarop allegorische personificaties van de vier kardinale en de drie theologische deugden waren afgebeeld. Zes ervan werden door Piero del Pollaiuolo tot stand gebracht en één, *Fortitudo* ofwel Moed, door Sandro Botticelli. Een verwijzing naar deze serie is te vinden in de *Codice Magliabechiano*, "Anonimo Gaddiano", gedateerd tussen 1542 en 1548, maar samengesteld op basis van eerdere bronnen.⁴⁹ Volgens dit manuscript werden de zeven panelen boven de banken geplaatst waar de rechtsgeleerden van het tribunaal, de "Zes", plaatsnamen.⁵⁰ De panelen, ieder van een verticaal langwerpige vorm, waren zonder twijfel aan elkaar bevestigd om zo een eenheid te vormen.

Na zijn bijdrage aan deze stedelijke *spalliera* schilderijen, begon Botticelli aan de panelen bestemd voor woonhuizen, aangezien de vraag naar deze schilderijen omhoog ging tijdens de drie opvolgende decennia.⁵¹ Botticelli was een van de kunstenaars die in de vroege jaren negentig van de vijftiende eeuw vanuit Rome terugkeerden naar Toscane. Met hem waren enkele andere grote kunstenaars, namelijk Ghirlandaio, Piero di Cosimo, Biagio di Antonio en 'de Griselda meester'. Zij hadden in Rome samengewerkt aan de fresco's voor de Sixtijnse Kapel in 1481-82 en begonnen in Toscane met het vervaardigen van narratieve schilderijen voor *spalliere* in woonhuizen. Een voorstelling van de manier waarop hun *spalliera* schilderijen *in situ* te zien zijn geweest in Toscane, is te maken op basis van een

⁴⁸ Turner 1996, p. 361.

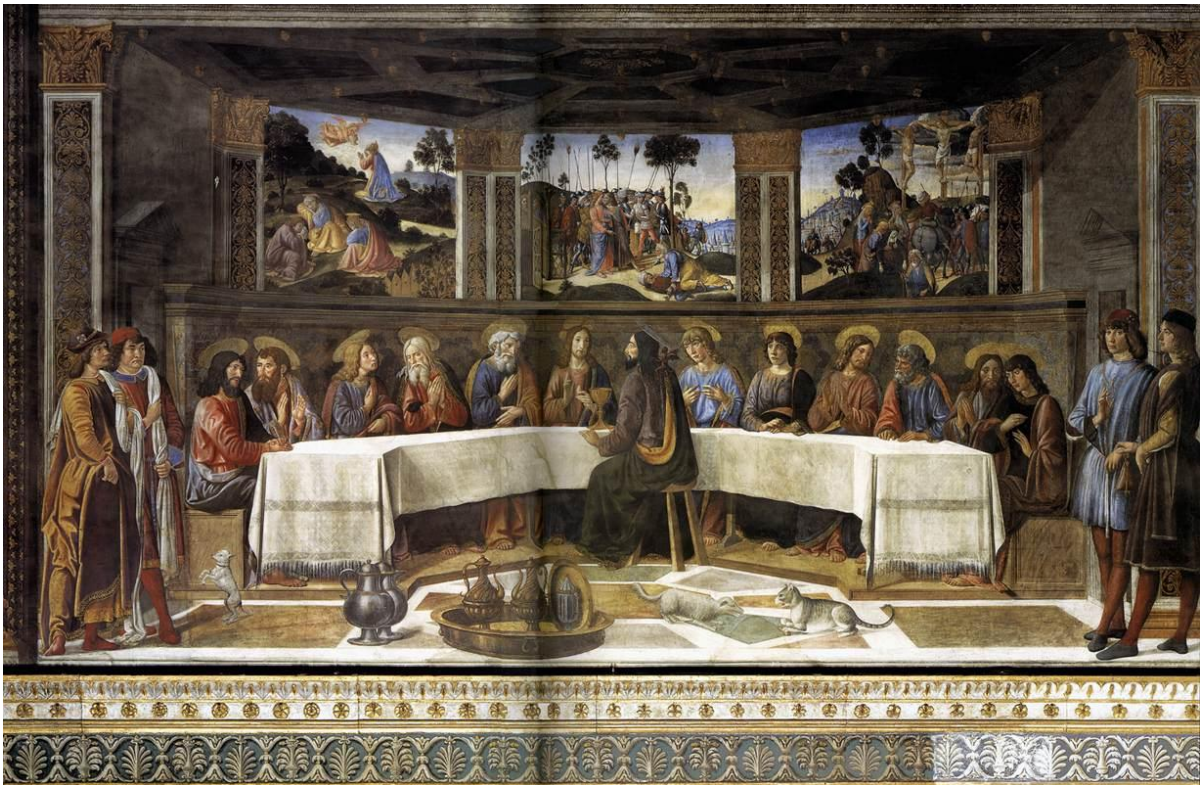
⁴⁹ Barriault 1994, p. 20.

⁵⁰ Turner 1996, p. 361.

⁵¹ Barriault 1994, p. 20.



Afb. 5. Sandro Botticelli, *Mars en Venus*, ca. 1483.
Spalliera paneel, 69 x 173,5 cm, The National Gallery – Londen.



Afb. 6. Cosimo Rosselli, *Het laatste avondmaal*, 1481-82.
Fresco, 349 x 570 cm, Sixtijnse Kapel – Het Vaticaan.

schildering in Rome, namelijk *Het laatste avondmaal* van Cosimo Rosselli die geassisteerd werd door Piero di Cosimo en Biagio di Antonio. (Afb. 6.) In zijn fresco schilderde Rosselli op de muur achter de bank waarop Christus en de apostelen zitten drie panelen. Deze worden in inventarissen vaak aangeduid met *una spalliera sopra una cassapanca*. Op de panelen zijn scènes uit de Passie te zien; *Doodsangst in de hof*, *Verraad en gevangenneming* en de *Kruisiging*. Deze voorspellen de gebeurtenissen die zullen volgen na het Laatste Avondmaal en leiden tot het offer van Christus. Op de voorgrond van de fresco voorspelt Christus zelf deze gebeurtenissen. De panelen worden door rechthoekige pilasters omlijst en het afgebeelde landschap loopt onafgebroken van de ene schildering door op de andere, achter de figuren langs die zelf op een gelijkmatige schaal zijn weergegeven. Deze kenmerken komen overeen met de standaard in *spalliera* schilderijen in de jaren tachtig en negentig van de vijftiende eeuw. In vergelijking met de hoogte van de figuren op de voorgrond van de fresco lijken de drie panelen op de achtergrond iets boven hun ooghoogte te zijn geplaatst. Enerzijds zou Cosimo de paneelschilderingen natuurlijk net als het avondmaal als scènes bedoeld kunnen hebben. Anderzijds zijn de panelen omlijst en duidelijk geplaatst als een reeks die toont hoe schilderijen, geplaatst in de *spalliere* van een muur, eruit gezien kunnen hebben.⁵² Deze nagebootste reeks schilderijen is gelijktijdig met de snelle toename van Toscaanse reeksen van *spalliera* schilderijen als kunstvorm vervaardigd.

Een overgang in de huiselijke kunst van *cassone* naar *spalliera* schilderijen en de ontwikkeling ervan als een genre, is terug te voeren naar de jaren 1460 tot 1480.⁵³ *Intarsia* afbeeldingen kunnen een prototype zijn geweest voor de geschilderde afbeeldingen die in *spalliere* werden geplaatst. De ruimtelijke effecten en de subtiel aangebrachte schaduwen die, omgeven door houtwerk, samen een eenheid vormde in het *intarsia* uit Umbrië, Mantua en Florence, werden behouden en verbeterd in de schilderijen. De afbeeldingen werden kleuriger en de vergezichten werden aangevuld met figuren. Toscaanse kunstenaars voegden er bovendien een verhaallijn aan toe, zowel binnen één paneel als tussen verschillende panelen die een reeks vormden. De narratieve elementen op de verschillende afbeeldingen, aangevuld met een doorlopend landschap, vormden zo een geheel. Het visuele aspect dat de *intarsia* vergezichten en de soortgelijke schilderijen verbindt, is het specifieke punt van waaruit ze bekeken moeten worden om tot hun recht te komen, namelijk ooghoogte.

De opkomst van *spalliera* schilderijen wordt voorafgegaan door een afname in muurschilderingen. Na de veertiende eeuw verdwijnt de behoefte aan de muurschilderingen

⁵² Barriault 1994, p. 21.

⁵³ Barriault 1994, p. 15.

die in die eeuw populair waren.⁵⁴ Ze komen steeds minder voor in woonhuizen en het decoratieve en didactische aspect van eerdere muurschilderingen lijkt zich te hebben verplaatst naar geschilderde voorpanelen van kisten en de *spalliera* schilderijen.⁵⁵ De aanwezigheid van een toenemend aantal meubels voor onder meer zitten, slapen en berging, samen met de populariteit van zelfstandige schilderijen en wandtapijten, zorgde ervoor dat er minder muuroppervlak vrij was waarop schilderijen konden worden aangebracht. Het was zinloos uitgebreide muurschilderingen aan te brengen als deze toch (deels) verborgen bleven.

Van *cassone* naar *spalliera* schilderkunst

Geschilderde bruidskisten werden geproduceerd tussen circa 1370 en 1480.⁵⁶ Aan het eind van het Quattrocento werden de meeste *cassoni* in plaats van beschilderd, gedecoreerd met gegraveerd of ingelegd hout en verplaatsten de geschilderde vertellingen zich naar de muur in de vorm van *spalliera* schilderijen. Deze omvatten vaak dezelfde verhalen als de afbeeldingen op de kisten, maar dan uitgebreider en meer in detail weergegeven. De grote, beschilderde huwelijkskisten werden nog steeds vervaardigd, gebruikt en doorgegeven van generatie op generatie.⁵⁷ Algemene artistieke ontwikkelingen in de Renaissance en een veranderende smaak onder de kunst-kopende elite van de stad, leidden echter tot nieuwe objecten voor het slaapvertrek. Een verklaring hiervoor kan gevonden worden in het feit dat er een groeiende interesse was in het product van een kunstenaar en een opkomende tendens de schildering op het paneel als een doorgang naar een andere wereld te zien. Dit kwam overeen met de ideeën in Alberti's traktaat *Della Pittura* uit 1435-1436. De verplaatsing van een afbeelding naar een plaats hoger op de muur werd door de toenemende acceptatie van een bepaald idee zowel aangespoord als noodzakelijk gemaakt.⁵⁸ Zo moest perspectief binnen een afbeelding geheel zichtbaar zijn en zou functioneel moeten werken vanuit het gezichtspunt van de toeschouwer, dus op ooghoogte van de persoon die voor de afbeelding staat. Bovendien werden schilderijen, ofwel een oorzaak of als gevolg, tegen het derde kwart van de vijftiende eeuw veel hoger gewaardeerd in de huiselijke omgeving en was er meer vraag naar kwaliteit. Dit blijkt uit het feit dat een groter gedeelte van de panelen speciaal voor huiselijke kringen door vooraanstaande kunstenaars werd vervaardigd. In deze context pasten de langwerpige, beschilderde panelen die de voorkant vormden van *cassoni* niet meer en hun

⁵⁴ Musacchio 2008, p. 157.

⁵⁵ Musacchio 2008, p. 104.

⁵⁶ Musacchio 2008, p. 6.

⁵⁷ Musacchio 2008, p. 156.

⁵⁸ Turner 1996, p. 360.

positie laag bij de grond werd problematisch.⁵⁹ Ze waren makkelijk te beschadigen, moeilijk te bekijken en een uitgebreid perspectivische constructie was in deze afbeeldingen onmogelijk. De aandacht werd verschoven van de grond naar hogerop, op de muur, en in de loop van de zestiende eeuw raakten *cassoni* langzaamaan in onbruik.⁶⁰ In boedelinventarissen blijven tot ver in de zestiende eeuw beschilderde kisten voorkomen, maar soms wordt er naar deze gerefereerd met de toevoeging ‘oud’.

De verplaatsing naar de muur was volgens Ellen Callmann een logische stap op de verandering die *cassoni* met zich mee hadden gebracht.⁶¹ Deze hadden geschilderde afbeeldingen met nieuwe onderwerpen, waaronder profane, in grote getale in de huiselijke omgeving geïntroduceerd. Voor de generatie erna was het vanzelfsprekend de afbeeldingen op de voorkant van de bijna onbeweegbare, moeilijk te verzetten, kisten naar de betrekkelijke veiligheid van de muur te verplaatsen. Daar werden ze op het bovenste gedeelte gehangen, dat al rijkelijk versierd was met panelen. De verandering van kist naar *spalliera* was des te makkelijker omdat beide vervaardigd werden bij dezelfde gelegenheid; het herinrichten en meubileren van het slaapvertrek in het huis waarin het pas getrouwde stel zou gaan wonen. Dezelfde thema's en soortgelijke onderwerpen waren op de schilderijen afgebeeld. Volgens Callmann stemmen *spalliera* schilderijen zelfs zo overeen met die op *cassone* dat Paul Schubring ze beide heeft opgenomen in zijn corpus in *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance* uit 1915. Ook vandaag de dag worden de meeste *spalliera* schilderijen nog steeds voor *cassone* panelen aangezien, hoewel er wel degelijk duidelijke verschillen zijn aan te wijzen, met name in de manier waarop de verhalen zijn weergegeven.

De *spalliera* schilderijen, die vanaf circa 1470 doorgaans in series werden aangeschaft door rijke patriciërsfamilies in Florence, behielden hun populariteit tot omstreeks 1520.⁶² Nadat de grote vraag naar de paneelschilderingen in Florence was teruggelopen en het genre uit de mode was geraakt, een eeuw nadat de *Deugden* voor het *Tribunale della Mercanzia* waren vervaardigd, werd een soortgelijk type van decoratie populair in Venetië.⁶³ Dit blijkt uit verschillende documenten. Carlo Ridolfi beschrijft in zijn *La Maraviglie dell'Arte* uit 1648 *spalliera* schilderijen vervaardigd door Veronese voor de Casa di Nani dalla Giudecca, in het bezit van Marc'Antonio Barbaro. Deze schilderijen zijn 25 centimeter hoog en 108 centimeter lang. De afbeeldingen op doek, waarschijnlijk vervaardigd rond

⁵⁹ Musacchio 2008, p. 156.

⁶⁰ Musacchio 2008, p. 137.

⁶¹ Callmann 1974, p. 51.

⁶² Barriault 1994, p. 20.

⁶³ Barriault 1994, p. 27.

1560, tonen Atalanta en Meleager, Diana en Aktaion, Venus en Jupiter en de Olympos. Ze zijn dus een eeuw na het begin van het Toscaanse gebruik afbeeldingen te vervaardigen voor *spalliere* binnenshuis, gedateerd.

In wezen vormen *spalliera* schilderijen een tussenvorm in de geschiedenis van op zichzelf staande schilderijen bestemd voor woonvertrekken.⁶⁴ De oorsprong ervan ligt bij het decoreren van meubelstukken, in het bijzonder beschilderde bruidskisten, *cassoni*, in de veertiende en vroege vijftiende eeuw. Het vervolg bestrijkt een periode in de zestiende eeuw, als grootschalige series schilderijen in fresco en op doek de muren versieren.

⁶⁴ Barriault 1994, p. 11.

4. Vormgeving

In het Florentijnse vertrek in de Renaissance heeft alles zijn vaste plaats.⁶⁵ Zo wordt er niet een al voltooid schilderij gekocht om ergens op te hangen, maar een opdracht gegeven tot het vervaardigen van een kunstwerk waarvoor de bestemming in gedachten al vastligt. Het wordt vervaardigd voor een speciale plaats met een bepaalde lichtinval en vaak als, of met, een specifieke pendant. Op deze manier verkreeg een dergelijk georganiseerde muur dezelfde impressie van ordening, ritme, levendigheid en rust als de goed doordachte wandversiering in een kapel of sacristie.

Een *spalliera* schildering werd niet als losstaand schilderij aan de muur gehangen, maar omgeven door een omlijsting.⁶⁶ Het lijstwerk aan de boven- en zijkanten en het houtwerk aan de onderkant sloten de afbeelding in om één geheel te vormen. Dit kon nog worden versterkt door de weergave van zuilen of pilasters, aan de rechter- en linkerkant van de afbeelding. Deze omlijstingselementen konden aansluiten bij de echte omlijsting en liepen zo als het ware in elkaar over. De houten elementen die als omlijsting dienden van de schildering konden ook de overgang naar een volgend *spalliera* paneel vormen.

Een precieze reconstructie van de inrichting van een vertrek met *spalliera* panelen wordt belemmerd door de vaak beperkte kennis over de mate van compleetheid van een reeks *spalliere*. In een kamer kon één *spalliera* schildering aanwezig zijn geweest, maar ook twee tot vier bij elkaar horende panelen of juist enkele afzonderlijke.⁶⁷ In enkele gevallen werden *spalliera* panelen gecombineerd met wandpanelen van een ander formaat. Dit is zo in het geval van de serie schilderijen die Bartolomeo di Giovanni vervaardigde voor het huwelijk van Lorenzo di Giovanni Tornabuoni en Giovanna di Maso Albizzi in 1487. Drie panelen van gebruikelijk formaat, met daarop een weergave van het verhaal van de Argonauten, werden aangevuld met twee smalle, verticale panelen met staande figuren van Venus en Apollo.

De staat waarin *spalliera* schilderijen zich bevinden, kan aanwijzingen verschaffen over hun oorspronkelijke plaatsing en omlijsting.⁶⁸ Hoewel het oppervlak van de schilderijen enig schoonmaakwerk of aanvullingen hebben moeten doorstaan, zijn ze over het algemeen minder beschadigd dan *cassone* schilderijen die geleden hebben onder hun lage positie op de grond. Het is onduidelijk of *spalliera* schilderijen op de muur geplaatst werden op het moment dat ze in het atelier helemaal voltooid waren of dat ze ter plekke

⁶⁵ Schubring 1915, p. 11.

⁶⁶ Turner 1996, p. 361.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Barriault 1994, pp. 38-39.

aangebracht werden, net als afbeeldingen op *cassoni*.⁶⁹ Een belangrijk element dat hierbij moet worden overwogen, is de bouwkundige plattegrond van een vertrek. Dit ontwerp zou het aantal schilderijen en de plaats ervan vastgesteld kunnen hebben. Vooraf bepaalde lege plekken op de muren en op het meubilair zouden kunnen worden opgevuld met schilderijen, op eenzelfde manier als schilderijen vooraf vastgestelde omlijstingen voor altaarstukken opvulden. Hoe de panelen en het omringende houtwerk fysiek op hun plaats werden gezet, is eveneens onopgelost.⁷⁰ De montage-systemen voor het *intarsia* werk in de noordelijke sacristie van de Basilica di Santa Maria del Fiore in Florence zouden echter als voorbeeld kunnen dienen voor het timmerwerk van panelen en houtwerk voor vertrekken in woonhuizen. Restauratiewerk aan de sacristie in de Dom heeft verschillende manieren van montage onthuld. Zo werden loden pinnen, kraagstenen, klemmen, spijkers en lijm gebruikt voor het bevestigen van panelen, entablementen, pilasters en kapitelen aan de muur en aan elkaar. Montageplaten, vastgemaakt aan de achterkant van geprefabriceerde delen van panelen, werden ook geconstrueerd.⁷¹ Deze werden daarop weer aan het metselwerk van de muren bevestigd met pinnen, kraagstenen en uitsparingen in de steen zelf.

Paneelschilderingen zouden mogelijk op eenzelfde manier gemonteerd kunnen zijn. Via montageplaten zouden ze aan de stenen muur kunnen zijn bevestigd en daarna omlijst met onder meer entablementen, pilasters en kapitelen. Het feit dat het hout van *spalliera* schilderijen soms verbogen is en horizontaal langs de nerf, dwars over het bovenste gedeelte van veel panelen op ongeveer twintig centimeter van de bovenrand af, is gebarsten, maken deze mogelijkheid van montage waarschijnlijk. De splitsing van het hout is mogelijk ontstaan door de druk die werd uitgeoefend door een frame of door het losmaken van de montageplaten.

⁶⁹ Barriault 1994, p. 40.

⁷⁰ Barriault, 1994, p. 41.

⁷¹ Barriault, 1994, p. 42.

5. Iconografie

“The great work of the painter is the narrative”, *Amplissimum pictoris opus historia*, verklaarde Alberti in zijn traktaat over de schilderkunst, de *De Pictura* (1435).⁷² Voor Alberti, die vanuit een humanistisch standpunt schreef, drong narratieve schilderkunst een aantal speciale eisen aan de kunstenaar op. Deze eisen rechtvaardigden de verheven positie van de schilderijen met vertellingen. Inhoudelijk gaan ze uit van zeer ontwikkelde vaardigheden die een kunstenaar in staat stellen om een verscheidenheid aan uitdrukkingen en handelingen af te kunnen beelden. Ook vereiste narratieve schilderkunst een beheersing van de optische theorie van het perspectief vanuit één punt. Om de afgebeelde vertellingen werkelijk doeltreffend te laten zijn, diende een kunstenaar net als een dichter de meest bijzondere en opvallende aspecten van de gebeurtenis die hij wilde weergeven zorgvuldig te overwegen. Op die manier zou hij juist die details kiezen die zijn weergave het meest zouden verbeteren.

Spalliera schilderijen als voorbeeld

Zoals eerder vermeld, zijn de inspiratiebronnen voor de afgebeelde vertellingen op *spalliera* schilderijen de klassieke mythologie, antieke geschiedenis en dichtkunst, het Oude Testament, allegorieën, novellen, heiligenlevens of gebeurtenissen uit het leven van de opdrachtgever zelf, zoals een huwelijk. De verhalen werden niet alleen gekozen voor hun decoratieve functie, maar ook voor achterliggende gedachten of aansporende doeleinden.⁷³ De geschilderde vertellingen, tegelijkertijd vol met openlijke en besloten symboliek, waren naast een weergave van de actuele kennis en smaak ook een uiting van de welbekende Renaissance opvatting van de geschiedenis en de historie schilderkunst als *exemplum virtutis*, ‘een voorbeeld van deugdelijkheid’. Afbeeldingen konden worden gebruikt om een belangrijke boodschap over te brengen, bijvoorbeeld betreffende de opvoeding van kinderen en jong volwassenen.⁷⁴ Voor de ideale vijftiende-eeuwse Florentijnse vrouw was gehoorzaamheid het belangrijkste vereiste, eerst tegenover haar ouders en daarna tegenover haar man.⁷⁵ Jonge vrouwen werden door de samenleving beschouwd als zijnde meegaand en van nature zwak, daarom hadden ze morele leiding nodig. De ideale vijftiende-eeuwse

⁷² Christiansen 1983, p. 3.

⁷³ Tinagli 1997, p. 22.

⁷⁴ Tinagli 1997, p. 26.

⁷⁵ Tinagli 1997, p. 23.

Florentijnse man was ten eerste een getrouwd man.⁷⁶ Het huwelijk voltooide het langdurige proces van zijn sociale ontwikkeling die hem, in zijn vroege jaren dertig, veranderde van een weerbarstige *giovane* zonder verantwoordelijkheden in een *uomo fatto*, een ‘volwassen man’. Matteo Palmieri beschouwt in zijn *Della Vita Civile* uit omstreeks 1436 jongemannen, hij rekent hiertoe mannen tot 28 jaar, als zijnde van nature geneigd tot kwaad. Hij spoort vaders dan ook aan om grote zorg te dragen voor de morele opvoeding van hun zoons.⁷⁷

Ook tijdens de rest van iemands leven konden de afbeeldingen een boodschap overbrengen, zo konden ze zowel de echtgenoot als de echtgenote herinneren aan het ideale deugdzame en sociale gedrag waar goede burgers naar zouden moeten streven.⁷⁸ Vanaf het begin van hun leven samen werd het paar omringd, met name in hun slaapvertrek, door beschilderd meubilair dat speciaal voor hen was vervaardigd en gedecoreerd met geschikte en inspirerende onderwerpen. Het beschouwen van voorbeelden, afbeeldingen en verhalen die de levens van goede mannen en vrouwen illustreren om deze te vergelijken met het eigen gedrag, was een oefening waarmee men al vanaf zijn jeugd bekend was. In het vertrek van het bruidspaar was het de rol van de geschilderde verhalen, zowel voor de man als de vrouw, hun respectievelijke idealen als een spiegel te reflecteren. Overeenkomstig met deze rol van de afbeeldingen om een spiegel voor contemplatie te presenteren, illustreren de verhalen (vaak) niet een werkelijke realiteit. Het gedrag dat ter voorbeeld werd gesteld, was niet zozeer beschrijvend als wel voorschrijvend en soms een waarschuwing voor wat gevaarlijk werd geacht voor de samenleving en daarom vermeden diende te worden. De verhalen zijn op deze manier een uiting van het geloof van de samenleving in een mythe, een ethos, een ideaal. Dit is bijvoorbeeld terug te vinden in *spalliera* schilderijen met een onderwerp waarin een huwelijk voor komt, uit de laatste decennia van het Quattrocento.⁷⁹ Daar laten kunstenaars de handelingen plaatsvinden in het midden van een menigte deelnemers en toeschouwers, omlijst door een symmetrische architecturale omgeving. Door deze samenstelling wordt het utopische karakter van de ideaal ingerichte samenleving nog eens benadrukt.

⁷⁶ Tinagli 1997, p. 25.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Tinagli 1997, pp. 27-29.

⁷⁹ Tinagli 1997, p. 42.

Onderwerpen

Door Anne Barriault worden de onderwerpen en thema's van *spalliera* schilderijen in drie typen ingedeeld; kerkelijk, klassiek en dat van de bruiloftsgedichten, *epithalamium*.⁸⁰ Deze drie groepen omvatten betekenissen van religieuze, sociale en politieke aard die met elkaar verweven zijn en elkaar doorkruisen. Vervaardigd voor bevoorrechte en opgeleide opdrachtgevers, *cognoscenti*, tonen de panelen bepaalde onderwerpen die een grote verscheidenheid aan interpretaties steunen. Het type *spalliera* schilderkunst met kerkelijke onderwerpen laat beproevingen en geloofsdaden zien door middel van het afbeelden van verhalen uit het Oude en Nieuwe Testament. Het erfgoed en de van de vadersnaam gevormde persoonsnamen werden vaak gekozen uit bijbelse geschiedenissen waardoor de opdrachtgevers zich verbonden met de hoofdfiguren uit deze verhalen. Zo verfraaide de opdrachtgever van Botticelli's *spalliera* schildering *Leven van de Heilige Zenobius* (Afb. 7.), misschien Filippo Girolami of meer waarschijnlijk Francesco di Zanobi Girolami, de bewering van zijn familie dat zij afstamden van Lucianus, de vader van Zenobius, en zo aan de patroonheilige van Florence zelf waren gerelateerd.

De Renaissance verering van voorvaders en hun bevestiging was ook zichtbaar in ensembles met antieke onderwerpen, zoals mythes en histories met hun moderne afleidingen. Deze gaven de geleerdheid van *cognoscenti* weer die goed op de hoogte waren van en bedreven in klassieke literatuur en morele filosofie.⁸¹ De gemeenschap van ideeën en beelden uit de antieke tijd die het voorbeeld vormde voor de humanistische teksten, is dezelfde als die de humanistische kunst van *spalliera* schilderijen informeert. Dit genre, met een erfgoed in *cassone* panelen en een nalatenschap in schilderijen op doek voor binnenshuis, bevindt zich in het middelpunt van de profane kunst die ontstaan is vanuit een nieuwe beoordeling van klassieke literaire werken.

Ook onderwerpen die in verband staan met het huwelijk verschijnen in huiselijke *spalliera* schilderijen.⁸² Er werden opdrachten gegeven voor kleurrijke, verhalende schilderijen die de verbintenis via het huwelijk moesten gedenken. De Renaissance dichters, commentators en kunstenaars zochten hun kennis en inspiratie in het antieke Griekse huwelijk met de *epithalamia* en de verhalende dichtkunst, die verschenen in de samengevoegde pastorale en bruiloftsgedichten door Sappho en Theocritus. Door in hun

⁸⁰ Barriault 1994, p. 96.

⁸¹ Barriault 1994, p. 97.

⁸² Barriault 1994, p. 100.



Afb. 7. Sandro Botticelli, *De drie wonderen van de Heilige Zenobius*, ca. 1500-05. Spalliera paneel, 67,3 x 150,5 cm, The Metropolitan Museum of Art – New York.



Afb. 8. Sandro Botticelli, met Jacopo del Sellaio en Bartolommeo di Giovanni, *Het verhaal van Nastagio degli Onesti: huwelijksfeest*, 1482-83. Spalliera Paneel, 83 x 142 cm, Privé collectie.

epithalamia vertellingen van klassieke verhalen op te nemen, bijvoorbeeld van Orpheus of Medea, boden auteurs als Poliziano een context voor de geschilderde vertellingen van *spalliere*. Onderwerpen die te maken hebben met bruilofsgedichten weerklinken in schilderijen met kerkelijke, mythologische en historische onderwerpen. Sommige reeksen geven deze ook rechtstreeks weer, zoals de afsluiting van Botticelli's reeks rond *Nastagio degli Onesti*, die hij in samenwerking met Jacopo del Sellaio en Bartolommeo di Giovanni vervaardigde (Afb. 8.) en de panelen met het verhaal van Griselda.⁸³ Beide series eindigen met de weergave van een bruilofstfeest of banket.

De ideale sociale ethos van vaders en zoons is als *fundamentum domus*, het fundament van de familie en de regering.⁸⁴ De familie was de basis en het gezinsleven was erg belangrijk. Daarnaast was ieder huishouden als het ware ook een onderdeel van de staat. De eer en status van de familie diende dus hooggehouden te worden. In Alberti's *Della Famiglia* (1435-44) komt naar voren dat de roem en glorie van een familie, die is verkregen door hun voorouders, bewaard diende te worden.⁸⁵ Ook werden families geacht bescheiden, oprecht en deugzaam te zijn. Deze onderwerpen zijn te vinden in de bruiloftsschilderingen. Zo komen morele deugden terug in de verhalen over Virginia en Lucretia en toewijding en berusting in de reeksen over *Nastagio degli Onesti* en *Griselda*. Rijkdom, grootmoedigheid, vriendschap, eer en moed dienden te worden ontwikkeld door mannen om eer en voorspoed te brengen naar zijn eigen huis en familie. Kuisheid, integriteit, ijver en onderdanigheid werden verwacht van vrouwen om sociale waardering te verkrijgen en een nobele afkomst te ontwikkelen.

Ideale setting

Een passie voor architectuur is een steeds terugkerend kenmerk van de vijftiende-eeuwse narratieve schilderijen.⁸⁶ Soms is het architectuur van een bepaalde regio of stad, soms is het fictief en bedoeld om een ideale, tijdloze setting te suggereren of de glorie van het antieke Rome te herscheppen.⁸⁷ In ieder geval bepaalt de architectuur de ruimte waarin het verhaal zich afspeelt en, in de meest onderscheidende gevallen, helpen architectonische details de gebeurtenis te verduidelijken. Landschappen als achtergrond komen minder vaak voor, omdat de natuur gevuld is met onregelmatige vormen die de netheid van perspectivische

⁸³ Barriault 1994, p. 101.

⁸⁴ Barriault 1994, p. 102.

⁸⁵ Barriault 1994, p. 103.

⁸⁶ Christiansen 1983, p. 30.

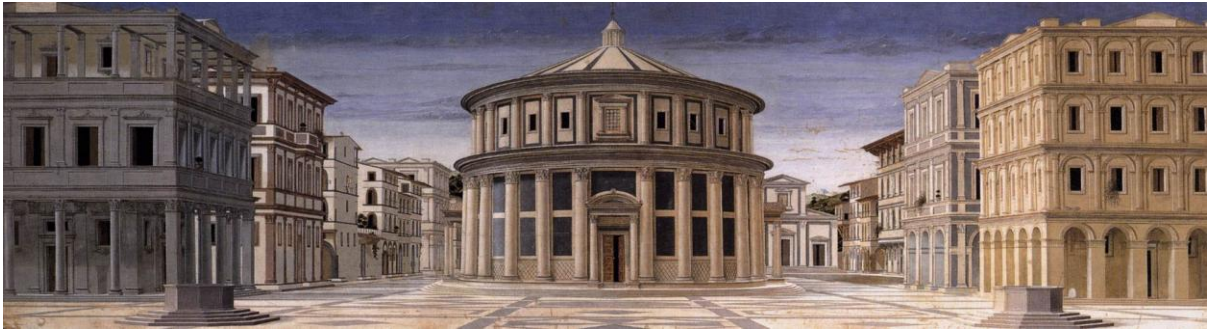
⁸⁷ Christiansen 1983, p. 31.

constructies tarten en makkelijk de aandacht van de gebeurtenis afleiden. Een oplossing van de Florentijnse kunstenaars was echter eenvoudig en effectief; de natuur werd een gekunstelde regelmatigheid opgelegd.

Vitruvius' traktaten, waaronder zijn *De architectura* uit de eerste eeuw na Christus, liggen ten grondslag aan onder meer de *Ideale steden*, drie paneelschilderingen met daarop architecturale weergaves van een ideale stad vervaardigd rond 1500.⁸⁸ (Afb. 9., 10., 11.) Deze drie schilderijen zijn eerder geïnterpreteerd als visuele uitlegging bij het decorum dat Vitruvius en later Alberti gepast achtten voor de tragische, komische en satirische vormen van theater en dichtkunst. Volgens Barriault zijn het echter de verhalen vertellende reeksen *spalliera* schilderijen die werkelijk de welsprekendheid van antieke retorica, dichtkunst en drama illustreren. Vitruvius was van mening dat bij de drie genres in de dichtkunst bijpassende toneeldecors waren vereist. Zo diende een tragisch stuk zuilen, frontons en beelden als achtergrond te hebben, een komisch stuk particuliere gebouwen en balkons en het satirische bomen, grotten en bergen.

Deze ideeën worden herhaald in Alberti's opmerkingen in zijn traktaat over architectuur, *De re aedificatoria* uit 1452. Alberti's uitleg dat op tragiek gerichte dichters zich concentreren op tirannieën, op het komische gerichte de huishoudelijke zorg onthullen en de satirische over de liefde van herders in het mooie landschap zingen, komt visueel terug in het genre van *spalliera* schilderkunst. Zo omgeven perspectieven van triomfbogen, zuilengalerijen, frontons, gewelven, beelden en reliëfs Botticelli's *Virginia* en *Lucretia* in de klassieke stijl, voorgeschreven door Vitruvius voor de serieuze aard van de tragedie. In dit geval is dat de zelfopoffering in het belang van de familie en de navolgende republikeinse overwinningen op tirannie. Op de paneelschilderingen van Boccaccio's verhaal over Griselda is de achtergrond voorzien van particuliere gebouwen met overhangende balkons die Vitruvius adviseert als omgeving voor komisch theater. Griselda ondergaat beproevingen van gehoorzaamheid terwijl ze zich verplaatst tussen de woning van haar adellijke echtgenoot, voorzien van klassieke arcades, en het bescheiden middeleeuwse huis van haar vader. Uiteindelijk wordt alles rechtgezet en het einde loopt gelukkig af in een huwelijksviering. Deze manier van afbeelden illustreert de wijze die Alberti toeschrijft aan komische dichters. Het decor voor de derde poëtische wijze, de behaaglijke bossen en bergen die Vitruvius en Alberti voorbehouden aan satirische dichters en hun stukken, is terug te vinden als plaats van handeling in Piero di Cosimo's *Bacchanalen*. Deze twee schilderijen tonen Bacchus en

⁸⁸ Barriault 1994, p. 98.



Afb. 9. Piero della Francesca, *Ideale stad*, ca. 1470.
Paneel, 60 x 200 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale – Urbino.



Afb. 10. Anon., *Ideale stad*, ca. 1490-1500.
Paneel, 124 x 234 cm, Gemäldegalerie – Berlijn.



Afb. 11. Fra Carnevale, *Ideale stad*, ca. 1480-84.
Paneel, 77,4 x 220 cm, The Walters Art Museum – Baltimore.

Selenus, vergezeld door vele satyrs op hun herderlijke en humoristische zoektocht naar honing. De invloed van Vitruvius en Alberti binnen het genre van *spalliera* schilderkunst wordt verduidelijkt door de commentaren van Lorenzo de' Medici en Vasari. In hun omschrijvingen van de vertellingen vergeten ze nooit de setting: het ontwerp van de perspectieven, *prospettive*, de gebouwen, *casamenti*, en de schitterende landschappen, *bel paesaggi*, voor de mooie verhalen, *istorie bellissime*.⁸⁹

Renaissance theater

De bloei in opdrachten voor schilderijen bestemd voor huiselijke *spalliere* valt samen met de herleving van het klassieke theater in onder meer Mantua en Ferrara in de jaren zeventig en tachtig van het Quattrocento.⁹⁰ Vitruvius' boeken over architectuur vormden het toneeldecor in het Renaissance theater waarvan de ontwerpen doen denken aan de perspectieven en gebouwen in paneelschilderingen en fresco's. Houtsnedes met illustraties van de komedies uit het einde van dat tijdperk laten dit zien. Een uiting van de hernieuwde interesse in klassiek drama, was de snelle toename van maskers met onderwerpen uit de klassieke oudheid, gedragen bij bruiloftsfeesten.⁹¹ Deze vindt tegelijkertijd plaats met de verschijning van onderwerpen met betrekking tot het huwelijk in de *spalliera* schilderkunst. De maskers en de schilderijen werden geïnspireerd door dezelfde klassieke verhalen en moderne novellen, sommige komisch en andere tragisch, maar allemaal feestelijk.⁹²

Zo kon er dus bij een bruiloft een toneelstuk worden opgevoerd met een onderwerp uit de klassieke oudheid, als een soort thema of leidraad van de bruiloft, met bijbehorende maskers. Dit thema kwam ook terug op de *spalliera* schilderijen die voor het slaapvertrek van het bruidspaar waren vervaardigd. Op deze panelen werden episoden uit het betreffende verhaal afgebeeld. Uiteindelijk kwam het thema van de bruiloft terug in het feest, de maskers en in de decoratie van de kamer(s) van het bruidspaar, om een eenheid te vormen. Enkele voorbeelden van toneelstukken die zijn opgevoerd bij een bruiloft zijn pastorale stukken zoals Poliziano's *Orfeo*, in verband gebracht met Lucretia Borgia's bruiloftsfeesten, de tragedie *Cephalus en Procris*, opgevoerd voor Lucretia d'Este's bruiloft in Ferrara in 1487, en Antonio Landi's *Il Commodo*, compleet met bacchanten en satyrs, luidde het huwelijk van Graaf Cosimo I en Eleanora van Toledo in Florence in 1539 feestelijk in.⁹³

⁸⁹ Barriault 1994, p. 99.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Barriault 1994, p. 100.

⁹² Ibid.

⁹³ Barriault 1994, p. 101.

6. De weergave van de verhalen

Vasari heeft in zijn levensbeschrijvingen van Botticelli, Piero di Cosimo, Ghirlandaio Pontormo, Bacchiacca, Franciabigio en Granacci aandacht voor *diverse storie con figure piccole* van deze kunstenaars, verschillende verhalen met kleine figuren, zoals veldslagen, romances en antieke mythen.⁹⁴ Hij vertelt over de conventies via welke deze verschillende verhalen in de schilderkunst bestemd voor woonhuizen worden verteld. Vasari vermeldt dat hij afbeeldingen als aantrekkelijk beschouwt als er *figure piccole*, kleine figuren, op voorkomen, afgezet tegen *bei paesaggi*, prachtige landschappen, *casamenti*, gebouwen, en *prospettive*, perspectivische constructies. Deze bewoordingen gebruikt Vasari opnieuw bij het beschrijven van een schilderij dat volgens hem voor *spalliere* bestemd is. Het is een schildering voor Pierfrancesco Borgherini, vervaardigd door Granacci, behorende bij een reeks schilderijen over het leven van Jozef. Het is bestemd om boven een *lettuccio* te worden gehangen. Een patroon lijkt te zijn ontstaan als ook enkele andere *spalliera* schilderijen door Vasari met deze bewoordingen worden beschreven en samen *pitture molte vaghe e belle*, zeer charmante en prachtige schilderijen, worden genoemd. Dit patroon lijkt het bestaan van een genre aan te duiden; het genre van de *spalliera* schilderkunst.

Als karakteristieke elementen op de afbeeldingen binnen het genre kunnen de door Vasari genoemde kleine figuren, landschappen, gebouwen en perspectieven worden aangeduid.⁹⁵ Deze lijken te komen uit een grotere, gemeenschappelijke groep beelden voor het genre.⁹⁶ Kunstenaars gebruikten deze collectie met conventies als uitgangspunt. Ze haalden hieruit algemene vormen en onderwerpen die ze vervolgens vervormden in bepaalde achtergronden, figuren en vertellingswijzen, overeenkomstig met zowel hun eigen stijl en talent als de smaak van hun opdrachtgever. Gedurende de geschiedenis van het genre voldoen alle reeksen van schilderijen aan bepaalde formele voorschriften, met kleine variaties van reeks tot reeks in het aantal panelen, precieze afmetingen en de plaatsing in het woon- en slaapvertrek. Hoewel de verhalen en de manier van afbeelden in detail variëren, onder meer afhankelijk van het karakter van de opdrachtgever, komen ze met elkaar overeen wat betreft specifieke elementen die het genre definiëren. Deze conventies onderscheiden het genre ten opzichte van andere genres in de (schilder)kunst. *Spalliera* schilderijen zijn een aparte vorm van schilderkunst en de kunstenaars die binnen die vorm werkten, waarbij ze details

⁹⁴ Barriault 1994, p. 53.

⁹⁵ Barriault 1994, p. 54.

⁹⁶ Barriault 1994, p. 55.

toevoegden of veranderden naar persoonlijke voorkeur, droegen bij aan de geschiedenis van huiselijke schilderkunst.

Aspecten en kenmerken

Zowel Vasari's beschrijvingen en opmerkingen als die van Lorenzo de' Medici, vatten de kern van het genre: een verscheidenheid aan verhalen, 'fabels van dichters', opgevoerd door levendige, kleine figuren in aangename landschappen, gebouwen en perspectivische achtergronden.⁹⁷ Op basis van de schilderijen die door hen worden genoemd, kunnen verschillende opmerkingen worden gemaakt over *spalliera* schilderijen. Zo geeft de opkomst van de vele panelen en verwijzingen naar deze panelen aan dat series van Toscaanse *spalliera* schilderijen beginnen te verschijnen rond 1470 en in populariteit afnemen na 1520.⁹⁸ Het grootste deel van de overgeleverde reeksen bestaat uit groepen van twee, drie of vier schilderijen. Als een regel zijn de meeste panelen groter en vierkanter dan hun voorgangers in huiselijke schilderkunst, de lange en smalle *cassone* panelen. Daarnaast zijn in *spalliera* schilderijen de figuren en de horizon min of meer van een constante hoogte, namelijk tussen tweevijfde tot de helft van de hoogte van de schildering, zijn de landschappen ogenschijnlijk doorlopend van het ene naar het andere paneel, zoals een verhaal dat vaak is, en ten slotte wordt in iedere schildering kleur herhaald als een verenigend element. Verhalen voor *spalliere* worden verteld door middel van figuren en settings waarvan de verhoudingen de panelen tot de geschilderde equivalenten van pictorale reliëfs en kleine versies van frescoes maken. Toch hebben *spalliera* reeksen het vermogen om een vergezicht van een visuele werkelijkheid na te bootsen. Dit gebeurt door middel van een tot eenheid gevormde weergave van ruimte en vertelling dwars over een rij panelen, die gezien dienen te worden op ooghoogte. Dit vermogen is een uniek kenmerk van *spalliera* schilderkunst in de geschiedenis van Toscaanse Renaissance kunst.

De verschillende aspecten van *spalliera* schilderijen samen, die de identiteit ervan vormen, zijn terug te brengen naar een aantal concrete fysieke en visuele kenmerken.⁹⁹ Ten eerste de beperkte omvang van het aantal en de afmetingen van de panelen. Ten tweede het aantal afgebeelde figuren en de schaal daarvan. Ten derde de weergave van ruimte op elke schildering en de manier waarop deze wordt getoond. Daarnaast de keuze van en de continuïteit in de achtergrond, met als doel een omringende visuele ervaring te creëren.

⁹⁷ Barriault 1994, p. 55.

⁹⁸ Barriault 1994, p. 56.

⁹⁹ Ibid.

Verder de gekozen kleurschakeringen en de aanwezigheid van veel kleur en ten slotte de onderwerpen en vertelwijze. Deze elementen samen zorgen voor een duidelijker onderscheid tussen *spalliera* schilderijen en andere vormen van huiselijke schilderkunst, zoals afbeeldingen op *cassoni*.

Afmetingen en verhoudingen

Wat betreft de afmetingen is het mogelijk een soort algemene regel voor de hoogte van *spalliera* schilderijen vast te stellen, aangezien het merendeel van de nu bekende geschilderde panelen ten minste zestig centimeter hoog is.¹⁰⁰ Deze afmetingen worden door *cassone* panelen benaderd, maar nooit gehaald. De hoogte is het belangrijkste verschil in afmeting tussen een *spalliera* en *cassone* schildering, omdat de lengte van een afbeelding varieerde afhankelijk van de afmetingen van de muur of het meubilair waar het paneel werd geplaatst. Het is dus te zeggen dat in de afmetingen die gebruikt werden in het renaissancistische Toscane, zoals genoemd in bronnen als de Medici inventarissen, geen enkel paneel in hoogte minder is dan één *braccio* en in lengte meer is dan vier *braccia*. Een *braccio* kan hierbij worden opgevat als ongeveer zestig centimeter en het betreft de panelen die uitmaken van de series vervaardigd tussen ongeveer 1470 en 1520. Veel schilderijen hebben wat betreft hun afmetingen ongeveer de verhouding van één *braccio* in hoogte en twee *braccia* in lengte. Volgens Barriault zou een ideale norm voor *spalliera* schilderijen een hoogte van één en een lengte van drie *braccia* zijn, of ongeveer 70 bij 157 centimeter. Een gemiddelde *cassone* schildering afkomstig uit het atelier van Apollonio di Giovanni heeft een kleinere standaard van ongeveer 42 bij 149 centimeter. Ter vergelijking, door Cristelle Baskins wordt als gebruikelijke afmeting voor *cassone* panelen 38 tot 43 centimeter hoog en 130 tot 175,8 centimeter lang gegeven.¹⁰¹ Door Marta Ajmar-Wollheim en Flora Dennis wordt vermeld dat *spalliera* schilderijen gewoonlijk 60 tot 80 centimeter hoog en 140 tot 170 centimeter lang zijn.¹⁰² Deze onderlinge verschillen, voor zowel *spalliera* als *cassone* schilderijen, zijn te verklaren door de variatie in afmeting per regio in het renaissancistische Italië.¹⁰³ Binnen een reeks verschillen de panelen slechts enkele centimeters van elkaar, mogelijk doordat de randen van de schildering bijgesneden zijn op het moment dat de panelen van hun oorspronkelijke locaties werden afgehaald en verkocht, of door aanpassingen voor moderne omljstingen en steunen. Het verschil van enkele centimeters kon

¹⁰⁰ Barriault 1994, p. 57.

¹⁰¹ Baskins 1998, p. 5.

¹⁰² Ajmar-Wollheim en Dennis 2006, p. 274.

¹⁰³ Barriault 1994, p. 58.

echter ook eigen zijn aan het paneel en onopvallend als de schildering achter een omlijsting werd geplaatst. Het formaat van een paneel was een veranderende factor, afhankelijk van de afmetingen van de omgeving waar het werd geplaatst. Deze factor kan dus niet als enige aanduiding worden gebruikt om te beslissen of een schildering oorspronkelijk een muur of een kist decoreerde.

Ruimte en figuren

Terwijl schilderijen van een ronde vorm, zoals op een *desco da parto*, een beschilderd rond dienblad dat als symbolisch geschenk aan een moeder werd gegeven bij de geboorte van haar kind, een perspectief bevatten dat vanuit één punt gezien dient te worden, was dit bij *cassone* panelen anders.¹⁰⁴ Daar vulden meer complexe vertellingen de afbeelding. Tot een overtuigende nabootsing van de werkelijkheid kwam het echter niet, omdat er weinig aandacht uitging naar de geconstrueerde ruimte. Meestal zijn de figuren in groepen afgebeeld, dicht tegen elkaar aan en boven elkaar geplaatst, in een landschap dat tenminste driekwart van de verticale ruimte inneemt met langs de bovenrand een strook lucht geschilderd. Het verhaal ontvouwt zich door een herhaling van dezelfde figuren of door een aansluitend geheel van scènes. Hierdoor wordt in plaats van het creëren van een illusie van ruimte, het decoratieve patroon benadrukt dat de lengte en ook bijna de hoogte van het paneel vult. *Cassone* panelen van onder meer Pesellino en Apollonio di Giovanni volgen eenzelfde soort opzet. Hierbij werden als een soort regel groepen van 50 tot 70 figuren weergegeven in het onderste gedeelte van het paneel, één vierde tot één derde van de hoogte, waardoor de figuren heel klein lijken met het landschap dat boven hen uit stijgt. Verschillende uitzonderingen zijn aanwezig waarbij figuren de hele hoogte opvullen.¹⁰⁵ Zo is ruimte in de verte soms vervangen door grote gebouwen die in het midden zijn geplaatst en het paneel van de boven- tot onderkant vullen met figuren op de voorgrond. Een soort imitatie van reliëf beeldhouwwerk op oude sarcofagen. Twee voorbeelden van *cassone* panelen zijn te zien op afbeelding 12. En 13.

De weergave van ruimte en figuren en hun onderlinge verhouding is op *spalliera* schilderijen anders.¹⁰⁶ Wat betreft ruimtelijke compositie zijn er overeenkomsten met altaarstukken en fresco's en dit zijn dan ook de bronnen voor de weergave van ruimte op

¹⁰⁴ Barriault 1994, p. 58.

¹⁰⁵ Barriault 1994, p. 59.

¹⁰⁶ Ibid.



Afb. 12. Apollonio di Giovanni, *De avonturen van Odysseus*, 1435-45.
Cassone paneel, 42 x 131,7 cm, The Art Institute of Chicago – Chicago.



Afb. 13. Francesco Pesellino (navolger), *Horatius Cocles verdedigt de Pons Sublicius*, ca. 1450.
Cassone paneel, 38 x 128,3 cm, The Victoria and Albert Museum – Londen.

spalliera schilderijen. Er is een centraal punt waar de horizon doorheen loopt. Deze lijn verdeelt het paneel in bijna gelijke helften met enerzijds de lucht en anderzijds het landschap. De figuren nemen tenminste tweevijfde tot de helft van de hoogte van het geschilderde vlak in, net als in fresco's uit de late vijftiende eeuw. De figuren vormen meer een eenheid met hun omgeving dan op de *cassone* schilderijen. Deze eenheid speelt een nieuwe, belangrijke rol. Doordat de figuren lager zijn geplaatst, ter hoogte van de verlaagde horizon, bevinden de hoofden van de vergrote figuren zich min of meer op de lijn tussen het landschap en de lucht. Ook worden figuren die zich meer op de achtergrond bevinden kleiner weergegeven, volgens correct perspectief. De toegenomen en voor het grootste gedeelte vastgestelde schaal van de figuren binnen het schema van perspectief zorgt voor een verandering, namelijk een noodzakelijke terugbrenging van het aantal afgebeelde figuren en episodën. Aantallen van wel zeventig personen in tien of meer scènës op een *cassone* paneel worden op een *spalliera* schildering teruggebracht naar een gemiddelde van twintig tot dertig figuren in twee tot zeven scènës.

Perspectief

Onder meer Botticelli, Ghirlandaio, Filippino, Piero di Cosimo en Andrea del Sarto hielden zich al bezig met het vervaardigen van altaarstukken en fresco's waarbij ze Alberti's theorie uit *De Pittura* volgden. Volgens hem moest een schildering, voor een altaarstuk of fresco, als een open raam zijn. Zo hoort de ruimte een geheel te zijn, dient de schildering gezien te worden vanuit één bepaald perspectief en wordt het verhaal, de *istoria*, geacht centraal te staan, waarbij alle elementen ondergeschikt zijn aan de belangrijkste handeling. De kunstenaars gingen Alberti's theorie nu ook toepassen op panelen bestemd voor het interieur. Strevend naar waarschijnlijkheid ontworpen ze hun vertellingen, hoewel niet altijd even strict, met een centraal punt van perspectief.¹⁰⁷ De verdere helderheid van de voorstelling die ontstaat door de grootte, het aantal en de verdeling van figuren binnen de ruimte, wordt een kenmerk van *spalliera* schilderkunst en een factor die dit genre onderscheidt van *cassone* schilderkunst.¹⁰⁸

Om te kunnen functioneren als fictieve vensters, zullen *spalliera* schilderijen zijn ontworpen voor vooraf bepaalde plaatsen. Op die manier is de ruimtelijke indeling met de bijbehorende illusie succesvol. Vandaar ook dat de schilderijen vanuit een specifieke invalshoek bekeken diende te worden, op muren of op het meubilair. Gezien op oog- of

¹⁰⁷ Barriault 1994, p. 60.

¹⁰⁸ Barriault 1994, p. 61.

schouderhoogte konden de reeksen schilderijen de toeschouwer met zich mee trekken naar een fictieve wereld van gedichten die echt aanded. Deze fictieve wereld van de fabels van dichters vormde een uitbreiding op de woonruimte van de opdrachtgever zelf.

Wat betreft de perspectivische achtergronden is het Paolo Uccello die voor het eerst perspectief toevoegt aan composities voor huiselijke schilderkunst. Zijn schilderijen waren bijna zeker bedoeld om *spalliere* op te vullen.¹⁰⁹ Uccello's *Slag bij San Romano*, omstreeks 1450, kan volgens Barriault als een prototype beschouwd worden voor de reeksen *spalliera* schilderijen die volgen in het late Quattrocento.¹¹⁰ Ogenscheinlijk ongebruikelijk voor de vroege datum bevat Uccello's ensemble, bestaande uit drie panelen met daarop de weergave van de veldslag bij San Romano, niet alleen perspectivische elementen in alle panelen, maar ook een samenhang tussen de panelen onderling. Achter de figuren bevindt zich een landschap en een raster met speren en dit loopt door van het ene naar het andere paneel. (Afb. 14., 15., 16) Zo'n aansluitend geheel wordt gebruikelijk in latere reeksen van paneelschilderingen.

Spalliera schilderijen waren niet alleen bestemd om een illusie van diepte te creëren, maar ook om in een serie naast elkaar bekeken te worden.¹¹¹ Op die manier konden hun verhalen 'gelezen' worden voor leerzame doeleinden. Naast de besproken kenmerken als onafgebroken landschappen van het ene paneel naar het volgende en een doorlopende horizon, droeg ook een herhaling van kleuren, van hetzelfde kleurenpalet, bij aan een harmonieus geheel. Deze nadrukkelijke eenheid van de verschillende panelen is bijna uniek in de vijftiende eeuw voor het genre van *spalliera* schilderkunst.

Samensmelting

In *spalliera* schilderijen komen twee al bestaande vormen van schilderkunst samen.¹¹² Ten eerste *cassone* schilderkunst, kenmerkend voor de doorlopende vertellingen en de esthetische nadruk op de decoratie van het oppervlak. Ten tweede de kerkelijke schilderkunst en afbeeldingen in reliëf waarin steeds meer naar waarschijnlijkheid van het afgebeelde werd gestreefd. Op *spalliera* schilderijen werden bijvoorbeeld sacrale onderwerpen, zoals Botticelli's *Leven van de Heilige Zenobius*, gecentraliseerd. Dit gebeurde op eenzelfde manier als fresco's en afbeeldingen in reliëf, maar dan wel met de revolutionaire perspectivische schema's uit het Quattrocento als setting. De episoden van het verhaal

¹⁰⁹ Barriault 1994, p. 67.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Barriault 1994, p. 74.

¹¹² Barriault 1994, p. 61.



Afb. 14. Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino leidt de Florentijnse troepen bij de Slag van San Romano*, ca. 1450. Paneel, 182 x 320 cm, The National Gallery – Londen.



Afb. 15. Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino stoot Bernardino della Ciarda van zijn paard tijdens de Slag bij San Romano*, ca. 1450. Paneel, 182 x 320 cm, Galleria degli Uffizi – Florence.



Afb. 16. Paolo Uccello, *Michelotto da Cotignola neemt deel aan de Slag bij San Romano*, ca. 1450. Paneel, 182 x 316 cm. Musée du Louvre – Parijs.

worden echter wel als een doorlopende vertelling weergegeven. Zo worden personen herhaald in veranderende scènes, geplaatst in een onveranderlijke achtergrond of een die bij iedere episode steeds een ander gedeelte laat zien. Bij profane voorstellingen, zoals het verhaal van Griselda of *Nastagio degli Onesti*, gebeurt het omgekeerde. Eerst waren ze vastgelegd in de doorlopende vertellingen en langwerpige vlakken van *cassone* schilderijen, nu concentreren ze zich en worden geplaatst in een geconstrueerde ruimte.¹¹³

Vernieuwend en conservatief tegelijk zijn in *spalliera* schilderijen middeleeuwse en renaissancistische gebruiken terug te vinden. Zo stamt de doorlopende vertelling af van rollen en reliëf sculptuur uit de klassieke oudheid en de Middeleeuwen. De ruimtelijke compositie komt uit de verhalende reliëfs van Lorenzo Ghiberti en Donatello waarin meerdere episodes verspreid zijn over verschillende punten binnen een visueel geheel. Dit zijn van Ghiberti de bronzen panelen die hij rond 1435 vervaardigde voor de deuren aan de oostkant van het baptisterium in Florence, de deuren van het Paradijs. Wat betreft Donatello zijn het de bronzen reliëfs voor het Hoog Altaar van de Sant'Antonio in Padua. Op beide voorbeelden komen kleine figuren voor, is het oppervlak van de afbeelding ten minste één *braccio* hoog en is de indeling van de ruimte en de episoden gelijk aan *spalliera* schilderkunst. Ook vormen verschillende afbeeldingen wat betreft het thema of onderwerp samen een reeks. De *spalliera* schilderijen spraken de toeschouwer echter op een meer directe manier aan doordat ze zich op ooghoogte bevonden en ik kleur waren. Ook was er was minder mogelijkheid voor illusie doordat de verhalen geplaatst werden in de nieuw ontworpen perspectivische omgeving. Door het samenkomen van twee systemen moest er als het ware een nieuwe vorm ontworpen worden voor het afbeelden van een verhaal. Deze vorm lijkt ten grondslag te liggen aan *spalliera* schilderkunst.

Vertelwijze

De vertellingen op *spalliera* schilderijen zijn in twee groepen in te delen.¹¹⁴ De eerste groep wordt gevormd door ensembles die aan één afzonderlijk onderwerp zijn gewijd, meestal met een weergave van gebeurtenissen in het ene paneel, gevolgd door de nasleep in de andere panelen. Deze vorm komt in de eerste plaats af van fresco's en *cassone* schilderkunst. Daarnaast is een sculpturale variant te vinden in Ghiberti's *Leven van Christus* voor de noordelijke deuren van het Florentijnse baptisterium. Een voorbeeld van een *spalliera* reeks waarop meerdere episoden opeenvolgend worden verteld over de panelen, samen een

¹¹³ Barriault 1994, p. 62.

¹¹⁴ Ibid.

volledig verhaal vormend, is het verhaal van Nastagio degli Onesti. De tweede groep betreft ensembles van panelen met verschillende onderwerpen die in verband staan met elkaar wat betreft het thema, bijvoorbeeld verschillende episoden uit dezelfde literaire bron.¹¹⁵ Dit doet denken aan Ghiberti's reliëfs voor de deuren aan de oostkant van het Florentijnse baptisterium. Een voorbeeld van dit type zijn twee *spalliera* panelen van Filippino Lippi met daarop twee losse verhalen uit het Oude Testament; Mozes die water uit de steen slaat en de aanbidding van het gouden kalf.

De episoden uit de verhalen die op de *spalliera* schilderijen zijn afgebeeld, kunnen op twee manieren worden weergegeven.¹¹⁶ De eerste is een lineaire opvolging, van links naar rechts en van het eerste tot het laatste paneel te lezen. Deze wijze was beïnvloed door de illuminaties van vroeg Christelijke en middeleeuwse manuscripten. De tweede manier is een niet-lineaire vertelling, een niet chronologische verdeling waarbij episoden in een willekeurige volgorde gelezen kunnen worden. Deze wijze was overgenomen van afbeeldingen in reliëf en fresco's uit de vroege vijftiende eeuw. Het onderscheid wordt niet altijd strikt gehanteerd. Zo kan binnen een lineaire vertelling toch een enkele episode buiten de chronologische verhaallijn vallen en ook kunnen er binnen een reeks panelen verschillende vertelwijzen worden gebruikt. Geen enkele kunstenaar vervaardigde schilderijen in alleen een lineaire of niet-lineaire vorm. Het zou kunnen dat een lineaire vorm geschikt werd geacht voor religieuze onderwerpen, gezien hun erfenis in rollen en handschriften. Een voorbeeld van een reeks schilderijen waarbij de episoden in een lineaire vorm zijn verteld, is Botticelli's verhaal over de heilige Zenobius.¹¹⁷

Enkele profane verhalen, klassiek en modern, zijn ook in lineaire vorm weergegeven, zoals Piero di Cosimo's *Mythe van Prometheus* en Bartolommeo di Giovanni's vertelling van *Io*.¹¹⁸ Hoewel de meeste geschilderde mythologieën en historische verhalen *in medias res* beginnen, kan een serie schilderijen één paneel omvatten met opeenvolgende episoden waarbij een eenheid tussen de panelen onderling wel gehandhaafd blijft. Beide manieren, lineair en niet-lineair, zijn in gelijke mate aanwezig in Renaissance schilderkunst en afbeeldingen in reliëf. De mogelijke voorrang van de niet-lineaire vorm kan getuigen van een algemene regel voor literatuur in west Europa. Zo wordt een verhaal vaak verteld aan de hand van flashbacks en vooruitblikken, niet zozeer via de strikte chronologische volgorde van de gebeurtenissen. In de traditie van het epos begint Homerus' *Ilias* bij het tiende jaar van de

¹¹⁵ Barriault 1994, p. 64.

¹¹⁶ Barriault 1994, p. 82.

¹¹⁷ Barriault 1994, p. 83.

¹¹⁸ Barriault 1994, p. 84.

Trojaanse oorlog en begint Dante zijn spirituele reis in de *Divina Commedia* in het midden van zijn leven, oftewel *in medias res*. Dit gebruik zou ten grondslag kunnen liggen aan de manier van afbeelden van gecentraliseerde episoden, aan de zijkanten aangevuld met andere scènes.¹¹⁹ Bovendien kan er meer verscheidenheid, uitbreiding en begrijpelijkheid aan het verhaal worden toegevoegd als enkele episoden juist niet in de goede volgorde zijn geplaatst op de schildering. Er hoeven echter niet altijd duidelijke parallelen te zijn tussen enerzijds de literaire bron en de narratieve structuur in de tekst en anderzijds het werk van de kunstenaar en de narratieve structuur van hetzelfde verhaal in de schildering.¹²⁰

De doorlopende vertelling, kenmerkend voor *spalliera* schilderkunst, ontwikkelt zich tot steeds meer geconcentreerde afbeeldingen van de weergegeven scènes.¹²¹ In de klassieke schilderkunst in de zestiende eeuw gaan de elkaar opvolgende episoden, die samen het verhaal vormen op een schildering, meer en meer over in één, een eenheid vormende scène. De afnemende lijn in het aantal weergegeven episoden, begonnen bij de overgang van *cassone* schilderingen naar *spalliere*, vervolgt zijn weg in de schilderkunst in het Cinquecento.

¹¹⁹ Barriault 1994, p. 85.

¹²⁰ Barriault 1994, p. 86.

¹²¹ Barriault 1994, pp. 87-88.

7. Vier *spalliera* reeksen

Aan de hand van enkele voorbeelden van *spalliera* schilderijen, zal ik de hierboven besproken kenmerken en aspecten van *spalliera* schilderkunst toelichten en verduidelijken. Ik heb gekozen voor vier reeksen met onderwerpen betrekking hebbend op het Oude Testament, de klassiek Romeinse geschiedenis, novellen uit de vroege Renaissance en de klassieke mythologie. Op deze manier worden de verscheidenheid aan verhalen en de onderlinge overeenkomsten en verschillen in de weergave van afbeeldingen geïllustreerd.

Biagio di Antonio, *Het verhaal van Jozef*

Nu kon Jozef zich voor alle omstanders niet langer beheersen en hij riep uit: ‘Stuur iedereen weg.’ Zo was er niemand meer bij, toen Jozef zich aan zijn broers bekendmaakte. [...] ‘Ik ben Jozef, de broer die jullie aan Egypte verkocht hebben. Je hoeft niet zo teneergeslagen te zijn en jezelf niet meer te verwijten dat jullie mij hiernaartoe verkocht hebben, want God heeft mij voor jullie uit gezonden om jullie in leven te houden.’¹²²

Genesis 45:1-5.

De oorspronkelijke opdrachtgever en de plaats van bestemming van deze reeks zijn onbekend.¹²³ De schilderijen zijn in verband gebracht met Pintoricchio en Utili da Faenza, maar toegeschreven aan Biagio di Antonio. Aangezien Biagio’s composities enige verwantschap vertonen met andere Toscaanse reeksen en vanwege andere voorbeelden van dit verhaal in de huishoudens van de Rucellai en Borgherini families, lijkt een Florentijnse opdrachtgever waarschijnlijk. Biagio’s gebruikelijke combinatie van vormen, afkomstig van Verrocchio en Ghirlandaio, toont een lichte Umbriaanse invloed, ogenschijnlijk van Perugino.¹²⁴ Dit suggereert een datering rond 1482, de tijd wanneer Biagio in de Sixtijnse Kapel werkte in het gezelschap van Perugino en andere kunstenaars uit Umbrië. In de literatuur wordt de reeks vaak beschouwd als bestemd voor *cassone*.¹²⁵ Het formaat van de panelen, de schaal van de afbeeldingen en de manier waarop het verhaal is weergegeven, zijn echter overeenkomstig met schilderijen voor *spalliere*.¹²⁶

¹²² De Bijbel, Wilibrordvertaling 2004, p. 36.

¹²³ Barriault 1994, p. 142.

¹²⁴ Zeri en Gardner 1971, p. 147.

¹²⁵ Zo ook in de oudere catalogus van het J. Paul Getty Museum waar het eerste van de twee panelen zich tegenwoordig bevindt, Fredericksen 1975, p. 80.

¹²⁶ Barriault 1994, p. 142.

De reeks bestaat uit twee schilderijen, vervaardigd met tempera op paneel.¹²⁷ Het eerste paneel, met daarop *Het vroege leven van Jozef* afgebeeld, is 66,6 centimeter hoog en 149,3 centimeter lang. (Afb. 17.) Het tweede paneel met *Jozef in Egypte* is 68,5 centimeter hoog en 150 centimeter lang. (Afb. 18.) De reeks heeft een religieus onderwerp. Als literaire bron kan het boek *Genesis* uit het Oude Testament worden aangewezen, de hoofdstukken 37 en 39 tot 49. Het is een ensemble dat aan één afzonderlijk onderwerp is gewijd, namelijk het leven van Jozef. Op het eerste paneel worden gebeurtenissen uit zijn vroege leven weergegeven en op het tweede paneel het vervolg daarop, dat zich hoofdzakelijk in Egypte afspeelt. Samen vormen de panelen een volledig verhaal.

Op het eerste paneel, *Het vroege leven van Jozef*, zijn zeven episoden afgebeeld in een lineaire opvolging.¹²⁸ Zittend onder het linker gedeelte van de loggia, stuurt Jakob de jonge Jozef naar Sichem om zijn broers te zoeken. Links daarvan, op het middenstuk, is te zien hoe Jozef op weg gaat. Via de doorkijk van de linker loggia is op de achtergrond weergegeven hoe Jozef in Dotan zijn broers en hun kudde vindt. Zijn broers, jaloers op de aandacht die Jozef van Jakob ontvangt, gooien hem in een put. Op de linker achtergrond is te zien hoe ze hem er weer uit halen en vervolgens verkopen aan de naar Egypte reizende Ismaëlieten, met het opschrift *Mercatanti*, in ruil voor zilver. Op de achtergrond rechts naast de loggia zijn Jozef en de *Mercatanti* weergegeven, uitvarend naar Egypte. Zittend onder de rechter loggia betreurt Jacob de met bloed besmeurde mantel van Jozef, door zijn broers aan hun vader getoond als bewijs bij hun verhaal dat Jozef is vermoord door een wild beest.

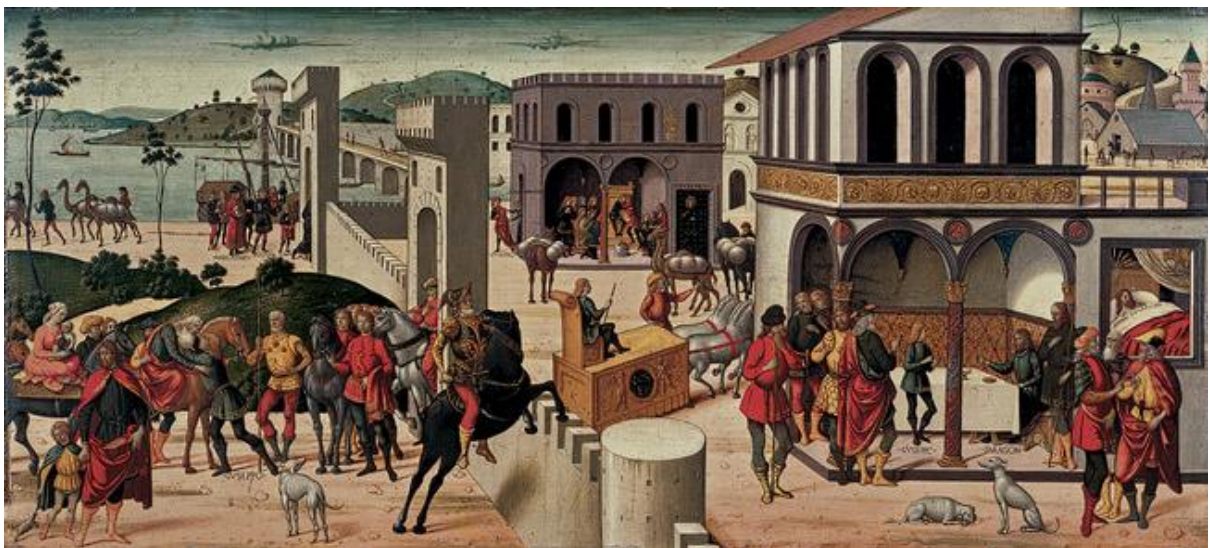
Op het tweede paneel, *Jozef in Egypte*, worden tien episoden weergegeven in een niet-lineaire opvolging. Op de achtergrond aan de linkerkant is de aankomst van Jozef en de koopmannen in Egypte weergegeven waarbij Jozef wordt verkocht aan Potifar, de aanvoerder van de Farao's garde. Vervolgens maakt de vrouw van Potifar avances richting Jozef. Deze gaat er echter niet op in en vlucht weg, te zien op de achtergrond in het midden. Daarop dient Potifars vrouw een valse aanklacht tegen Jozef in en hij wordt, tevens op de achtergrond in het midden, gevangen gezet. Rechts op de voorgrond is via een inkijk in zijn slaapvertrek, de dromende Farao weergegeven. In de loggia daar links naast wordt Jozef voor de Farao gebracht om zijn dromen te duiden. Nadat Jozef de droom van de Farao interpreteert als een voorspelling voor een hongersnood, wordt hij vrijgelaten en benoemd tot opzichter over het huis van de Farao en gouverneur over het land. Hij is in het midden van het paneel te zien op

¹²⁷ Barriault 1994, p. 142.

¹²⁸ Identificatie van de episoden op beide panelen is gebaseerd op Barriault 1994, p. 142 en Pope-Hennessy en Christiansen 1980, p. 38.



Afb. 17. Biagio di Antonio, *Het vroege leven van Jozef*, ca. 1482.
Spalliera paneel, 66,6 x 149,3 cm, J. Paul Getty Museum - Malibu, California.



Afb. 18. Biagio di Antonio, *Jozef in Egypte*, ca. 1482.
Spalliera paneel, 68,5 x 150 cm, The Metropolitan Museum of Art - New York.

een wagen die zijn naam draagt. Rechts op de achtergrond is een grote graanschuur te zien en de opslag en verspreiding van het graan. De hongersnood dwingt de broers van Jozef om voedsel te zoeken in Egypte en na de onthulling van de zilveren beker in Benjamins zak vindt de hereniging van Jozef met zijn broers plaats, te zien op de achtergrond in het midden. De hereniging van Jozef en Jakob is links op de voorgrond te zien. Verder vormen de zeventig afstammelingen van Jakob, zijn zonen, dochters en hun kinderen, die met hem reizen van Kanaän naar Egypte, links op de voorgrond een voortzetting vanaf het eerste paneel.

Op beide panelen zijn dezelfde kleurschakeringen gebruikt, wat zorgt voor een eenheid. De figuren zijn in correct perspectief weergegeven. Ze zijn afgebeeld op de voorgrond ter grootte van tweevijfde tot bijna de helft van de hoogte van het paneel en hoe verder ze zich op de achtergrond bevinden hoe kleiner ze zijn weergegeven. Het aantal episoden per paneel ligt met respectievelijk zeven en tien iets boven het gemiddelde van twee tot zeven scènes. Dit geldt ook voor het aantal figuren, dat ligt op beide panelen rond de veertig. Het landschap is doorlopend van het ene naar het andere paneel. Zo sluit het gedeelte op de achtergrond, met de zee, op elkaar aan en vormt de optocht van mensen op zowel de voorgrond als de achtergrond een geheel. Deze nauwkeurige aansluiting doet vermoeden dat de vertelling op één lang paneel kan zijn geschilderd, misschien geplaatst boven een *lettuccio*.¹²⁹ Dit wordt naar mijn idee ook bevestigd door het ideale punt van waaruit beide panelen bekeken dienen te worden. Dit ligt niet in het midden van ieder paneel, maar in het midden van de beide panelen samen. Zo is de architectuur op het eerste paneel ontworpen met het vluchtpunt gelegen aan de rechterkant en op het tweede paneel naar links. Het is gebruikelijk bij *spalliere* schilderijen om dit vluchtpunt centraal weer te geven. Vanuit het oogpunt van de toeschouwer midden voor het paneel, dient dit punt dus in het midden van het paneel te liggen. Dit geldt in dit geval pas als het tweede paneel achter het eerste paneel wordt geplaatst en ze één lijn vormen.

Verder reflecteert de weergave van de architectuur op beide panelen de smaak voor klassieke details, gangbaar in het laatste kwart van de vijftiende eeuw.¹³⁰ In het bijzonder opmerkelijk zijn de acanthus versiering van het paleis op het eerste paneel, in plaats van de typische grijze steen in Florentijnse architectuur en het gebruik van rood gaderde marmeren zuilen op het tweede paneel. Het gebouw in het midden van het tweede paneel is voorzien van een driedelige functie: het is het huis van Potifar, Jozefs gevangenis en het huis van Jozef

¹²⁹ Barriault 1994, p. 142.

¹³⁰ Pope-Hennessy en Christiansen 1980, p. 38.

waarin hij zijn identiteit aan zijn broers bekend maakt.¹³¹ Het gebouw is ontworpen als een klein eigentijds Florentijns paleis, maar met twee aanpassingen. Zo zou de loggia normaal gesproken onderdeel uitmaken van de eigen binnenplaats en niet, zoals hier, zich aan de buitenkant bevinden. Ten tweede vormen de kantelen een afwijking. Deze kenmerken eigenlijk middeleeuwse paleizen, maar zijn hier zeer zeker bedoeld om het gebouw aan te duiden als een openbare gevangenis. Het witte gebouw aan de rechterkant dat een klein stukje te zien is, kan herkend worden als een profane tempel door de twee figuren in de nissen boven de deur; de linker figuur lijkt Jupiter met bliksemschichten te zijn en de rechter Apollo spelend op een viool.

De ideale sociale ethos van vaders en zoons als fundament van de familie, *fundamentum domus*, is terug te zien in deze *spalliere* reeks. Het belang van familie en de band tussen zowel vader en zoon als van de zonen onderling komt terug in het verhaal over Jozef. De reeks kan dan ook als *exemplum* gezien worden voor met name de mannen in het Florentijnse huishouden.

Botticelli, *Lucretia* en *Virginia*

While they were being entertained there, Sextus, the son of Superbus, cast immodest looks at the beauty and virtue of the chaste Lucretia. Burning with illicit passion, he decided in his own mind to possess her through force if he could not enjoy her charms in any other way.¹³²

Boccaccio, *De claris mulieribus* (Eng. Vert.: *Famous women*).

‘Appius,’ he cried, ‘if I spoke too harshly, a father’s heart was to blame, and I ask your pardon. This whole business bewilders me – [...] Then he snatched a knife from a butcher, and crying: ‘There is only one way, my child, to make you free,’ he stabbed her [Virginia] to the heart.’¹³³

Livius, *Ab Urbe Condita* (Eng. Vert.: *The early history of Rome*).

De opdrachtgever en oorspronkelijke plaats van bestemming van beide panelen is onzeker.¹³⁴ Ze zijn echter in verband gebracht met de panelen die Vasari beschrijft voor Guidantonio Vespucci, vervaardigd ter ere van het huwelijk van diens zoon Giovanni in 1499-1500. De

¹³¹ Pope-Hennessy en Christiansen 1980, p. 40.

¹³² Boccaccio 2001, p. 197.

¹³³ Livius 1961, p. 220.

¹³⁴ Barriault 1994, p. 154.

datering is op basis hiervan omstreeks 1500 geplaatst. De twee *spalliera* schilderijen vormen een ensemble met verschillende onderwerpen die in verband staan met elkaar wat betreft het thema. Voor beide verhalen zijn Livius' *Ab Urbe Condita*, boek 1 en 3, uit de eerste eeuw na Christus, en Boccaccio's *De claris mulieribus*, uit omstreeks 1360-70, de inspiratiebron geweest. Beide panelen zijn vervaardigd met tempera op paneel. De schildering met het verhaal van Lucretia is 85 centimeter hoog en 180 centimeter lang, die met Virginia 82 bij 156 centimeter.

Op het paneel met het verhaal van Lucretia zijn drie episoden afgebeeld, in een niet-lineaire opvolging.¹³⁵ (Afb. 19.) Lucretia is het toonbeeld van deugdelijkheid en kuisheid. Tijdens een bezoek van haar echtgenoot Tarquinius Collatinus in gezelschap van enkele andere prinses, wordt één van hen verliefd op haar. Deze Sextus Tarquinius is onder de indruk van Lucretia's schoonheid en kuisheid en hij is vastbesloten haar in zijn bezit te krijgen. Aan de linkerkant van de schildering is te zien hoe Sextus Lucretia bedreigt met een dolk en met het feit dat hij aan anderen zal vertellen dat ze een overspelige vrouw is als ze zich niet aan hem onderwerpt. (Afb. 19a.) In Livius' *The early history of Rome* vindt deze scène 's nachts plaats, in het huis van Lucretia. Na talloze bedreigingen van Sextus ziet Lucretia geen andere uitweg dan hem zijn zin te geven. De volgende dag vraagt Lucretia haar echtgenoot, vader en twee goede vrienden dwingend langs te komen, voordat er iets afschuwelijks gebeurt. Lucretia's vader, Spurius Lucretius, haar echtgenoot en de twee vrienden Publius Valerius en Lucius Junius Brutus, treffen Lucretia huilend op haar kamer aan. Ze vertelt wat er is gebeurd, maar dat alleen haar lichaam is geschonden en haar hart onschuldig is. Nadat ze verklaart geen voorbeeld te willen zijn voor onkuis vrouwen die ontkomen aan wat ze verdienen, haalt ze een dolk te voorschijn en pleegt zelfmoord. Aan de rechterkant van het paneel is te zien hoe de vier mannen haar lichaam opvangen. (Afb. 19b.) Terwijl Lucretia's vader en echtgenoot overweldigd worden door verdriet, verwijderd Brutus de dolk uit Lucretia's lichaam en zweert dat hij wraak zal nemen. Daarna geeft hij de dolk aan Lucretia's echtgenoot, aan haar vader en tenslotte aan zijn vriend. Lucretia wordt liggend op de lijkbaar naar het marktplein gedragen. Dit is te zien op het middengedeelte van het paneel, waar ze omgeven wordt door Romeinen. (Afb. 19c.) Deze figuur die half boven haar baar staat, een blauwe tuniek dragend met een gouden kuras, een helm en rode laarzen, is waarschijnlijk Brutus. De figuur is ook aan de rechterkant te zien als een van de vier mannen die Lucretia's zelfmoord aanschouwen. Door Livius wordt hij geprezen voor het aansporen

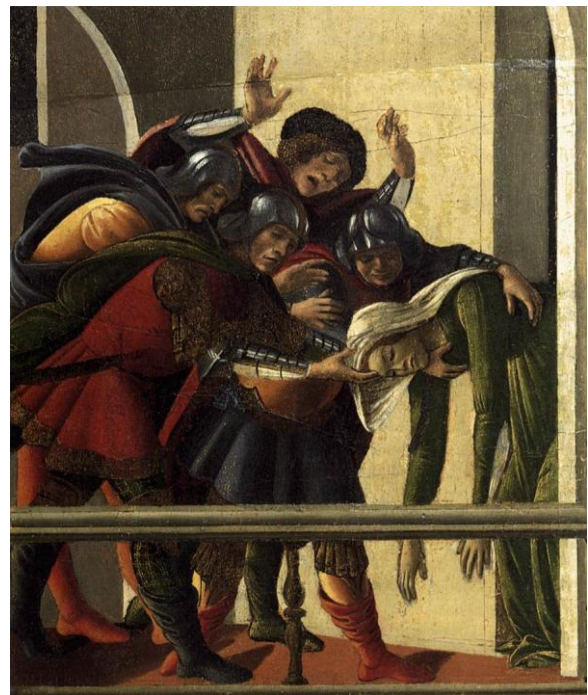
¹³⁵ Identificatie van de episoden op dit paneel is gebaseerd op Barriault 1994, p. 154 en Livius 1961, pp. 82-84.



Afb. 19. Botticelli, *Lucretia*, ca. 1500.
Spalliera paneel, 85 x 180 cm, Isabella Stewart Gardner Museum – Boston.



Afb. 19a. Detail.



Afb. 19b. Detail.



Afb. 19c. Detail.

van de Romeinen hun wapens op te nemen en tegen de tirannen te vechten waar Sextus Tarquinius er één van is.

Op het tweede paneel, het verhaal van Virginia, worden zes episoden weergegeven in een lineaire opvolging.¹³⁶ (Afb. 20.) De Romeinse Virginia, verloofd met Lucius Icilius, wordt begeerd door de decemvir Appius Claudius. Ze is niet gevoelig voor zijn advances en daarop verzint hij een andere manier om haar te krijgen. Links op het paneel is te zien hoe Virginia, in een groen gewaad met rode mantel, op Appius' orders, waarschijnlijk de figuur met de baard in het groene gewaad met groene hoed, wordt ontvoerd door Appius' dienaar Marcus Claudius, in een rode tuniek met kousen en een groene mantel. In het midden links is te zien hoe Marcus Claudius Virginia voor het tribunaal brengt. In het midden boven beschuldigt Appius, in een groen gewaad en met een Florentijnse hoofdtooi, een *mazzocchio*, Lucretia ervan een weggelopen slaaf te zijn. Hij bereidt zich voor van een maagd een overspelige vrouw te maken en van een vrouw die verloofd was om te gaan trouwen een prostituee. Hij negeert de smeekbedes van zowel Virginia's vader Lucius Verginius, twee keer afgebeeld op de treden, dragend een groene tuniek, een rode mantel en een helm, als van haar verloofde Lucius, in een groene tuniek met een helm. Het lukt Virginia's vader echter wel Appius' over te halen nog even met zijn dochter te kunnen spreken. Bij deze gelegenheid loopt hij met haar richting enkele winkels, nog steeds in zicht van het tribunaal. Daar grijpt hij een slagersmes en vervolgens, bij het uitroepen dat het nemen van Virginia's leven de enige manier is om haar vrijheid te herstellen, doodt hij haar. Dit is midden rechts op de schildering weergegeven. (Afb. 20a.) Aan de rechterkant is te zien hoe Virginia's vader en haar verloofde, over wie Livius zegt dat hij aanwezig was om Virginia's levenloze lichaam aan de mensen te laten zien, hun paarden bestijgen en plechtig beloven wraak te zullen nemen. In het midden op de voorgrond is verder te zien hoe de plebejers zich voorbereiden de tirannen op de vlucht te jagen.

Op beide panelen zijn de figuren in correct perspectief weergegeven. Ze zijn van een constante hoogte, zoals gebruikelijk ongeveer tweevijfde van de hoogte van het paneel. Met respectievelijk drie en zes episoden en tussen de twintig en dertig afgebeelde figuren, vallen beide schilderingen binnen het gemiddelde van *spalliera* schilderingen. Op beide panelen ligt het punt van waaruit de afbeelding het best aanschouwd kan worden in het midden, een centraal vluchtpunt. Dit is duidelijk te zien aan de manier waarop de gebouwen zijn weergegeven en wordt versterkt door de symmetrie in de architectuur. Op het Lucretia paneel

¹³⁶ Identificatie van de episoden op dit paneel is gebaseerd op Barriault 1994, p. 154 en Boccaccio 2001, pp. 243-247.



Afb. 20. Botticelli, *Virginia*, ca. 1500.
Spalliera panel, 82 x 156 cm, Accademia Carrara – Bergamo.



Afb. 20a. Detail.

is het decor een plein, met gebouwen aan iedere zijde.¹³⁷ Bedoeld wordt het forum van Collatia, een stad ten noord-oosten van Rome en de woonplaats van Lucretia. In het midden, geplaatst op een voetstuk van porfier met panelen van serpentijn, bevindt zich een porfier zuil met een korinthisch kapiteel, een wit marmeren beeld van David ondersteunend. Hij draagt een Romeinse wapenrusting met een helm, in zijn rechterhand houdt hij zijn slinger en het hoofd van Goliath ligt aan zijn voeten.¹³⁸ Het beeld zou een symbolische betekenis kunnen hebben binnen de context van de voorstelling. Zo zou de overwinning van David op de reus Goliath symbool kunnen staan voor de overwinning van de Romeinen op de tirannen. Achter de zuil bevindt zich een grote triomfboog van de korinthische orde, nagebootst van de boog van Constantijn in Rome. De boog is voorzien van gebeeldhouwde reliëfs en vier standbeelden van mannelijke figuren. Aan de linkerkant bevindt zich een paleis met aan de voorkant, boven de doorgang, in oker een reliëf waarop Judith is afgebeeld. Evenals het beeld van David is deze afbeelding van Judith passend bij het onderwerp van de *spalliera* schildering. Judith weet haar volk te redden van de onderwerping aan Holofernes door hem te onthoofden. Lucretia op haar beurt spoort door haar zelfmoord de Romeinse mannen aan het op te nemen tegen de tirannen die hun vrijheid bedreigen. Bovendien is Judith een voorbeeld, *exemplum*, voor Lucretia, omdat zij als vrouw de macht van een man overstijgt. Aan de rechterkant is het decor een loggia van een wit paleis met boven de opening aan de voorzijde een reliëf in oker van Horatius Cocles die een brug verdedigt. Naar mijn idee heeft het ontwerp van de architectuur de niet-lineaire weergave van het verhaal bepaald. Door het verdwijnpunt in het midden en de symmetrische architectuur, wordt de aandacht van de toeschouwer naar het midden van het paneel getrokken. Daar moest dan ook de belangrijkste episode worden weergegeven; de scène met Lucretia liggend op de lijkbaar. Door de twee andere gebeurtenissen in aparte ruimtes te plaatsen, wordt duidelijk gemaakt dat het drie verschillende episoden betreft.

Op het Virginia paneel is het decor een Romeins tribunaal, een basiliek met een apsis.¹³⁹ Boven de doorgang aan de linkerkant bevindt zich een schildering in *chiaroscuro* met daarop een scène van een bestraffing die buiten de muren van een stad plaatsvindt. Boven de doorgang aan de rechterkant is een schildering in *chiaroscuro* te zien van een veldslag, met een sarcofaag vol met wapens op de voorgrond. Net als het Lucretia paneel, voldoet de omgeving van het verhaal over Virginia aan Vitruvius' voorschrift voor de

¹³⁷ Lightbown 1978, p. 101.

¹³⁸ Lightbown 1978, p. 102.

¹³⁹ Lightbown 1978, p. 103.

serieuze aard van de tragedie. De zuilengalerij, het gewelf, de reliëfs en op het Lucretia paneel de triomfboog en de beelden, alles in de klassieke stijl, werden volgens Vitruvius en Alberti geschikt geacht als omgeving voor tragische verhalen. In dit geval over zelfopoffering in het belang van de familie en de navolgende republikeinse overwinningen op tirannie.

Zowel Lucretia als Virginia zijn *exempla* van de deugd van *pudicitia*, ofwel kuisheid.¹⁴⁰ Ze zullen dan ook met name een voorbeeld zijn geweest voor (jonge) vrouwen van wie kuisheid en integriteit werd verwacht.

Meester van het verhaal van Griselda, *Het verhaal van de geduldige Griselda*

‘Ik ben gekomen’, zei hij, ‘om mijn bruid af te halen, maar eerst wil ik haar in jouw bijzijn nog enkele vragen stellen.’ Hij vroeg haar of zij, als hij haar tot vrouw koos, steeds haar uiterste best zou doen om het hem naar de zin te maken en nooit boos te worden om wat hij zou zeggen of doen, of zij hem altijd zou gehoorzamen enzovoort, en op al deze vragen antwoordde ze bevestigend.

Boccaccio, *Decamerone*.

Als opdrachtgever van deze *spalliera* reeks is Ambrogio Spannocchi voorgesteld, penningmeester van Aeneus Silvius Piccolomini.¹⁴¹ De serie zou bedoeld kunnen zijn voor de decoratie van een vertrek in het Palazzo Spannocchi in Siena, wellicht ter herinnering aan een dubbel huwelijk voor Aeneus’ zoons Antonio en Giulio in 1493-94. Afgaand op de afgebeelde kleding is een datering rond 1500 waarschijnlijk.¹⁴² De schilderijen zijn een vermenging van Siense, Florentijnse en Umbrische elementen en toegeschreven aan de kringen van onder meer Signorelli, Pintoricchio en Bartolommeo della Gatta.¹⁴³

De reeks is vervaardigd met tempera op paneel en bestaat uit drie panelen die afgerond allemaal 61,5 centimeter hoog en 154,5 centimeter lang zijn. De schilderijen hebben een novelle als literaire bron, namelijk het tiende verhaal dat op de tiende dag wordt verteld in Bocaccio’s *Decamerone*. De drie panelen volgen elkaar op wat betreft de afgebeelde episoden en vormen samen het volledige verhaal over Griselda. De weergegeven episoden per paneel zijn echter niet in een lineaire volgorde weergegeven.

¹⁴⁰ Lightbown 1978, p. 103.

¹⁴¹ Barriault 1994, p. 148.

¹⁴² Baker en Henry 1995, p. 439.

¹⁴³ Barriault 1994, p. 148.

Op het eerste paneel, *Ontmoeting en huwelijk van Griselda en Gualtieri*, zijn zes episoden afgebeeld.¹⁴⁴ (Afb. 21.) Links op de achtergrond is te zien hoe Gualtieri, markies van Saluzzo, op jacht is met valken. Na lang aandringen van het volk op zoek te gaan naar een echtgenote, besluit Gualtieri Griselda tot bruid te nemen. Links op de voorgrond is te zien hoe hij, een rode hoed en rode kousen dragend, samen met zijn vazallen op weg gaat naar de stad. Daar vindt hij de onschuldige en arme Griselda, terugkerend met water van de bron.¹⁴⁵ Rechts op de achtergrond is te zien hoe Gualtieri vervolgens het huis van Griselda's vader binnengaat en daar het huwelijk voorstelt, op voorwaarde dat Griselda hem in alles zal gehoorzamen. (Afb. 21b.) Daarna leidt hij Griselda naar buiten, uiterst rechts op het paneel, en dient Griselda zich voor de ogen van alle omstanders te ontkleden en de bruidskleding aan te trekken, te zien op de rechter voorgrond. Voor de triomfboog in het midden van het paneel, worden Gualtieri en Griselda, nu gekleed in rood en goud brokaat, in de aanwezigheid van de burgers getrouwd. (Afb. 21a.) Griselda neemt de ring aan en rijpaarden staan klaar om het paar naar de woning van de markies te brengen voor het huwelijksfeest.

Op het tweede paneel, *Griselda's beproevingen*, zijn zeven episoden afgebeeld. (Afb. 22.) Links op de achtergrond stelt Gualtieri Griselda's geduld op de proef door te doen alsof hij hun kinderen gaat vermoorden. Hij geeft een dienaar de opdracht een kind bij haar weg te halen in drie scènes. Daarna veinst hij de ontbinding van hun huwelijk door middel van vervalste brieven van een pauselijke ontheffing waarop Griselda haar ring terug geeft, in het midden op de voorgrond. (Afb. 22a.) Aan de rechterkant ontdoet hij Griselda vervolgens van haar kleding en rechts op de voorgrond is te zien dat Griselda zich schikt en wordt weggestuurd. Ze gaat blootvoets, in alleen een simpele jurk die ze had gevraagd in ruil voor dat ze haar maagdelijkheid heeft opgegeven voor het huwelijk. Rechts op de achtergrond keert de afgewezen Griselda terug naar het huis van haar vader.

Het derde paneel, *Weerzien en verzoening*, omvat negen episoden. (Afb. 23.) Rechts op de achtergrond en het middenstuk, onder Griselda's balkon en buiten de loggia, gaat Gualtieri door met het op de proef stellen van Griselda door haar te verzoeken hem te komen helpen met huishoudelijke zaken voor zijn aanstaande huwelijk. Links op de achtergrond is te zien hoe Griselda gehoorzaam bezig is met vegen en de kamers in orde maakt ter voorbereiding op het tweede huwelijk van Gualtieri. Links in het middenstuk wordt getoond hoe Griselda, met een vrolijk gezicht en ondanks haar verachtelijke kleding, de vrouwen uit

¹⁴⁴ Identificatie van de episoden op alledrie de panelen is gebaseerd op Barriault 1994, pp. 148-149 en Boccaccio 2010, pp. 777-788.

¹⁴⁵ Barriault 1994, p. 149.



Afb. 21. Meester van het verhaal van Griselda, *Ontmoeting en huwelijk van Griselda en Gualtieri*, ca. 1500.
Spalliera paneel, 61,5 x 154,5 cm, The National Gallery – London.



Afb. 21b. Detail.



Afb. 21a. Detail.



Afb. 22. Meester van het verhaal van Griselda, *Griselda's beproevingen*, ca. 1500.
Spalliera paneel, 61,6 x 154,6 cm, The National Gallery – London.



Afb. 22a. Detail.



Afb. 23. Meester van het verhaal van Griselda, *Weerzien en verzoening*, ca. 1500.
Spalliera paneel, 61,5 x 154,5 cm, The National Gallery – London.



Afb. 23a. Detail.



Afb. 23b. Detail

de stad ontvangt die zijn uitgenodigd voor het feest. In het midden op de achtergrond brengt een optocht van mensen van goede komaf Griselda's kinderen terug van hun schuilplaats in Bologna. Griselda herkent haar kinderen niet na hun lange afwezigheid en groet haar dochter denkend dat het Gualtieri's nieuwe bruid betreft, rechts op de achtergrond. Vervolgens prijst Griselda de kinderen, zittend met Gualtieri aan de bankettafel, aan de rechterkant van het paneel. (Afb. 23a.) Tenslotte bekent Gualtieri, zittend met de kinderen, maar nu aan de linkerkant van de tafel, de waarheid over Griselda's beproevingen. (Afb. 23b.) Hij neemt haar terug als echtgenote en bezegelt zijn goedkeuring van Griselda's toewijding met een kus die het feest en de feestvreugde begint.

Op alledrie de panelen is de horizon op dezelfde hoogte geplaatst, op tweevijfde van de hoogte van de schildering, en in de setting zijn de figuren in correct perspectief weergegeven. Verder komen op iedere schildering dezelfde kleurschakeringen terug. Het gemiddelde aantal weergegeven figuren wordt overschreden door de optocht en het feestmaal op het derde paneel, maar toch blijft het een overzichtelijk geheel. Hetzelfde geldt voor het aantal weergegeven episoden. Ten opzichte van een denkbeeldige middenlijn, verticaal door het centrale punt van ieder paneel, zijn de triomfboog op het paneel en de loggia's op het tweede en derde paneel symmetrisch. Naast de panelen met de verhalen over Lucretia en Virginia, voldoet ook deze reeks aan de voorschriften van Vitruvius. Zo zijn er particuliere gebouwen met overhangende balkons te zien die hij adviseert als omgeving voor komisch theater.

Het verhaal over de geduldige Griselda was een passend onderwerp voor het in herinnering brengen van een bruiloft.¹⁴⁶ De reeks eindigt met een weergave van een bruiloftsfeest en kan in verband worden gebracht met *epithalamia*. Het verhaal is verder een *exemplum* van gehoorzaamheid, met name voor de jonge vrouw. Het laat vooral de gehoorzaamheid zien die een ideale vijftiende-eeuwse Florentijnse vrouw tegenover haar echtgenoot diende te hebben. Daarnaast ook de toewijding en berusting.

¹⁴⁶ Baker en Henry 1995, p. 439.

Zich begeleidend op zijn lier zong hij hen toe: ‘Ach, goden van de onderaardse wereld, waar iedereen die sterfelijk is zijn eindbestemming vindt- als u mij toestaat zonder omhaal en vertoon van woorden waarheid te spreken... [...] mijn komst betreft mijn vrouw: nadat zij op een slang getrapt had, beet deze haar zijn gif in en ontnam haar levensbloei.

Ovidius, *Metamorphosen*.

Het is onbekend wie de oorspronkelijke opdrachtgever is geweest van deze reeks *spalliere* en wat de oorspronkelijke plaats van bestemming was.¹⁴⁷ Sellaio's onderwerp, Orpheus en Eurydice, stond in de belangstelling bij de laat vijftiende-eeuwse Florentijnse humanisten. Zo schreef Poliziano in 1480 een toneelstuk getiteld *Orfeo*. De eerste druk verscheen in 1494 en werd geïmiteerd in een versie door Antonio Tebaldeo in 1530. Pastorale drama's met Orpheus en Eurydice in de hoofdrollen zijn in verband gebracht met een bruiloftsmaskerade voor Lucretia Borgia in Ferrara in 1493. De reeks is dan ook omstreeks 1490-93 gedateerd. De serie bestaat uit drie schilderijen, vervaardigd met tempera op paneel.¹⁴⁸ De afmetingen liggen tussen de 56 en 59 centimeter in de hoogte en 174 en 179 centimeter in de lengte. Het onderwerp betreft de klassieke mythologie en als literaire bronnen kunnen Ovidius' *Metamorphosen*, boek X, Vergilius' *Georgica* boek 4 en Poliziano's *Orfeo* worden aangewezen. De serie is aan één onderwerp gewijd en de vertelling loopt van het ene paneel door op het volgende. De episoden per paneel worden, met uitzondering van een scène op het eerste paneel, in een lineaire opvolging weergegeven.

Op het eerste paneel, *Aristaeus en Eurydice en de dood van Eurydice*, zijn drie episoden afgebeeld.¹⁴⁹ (Afb. 24.) Net als aan het begin van het toneelstuk van Poliziano staat Orpheus aan de zijkant met een groep figuren die als het equivalent van Poliziano's koor van herders beschouwd kan worden. Dit is te zien op de linker achtergrond van de afbeelding. Hij wordt spoedig op de hoogte gesteld van de dood van zijn jonge bruid Eurydice. In het midden op de voorgrond is te zien hoe de jeugdige herder Aristaeus, gladgeschoren en gekleed in een wambuis met rode tuniek zijn kudde achterlaat om de ongewillige, altijd trouwe Eurydice te achtervolgen. Terwijl zij probeert te vluchten, wordt ze gebeten door een slang met als gevolg

¹⁴⁷ Barriault 1994, p. 147.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Identificatie van de episoden op alledrie de panelen is gebaseerd op Barriault 1994, p. 147 en Ovidius 2009, pp. 227-229.

dat ze sterft. Aan de rechterkant van de afbeelding wordt Eurydice's levenloze lichaam door Pluto's gunstelingen naar de Hades gedragen.

Op het tweede paneel, *Orpheus en Eurydice in de Onderwereld*, zijn twee episoden weergegeven. (Afb. 25.) Aan de linkerkant is Orpheus afgebeeld met een baard en dragende een versierde mantel, een tuniek en een kroonachtige muts. Nadat hij de rivier de Styx is overgestoken, probeert hij door middel van zijn gezang Pluto ervan te overtuigen Eurydice vrij te laten. Zij is zittend, rechts naast Pluto, weergegeven. Aan de rechterzijde van het paneel strijden Orpheus en een centaur, de satyr Minos of Mnesillos in Poliziano's toneelstuk, om Eurydice. Er is niet weergegeven hoe het Eurydice vervolgens wordt toegestaan met Orpheus mee terug te gaan naar de mensenwereld, op voorwaarde dat Orpheus op de weg terug niet om zal kijken. Hij doet dit wel en verliest Eurydice voorgoed.

Het derde paneel, *Orpheus*, bevat één gecentraliseerde episode, met één scène erbij. (Afb. 26.) Orpheus, die heeft gezworen nooit meer een andere vrouw lief te hebben vanwege het wrede lot Eurydice te hebben verloren, behaagt een groep wilde dieren en maakt barbaarse wezens, strijdende draken en centaurs, beschaafd met de dichtkunst van zijn geïnspireerde gezang. Rechts op de achtergrond, in een kleine scène in de verte, is te zien hoe Orpheus muziek speelt voor een *tempietto*.

Op alledrie de panelen is niet erg duidelijk symmetrie terug te vinden in de setting. Een vast patroon lijkt te zijn dat er in het midden een heuvel of een stuk rots is weergegeven, met aan weerszijden een doorkijk naar het landschap. De figuren zijn in correct perspectief afgebeeld, op de voorgrond tot aan de helft van de hoogte van de schildering. Het landschap is niet doorlopend van het ene naar het andere paneel, maar bestaat op alledrie de panelen uit heuvels afgewisseld met water. Er zijn in vergelijking met de andere reeksen zeer weinig figuren afgebeeld, alleen de belangrijkste personen uit het verhaal. Ook het aantal afgebeelde episoden is zeer laag. De setting van het verhaal is de natuur; een landschap met heuvels, bomen en dieren. Hoewel de omgeving zo is weergegeven dat het de episoden verduidelijkt, komt de setting niet erg gekunsteld over. Zo zorgt op het eerste paneel de rivier voor een scheiding van de afbeelding in drie delen, maar komt het geheel niet onnatuurlijk over.

Een terugkerend narratief patroon in schilderijen voor het meubilair is die van de vrouwelijke heldin die door een tragische gebeurtenis, doorgaans lijden en dood met zich mee brengend, haar getrouwheid aan kuisheid en de instelling van het huwelijk toont.¹⁵⁰ Eurydice is hier één van. Ze past samen met Orpheus typologisch binnen de canon van klassieke

¹⁵⁰ San Juan 1992, p. 128.



Afb. 24. Jacopo del Sellaio, *Aristaeus en Eurydice en de dood van Eurydice*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 57 x 174 cm, Museum Boijmans Van Beuningen – Rotterdam.



Afb. 25. Jacopo del Sellaio, *Orpheus en Eurydice in de Onderwereld*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 59 x 179 cm, Museum of Western Art and Oriental Art – Kiev.



Afb. 26. Jacopo del Sellaio, *Orpheus*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 56 x 174 cm, Wawel Royal Castle – Kraków.

helden en heldinnen die voorkomen op *spalliere* schilderijen voor een huwelijk in Toscane.¹⁵¹ Het *exemplum* dat deze reeks schilderijen wil tonen, is dus met name kuisheid. De serie kon een vrouw herinneren aan het ideale deugdzame gedrag dat van haar werd verwacht.

¹⁵¹ Barriault 1994, p. 147.

Conclusie

De vier besproken reeksen *spalliera* schilderijen illustreren bepaalde karakteristieke elementen voor dit genre van schilderkunst. Zo zijn de reeksen gedateerd tussen omstreeks 1482 en 1500. Iedere serie omvat twee tot drie langwerpige, horizontaal te plaatsen schilderijen, allen vervaardigd met tempera. De afmetingen lopen uiteen van 56 tot 85 centimeter in de hoogte en 149,3 tot 180 centimeter in de lengte. Op de reeks met de verhalen van Lucretia en Virginia na, betreft iedere reeks één onderwerp. Verdere kenmerken in de manier waarop de afbeeldingen zijn weergegeven in deze vier reeksen, bevestigen dat verhalen op een bepaalde wijze worden afgebeeld in *spalliera* schilderkunst. Met hun onderwerpen afkomstig uit het Oude Testament, de Romeinse geschiedenis, vroeg-Renaissancistische novellen en de klassieke mythologie, worden de verhalen afgebeeld door middel van weergegeven episodische verhalen die samen de vertelling vormen. Gemiddeld worden er bijna zeven episodische verhalen afgebeeld op ieder paneel, waarbij de reeks met het verhaal over Orpheus en Eurydice een uitzondering vormt met een gemiddelde van twee episodische verhalen per paneel. Op basis van de besproken schilderijen lijkt het zo te zijn dat de belangrijkste episode bijna altijd centraal wordt weergegeven. Op de twee panelen met het verhaal over Jozef is dit bijvoorbeeld de hereniging van Jozef met zijn vader, centraal te zien als beide panelen achter elkaar worden geplaatst. Op het paneel met het verhaal over Lucretia is de scène waarbij ze liggend op de lijkbare in het midden van het plein wordt gelegd in het midden weergegeven. In de opvolging van de verschillende episodische verhalen op één paneel, komt een lineaire wijze even vaak terug als een niet-lineaire.

Verder zijn de verhalen vaker in een uitgebreide architecturale dan in een landschapsumgeving geplaatst. Doorgaans komt deze omgeving overeen met de volgens Vitruvius en Alberti gepast geachte setting op basis van de aard van het betreffende verhaal. Zo is het verhaal van Griselda in een omgeving geplaatst met particuliere gebouwen, aanbevolen als omgeving voor een komisch verhaal. In overeenstemming met correct perspectief worden er kleine figuren op de schilderijen weergegeven, gemiddeld twintig tot dertig per paneel en tweevijfde tot de helft van de hoogte van de schildering betreffend. De hoofdpersonen worden herhaald op de panelen binnen een reeks. Identificatie van de figuren kan gemakkelijk worden door het weergegeven van de bijbehorende namen, zoals op de schilderijen met het verhaal van Jozef. Belangrijk is de eenheid op de schilderijen. Enerzijds de samenhang tussen de figuren en de achtergrond en anderzijds tussen de panelen van een reeks onderling. Onder meer door toepassing van een vast kleurpalet, een zelfde

setting en een consequente toepassing van correct perspectief, waarbij de horizon zich steeds op dezelfde hoogte bevindt, kan de eenheid van een serie schilderijen worden bereikt.

Het unieke genre van *spalliera* schilderkunst in de Italiaanse Renaissance wordt gevormd door deze verschillende kenmerken samen, waarbij een belangrijke rol is weggelegd voor de weergave van de verhalen. Hoewel de schilderijen al lange tijd niet meer bewonderd kunnen worden in hun oorspronkelijke setting, blijven het vensters door welke de fictieve wereld van verhalen aanschouwd kan worden.

Bibliografie

- Ajmar-Wollheim, M. en F. Dennis (red.), *At home in Renaissance Italy*, London 2006.
- Baker, C. en T. Henry, *The National Gallery: complete illustrated catalogue*, London 1995.
- Barriault, A.B., *Spalliera paintings of Renaissance Tuscany: fables of poets for patrician homes*, Pennsylvania 1994.
- Baskins, C., *Cassone painting, humanism and gender formation in early modern Italy*, Cambridge 1998.
- Bijbel, de: Wilibrordvertaling, Den Bosch 2004.
- Boccaccio, G., *Decamerone* (vertaald door F. Denissen), Amsterdam 2010³ (2003).
- Boccaccio, G., *De claris mulieribus* (Eng. Vert.: *Famous women* door V. Brown), London 2001.
- Callmann, E., *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974.
- Christiansen, K., 'Early Renaissance narrative painting in Italy', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 41 (1983), nr. 2, pp.1, 3-48.
- Fredericksen, B.B. (red.), *The J. Paul Getty Museum: Greek and Roman antiquities, Western European paintings, French decorative arts of the Eighteenth century*, London 1975.
- Lightbown, R., *Sandro Botticelli, II. Complete Catalogue*, London 1978.
- Livius, T., *Ab Urbe Condita* (Eng. Vert.: *The early history of Rome. Books I-V of The history of Rome from its foundation* door A. de Sélincourt), Middlesex 1961.
- Musacchio, J., *Art, marriage & family in the Florentine Renaissance palace*, New York 2008.
- Ovidius, *Metamorphosen* (vertaald door M. D'Hane-Scheltema), Amsterdam 2009¹⁶ (1993).
- Pope-Hennessy, J. en K. Christiansen, 'Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 38 (1980), nr. 1, pp. 2-64.
- San Juan, R.M., 'Mythology, women and Renaissance private life: the myth of Eurydice in Italian furniture painting', *Art History* 15 (1992), nr. 2, pp. 127-145.
- Schubring, P., *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, deel 1.
- Tarchiani, N., *The Medici-Riccardi palace and the Medici Museum* (vertaald door K.R. Steege), Firenze 1931.

Thornton, P., *The Italian renaissance interior, 1400-1600*, London 1991.

Tinagli, P., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester 1997.

Turner, J. (red.), *The Dictionary of Art*, deel 29, New York 1996.

Vasari, G., *The lives of the painters, sculptors and architects* (vertaald door A.B. Hinds, red. W. Gaunt), deel 1, London 1970.

Wackernagel, M., *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market* (vertaald door A. Luchs), Princeton 1981.

Zeri, F. en E.E. Gardner, *Italian paintings, Florentine school: A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art*, New York 1971.

Verantwoording afbeeldingen

Voorzijde

Jacopo del Sellaio, *Aristaeus en Eurydice en de dood van Eurydice*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 57 x 174 cm, Museum Boijmans Van Beuningen – Rotterdam. Detail.

<[http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2563%20\(OK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2563%20(OK))> (21 juli 2011)

Afb. 1.

Bartolomeo Baglioni (toegeschreven), *lettuccio*, ca. 1511. The John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida – Sarasota.

(Musacchio 2008, p. 108, scan)

Afb. 2.

Apollonio di Giovanni en Marco del Buono, *Trebizonde Cassone*, c. 1460-1470. *Cassone*, hoogte 100.3 cm, Metropolitan Museum of Art – New York.

<<http://www.tufts.edu/alumni/magazine/winter2009/images/features/photoessay/06-trebizond.jpg>> (17 april 2011)

Afb. 3.

Federigo da Montefeltro's *Studiolo*, vanaf ca. 1472. *Intarsia*, Palazzo Ducale – Urbino.

<<http://blog.libero.it/miaunicameta/5624307.html>> (24 juli 2011)

Afb. 3a.

Federigo da Montefeltro's *Studiolo*, *Boeken en wetenschappelijke instrumenten*, ca. 1476. *Intarsia*, Palazzo Ducale – Urbino.

<[http://www.wga.hu/frames-](http://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/zzdeco/3furnitu/1/0i_2book.html&find=studiolo)

[e.html?file=html/zzdeco/3furnitu/1/0i_2book.html&find=studiolo](http://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/zzdeco/3furnitu/1/0i_2book.html&find=studiolo)> (24 juli 2011)

Afb. 4.

Biagio d'Antonio en Jacopo del Sellaio, *De Morelli Cassone: De Galliërs verslagen door Camillus*, 1472. *Cassone*, 212 x 193 x 76,2 cm, Courtauld Institute of Art Gallery – Londen.

<http://images.suite101.com/694441_com_1themorell.jpg> (17 april 2011)

Afb. 5.

Sandro Botticelli, *Mars en Venus*, ca. 1483. *Spalliera* paneel, 69 x 173,5 cm, The National Gallery – Londen.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/5allegor/40venusm.html>> (22 juli 2011)

Afb. 6.

Cosimo Rosselli, *Het laatste avondmaal*, 1481-82. Fresco, 349 x 570 cm, Sixtijnse Kapel – Het Vaticaan.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/rosselli/cosimo/lastsup.html>> (8 juli 2011)

Afb. 7.

Sandro Botticelli, *De drie wonderen van de Heilige Zenobius*, ca. 1500-05. *Spalliera* paneel, 67,3 x 150,5 cm, The Metropolitan Museum of Art – New York.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/430zenob.html>> (22 juli 2011)

Afb. 8.

Sandro Botticelli, met Jacopo del Sellaio en Bartolommeo di Giovanni, *Het verhaal van Nastagio degli Onesti: huwelijksfeest*, 1482-83. *Spalliera* Paneel, 83 x 142 cm, Privé collectie.

<http://www.backtoclassics.com/images/pics/sandrobotticelli/sandrobotticelli_thestoryofnastagiodeglistonestifortheepisode.jpg> (24 juli 2011)

Afb. 9.

Piero della Francesca, *Ideale stad*, ca. 1470. Paneel, 60 x 200 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale – Urbino.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/piero/5/idealcit.html>> (22 juli 2011)

Afb. 10.

Anon., *Ideale stad*, ca. 1490-1500. Paneel, 124 x 234 cm, Gemäldegalerie – Berlijn.

<http://1.bp.blogspot.com/_53DkY3CWO0Q/TQKjO0T53tI/AAAAAAAAAYk/wNK1FL18LSo/s1600/point.jpg> (24 juli 2011)

Afb. 11.

Fra Carnevale, *Ideale stad*, ca. 1480-84. Paneel, 77,4 x 220 cm, The Walters Art Museum – Baltimore.

<<http://art.thewalters.org/viewwoa.aspx?id=37626>> (24 juli 2011)

Afb. 12.

Apollonio di Giovanni, *De avonturen van Odysseus*, 1435-45. *Cassone* paneel, 42 x 131,7 cm, The Art Institute of Chicago – Chicago.

<http://www.artic.edu/artaccess/AA_RenBar/pages/REN_2_lg.shtml> (14 augustus 2011)

Afb. 13.

Francesco Pesellino (navolger), *Horatius Cocles verdedigt de Pons Sublicius*, ca. 1450. *Cassone* paneel, 38 x 128,3 cm, The Victoria and Albert Museum – Londen.

<<http://collections.vam.ac.uk/item/O102372/panel-horatius-cocles-defending-the-sublician/>> (14 augustus 2011)

Afb. 14.

Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino leidt de Florentijnse troepen bij de Slag van San Romano*, ca. 1450. Paneel, 182 x 320 cm, The National Gallery – Londen.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/u/uccello/4battle/1battle.html>> (13 augustus 2011)

Afb. 15.

Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino stoot Bernardino della Ciarda van zijn paard tijdens de Slag bij San Romano*, ca. 1450. Paneel, 182 x 320 cm, Galleria degli Uffizi – Florence.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/u/uccello/4battle/2battle.html>> (13 augustus 2011)

Afb. 16.

Paolo Uccello, *Michelotto da Cotignola neemt deel aan de Slag bij San Romano*, ca. 1450. Paneel, 182 x 316 cm. Musée du Louvre – Parijs.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/u/uccello/4battle/3battle.html>> (13 augustus 2011)

Afb. 17.

Biagio di Antonio, *Het vroege leven van Jozef*, ca. 1482. *Spalliera* paneel, 66,6 x 149,3 cm, J. Paul Getty Museum - Malibu, California.

<<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=610&handle=li>> (21 juli 2011)

Afb. 18.

Biagio di Antonio, *Jozef in Egypte*, ca. 1482. *Spalliera* paneel, 68,5 x 150 cm, The Metropolitan Museum of Art - New York.

<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.100.69>> (21 juli 2011)

Afb. 19.

Botticelli, *Lucretia*, ca. 1500. *Spalliera* paneel, 85 x 180 cm, Isabella Stewart Gardner Museum – Boston.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/30lucret.html>> (21 juli 2011)

Afb. 19a.

Detail.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/31lucret.html>> (21 juli 2011)

Afb. 19b.

Detail.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/33lucret.html>> (21 juli 2011)

Afb. 19c.

Detail.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/32lucret.html>> (21 juli 2011)

Afb. 20.

Botticelli, *Virginia*, ca. 1500. *Spalliera* paneel, 82 x 156 cm, Accademia Carrara – Bergamo.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/20virgin.html>> (21 juli 2011)

Afb. 20a.

Detail.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/90scenic/21virgin.html>> (21 juli 2011)

Afb. 21.

Meester van het verhaal van Griselda, *Ontmoeting en huwelijk van Griselda en Gualtieri*, ca. 1500. *Spalliera* paneel, 61,5 x 154,5 cm, The National Gallery – London.

(Barriault 1994, color plate VI, scan)

Afb. 21a.

Detail.

Afb. 21b.

Detail.

Afb. 22.

Meester van het verhaal van Griselda, *Griselda's beproevingen*, ca. 1500. *Spalliera* paneel, 61,6 x 154,6 cm, The National Gallery – London.

(Barriault 1994, color plate VII, scan)

Afb. 22a.

Detail.

Afb. 23.

Meester van het verhaal van Griselda, *Weerzien en verzoening*, ca. 1500. *Spalliera* paneel, 61,5 x 154,5 cm, The National Gallery – London.

(Barriault 1994, color plate VIII, scan)

Afb. 23a.

Detail.

Afb. 23b.

Detail.

Afb. 24.

Jacopo del Sellaio, *Aristaeus en Eurydice en de dood van Eurydice*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 57 x 174 cm, Museum Boijmans Van Beuningen – Rotterdam.

<[http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2563%20\(OK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2563%20(OK))> (21 juli 2011)

Afb. 25.

Jacopo del Sellaio, *Orpheus en Eurydice in de Onderwereld*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 59 x 179 cm, Museum of Western Art and Oriental Art – Kiev.

(Faenson 1983, afbeelding 23, scan)

Afb. 26.

Jacopo del Sellaio, *Orpheus*, ca. 1490-93. *Spalliera* paneel, 56 x 174 cm, Wawel Royal Castle – Kraków.

<<http://www.wawel.krakow.pl/en/index.php?op=19>> (14 augustus 2011)