



Lust, liefde en licht

Maria Magdalena in de vroegzestiende-
eeuwse, Nederlandse portretkunst

Ellen Descamps

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de Kunstwetenschappen

Promotor: prof. dr. Barbara Baert

Academiejaar 2017-2018



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

Voor mama, die altijd in mij geloofde.

Inhoudstafel

Bibliografische lijst	II
Bronnen.....	II
Werken	II
Catalogi.....	VIII
Internetadressen.....	IX
Voorwoord	XI
Inleiding	1
1. Identiteitsvorming in de Late Middeleeuwen en Vroegmoderne tijd..	10
1.1. Maria Magdalena: ambiguïteit en laïcisering	10
1.2 Het portretgenre.....	16
2. Literaire traditie.....	22
2.1. Hoofse legenden en instructiegidsen voor de stedelijke elite.....	23
2.2. Allegorieën van de spirituele tuin en consumptiemotieven in andere media ..	26
2.3. Moraliserend-didactische werken voor het lekenpubliek.....	32
3. Casestudies.....	39
3.1. Hoofse identificatiemodellen.....	39
3.2. Imitatie en beeldvorming bij de lagere adel en burgerij	43
3.3. Het ambigue portret.....	49
3.4. Maria Magdalena als spirituele gids.....	53
4. Het gendervraagstuk: een groeiend wantrouwen	59
Conclusie: Maria Magdalena. Een “sociale constructie van het visuele en visuele constructie van het sociale”	67
Lijst van afbeeldingen.....	69
Afbeeldingen	1

Bibliografische lijst

Bronnen

Brussel, Koninklijke Bibliotheek, cod. 1173-1174: fol. 141v - 146r.

Desiderius Erasmus. *Enchiridion militis Christiani*. 1501.

Dit is een nieuwe suuerlike geestelike boemgaert die noyt geprent is. Amsterdam: Hugo Jansz. Van Woerden?, 1508.

Een seer schoen devoet boecxken gheheten der Minnengaert, daer ons in verclaert wert die warachtighe duecht des Charitaets oft der Liefden. Amsterdam: W. Jacobszoon, 1548.

Gregorius Magnus. *Homiliae in Evangelia*. Hom. 33.

Werken

Baert, Barbara, Ann-Sophie Lehmann en Jenke Van Den Akkerveken. *New perspectives in iconology. Visual Studies and Anthropology*. Brussel: ASP, 2011.

Baert, Barbara en Reimund Bieringer. *Interspaces between word, gaze and touch. The Bible and the visual medium in the Middle Ages. Collected essays on Noli me tangere, the woman with the haemorrhage, the head of John the Baptist*. Leuven/ Parijs/ Walpole: Peeters, 2011.

Baert, Barbara, Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, e.a. *Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud*. Leuven: Peeters, 2006.

Baert, Barbara. *Beeld en betekenis. De visuele cultuur van de middeleeuwen*. Leuven: Davidsfonds, 2011.

Baert, Barbara. *Late medieval enclosed gardens of the Low Countries. Contributions to gender and artistic expression. Studies in iconology 2*. Leuven: Peeters, 2016.

Baert, Barbara. "Pentecost and the senses. A hermeneutical contribution to the visual medium and the sensorium in Early Medieval manuscript tradition." In *Preaching after Easter. Mid-Pentecost, Ascension, and Pentecost in Late Antiquity*, uitg. door Richard Bishop, Johan Leemans en Hajnalka Tamas, 346-370. Leiden/ Boston: Brill, 2016.

Baert, Barbara. "Textile, tactility, and the senses: the 13th-century embroidered antependium of Wernigerode revisited." In *Clothing the sacred: Medieval textiles as fabric, form and metaphor*. Textile studies 8, uitg. door Mateusz Kapustka en Warren Woodfin, 89-119. Zürich: Mann, 2015.

Baert, Barbara. "The Annunciation and the senses: late medieval devotion and the pictorial gaze." In *The materiality of devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, objects and practices*, uitg. door Henning Laugerud, Salvador Ryan en Laura Katrine Skinnebach, 121-145. Dublin: Four Courts Press, 2016.

Baert, Barbara. "The gaze in the garden: body and embodiment in *Noli me tangere*. With an emphasis on the 15th-century Low Countries." *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 59 (2008): 37-61.

Baert, Barbara. *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity: essays on wind, ruach, incarnation, odour, stains, movement, kairos, web and silence*. Art and religion 5. Leuven: Peeters, 2016.

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.

Bleyerveld, Yvonne. "Chaste, obedient, and devout: biblical women as patterns of female virtue in Netherlandish and German graphic art, ca. 1500-1750." *Simiolus - Netherlands Quarterly for the History of Art* 28, 4 (2000): 219-250.

Bleyerveld, Yvonne. *Hoe bedriechlijck dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650*. Leiden: Primavera, 2000.

Brunklaus, Franciscus. *Het Hooglied van Maria Magdalena*. Maastricht: Leiter-Nypels, 1943.

Caciola, Nancy. *Discerning spirits. Divine and demonic possession in the Middle Ages*. Conjugations of religion and power in the Medieval past. Ithaca: Cornell University Press, 2003.

Campbell, Lorne. *Renaissance Portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. New Haven: Yale University, 1990.

Chunko, Betsy. "The iconography of 'Husband-Beating' on Late Medieval English misericords." *The Mediaeval Journal* 3, 2 (2013): 39-68.

de Bosque, A. *Quinten Metsys*. Brussel: Arcade, 1975.

De Jonge, C.H. "Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven." *Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History* 46, 1 (1929): 267-278.

De Leersnijder, Annelies. *Hilf mir von der helle not, des bitte ih, svzer Jesus, dih! Die Figur der Maria Magdalena in den geistlichen Spielen des Deutschen Mittelalters*. onuitg. masterthesis Katholieke Universiteit Leuven, 1999.

de Vooy, C.G.N. "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekinghe'." *Tijdschrift voor Nederlandse Taal-en Letterkunde* 24 (1905): 16-44.

Demasure, Karlijn en Hannelore Devoldere. "Het *Noli me tangere* en Maria Magdalena: een praktisch theologisch model voor vrouwen?" In *Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud*, uitg. door Barbara Baert, Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, e.a., 29-42. Leuven: Peeters, 2006.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Parijs: Minuit, 2007.

Dresen-Coenders, Lène. *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500*. Nijmegen: SUN, 1988.

Dresen-Coenders, Lène. *Het verbond van heks en duivel. Een waandenkbeeld aan het begin van de moderne tijd als symptoom van een veranderende situatie van de vrouw en als middel tot hervorming der zeden*. Baarn: Ambo, 1983.

Dresen-Coenders, Lène. *Machtige grootmoeder, duivelse heks. Speurtocht naar de samenhang tussen heksenvervolging en de verering van de grote moeder Anna op de drempel van de nieuwe tijd*. Vrouw, man, kind. Lijnen van vroeger naar nu, uitg. door Kees Bertels, Lène Dresen-Coenders, Johanna Fortuin, e.a. Baarn: Ambo, 1978.

Duke, James. *Handbook of medicinal herbs*. 2de uitg. Boca Raton/ Londen/ New York/ Washington: CRC Press, 2002.

Edwards, Thornton. "Baptismal customs in Greece." *Folk Life. Journal of Ethnological Studies* 36, 1 (1997): 52-65.

Falkenburg, Reindert. *The fruit of devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*. Amsterdam: Benjamins, 1994.

Fransen, Bart. "Saint Mary Magdalene. Anonymous." In *Masters with provisional names. Catalogue of Early Netherlandish painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives 4*, uitg. door Pascale Syfer-d'Olne, Roel Slachmuylders, Anne Dubois, e.a., 160-171. Turnhout: Brepols, 2006.

Geudens, Beatrijs. *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis. Bijdrage tot de iconografie van Maria Magdalena in de 16de-eeuwse schilderkunst uit de Nederlanden*. onuitg. masterthesis Katholieke Universiteit Leuven, 1989.

Gilchrist, Roberta. *Gender and material culture. The archaeology of religious women*. Londen: Routledge, 1997.

Gregor der Grosse. *Homiliae in Evangelia. Evangelienhomilien*. Fontes Christiani 28, 2. vert. uit het Latijn door Michael Fiedrowicz. Freiburg: Herder, 1998.

Hansel, Hans. *Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellenuntersuchung*. Bottrop: Wilh. Postberg, 1937.

Harbison, Craig. "Lucas van Leyden, the Magdalen and the problem of secularization in early Sixteenth Century Northern art." *Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History* 98, 3 (1984): 117-129.

Howell, Martha. *Women, production, and patriarchy in Late Medieval cities*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Ingenhoff-Danhäuser, Monika. *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*. Tübingen: Wasmuth, 1984.

Iogna-Prat, Dominique. "La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalенаe* attribué à Odon de Cluny." *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge* 104, 1 (1992): 37-70.

Jackson, Deirdre. *Medieval women*. Londen: British Library, 2015.

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

Johnston, Barbara. "The Magdalene and 'Madame': piety, politics and personal agenda in Louise of Savoy's *Vie de la Magdalene*." In *Mary Magdalene. Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Studies in religion and the arts 7, uitg. door Michelle Erhardt en Amy Morris, 269-294. Leiden/ Boston: Brill, 2012.

Jolly, Penny. *Picturing the "pregnant" Magdalene in northern art, 1430-1550: addressing and undressing the sinner-saint*. Women and gender in the early modern world. Farnham: Ashgate, 2014.

Kohl, Jeanette en Rebecca Müller. *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*. München: Deutscher Kunstverlag, 2007.

Lie, Orlanda, Martine Meuwese, Mark Aussems, e.a. *Christine de Pizan in Bruges: le Livre de la Cité des Dames as Het Bouc van de Stede der Vrouwen (London, British Library, Add. 20698)*. Middeleeuwse studies en bronnen 157. Hilversum: Verloren, 2015.

Mitchell, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago press, 2005.

Mulder-Bakker, Anneke. "Was Mary Magdalen a Magdalen?" In *Media Latinitas. A Collection of Essays to mark the Occasion of the Retirement of L.J. Engels*. Instrumenta patristica 28, uitg. door R.I.A. Nip, H. van Dijk, E.M.C. van Houts, e.a., 269-273. Turnhout: Brepols, 1996.

Polleross, Friedrich. *Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 18. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988.

Rossano, Bram. "Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origines-Magdalenenklage." *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 126 (2004): 233-260.

Rossano, Bram. “gebristet ir doch des kroenlîns. Die Sündhaftigkeit und Virginität der Maria Magdalena in der mittelalterlichen Literatur.” *Mediaevistik. Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung* 18 (2005): 209-234.

Ryan, William. *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Readings on the Saints*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Scailliérez, Cécile. *Quentin Metsys. Sainte Madeleine*. Parijs: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2007.

Schoff, Wilfred. “Nard.” *Journal of the American Oriental Society* 43 (1923): 216-228.

Silver, Larry. *The paintings of Quinten Massys, with catalogue raisonné*. Oxford: Phaidon, 1984.

Simons, Patricia. “Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture.” *History Workshop* 25 (1988): 4-30.

Tisserand, Robert. *Aromatherapy for everyone*. Londen: Penguin Books, 1988.

Tumanov, Vladimir. “Mary versus Eve: paternal uncertainty and the christian view of women.” *Neophilologus* 95 (2011): 507-521.

Van den Eynde, Sabine. “Hou mij niet vast. Een pleidooi voor een intertekstuele interpretatie van Maria Magdalena.” In *Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud*, uitg. door Barbara Baert, Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, e.a., 1-14. Leuven: Peeters, 2006.

Van den Wildenberg-De Kroon, Cornelia. *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters*. Amsterdam: Rodopi, 1979.

Van der Stighelen, Katlijne. *Hoofd en bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*. Leuven: Davidsfonds, 2008.

Van Gerven, Jan. “Vrouwen, arbeid en sociale positie. Een voorlopig onderzoek naar de economische rol en maatschappelijke positie van vrouwen in de Brabantse steden in de late Middeleeuwen.” *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* 73, 4 (1995): 947-966.

Warburg, Aby. *Einleitung Bilderatlas Mnemosyne*. uitg. door M. Warne en C. Brink. Berlijn: Akademie Verlag, 2000.

Weniger, Matthias. *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*. Kiel: Ludwig, 2011.

Wilkening, Anya. "There's something about Mary: negotiating the identity of Mary Magdalen in "Ludus Mariae Magdalenaee in gaudio"." *Music of the Renaissance* (2014): 1-32.

Witcombe, Christopher. "The chapel of the courtesan and the Quarrel of the Magdalens." *The Art Bulletin* 84, 2 (2002): 273-292.

Wulf, Christoph en Jorg Zirfas (eds.). *Ikonologie des Performativen*. München: Fink, 2005.

Catalogi

Baert, Barbara. *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*. tent.cat., Gent, Museum voor Schone Kunsten. Gent: Museum voor Schone Kunsten, 2002.

Bergmans, Anna. "Een mystieke bruid anno 1300. La douce Madeleine?" In *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*, uitg. door Paul Vandenbroeck, 265-270. tent.cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten. Brussel: Snoeck-Ducaju, 1994.

Haverkamp, Anite. "Maria Magdalena, een voorbeeldige heilige." In *Helse en hemelse vrouwen: schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur (1400-1600)*, uitg. door Marlies Caron, 65-72. tent.cat., Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Utrecht: Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1988.

Vandenbroeck, Paul. *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*. tent.cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten. Brussel: Snoeck-Ducaju, 1994.

Weppelmann, Stefan. "Some thoughts on likeness in Italian Early Renaissance portraits." In *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, uitg. door Keith Christiansen en Stefan

Weppelmann, 64-76. tent.cat., Berlijn, Bode-Museum/ New York, Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

Woods-Marsden, Joanna. "Portrait of the lady, 1430-1520." In *Virtue and beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, uitg. door David Alan Brown, 63-87. tent.cat., Londen, National Gallery/ Washington, National Gallery of Art. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Internetadressen

Encyclopaedia Britannica. "Catherine of Aragon. Queen of England." Britannica.com.
<https://www.britannica.com/biography/Catherine-of-Aragon> (laatste toegang 4 januari 2018).

Encyclopaedia Britannica. "Jan van Scorel. Dutch artist and engineer." Britannica.com.
<https://www.britannica.com/biography/Jan-van-Scorel> (laatste toegang 6 januari 2018).

Highfield, J.R.L. "Isabella I. Queen of Spain." Britannica.com.
<https://www.britannica.com/biography/Isabella-I-queen-of-Spain> (laatste toegang 4 januari 2018).

Hirsch, Emil, Kaufmann Kohler, Joseph Jacobs, e.a. "Circumcision." Jewishencyclopedia.com.
<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4391-circumcision> (laatste toegang 4 januari 2018).

Keville, Kathi. "Aromatherapy: Myrrh." Health.howstuffworks.com.
<https://health.howstuffworks.com/wellness/natural-medicine/aromatherapy/aromatherapy-myrrh.htm> (laatste toegang 4 januari 2018).

Lempertz. "Joos van Cleve, and studio, Portrait of a Lady as Mary Magdalene." Lempertz.com.
<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1087-1/1007-joos-van-cleve-and-studio.html> (laatste toegang 27 september 2017).

Palazzo Doria Pamphilj. "Jan van Scorel. Portrait of Agatha van Schoonhoven." Doriapamphilj.it.
<http://www.doriapamphilj.it/roma/en/i-capolavori-doria-pamphilj/jan-van-scorel/> (laatste toegang 10 december 2017).

Rijksmuseum. "Maria Magdalena, Monogrammist BD (graveur), 1500-1510." Rijksmuseum.nl.
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.37729> (laatste toegang 5 januari 2018).

Salzman, Daniel. "Amygdala. Anatomy." Britannica.com.

<https://www.britannica.com/science/amygdala> (laatste toegang 4 januari 2018).

Voorwoord

Het onderzoek voor deze thesis heeft me in contact gebracht met mezelf en mijn geliefden. Het werd een proces van heling, gewaarwording, acceptatie en intens geluk. Daarom wens ik mijn vader, Michaël, met heel mijn hart te bedanken om deze ontdekkingsreis voor mij mogelijk te maken. Ook dank ik graag mijn zus, Jennifer, voor haar steun en de geruststellende gesprekken. Met mijn stiefmama, Kathleen Vereecken, kon ik mijn passie voor de historische kijk op de vrouw delen en dit resulteerde dan ook in talloze boeiende conversaties. Bovendien ben ik haar grote dank verschuldigd voor het nauwgezette redactiewerk. Een dankbaar woordje richt ik graag aan Sarah Eycken, hartsvriendin en mede-avonturier. Zij bood een luisterend oor en verlichtte de soms wat duistere wegen. Mijn partner, Jolan De Kempeneer, ben ik intens dankbaar voor zijn warmte en medeleven. Hij was een onmisbare steun.

Het idee voor dit onderzoeksonderwerp kwam tot stand vanuit de bezielende colleges over de Middeleeuwse beeldcultuur van promotor Prof. dr. Barbara Baert. Haar onderzoek vormde een waardevolle inspiratiebron en ik ben dan ook dankbaar en vereerd om van haar deskundige begeleiding te hebben mogen genieten. Prof. dr. Katlijne Van der Stighelen, specialiste portretschilderkunst en gender, dank ik graag voor haar enthousiasme en het aanreiken van bijkomende informatie en constructieve commentaren als lector van dit proefschrift. Prof. dr. Van der Stock, specialist inzake de kunst van de Middeleeuwen en Renaissance en de grafische kunsten, en dr. Bart Franssen, coördinator van het Studiecentrum Vlaamse Primitieven, dank ik graag voor hun interesse en expertise en bovendien voor de bibliografische tips. Dankzij de welwillende medewerking van Prof. dr. Pierre Van Hecke, specialist in de Hebreeuwse linguïstiek, kon de betekenis van een Hebreeuws opschrift geëvalueerd worden. Tot slot richt ik graag een warm woord van dank aan de leden van de directie van de Academia Belgica in Rome. Mijn verblijf in deze prachtige, vibrerende stad heeft me in staat gesteld mijn blik te verruimen en nuanceringen aan te brengen.

Inleiding

Beelden zijn door de mens gecreëerd. Het zijn artefacten van de menselijke geschiedenis en hun *Erinnerungsspur* kan als leidraad dienen om het ‘oermotief’ te traceren.¹ Op een bepaald moment heeft de mens vorm gegeven aan een immaterieel idee of begrip. De evolutie van dit oerbeeld is onderhevig aan ruimtelijke factoren zoals tijd en plaats, die telkens een eigen stempel drukken op het bestaande motief. Beelden zijn getuigenissen van een cultuur. Adaptaties van een motief zijn het resultaat van eigentijdse ideeën, gebruiken, gedragscodes en sociale hiërarchie. Het is een reflectie van de maatschappij.

Maar daar blijft het niet bij. Beelden zijn niet louter ‘het resultaat van’; ze zijn oorzaak én gevolg. Het zijn betekenisdragers die verheven kunnen worden tot medium. Het beeld als medium is geen louter passieve reflectie van de wereld die ons omringt, het krijgt een actieve, stichtende functie toebedeeld. Deze functietoeschrijving kan bewust of onbewust gebeuren. Wanneer de kunstenaar beslist een bepaald motief toe te passen of aan te passen, kent hij er een extra culturele betekenislaag aan toe die toegankelijk(er) is voor het eigentijdse publiek. Dit kan ook op indirecte wijze gebeuren in de vorm van een contemporaine, cultureel gebonden lezing van een ouder motief. Kunstenaars kunnen dus een functie of boodschap toekennen aan de beelden die ze creëren of aanpassen. Maar, of het nu om een contemporaine aanpassing gaat of niet, de culturele blik zal steeds op zoek gaan naar een boodschap die resoneert en zo dus een eigen, unieke, nieuwe ‘visie’ geven aan het oermotief. Op die manier kan de intrinsieke kracht van het beeld, een kracht die ontstaat gewoon door het feit dat het beeld er is, bestaat en blijft doorleven, de menselijke perceptie van de wereld en zelfs het gedrag beïnvloeden.²

Het bevatten van het complexe corpus van de visuele cultuur is een zware uitdaging voor de humane wetenschappen en het visuele medium, omdat het in vele disciplines binnensijpelt.³ Om in staat te zijn een beeld te lezen en haar passieve en actieve plaats in de maatschappij te begrijpen, moesten de studies van het medium de blik verruimen en een onderling verbond aangaan. Hoewel Erwin Panofsky's (1892-1968) werk *Studies in Iconology*, gepubliceerd in 1972, de term

¹ Zie Aby Warburgs inleiding tot de Mnemosyne Bilderatlas “The Absorption of the Expressive Values of the Past” in Aby Warburg, *Einleitung Bilderatlas Mnemosyne*, uitg. door M. Warne en C. Brink (Berlijn: Akademie Verlag, 2000).

² Zie W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images* (Chicago: University of Chicago press, 2005).

³ Barbara Baert en Reimund Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch. The Bible and the visual medium in the Middle Ages. Collected essays on Noli me tangere, the woman with the haemorrhage, the head of John the Baptist* (Leuven/ Parijs/ Walpole: Peeters, 2011), 4.

'iconologie' introduceerde, bleef de graad van interdisciplinariteit hier beperkt tot de studie van 'high art' in historische en literaire context. De *Visual Studies* bieden een oplossing voor een veelzijdiger onderzoek naar beelden, waarbij zo veel mogelijk aspecten van de toenmalige leefwereld in rekening gebracht worden. Het ontstaan kan geplaatst worden bij W.J.T. Mitchells artikel "What do pictures want?", dat in 1997 verscheen. Hij wijst erop dat het visuele medium vanaf de jaren '90 ook deel begon uit te maken van het onderzoek in de literatuurstudies, linguïstiek, sociologie, e.d. De onderzoekers deden beroep op het visuele medium om hun stellingen te staven, hun onderzoek beter te funderen. Dankzij deze wending, die Mitchell de *visual turn* noemt, werd de aandacht gevestigd op het belang en de mogelijkheden van interdisciplinair onderzoek.⁴

Vroeger nog dan de opkomst van de *Visual Studies* is het ontstaan van de *Historical Anthropology*. Het klassiek Panofskiaans iconologisch onderzoek vertoonde ernstige hiaten, totdat zijn navolgers in de jaren '80 belangstelling uitten voor 'low art', het aandeel van het *sensorium* en de performativiteit in de kunst. De notie ontstond dat een artistiek voorwerp geen statisch kijkobject met een oppervlakkige lezing is, maar dat het een artefact is dat deel uitmaakte van de rituele praktijk, educatie, intieme leefsfeer e.d. Spilfiguren binnen deze stroming zijn Hans Belting en Georges Didi-Huberman. Beltings *Bild-Anthropologie* belichtte de idee van de belichaming van het beeld en Didi-Hubermans *Anthropologie visuelle* behandelt het concept van *l'image ouverte*, het beeld als poort naar een onderliggende betekeniswereld, een wereld van culturele gebruiken en rituele praktijken.⁵ Het werk van Paul Vandenbroeck wierp een nieuw, en initieel weinig geapprecieerd, licht op kloosterkunst of *convent art*. De initiële context van artistieke producten vervaardigd door vrouwelijke religieuzen werd in kaart gebracht en bestudeerd om meer te weten te komen over de rituele praktijk en ideologie van de besloten, mystieke wereld binnen de kloostermuren.⁶ Het groeiende bewustzijn van het belang van gender binnen de kunstproductie en het kunsthistorisch onderzoek kan moeilijk overgewaardeerd worden. De *anthropological turn* van de jaren '80 en '90 resulteerde na de eeuwwisseling in de *Ikonomie des Performativen*. In dit werk stelt Christoph Wulf dat de vervaardiging en waarneming van beelden gebruiks- en

⁴ Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 4.

⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: Fink, 2001); Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Parijs: Minuit, 2007); Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 4-5.

⁶ Paul Vandenbroeck, *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*, tent.cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten (Brussel: Snoeck-Ducaju, 1994); Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 5-6.

contextgebonden is. Beelden zijn dus onderhevig aan de menselijke beweging en intenties.⁷

De opkomst van de *Visual Studies* en de *anthropological turn* heeft tot een nieuwe perceptie van de term 'iconologie' geleid, die reeds in de jaren '90 door W.J.T. Mitchell als volgt geformuleerd werd:

*The study of the visual medium by exploring the specificity of the medium and explaining the contents and the thematic traditions of images by confronting them with texts, material culture and the historical and anthropological backgrounds.*⁸

Het onderzoek van Barbara Baert naar de Middeleeuwse beeldcultuur binnen het veld van de *New Iconology* levert uitstekende voorbeelden van de toepassing van deze nieuwe methodologie op.⁹ Steunend op de theoretische basis van voorgaande spilfiguren en met een doorgedreven interdisciplinaire aanpak, behandelde ze reeds een flink aantal iconografische thema's en motieven, zoals de *Noli me tangere*-scène, de Johannesschotel, de bloedvloeiende vrouw, de navel en wind. Eén van de bouwstenen van haar onderzoek is de inkanteling woord-beeld. Voor welke keuzes komt de kunstenaar te staan wanneer hij een mondelinge of literaire traditie wenst om te zetten in het tweedimensionale, statische medium? Waarop zijn deze keuzes gebaseerd? In welke mate is het beeld een constructie? Welke artificiële trucjes past de kunstenaar van het visuele medium toe om moeilijk vertaalbare, tekstuele elementen of culturele fenomenen te visualiseren?

Met dit thesisonderzoek tracht ik me in te schrijven in bovenstaande methodologie, in dit geval toegepast op de kunstproductie van de vroegzestiende-eeuwse Nederlanden; het moment waarop we een tendens tot secularisering zien verschijnen in de Maria Magdalena-iconografie. Naast prentenreeksen en zelfs devotiebeelden, duiken er zelfstandige portretten van de vrouwelijke heilige op. Na een lange periode van devotie tot Maria Magdalena binnen de kloostermuren, treedt de heilige in de vroege zestiende eeuw buiten de muren van het besloten hof. Bovendien indiceert Maria's geactualiseerde klederdracht en het contemporaine interieur, waarin ze in vele van deze portretten afgebeeld staat, dat ze ook in deze gedaante als *exemplum* beschouwd werd. In enkele extreme gevallen is er zelfs sprake van een inschrijven van de eigen identiteit in de Maria

⁷ Christoph Wulf en Jorg Ziffas (eds.), *Iconologie des Performativen* (München: Fink, 2005), 17; Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 6.

⁸ W.J.T. Mitchell, geciteerd in Barbara Baert, "The Annunciation and the senses: late medieval devotion and the pictorial gaze," In *The materiality of devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, objects and practices*, uitg. door Henning Laugerud, Salvador Ryan en Laura Katrine Skinnebach (Dublin: Four Courts Press, 2016), 123.

⁹ In *New perspectives in iconology* wordt de relatie tussen de humane wetenschappen en iconologie, als onderzoeksveld en methodologie, onderzocht, zie Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann en Jenke Van Den Akkerveken, *New perspectives in iconology. Visual Studies and Anthropology* (Brussel: ASP, 2011).

Magdalenafiguur. Deze *portraits historiés* vormen een merkwaardig verschijnsel, daar Maria Magdalena in haar seculiere gedaante doorgaans als *peccatrice* en zelfs *meretrice* beschouwd werd. Van waar dan de drang om zich te vereenzelvigen met deze boetvaardige, zondige figuur? Kwam de vraag uit vrouwelijke hoek? Moeten we antwoorden zoeken in de wetten en gedragsregels van de heersende patriarchale maatschappij? Hoe kunnen we dit fenomeen verklaren binnen de context van de insluipende Renaissance-invloeden uit het zuiden? Zijn er directe overeenkomsten of spreken we van een evenredige vermenging tussen het Italiaanse, renaissancistische urbanisme en de laat-middeleeuwse, noordelijke devotie?

De halflijfse Maria Magdalena in geactualiseerde, rijkelijke klederdracht is typerend voor de Zuid-Nederlandse kunstscène tussen ca. 1500 en 1530. De masterthesis van Beatrijs Geudens uit 1989 verschaft een handig overzicht van de toenmalige staat van gekende Magdalenaportretten.¹⁰ Naast een beschrijvende beeldanalyse, werd naar post-Panofskiaanse traditie een symbolische interpretatie aangeboden voor de aanwezige motieven. Er werd weinig ruimte gelaten voor diepgaander onderzoek naar context en functie van de iconografie. Hoewel Geudens reeds 106 portretten bijeen bracht, blijven er geregeld nieuwe versies van de iconografie opduiken. Zo werd op 20 mei 2017 op de Lempertz-veiling in Keulen het *Portret van een dame als Maria Magdalena* van Joos van Cleve (1485-1540/1541) verkocht voor een prijs die de schatting ruim oversteeg.¹¹

Aangezien er nauwelijks recente publicaties bestaan die specifiek ingaan op de portretten van de seculiere Maria Magdalena in de vroegzestiende-eeuwse, Zuid-Nederlandse schilderkunst, moest ik me vanuit een breed spectrum van invloedssferen inlezen om in staat te zijn een eigen hypothese te formuleren over de kernmaterie. Kortom: de problematiek werd vanuit meerdere invalshoeken benaderd, zoals het vroegzestiende-eeuwse beeld van Maria Magdalena en de ontwikkelingen die hiertoe leidden, portretconventies, tekstuele traditie, devotiepraktijk en de implementatie van de zintuigen en gender. Eén voor één factoren die bepalend waren voor het ontstaan van de iconografie en/of de contemporaine lezing van de werken.

Voor een overzicht van de ambivalente identiteit van Maria Magdalena in de Late Middeleeuwen dient Jansens publicatie *The making of the Magdalen* nog steeds als sleutelwerk.¹² Recent

¹⁰ Beatrijs Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis. Bijdrage tot de iconografie van Maria Magdalena in de 16de-eeuwse schilderkunst uit de Nederlanden* (onuitg. masterthesis Katholieke Universiteit Leuven, 1989).

¹¹ Lempertz, "Joos van Cleve, and studio, Portrait of a Lady as Mary Magdalene," Lempertz.com, <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1087-1/1007-joos-van-cleve-and-studio.html> (laatste toegang 27 september 2017).

¹² Katherine Jansen, *The making of the Magdalen. Preaching and popular devotion in the Later Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

interdisciplinair onderzoek naar het *Noli me tangere*-motief door Barbara Baert in samenwerking met onder meer Reimund Bieringer benadrukt het belang van de tekstuele traditie, gaf inspiratie tot de methodologische basis van mijn onderzoek en reikt verdere informatie aan omtrent de identiteitsvorming van de heilige.¹³ Katlijne Van der Stighelen publiceerde in 2008 een prachtig overzicht van de portretkunst in de Lage Landen.¹⁴ *Hoofd en bijzaak* laat toe inzicht te verwerven in de evolutie en trends van het portretgenre van 1420 tot nu. Daarnaast levert deze publicatie leerrijke voorbeelden voor een nauwgezette beschrijving en analyse van portretten. Haar bijna dichterlijke gebruik van het vakjargon en haar scherpe blik en kennis van het genre *in se* vormden een krachtige basis voor dit onderzoek naar de portretten van Maria Magdalena. Een tweede significante studie over portretten vinden we terug in *Renaissance portraits* van Lorne Campbell.¹⁵ Hij spitst zich toe op één tijdsvak, waarvan de esthetische, technische, sociale en economische aspecten uitgelicht worden om van daaruit een beschrijving en interpretatie aan te reiken van werken als die van Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Albrecht Dürer. Publicaties van Baert over de lichamelijke, zintuiglijke, feminiene geloofspraktijk in de Middeleeuwen stelden me in staat vat te krijgen op de mogelijkheden en de bijdrage van de kunstwetenschappen aan de studie van het visuele medium¹⁶; de toepassing van de blik van de kunsthistoricus op het artefact uit de menselijke geschiedenis. Hoewel deze studie zich in een iets later tijdsvak inschrijft, is kennis van de geloofspraktijk en de omgang met het beeld in religieuze context van cruciaal belang gebleken. De vroege zestiende eeuw was een amalgaam van culturele invloeden. De ontwikkeling van het humanisme in de geest van de Renaissance liep parallel met de hardnekkige, intieme geloofspraktijk eigen aan de Zuid-Nederlandse, laat-middeleeuwse steden. De betreffende iconografie heeft dan ook een religieuze en wereldse kant. Patricia Simons' artikel "Women in frames" maakte het mogelijk te nuanceren.¹⁷ Haar onderzoek gaat uit naar profielportretten van Florentijnse vrouwen uit de burgerij. Ze legt de vinger op een gevoelige kwestie, namelijk de onderdrukking van de vrouw door middel van het visuele medium. Hoewel deze conventie voor het afbeelden van een vrouw in onze streken geen

¹³ Barbara Baert, Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, e.a., *Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud* (Leuven: Peeters, 2006); Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*.

¹⁴ Katlijne Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu* (Leuven: Davidsfonds, 2008).

¹⁵ Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries* (New Haven: Yale University, 1990).

¹⁶ Zie onder meer: Barbara Baert, *Beeld en betekenis. De visuele cultuur van de middeleeuwen* (Leuven: Davidsfonds, 2011) en Barbara Baert, *Late medieval enclosed gardens of the Low Countries. Contributions to gender and artistic expression*, *Studies in iconology* 2 (Leuven: Peeters, 2016).

¹⁷ Patricia Simons, "Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture," *History Workshop* 25 (1988), 4-30.

weerga vond, kan de afgewende blik hier een afgeleide of variant van zijn. “Women in frames” geeft dus gelegenheid om de humanistische ideologie eigen aan de bloeiende stadscultuur van de vroege zestiende eeuw in rekening te brengen. Vermits de stedelijke cultuur en ideologie van de Zuidelijke Nederlanden niet zomaar gelijkgesteld mag worden met die van de Italiaanse stadstaten in de tweede helft van de vijftiende eeuw, werden ook studies over de sociaal-economische rol van de vrouw gedurende de vroege zestiende eeuw in de Nederlanden geraadpleegd. Martha Howell’s *Women, Production, and Patriarchy in Late Medieval Cities* is een uitmuntende historische studie die nuances aanbrengt door rekening te houden met factoren als wetgeving, economische malaises, demografische gegevens en veranderingen in de sociale hiërarchie.¹⁸ Een bijkomende vrucht van de ontwikkelingen in de jaren ’80 en ’90 is de samenwerking tussen archeologie en kunstwetenschappen. Zo constateerde Roberta Gilchrist dat vrouwelijke religieuzen in toenemende mate geïsoleerd werden van het mannelijk geslacht door middel van architecturale planning.¹⁹ Het belang van deze stelling zal bij de bespreking van de casestudies nog blijken.

Liturgische en humanistische literatuur reflecteert de *psychè* en kan bijgevolg leiden tot een dieper begrip van het visuele medium. Hoewel de wortels van de iconografie van de wereldse Maria Magdalena tot diep in de Middeleeuwen getraceerd kunnen worden, ligt de focus binnen deze studie op de *inner circle* bronnen. Dit zijn de teksten die mogelijk onmiddellijk ter beschikking stonden van de opdrachtgevers of kunstenaars en op die manier bijdragen tot de vorming van het mentale beeld dat later vertaald zal worden in het materiële medium. Aangezien het voornamelijk om portretten uit de context van het hof, de lagere adel en de stedelijke elite lijkt te gaan, zijn populaire humanistische traktaten en legendes cruciaal. Belangrijke traktaten die de religieuze beleving van humanistische milieus illustreren, zijn de allegorieën van de spirituele tuin. Reindert Falkenburg bestudeert deze in zijn studie naar de portretten van Madonna en Kind, een quasi gelijktijdig fenomeen, om te beargumenteren dat deze *Andachtsbilder* veel meer dan louter gezien werden; ze vormden een zintuigelijke ervaring met allusies op geur en smaak.²⁰ Doorheen deze studie zal ik trachten aan te tonen dat diezelfde tekstuele traditie gehanteerd kan worden als handleiding voor de spirituele lezing van enkele van de portretten van Maria Magdalena. Bijkomende informatie over de rol van de zintuigen in de Middeleeuwse beeldcultuur is terug te vinden in Baerts onderzoek. Meer dan eens benadrukt zij het belang van de blik, het spel van de handen en het worstelen van de

¹⁸ Martha Howell, *Women, production, and patriarchy in Late Medieval cities* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

¹⁹ Roberta Gilchrist, *Gender and material culture. The archaeology of religious women* (Londen: Routledge, 1997).

²⁰ Reindert Falkenburg, *The fruit of devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (Amsterdam: Benjamins, 1994).

beeldende kunstenaar om immateriële begrippen als geur en wind te visualiseren.²¹

De impact van liturgische literatuur mag ook niet onderschat worden. Hovelingen werden veelal bijgestaan door leermeesters, vaak religieuzen van opleiding, die instonden voor de algemene educatie. Hun religieuze opvattingen beïnvloedden op die manier het denken van hun patroon/patrones. *La Vie de la Madeleine*, een verlucht handschrift dat in 1516 door Louise van Savoy (1476-1531) besteld werd, is een treffende getuigenis van de intieme denkwereld van een vrouw aan het hof.²² Het devotieboek verweeft de persoonlijke zorgen en verlangens van de moeder van de koning van Frankrijk met de iconografie van de *vita* van Maria Magdalena. Hoewel in mindere mate dan tijdens de Hoge Middeleeuwen, ten gevolge van de veertiende-eeuwse *Devotio Moderna* met Jan Hus als spilfiguur, gingen leden van de christelijke geloofsgemeenschap op z'n minst op de belangrijkste dagen van de christelijke kalender naar de misviering. Sermoenen opgedragen op de feestdag van de heilige en tijdsgebonden herwerkingen verschaffen inzicht in de evolutie van de Maria Magdalenafiguur. Belangrijk voor deze studie is Bram Rossano's artikel over de bewerkingen van het Pseudo-Originessermoen over Maria Magdalena.²³ Het Passionaal bevat naast het passieverhaal ook fragmenten uit het leven van Maria Magdalena. Deze liturgische teksten raakten verweven met volkslegenden en vonden hun stem in de populaire mysteriespelen, een vorm van volksvermaak met een moraliserende ondertoon. Hierin wordt Maria Magdalena's bekering heel gedetailleerd uit de doeken gedaan, waarbij niet alleen het moment van bekering, haar boetedoening en contemplatie belicht worden, maar ook haar zondig bestaan vòòr de bekering. Deze teksten leveren een helder inzicht in de volkse perceptie van de figuur. Hoewel deze spelen oorspronkelijk in Duitsland ontstonden, geraakten vertalingen ervan ook in de Nederlanden verspreid. Een goed overzicht van de mysteriespelen over Maria Magdalena's bekering is te vinden in Cornelia Van den

²¹ Voor voorbeelden van de toepassing van het *sensorium* in de kunstwetenschappen, zie: Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*; Barbara Baert, "Textile, tactility, and the senses: the 13th-century embroidered antependium of Wernigerode revisited," In *Clothing the sacred: Medieval textiles as fabric, form and metaphor*, Textile studies 8, uitg. door Mateusz Kapustka en Warren Woodfin, 89-119 (Zürich: Mann, 2015); Baert, "The Annunciation and the senses,"; Barbara Baert, "Pentecost and the senses. A hermeneutical contribution to the visual medium and the sensorium in Early Medieval manuscript tradition," In *Preaching after Easter. Mid-Pentecost, Ascension, and Pentecost in Late Antiquity*, uitg. door Richard Bishop, Johan Leemans en Hajnalka Tamas, 346-370 (Leiden/ Boston: Brill, 2016); Barbara Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity: essays on wind, ruach, incarnation, odour, stains, movement, kairos, web and silence*, Art and religion 5 (Leuven: Peeters, 2016).

²² Barbara Johnston, "The Magdalene and 'Madame': piety, politics and personal agenda in Louise of Savoy's *Vie de la Magdalene*," In *Mary Magdalene. Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, Studies in religion and the arts 7, uitg. door Michelle Erhardt en Amy Morris, 269-294 (Leiden/ Boston: Brill, 2012).

²³ Bram Rossano, "Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origines-Magdalenenklage," *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 126 (2004), 233-260.

Wildenberg-De Kroons publicatie.²⁴ Zij maakt de vergelijking tussen de manier waarop gestalte gegeven wordt aan Maria Magdalena in de Duitse mysteriespelen enerzijds en haar voorkomen in de beeldende kunst anderzijds.

Invloeden voor de iconografie vinden we terug in verschillende literaire genres. Ze bieden de kans om het proces van de inkanteling van woord, gesproken of geschreven, naar beeld te onderzoeken. Een bijkomende nuancering zit in het verschil tussen het statische en beweeglijke medium. Welke elementen zijn eigen aan het bewegende medium, zoals de mysteriespelen, en waarin verschillen de keuzes van de scenograaf met die van de beeldende kunstenaar? Waarom zijn die verschillen er?

Met dit onderzoek poog ik een antwoord te vinden op de vraag waarom uitgerekend Maria Magdalena, naast de Heilige Maagd, op haast exclusieve wijze in portretvorm verschijnt in de vroegzestiende-eeuwse Nederlanden en tracht ik te achterhalen hoe deze beelden gelezen werden door het eigentijdse publiek. Waren dit louter didactische beelden, een hulpmiddel bij de private devotie of fungeerden ze als tunnel, als poort naar een achterliggende mystieke, spirituele wereld? In het eerste hoofdstuk bekijken we de traditie waartoe de portretten van de wereldse Maria Magdalena behoren. Welk karakter krijgt de heilige op dat moment toebedeeld, op welke elementen in haar *vita* ligt de nadruk? Een tweede sleutelement van het onderzoeksonderwerp komt aan bod in het tweede deel van dit hoofdstuk. Door de portretten van Maria Magdalena van op afstand te bekijken en op zoek te gaan naar overeenkomstige werken in het bredere portretgenre, wordt het ambivalente karakter duidelijk. De betekenis van *Andachtsbilder* en *portraits historiés* wordt opgeklaard en verder gaan we op zoek naar gelijkaardige voorbeelden in het oeuvre van de voornaamste portrettisten van het moment.

In het tweede hoofdstuk zoomen we in op de literaire traditie, waarvan de aanpak hierboven reeds besproken werd. Het stelt ons in staat het spirituele en sensorische *Fingerspitzengefühl* van de hogere kringen te evalueren en bijgevolg om te bepalen hoe ver we kunnen gaan in de lezing van de seculiere portretten van een heilige. Met deze informatie in het achterhoofd kunnen we overgaan naar een diepgaande analyse van de portretten.

In hoofdstuk drie wordt het uiteenlopende karakter van de vroegzestiende-eeuwse Maria Magdalena-portretten aangetoond op basis van vier artificiële categorieën. De cases werden zorgvuldig geselecteerd met als doel het amalgaam aan functies te illustreren. Bovendien is de inkanteling woord-beeld er sterk aanwezig. Het is dus niet mijn bedoeling geweest een algemene

²⁴ Cornelia Van den Wildenberg-De Kroon, *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters* (Amsterdam: Rodopi, 1979).

categorisering op te stellen waartoe het hele iconografische corpus ondergebracht kan worden. De eerste groep introduceert het gebruik van de identificatie met Maria Magdalena omwille van haar deugdzaamheid in de hoofse kringen. De insluiting van inscripties en wapenschilden indiceert de drang naar vereenzelviging met de heilige. Voor deze categorie vertrekken we vanuit een portret naar de hand van Michel Sittow (1468/1470-1525) en verder wordt gesteund op een reeks gelijkaardige portretten uit de omgeving van de Meester van de Magdalenalegende. Het fenomeen van het *portrait historié* vertaalt zich verder naar de kringen van de stedelijke elite, wier ideologie en sociale hiërarchie pulseert in de kleine alteraties van de iconografie. Een prachtig voorbeeld hiervan is het portret van Quinten Metsys (1465/1466-1530) uit de collectie van het KMSKA. De derde categorie belicht een aantal ‘ambigue’ portretten, waaronder één van Jan van Scorel (1495-1562), momenteel te bezichtigen in het Rijksmuseum. Hoewel de andere groepen evenzeer gekenmerkt worden door een opeenhoping van betekenislagen, onderscheiden deze werken zich door de markante tegenstelling van allusies naar het deugdzame enerzijds en het zondige anderzijds. Dit hoofdstuk wordt afgesloten met de analyse van een tweede portret van Metsys dat tot de collectie van het Louvre behoort. In deze vierde en laatste groep lijkt Maria Magdalena als spirituele gids te figureren. Subtiële verschuivingen in de iconografie zorgen ervoor dat de nadruk in deze groep portretten nog meer op haar functie als vertrouweling van Christus komt te liggen. Een blik op Maria Magdalena’s attribuut kan hier bovendien leiden tot inzicht in de diepste mysteries van het katholieke geloof.

Portretten van vrouwen leiden automatisch tot de notie van de gendergevoelige blik. De blik op de vrouw in de reële wereld die stichtend, beoordelend en begrenzend werkt, maar ook de zoekende blik van de persoon die het geconstrueerde beeld van de vrouw aanschouwt. Beide zaken zijn met elkaar verweven. De geselecteerde portretten reflecteren één voor één in zekere mate de sociale status van de vrouw in de patriarchale, vroegzestiende-eeuwse stedelijke omgeving. Bovendien blijkt uit de beeldtraditie dat er een erg dualistische visie op het feminiene heerste. Het laatste hoofdstuk van het corpus van de thesis gaat dieper in op deze genderproblematiek en plaatst de iconografie van de portretten van een seculiere Maria Magdalena in het bredere scala van vroegzestiende-eeuwse vrouwenvoorstellingen in de Nederlanden.

Deze studie beoogt geen synthesewerk te zijn van de iconografie van de seculiere Maria Magdalena, maar biedt een diepgaand onderzoek naar de wortels en de functie van de voorstellingen van de heilige zondares.

1. Identiteitsvorming in de Late Middeleeuwen en Vroegmoderne tijd

1.1. Maria Magdalena: ambigüiteit en laïcisering

Met het parfum dat eens op schandelijke wijze haar eigen lichaam deed geuren, zalft ze nu de voeten van de Heer; haar ogen die eens wereldse zaken aanschouwden, vulden zich nu met tranen van boete; met het haar dat voordien in dienst stond van haar aantrekkelijkheid, worden nu de voeten van de Heer gedroogd; van haar lippen kwamen voorheen overmoedige woorden van trots, nu kussen diezelfde lippen de voeten van de Heer.²⁵

Maria Magdalena is één van de meest omstreden en veelzijdige vrouwelijke figuren uit de Bijbel. In de vier evangeliën wordt gesproken over ‘Maria van Magdala’; een vrouw die zich in de directe omgeving van Christus begeeft. Het volstaat echter niet om ons louter op de Maria met het epitheton ‘van Magdala’ toe te spitsen, aangezien haar figuur in de Merovingische tijd en gedurende de Middeleeuwen sterk verrijkt werd.²⁶ Paus Gregorius de Grote (560-604) is de voornaamste figuur in haar identiteitsvorming. Tijdens een sermoen in 591 geeft hij gestalte aan Maria Magdalena’s identiteit door haar te verenigen met meerdere vrouwelijke figuren uit de evangeliën.²⁷ Hij identificeert haar met de boetvaardige zondares uit Lucas (Luc. 7,36-50), Maria van Bethanië (die we kennen als de zus van Martha en Lazarus en de zalving in het huis van Simon de leproze in Bethanië) en Maria van Magdala. Lucas en Marcus vermelden haar als de vrouw uit wie Christus zeven demonen verdreef.²⁸ Alle evangelisten betrekken haar bij de Passie van Christus; de kruisweg, graflegging en als aanwezige bij het graf op de ochtend van Pasen. In het evangelie van Johannes krijgt ze de rol van enige getuige van de wederopstanding en neemt ze haar plaats van trouwe volgeling en mystieke bruid aan in de *Noli me tangere*-scène. Enkel Lucas sluit haar uit als *testis* en *apostola apostolorum*.²⁹ Kortom, reeds op het einde van de zesde eeuw werd Maria Magdalena met een sterk dualistisch karakter beladen.

²⁵ Gregorius Magnus, *Homiliae in Evangelia*, Hom. 33, 621, geciteerd in Karlijn Demasure en Hannelore Devoldere, “Het *Noli me tangere* en Maria Magdalena: een praktisch theologisch model voor vrouwen?” In *Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud*, uitg. door Barbara Baert, Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, e.a. (Leuven: Peeters, 2006), 39.

²⁶ Bram Rossano, “*gebristet ir doch des kroenlîns*. Die Sündhaftigkeit und Virginität der Maria Magdalena in der mittelalterlichen Literatur,” *Mediaevistik. Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung* 18 (2005), 209.

²⁷ Gregorius de Grote hield zijn sermoen op 21 september 591 in de San Clemente kerk in Rome. Voor de inhoud van het sermoen, zie Gregorius Magnus, *Homiliae in Evangelia*, Hom. 33 en Gregor der Grosse, *Homiliae in Evangelia. Evangelienhomilien*, *Fontes Christiani* 28, 2, vert. uit het Latijn door Michael Fiedrowicz (Freiburg: Herder, 1998).

²⁸ Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 19; Rossano, “*gebristet ir doch des kroenlîns*,” 210.

²⁹ Rossano, “*gebristet ir doch des kroenlîns*,” 210.

De verering van Maria Magdalena start in de achtste en negende eeuw. De Middeleeuwse lyriek en iconografie getuigen hiervan vanaf de negende eeuw, waar ze aanvankelijk een nog inferieure rol in context van de Passie van Christus bekleedt. Desondanks verschijnen op datzelfde moment de eerste gebeden voor Maria Magdalena's liturgische feestdag (22 juli).³⁰ Vanaf de tiende eeuw ontstaan de eerste relieken en rond 1050 ligt het hart van de cultus in het bedevaartsoord Vézelay in Frankrijk. Vanaf dan krijgt ze zowel in de liturgie als in de iconografie een autonome, prominente rol toebedeeld.³¹

Sermoenen voor haar misviering, waaronder *In Veneratione Sanctae Mariae Magdalенаe* toegeschreven aan Odo van Cluny (879-942), getuigen van haar rol als de trouwste leerlinge van Christus, de uitverkorene die de boodschap van zijn verrijzenis moet overbrengen aan de apostelen die het graf reeds verlaten hebben.³² Haar rol als *apostola apostolorum* staat in sterk contrast met de identificering als de boetvaardige zondares van Lucas. Misogyne literatuur weerspiegelt het ongelooft dat uitgerekend deze vrouw, deze *peccatrice* uitverkoren zou zijn om Christus' woord te verspreiden; reeds bij de vroege kerkvaders zien we hoe gretig gebruik gemaakt wordt van haar zondige karakter en het verbod op aanraking van het *Noli me tangere* als legitimering voor de uitsluiting van de vrouw in de liturgie.³³ Paus Innocentius III (1161-1216) maakt in de Hoge Middeleeuwen een voorbeeld van Maria Magdalena voor de leken en dus het seculiere leven. De zeven welriekende oliën die zij in haar kruik bij zich draagt worden als metafoor voor de zeven goede werken beschouwd, waardoor ze als *exemplum* dient voor de *vita activa*.³⁴

In de dertiende eeuw verplaatst de cultus zich naar Saint-Maximim-la-Sainte-Baume in de Provence.³⁵ De legende luidt dat ze in een grot nabij het huidige Baume leefde en meerdere malen

³⁰ Anna Bergmans, "Een mystieke bruid anno 1300. La douce Madeleine?" In *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*, uitg. door Paul Vandenbroeck, tent.cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten (Brussel: Snoeck-Ducaju, 1994), 266-267; Jansen, *The making of the Magdalen*, 35.

³¹ Bergmans, "Een mystieke bruid anno 1300," 266-267.

³² *In Veneratione Sanctae Mariae Magdalенаe* brengt alle bijbelpassages die in de loop der tijd met Maria Magdalena in verband gebracht werden voor het eerst samen als één doorlopend narratief, zie Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis*, 5; Dominique Iogna-Prat, "La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalенаe* attribué à Odon de Cluny," *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge* 104, 1 (1992), 50.

³³ De misogyne visie van Ambrosius van Milaan (334-379) blijkt uit zijn sermoenen, waarin hij het verbod op aanraking van de verrozen Christus interpreteert als legitimatie voor de uitsluiting van de vrouw in de liturgische praktijk, zie Barbara Baert, *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, tent.cat., Gent, Museum voor Schone Kunsten (Gent: Museum voor Schone Kunsten, 2002), 11.

³⁴ Demasure en Devoldere, "Het *Noli me tangere* en Maria Magdalena," 36.

³⁵ Bergmans, "Een mystieke bruid anno 1300," 266.

per dag door engelen naar de hemel verheven werd.³⁶ Haar graf is hier nog steeds te bezoeken. Na de beschrijving van haar *vita* in Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea* (ca.1298), verspreidt haar legende zich over West-Europa.³⁷ Hierin reflecteert de beschrijving van haar weelderige, frivole levensstijl als erfgename van het kasteel van Magdala de hoofse cultuur van de Middeleeuwen. Haar broer Lazarus werd heer van een deel van Jeruzalem en haar zus Martha erfde Bethanië. Aangezien Maria zich verloor in de aardse verleiding en Lazarus zijn militaire dienst vervulde, nam Martha, de verantwoordelijkste en zorgzaamste van de drie, de touwtjes in handen. De legende besteedt nauwelijks aandacht aan haar bekeringsproces, maar maakt wel gewag van haar imago als naamloze zondares en de drastische omkeer die zich voordoet vanaf het moment dat zij Jezus ontmoet in het huis van Simon de leproze.³⁸ Jacobus borduurt voort op Gregorius' Magdalena door elementen uit de negende-eeuwse *vita eremitica* en *vita apostolica* toe te voegen.³⁹ Volgens de *Gulden Legende* werd Maria Magdalena na het overlijden van Christus samen met Lazarus, Martha en enkele anderen de Middellandse Zee opgestuurd. Als bij wonder overleefden zij de reis en arriveerden ze in Marseille. Hier predikte zij het Woord en slaagde ze erin het provençaalse koningspaar te overtuigen van Gods almachtigheid en goedheid door hen een kind te schenken. Dit zorgde ervoor dat ze al snel vereerd werd als beschermheilige voor zwangere vrouwen en jonge moeders. Ze werd een symbool van vruchtbaarheid.⁴⁰ Omwille van haar goddelijke inzicht, haar spirituele ontvangenis, werd Maria Magdalena de patrones van de blinden. Dit blijkt onder meer uit een populair mirakel van een blinde die, vergezeld door een gids, op weg was naar het klooster van Vézelay. Toen de gids aankondigde dat de abdij in zicht was, aanriep de blindeman Maria Magdalena met de vraag: *Oh, Heilige Magdalena! Mocht ik toch ooit waardig zijn uw kerk te aanschouwen!*⁴¹ Als bij wonder maakte de sluier voor de ogen van de man plaats voor de levendige kleuren en het licht van de aarde. Zijn geloof en toewijding aan de heilige hadden hem zijn

³⁶ William Ryan, *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Readings on the Saints* (Princeton: Princeton University Press, 1993), 380.

³⁷ Bergmans, "Een mystieke bruid anno 1300," 266; Jacobus de Voragine, een dominicaner monnik, bracht de *vita eremitica, evangelica, apostolica en apostolico-eremitica* samen en voegde er nog een aantal mirakuleuze verhalen over de heilige aan toe. De *Legenda Aurea* werd onder meer vertaald naar het Nederlands, zie Jansen, *The making of the Magdalen*, 40-41.

³⁸ Ryan, *Jacobus de Voragine*, 375.

³⁹ Baert, *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, 11-12.

⁴⁰ Ryan, *Jacobus de Voragine*, 376-379; Jansen, *The making of the Magdalen*, 294-295.

⁴¹ Eigen vertaling van het citaat *O holy Mary Magdalene, if only I could sometime be worthy to see your church!*, uit Ryan, *Jacobus de Voragine*, 382.

gezichtsvermogen geschonken.⁴² Tot slot getuigt de *vita* van het zintuiglijke en lichamelijke aspect verbonden aan de Maria Magdalenafiguur. Haar adem wordt vergeleken met de geuren van God zelf. Haar wondermooie mond die Christus' voeten gekust had, wordt beschouwd als verklaring voor de bekering van de lokale bevolking. Hoe konden ze anders dan de woorden die uit deze mond kwamen te geloven? Tot slot zouden volgens de *vita eremitica* de meest exotische parfums aan haar lichaam ontsnapt zijn wanneer ze stierf.⁴³

Als mystieke bruid van Christus en zijn trouwste en meest geliefde volgeling behoort Maria Magdalena gedurende de Middeleeuwen tot de voornaamste *exempla* van vrouwelijke religieuzen. Voorstellingen van de voetwassing in het huis van Simon de Farizeër, het *Noli me tangere*, de ascese in de grot te Sainte Baume en haar *levitatio* behoren dan ook tot de gangbare iconografie in vrouwenkloosters. Een rode lijn binnen deze iconografische motieven is de focus op berouw, boetedoening en contemplatie van de heilige.

Pas bij aanvang van de zestiende eeuw werd de drievuldige identiteit van Maria Magdalena in vraag gesteld. In 1517 barstte aan de Sorbonne in Parijs *La Querelle de la Madeleine* los naar aanleiding van het traktaat van Jacques Lefèvre d'Étaples (1454-1536), een Frans humanist.⁴⁴ In *De Maria Magdalena et triduo Christi disceptatio* bestrijdt Lefèvre Maria Magdalena's gelaagde identiteit. Volgens hem konden de drie figuren onmogelijk met elkaar verzoend worden. Hij was er voorstander van om enkel Maria's contemplatieve leven als navolgenswaardig te promoten, omdat hij de rest van de legende als een slechte invloed beschouwde voor de geloofsgemeenschap. Aanleiding voor dit traktaat was vermoedelijk het verlucht handschrift *Vie de Sainte Madeleine* (1517), een geïllustreerde en geapproprieerde versie van Maria Magdalena's *vita*, die in opdracht van Louise van Savoy opgesteld werd door François Demoulins.⁴⁵ Uiteindelijk werden Lefèvres standpunten veroordeeld door de theologische faculteit van de Sorbonne op 9 november 1521.⁴⁶ Ook Erasmus (1466-1536) nam een anti-Lefèvrehouding aan in zijn *Enchiridion militis Christiani* (voltooid in 1501), een traktaat met instructies tegen de verleiding van de zonde en voor de individualisering van de geloofspraktijk. Hij beschouwde het dualistische, ambigue karakter van Maria Magdalena's *vita* juist als opportuniteit om de gelovige een toegankelijker voorbeeldheilige

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., 381; Baert, *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, 12.

⁴⁴ Rossano, "gebristet ir doch des kroenlîns," 211.

⁴⁵ Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis*, 82-85; Een bespreking van dit handschrift en een analyse van de functie en betekenis ervan volgt in hoofdstuk 2.1.

⁴⁶ Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis*, 82-85.

voor te schotelen. Uit het volgende fragment blijkt zijn opstandige houding ten opzichte van de toenemende symbolisering van het sacrament en het afkopen van de zonden. Maria Magdalena belichaamt voor Erasmus het beeld van de ideale zondaar met een nadruk op de *contritio en* boetedoening.⁴⁷

*I will not be convinced of your sanctity
untill you begin to hate and to flee these
things that you used to love. Mary
Magdalene loved much and many sins were
forgiven to her. The more you will hate
your vices, for just as the shadow follows
the body, the hatred of son follows the
love of godliness.*⁴⁸

Lefèvre d'Étaples' protest heeft weinig navolging gekend in de algemene evolutie van de Maria Magdalena-iconografie. Men zou zelfs kunnen zeggen dat de *Querelle* de voorstellingen van de geïncenseerde Maria Magdalena nog een extra duwtje in de rug gegeven heeft. De grootste cluster van voorstellingen vinden we namelijk terug rond de jaren 1517-1519. Hieruit blijkt de nieuwsgierigheid naar en het belang van Maria Magdalena's leven vòòr haar bekering. Hoewel ze reeds in de twaalfde eeuw als voorbeeld van de *vita activa* voor de leken gehanteerd werd, wordt haar zondige leven vanaf de vroege zestiende eeuw sterk gerelateerd met haar bekering en de karakteristieke wending van het zondige naar ascese en contemplatie. Grafiek, zowel gebruiksgrafiek als artistieke producten, sculpturen en schilderijen tonen Maria Magdalena in geactualiseerde, wereldse klederdracht. Bovendien hadden redelijk wat volksspelen Maria Magdalena's bekering tot onderwerp. De secularisering van de heilige en het inzoomen op haar leven als *peccatrice* en *meretrice* gaat gepaard met een populaire Maria Magdalenadevotie binnen de hoofse context en het patriciaat. In voorstellingen van haar bekering zien we een verschuiving optreden van een focus op het lichamelijke en de *vita activa* naar de *psychè*, haar *vita contemplativa*. Deze verschuiving introduceert de humanistische ideologie in de Maria Magdalena-iconografie. In de Middeleeuwen werd het lichaam als een vat beschouwd, waarin de geest, het licht, het goddelijke, Christus, al dan niet kon indalen. Deze dualiteit breidt bij de aanzet van de Renaissance in de noordelijke regionen uit tot een triniteit. De *ratio*, geletterdheid, eist haar plaats

⁴⁷ Ibid., 85-86.

⁴⁸ Desiderius Erasmus, *Enchiridion militis Christiani*, 1501, geciteerd in Larry Silver, *The paintings of Quinten Massys, with catalogue raisonné* (Oxford: Phaidon, 1984), 123.

op in het menselijke lichaam en wordt als essentieel onderdeel van het mens-zijn beschouwd.⁴⁹ Het is weinig verbazend dat de religieuze drievuldigheid juist op dit moment, binnen deze antropocentrische sferen haar toepassing vindt op de sterveling. Dit veruitwendigt zich in de iconografie in voorstellingen van de mystieke vereniging door middel van *extase* in plaats van een hemelvaart begeleid door engelen en de boete te Sainte-Baume door een inwendige meditatie.⁵⁰ De intieme, soms zelfs gedomesticeerde, portretten van Maria Magdalena reflecteren eveneens deze mentaliteitsverschuiving.

De mysteriespelen creëren een dynamisch beeld van de heilige. In scènes van de zondares laten ze haar dansen en zingen, treedt ze in dialoog met de duivel en bezingt ze haar autonomie. Mannelijke aandacht en materiële luxe maken haar gelukkig. Kortom, ze personifieert de *luxuria*. Het portret als medium eist een bedachtzame omgang met de voorstelling van het zondige, omdat zij niet de mogelijkheid heeft om het verhaal te laten ontplooiën, zij kan het procesmatige van de conversie, het innige berouw en de contemplatie die daarop volgt niet synchroon voorstellen. Hoewel sommige *Gesamtbildern* hier wel in slagen, zien we dat bij het portret naar andere oplossingen gezocht wordt. Maria Magdalena verschijnt hier in een sfeer van ambiguïteit. Alle details in haar voorstelling lijken elkaar tegen te spreken of juist in evenwicht te brengen. Haar actuele, vaak rijkelijke kledij tegenover de devote, deugdelijke houding, de afgewende blik, het spel met de zalfpot die zowel sober als rijkelijk geornamenteerd kan zijn, de setting in een rijkelijke burgerwoning of tegen een lege, onbepaalde achtergrond en verscholen motieven van het kwaad. Soms lijkt de vrouwelijke zitter een vreemd aura uit te stralen, waaruit moeilijk af te lezen valt of ze deugdelijk of verdorven van aard is. Het zijn portretten met een enorme gelaagdheid die zich uit in de subtielste details.

⁴⁹ Jeanette Kohl bespreekt het belang van de platonische *Seelen-und-Tugendphilosophie* en de notie van de *homo rationale* in de Vroegmoderne tijd in context van haar onderzoek naar Italiaanse portretbustes in Jeanette Kohl en Rebecca Müller, *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (München: Deutscher Kunstverlag, 2007); Vroegzestiende-eeuwse portretbustes van een profane Maria Magdalena zijn zeldzamer. Online zijn enkele vermeende reliekbustes te vinden waarop Maria Magdalena eveneens in rijkelijke klederdracht en met juwelen en luisterrijke hoofdtooi te zien is. Deze polychrome houtsculpturen herinneren aan het provençaalse hoofdreliek van Maria Magdalena. In 1283 vond de *translatio* van haar schedel plaats in opdracht van Charles van Salerno, zie Johnston, “The Magdalene and ‘Madame’,” 287.

⁵⁰ Baert, *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, 20.

1.2 Het portretgenre

*The conventional way of praising a portrait was to say that it was so like that it lacked only speech.*⁵¹

Een kenmerkende evolutie in de portretschilderkunst van de vroege zestiende eeuw werd geïnitieerd door Quinten Metsys. Hij innoveerde de vermaarde portretten van de Vlaamse Primitieven door de fysionomie van de zitter niet langer zuiver realistisch over te brengen op het picturale vlak, maar er een doorgedreven karakterisering aan toe te voegen. In dit ‘proces van de voortschrijdende karakterisering’, zoals Campbell het fenomeen benoemt, voegt de portretschilder accenten toe die voortkomen uit zijn persoonlijke perceptie van het individu.⁵²

Vanaf de verschijning van het burgerlijke portret in de vroege vijftiende eeuw tot in de zeventiende eeuw wordt de voorkeur gegeven aan een reductie van het lichaam. Op enkele uitzonderingen na blijft het busteportret de populairste portretvorm. Bovendien is het opmerkelijk dat het merendeel van de geportretteerden kleiner dan levensgroot afgebeeld worden.⁵³ Door het lichaam als bijzaak te beschouwen en de zitter in een statische houding in een beperkte ruimte af te beelden, ervaart men vaak een gebrek aan lichamelijkeheid.⁵⁴ Reeds vanaf 1420 wordt in de Nederlanden vooral geopteerd voor de driekwarthouding, die door Francisco de Hollanda (1517-1585) als de ‘*surest but most difficult pose*’ beschouwd werd.⁵⁵ In Italië kende het profielportret een intensievere toepassing. Patricia Simons merkte op dat de profielconventie enkele decennia langer doorleefde voor de voorstelling van vrouwen dan van mannen. Ze interpreteert de afgewende blik als een teken van de patriarchale voorkeur van de vrouw als display-object van de mannelijke status in het publieke wezen. Het portret draagt hiertoe bij als medium voor de sociale constructie van een onzichtbare realiteit⁵⁶; namelijk een onderliggende sociale discriminatie van de vrouw, een verstomming en anonimisering van het feminiene. In de vroeg-renaissancistische, urbane sfeer werd de vrouw niet alleen als draagster van aardse schoonheid beschouwd, maar ook als recipiënt van onzichtbare weelde. Alberti (1404-1472) beschreef dit als de *bellezza dell’animo*, de schoonheid van geest, de

⁵¹ Campbell, *Renaissance Portraits*, 225.

⁵² Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak*, 56.

⁵³ Ibid., 17.

⁵⁴ Ibid., 19.

⁵⁵ Campbell, *Renaissance Portraits*, 81.

⁵⁶ Simons, “Women in frames,” 15.

virtus.⁵⁷ Hier zien we een overeenkomst met de laat-middeleeuwse, noordelijke tuin der deugd, die verderop aan bod komt. Hoewel de mannelijke profielportretten tegen dan al lang verleden tijd waren, verschenen de eerste driekwartportretten van vrouwen in Firenze pas in de jaren 1470-1475 en zou het bovendien tot ca. 1500 duren vooraleer dit genormaliseerd werd. Joanna Woods-Marsden beargumenteert dit aan de hand van portretten van Leonardo Da Vinci en Sandro Botticelli, waarin vrouwelijke zitters een gewaagde blik naar het publiek richten.⁵⁸ Ten noorden van de Alpen emancipeerde het portret van de vrouw zich veel vroeger. Jan van Eycks portret van zijn echtgenote, Margaretha (1439), en het *Portret van een dame* (1455) van Rogier van der Weyden tonen deze verschuiving aan.⁵⁹ Ondanks hun verzamelingen van munten waarop heersers uit de Oudheid in profiel weergegeven staan, zijn ook in de humanistische kringen profielportretten een rariteit. Van der Stighelen merkt bovendien op dat ook de frontaliteit van de *en-face* weergave veelal vermeden werd. Zo rijst de vraag naar de reden voor de voorkeur van de driekwartweergave. Is het de milde suggestie van beweging en daardoor de verhoogde lichamelijke die deze portretvorm zo aantrekkelijk maakte? Een bijkomend voordeel is de mogelijkheid tot oogcontact, weliswaar op een ingetogen manier.⁶⁰ Francisco de Hollanda bevestigde de schroomvolle houding van de nieuwe burgerij, door de frontale positie als ‘onelegant’ te bestempelen met een mogelijkheid tot adressering die enkel weggelegd was voor heiligen en hovelingen.⁶¹

Vanuit Michelangelo’s neerbuigende houding ten opzichte van de portretschilderkunst was bij zijn navolgers de notie ontstaan dat het genre inferieur was aan de historieschilderkunst. Die minachting was gegroeid vanuit de idee dat er geen artistiek *genius* nodig was voor het uitbeelden van de zuivere realiteit. Wat was er eervol aan de weergave van imperfecte wezens?⁶² Niks bleek minder waar; er ging veel meer schuil achter het proces van de vervaardiging van een portret. Het resultaat includeert niet alleen indicaties van de wensen van de zitter, maar ook van de stijl en voorkeuren van de kunstenaar. Renaissanceportretten zijn getuigenissen van een amalgaam van opvattingen over sterfelijkheid en afwezigheid, voorschriften voor goed gedrag en deugdzaamheid, ideale schoonheid, persoonlijke stijl e.d. Stefan Weppelmann maakt het onderscheid tussen *ritrare dal*

⁵⁷ Ibid., 12.

⁵⁸ Joanna Woods-Marsden, “Portrait of the lady, 1430-1520,” In *Virtue and beauty. Leonardo’s Ginevra de’ Benci and Renaissance portraits of women*, uitg. door David Alan Brown, tent.cat., Londen, National Gallery/ Washington, National Gallery of Art (Princeton: Princeton University Press, 2001), 69-70.

⁵⁹ Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis*, 92.

⁶⁰ Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak*, 19.

⁶¹ Campbell, *Renaissance Portraits*, 81.

⁶² Ibid., 150.

naturale en *ritrare el natural*. Eerstgenoemde praktijk verwijst naar de zuivere weergave van de natuur, een puur fysieke gelijkenis. De naïeve, inferieure visie op de portretkunst komt hieruit voort. *Ritrare el natural*, daarentegen, werd veel hoger aangeprezen. Daarbij gaat het om een representatie van het inwendige karakter van de zitter.⁶³ Dergelijk portret is méér dan een descriptieve, fysieke gelijkenis, het is een poort naar de inwendige roerselen van de ziel, het is een etaleren van de *virtus*. Plinius de Oudere (23-79 n.Chr.) kent een quasi iconische functie toe aan het portret. Hij maakt het onderscheid tussen *effictio* (innerlijk karakter) en *notatio* (uiterlijke verschijning) en presenteert hen als evenwaardige criteria voor het evalueren en lezen van een portret. De link tussen natuur en schoonheid zit in het creatieproces, de natuur als schepper van schoonheid. Hij beschouwt het lichaam als recipiënt, als vat waarin de ziel indaalt, en dus als *espressione* van het innerlijke.⁶⁴ Gerespecteerde portrettisten werden geprezen voor drie zaken: de graad van individualisering, karakterisering en idealisering. Een eerste stap is het herkenbaar maken van de zitter door middel van sterk geïndividualiseerde gelaatstreken. Hiervoor werden allerhande kunstgreepjes aangewend, zoals het spelen met de compositie en het licht.⁶⁵ De methode en mate van idealisering verklikken in vele gevallen de identiteit en de esthetische voorkeur van de kunstenaar. Uiteraard kon deze verweven zijn met een specifieke voorkeur van de zitter, die bijvoorbeeld de vereeuwiging van een minder flatterende gelaatstrek trachtte te vermijden. Niettegenstaande is het portret, al dan niet intentioneel, veelal een projectie van de persoonlijke idealen van de kunstenaar.⁶⁶ De stilistische ‘signatuur’ bepaalt de weergave van het gelaat en daarmee impliciet ook de persoonlijkheid van de zitter. De keuze van de kunstenaar zal bijgevolg een weldoordachte zaak geweest zijn.⁶⁷ Tenslotte kan er een vibrerende kracht opgemerkt worden in Renaissanceportretten. Het gevoel dat de voorstelling iets tracht te zeggen, iets dat onder de materiële lichamelijkeheid pulseert. Deze ervaring resulteert uit de intentionele karakterisering van de zitter. Keuzes in de setting, attributen, houding, klederdracht, fysiologische expressie en gestiek dragen hier alle aan bij. Deze associaties identificeren de afgebeelde figuur met bepaalde deugdzaame, hoog-

⁶³ Stefan Weppelmann, “Some thoughts on likeness in Italian Early Renaissance portraits,” In *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, uitg. door Keith Christiansen en Stefan Weppelmann, tent.cat., Berlijn, Bode-Museum/ New York, Metropolitan Museum of Art (New York: Metropolitan Museum of Art, 2011), 64.

⁶⁴ Weppelmann, “Some thoughts on likeness in Italian Early Renaissance portraits,” 66.

⁶⁵ Campbell, *Renaissance Portraits*, 11-12.

⁶⁶ *Ibid.*, 14.

⁶⁷ Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak*, 17.

gewaardeerde en daarom na te streven eigenschappen. Hierin vibreert de persoonlijkheid van de zitter, of op zijn minst, de wenselijke *public image*.⁶⁸

Rond de eeuwwisseling en in de vroege zestiende eeuw duiken steeds meer autonome portretten op waarbij de beeltenis van de zitter intentioneel ingeschoven wordt in een gestandaardiseerde voorstelling van een heilige. Het subgenre van de *portraits historiés* of *sakrale Identifikationsporträte*⁶⁹ vindt zijn oorsprong in de dertiende eeuw. Het fenomeen verspreidde zich nadien vanuit het Duitse hof van Karel IV over heel Europa. De bloeiperiode wordt in de zestiende eeuw geplaatst.⁷⁰ Hovelingen associeerden zichzelf regelmatig met figuren uit de Bijbel, heiligen, goden of helden. Filips de Goede, hertog van Bourgondië, uitte zijn blijdschap in het terugzien van de kroonprins van Frankrijk in 1456 door zijn gevoelens te vergelijken met die van de Heilige Maagd bij de komst van aartsengel Gabriël.⁷¹ De portretten van Erasmus en Pieter Gillis die Quinten Metsys in 1517 vervaardigde, zijn afgeleid van het prototype van de Heilige Hiëronymus in zijn studeervertrek. Ze waren bedoeld als geschenk voor hun goede vriend Sir Thomas More en moesten fungeren als *stellvertretende Bildnis*.⁷² De associatie met de heilige werd nog extra in de verf gezet door middel van de inscriptie “HIERONYMUS” op het boek boven de handen van Erasmus.⁷³ Dit voorbeeld toont hoe de deugdzame eigenschappen van een heilige aangewend werden om een eervol imago van een aards persoon te creëren, of op z'n minst, zijn benoemenswaardige kwaliteiten te benadrukken. Tot het oeuvre van Cornelis Engelbrechtsz. behoren ambigue portretten van Johannes de Doper en Maria Magdalena. Ze worden voorgesteld als wat een getrouwd koppel lijkt te zijn, vermoedelijk een verwijzing naar de *Bruiloft te Kana*, een Bijbelse passage die in de vroege zestiende eeuw geregeld geïnterpreteerd werd als het huwelijk tussen Johannes de Doper en Maria Magdalena.⁷⁴ Bart Fransen haalt het voorbeeld aan van Margaretha van Oostenrijk en Juan van Castilië. Zij bestelden een diptiek bij Michel Sittow waarbij op het ene luik een voorstelling van de Madonna te zien is en op het andere, *d'un Saint Jean et de Sainte Marguerite, faiz à la*

⁶⁸ Campbell, *Renaissance Portraits*, 24-27.

⁶⁹ Term ontleend aan Friedrich Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 18 (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988).

⁷⁰ Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis*, 93-94.

⁷¹ Campbell, *Renaissance Portraits*, 100.

⁷² Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak*, 56-57.

⁷³ Campbell, *Renaissance Portraits*, 101, 103.

⁷⁴ Jansen, *The making of the Magdalen*, 150-151.

semblance du prince d'Espagne et de Madame.⁷⁵ Het *portrait historié* van Maria Magdalena was duidelijk geen alleenstaand geval. Het maakte deel uit van een subgenre in de portretkunst dat het volkse verlangen om zichzelf te identificeren met een (toegankelijke) heilige in zich draagt. Een dergelijke drang tot empathie, of zelfs doorgedreven vereenzelviging, met een religieus figuur, zien we terugkomen in een ander subgenre: de *Andachtsbilder*.⁷⁶

Reidert Falkenburgs studie naar *Andachtsbilder* van de Madonna met Kind tussen 1450 en 1550 verschaft uitstekend inzicht in de betekenis van devotiebeelden voor het niet-ingewijde publiek. Hij haalt bovendien sterke punten aan ter argumentatie van de analyse van dergelijke beelden op basis van de spirituele tuinallegorieën.⁷⁷ Deze komen in het volgende hoofdstuk uitgebreid aan bod. In de jaren '20 beschreef Panofsky de eigentijdse perceptie van *Andachtsbilder* als een 'contemplatieve afdaling' in het goddelijke wezen, waarbij de relatie tussen de voorbeeldheilige en de kijker door laatstgenoemde partij ervaren werd als een 'unio door de ziel'.⁷⁸ Anderen gingen hier verder op in:

[...] while during the 15th and 16th centuries *Andachtsbilder* were increasingly intended to strengthen the emotional identification of the viewer with the object of devotion, these images still contained symbolic references to the truths of Faith and the mysteries of Salvation, both in the main figures and in the surrounding elements.⁷⁹

Naast een provocatie van empathie met de afgebeelde, zou meditatie op het *Andachtsbild* ook bedoeld zijn als een contemplatie op de mysteries van het geloof en het morele *exemplum* dat de figuur representeert.⁸⁰ Kortom, het zijn beelden die zowel op emotioneel-individueel, als op symbolisch-spiritueel niveau ervaren werden.

⁷⁵ Bart Fransen, "Saint Mary Magdalene. Anonymous," In *Masters with provisional names*, Catalogue of Early Netherlandish painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives 4, uitg. door Pascale Syfer-d'Olne, Roel Slachmuylders, Anne Dubois, e.a. (Turnhout: Brepols, 2006), 166.

⁷⁶ Campbell waarschuwt voor overinterpretatie van heiligenvoorstellingen als *portraits historiés*. De kunstenaar kon zich namelijk op reële modellen baseren voor het vervaardigen van een heiligenportret. De grens is hier dus heel dun, zie Campbell, *Renaissance Portraits*, 3.

⁷⁷ Falkenburg, *The fruit of devotion*.

⁷⁸ Ibid., 78-79.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Een gravure gesigneerd door Monogrammist BD en gedateerd tussen 1500 en 1510 geeft Maria Magdalena met geopende zalfpot weer. De iconografie vertoont sterke overeenkomsten met de schilderkunstige voorbeelden die het onderwerp zijn van deze studie. Ze draagt het opschrift "S. Maria Magdalena. ora pro nobis". Deze devotieprent was hoogstwaarschijnlijk bestemd voor gebruik in de private geloofspraktijk en is een ander voorbeeld van een *Andachtsbild*. De kopergravure behoort tot de collectie van het Rijksmuseum in Amsterdam, inv. nr. RP-P-1891-16522, zie Rijksmuseum, "Maria Magdalena, Monogrammist BD (graveur), 1500-1510," Rijksmuseum.nl, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.37729> (laatste toegang 5 januari 2018).

Ik sluit dit hoofdstuk graag af met een citaat van Campbell dat ons herinnert aan de kracht van het medium. Het portret als sociale constructie, maar ook als constructie van het sociale. Een significante dualiteit die zich sterk uit in het kader van dit onderzoek.

The interactions that took place between the conventions of portraiture and the conventions of behaviour were no doubt many and complex, but it is often difficult to decide whether portraits showed people acting as they naturally did or whether people came to pretend to be portraits and act out roles created by artists.⁸¹

⁸¹ Campbell, *Renaissance Portraits*, 107.

2. Literaire traditie

Naar analogie met Didi-Hubermans *anthropologie visuelle*, kan de tekstuele traditie beschouwd worden als een *anthropologie textuelle*.⁸² Het geschreven woord is een reflectie van, of een open poort naar, een rijke culturele achtergrond die wervelend tot stand komt door het interageren van een heel resem van actoren. Sabine Van den Eynde benadrukt dat de literaire tekst echo's van de sociale en culturele wereld bevat in de vorm van een gekozen woord, zinstructuur en de karakterisering van de personages.⁸³

Desondanks mogen we hier de wederzijdse werking niet uit het oog verliezen. De literaire traditie is niet alleen het gevolg van een bruisende cultuur; literatuur kan stichtend zijn en bijdragen aan de vorming van het volk, het gedrag, sociale voorschriften en wetmatigheden.

Dit hoofdstuk gaat in op verschillende tekstuele genres, met de nadruk op het woord gericht aan een publiek van oningewijden. Sermoenen weerspiegelen het stelsel van sociale regels voorgeschreven door het kerkelijk instituut. Aangezien de predikant zijn sermoenen in vele gevallen aangepast zal hebben aan de noden of het karakter van het publiek, kan bovendien tussen de regels door de stem van de geloofsgemeenschap gehoord worden.⁸⁴ Gebeden uit getijdenboeken zijn getuigenissen van de diepste verlangens en bekommernissen van de gelovige ziel, terwijl populaire hymnen en mysteriespelen de dynamische eigenschap van het medium ten volle benutten om een proces, een evolutie te schetsen. De morele boodschap wordt in dit geval op een toegankelijke, volkse, vaak humoristische wijze verweven in het narratief en de bijhorende beeldspraak en muzikale elementen. Devotionele traktaten die tot de lectuur van het lekenpubliek behoorden signaleren het niveau van de spiritueel-symbolische educatie en kunnen door kunsthistorici aangewend worden als handleiding bij een gelijkaardige interpretatie van de toenmalige perceptie van het beeldmateriaal. Tot slot kunnen volkslegendes over de *vitae* van heiligen benut worden om inzicht te verwerven in de populariteit van specifieke mirakelen toegeschreven aan de heiligen op een bepaald moment. De focus op een zekere beschermende eigenschap is gelinkt aan de persoonlijke nood van diegene die zich tot de heilige wendt.

⁸² Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

⁸³ Sabine Van den Eynde, "Hou mij niet vast. Een pleidooi voor een intertekstuele interpretatie van Maria Magdalena," In *Noli me tangere. Maria Magdalena in veelvoud*, uitg. door Barbara Baert, Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, e.a. (Leuven: Peeters, 2006), 2.

⁸⁴ Jansen, *The making of the Magdalen*, 6.

2.1. Hoofse legenden en instructiegidsen voor de stedelijke elite

Louise van Savoy, hertogin van Angoulême en moeder van koning Frans I (1494-1547), gaf in 1516 opdracht tot de vervaardiging van een manuscript over het leven van Maria Magdalena. De taak van de samenstelling van het verluchte handschrift kwam op de schouders van François Demoulins de Rochefort (actief 1501-1526) terecht. Hij stelde de Vlaming Godefroy le Batave (actief 1516-1526) aan als miniaturist en verzorgde zelf het tekstuele corpus. Louise wijdde een fervente devotie toe aan Maria Magdalena. De stimulans voor het vervaardigen van een verlucht devotieboek gebaseerd op de *vita* van de heilige kwam er naar aanleiding van Louises pelgrimstocht naar het bedevaartsoord te Sainte Baume in oktober 1515.⁸⁵ Het heiligenleven is uniek in haar soort omwille van de graad van individualisering. Het is een weerspiegeling van het leven en de bekommernissen van de eigenares. Door parallelle thema's in het leven van Maria Magdalena en Louise van Savoy te benadrukken, maakte Demoulins een sterke identificatie mogelijk. Dit leidde vermoedelijk tot een emotionele reactie bij Louise wanneer ze mediteerde op de beschreven en uitgebeelde passages. Hij ging nog verder door de traditionele Maria Magdalena-iconografie te manipuleren om beter toepasbaar te zijn op Louises leven. Bovendien werden nieuwe iconografische thema's ingeschoven om het geheel nog beter in lijn te plaatsen met Louises levensstijl aan het Bourgondische hof. Tot slot werd achteraan een gebed bijgesloten waarin Louise zich tot de heilige richt en haar grootste zorgen en diepste wensen aan haar toevertrouwt.⁸⁶

Dat de Franse koningin-moeder uitgerekend Maria Magdalena als voorbeeld aannam, wordt deels verklaard vanuit hun gemeenschappelijke afkomst. Beiden waren namelijk geboren en opgevoed binnen een aristocratisch milieu.⁸⁷ Demoulins benadrukt dit onder meer door een jachttafereel toe te voegen aan Maria Magdalena's legende. We zien de heilige hierbij geheel in overeenkomst met het jachtritueel van het hof van Frans I voorgesteld staan.⁸⁸ De dood van Lazarus is een voorbeeld van de adaptatie van een scène uit het heiligenleven. Dit tafereel verwijst namelijk naar de dood van Charles van Angoulême (1459-1496), Louises echtgenoot. De inscripties rondom de medaillons verklikken deze moedwillige associatie.⁸⁹ Een bijkomende verklaring voor Louises verering van Maria Magdalena vinden we in haar rol als patrones van het moederschap en de vruchtbaarheid.

⁸⁵ Johnston, "The Magdalene and 'Madame'," 269-270.

⁸⁶ Ibid., 292.

⁸⁷ Ibid., 274.

⁸⁸ Ibid., 276-277.

⁸⁹ Ibid., 279-280.

Volgens de *Legenda Aurea* zorgde Maria Magdalena voor de verwekking van een erfgenaam voor het koningspaar van de Provence. Omdat er een grote druk op Louises schouders rustte om een troonopvolger op de wereld te zetten, reisde ze naar Plessis-le-Tour, waar Francis van Paola (1416-1507) leefde. Ze hoopte haar kans op een zwangerschap te vergroten door beroep te doen op zijn capaciteiten om door middel van goddelijke interventie mannelijke erfgenamen voor de adel in het leven te roepen.⁹⁰

Een frappante iconografische keuze vinden we terug in de taferelen van Maria Magdalena als *unctrix*. Naast de populaire scène van Lucas' zalving in het huis van Simon de Farizeeër, wordt in dit manuscript ook de Zalving in Bethanië (Marc. 14,3) toegevoegd. Dit thema vindt maar heel zelden een visuele vertaling, wat de inclusie ervan in dit manuscript des te merkwaardiger maakt.⁹¹ Wanneer we echter op zoek gaan naar betekenisvolle gebeurtenissen in het leven van de koninginmoeder, vinden we een verklaring. Naar analogie met het oud-testamentisch ritueel van de zalving van de hoofden van Joodse koningen met kostbare olie, werd een rituele zalving uitgevoerd als onderdeel van de Franse kroningsceremonie. De plechtige zalving van het hoofd en lichaam van de Franse koning stamt af van de tijd van Clovis, 496 n. Chr. Volgens de legende daalde op het moment van zijn kroning een duif neer uit de hemel met de Heilige *ampulla*. Het *chrisma*, de inhoud van het recipiënt, werd vervolgens over Clovis' hoofd gegoten als bewijs van Gods gunstigheid.⁹² In de Grieks-Orthodoxe *ritus* van het doopsel worden het voorhoofd, de kaken, neusgaten, handpalmen en ook de rug van de handen, de borst en tenslotte ook de voeten van het kind gezalfd met het *chrisma* of *myron*. Men gelooft dat het kind hierbij de Heilige Geest ontvangt.⁹³ Het *sacre*, de rituele zalving van de Franse koningen, kende een heilige, bovennatuurlijke kracht toe aan het Franse koningschap, waarbij het lichaam van de koning symbool werd van de koninklijke religie.⁹⁴ Bij de kroning van Frans I op 25 januari 1515 was het *sacre* nog steeds een belangrijk onderdeel van de ceremonie. Aangezien Louise dit tafereel van op de eerste rij aanschouwd zal hebben, zal zij hier ongetwijfeld sterke gevoelens van trots bij ontwikkeld hebben. De inclusie van de twee zalvingscènes uit het leven van Maria Magdalena zullen bijgevolg tot een sterke empathische reactie geleid hebben wanneer zij hierop mediteerde.⁹⁵

⁹⁰ Ibid., 281-282.

⁹¹ Ibid., 284.

⁹² Ibid., 285.

⁹³ Thornton Edwards, "Baptismal customs in Greece," *Folk Life. Journal of Ethnological Studies* 36, 1 (1997), 60.

⁹⁴ Johnston, "The Magdalene and 'Madame'," 286.

⁹⁵ Ibid., 287.

De inhoud en zorgvuldige constructie van *La Vie de la Madeleine* verraadt een intieme band tussen Demoulins en zijn opdrachtgeefster. Hij blijkt goed op de hoogte van haar intieme verlangens en persoonlijke zorgen. Hij was immers sinds 1501 aangesteld als leermeester van Louises kinderen en bleef in nauw contact met de familie. Naast zijn functie als docent, vervulde hij de rol van adviseur en vertrouweling voor zowel intellectuele als spirituele aangelegenheden.⁹⁶

In een poging de sociale ladder op te klimmen, appropriëerde de stedelijke elite heel wat gebruiken uit de hoofse kringen. *Het Bouc van de Stede der Vrouwen* (British Library, Add. 20698) is hiervan een treffend voorbeeld. De eerste Middelnederlandse vertaling van Christine de Pizans (ca. 1364-1430) *Livre de la Cité des Dames* (1404-1405) kwam er op vraag van Jan III de Baenst (1420-1486).⁹⁷ Deze bibliofiel was een telg van een voorname, Brugse familie en had als ridder en heer van Sint-Joris, Beernem en Zoetschoore sterke banden met het Bourgondische hof. Om sociaal aanzien te verwerven imiteerde de familie een aantal hoofse gebruiken, waaronder de aanleg van een omvangrijke persoonlijke bibliotheek en het opbouwen van de status van kunstmecenas.⁹⁸ Hoewel de Pizans oorspronkelijke werk als betoog tegen misogynie en bijhorende literatuur bedoeld was, getuigt de Middelnederlandse vertaling van een hooghartige houding ten opzichte van de vrouw en haar maatschappelijke bijdrage. De mannelijke vertaler degeneerde de reeks exemplarische vrouwen, die de Pizan omwille van hun deugdzaamheid en onverschrokkenheid geïmplementeerd had, tot voorbeelden van deugdzaam gedrag. Verder verzette hij zich tegen de populariteit van de auteur door alle incongruenties in haar werk aan de kaak te stellen, en tot slot stelt hij zichzelf (en zijn meester) veilig in zijn commentaar door de aard van zijn interpretatie van het werk te openbaren.⁹⁹ In Orlanda's studie van *Het Bouc* wordt dit als volgt onder woorden gebracht: *The translator reports [...] that De Baenst considered the text 'wonderful', the translator immediately qualifies this praise by reporting that 'this same Lord of St George hoped that ... many women would be edified, and also returned to the right path if they had lapsed in virtue'.*¹⁰⁰

⁹⁶ Ibid., 271.

⁹⁷ Orlanda Lie, Martine Meuwese, Mark Aussems, e.a., *Christine de Pizan in Bruges: le Livre de la Cité des Dames as Het Bouc van de Stede der Vrouwen* (London, British Library, Add. 20698), *Middeleeuwse studies en bronnen* 157 (Hilversum: Verloren, 2015), 10.

⁹⁸ Lie, Meuwese, Aussems, e.a., *Christine de Pizan in Bruges*, 12-13.

⁹⁹ Ibid., 41-48.

¹⁰⁰ Ibid., 42.

2.2. Allegorieën van de spirituele tuin en consumptiemotieven in andere media

Reindert Falkenburg toonde aan dat de beeldtaal van *Andachtsbilder* van de Madonna met Kind tussen 1450 en 1550 indirect schatplichtig is aan Hooglied. Botanische symboliek en het consumptiemotief worden gebruikt als allegorie van het liefdesspel tussen bruid, symbool van de Kerk, geloofsgemeenschap, de Heilige Maagd, en Bruidegom, Christus, het goddelijke. De eerste allegorische interpretatie van Hooglied kwam er in het werk van vroegchristelijke theologen. Het *Canticum Canticorum* werd door Origenes (185-253/254) beschouwd als een gedicht over de mystieke liefde tussen Christus en de Kerk, dat de gelovigen moest aanzetten om de ziel als bruid van Christus te beschouwen en een liefde aan te wakkeren die kon leiden tot de ultieme kennis van en *unio* met God.¹⁰¹ Ambrosius van Milaan (339-397) was verantwoordelijk voor de associatie van de bruid met de Heilige Maagd en de Kerk. Verder bespreekt hij de *elevatio* van de ziel in drie stadia: het ontwaken van de liefde voor God, zelfverloochening en toewijding aan de deugd en tot slot de *unio* met God.¹⁰² Vanaf 1120 volgden vanuit het kloosterwezen mystieke interpretaties van Hooglied. Zij steunden niet zozeer op de gelaagde, exegetische lezing van de Bijbel, dan wel op persoonlijke toewijding van de commentator en individuele geloofsbeleving.¹⁰³ Rupert von Deutz (vòòr 1070-1129) verschaftte een mariale interpretatie, waarbij hij het liefdesspel als vereniging beschouwt tussen God en de mensheid, steunend op de incarnatie gemedieerd door de Maagd Maria.¹⁰⁴ Bernardus van Clairvaux (1090-1153) was een sleutelfiguur in de vorming van een spiritueel-symbolische lezing van de consumptiemotieven aanwezig in Hooglied. Niet minder dan 86 sermoenen gaan in op de thematiek en zorgen dan ook voor een stimulans in de populariteit ervan in de twaalfde eeuw. Uit Bernardus' teksten blijkt dat hij Hooglied interpreteert als een weerspiegeling van de inwendige ervaring van het goddelijke door de ziel, van waaruit een innerlijke reflectie ontstaat over de individuele relatie met God. Op deze manier leidt Hooglied de weg naar de *unio* met Christus, het geïncarneerde Woord. In lijn van de *Pistis Sophia*, een vermoed derde-eeuws gnostisch evangelie, beschouwt hij de bruid als de individuele ziel die beoogt verheven te worden om uiteindelijk verenigd te worden met God. De ziel zou *in den beginne* geschapen zijn naar Gods beeld, maar hiervan steeds verder verwijderd geraakt zijn door de contaminatie van

¹⁰¹ Falkenburg, *The fruit of devotion*, 16.

¹⁰² Ibid., 17.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

aardse zonde en schuld. Vooraleer er inzicht in het goddelijke verkregen kan worden, dient de ziel gereinigd te worden door de imperfecties te erkennen. Er moet dus een staat van zelfkennis en *humilitas* bekomen worden. Hier maakt Bernardus het onderscheid tussen de ultieme *unio* en de aardse equivalent. Zolang de ziel vastzit in het materiële lichaam kan er geen fysieke *unio* plaatsvinden. Bernardus komt de gelovigen echter tegemoet door hen de mogelijkheid tot *consumptio* van het goddelijke aan te reiken. Origines sprak reeds over de vijf fysieke versus de vijf spirituele zintuigen. Volgens Bernardus kan de gelovige het goddelijke ervaren via de spirituele zintuigen. Zo kan de *suavitas* van God bijvoorbeeld geproefd worden (*gusto*). Middeleeuwse bijbelverzen waarin gesproken wordt over smaak, geur en geluid kunnen dus een spirituele lezing krijgen. De ervaring van het goddelijke door de aardse zielen bleef beperkt tot purificatie, annihilatie van de ziel en het smaken, ruiken en horen van het onzichtbare.¹⁰⁵ Het ruiken van Gods goedheid en *suavitas* werd eerder als initiële fase beschouwd tot het uiteindelijke smaken. Geur heeft hier dus een intermediërende functie, het blijkt tweede te staan in de hiërarchie van de ervaring van het goddelijke op aarde.¹⁰⁶ De analogie met het gnostisch ideeëngoed veruitwendigt zich verder in Bernardus' verwijzing naar de mystieke ervaring van *Sapientia* (Wijsheid = Christus, God) door gebruik te maken van het woord *sapere* (smaken, proeven). De ziel zal in het aardse bestaan een onverzadigbare honger naar Wijsheid kennen.¹⁰⁷ Een laatste motief uit Bernardus' sermoenen dat hier terzake doet, is dat van de innerlijke tuin van de deugd. In een preek over het innerlijke paradijs van de ziel beschrijft Bernardus dit naar analogie met het Aards Paradijs in Genesis. Er zouden vier rivieren stromen die geassocieerd worden met de waarheid, liefde, deugd en wijsheid. De ziel moet in elk van deze rivieren baden om de zonden weg te wassen en zich voor te bereiden op de eenwording met God.¹⁰⁸ Een tijdsgenoot, William van Saint-Thierry (1085-1148), plaatst het proeven en smaken van het goddelijke in het hart. Dit is de *locus* van wat hij de *unio mystica* noemt, een begrip dat in de leer van Bernardus en de latere spirituele tuinallegorieën centraal zou komen te staan.¹⁰⁹ Richard van Saint-Victor (1110-1173) vergelijkt het innerlijke paradijs van de ziel met de *hortus conclusus*. In zijn Hoogliedcommentaar kan de ziel de 'planten der deugd' 'proeven' in de tuin. Door de consumptie van de deugden krijgt de ziel een voorsmaakje

¹⁰⁵ Ibid., 17-18.

¹⁰⁶ Ibid., 19.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

(*prelibatio*) van de gelukzaligheid van het leven na de dood.¹¹⁰ Vanuit deze exegetische traditie groeide het literaire genre van de spirituele tuinallegorie, die aan de basis ligt van een aantal motieven en iconografische thema's die samen met de devotionele traktaten een grote bekendheid genoten in de vijftiende en vroege zestiende eeuw.¹¹¹

In zijn toepassing van de tuinallegorieën op de *Andachtsbilder* van Madonna met Kind benadrukt Falkenburg de smaakmetaforen en motieven als fruit en bloemen in de werken van onder meer Quinten Metsys, Gerard David, Bernard van Orley en Ambrosius Benson. Het is opmerkelijk dat we in het oeuvre van diezelfde kunstenaars gelijksoortige *Andachtsbilder* zien verschijnen, maar ditmaal in de vorm van portretten van Maria Magdalena en haar zalfpot. Naar mijn mening kunnen de tuinallegorieën ook aangewend worden voor een spiritueel-symbolische lezing van sommige van de vroegzestiende-eeuwse portretten van Maria Magdalena. Eerst en vooral wordt er een brug gemaakt tussen de bruid van Hoog Lied en Maria Magdalena als spirituele bruid van Christus.¹¹² Gezien de schatplichtigheid van de tuinallegorieën aan Hoog Lied, kan de lijn hier dus gemakkelijk doorgetrokken worden. Verder is in de Maria Magdalena-portretten naar de hand van kunstenaars als Quinten Metsys eenzelfde fijngevoeligheid voor het sensorische aspect op te merken als bij de voorbeelden aangehaald door Falkenburg. En bovendien werd Maria Magdalena in de vroege zestiende eeuw geassocieerd met de Heilige Maagd omwille van haar verworven maagdelijkheid en haar spirituele moederschap. Ze werd aanbeden als patrones van de vruchtbaarheid en alles wat met moederschap te maken heeft.¹¹³ Bijkomende argumenten komen naar voor in onderstaande bespreking van enkele tuinallegorieën en verderop bij de interpretatie van het beeldmateriaal.

De meeste tuinallegorieën werden geschreven door religieuzen. Als auteurs werden onder meer Dominicaner-, Franciscaner- en Augustijnermonniken geregistreerd en verder ook lekenbroeders. Sommige van de schrijvers blijken tot de kringen van de *Devotio Moderna* behoord te hebben.¹¹⁴ De traktaten deden vermoedelijk dienst als hulpmiddel bij de meditatie en het verinwendigen van de

¹¹⁰ Ibid., 19-20.

¹¹¹ Ibid., 20.

¹¹² Dit blijkt uit *Minnengaert*, een spiritueel traktaat dat verderop besproken wordt.

¹¹³ In de loop van dit proefschrift wordt verder ingegaan op dit onderwerp. Voor uitgebreider onderzoek naar Maria Magdalena's spirituele moederschap, zie "In the Shadow of the Virgin" in Jansen, *The making of the Magdalen*, 286-306 en Penny Jolly, *Picturing the "pregnant" Magdalene in northern art, 1430-1550: addressing and undressing the sinner-saint*, *Women and gender in the early modern world* (Farnham: Ashgate, 2014).

¹¹⁴ Falkenburg, *The fruit of devotion*, 54.

tuin van de ziel voor zowel mannen als vrouwen.¹¹⁵ Hoewel er geen direct bewijs bestaat voor een lekenpubliek, toont Falkenburg op overtuigende wijze aan dat dit vermoedelijk wel het geval was. De handgeschreven traktaten werden in sommige gevallen meerdere malen gedrukt en heruitgegeven in de volkstaal. Bovendien komen de consumptiemetaforen in nog veel andere teksten voor die tot de literatuur van zowel religieuzen als leken behoorden in de vijftiende en zestiende eeuw, en kan van de *Minnengaert* uit 1548 met zekerheid gezegd worden dat dit bedoeld was voor de oningewijde lezer.¹¹⁶

Dit is een nieuwe suverlike geestelike boemgaert is een vroege, geprinte versie (1508) van een vijftiende-eeuws traktaat over de geestelijke *boemgaert* van de ziel. Er bleven twee manuscripten en de reeds vermelde vroegzestiende-eeuwse druk van bewaard. Ik zal me beperken tot het bespreken van enkele passages die van belang zijn voor het betreffende iconografische thema. Er worden heel wat taken in verband met tuinieren aangehaald, waaronder het omspitten van de aarde, het planten van bloemen, het wieden van onkruid, bemesten en besproeien, waarvoor de ziel verantwoordelijk geacht wordt.¹¹⁷ De taken verwijzen naar het proces van de aanleg en het onderhoud van de inwendige tuin van de ziel (*gaerde des inwendigen geesteliken levens*). In dit traktaat gaat de focus naar de voorbereiding van de tuin van de ziel en wordt het vooruitzicht van de *gaerde der ewiger vrolicheit* (het Aards Paradijs) enkel aangegrepen om te verwijzen naar het ultieme streefdoel.¹¹⁸ Allereerst op de takenlijst staat het aanplanten van het viooltje van de nederigheid, het begin van alle deugd. Hier wordt de geur van het viooltje in overeenkomst gebracht met het narduskruid, dat in Hooglied reeds figureert.

*Doe di coninc was in sijn ruste, doe gaf mijn nardus sinen roocke, dat is, doe die edele hemelsche brudegom
quam in sinen slaepcamer, dat is in dijn herte ouermits sinen ghenade, doe was dat meeste dat hem
genoechde die roocke mijnre oetmoedicheit.*¹¹⁹

Op z'n minst één van de ingrediënten voor de kostbare oliën waarmee Maria Magdalena de voeten en het hoofd van Christus zalfde in het huis van Simon de Farizeeër was narduskruid (Joh. 12,3). Hetzelfde geldt voor de oliën waarmee ze hem tot Koning der Koningen zalfde in Bethanië (Marc.

¹¹⁵ Ibid., 99.

¹¹⁶ Ibid., 55.

¹¹⁷ Ibid., 27.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ *Dit is een nieuwe suuerlike geestelike boemgaert die noyt geprent is* (Amsterdam: Hugo Jansz. Van Woerden?, 1508), 33, geciteerd in Falkenburg, *The fruit of devotion*, 27-28, 109.

14,3). Verderop in het traktaat wordt vermeld dat de *edele cruden*, waarover sprake in Hooglied 4, 14-15, ook aangeplant moeten worden als deugden in de tuin van de ziel:

[...] *cypressen mit nardus ende saffraen, fystel ende caneel mit al den houte van lybano, mirre ende oly mit al die eerste zalven.*¹²⁰

Een tweede identificeerbaar bestanddeel van de inhoud van Maria Magdalena's zalfpot is mirre. Uit deze passages blijkt dat alle kruiden en bloemen die de ziel aanplant in de inwendige tuin geassocieerd worden met deugden. Verder blijkt dat de Bruidegom de geur van de nederigheid (viooltje en narduskruid) het aantrekkelijkste vindt aan de bruid.

Een ongepubliceerd traktaat waarvan vijf handschriften uit het eind van de vijftiende eeuw bewaard gebleven zijn, is *Een genoechlick hoefken deer devoter zielen*. Naar analogie met het voorgaande werk, wordt ook in dit geval vanuit een gedetailleerde beschrijving van de tuin een deugd allegorie opgesteld.¹²¹ Opnieuw worden motieven van het tuinieren aangewend als instructies voor de ziel: onkruid wieden, ompsitten (d.i. wroeging en boetedoening) en het aanplanten van *waelrukender cruden der doechden*.¹²² In deze tuinallegorie wordt niet alleen Christus gevoed door de zoete geuren uit de spirituele tuin der deugd in het hart van de ziel. Er is bovendien sprake van een geïnverteerde *consumptio*: als voorbode op de ultieme, fysieke vereniging na de dood, komt de gelovige door middel van smaak en geur reeds op indirecte wijze met het goddelijke in contact.¹²³

Een tuinallegorie uit 1548 is doorslaggevend voor de mogelijkheid tot interpretatie van de bruid als Maria Magdalena. Hoewel de uitgave van *Een seer schoen boecxken gheheten der Minnengaert* iets later valt dan het hoogtij van de portretten van Maria Magdalena, kan dit naar mijn mening toch als legitimatie en bewijs beschouwd worden.¹²⁴ Bovendien is dit, zoals reeds vermeld, de enige tuinallegorie waarvan met zekerheid gesteld wordt dat het voor een publiek van oningewijden bedoeld was. Een opmerkelijke nieuwigheid in dit traktaat, is de toevoeging van het concept van de *unio mystica*, daar waar de andere voornamelijk op de voorbereiding van de ziel focussen.

O heet brandende vier dat nyemandt lesschen mach noch wt doen ... Wilt nu doer dijre onghemeten goetheyt dat selfde vyer dijre Charitaten alsoe doen branden in mijnre herten, dat mijn siel smelten mocht

¹²⁰ Dit is een nieuwe suuerlike geestelike boemgaert die noyt geprent is (Amsterdam: Hugo Jansz. Van Woerden?, 1508), 83, geciteerd in Falkenburg, *The fruit of devotion*, 28, 109.

¹²¹ Falkenburg, *The fruit of devotion*, 29.

¹²² Ibid., 30.

¹²³ Ibid., 30-31.

¹²⁴ Ibid., 33.

als die siel van Magdalena, opdat ick in u geformt ende vereenicht mocht werden, ende ghewesent blijvende in u, ende ghy in my”.¹²⁵

Dat uitgerekend in context van Maria Magdalena, de bekeerde zondares en spirituele maagd die uiteindelijk zeven maal per dag door engelen naar de hemel verheven werd, voor het eerst ingegaan wordt op het thema van de ultieme *unio*, gereserveerd voor diegenen die het aardse leven verlaten hebben, lijkt geen toeval.

Uit vijftiende- en zestiende-eeuwse gebeden in getijdenboeken voor de persoonlijke devotie en hymnen, die volgens sommigen onder het genre van de volksliederen geplaatst kunnen worden, blijkt dat de consumptiebeeldtaal en spiritueel-sensoriële metaforen voor de *unio* en de verinwendiging van de deugd ook terugkomen in devotionele teksten voor de geloofsgemeenschap.¹²⁶ Het zesde vers uit het lied *Toon mi doch nu, mijn lieflic lief* reflecteert de perceptie van het motief van de geur als ervaring van Gods directe aanwezigheid:

*Dijn herte is so wilde ontloken / van minnen so houdende tot mi, / sint ic dat soetelic heb gheroken, / ic en woude nie scheiden, lief, van di.*¹²⁷

Hierbij dient vermeld te worden dat de geurmetafoor in hymnen minder opduikt dan de smaakmetafoor en voorts ook minder in vergelijking met het voorkomen ervan in de devotionele traktaten.¹²⁸

Thoofkijn der devotien is een Middelnederlandse vertaling van Pierre d'Ailly's *Le Jardin amoureux de l'âme* uit 1487. Dit werk kan eerder beschouwd worden als instructiegids met voorschriften voor deugdzaam gedrag, dan als voorbereiding van de ziel voor de liefdesvereniging met de Bruidegom. Desondanks is het bestaan van dergelijk soort literaire werken, waarvan de schatplichtigheid aan de tuinallegorieën alleen al uit de titel blijkt, bewijs van het binnensijpelen van de mystieke liefde tussen bruid en Bruidegom en vooral de verinwendiging van de deugd, in de alledaagse, maritale

¹²⁵ *Een seer schoen devoet boecxken gheheten der Minnengaert, daer ons in verclaert wert die warachtighe duecht des Charitaets oft der Liefden* (Amsterdam: W. Jacobszoon, 1548), fol. 41v., geciteerd in Falkenburg, *The fruit of devotion*, 34-35, 112.

¹²⁶ Falkenburg, *The fruit of devotion*, 74-75.

¹²⁷ *Ibid.*, 130.

¹²⁸ *Ibid.*, 72.

context van de geloofsgemeenschap. Ook hierin figureren smaak- en geurmotieven als kwalificaties van de gevoelens die zich aandienen tijdens de deugdcontemplatie en de goede werken.¹²⁹

2.3. *Moraliserend-didactische werken voor het lekenpubliek*

In een artikel uit 2004 gaat Bram Rossano in op de inhoud van het Pseudo-Origeneshomilie ter ere van Maria Magdalena en latere bewerkingen hiervan. Deze geschriften hadden een paraenetische functie; Maria Magdalena's proces naar het geloof in en de vereniging met de Heiland werd als voorbeeld gesteld om de persoonlijke vroomheid van de geloofsgemeenschap te stimuleren.¹³⁰ Een versie van het sermoen bleef bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel (cod. 1173-1174). Op folio 145vb bevindt zich een interessante opmerking over de *Noli me tangere*-scène (Joh. 20,11-18):

[...] *haer en was niet ghenoech Jhesum te siene ende met Jhesum te spreken en ware oec Jhesum te tastene* [...].¹³¹

Deze passage is een getuigenis van de drie zintuiglijke stappen in Maria Magdalena's evolutie naar de verinwendiging van het goddelijke, haar persoonlijk pad naar de ultieme *unio* met God.¹³² Het volstaat niet om hem te zien en te spreken, ze verlangt ook naar een aanraking. Nadat Martha Maria Magdalena overtuigd had om Christus te ontmoeten in het huis van Lazarus en zij door Jezus' blik tot inkeer gekomen was¹³³, begon haar persoonlijk parcours van de verinwendiging van het geloof. Zijn blik van inzicht leidde bij haar tot intens berouw en de start van haar geloof in Jezus als barmhartige mens. De *anagnorisis*, d.i. het geloof in Christus als God, werd Maria Magdalena geschonken wanneer Christus zijn goddelijke toestand onthulde in het vervolg van Joh. 20,17.¹³⁴ Ondanks haar goddelijke inzicht, werd de fysieke aanraking haar verboden, omdat ook haar ziel

¹²⁹ Ibid., 37.

¹³⁰ Rossano, "Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origines-Magdalenenklage," 258-259.

¹³¹ Brussel, Koninklijke Bibliotheek, cod. 1173-1174: fol. 141va - 146rb, geciteerd in Rossano, "Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origines-Magdalenenklage," 242.

¹³² Opgelet: ik maak een onderscheid tussen Maria Magdalena's proces naar de *unio* of de verinwendiging van het geloof enerzijds en de verschillende stadia in haar bekering anderzijds. Dit wordt duidelijk in de loop van dit hoofdstuk.

¹³³ Zie de geciteerde tekstfragmenten uit de *Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe* op p. 36 (voetnoten 152-154).

¹³⁴ Barbara Baert toonde reeds aan dat het verbod op aanraking verklaard kan worden vanuit het verschil in status; het verzeen lichaam van Christus behoort tot een andere wereld dan de aardse. Dit vormt een drempel die eerst overschreden moet worden vooraleer Maria Magdalena werkelijk met hem in aanraking zou kunnen komen. De *anagnorisis* vindt uiteindelijk plaats als laatste fase in de *Noli me tangere*-scène, maar nog steeds mag ze hem enkel aankijken. Een bijkomende factor voor het verbod op aanraking vinden we in de onvoltooidheid van Christus' eigen vereniging met God de Vader, zie Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 11-34.

eerst boven het aardse uitgestegen moest zijn (op mystiek of fysiek niveau). Pas dan kon de ultieme *unio* met haar Bruidegom plaatsvinden (Maria Magdalena's *vita contemplativa* en de *levitatio* en extase). Het haptisch element kan hier zowel fysiek als spiritueel geïnterpreteerd worden. Baert haalt een passage aan uit *Het Hooglied van Maria Magdalena*¹³⁵, geschreven in de dertiende eeuw in de Provence, waarin Maria in een monoloog haar liefde voor Christus bezingt.¹³⁶ In het motief van het overlijden kunnen we mogelijks zowel een fysiek overlijden als een spirituele annihilatie lezen:

*'Mary!', He said. And I recognised the Master and rushed to Him, to embrace Him. But He said: 'Do not touch Me'! And I understood that I must die, like Him, if I was to be at one with love, that does not die, but, beyond death and the grave, points us the way to a happiness that is great without end and durable without end.*¹³⁷

Na de *Noli me tangere*-passage wordt het sensoriele proces verdergezet doordat Christus haar de functie van *apostola apostolorum* toekent. Hij vertrouwt haar de taak van de verkondiging van zijn verrijzenis toe. Het prediken in de Provence sluit aan bij het facet van de spraak. Maria Magdalena's sensoriele proces van de verinwendiging van het geloof gaat voorbij aan het optische (de opeenvolgende fasen van bekering/inzicht en het wegwassen van de duisternis, waarvoor de wendingen in de *Noli me tangere*-iconografie een metafoor zijn¹³⁸) en vervolgens ook het orale. De fysiek/spirituele aanraking/vereniging is het uiteindelijke streefdoel.¹³⁹

Meister Eckhart (1260-1327, Duitsland) gaat in sermoen 55 over Joh. 22,11-18 in op de vraag waarom Christus het verbod op aanraking verklaart met de woorden: *ich en bin noch niht ze minem vater komen*. Het antwoord vinden we volgens hem in de volgende toevoeging: *ich en bin in dir*

¹³⁵ *Het Hooglied van Maria Magdalena* vertoont sterke overeenkomsten met de vroegchristelijke ideologie van de gnostische evangeliën. Frequent terugkerende motieven zijn bijvoorbeeld licht en duisternis, de inzichtgenererende blik en het streven naar de vereniging met het Licht, zie Franciscus Bruncklaus, *Het Hooglied van Maria Magdalena* (Maastricht: Leiter-Nypels, 1943); Een verdere opmerkelijkheid in de gnostische ideologie is Maria Magdalena's vooraanstaande rol als favoriete leerlinge van Christus. Haar intuïtieve kennis of *gnosis* wordt tegenover de empirische, autoritaire kennis van Petrus geplaatst, zie Jansen, *The making of the Magdalen*, 25-27. Maria Magdalena's eigen goddelijke inzicht kan bijgevolg een bijkomende verklaring vormen voor haar functie als patrones van de blinden (naast het mirakel van de blindeman in de *Legenda Aurea*). Jacobus de Voragine beschrijft haar in de openingszin van haar *vita* tenslotte zelf als '*illuminator and illuminated*', zie Ryan, *Jacobus de Voragine*, 374.

¹³⁶ Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 27-28.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid., 11-34.

¹³⁹ Een gelijkaardige sensoriele drievuldigheid is terug te vinden in het yogaritueel. Een sessie wordt vaak afgesloten door te mediteren op de woorden: *Mogen we de Waarheid altijd zien* [handen op het Derde Oog], *mogen we de Waarheid altijd uitspreken* [handen op de lippen], *mogen we de Waarheid altijd voelen* [handen op het hart].

noch niht waerlihe erstanden.¹⁴⁰ Hij beschouwt Maria Magdalena's verinwendiging van het geloof in Christus als goddelijk wezen dus nog als onvoltooid. Dit wijst erop dat geloofd werd dat de ultieme, 'fysieke' *unio* ook bereikt kon worden door middel van een doorgedreven contemplatie en een innerlijke geloofsbeleving of extase.

Jan Storm (1425-1488) schreef een bewerking van het Pseudo-Origeneshomilie. Rossano haalt drie manuscripten aan waarin deze bewerking bewaard bleef. Het jongste behoort tot de collectie van de Brusselse Koninklijke Bibliotheek (cod. II 298⁵⁵, fol. 119v-128r). Het werd in 1507 vervaardigd.¹⁴¹ Een relevant detail is dat hij gekend stond als voorstander van de Moderne Devotie.¹⁴² Hij becommentarieert de *Noli me tangere*-passage door te stellen dat Maria Magdalena hem niet mag aanraken, omdat ze nog niet echt gelooft dat hij 'zoals zijn vader' is. Een bewijs van het doorleven van de idee van Maria Magdalena's onwaardigheid tot aanraken, vanwege de *infinito*-status van haar proces naar de verinnerlijking van het geloof in de Heiland.¹⁴³ Dit ligt in lijn met de intentie van de *Devotio Moderna*; het streven naar innerlijke vroomheid in de private devotiepraktijk. Een tweede opmerkelijk aspect in Jan Storms bewerking is de vergelijking Maria Magdalena - Eva. Hij beschouwt haar als de Nieuwe Eva die de erfzonde, die Eva in de wereld gebracht had, herstelt. Hij stelt haar dus heel kenmerkend voor deze tijdsperiode voor als *speculum*.¹⁴⁴

In de late dertiende eeuw ontstond een prozalegende over Maria Magdalena's bekering. De originele, Latijnse tekst, *Conversio beatae Mariae Magdalena*, werd onder de loep genomen door Hans Hansel. Hij is bovendien verantwoordelijk voor de datering van de tekst.¹⁴⁵ De Vooy's toonde aan dat de pre-*conversio* legende ook in de vijftiende en zelfs vroege zestiende eeuw bekendheid genoot, door de ontdekking van vier manuscripten waarin een Middelnederlandse vertaling van de legende opgenomen werd, namelijk de *Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe*.¹⁴⁶ Op het einde van haar artikel voegde de Vooy's nog een noot toe over de recente ontdekking (1905) van een zestiende-eeuwse, ongedateerde druk: *Hier beghint die bekeringe van Maria Magdalena der*

¹⁴⁰ Rossano, "Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origines-Magdalenenklage," 254.

¹⁴¹ Ibid., 245.

¹⁴² Ibid., 260.

¹⁴³ Ibid., 248-249, 252.

¹⁴⁴ Ibid., 257.

¹⁴⁵ Hans Hansel, *Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellenuntersuchung* (Bottrop: Wilh. Postberg, 1937).

¹⁴⁶ C.G.N. de Vooy's, "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe'," *Tijdschrift voor Nederlandse Taal-en Letterkunde* 24 (1905), 16-44.

heylicher vrouwen als Ysidorus beschrijft.¹⁴⁷ Een analyse van de print werd niet opgenomen in het artikel. De titel verwijst naar de schatplichtigheid van de legende aan de Latijnse tekst van de hand van Isidorus, *De ortu et obitu partus qui in Scriptura efferentur*, en latere bewerkingen. Een frappant detail is dat de manuscripten in de meeste gevallen afkomstig bleken te zijn uit vrouwenkloosters.¹⁴⁸

Een nieuwigheid, ten opzichte van andere versies van Maria Magdalena's legende in bijvoorbeeld de *Legenda Aurea*, is het uitgebreide en gedetailleerde bekeringsverhaal. Er was duidelijk interesse voor de levensstijl en zielenroerselen van de heilige vòòr en op het moment van de bekering.¹⁴⁹ Hoewel de vier versies hier en daar van elkaar verschillen, is de boodschap en het beeld van de seculiere Maria Magdalena dat in de *Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe* geschetst wordt consistent. Als erfgename van de burcht van Magdala en zus van Martha en Lazarus stond ze bekend als een frivole meid. Mooi, elegant en van goede afkomst genoot ze van haar autonomie door te dansen en zich de hofmakerij van de ridders uit de stad te laten welgevalen. Haar zuster Martha daarentegen, was het toonbeeld van de goede christen. Ze nam alle verantwoordelijkheid van het huishouden op zich.¹⁵⁰

In de Groningse Universiteitsbibliotheek (nr. 9, *Mss. Societatis pro excolendo iure patrio*, fol. 173b-176a) zit een manuscript dat toebehoort heeft aan 'die susteren van Sinte Claren te Hoirn opt Noirt'. Het werd door meerdere auteurs rond 1490 geschreven.¹⁵¹ Het initiële bekeringsmoment vinden we terug in Martha's pogingen om haar zuster het zondige van haar levensstijl te doen inzien:

¹⁴⁷ de Vooy, "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe'," 44.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 22-26.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 22.

¹⁵⁰ Anneke Mulder-Bakker, "Was Mary Magdalen a Magdalen?" In *Media Latinitas. A Collection of Essays to mark the Occasion of the Retirement of L.J. Engels*, Instrumenta patristica 28, uitg. door R.I.A. Nip, H. van Dijk, E.M.C. van Houts, e.a. (Turnhout: Brepols, 1996), 273.

¹⁵¹ de Vooy, "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe'," 26; In deze versie van de *Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe* bevinden zich een aantal interessante passages die sterk doen denken aan de gnostische ideologie. Het volgende fragment omvat een dialoog tussen Maria Magdalena en haar zuster, net nadat Martha er na meerdere vruchteloze pogingen in geslaagd was Maria Magdalena te doen inzien dat haar losbandige gedrag niet eerzaam was en zij zich tot Christus moest wenden: *O onreyne werlt, die in di wil bliven, die sal altoes onreyn wesen, want in di sijn vele boesheden, ende luttel wijsheden, ende in di is alle dinc onreyne ende bevlect mit duusternisse ende beleit mit stricken. Die zielen liden in di periculen, ende die lichamen werden in di ghepinicht. O mijn alre suetste ijesus, waer Sal ic di sueken, ende waer mach ic di vinden?* 'Hier toe antwoerde martha: 'Die heer is bi alle den ghenen, die hem anropen inder waerheit.', zie de Vooy, "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe'," 42.

*Ende si pijnde mit vele inwisens dat herte hoere susters te bewegen. Ende siet, Maria wert screiende, want die Gracie des Heilighen gheests viel haestelic op haer, ende roerde se mitten vingher gods.*¹⁵²

Dit resulteert er uiteindelijk in dat Maria Magdalena zich afwendt van haar luisterrijk bestaan en Christus wil ontmoeten.¹⁵³ In onderstaand fragment komt die eerste ontmoeting in het huis van Lazarus aan bod:

*Ende doe ihesus ghecomen was, ontfenc hem Martha vriendeliken, maer maria rekende haer onwaer dich te Wesen bi hem te comen om hare sonden wille, ende was bescaemt, ende si pinde hoer aensicht te keren van cristo. Mer eer sijt hoeft mochte omme weynden, sach se ihesus an mit sine lichameliken oghen ende mitten oghen sijnre goedertierenheit, want ihesus aensichte was seer suverliken ende sijn aensien boven mate ghenoechlic, alsoe dat nyemant en was, die dit aensichte sach, hi en hadde hem boven maten ghemynt, ende om ghehelset. Ende mitten graciosen vroeliken aensien ontfenc Maria vruchtbaerheit der graciën ende overvloedicheit des berouwes.*¹⁵⁴

De impact van Christus' doordringende blik met zijn 'lichamelijke' ogen en zijn ogen van goedheid op Maria Magdalena maakt haar 'vruchtbaar voor de gratie' en leidt tot berouw. Hierin zien we een overeenkomst met de spirituele tuinallegorieën, waarin de aardse ziel als recipiënt functioneert voor de goddelijke gratie. Zoals we reeds zagen, wordt in de vruchtbare tuin van de ziel een heel scala aan deugdzaam planten geteeld om zich voor te bereiden op de ultieme vereniging met het goddelijke in een andere tuin, het Aards Paradijs. In de tussentijd krijgt de bruid al een voorsmaakje van haar Bruidegom in de vorm van smaak en geur, bloemen en kruiden die tegelijkertijd vereenzelvigd worden met het goddelijke, en bovendien in staat zijn het goddelijke aan te trekken, het naar de slaapkamer van de ziel te lokken.

Het proces van Maria Magdalena's bekering zou tot slot in meerdere fasen onderverdeeld kunnen worden. Het eerste, meer fysieke, bekeringsmoment wordt gemedieerd door Martha en resulteert vervolgens in een eerste blikuitwisseling in het huis van Lazarus. Dit leidt tot een spirituele inkeer bij Maria Magdalena. In de actie van het wassen, drogen en zalven van Christus' voeten later in het huis van Simon de Farizeeër, kunnen we de noodzakelijke reiniging van de ziel lezen. Ze onderwerpt zich aan Christus en na zijn dood treurde ze bij het graf uit verlangen naar Jezus als mens, als materieel en aards wezen. Een laatste, spiritueel bekeringsmoment treedt op in de vorm van de *anagnorisis* bij het *Noli me tangere*. Na het aanschouwen van zijn verrezen lichaam leefde

¹⁵² de Vooy, "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekinghe'," 41-42.

¹⁵³ Ibid., 42.

¹⁵⁴ Ibid.

ze voort met haar intens verlangen naar de *unio* van haar ziel met het goddelijke als drijfveer. De bekeringsmomenten zouden binnen deze denklijn dus overeenkomen met de verschillende inzichtsniveaus, die het eerste, optische stadium vormen van het grotere, zintuiglijke proces naar Maria Magdalena's ultieme *unio*, dat hogerop reeds geschetst werd. Een indicator van de exemplarische functie van dergelijke legenden vinden we tenslotte terug in de zin die volgt op de scène in het huis van Lazarus. De verteller maakt een directe adressering naar de lezer:

*O sondar; waert dattu tot dier tijd ghesien hadste dat berou ende wstortinghe der tranen deses wives, du soudeste di mit hoer bekeert hebben.*¹⁵⁵

Ludus Mariae Magdalенаe in gaudio is een vijftiende-eeuws, Duits *Magdalenspiel*. Het maakt deel uit van *Erlauer Spiel IV*, een cyclus van passiespelen die in de eerste helft van de vijftiende eeuw geplaatst wordt.¹⁵⁶ Annelies de Leersnijder haalt drie genres binnen de literaire traditie aan, die aan de basis liggen van het narratief van het *Magdalenspiel*: haar *vitae*, beschrijvingen van haar wereldse gedrag in de minnellyriek en de mystieke traditie.¹⁵⁷ Dat ook hier de schatplichtigheid aan de Middeleeuwse liefdesmystiek, die op haar beurt teruggaat op Hooglied, aangehaald wordt als bron, justifieert de mogelijkheid op eenzelfde lezing van de geportretteerde Maria Magdalena als de mystieke bruid.

Ludus Mariae Magdalенаe in gaudio brengt Maria Magdalena gedurende haar *Weltleben* letterlijk in relatie met de duivel. Ze gaat er een conversatie mee aan en werpt hem een bal toe. Niet veel later verschijnt de duivel opnieuw in de gedaante van Maria Magdalena's minnaar, Procus.¹⁵⁸ Zijn erotische intenties worden meteen duidelijk wanneer hij haar begroet met een Latijns vers uit Hooglied: “*Veni in ortum meum, soror mea sponsa.*” (Hooglied 5,1). Na herhaaldelijke verleidingspogingen van de minnaar en afwijzingen van haar kant, geeft ze uiteindelijk toe. Er ontstaat een dialoog in de vorm van een lied, waarbij Maria Magdalena voortdurend de spot drijft met hem en haar autonomie blijft benadrukken. Uiteindelijk komt Martha tussenbeide en slaagt ze erin Maria Magdalena tot inkeer te laten komen.¹⁵⁹ Hier wordt het gemakkelijkst visualiseerbare

¹⁵⁵ Ibid., 43.

¹⁵⁶ Annelies De Leersnijder, *Hilf mir von der helle not, des bitte ih, svzer Jesus, dih! Die Figur der Maria Magdalena in den geistlichen Spielen des Deutschen Mittelalters*, (onuitg. masterthesis Katholieke Universiteit Leuven, 1999), 36; Anya Wilkening, “There’s something about Mary: negotiating the identity of Mary Magdalen in “*Ludus Mariae Magdalенаe in gaudio*,” *Music of the Renaissance* (2014), 7.

¹⁵⁷ De Leersnijder, *Hilf mir von der helle not, des bitte ih, svzer Jesus, dih!*, 36.

¹⁵⁸ Ibid., 86-88.

¹⁵⁹ Ibid., 98-99; Wilkening, “There’s something about Mary,” 24-25.

bekeringsmoment aangegrepen. Bovendien is de tegenstelling tussen zonde en deugd hier heel direct aanwezig. Dit zal de boodschap naar het volkse publiek vermoedelijk erg begrijpelijk gemaakt hebben. Gedurende de hele *Weltleben*-fase benadrukt Maria Magdalena steeds opnieuw haar verlangen naar amusement, materiële rijkdom, schoonheid en vrijheid. Haar ijdelheid veruitwendigt zich in het belang dat gehecht wordt aan haar kleding, juwelen en make-up. Zondige activiteiten als dans, muziek en het balspel dienen als voorbeelden van ondeugzaam gedrag en zullen vermoedelijk tot een sterke identificering geleid hebben bij het publiek.¹⁶⁰ Bovendien merkte Anya Wilkening op dat Maria Magdalena's ambiguïteit en spirituele evolutie gereflecteerd en zelfs geconstrueerd worden door de muziek. Vòòr haar bekering wordt het narratief uitgedragen in de volkstaal en in de stijl van de minnezangers. Haar autonomie dringt het oor binnen in de vorm van het vrijelijke karakter van de muziekstijl. Na de bekering zien we een volledige omkering verschijnen. De frivole minneliederen maken plaats voor een stug scanderen in het Latijn. De muziek ondersteunt en illustreert Maria's inwendige bekering, haar toewijding en ontloken onderdanigheid aan Christus.¹⁶¹

De literaire traditie vertelt veel over de eigentijdse perceptie van een bepaald figuur en de diepste zorgen en verlangens van de bevolking. Desondanks moeten bij het incarneren van denkpatronen of literaire bronnen keuzes gemaakt worden door de kunstenaar van het visuele medium. Sommige motieven laten moeilijk toe gecapteerd te worden in beeld en anderen zouden tot een ongewenste lezing kunnen leiden. De casestudies die in het volgende hoofdstuk aan bod komen illustreren onder meer welke facetten van Maria Magdalena's *Weltleben* aangegrepen werden en hoe een efemeer zintuig als geur haar visuele vertaling vindt.

¹⁶⁰ De Leersnijder, *Hilf mir von der helle not, des bitte ih, svzer Jesus, dih!*, 91, 95.

¹⁶¹ Wilkening, "There's something about Mary," 12-16.

3. Casestudies

3.1. Hoofse identificatiemodellen

In Michel Sittows *Catherine of Aragon as the Magdalene* staat Maria Magdalena halflijfs voor een donkere, onbeduidende achtergrond afgebeeld en houdt ze een gouden zalfpot in de linkerhand (afb. 1). Met de vingers van haar rechterhand wriemelt ze nieuwsgierig het deksel van het recipiënt omhoog. De inhoud ervan blijft aan het oog onttrokken. Het deksel van de zalfpot is bezet met kleine roosmotieven en het handvat bestaat uit twee voluten die samen een hart lijken te vormen. Het gouden aureool tekent zich subtiel af tegen de donkere achtergrond. Haar losse, venetiaans blonde haren vallen golvend langs het gelaat, aan de rechterkant van het gezicht achteloos achter het oor gestreken. De lengte van het haar is moeilijk te bepalen, doordat het ter hoogte van het décolleté van haar robijnrode jurk onder de volumineuze, blauwe, overgeslagen mantel verdwijnt. Het mariale kleurenschema zet zich verder in de witte kleur van de delicate *chemise*. De driekwarthouding naar rechts neigt in dit werk sterk naar een frontale positie. De onzichtbare lichtbron valt op de rechterzijde van het gelaat, wat haar lichtblauwe oog doet oplichten. De blik is naar beneden gericht, alsof de vrouwelijke heilige zich in een diepe staat van meditatie bevindt. Het gelaat wordt verder gekenmerkt door een sterk afgetekende, lange neusboog en volumineuze, lichtroze lippen die zwijgzaam gesloten zijn. Het profane karakter van dit werk bevindt zich louter in de toepassing van de heersende portretconventies op de voorstelling van een heilige.

Hoewel Friedländers beschrijving van Michel Sittows Maria Magdalena als een gelijkenis van Catharina van Aragon (1485-1536) tot op de dag van vandaag aangehouden wordt als titel voor het werk door het Detroit Institute of Arts, merkte Matthias Weniger op dat dit portret in zekere mate herinnert aan Catharina's moeder, Isabella van Castilië (1451-1504).¹⁶² Bovendien herkent hij overeenkomstige gelaatstrekken in nog drie andere heiligenvoorstellingen uit Sittows oeuvre: *Isabella van Castilië als heilige* uit het Kunsthistorisches Museum in Wenen, *Madonna met Kind* uit de Staatliche Museen in Berlijn en de *Hemelvaart van de Maagd Maria* die zich in de National Gallery of Art in Washington bevindt.¹⁶³ Desondanks kunnen er geen doorslaggevende argumenten aangehaald worden voor een verwerping van de oorspronkelijke identificatie van de zitter als Catharina van Aragon. Aangezien er momenteel nog geen schriftelijke getuigenissen van de

¹⁶² Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen* (Kiel: Ludwig, 2011), 78.

¹⁶³ Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, 91.

perceptie of contracten tussen opdrachtgever en kunstenaar aan het licht kwamen, zal een identificatie van de afgebeelde figuur voorlopig giswerk blijven.

In het kader van deze iconologische studie naar het fenomeen van de portretten van Maria Magdalena, volstaat het echter dat er sterke vermoedens zijn dat dit geen zuivere Maria Magdalenvoorstelling is, maar een verscholen portret van een dame uit de hoofse kringen. Verder bewijs van dit fenomeen zien we optreden in de Nederlandse contreien. Vertrekkende vanuit een portretje uit de collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussel (afb. 2), schreef Bart Fransen een artikel over een reeks van zes gelijkaardige portretten. Het portret uit het Brussels Koninklijk Museum werd oorspronkelijk toegeschreven aan de Meester van de Magdalendalegende, maar wordt nu als een anoniem werk beschouwd.¹⁶⁴ We zien de vrouwelijke figuur opnieuw tegen een nietszeggende, duistere achtergrond afgebeeld staan. Het lichaam wordt ter hoogte van de buste afgesneden en de driekwarthouding naar links is in dit geval geprononceerder. De vrouw houdt de zalfpot in de rechterhand, op een gelijkaardige manier als in het Detroitportret, en maakt met haar linkerhand aanstalten om het recipiënt aan te raken, liefkozend te strelen of misschien zelfs om het te openen. De rijkelijk bezette hoofdtooi verhult de geëpileerde haarlijn. Op de achterzijde van het hoofd vallen de haren in een dikke bundel losjes naar beneden. Onder het met edelstenen opgesmukte hoofdstuk werd een doorzichtige, fijne voile over het hoofd en de schouders van de dame gedrapeerd. De lichtblauwe bovenjurk draagt bij aan het etaleren van de rijkdom van de zitter, aangezien ook daar edelstenen en rijke ornamenten op aangebracht zijn. De onderjurk is enkel zichtbaar aan de armen en heeft een dieprode kleur.¹⁶⁵ Het luisterrijke ensemble wordt afgesloten met de inclusie van een zware, metalen ketting. De richting van de blik vermijdt elk contact met de kijker, maar lijkt hier, in vergelijking met de meditatieve afwezigheid van Maria Magdalena in Sittows werk, eerder gestandaardiseerd. Door de heilige heraldisch links weer te geven, de gebruikelijke positie voor het vrouwelijke subject, wordt het portretmatige karakter nog verder versterkt. Het sacrale aspect, dat zich veruitwendigt in de inclusie van Maria Magdalena's attriboot en het aureool, lijkt in dit geval eerder een legitimatie voor de weelderige, pronkerige presentatie van de vrouwelijke zitter.

Een belangrijk detail treffen we aan op de lijst.¹⁶⁶ Tot de oorspronkelijke polychromie behoort een

¹⁶⁴ Fransen, "Saint Mary Magdalene. Anonymous."

¹⁶⁵ Voor een beschrijving van de samenstelling van de verflagen en de gebruikte pigmenten, zie Fransen, "Saint Mary Magdalene. Anonymous," 161-162.

¹⁶⁶ Panelen werden veelal ingelijst vooraleer de schildering aangebracht werd. Jammer genoeg is de originele lijst nog slechts sporadisch aanwezig. Hierop was vaak kostbare informatie aanwezig in de vorm van inscripties in verband met de kunstenaar, zitter, jaar van vervaardiging of zelfs een vers verwijzend naar de literaire bron voor de iconografie, zie Campbell, *Renaissance Portraits*, 65-67.

ruitvormig wapenschild dat centraal op de onderste, horizontale lat aangebracht werd. Het wordt geflankeerd door twee monogrammen, samengesteld uit de letters I en Y.¹⁶⁷ Jammer genoeg konden zowel het wapenschild als de initialen niet geïdentificeerd worden. Fransen wijst op het feminiene karakter van het ruitvormige blazoen: *What is clear is that it must be that of a woman: in the 16th Century Southern Netherlands women's coats of arms were customarily lozenge-shaped.*¹⁶⁸

Een tweede werk uit de reeks aangehaald in het artikel van Fransen is het portret uit het Musée Condé in Chantilly (afb. 3).¹⁶⁹ Linksboven werd een veelbetekenend opschrift aangebracht: “Marie de Bourgogne 1457-1482”. Hoewel het hier hoogstwaarschijnlijk om een postume inscriptie gaat, duidt de aanwezigheid ervan op de tendens om de figuur van Maria Magdalena aan te wenden om een reële vrouw uit te beelden. Tot slot merkte Fransen op dat, wanneer de reeks van zes portretten in zijn geheel geanalyseerd wordt, de typologische overeenkomst in sterk contrast staat met de fysiologische incongruenties. Deze karakterisering indiceert de mogelijke aanwezigheid van verscholen portretten van reële vrouwen.¹⁷⁰

Een markant onderscheid is op te merken in de graad van opsmuk tussen het vermeende portret van Catherina van Aragon en de reeks uit de omgeving van de Meester van de Magdalenalegende. Gaat het in het laatste geval om een poging van adellijke dames die niet tot de hoofse kringen behoorden om zichzelf te spiegelen aan hun superieuren? Een rijkelijke klederdracht hoeft geen directe indicator te zijn van de financiële omstandigheden van de zitter of opdrachtgever; er kon een overeenkomst gesloten zijn met de kunstenaar om de dame een luisterrijk voorkomen te schenken.¹⁷¹ Bovendien kan niet met zekerheid gesteld worden dat de portretten uit deze reeks afkomstig zijn uit de hoofse kringen. Het kan evengoed om de beeltenissen van welgestelde dames van de lagere adel gaan.

Een tweede interpretatiemogelijkheid ligt in het verschil in de maritale status van een dame aan het hof. Mogelijks spiegelde de vrouw uit het portret van Sittow, of het nu om Catharina van Aragon of Isabella van Castilië gaat, zich doelbewust aan Maria Magdalena als patrones van het moederschap en spirituele maagd. Catharina's problemen om een mannelijke erfgenaam te verwekken en haar

¹⁶⁷ Fransen, “*Saint Mary Magdalene*. Anonymous,” 161.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 166.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 163.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 167.

¹⁷¹ Campbell, *Renaissance Portraits*, 139.

intense devotiepraktijk zijn reeds lang gekend.¹⁷² Isabella verloor één kind bij de geboorte en kreeg een miskraam.¹⁷³ Beiden zouden dus hun redenen gehad hebben voor een intense verering van Maria Magdalena. Het mariale uiterlijk, dat trouwens in één lijn doorgetrokken kan worden naar het type in de Berlijnse *Madonna met Kind*, zou in dat geval toegeschreven kunnen worden aan de analogie tussen Maria Magdalena en de Heilige Maagd.¹⁷⁴ In *La Vie de la Madeleine* zagen we reeds hoe Louise van Savoy Maria Magdalena in die mate vereerde dat ze fragmenten uit haar eigen leven weerspiegeld zag in de legende van de heilige.¹⁷⁵

Een vergelijking van de portretten in de reeks uit het artikel van Fransen met de vijftiende-eeuwse, Florentijnse displaytraditie levert inzichten op over de vermoedelijke betekenis ervan. Portretten van jonge, huwbare vrouwen of kersverse echtgenotes werden veelal aangewend om de status en weelde van de patroon (vader of echtgenoot) te etaleren.¹⁷⁶ Zo kunnen portretten als dat uit het KMSKB enerzijds geïnterpreteerd worden als huwelijksportretten, zodat de toekomstige echtgenoot een voorsmaakje kon krijgen van zijn aanstaande echtgenote, of zijn keuze van een geschikte huwelijkskandidaat van haar beeltenis kon laten afhangen.¹⁷⁷ Anderzijds kan het een portret zijn van een recent gehuwde dame wier uiterlijke én innerlijke schoonheid op dat moment haar dierbaarste bezit waren. Hierdoor presenteert ze zichzelf, of wordt ze gepresenteerd, als een begeerlijke, deugdzame dame, die net als Maria Magdalena zowel een aardse als geestelijke aantrekkingskracht bezit.

¹⁷² Encyclopaedia Britannica, "Catherine of Aragon. Queen of England," Britannica.com, <https://www.britannica.com/biography/Catherine-of-Aragon> (laatste toegang 4 januari 2018).

¹⁷³ J.R.L. Highfield, "Isabella I. Queen of Spain," Britannica.com, <https://www.britannica.com/biography/Isabella-I-queen-of-Spain> (laatste toegang 4 januari 2018).

¹⁷⁴ Jansen, *The making of the Magdalen*, 286-306.

¹⁷⁵ Johnston, "The Magdalene and 'Madame'."

¹⁷⁶ Patricia Simons gaat in op dit fenomeen in haar studie naar Quattrocento profielportretten van Florentijnse vrouwen. Voor bijkomende informatie inzake de stem van de vrouw binnen deze patriarchale displaycultuur, zie Simons, "Women in frames."

¹⁷⁷ Campbell, *Renaissance Portraits*, 197.

3.2. Imitatie en beeldvorming bij de lagere adel en burgerij

*Met haar gracieuze vingers licht zij het deksel van de vaas op, als wilde zij een of ander geheim laten ontsnappen.*¹⁷⁸

Het portret naar de hand van Quinten Metsys uit de collectie van het KMSKA presenteert Maria Magdalena onder een porticus (afb. 4). De halflijfse voorstelling laat moeilijk toe te bepalen of ze rechtop staat of neerzit. De porticus opent het picturale vlak naar een binnencour of plein. Achter de rechterschouder van de heilige leidt een trap naar een overdekt portaal dat verbonden is met wat een kerkgebouw lijkt te zijn. Van onder het afdakje gluurt een in het rood gehulde mannenfiguur naar Maria Magdalena. Een verdedigingsmuur met kantelen en schietgaten schermt de stad af van het omringende landschap. Achter de linkerschouder zien we een toren, die zich buiten de ommuring lijkt te bevinden. Het haar van de heilige zit netjes opgestoken volgens de Italiaanse mode; enkele golvende lokken hangen losjes langs het gelaat, terwijl de rest van de haardos met behulp van een lint in toom gehouden wordt onder een transparante sluier.¹⁷⁹ De driekwarthouding naar links zorgt ervoor dat de lichtbron, die zich ook links lijkt te bevinden, frontaal op de zitter en haar geopende zalfpot valt. Hoewel ze haar attriboot in dit geval met de linkerhand vasthoudt, kan het portret van Sittow als parallel beschouwd worden voor het spel met de vingers. Met haar rechterhand opent ze de maagdelijk witte zalfpot, zonder de inhoud ervan te onthullen. De subtiele tonaliteit die zo kenmerkend is voor Metsys' schilderstijl verleent een luminositeit en fragiliteit aan het perzikroze incarnaat.¹⁸⁰ Maria Magdalena's blik is naar rechtsonder gericht, zorgvuldig afgewend van de geopende zalfpot. Haar afgeronde schouders reflecteren het boogvormig paneel en de ronde gewelven van de porticus. De zware bovenjurk met bonten kraag en pofmouwen wijst op een koeler klimaat. De lage uitsnijding staat toe dat een deel van de robijnrode onderjurk zichtbaar wordt en de semi-transparante *chemise* is afgezet met kant. Ze draagt een hangertje rond de hals, waarvan het zwarte koordje zich fel aftekent tegen haar bleke huid. Het kruis uit edelsmeedwerk rust ter hoogte van het hart.¹⁸¹

Het seculiere uiterlijk en de gedetailleerde weergave van de architectuur geven het gevoel dat hier

¹⁷⁸ A. de Bosque, *Quinten Metsys* (Brussel: Arcade, 1975), 184.

¹⁷⁹ Metsys verbleef tussen 1500 en 1509 in Italië, waar hij beïnvloed werd door Leonardo da Vinci en de venetiaanse stijl, zie de Bosque, *Quinten Metsys*, 71, 186.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 71.

¹⁸¹ Karel van Mander beschrijft Metsys als rederijker en 'een groot musicus'. Hij begaf zich vermoedelijk in de Antwerpse scène van humanisten, waartoe onder meer Pieter Gillis behoorde. Een studie naar het verband tussen de rederijkerspoëzie en de werken van Metsys zou vermoedelijk tot mooie resultaten kunnen leiden, *Ibid.*, 48.

het portret van een dame uit de stedelijke elite ingesloten werd. Door de vrouw in de omgeving van een stadspaleis te plaatsen, wordt een directe link gelegd met Maria Magdalena als erfgename van de burcht van Magdala. Imitatie van hoofse gebruiken was een courant fenomeen onder de stedelijke burgerij in een poging de sociale status op te krikken. Zo werd de seksuele segregatie in de architectuur van zowel kastelen als kloosters vaak nageaapt in de ruimtelijke indeling van een stadspaleis, om aan te tonen dat de financier van het bouwproject zich eenzelfde bouwstijl kon veroorloven. Vrouwenvertrekken werden destijds vaak in de meest ontoegankelijke delen van een gebouw geplaatst, veelal in het hart van het renaissancepaleis. Het parcours doorheen de voorgaande vertrekken met een meer publiek en viriel karakter deed dienst als filtragesysteem. Op die manier werden enkel de meest geprivilegieerden of intimi toegelaten tot de leefomgeving van de dames.¹⁸² Dit toont een verschuiving aan in de rol van de vrouw in de patriarchale maatschappij bij de overgang van de Late Middeleeuwen naar de Vroegmoderne Tijd. Martha C. Howell detecteert ca. 1500 een beginnende terugtrekking van de aristocratische dame uit de publieke sfeer. Tegen de achttiende eeuw waren families uit het noorden zich steeds meer gaan gedragen als die met een familiebedrijf in de Mediterrane regio's. Mannen van middelbare leeftijd huwden veelal erg jonge vrouwen, die als symbool van de financiële en politieke welstand van de echtgenoot of patriarch, hun rol in de open markt achter zich lieten.¹⁸³ Voorheen werkende, getrouwde vrouwen lijken bovendien in toenemende mate uit het straatbeeld teruggedrongen te worden. Zij kunnen hun oorspronkelijke functies veelal niet behouden, omdat die nu groter economisch, politiek en cultureel aanzien verworven hebben en bijgevolg vaak door mannen overgenomen worden. De mannelijke autoriteit neemt dus toe in het nadeel van de vrouwen; deze worden steeds vaker teruggedreven naar het huishouden, maar ook daar wordt hun bijdrage stilaan minder belangwekkend. Producten die voorheen geproduceerd werden voor het huishouden en een eventuele surplus voor de markt, kunnen nu gemakkelijk aangekocht worden.¹⁸⁴ Dit fenomeen dient niet veralgemeend te worden. Factoren als sociale klasse, financiële draagkracht, ambacht, leeftijd en de onderlinge relatie tussen man en vrouw zullen alle meegespeeld hebben in de uiteindelijke autonomie van de vrouw.¹⁸⁵ Het is een verschuiving die zich in de vroege zestiende eeuw in de Nederlanden met mondjesmaat begon af te tekenen. De artistieke wereld en contemporaine, tekstuele bronnen getuigen in ieder geval wel

¹⁸² Gilchrist, *Gender and material culture*, 167-169.

¹⁸³ Howell, *Women, production, and patriarchy in Late Medieval cities*, 178.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 180-181.

¹⁸⁵ Dank gaat uit naar Prof. dr. Katlijne Van der Stighelen om me te wijzen op deze nuance.

van een groeiend wantrouwen in succesvolle, zelfstandige vrouwen.¹⁸⁶

Het portret dat hier als casestudy dienst doet, visualiseert de tendens tot domesticatie van de vrouw en vooral de toenemende privatisering van de geloofsbeleving. Het is een voorbeeld van het isolement van de vrouw uit een welgestelde familie. Haar verborgen positie onder de porticus, de geniepige blik van de man, de verdedigingsmuur die haar afscheidt van de buitenwereld en tot slot de afgewende blik. Niks laat direct contact met de vrouwelijke zitter toe. Ze zit letterlijk in een *hortus conclusus*. Vooraleer we ingaan op de ambiguïteit van deze term, wens ik een woordje uitleg te geven bij de mannelijke figuur op de achtergrond. Hoewel de rode klederdracht sterk doet denken aan de monnik Steven uit de *Legenda Aurea*, lijkt een dergelijke legendarische interpretatie hier minder op zijn plaats. Naar analogie met Stevens observatie van de *Levitatio*, richt ook hier het mannenfiguurtje de blik op Maria Magdalena. Desondanks bevinden we ons in een geheel andere context. De *male gaze* zou hier enerzijds beschouwd kunnen worden als een bespiedende blik op de vrouw, die in al haar deugdelijkheid en schoonheid het pronkstuk van de mannelijke weelde wordt. Bovendien doet deze compositie sterk denken aan een andere iconografie die vanaf circa 1460 in Frankrijk bijval genoot: David en Bathseba (2 Sam. 11, 1-27).¹⁸⁷ Bathseba was de vrouw van één van Davids soldaten, maar de koning kon zijn ogen niet van haar afhouden en maakte haar het hof. Hieruit ontstond een buitenechtelijke relatie, die resulteerde in de dood van Bathseba's echtgenoot.¹⁸⁸ Davids lustvolle blik en de inschikkelijkheid van de vrouw voor de seksuele verleiding, reflecteert mogelijks de angst van de man als hoofd van het gezin en zijn beperkte controle over het voortbrengen van rechtmatige erfgenamen. Vladimir Tumanov combineert een psychologische studie naar de angsten van de vroegzestiende-eeuwse man met een zorgvuldige observatie van de artistieke voorstellingen van vrouwen. Hij benoemt de angst van de man voor de vrouwelijke macht inzake zwangerschap als *paternal uncertainty*.¹⁸⁹ In een Frans getijdenboek van circa 1500 wordt Bathseba op een gelijkaardige manier als Maria Magdalena op het portret van Metsys ingelijst. Door haar op het voorplan te plaatsen, palmt ze niet alleen de blik van David, die

¹⁸⁶ Howell, *Women, production, and patriarchy in Late Medieval cities*, 21-26; Jan Van Gerven, "Vrouwen, arbeid en sociale positie. Een voorlopig onderzoek naar de economische rol en maatschappelijke positie van vrouwen in de Brabantse steden in de late Middeleeuwen," *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 73, 4 (1995), 961.

¹⁸⁷ De gelijkenis met de *David en Bathseba* stopt in dit geval bij de overeenkomstige compositorische elementen en het motief van de *male gaze*. Voorstellingen van Bathseba zijn doorgaans erotischer van aard. Dank aan Sarah Eycken om me hierop te wijzen.

¹⁸⁸ Deirdre Jackson, *Medieval women* (Londen: British Library, 2015), 17.

¹⁸⁹ Vladimir Tumanov, "Mary versus Eve: paternal uncertainty and the christian view of women," *Neophilologus* 95 (2011), 507-521.

meestal vanop een balkon of achter een raam getoond wordt, maar ook die van de kijker in.¹⁹⁰ Een tweede interpretatiemogelijkheid voor het mannenfiguurtje vinden we terug in Hooglied:

*Ziet, Hij staat achter onzen muur, kijkende uit de vensteren, blinkende uit de traliën. Mijn Liefste antwoordt, en zegt tot mij: Sta op, Mijn vriendin, Mijn schone, en kom! (Hooglied 2, 9-10)*¹⁹¹

Indien dit Metsys' intentie was, zou de starende, verlangende blik van de Bruidegom als eerste verwijzing naar Hooglied en bijgevolg de tuinallegorieën beschouwd kunnen worden.

De verdedigingsmuur als metafoor voor de *hortus conclusus* verwijst in dit geval vermoedelijk niet alleen naar het fysieke isolement van de vrouw, maar mogelijks ook naar haar inwendige ascese. Hierin zien we de overeenkomst met Maria Magdalena's leven nadat zij zich afgekeerd had van het wereldse bestaan als erfgename van de burcht van Magdala. In de bespreking van de tuinallegorieën zagen we hoe het innerlijke paradijs van de ziel beschouwd werd als een besloten hof, afgesloten van de verlokkingen van het kwaad en vruchtbaar voor de planten van de deugd. Door deze kruiden, bloemen en vruchten te proeven of te ruiken, kreeg de gelovige een voorsmaakje van de ultieme *unio*.¹⁹² In *Dit is een nieuwe suverlike geestelike boemgaert* (1508) wordt de instructie gegeven eerst het viooltje van de nederigheid aan te planten, een bloem die in verband gebracht wordt met het narduskruid uit Hooglied. Verder wordt beschreven hoezeer de geur van het narduskruid van de bruid de Bruidegom aantrekt en worden er nog een aantal andere *edele cruden* vermeld, waaronder mirre.¹⁹³ Het intense verlangen naar de *unio mystica* van de liefhebbende bruid uit *Minnengaert* en de vergelijking met de annihilatie van de ziel zoals Maria Magdalena dit deed, brengt de tuinallegorieën ten slotte in verband met Maria Magdalena als spirituele bruid.¹⁹⁴ Het doorsijpelen van de spiritueel-symbolische deugdcontemplatie in de kringen van de stedelijke elite, blijkt uit *Thoofkijn van Devotien*.¹⁹⁵ Een laatste argument voor de toepasbaarheid van Maria Magdalena als *exemplum* vinden we in *Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe*. De eerste ontmoeting tussen Christus en Maria Magdalena in het huis van Lazarus leidde daar tot een berouwvolle reactie en de

¹⁹⁰ Jackson, *Medieval women*, 17-18.

¹⁹¹ Deze passage wordt aangehaald in Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity*, 76.

¹⁹² Falkenburg, *The fruit of devotion*, 19-20.

¹⁹³ *Ibid.*, 27-28.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 34-35.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 37.

ontvangst van de vruchtbaarheid der gratie.¹⁹⁶ Maria Magdalena's geopende zalfpot kan bijgevolg meerdere betekenissen opgeroepen hebben bij de kijker. Het geopende recipiënt kan verwijzen naar de vruchtbaarheid van de inwendige tuin der deugd, die elke goede gelovige in zichzelf diende aan te leggen. De hoogst aangeschreven eigenschappen van een vrouw waren nederigheid en kuisheid, twee deugden die we visueel gesymboliseerd zien in het narduskruid (inhoud geopende zalfpot), de *hortus conclusus* en de afgewende blik. Vermits Metsys' fijngevoeligheid voor de weergave van consumptiemetaforen reeds aangetoond werd door Falkenburg in de *Madonna en Kind*-voorstellingen, doet vermoeden dat hij ook bekend geweest zal zijn met de goddelijke kracht van geur, en meer specifiek, Maria Magdalena's aromatische oliën. In de vroege zestiende eeuw werd Maria Magdalena bovendien geassocieerd met de Heilige Maagd, omdat zij vanaf haar bekering van zichzelf een besloten hof gemaakt had door zich toe te leggen op een leven van kuisheid.¹⁹⁷ Predikers spraken over haar evolutie van *terra inculta* naar een tuin van verlichting. De spiritueel-moraliserende boodschap van de tuinallegorieën schemert verder door in een sermoen van de Dominicaner Iohannes de Biblia (†1338) over Maria Magdalena:

*Beloved Mary Magdalen once was like a wasteland deserted by God, all care withdrawn... that is, she became a dwelling place for the devil, occupied entirely by the brambles of sin. Afterwards a zealous lord occupied her land. After the passing of winter, spring arrived during which, cultivating the land diligently, he cleared it, replenished it with new plants, and applied his care. Bursting in to flower it became a garden. In the following summer he guided the abundant fruit to ripen. Thus she was transformed into a garden of pleasures just as if she were a sort of paradise of delights.*¹⁹⁸

Berouw en boetedoening hadden Maria Magdalena's onvruchtbare grond van de ziel getransformeerd in een fleurige, levendige tuin bezaaid met vruchten, bloemen en kruiden, waarvan de hemelse geuren en smaken bezongen worden in Hooglied.¹⁹⁹ Volgens Broeder Ludovicus ontving zij hierdoor de bloemenkroon of de *corona virginea*, die normaal gezien gereserveerd was voor maagden.²⁰⁰ Hij gaat verder in een sermoen: *Op aarde was ze apostel der apostelen, in de hemel was ze virgo inter virgines, de eerste onder de maagden.*²⁰¹ Er werd geloofd dat Maria

¹⁹⁶ de Vooy, "De legende 'Van Sunte Maria Magdalena bekeringhe'," 42.

¹⁹⁷ Jansen, *The making of the Magdalen*, 240-241.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 241.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 242.

²⁰⁰ In de mysteriespelen, waarbij de focus in grote mate op Maria Magdalena's zondige levensstijl ligt, wordt een tegengestelde betekenis gegeven aan de kroon. Op het moment van de bekering neemt Maria Magdalena haar kroon, symbool voor haar hoge status en ijdelheid, af en vernielt ze ze, zie Wilkening, "There's something about Mary," 25.

²⁰¹ Jansen, *The making of the Magdalen*, 286-287.

Magdalena de gratie van God ontving door tot inkeer te komen, om vergiffenis te vragen voor haar zonden en vervolgens van haar demonen verlost te worden. Naar analogie met de Heilige Maagd werd Maria Magdalena dus spiritueel ontvangen; ook zij was moeder en toch maagd dankzij haar innerlijke deugzaamheid.²⁰² Vanaf de dertiende eeuw werd maagdelijkheid overigens niet langer beschouwd als een zuiver fysieke eigenschap, dan wel als één van morele en psychologische aard. Volgens Jansen wordt deze shift ondersteund door de populariteit van de boetedoening en geldt Maria Magdalena als voorbeeld voor deze *praxis*.²⁰³ Aangezien één onreine blik of gedachte in de laat-middeleeuwse, mannelijke opinie veelal genoeg was om de vrouw als zondares te bestempelen (*luxuria*), werd zuiverheid van geest als voldoende beschouwd voor het herstellen van de maagdelijkheid.²⁰⁴ Door de verinwendiging van de aromatische *edele cruden* werd Maria Magdalena spiritueel vruchtbaar en *locus* van de *unio mystica*. Ze evolueerde van 'vessel of wrath to vase of grace' en droeg Christus in haar hart.²⁰⁵ In de Byzantijnse cultuur resulteerde dit in het type van Maria Magdalena als *christophorè*, zij die Christus draagt. Voorbeelden in het visuele medium vinden we terug in het veertiende-eeuwse Italië en op een muurschildering in de Begijnhofkerk Sint-Agnes in Sint-Truiden staat Maria Magdalena afgebeeld met het *vera icon* op de borst (afb. 5).²⁰⁶

Het portret van Metsys fungeerde waarschijnlijk als *Andachtsbild*, bedoeld om tot gevoelens van empathie en identificering te leiden bij de kijker. De quasi levensgrote voorstelling (49,9 x 30,2 cm) werkt het verbeelden van de fysieke aanwezigheid van de heilige verder in de hand. De legendarische mirakelen in verband met het moederschap en haar status als *christophorè* maakten van Maria Magdalena een voorbeeld voor moeders en kuise echtgenotes. Na het obligatoire verlies van de maagdelijkheid om de voortzetting van de mannelijke naam te garanderen, legden vele vrouwen zich toe op een intense private devotie. Ze wensten de ziel te reinigen van de zonden die zij begaan hadden om hun voorbestemde rol op aarde te vervullen, zodat ze zeker zouden zijn van een plaatsje in de hemel. Het ideaalbeeld van de vrouw als belichaming van de deugd werd enerzijds bepleit vanuit de kerkelijke kringen, maar werd, zo blijkt het, ook gretig overgenomen in de patriarchale maatschappij om de vrouw in toom te houden. Bijgevolg werd Maria Magdalena hét *exemplum* bij uitstek voor dames uit de stedelijke elite, omwille van één of meerdere van de

²⁰² Ibid., 287-288.

²⁰³ Ibid., 291.

²⁰⁴ Ibid., 292.

²⁰⁵ Ibid., 243.

²⁰⁶ Bergmans, "Een mystieke bruid anno 1300," 265.

volgende eigenschappen: de verinwendiging van de deugd, haar kuisheid, vruchtbaarheid en tenslotte het spirituele moederschap.

3.3. *Het ambigue portret*

In het Rijksmuseum hangt een werk van Jan van Scorel waarop Maria Magdalena in een ongerept landschap zit (afb. 6). Het kniestuk toont haar in driekwartweergave naar links. Het atmosferische perspectief zuigt de blik mee tot aan het gebergte geheel achterin. Op het achterplan valt het licht op een grote rotspartij, waar twee engelen een vrouwenfiguur optillen. Het landschap wordt groener naar het middenplan toe. Hier zien we hoe een mannenfiguur met een grijze baard, gehuld in een rode tuniek en blauwe omslagdoek steunend op zijn wandelstok onderweg is naar de grot in de verte. Hij lijkt het mystieke tafereel te aanschouwen. Op het voorplan werpt de zondares ons een uitdagende blik toe. De haartooi en klederdracht herinneren aan de Italiaanse courtesanecultuur. Enkele venetiaans blonde, golvende lokken liggen losjes op haar schouders, terwijl de rest van het haar kunstig opgestoken werd met behulp van vlechten en linten. Ze gaat erg rijkelijk gekleed; de witte, transparante *chemise* is zichtbaar vanonder de laag uitgesneden jurk, die de schouders en sleutelbenen bloot laat. De halsuitsnijding van de blauwe jurk is afgewerkt met een geborduurd, Hebreeuws opschrift, dat op zijn beurt afgezet wordt door kleine, witte parels. Ook op de mouwen wordt gebruik gemaakt van parels om een luisterrijk, decoratief patroon te creëren. Ter hoogte van het middenrif accentueert een rode band de vrouwelijke vormen. Over de rechterschouder is een pompeuze omslagdoek gedrapeerd, die ook de schoot van de vrouw geheel bedekt. Blauwe en rode kleurvlakken worden opgesmukt met gouden borduurwerk. Met haar linkerhand houdt ze de protserige zalfpot dicht tegen zich aan, terwijl de wijsvinger van haar rechterhand op de punt van het handvat rust, alsof ze op het punt staat om het deksel op te lichten. De vrouw vindt beschutting onder het bladerdak van een boom, waarvan één tak dood en afgebroken is. De holle kern is ostentatief naar de kijker toe afgebeeld. Het gezonde gedeelte van de boom voert de blik mee van de wellustige vrouwenfiguur naar de grot waar de mystieke scène zich afspeelt.

Dit Noord-Nederlandse werk geeft uiting aan twee populaire opvattingen; enerzijds Maria Magdalena's ambiguïteit en anderzijds de dualistische visie op de vrouw in de maatschappij. Het Duitse *Magdalenspiel*, *Ludus Mariae Magdalenaë in gaudio*, vond ook in onze contreien bijval. Het dynamische medium wordt aangewend om Maria Magdalena's evolutie te schetsen. Niet alleen haar *Welleben*, maar ook de ommekeer van haar persoonlijke verlangens worden ten tonele gebracht. Tijdens de *pre-conversio* act benadrukt de muziek Maria Magdalena's ijdelheid en haar drang naar

zelfstandigheid.²⁰⁷ Haar omgang met de Duivel en haar receptiviteit dienden vermoedelijk als waarschuwing voor het publiek tegen de verlokkingen van het kwaad.

Vermits de schilderkunst niet over de dimensie van tijd beschikt, moeten andere oplossingen gezocht worden om een narratief te schetsen. Een schilderkunstig antwoord werd gegeven in de vorm van de *Gesambilder*. Jan van Scorel maakt gebruik van dit type door verschillende fasen van Maria Magdalena's leven in het beeldvlak op te nemen. Op de voorgrond verschijnt ze als wereldse, ijdele vrouw, en op het midden- en achterplan wordt haar *vita contemplativa* uitgebeeld. De mannenfiguur verwijst waarschijnlijk naar Steven uit de *Legenda Aurea*, de monnik die getuige was van Maria Magdalena's *levitatio*. De evolutie van zondares tot heilige vindt hierdoor toch een visuele vertaling. Een verderzetting hiervan is terug te vinden in het motief van de boom, een metafoor voor Synagoge versus Kerk, Oud versus Nieuw Verbond.²⁰⁸ De bloeiende tak, het Nieuwe Verbond, verbindt de pre-*conversio* Maria Magdalena visueel met de kluizenares van Sainte-Baume en de mystieke *unio* die daar zeven maal per dag plaatsvond. Een bijkomende hint naar de ontluikende bekering van de zondares kan mogelijk gelezen worden in de aanzet tot het openen van de zalfpot. De geslotenheid zou in dit geval kunnen refereren naar de profane levensfase.²⁰⁹ De befaamde 'zalfkoopscène' op de markt nam volgens De Leersnijder veelal een derde van het hele narratief in beslag.²¹⁰ Het recipiënt kan dus een verwijzing zijn naar de ijdelheid en frivoliteit van Maria Magdalena en de zondige ziel en de geslotenheid ten opzichte van de kennis van het hogere. Als gesloten vat zijn ze bovendien niet penetreerbaar voor de indaling van het goddelijke. Maar de energieke hand luidt een kentering in; namelijk de wil en intentie tot zuivering en inzicht. Het Hebreeuws opschrift op de jurk kan mogelijk geïnterpreteerd worden als bijkomende verwijzing naar het Oude Testament.²¹¹ Pierre van Hecke analyseerde het opschrift. Hoewel het om correcte, Hebreeuwse lettertekens gaat, blijkt er geen betekenisvolle boodschap aanwezig te zijn. Dit gebeurde in de zestiende en zeventiende eeuw wel vaker.²¹² Vermoedelijk trachtten schilder en/of opdrachtgever hiermee hun eruditie te etaleren. Jan van Scorel bracht meerdere jaren door in Italië. Tijdens zijn verblijf in Rome werd hij door paus Hadrianus VI aangesteld tot beheerder van de

²⁰⁷ De Leersnijder, *Hilf mir von der helle not, des bitte ih, svzer Jesus, dih!*, 91, 95; Wilkening, "There's something about Mary," 12-16.

²⁰⁸ Geudens, *Maria Magdalena, peccatorum spes, exemplum desperatis*, 56.

²⁰⁹ Met dank aan Prof. dr. Barbara Baert om me te wijzen op deze bijkomende interpretatie.

²¹⁰ De Leersnijder, *Hilf mir von der helle not, des bitte ih, svzer Jesus, dih!*, 47.

²¹¹ Met dank aan Sarah Eycken voor het opmerken van de Hebreeuwse lettertekens.

²¹² Met dank aan Prof. dr. Pierre van Hecke voor de analyse van het opschrift.

Vaticaanse kunstcollecties. Enkele jaren na zijn terugkeer in 1524 werd hij kanunnik in Utrecht.²¹³ Deze informatie ondersteunt de mogelijkheid tot een exegetische lezing van dergelijke motieven. Ook de eigentijdse perceptie van Maria Magdalena krijgt een typologisch verband. Als zondares wordt ze bestempeld als ‘dochter van Eva’, zij die bezweek voor de verleiding van het kwade en hierdoor de erfzonde op elke sterveling projecteerde. De aanblik van het werk, met de sterke fysieke aanwezigheid van Maria Magdalena die als wulpse vrouw bijna levensgroot op het voorplan weergegeven staat, zorgt voor een directe confrontatie en adressering met de vroegzestiende-eeuwse vrouw. Maar als voorbeeld van de penitentie en zelfverloochening en meest geliefde leerlinge van Christus wordt Maria Magdalena anderzijds ook beschouwd als ‘Nieuwe Eva’.²¹⁴ Dit thema komt aan bod in een paassermoen door Augustus: *Just as humanity’s fall was occasioned by womankind, humanity’s restoration was accomplished through womankind, since a virgin brought forth Christ and a woman announced that he had risen from the dead. [...] Per feminam mors, per feminam vita.*²¹⁵ Door de boodschap van Christus’ verrijzenis en goddelijke aard uit te dragen, bracht Maria Magdalena redding. In het volgende hoofdstuk, waarbij de veruitwendiging van de genderproblematiek in het visuele medium onder de loep genomen wordt, worden de portretten van Maria Magdalena in het bredere scala van vrouwenvoorstellingen in de vroegzestiende-eeuwse Nederlanden geplaatst. Verwijzingen naar het zondige en het kwaad waren geen zeldzaam gegeven. In het oeuvre van één van Jan van Scorels leermeesters, Jan Gossaert (1478-1532), vinden we een vreemdsoortig portret terug van Maria Magdalena (afb. 7). Hoewel ook hier gebruik gemaakt wordt van de populaire portretconventies, geeft hij de vrouwelijke zitter een wulpse uitstraling. Naar analogie met vele andere Maria Magdalena-portretten zit ze neer in de hoek van een kamer, halflijfs en in driekwarthouding naar links weergegeven. De inclusie van haar traditionele attriboot, de zalfpot, maakt de vrouw herkenbaar als Maria Magdalena. De pompeuze klederdracht, opsmuk, haartooi, het gekunstelde vingerspel en zelfs de ietwat schele blik wijken af van de deugdelijke voorstellingen van de heilige. Bovendien is haar exuberante zalfpot voorzien van een ramskop, een motief dat vaak gekoppeld werd met de Duivel. Het seculiere, wulpse karakter van dit portret van Maria Magdalena kan erg dubbelzinnig geïnterpreteerd worden. Mogelijks gaat het hier om een moraliserend-didactisch werk en dient de ramskop als indicator voor het verachtelijke van zo’n

²¹³ Encyclopaedia Britannica, “Jan van Scorel. Dutch artist and engineer,” Britannica.com, <https://www.britannica.com/biography/Jan-van-Scorel> (laatste toegang 6 januari 2018).

²¹⁴ In Jan Storms bewerking van het Pseudo-Origeneshomilie wordt Maria Magdalena vergeleken met Eva en daarmee als spiegel gesteld voor de geloofsgemeenschap, zie Rossano, “Die deutschen und niederländischen Bearbeitungen der Pseudo-Origenes-Magdalenenklage,” 257.

²¹⁵ Jansen, *The making of the Magdalen*, 31.

luxueuze, ijdele levensstijl.

De adresserende blik van Maria Magdalena leidt tot een intiem contact met de kijker. C.H. De Jonge bevestigde dat dit schilderij door Jan van Scorel geschilderd werd rond 1530.²¹⁶ Ze brengt het werk bovendien in verband met het portret van Agatha van Schoonhoven in de Galleria Doria Pamphilj in Rome (afb. 8). Het opschrift “AGATHA SCONHOVIANA 1529 - PER SCOLERIUM PICTOREM” bevestigt de identificatie van de zitter als Jan van Scorels onwetmatige echtgenote.²¹⁷ Op basis van sterke gelijkenissen in de ogen, neus en lippen poneert De Jonge dat we ook in het werk van het Rijksmuseum hoogstwaarschijnlijk te maken hebben met een portret van Agatha.²¹⁸

In Italië was het inschuiven van het portret van een courtesane geen uitzonderlijk gebeuren. Er is sprake van meerdere kapellen in Rome, die door welgestelde courtesanes voorzien werden van fresco's over het leven van Maria Magdalena.²¹⁹ Tot de vroege negentiende eeuw was in de SS. Trinità dei Monti een dergelijke cyclus te zien naar de hand van Giulio Romano en Gianfrancesco Penni.²²⁰ Het altaarstuk met de *Hortulamus*-scène ging naar het Prado, de andere werken werden vernietigd.²²¹ Vermits van Scorel geruime tijd in Rome verbleef en bekend was met het werk van Raphael²²², die hij opvolgde als beheerder van de Vaticaanse kunstcollecties, en mogelijk ook met dat van Giulio Romano en zijn atelier, kan het doorsijpelen van dergelijke gebruiken in zijn eigen werk niet uitgesloten worden.²²³

Het is bijgevolg erg aannemelijk dat we bij het portret uit het Rijksmuseum te maken hebben met het verscholen maîtresseportret van Agatha van Schoonhoven. Het ambigue karakter van Maria Magdalena's *vita* wordt daarbij aangewend om een *exemplum* te vormen voor gevallen vrouwen, waaronder de kunstenaars eigen maîtresse. Het *Gesamtbild* visualiseert de mogelijkheid tot

²¹⁶ C.H. De Jonge, “Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven,” *Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History* 46, 1 (1929), 271.

²¹⁷ De Jonge, “Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven,” 267.

²¹⁸ *Ibid.*, 271.

²¹⁹ Voor meer informatie over Maria Magdalena's ambiguïteit in de Italiaanse Renaissance, zie Monika Ingenhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian* (Tübingen: Wasmuth, 1984); Christopher Witcombe, “The chapel of the courtesan and the Quarrel of the Magdalens,” *The Art Bulletin* 84, 2 (2002), 279.

²²⁰ Witcombe, “The chapel of the courtesan and the Quarrel of the Magdalens,” 273.

²²¹ *Ibid.*

²²² Raphael was actief in de kringen van welgestelde humanisten en hooggeplaatsten. Tot zijn oeuvre behoren portretten van courtesanes. Volgens Vasari zou hij er onder andere één gemaakt hebben van Beatrice Ferrarese, die vermoedelijk de maîtresse van Lorenzo de Medici was, zie Witcombe, “The chapel of the courtesan and the Quarrel of the Magdalens,” 276-277.

²²³ Encyclopaedia Britannica, “Jan van Scorel. Dutch artist and engineer,” Britannica.com, <https://www.britannica.com/biography/Jan-van-Scorel> (laatste toegang 6 januari 2018).

bekering en toont aan dat zelfs iemand die zichzelf verloren had in het aardse genot mits een intense verinwendiging van het geloof in Christus terug in de gratie Gods kon vallen.²²⁴

3.4. Maria Magdalena als spirituele gids

Een tweede portret van Maria Magdalena uit het oeuvre van Metsys behoort tot de collectie van het Louvre (afb. 9). De heilige wordt van de kijker gescheiden door haar achter een vensterbank uit wit marmer te plaatsen. Het picturale vlak wordt aan weerskanten afgesloten door twee zuilen in rood marmer, naar analogie met die op het portret in het KMSKA. De vergulde zalfpot staat rechts op het witmarmeren blad. Het delicate edelsmeedwerk neemt centraal op de buik van het recipiënt de vorm aan van een besnijdenistaferaal.²²⁵ We treffen de heilige op het moment dat ze met haar rechterhand het deksel van de zalfpot heft. De ietwat getorste houding draagt bij aan deze dynamiek. De hand komt ter hoogte van het hart tot stilstand. Ze draagt een gouden ring aan de wijsvinger van haar linkerhand, die gewichtloos op de rand van de zalfpot rust. Achter Maria Magdalena ontvouwt zich een ruig landschap met rotspartijen, beplanting en in de verte een bergkam. Achter de rechterschouder van de heilige zien we de vage omtrekken van een stad die aan het water gelegen is, terwijl achter haar linkerschouder een versterkte vesting afgebeeld is. Iets meer op de voorgrond zien we hoe een naakte vrouwenfiguur de antieke gebedspositie van de *orante* aanneemt in de beschutting van een grot. De heilige maakt deel uit van dit ruwe terrein; er is geen fysieke grens. Ze gaat erg rijkelijk gekleed, en opnieuw wordt gebruik gemaakt van een blauw-rood kleurenschema. De hemelsblauwe onderjurk heeft een vierkante halsuitsnijding, die voorzien is van een prachtige sierband bestaande uit wat vermoedelijk parels, edelstenen en gouddraad zijn. De gulden rand van haar *chemise* omsluit de hals, maar heeft centraal een diepe uitsnijding die onder de blauwe jurk verdwijnt. De volumineuze, robijnrode bovenjurk is afgezet met bruin bont, en slitten ter hoogte van de roodbruine mouwen onthullen delicaat borduurwerk. De bovenjurk is voorzien van een diepe uitsnijding vertrekkende vanaf de boezem tot ongeveer ter hoogte van de navel. Rijgwerk houdt het geheel netjes bij elkaar. Een woudgroene tailleband of *cintula*²²⁶ vervolledigt het complexe

²²⁴ Het motief van de verleidelijke vrouw als referentie aan de verlokkingen van seksuele verlangens is geen unicum in het oeuvre van Jan van Scorel. Hij behandelde onder meer het thema van David en Bathseba, waarbij de lustvolle blik van de man op het ontblote vrouwenlichaam valt.

²²⁵ Cécile Scailliérez, *Quentin Metsys. Sainte Madeleine* (Parijs: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2007), 18.

²²⁶ Eenzelfde tailleband zien we opduiken in de iconografie van de Heilige Maagd. De band is ter hoogte van de navel veelal voorzien van een knoop. Het is een traditioneel symbool om te verwijzen naar het *tying and untying of fertility*, zie Baert, "The Annunciation and the senses," 129-130.

ensemble. De lange, roodbruine haren verschijnen van onder het precieuzе hoofddekseel en vallen maagdelijk over haar schouders en bovenarmen. Maria Magdalena's blik maakt geen adressering mogelijk; ze bevindt zich in een toestand van diepe meditatie.

In dit werk brengt Metsys Maria Magdalena's leven als kluizenares van Sainte-Baume in beeld. Ze behoort tot de wildernis, en de marmeren vensterbank fungeert mogelijks als barrière tussen het aardse rijk en het goddelijke. De afwezige blik en het tafereel in de grot stellen haar contemplatie voor. Het *mimesis*gehalte wordt vergroot door de heilige levensgroot af te beelden. De insluiting van het besnijdenistafereel (besnijdenis van Abraham en zijn zonen: Gen. 17,1-26; besnijdenis van Christus in de tempel: Luc. 2,21) doet in dit geval waarschijnlijk dienst als verwijzing naar het herstel van het verbond tussen God en mens.²²⁷ De voorstelling van de Aanbidding van de Koningen of Herders links op het vaasje doet vermoeden dat centraal de Besnijdenis van Christus voorgesteld staat. Geboren worden zonder voorhuid werd beschouwd als privilege van de heiligen. Zo had Adam, die naar Gods beeld geschapen werd, geen voorhuid. Voor diegenen die niet besneden waren, werd eeuwige verdoemenis voorspeld. De besnijdenis van Abraham en Jezus, het Nieuw-Testamentisch parallel, draagt bijgevolg de boodschap van de Verlossing van de ziel en de zuivering van de zonden uit.²²⁸

You are to undergo circumcision, and it will be the sign of the covenant between me and you. [...] Whether born in your household or bought with your money, they must be circumcised. My covenant in your flesh is to be an everlasting covenant. Any uncircumcised male, who has not been circumcised in the flesh, will be cut off from his people; he has broken my covenant." (Gen. 17, 11 en 13-14).

Er wordt geloofd dat de gelovige in religieuze zin 'volledig' wordt door de voorhuid te verwijderen. Het zou leiden tot geestelijke én lichamelijke perfectie.²²⁹ De analogie met Maria Magdalena's boetedoening en verlangen naar de *unio mystica* is treffend. De weergave van dergelijc tafereel op de zalfpot, die Metsys vermoedelijc heel betekenisvol op de grens tussen de aardse en spirituele sfeer geplaatste, laat weinig aan het toeval over.

²²⁷ In het Arabisch betekent *hatana* zowel 'trouwen' als 'besnijden', zie Emil Hirsch, Kaufmann Kohler, Joseph Jacobs, e.a., "Circumcision," Jewishencyclopedia.com, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4391-circumcision> (laatste toegang 4 januari 2018). Emil G. Hirsch is Prof. dr. in de Rabbijnse literatuur en filosofie aan de Universiteit van Chicago.

²²⁸ Scaillièrez, *Quentin Metsys. Sainte Madeleine*, 18; Hirsch, Kohler, Jacobs, e.a., "Circumcision," Jewishencyclopedia.com, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4391-circumcision> (laatste toegang 4 januari 2018).

²²⁹ Hirsch, Kohler, Jacobs, e.a., "Circumcision," Jewishencyclopedia.com, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4391-circumcision> (laatste toegang 4 januari 2018).

Maria Magdalena's attribuut krijgt in dit portret vermoedelijk nog een bijkomende betekenislaag. Een lezing die verder gaat dan de vruchtbaarheid van de spirituele maagd en moeder, maar ook haar oorsprong vindt in de liefdesmetaforen uit de tuinallegorieën. Hiervoor dient de inhoud van het vaasje in beschouwing genomen te worden.²³⁰ De twee kruiden waarmee Maria Magdalena het meest in verband gebracht wordt zijn mirre en narduskruid. In de Grieks-Orthodoxe kerk staat Maria Magdalena gekend als *myrrhophorè*; één van de Joodse vrouwen die zich naar het graf van Christus begaven om zijn lichaam te balsemen (Marc. 16,1-8; Matt. 28,1-8; Luc. 24,1-12).²³¹ Mirre wordt sinds jaar en dag geprezen als medicinaal kruid. Dit onder meer voor de antiseptische en adstringerende eigenschappen, de genezing van wonden en het reguleren van de menstruatie. Egyptenaren gebruikten het reeds voor het zalven van de doden en brachten het in verband met de maan.²³² Mirre wordt bovendien gebruikt bij godsdienstige rituelen en meditatie om helderheid van geest te verschaffen en spirituele en emotionele blokkage tegen te gaan.²³³ Het vermogen om innerlijke rust en inzicht te creëren en bovendien gevoelens van empathie los te weken associeert het kruid met Maria Magdalena als 'bittere zee' en contemplatieve kluizenares.²³⁴ De naam van het kruid, *myrrh*, betekent bovendien 'bittere tranen'.²³⁵ In de Zalving in Bethanië uit het evangelie van Marcus (14,3) en Johannes' voetwassingsscène in het huis van Simon de Farizeeër (12,3) wordt de uitzonderlijk kostbare olie waarmee Maria Magdalena's albasten zalfbusje gevuld is geïdentificeerd als nardusbalsem. *Dit is een nieuwe suverlike geestelike boemgaert* (1508) brengt het narduskruid in overeenstemming met de nederigheid van de ziel. Als primaire deugd zorgt de geur van het narduskruid voor een gevoel van affectie bij de Bruidegom. Het aroma van dit kruid leidt de Bruidegom naar de slaapkamer, het hart, de innerlijke tuin van de deugd.²³⁶ In de kruidenleer staat narduskruid onder meer bekend als middel voor bloedzuivering en voor de positieve effecten op

²³⁰ In 1519 verscheen de eerste gedrukte publicatie over het distilleren van essentiële oliën, waaronder mirre. Het boek werd geschreven door de Duitse fysicus Hieronymus Braunschweig. Parfums waren een onmisbaar goed geworden in de vroege zestiende eeuw, vermits mensen zich nauwelijks wasten, zie Robert Tisserand, *Aromatherapy for everyone* (Londen: Penguin Books, 1988), 32-33.

²³¹ Barbara Baert, "The gaze in the garden: body and embodiment in *Noli me tangere*. With an emphasis on the 15th-century Low Countries," *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 59 (2008), 41.

²³² Tisserand, *Aromatherapy for everyone*, 20-21.

²³³ Kathi Keville, "Aromatherapy: Myrrh," Health.howstuffworks.com, <https://health.howstuffworks.com/wellness/natural-medicine/aromatherapy/aromatherapy-myrrh.htm> (laatste toegang 4 januari 2018). Kathi Keville is directeur van de American Herb Association en uitgever van het tijdschrift *American Herb Association Quarterly*.

²³⁴ Jacobus de Voragine wijst op de betekenis van de naam Maria in de openingszin van de *vita* van Maria Magdalena: *The name Mary, or Maria, is interpreted as amarum mare, bitter sea [...]*, zie Ryan, *Jacobus de Voragine*, 374.

²³⁵ Keville, "Aromatherapy: Myrrh," Health.howstuffworks.com, <https://health.howstuffworks.com/wellness/natural-medicine/aromatherapy/aromatherapy-myrrh.htm> (laatste toegang 4 januari 2018).

²³⁶ Falkenburg, *The fruit of devotion*, 27-28.

baarmoeder en eierstokken. Verder kan de zoete, aardse, natte geur in de aromatherapie aangewend worden om rust en harmonie te creëren.²³⁷ In het openen van de zalfpot zouden we bijgevolg een onzichtbaar geurspoor kunnen ontwaren dat zich een weg baant naar de neusgaten van Maria Magdalena en haar helpt om een meditatieve toestand te bereiken. Bovendien reflecteert de geur van het narduskruid de zoete geur van Maria Magdalena's zuivere ziel, de *locus* van haar spirituele vereniging met haar geliefde, Christus. Reeds in de dertiende eeuw vergeleek Jacobus de Voragine haar adem met de geur van God zelf en beschreef hij hoe de meest exotische parfums uit haar lichaam ontsnapten toen ze stierf.²³⁸ Op deze manier versmelt de heilige met haar attribuut, Maria Magdalena IS een open recipiënt, vruchtbaar voor de deugd, ontvankelijk voor het goddelijke, vaas van gratie en draagster van het narduskruid en mirre.

Geur- (en smaak)zin zijn triggers van sterke herinneringen en emoties, waarvan de basis veelal uit het rationele geheugen verdwenen is.²³⁹ Een geurspoor blijft in de *amygdala*, een deel van het oerbrein, bewaard. Dit deel van de hersenen is één van de emotionele centra en is verbonden met de geurreceptoren.²⁴⁰ Bracha Ettinger beschrijft geur-en smaakzin als matrixiale zintuigen, intieme betekenaars van de band tussen moeder en kind. Ze hebben de mogelijkheid om verloren kennis op te roepen.²⁴¹ Barbara Baert verwoordt dit als volgt:

*Only scent can evoke such deep anamnesis: this flash, this singular interlacing past, present and future escapes the ocular, the auricular, the sense of touch, and binds itself to the pneumatic in humankind: its ability to breathe, to live and hence to smell.*²⁴²

Wanneer we het geurspoor volgen in de Bijbel, komt de associatie met het Hebreeuwse *ruach* (RWH) naar voor. Het helpt de mens in aanraking te komen met het hogere, er inzicht in te

²³⁷ Het artikel van Wilfred H. Schoff verschaft bijkomende informatie over de religieuze wortels van narduskruid in de wereldgodsdiensten en de *cultus* en historische vermeldingen in de mediterrane cultuur. Bovendien merkt hij op dat er in India op dat moment (1923) nog steeds balsems klaar gemaakt werden op basis van narduskruid om de haargroei te stimuleren, zie Wilfred Schoff, "Nard," *Journal of the American Oriental Society* 43 (1923), 216-228; James Duke, *Handbook of medicinal herbs*, 2de uitg. (Boca Raton/ Londen/ New York/ Washington: CRC Press, 2002), 421.

²³⁸ Ryan, *Jacobus de Voragine*, 381. De passage over het vrijkomen van exotische parfums bij het overlijden van de heilige haalde Jacobus de Voragine uit de negende-eeuwse *vita eremitica*, zie Baert, *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, 12.

²³⁹ De Mechelse besloten hofjes zijn een materiële uiting van de tuinallegorieën en de idee om via meditatie en de spirituele consumptie van geur- en smaakmotieven toegang te krijgen tot het Verloren Paradijs, zie Baert, "The Annunciation and the senses," 137.

²⁴⁰ Tisserand, *Aromatherapy for everyone*, 124-135; Daniel Salzman, "Amygdala. Anatomy," Britannica.com, <https://www.britannica.com/science/amygdala> (laatste toegang 4 januari 2018).

²⁴¹ Baert, "The Annunciation and the senses," 136 (voetnoot 64).

²⁴² *Ibid.*, 142.

verwerven en bovendien brengt het de aardse ziel in contact met zichzelf. *Ruach* genereert zelfkennis en goddelijke kennis.²⁴³ Eenzelfde betekenis wordt toegeschreven aan geur. Het overbrugt de kloof tussen het materiële en immateriële.²⁴⁴ Maria Magdalena's geurige oliën kunnen bijgevolg beschouwd worden als *mediator* met het goddelijke, net zoals de zalfpot op de grens van het Verloren Paradijs en de aardse sfeer staat. Maria Magdalena droeg zelf de functie van *interlocutrix* tussen God en de zondige gelovige op zoek naar verlossing.²⁴⁵ De naam van haar vermeende geboortestad, Magdala, zou bovendien afgeleid zijn van het Hebreeuwse woord voor toren, namelijk *migdol* of *migdal*.²⁴⁶ In de monastieke wereld werd de heilige dan ook als *turris* beschouwd, zij die de aardse en de hemelse sfeer, het licht en de duisternis met elkaar verbindt.²⁴⁷ De spirituele kracht van *ruach* wordt ten slotte vergeleken met God zelf.²⁴⁸

*The odour is a particularly satisfactory symbol for a god because of its real but refined sensory character. It is less tangible than hearing as hearing is less tangible than seeing, and while all three of these senses often share in the theophany, the coming and the going of the goddess, the margins of her visibility are to be detected by smell rather than by sight.*²⁴⁹

*The unseen God manifests himself through his voice and through scent, and is worshipped with the scents of sacrifice, incense, herbs, perfumed oils.*²⁵⁰

Bovenstaande gedachtegang en de connectie met de consumptiemetaforen in de populaire tuinallegorieën stellen ons in staat een bijkomende potentiële interpretatiewijze voor de geopende zalfpot te onderscheiden; namelijk als representatie van de goddelijke substantie zelf. Het onzichtbare wordt zichtbaar gemaakt; Metsys ging mogelijks op zoek naar een visuele truc om Maria Magdalena's spirituele ontvangst tijdens haar ascese te Sainte-Baume in beeld te brengen. Het geurspoor van haar aromatische oliën is onzichtbaar, maar desondanks vibreert het. Geur is

²⁴³ Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity*, 20.

²⁴⁴ *Ibid.*, 33.

²⁴⁵ Mulder-Bakker, "Was Mary Magdalen a Magdalen?", 271.

²⁴⁶ Jansen, *The making of the Magdalen*, 21.

²⁴⁷ Iogna-Prat, "La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalene* attribué à Odon de Cluny," 58.

²⁴⁸ Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity*, 26.

²⁴⁹ Henry J. Cadbury, geciteerd in Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity*, 32.

²⁵⁰ Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity*, 82.

lucht, verspreidt zich door middel van wind, herinnert, verbindt ons met onze oerinstincten, met de ziel.²⁵¹

²⁵¹ Baert, *Pneuma and the visual medium in the Middle Ages and Early Modernity*; Tijdens het yogaritueel wordt de leerling voortdurend uitgenodigd de ademhaling te beschouwen als de ziel en als levensgenererende kracht. Het doel van yoga is de eenwording van lichaam, geest en ziel, waarvan de integratie van de ademhaling een essentieel component is. De ademhaling stuwt de beweging voort en bepaalt het ritme op een intuïtieve wijze. Hierin vibreert een universele waarde, die geworteld zit in vele religies en spirituele praktijken.

4. Het gendervraagstuk: een groeiend wantrouwen

De uiteenlopende functies van bovenstaande casestudies verklikken een ernstig dualisme in de manier waarop de vrouw gepercipieerd werd. De subtiele verwijzingen naar de Duivel, het insluipen van het portret van een maîtresse, het wulpse, luisterrijke uiterlijk en de ongegeneerde blik dragen bij aan de voorstelling van de vrouw als onbetrouwbaar, seksueel wezen. Uit de iconologische studie van de portretten van de seculiere Maria Magdalena blijkt dat deze in hoofdzaak een spiritueel-symbolische of op zijn minst allegorische lezing kregen. *Gesamtbilder* combineren elementen uit het zondige, verwerpelijke verleden van de heilige met het exemplarische. De voorstellingen van Maria Magdalena als spirituele maagd en moeder zijn een reflectie van de na te streven idealen voor de bruid, echtgenote en matrone.

Door de portretten van Maria Magdalena in een breder scala van vrouwenvoorstellingen van de vroegzestiende-eeuwse Nederlanden te plaatsen, wordt hun maatschappelijke betekenis duidelijker.

Rond de eeuwwisseling deden zich sterke veranderingen voor in de sociaal-economische structuur. Het belang van agrarische gemeenschappen en hun gebruiken nam af door de bloei van steden en verschuivingen in de patriarchale maatschappij. Zoals reeds vermeld, resulteerde dit in sommige gevallen in het terugdringen van de vrouw uit de publieke sfeer en de afname van haar politieke status. De implicaties gingen echter nog verder. Daar waar de vrouw vroeger bijna verafgoed werd omwille van haar belang in de voortplantingscyclus, werd zij nu door de ogen van nieuwe geletterden steeds vaker met een groeiend wantrouwen benaderd.²⁵² De angst voor het feminiene vertaalde zich in sommige gevallen in argwaan ten opzichte van educatie van leden van de vrouwelijke sekse. Een voorbeeld hiervan vinden we terug in het vijftiende-eeuwse Rederijkersspel *Marijke van Nijmegen*. Het verhaal illustreert hoe Marijke een liefdesrelatie aangaat met de Duivel om toegang te verwerven tot kennis en onderwijs. Hierdoor gaat ze in tegen Gods wil. Pas wanneer ze haar relatie met de Duivel beëindigt en ze zich afkeert van de mannelijke kennissfeer, herwint ze haar ziel.²⁵³ Zoals hogerop reeds kort vermeld werd, legt Vladimir Tumanov de vinger op een tweede mogelijke reden voor de achterdochtige houding ten opzichte van het vrouwelijke geslacht, de zogenaamde ‘*paternal uncertainty*’. Het gaat om de angst voor de machtspositie van de vrouw in het voortbrengen van rechtmatige erfgenamen. De ‘vruchtbaarheidsmacht’ van de vrouw en haar

²⁵² Lène Dresen-Coenders, *Machtige grootmoeder, duivelse heks. Speurtocht naar de samenhang tussen heksenvervolging en de verering van de grote moeder Anna op de drempel van de nieuwe tijd*, Vrouw, man, kind. Lijnen van vroeger naar nu, uitg. door Kees Bertels, Lène Dresen-Coenders, Johanna Fortuin, e.a. (Baarn: Ambo, 1978), 61.

²⁵³ Howell, *Women, production, and patriarchy in Late Medieval cities*, 182.

zogeheten zwakte voor de verleidingen van het kwaad, deed de vraag oprijzen over de garantie op genetisch nageslacht.²⁵⁴ Het dualistisch patroon van maagdheiligen en ‘helse’ vrouwen gepropageerd door de Kerk, kan vermoedelijk deels als een reactie op deze angst beschouwd worden. Het moederschap werd gelegitimeerd en geïdealiseerd in context van het maagdschap. In de domestieke sfeer vertaalde dit zich in een streven naar deugdzaamheid en een intensieve private devotiepraktijk om de zonden weg te wassen.²⁵⁵ *De Zeven Hoofdzonden* van Hiëronymus Bosch (1505-1510) illustreert de heersende preoccupatie met de zondigheid van de ziel en de angst voor het Laatste Oordeel. Vrouwen die niet aan de voorgeschreven ideale deugden voldeden of in zonde leefden, werden veelal beschouwd als erfgenamen van Eva, ‘boze wijven’, heksen en trawanten van de Duivel.²⁵⁶ De *Malleus Maleficarum* of *Heksenhamer* (1487), geschreven door de Duitse dominicanerbroeders Institoris en Sprenger, is de meest doorgedreven veruitwendiging van de christelijke misogynie.²⁵⁷ Hoewel het toppunt van de heksenvervolgingen er pas kwam in de tweede helft van de zestiende eeuw, indiceren de *Malleus* en voorstellingen van heksen in de prentkunst van bijvoorbeeld Hans Baldung Grien de aanwezigheid van een ontluikend extremisme in de vijandigheid ten opzichte van de vrouw, waarvan de stimulans uit de Duitse regio kwam (afb. 10).

When the woman saw that the tree produced good food, was attractive in appearance, and was desirable for making one wise, she took some of its fruit and ate it. Then she also gave some to her husband who was with her, and he ate some, too (Gen. 3,6).

Eva liet zich verleiden tot het eten van de Verboden Vrucht van de Boom der Wijsheid en spoorde Adam aan haar hierin te volgen. Het was haar ongehoorzaamheid aan God en haar zwakte voor de aspiraties van het kwaad die ertoe leidden dat ze uit het Aards Paradijs verdreven werden. Kortom, de Bijbel plaatst het ontstaan van de Erfzonde, schaamte en seksualiteit op de schouders van de eerste vrouw. De oorsprong voor de idee van het zwakke, vrouwelijke geslacht ligt in de discussie rond het *imago dei*. Reeds vanaf de dertiende eeuw wordt gedebatteerd over de toepassing van het concept op mannen en vrouwen. Er wordt geloofd dat Adam, die naar Gods beeld geschapen werd, zowel in geest als lichaam een figuratie is van het goddelijke. Eva daarentegen kan, ondanks het feit dat ook zij een goddelijke schepping is, fysiek onmogelijk een *imago dei* zijn. Bonaventura

²⁵⁴ Tumanov, “Mary versus Eve,” 507-521.

²⁵⁵ Dresen-Coenders, *Machtige grootmoeder, duivelse heks*, 63-64.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Voor meer informatie omtrent de heksenvervolgingen en de *Malleus Maleficarum*, zie Lène Dresen-Coenders, *Het verbond van heks en duivel. Een waandenkbeeld aan het begin van de moderne tijd als symptoom van een veranderende situatie van de vrouw en als middel tot hervorming der zeden* (Baarn: Ambo, 1983).

(1221-1274) en Thomas van Aquino (1225-1274) bevestigen dat het verschil tussen vrouw en man zich louter op lichamelijk vlak aftekent. Vincent van Beauvais (†1264) nam een radicaler standpunt in; hij excludeert de vrouw integraal van Gods beeld.²⁵⁸ De significantie en de impact van dit debat op het vrouwbeeld mag niet onderschat worden. Als spiritueel en fysiek evenbeeld van God werd geloofd dat de man beschermd was tegen kwade impulsen. Zelfs als men geloofde dat de vrouwelijke ziel Gods evenbeeld was, kon zij niet op tegen de perfectie van de andere sekse. Binnen deze denkwijze werd ervan uitgegaan dat vrouwen een groter risico liepen om verleid te worden door de aardse zonde en bezeten te geraken door de Duivel.²⁵⁹ De artistieke toepassing van deze ideologie vinden we terug in sommige voorstellingen van de Zondeval, waarbij Eva's gelaat identiek is aan dat van het serpent of Lilith, de personificatie van het kwaad.²⁶⁰ Een mooi voorbeeld uit de tweede helft van de vijftiende eeuw is Hugo Van der Goes' interpretatie van de thematiek, tot op heden te bezichtigen in het Weense Kunsthistorisches Museum (afb. 11).

In de aanloop van de heksenjachten verschenen er in de eerste helft van de zestiende eeuw allerhande varianten op het thema van de opstandige vrouw. In de beeldende kunsten herinneren iconografische thema's als Het gevecht om de broek en Vrouwenlistenreeksen op een satirische wijze aan de sluwheid van de vrouw en dwaas mannelijk gedrag. Het eerste motief stelt het wangedrag van het volk in de vorm van huwelijksdisputen aan de kaak.²⁶¹ Bovendien wordt de mannelijke ontsteltenis ten opzichte van vrouwelijke onbeschroomdheid en machtslust gevisualiseerd. De Vrouwenlistentaferelen illustreren hoe de vrouw beroep doet op haar sensualiteit om wijze, machtige mannen om de tuin te leiden.²⁶² Het thema is geen inventie van de vroege zestiende eeuw, maar het karakter van de voorstellingen wijzigde omstreeks 1500. Vermoedelijk onder stimulans van de toenemende urbanisatie en misogynie, werden ze populairder en hun toon vermanender.²⁶³ In het Rijksmuseum bevindt zich een prachtige reeks uit 1512-1516 van de hand van Lucas van Leyden; de zogenaamde *Grote serie Vrouwenlisten*. Naast een voorstelling van de Zondeval, behandelt hij onder meer de iconografie van Samson en Delila en Virgilius in de Mand

²⁵⁸ Nancy Caciola, *Discerning spirits. Divine and demonic possession in the Middle Ages*, Conjugations of religion and power in the Medieval past (Ithaca: Cornell University Press, 2003), 136.

²⁵⁹ Caciola, *Discerning spirits*, 137-139.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Betsy Chunko, "The iconography of 'Husband-Beating' on Late Medieval English misericords," *The Mediaeval Journal* 3, 2 (2013), 43.

²⁶² Yvonne Bleyerveld, *Hoe bedriefflijk dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650* (Leiden: Primavera, 2000), 11.

²⁶³ Lène Dresen-Coenders, *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500* (Nijmegen: SUN, 1988), 25.

(afb. 12). Samson versloeg de Filistijnen dankzij zijn onmetelijke kracht, maar bleek geen partij voor de verleidingskunsten van de sluwe Delila. Hij verklapte haar dat zijn kracht schuilging in zijn haardos, wat hem duur kwam te staan. Delila bracht de Filistijnen op de hoogte en niet veel later, terwijl de held in een diepe slaap verzonken was, knipten zij zijn haren af. Vermits Delila volgens het verhaal rijkelijk beloond werd voor haar rol in de onderwerping van Samson, dient deze legende niet alleen als waarschuwing voor de leepheid van de vrouw. Ze wordt ook in verband gebracht met de hoofdzonden *luxuria* en *avaritia*. De negatieve weergave van de vrouw wordt nog versterkt wanneer latere variaties op het verhaal Delila de persoonlijke verantwoordelijkheid voor het afknippen van de haren toeschrijven.²⁶⁴ Het verhaal van Virgilius in de mand werd bekend in de dertiende eeuw. Hij zou zijn liefde voor een Romeinse keizersdochter geuit hebben, maar die gevoelens bleken niet wederzijds. Om van hem af te geraken smeedde het listige meisje een plan. Ze deed alsof ze op zijn avances inging en overtuigde hem in een mand te klimmen die ze 's nachts uit haar slaapkamerraam naar beneden liet. Wanneer ze de arme man echter halverwege opgetrokken had, staakte ze haar actie en zo werd Virgilius de volgende ochtend het voorwerp van spot van alle stedelingen.²⁶⁵ De toepassing van de Strijd om de broek- en Vrouwenlisteniconografie in zowel publieke als religieuze context toont aan dat de voorbeelden die door de Kerk gesteld werden overgenomen werden door de geloofsgemeenschap.²⁶⁶ Clerici observeerden de angsten en zorgen van het publiek om de sermoenen af te stellen op de noden van de geloofsgemeenschap. Veel aandacht ging uit naar het vooropstellen van de deugden binnen het huwelijk. De liefde van God voor het volk van Israël dient als metafoor voor de relatie tussen man en vrouw.

You shall have no other gods before me [...] for I the Lord your God am a jealous God. (Exodus 20,3)²⁶⁷

YHWH was een jaloerse God die zijn misprijzen uitte voor de afgoderij van Israël. De Bijbelpassage verklaart waarom kuisheid, volgzzaamheid en trouw als voornaamste huwelijksvoorwaarden gesteld worden.²⁶⁸ Het demonstreert bovendien dat diezelfde *paternal uncertainty*

²⁶⁴ Dresen-Coenders, *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500*, 25; Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn*, 15-16.

²⁶⁵ Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn*, 24.

²⁶⁶ Voorbeelden van de toepassing van de Vrouwenlisteniconografie in de context van een kerkgebouw, vinden we onder meer op het koorgestoelte van de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten (ca. 1532). Hier worden de slinkse pogingen van de vrouw om de spot te drijven met de man en haar inferieure positie te overstijgen gemarginaliseerd, door ze op de misericordes onder de zittertjes van het gestoelte te plaatsen. Volgens Betsy Chunko is dit een uiting van de kerkelijke ambitie om de vrouw in toom te houden, zie Chunko, "The iconography of 'Husband-Beating' on Late Medieval English misericords," 51.

²⁶⁷ Tumanov, "Mary versus Eve," 509-510.

²⁶⁸ Ibid.

aanwezig is in het christelijk discours.

Als moraliserend-didactische werken slagen Vrouwenlisten niet altijd even goed in hun opzet. De humoristisch-satirische noot kan gemakkelijk de overhand nemen, waardoor de belerende boodschap naar de achtergrond verdwijnt. Een voorbeeld van een soortgelijk ambigu werk uit de Maria Magdalena-iconografie vinden we opnieuw in het oeuvre van Lucas van Leyden (afb. 13). *Het wereldse leven van Maria Magdalena* legt de focus ontegensprekelijk op de *pre-conversio* activiteiten van de heilige; op het voorplan zien we haar samen met een minnaar omgeven door een gezelschap van muzikanten en liefkozende paren. Een jachtscène met hoofse allures tekent zich af op het middenplan. De naakte figuur die geheel achterin door vier engelen boven de rots uit gedragen wordt, herinnert de kijker aan Maria Magdalena's bekering en contemplatie. De aanmaning tot het afleggen van de wereldse luxe en frivoliteiten wordt verder uitgedragen door de inclusie van de narrenfiguur, die helemaal links van achter een boom het tafereel beoordeelt en er de spot mee drijft.²⁶⁹ Tot slot onderscheidt het opvallende aureool Maria Magdalena van de rest van het zondige gezelschap. Kortom, een snelle blik op deze prent zou gemakkelijk de indruk kunnen nalaten van een amusant gezelschap en misschien wel ongepaste herinneringen of verlangens oproepen naar eenzelfde levensstijl. Een gedetailleerde lezing onthult echter de moraliserende boodschap die de kunstenaar waarschijnlijk wenste toe te kennen aan de gravure.²⁷⁰ Hoewel sommige portretten van de seculiere Maria Magdalena een overheersend zondige uitstraling hebben (cf. Jan Gossaert en Jan van Scorel) of een merkwaardige ambiguïteit uitstralen, wordt haar wereldse uiterlijk in de meeste gevallen vermoedelijk aangewend om de voorbeeldheilige in grotere mate identificeerbaar te maken bij de devote toeschouwers.

That, what by that sex had gone into perdition, by the same sex might be brought back to salvation.
(Tertullianus, † ca. 221)

Het dualistische beeld wordt verdergezet in de reeksen van voorbeeldvrouwen zoals die van Erhard Schön. Deze houtsnede illustreerde een gedicht van Hans Sachs uit 1530, *Der ehren-spiegel der zwölf durchleuchtigen frawen des alten testaments*. Elke vrouw werd geassocieerd met een deugd. De houtsnede werd gedrukt met behulp van twee houtblokken en is ongeveer 76 cm lang. Dit doet

²⁶⁹ Van den Wildenberg-De Kroon, *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters*, 57.

²⁷⁰ Voor een uitvoerige analyse van het werk, zie Craig Harbison, "Lucas van Leyden, the Magdalen and the problem of secularization in early Sixteenth Century Northern art," *Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History* 98, 3 (1984), 117-129.

vermoeden dat de instructieve vrouwenreeks bedoeld was om aan de muur te hangen.²⁷¹ In de late middeleeuwen werden de *vitae* van maagden-martelaressen als Catharina, Barbara, Margaretha en Dorothea aangeboden als na te volgen voorbeeld omwille van hun intense geloof en hun bereidheid om de marteldood te sterven om hun maagdelijkheid te vrijwaren.²⁷² Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw ontstaat de tendens religieuze voorbeelden toegankelijker te maken. Dat wordt geïllustreerd door de groeiende Annaverering, een devotie die de positie van de maagden-martelaressen wist te overschaduwen.²⁷³ Maria genoot een speciale, unieke status als moeder van alle christenen en personificatie van de Kerk, maar leek hierdoor vermoedelijk nogal onbereikbaar voor een lekenpubliek.²⁷⁴ Dresen-Coenders verklaart de groeiende populariteit van Anna onder meer vanuit de volkse behoefte aan een beschermvrouw die aan de diverse menselijke noden kon voldoen. De opwaardering van het gezin en bijgevolg het huwelijk in de stedelijke context sluit hierbij aan. Het gezin werd een teken van welvaart.²⁷⁵ Anna werd in die zin als maagd, echtgenote, moeder en weduwe, een aannemelijker voorbeeld.²⁷⁶ De populairste motieven waarin Anna figureert, Sint-Anna-te-Drieën en de Heilige Maagschap, leggen de focus op de familiale banden.²⁷⁷ Met de opkomst van het protestantisme onderwierpen ook de katholieken de heiligenlevens aan wat kritisch redactiewerk. Dit resulteerde in het schrappen van de drie huwelijken van Anna, waardoor zij haar status als machtige stammoeder verloor. De nadruk kwam meer te liggen op het kerngezin en de taken en plichten van de trouwe, gehoorzame moeder en echtgenote.²⁷⁸ Zien we hierin een verklaring voor de bloei van de verering van Maria Magdalena vanaf ca. 1500? De polyptiek toegeschreven aan de Meester van de Magdalenalegende schetst een positief beeld van de bekeerde zondares. Er worden vijf elementen uit haar leven voorgesteld, waarvan slechts één rechtstreeks verwijst naar haar weelderige levensstijl vòòr de bekering. Het jachtafereel werd jammer genoeg vernield tijdens de Tweede Wereldoorlog. De overige taferelen tonen Maria Magdalena tijdens de Voetwassing, als aanwezige bij de Opwekking van Lazarus, bij de *Hortulamus*-scène en als prediker

²⁷¹ Yvonne Bleyerveld, "Chaste, obedient, and devout: biblical women as patterns of female virtue in Netherlandish and German graphic art, ca. 1500-1750," *Simiolus - Netherlands Quarterly for the History of Art* 28, 4 (2000), 225.

²⁷² Dresen-Coenders, *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500*, 17.

²⁷³ *Ibid.*, 19.

²⁷⁴ *Ibid.*, 20.

²⁷⁵ Anderzijds stipt Dresen-Coenders de theologische strijd rond Maria's onbevleete ontvangenis aan als reden voor de popularisering van de devotie van Anna, zie Dresen-Coenders, *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500*, 21.

²⁷⁶ Dresen-Coenders, *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500*, 20.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, 23.

in de Provence. Het veelluik is duidelijk bedoeld om een evolutie te schetsen. Het is een soort stripverhaal dat de gelovige meezuigt in de wereld van de heilige, tot empathie leidt en uiteindelijk de aanzet kan leveren tot toepassing op het eigen leven. De inclusie van de opdrachtgevers als devote toeschouwers van de *Noli me tangere*-scène bevestigt een dergelijke religieuze beleving. Hoewel er in het kader van dit proefschrift slechts vier werken aan bod komen, is er een rijk corpus van portretten van Maria Magdalena bewaard gebleven. Sommige potentiële *portraits historiés* tonen haar tijdens het musiceren, verdiept in een gebedenboek, of visualiseren de empathische reactie die verwacht werd tijdens de private devotie. Het aanzienlijke aantal quasi identieke portretten van Maria Magdalena in het oeuvre van onder andere Ambrosius Benson, de Meester van de vrouwelijke halffiguren en de Meester met de papegaai, doet vermoeden dat de iconografie zodanig populair was, dat ze in reeksen geproduceerd werden om aan de grote vraag te kunnen voldoen. Zoals reeds bij de reeks uit het artikel van Fransen aan bod kwam, konden portrettisten één standaardmodel aanpassen aan de fysiologische kenmerken van het gelaat van de zitters.²⁷⁹ Andere werken waren mogelijks voor de open markt bedoeld. Afgaand op het bewaard gebleven oeuvre van vroegzestiende-eeuwse kunstenaars, kan gesteld worden dat de Heilige Maagd en Maria Magdalena de voorkeur genoten als subject voor portretten met alle bijhorende conventies. De vraag naar soortgelijke werken van andere maagdheiligen was, zo lijkt het, veel kleiner.

Lucas van Leyden vervaardigde een interessante variant op het thema van Maria Magdalena's vereniging met God (afb. 14). De meest leesbare, en bijgevolg meest toegepaste, manier om dit te visualiseren, is door middel van de fysieke hemelvaart met behulp van de engelen. Bij de bespreking van de casestudies zagen we reeds hoe kunstenaars als Metsys op zoek gingen naar een alternatieve manier, een schilderkunstig trucje, om het onzichtbare, het goddelijke in beeld te brengen. Het aanknopingspunt treffen we in het ostentatief openen van de zalfpot met aromatische oliën. Enkel door kennis van de tuinallegorieën kon de spirituele lezing van het geurspoor als hulpmiddel tot het verinwendigen van het geloof in God en de Heiland bevestigd worden. Lucas van Leydens interpretatie van het thema is weliswaar leesbaarder, maar getuigt van eenzelfde spirituele waarde. De naakte Maria Magdalena zit in een verwilderd landschap. Haar lichaam wordt deels bedekt door een omslagdoek en haar lange, golvende haren wapperen in de wind. Ze houdt haar handen in gebedspositie. In de hemel spert het wolkendek zich open voor God. Deze draagt een mijter met bovenaan een kruis en maakt een zegenend gebaar. Vanuit zijn buik wordt een stralenbundel geprojecteerd op het hoofd van de contemplatieve kluizenares. Rechtsonder

²⁷⁹ Fransen, "Saint Mary Magdalene. Anonymous," 167.

aanschouwt de monnik Steven het mystieke tafereel. Deze prent getuigt van de impact van het humanisme op de iconografie van Maria Magdalena's *unio mystica*; de fysieke hemelvaart, waarvan Steven volgens de *Legenda Aurea* getuige was, werd gepseudologiseerd tot een extase.²⁸⁰

Maria Magdalena neemt een bemiddelende plaats in in de dualistische houding ten opzichte van het feminie, die zich vooral in de exegese en het visuele medium vertaalde. Ze belichaamt zowel deugd als zonde, en lijkt hierdoor voor een evenwicht te zorgen tussen de weergave van de krachten van het demonische en het celeste, tussen duisternis en licht. Hoewel de motieven van de geloofsgemeenschap niet dezelfde hoeven geweest zijn als die van clerici en kunstenaars, was Maria Magdalena in ieder geval een realistischere tegemoetkoming. Desondanks wordt ook zij als toegankelijke voorbeeldheilige gehanteerd om een oppositie van extremen te schetsen en de weg naar het maatschappelijke en religieuze vrouwelijke ideaal te tonen. Ze werd een model dat de bedorven ziel naar Verlossing kon leiden.²⁸¹

²⁸⁰ Baert, *Maria Magdalena. Zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, 20.

²⁸¹ Anite Haverkamp, "Maria Magdalena, een voorbeeldige heilige," In *Helse en hemelse vrouwen: schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur (1400-1600)*, uitg. door Marlies Caron, tent.cat., Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent (Utrecht: Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1988), 71.

Conclusie: Maria Magdalena. Een “sociale constructie van het visuele en visuele constructie van het sociale”

Dit onderzoek startte met de vraag waarom uitgerekend Maria Magdalena in de vroege zestiende eeuw het populairste religieuze identificatiemodel werd voor de Nederlanden.²⁸² De zoektocht naar het ‘waarom’ van dit fenomeen leidde tot het ontaarden van de verschillende functies van deze portretten.

Veranderingen in de patriarchale structuur van de maatschappij gaven de aanzet voor een afname in de autonomie van de dame uit de stedelijke elite. Zij die hier het slachtoffer van werden degradeerden tot personificatie van de deugd, met de verderzetting van de mannelijke erflijn als voornaamste maatschappelijke bijdrage. Vrouwen die buiten de lijnen traden werden al snel bestempeld als zondares, prostituee of zelfs heks. Deze levensstijl en verwachtingen maakten de identificatie met Maria Magdalena vanzelfsprekend. Haar protserige voorkomen, de opsmuk en aardse activiteiten weerspiegelen die van de residenten in stadspaleizen of zelfs het hof. Ook daar werd de *vita* van Maria Magdalena aangegrepen om de hoofse dames een deugdzaam voorkomen aan te meten. Het *portrait historié* als deugdallegorie werd een spel van zelfrepresentatie, imitatie en bovendien een masker om de zondigheid van het individu weg te wassen en de ziel door middel van berouw en boetedoening klaar te stomen voor de confrontatie met God. Naar analogie met de Italiaanse gebruiken, werd de figuur van Maria Magdalena ook aangegrepen om portretten van maîtresses te versluieren. Het typologische verband met haar ante-figuur, Eva, schildert de boetvaardige zondares in deze context af als ‘nieuwe Eva’, als de gevallen vrouw die de keuze maakte zich te onderwerpen aan Christus en van haar demonen verlost werd. Sommige portretten lijken zowel als gehistorieerd portret als als *Andachtsbild* dienst gedaan te hebben. De allegorische lezing versmelt in dat geval met een spiritueel-symbolische. De populariteit van de traktaten over de spirituele tuin en de associatie van Maria Magdalena met de Heilige Maagd aan het begin van de zestiende eeuw bevestigen haar rol als gids in de devotiepraktijk. Als spirituele maagd en *christophorè* werd de heilige nog aantrekkelijker voor vrouwen met een zwangerschapswens of vruchtbaarheidsproblemen, moeders en zij die op zoek waren naar vergiffenis. Het openen of sluiten van de zalfpot bleek in sommige portretten geen willekeurige actie om louter te verwijzen naar Maria Magdalena’s rol als *unctrix*. Het gesloten recipiënt kan dienen als herinnering aan haar ijdele levensstijl en de zalfkoopscène op de markt. Een diepere betekenislaag vonden we in haar status als besloten hof en spirituele maagd, zij die zich afkeerde van het aardse genot, en bijgevolg als

²⁸² Titel: “een sociale constructie van het visuele en visuele constructie van het sociale” is een parafrase uit Baert en Bieringer, *Interspaces between word, gaze and touch*, 4.

vruchtbare tuin der deugd, ontvankelijk voor het indalen van het goddelijke in het hart. De inhoud van het recipiënt bleek nog een derde interpretatieniveau te omvatten. In lijn met de consumptiemotieven in de *Andachtsbilder* van Madonna en Kind, brengt het onzichtbare geurspoor van de aromatische oliën de heilige en empathische toeschouwer in contact met het goddelijke. De heilzame werking van de *edele cruden* leidt tot de herinnering aan het Verloren Paradijs, zorgt voor contact met de intuïtie. Zo geraken heilige en attribuut met elkaar versmolten, beide doen dienst als *mediator* of *interlocutrix*. De visuele representatie van geur kan tenslotte opgevat worden als de resonantie van de goddelijke substantie zelf. Gedragen door lucht en wind bezit geur een scheppende, levensgenererende kracht. De duif, als representatie van de Heilige Geest en gedragen door de luchtstroom en lichtstralen, baande zich een weg naar de baarmoeder van de Heilige Maagd. Hierin zien we de overeenkomst met de goddelijke lichtstralen en de geur die Maria Magdalena's hart penetreerden. Daar werd de Bruidegom gevoed met de kruiden, planten en bloemen der deugd, die op hun beurt een hemelse geur verspreidden.

Interessant vervolgonderzoek zou het geurspoor van Maria Magdalena verder kunnen volgen in de geschiedenis. In de vroegchristelijke Byzantijnse behield haar autonomie en werd vereerd omwille van haar streven naar de *unio mystica* en haar status als *apostola apostolorum*. Onderzoek naar de rol van Maria Magdalena's aromatische oliën in de zoektocht naar *gnosis* en haar geëmancipeerde status zou mogelijks mooie resultaten kunnen opleveren.

Verder zou een objectgerichte studie naar enkele van de vermeende *portraits historiés* inzage kunnen leveren in de identiteit van de zitter. Biografische gegevens en eventuele schriftelijke getuigenissen van de perceptie van de portretten zouden bovendien kunnen leiden tot een verdere nuancering van de iconologische interpretatie, zoals aangereikt in deze studie.

Plinius' onderscheid tussen *effictio* (innerlijk karakter) en *notatio* (uiterlijke verschijning) wordt in deze portretten tot het uiterste gedreven. Door via het schilderkunstig medium in de huid van Maria Magdalena te kruipen, werd haar *virtus* op die van de berouwvolle gelovige geprojecteerd. Het beeld werd een spiegel. Hoe ver de werken in de innerlijke tuin der deugd van het hart werkelijk gevorderd waren, blijft een raadsel. Desondanks geven deze beelden, en de populariteit ervan, een stem aan de eigentijdse vrouwelijke idealen én haar persoonlijke verlangens naar vergiffenis en vereniging met de Bruidegom.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Michel Sittow, *Catherine of Aragon as the Magdalene*, vijftiende-zestiende eeuw. Olieverf op paneel, 32,1 x 25,1 cm. Detroit, Detroit Institute of Arts.

Laatste toegang 5 december 2017,

<https://www.dia.org/art/collection/object/catherine-aragon-magdalene-61540>

Afb. 2. Anoniem (oorspronkelijk toegeschreven aan de Meester van de Magdalenalegende), *Maria Magdalena*, eerste helft zestiende eeuw. Olieverf op paneel, 24,7 x 17,2 cm. Brussel, KMSKB, inv. nr. 9791.

Scan Studiecentrum Vlaamse Primitieven, KIK-IRPA.

Afb. 3. Atelier van de Meester van de Magdalenalegende, *Marie Madeleine*, ca. 1510. Olieverf op paneel, 27 x 22,5 cm. Chantilly, Musée Condé, inv. nr. 588.

Laatste toegang 12 december 2017,

<http://balat.kikirpa.be/object/40004851>

Afb. 4. Quinten Metsys, *Heilige Maria Magdalena*, 1514-1524. Olieverf op paneel, 49,9 x 30,2 cm. Antwerpen, KMSKA, inv. nr. 243.

Laatste toegang 7 december 2017,

<http://collectie.kmska.be/#/query/4ae43653-b745-407b-9fff-b553d5e0f418>

Afb. 5. Anoniem, *Maria Magdalena met vera icon*, ca. 1300. Tempera op muur, 195 x 43 cm. Sint-Truiden, Begijnhofkerk Sint-Agnes.

Laatste toegang 8 januari 2018,

<http://balat.kikirpa.be/object/90481>

Afb. 6. Jan van Scorel, *Maria Magdalena*, ca. 1530. Olieverf op paneel, 66,3 x 76 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-372.

Laatste toegang 9 december 2017,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5444>

Afb. 7. Jan Gossaert, *Mary Magdalen*, ca. 1525-1530. Olieverf op paneel, 49,5 x 39,4 cm. Boston, Museum of Fine Arts, inv. nr. 1991.585.

Laatste toegang 10 december 2017,

<http://www.mfa.org/collections/object/mary-magdalen-35272>

Afb. 8. Jan van Scorel, *Portrait of Agatha van Schoonhoven*, 1529. Olieverf op paneel, 38,3 x 27,1 cm. Rome, Palazzo Doria Pamphilj, inv. nr. FC 216.

Laatste toegang 10 december 2017,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scorel_portrait.jpg

Afb. 9. Quinten Metsys, *Sainte Madeleine*, ca. 1520-1525. Olieverf op paneel (?), 85 x 73 cm. Parijs, Louvre, inv. nr. RF 2006 1.

Laatste toegang 11 december 2017,

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=29485

Afb. 10. Hans Baldung Grien, *Heksen toveren tijdens heksensabbat*, 1510. Houtsnede op papier, 378 x 257 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-4121.

Laatste toegang 17 december 2017,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30883>

Afb. 11. Hugo van der Goes, *De Zondeval*, na 1479. Olieverf op paneel, 33,8 x 22,9 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 5822a.

Laatste toegang 17 december 2017,

<http://www.khm.at/de/object/7250eb93b3/>

Afb. 12. Lucas van Leyden, *Virgilius in de mand*, 1512-1516. Houtsnede op papier, 410 x 287 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1811.

Laatste toegang 17 december 2017,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34072>

Afb. 13. Lucas van Leyden, *Het wereldse leven van Maria Magdalena*, 1519. Gravure op papier, 292 x 398 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1706.

Laatste toegang 17 december 2017,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34060>

Afb. 14. Lucas van Leyden, *Maria Magdalena in de woestijn*, 1504-1508. Gravure op papier, 112 x 85 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1708.

Laatste toegang 17 december 2017,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33910>

Afbeeldingen

Afb. 1 Michel Sittow, *Catherine of Aragon as the Magdalene*, vijftiende-zestiende eeuw.

Olieverf op paneel, 32,1 x 25,1 cm.

Detroit, Detroit Institute of Arts.



Afb. 2 Anoniem (oorspronkelijk toegeschreven aan de Meester van de Magdalenalegende), *Maria Magdalena*, eerste helft zestiende eeuw.

Olieverf op paneel, 24,7 x 17,2 cm.

Brussel, KMSKB, inv. nr. 9791.



Afb. 3 Atelier van de Meester van de Magdalenalegende, *Marie Madeleine*, ca. 1510.

Olieverf op paneel, 27 x 22,5 cm.

Chantilly, Musée Condé, inv. nr. 588.



Afb. 4 Quinten Metsys, *Heilige Maria Magdalena*, 1514-1524.

Olieverf op paneel, 49,9 x 30,2 cm.

Antwerpen, KMSKA, inv. nr. 243.



Afb. 5 Anoniem, *Maria Magdalena met vera icon*, ca. 1300.

Tempera op muur, 195 x 43 cm.

Sint-Truiden, Begijnhofkerk Sint-Agnes.



Afb. 6 Jan van Scorel, *Maria Magdalena*, ca. 1530.

Olieverf op paneel, 66,3 x 76 cm.

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-372.



Afb. 7 Jan Gossaert, *Mary Magdalen*, ca. 1525-1530.

Olieverf op paneel, 49,5 x 39,4 cm.

Boston, Museum of Fine Arts, inv. nr. 1991.585.



Afb. 8 Jan van Scorel, *Portrait of Agatha van Schoonhoven*, 1529.

Olieverf op paneel, 38,3 x 27,1 cm.

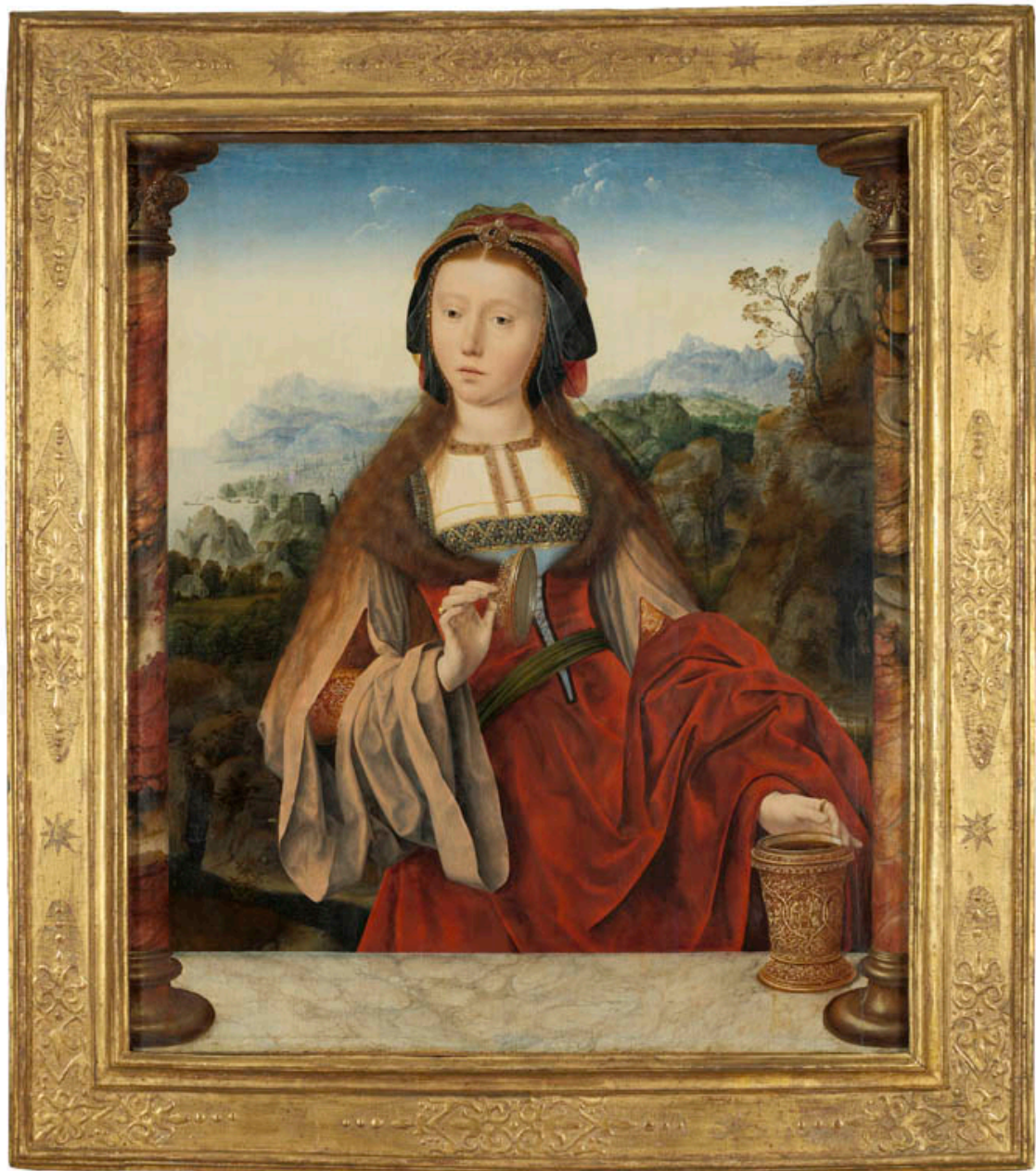
Rome, Palazzo Doria Pamphilj, inv. nr. FC 216.



Afb. 9 Quinten Metsys, *Sainte Madeleine*, ca. 1520-1525.

Olieverf op paneel (?), 85 x 73 cm.

Parijs, Louvre, inv. nr. RF 2006 1.



Afb. 10 Hans Baldung Grien, *Heksen toveren tijdens heksensabbat*, 1510.

Houtsnede op papier, 378 x 257 mm.

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-4121.



Afb. 11 Hugo van der Goes, *De Zondeval*, na 1479.

Olieverf op paneel, 33,8 x 22,9 cm.

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 5822a.



Afb. 12 Lucas van Leyden, *Virgilius in de mand*,
1512-1516.

Houtsnede op papier, 410 x 287 mm.

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr.

RP-P-OB-1811.



Afb. 13 Lucas van Leyden, *Het wereldse leven van Maria Magdalena*, 1519.

Gravure op papier, 292 x 398 mm.

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1706.



Afb. 14 Lucas van Leyden, *Maria Magdalena in de woestijn*, 1504-1508.

Gravure op papier, 112 x 85 mm.

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1708.



Samenvatting

Deze masterproef benadert het fenomeen van de vroegzestiende-eeuwse portretten van Maria Magdalena vanuit het perspectief van de *New Iconology*. Dit betekent dat er vanuit een brede blik en kennis van de maatschappelijke omstandigheden, zoals de heersende geloofsovertuiging en sociaal-economische structuur, ingezoomd wordt op het voorkomen van een bepaald motief. Hiervoor wordt het kunsthistorisch onderzoek opengebrouwen en worden inzichten uit andere disciplines aangegrepen omwille van hun unieke visie en bijdrage voor de studie van het visuele medium. In deze studie wordt naar een antwoord gezocht op de vragen waarom uitgerekend Maria Magdalena in de vroege zestiende eeuw grote populariteit genoot als *exemplum* en welke functie dergelijke portretten uitdroegen naar het contemporaine publiek. In het eerste deel van hoofdstuk één wordt een evaluatie gemaakt van het karakter van de Maria Magdalenafiguur, vermits haar identiteit gedurende de Middeleeuwen een hele evolutie onderging. De focus ligt op de eerste drie decennia van de zestiende eeuw, want de religieuze strubbelingen leidden nadien opnieuw tot veranderingen in de iconografie. Het tweede deel gaat in op de heersende portretconventies en de populaire subgenres. Dit hoofdstuk verschaft de nodige basiskennis van de twee sleutelementen van het studie-object. In hoofdstuk twee wordt een blik geworpen op de literaire traditie. Voor deze studie ligt de focus voornamelijk op de literatuur van een lekenpubliek, omwille van het intrinsieke profane karakter van de portretten. Van daaruit kan in het derde hoofdstuk de inkanteling woord-beeld onder de loep genomen worden. Er worden vier artificiële categorieën opgesteld. Per groep wordt één casestudy geselecteerd om aan te tonen hoe subtiele wijzigingen in de iconografie tot een andere lezing kunnen leiden. In de adellijke context lijkt de Maria Magdalenafiguur voornamelijk aangewend te worden als *portrait historié*. De moedwillige identificatie met de deugdzame eigenschappen van de heilige schemert door naar de stedelijke elite. Aan de hand van een werk van Quinten Metsys (1465/1466-1530) wordt bovendien aangetoond dat er ook een mystieke lezing schuilgaat achter de profane portretten, waarvan de schatplichtigheid in de spirituele tuinallegorieën gezocht kon worden. In de derde groep worden werken met een sterk ambigu karakter belicht en als laatste wordt een aantal portretten met een meer uitgesproken spirituele uitstraling samengebracht. Hier ligt de focus meer dan elders op Maria Magdalena's contemplatie. De gewiekste keuzes van de kunstenaar om het onzichtbare te visualiseren worden aangestipt. Tot slot worden de portretten van Maria Magdalena in hoofdstuk vier in een breder scala van vroegzestiende-eeuwse vrouwenvoorstellingen geplaatst om meer inzicht te verschaffen in de maatschappelijke omstandigheden waarin deze tot stand kwamen.