

Fragmenten. De prenten van Meester G.A. met de Kraaienpoot als nieuwe kijk op het ontstaan van het systeem der zuilenorden tijdens de Renaissance.

Tim Reniers

Thesis voorgedragen tot het behalen
van de graad van Master of Science
in de ingenieurswetenschappen:
architectuur

Promotor:
Prof. dr. Krista De Jonge

Academiejaar 2019 – 2020

Fragmenten. De prenten van Meester G.A. met de Kraaienpoot als nieuwe kijk op het ontstaan van het systeem der zuilenorden tijdens de Renaissance.

Tim Reniers

Thesis voorgedragen tot het behalen
van de graad van Master of Science
in de ingenieurswetenschappen:
architectuur

Promotor:

Prof. dr. Krista De Jonge

Assessoren:

Prof. dr. Jan Van der Stock
Dr. Sanne Maekelberg

Begeleider:

Drs. Max Wiringa

© Copyright KU Leuven

Zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van zowel de promotor als de auteur is overnemen, kopiëren, gebruiken of realiseren van deze uitgave of gedeelten ervan verboden. Voor aanvragen tot of informatie i.v.m. het overnemen en/of gebruik en/of realisatie van gedeelten uit deze publicatie, wend u tot Faculteit Ingenieurswetenschappen, Kasteelpark Arenberg 1 bus 2200, B-3001 Heverlee, +32-16-321350.

Voorafgaande schriftelijke toestemming van de promotor is eveneens vereist voor het aanwenden van de in deze masterproef beschreven (originele) methoden, producten, schakelingen en programma's voor industrieel of commercieel nut en voor de inzending van deze publicatie ter deelname aan wetenschappelijke prijzen of wedstrijden.

Inhoud

VOORWOORD	7
INLEIDING	9
HOOFDSTUK 1: ACHTERGROND EN CONTEXT.	13
1.0 Inleiding en methodologie	13
1.1 De zoektocht naar een nieuwe grammatica voor een oud vocabularium.	17
1.1.1 De geschreven bronnen uit de oudheid: Vitruvius en Plinius de Oudere	17
1.1.2 Onderzoek naar de antieke zuilenorden in de Renaissance	22
1.1.3 Systematiek in de canon der zuilenorden van Serlio's Vierde Boek.	29
1.2 De losse prenten met zuilfragmenten	36
1.2.1 Oorsprong: schetsboeken	38
1.2.2 De voorlopers van Meester G.A. met de Kraaienvoet	46
HOOFDSTUK 2: DE PRENTEN VAN MEESTER G.A.	53
2.0 Inleiding en methodologie	53
2.1 Het primaire vertrekpunt: de prenten	54
2.1.1 Inventarisatie en een eerste poging tot indeling	54
2.1.2 Datering	61
2.1.3 Toeschrijving vanuit een stilistische analyse.	67
2.1.4 Overige prenten gelinkt aan Meester G.A..	70
2.2 De bronnen voor de prenten.	76
2.2.1 Identificatie op basis van archeologische bronnen en schetsboeken.	77
2.2.2 Representatie-technieken.	93
2.3 Hypothesevorming over de identiteit en de ontstaansredenen.	100
2.3.1 Wie was Meester G.A. (niet)?	100
2.3.2 Een mogelijke verklaring voor de ontstaansredenen	104
HOOFDSTUK 3: CONCLUSIE.	111
APPENDIX A: WOORDENLIJST	121
A.1 Methodologie en opbouw van de woordenlijsten	121
A.2 Woordenlijst Bouwkundige Termen.	124
A.3 Woordenlijst Motieven	132
APPENDIX B: CATALOGUS	139
B.1 Inleiding en methodologie.	139
B.2 Structuur van elk individueel catalogus-nummer	139
B.3 Opmerkingen bij de overeenstemming van de catalogi.	141
Catalogus van de prenten, toegeschreven aan Meester G.A. met de Kraaienvoet	143
APPENDIX C: ARCHEOLOGISCHE IDENTIFICATIE	177
C.1 Inleiding en opbouw van Appendix C.	177
Grafisch verslag van de archeologische identificatie	179
BIBLIOGRAFIE	207
Primaire bronnen	207
Secundaire bronnen	208
Overige digitale informatiebronnen.	214
BRONVERMELDING FIGUREN	217

Voorwoord

Voor u ligt het schriftelijk resultaat van een intensief, maar vooral boeiend proces. Een proces dat bovendien meer dan een jaar geleden reeds begon, op het moment dat ik bij professor en architectuurhistorica Krista De Jonge polste naar de mogelijkheden om het schrijven van een masterproef te combineren met een internationale studie-ervaring in Rome. Zij bracht vervolgens een onderwerp naar voren dat niet alleen naadloos paste binnen mijn interessegebied, maar ook sterk verbonden was met het archeologisch patrimonium uit de antieke oudheid zoals dat vandaag in Rome nog prominent aanwezig is.

Daarom zou ik in eerste plaats zeer graag een woord van dank willen richten aan mijn promotor Krista De Jonge die me de kans heeft aangereikt mijn opleiding te kunnen afronden met een boeiend thesisonderwerp gecombineerd met uitdagend en relevant veldwerk als deel van een Erasmus-uitwisseling. Bovendien heeft ze ten gepaste tijde mij in mijn onderzoek bijgestuurd en gered uit de bodemloze onderzoeksvaten waarin ik dreigde te verdrinken. Daarnaast wil ik mijn appreciatie uiten voor de uitgebreide kennis en kritische opmerkingen van mijn promotor Max Wiringa. Een onderzoek dat deels op verplaatsing in het buitenland plaatsvond, vroeg de nodige ondersteuning van de thuisbasis. Daarom bedank ik specifiek Leon Ceulemans en Germaine Baetens voor de logistieke bijstand en Sabrina Reniers voor het uitlenen van haar professioneel camera-toestel. Om dezelfde logistieke en andere praktische redenen richt ik ook een woord van dank aan Sebastiaan Sap. Professor Calogero Bellanca van de Università La Sapienza stond me in Rome enkele malen bij en reikte me nuttige wetenschappelijke literatuur aan. Thibaut Lejeune bedank ik voor het uitlenen van zijn woordenboeken Latijn en Oudgrieks. Hulp bij het schrijven in het programma InDesign kreeg ik vooral van Cato Leuraers. De volharding en moed van Daan Goossens die keer op keer mijn tekst beoordeelde vanuit een frisse blik vermeld ik in het specifiek. Tenslotte bedank ik voor het kritisch bekijken en nalezen van enkele onderdelen van deze masterproef zeer graag Caroline Arts, Rani De Becker, Anne-Katrien Delpport, Margot Deroose, Lisa Reybrouck, Britt Serneels, Elise Tackx, Sien Thijs, Bette Witters, Lotte Vansant, Lotte Verbeeck, Florence Vermeersch en Febe Viaene.

Tim Reniers

Inleiding

Deze masterproef past binnen het onderzoeksproject ‘Fragmenten. Renaissance architectuur in de Lage Landen ge-ordend’ van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek¹ waarin de introductie van antiek-gebaseerde architectuur in de Lage Landen in de vroege zestiende eeuw wordt bestudeerd door te focussen op architecturale fragmenten (basen, kapitelen en entablementen), hun verschijningsvorm (prent en tekening) en gebruik. Verschillende schilders uit de Lage Landen zoals Maarten van Heemskerck verwerkten in hun kunstwerken de antieke overblijfselen die ze tijdens een bezoek aan Rome bestudeerden en optekenden. De voorstellingswijze van de fragmenten uit architectuurverzamelingen in Rome vond weerklank in schilderijen. Daarenboven kende “de interesse van schilders in de Romeinse oudheid en haar specifieke verschijningsvorm in hun kunstwerken een parallel in eigentijdse architectuurtheorie”². Daarom onderzoekt dit project als eerste de link tussen enerzijds “de compositie (...) van architectuurfragmenten in het oeuvre van schilders” uit de Lage Landen en anderzijds “losse prenten die uit Italië werden geïmporteerd”³ alsook de relatie met vroegmoderne architectuurtheorie uit eigentijdse traktaten waaronder die van Pieter Coecke van Aelst. Ten tweede nam de invloed van illustraties in de vorm van tekeningen, schetsboeken en prenten die vanuit Italië in de Lage Landen circuleerden toe, maar werd “de aanwezigheid van deze sterk visuele tegenhanger van het gedrukte traktaat in de Lage Landen nooit bestudeerd”⁴. Van daaruit volgt een onderzoek naar “schetsboeken met tekeningen van antieke architectuurfragmenten als belangrijk raakpunt tussen de schilder en andere ‘liefhebbers van de oudheid’”⁵. De interesse voor antieke overblijfselen of *spolia* in de visuele kunsten loopt parallel met de cultuur om dergelijke fragmenten te verzamelen.

In de jaren 1535-1537 gaf in Rome een obscure graveur een serie prenten uit die hij signeerde met de initialen ‘G.A.’ onder het teken van een kraaienpoot. De prenten van deze Meester G.A. met de Kraaienpoot geven erg gedecoreerde, architecturale elementen van de zuilenorden weer. Reeds in 1988 erkende Henri Zerner (Harvard Universi-

¹ Krista De Jonge (KU Leuven), promotor, “Fragmenten. Renaissance architectuur in de Lage Landen ge-ordend,” Fonds Wetenschappelijk Onderzoek - Vlaanderen, G061017N, 01/01/2017 - 31/12/2020.

² “The painters’ interest in Roman antiquity and its particular manifestation in their art had a parallel in contemporary architectural theory,” Krista De Jonge, “Project Outline. ‘Fragments of Order. Constructing Renaissance Architecture in the Low Countries’,” 1.

³ “The composition or *composto* of architectural fragments in the oeuvre of painters (...) connects with an early form of study of the architecture of antiquity through the (loose-leaf) print imported from Italy,” Krista De Jonge, “Project Outline. ‘Fragments of Order. Constructing Renaissance Architecture in the Low Countries’,” 5.

⁴ “The presence of this second, essentially visual discourse in the Low Countries has not been studied at all,” De Jonge, “Project Outline. ‘Fragments of Order. Constructing Renaissance Architecture in the Low Countries’,” 3.

⁵ “(...) Netherlandish model books with drawings of antique architectural fragments constitute an important interface between the painter and other “lovers of the antique,” De Jonge, “Project Outline. ‘Fragments of Order. Constructing Renaissance Architecture in the Low Countries’,” 6.

ty) het belang van deze reeks in de brede interesse voor antieke zuilfragmenten⁶. Toch beperkte zich daarna de wetenschappelijke belangstelling voor deze graveur tot enkele korte omschrijvingen van museumcatalogi door Paul Nash e.a (The British Museum)⁷, Jesús María González de Zárate (Escorial)⁸ en Elizabeth Miller (The Victoria and Albert Museum)⁹. In 2011 werd echter ze het hoofdonderwerp van de tentoonstelling *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (University of Virginia), samengesteld door Cammy Brothers en Michael Waters¹⁰. In het jaar daarop relateert Waters in zijn artikel “A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints” de prenten van Meester G.A aan de traditie van kopiëren¹¹. Hoewel deze prenten in de verdere loop van de zestiende eeuw onder andere in de Lage Landen zouden circuleren, focust het onderzoek in deze masterproef vooral op de achtergrond van het ontstaan ervan in de jaren ‘1530 in Rome.

De prentenreeks verschijnt in de jaren waarin de Italiaanse architect Sebastiano Serlio zijn architectuurtraktaat finaliseert en uitgeeft als het *Vierde Boek* (1537). Het bijzonder gedecoreerde karakter van de vormelijk erg uiteenlopende weergegeven elementen uit de prenten staat echter in schril contrast met de strakke regels en normen die Serlio aan zijn antiek-gebaseerde zuilenorden oplegt. Dat die vijf zuilenorden - Toskaans, Dorisch, Ionisch, Korinthisch en Composiet - opgebouwd zijn vanuit een systematiek die veeleer een Renaissance-uitvinding dan een antieke wedergeboorte is, werd beargumenteerd door de wetenschappers Christof Thoenes en Hubertus Günther¹². Bovendien situeert het *Vierde Boek* zich als een voorlopig eindpunt van een periode die gekenmerkt wordt door een reeks architectuurtraktaten welke een intense belangstelling voor antieke *spolia* blootleggen. De wetenschappelijke literatuur rond dit onderwerp is zo uitgebreid dat een grondige uiteenzetting van deze historische context zich opdringt. Daarnaast bleef er echter gedurende heel die periode een even grote belangstelling voor losse, gedecoreerde zuilfragmenten bestaan waarvan de prenten van Meester G.A. een duidelijk bewijs vormen. In het eerste, inleidend hoofdstuk (“Hoofdstuk 1: Achtergrond en con-

⁶ Henri Zerner, “Du mot à l’image: le rôle de la gravure sur cuivre,” in *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, ed. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988): 281-294.

⁷ Paul W. Nash et. al., reds, *Early Printed Books 1478–1840: A Catalogue of the British Architecture Library’s Early Imprints Collection*, vol. 5 (München: K.G. Saur, 1994-2003), 2599-2602.

⁸ Jesús María González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 1 (Ephialte: Vitoria-Gasteiz, 1992-1996), 5-11.

⁹ Elizabeth Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum* (Londen: V&A Publ., 1999), 178-181, 184-200.

¹⁰ University of Virginia Art Museum, *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (catalogus van en inleiding op de tentoonstelling, samengesteld door Michael J. Waters & Cammy Brothers) Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011.

¹¹ Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 488-523.

¹² Hubertus Günther en Christof Thoenes. “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?” in *Rome e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*. Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985.

text”) wordt daarom verduidelijkt dat de prenten van Meester G.A. zich situeren in een spanningsveld tussen enerzijds een traditie die regels en normen opstelt en anderzijds een cultuur die variëteit en decoratie huldigt.

Vervolgens worden de prenten die aan Meester G.A. worden toegeschreven, bestudeerd in drie stappen (“Hoofdstuk 2: De prenten van Meester G.A.”). Het eerste deelonderzoek spitst zich toe op een inventarisatie en datering van het basismateriaal dat gekend staat als ‘de prenten van Meester G.A. met de Kraaienpoot’. Daarvoor wordt vertrokken vanuit de bestaande literatuur, met name de catalogi opgesteld door Paul Nash e.a.¹³ en Michael Waters¹⁴. Het zal blijken dat niet alle prenten gesigneerd zijn door de initialen G.A. onder een kraaienpoot, maar ook enkele door de initialen G.P. onder een kraaienpoot en enkele helemaal niet gesigneerd zijn. Zoals de kritiek van architectuurhistoricus Lamberto Donati aantoont¹⁵, bestaat er over de toeschrijving van elk van deze drie categorieën prenten geen volledige eensgezindheid in het wetenschappelijk debat. Dit eerste deelonderzoek resulteert daarom reeds in een voorlopig standpunt over de indeling en de toeschrijving. Ten tweede wordt de relatie met authentiek antieke zuilelementen onderzocht. De architectuurfragmenten zoals die nog zijn overgeleverd in situ in Rome zijn het eerste uitgangspunt. Dat wordt aangevuld en onderbouwd met een studie naar tekeningen uit Renaissance-schetsboeken. Op basis hiervan worden de prenten ingedeeld naar graad van antiek. Omdat reeds Cammy Brothers wees op de sprekende voorstellingswijze van deze fragmenten¹⁶ wordt er gezocht naar inspiratiebronnen en referenties. Tenslotte volgt uit deze onderzoeksresultaten een beargumenteerd standpunt over vragen die zich opdringen uit het bestaan van deze prentenreeks: waarom kwamen ze tot stand, wie was hun maker en wat is de relatie tot hun historische context. De kennis en het inzicht uit het gehele onderzoek worden samengebracht in een synthetiserend standpunt en een conclusie (“Hoofdstuk 3: Conclusie”).

Als ondersteuning zijn er enkele appendices opgenomen aan het einde van deze masterproef. Een inventaris van de prenten die aan Meester G.A. met de Kraaienpoot worden toegeschreven, is ondergebracht in Appendix B. De bouwkundige termen met verklaring en de benamingen van decorerende motieven die in zowel deze Appendix B als in de gehele masterproef gehanteerd worden, zijn ondergebracht in Appendix A. De laatste appendix, Appendix C, bevat het grafisch materiaal voor paragraaf 2.2 dat handelt over de identificatie van de weergegeven fragmenten.

¹³Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2599-600.

¹⁴Michael J. Waters, “Catalogue,” in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 49-135.

¹⁵Lamberto Donati, “Monogrammist G.A., G.P.,” *Maso Finiguerra* 5 (1940): 167-69.

¹⁶Cammy Brothers, “Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise.” In *Some Degree of Happiness. Studi di Storia dell’Architettura in Onore di Howard Burns*, redactie door Maria Beltramini en Caroline Elam, 93-105, 667-683 (Pisa: Ed. della Normale, 2010).

Hoofdstuk 1: Achtergrond en context

1.0 Inleiding en methodologie

Dit eerste hoofdstuk is een inleidend hoofdstuk dat de historische achtergrond en context beschrijft van het hoofdonderwerp van deze masterproef, namelijk de prenten die toegeschreven worden aan de Meester G.A. met de Kraaienpoot uit circa 1537 waarop architecturale onderdelen of fragmenten van de zuilenorden worden voorgesteld. Deze prenten, waarvan een afbeelding met korte omschrijving in “Appendix B: Catalogus” zijn ondergebracht, worden uitgebreider besproken in het volgende hoofdstuk.

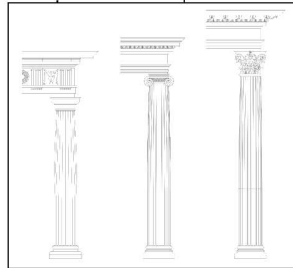
Dit hoofdstuk is opgebouwd uit twee onderdelen en zeer beknopt grafisch samengevat op de drie tijdbalken uit Figuur 1.1 op pagina 15¹. Het eerste onderdeel van dit hoofdstuk gaat over het ontstaan van het zogenaamde systeem van de vijf zuilenorden. Rond begin van de vijftiende eeuw ving in Italië een periode aan die zich onder andere kenmerkt door een grote belangstelling voor de architectuur uit de antieke oudheid. Deze periode is tegenwoordig gekend als de Renaissance. Onlosmakelijk met die belangstelling verbonden, was een grondige studie van ten eerste de antieke ruïnes die nog goed zichtbaar verspreid lagen in en rond Italiaanse steden zoals Rome en ten tweede van de antieke teksten over architectuur. Belangrijk is - zeker voor het hoofdonderwerp van deze masterproef - het feit dat die studie gepaard ging met een interesse voor de verschillende stijlen van de antieke tempels en zuilen. Deze interesse zou zich na een jarenlang onderzoek vanaf circa 1450 kristalliseren in de zogenaamde vijf zuilenorden zoals die in 1537 voor de eerste keer door de Italiaanse architect Sebastiano Serlio in zijn architectuurtraktaat het *Vierde Boek* zijn beschreven. Die vijf zuilenorden, namelijk de Toscaanse, Dorische, Ionische, Korinthische en Composiete orde, zouden - kort en eenvoudig - kunnen worden gedefinieerd als vijf stijlen of manieren om een zuil vorm te geven. Cruciaal is het feit dat Serlio, maar ook latere auteurs uit de Renaissance, in de opbouw van die vijf zuilenorden een overkoepelende systematiek verweefde. Echter werd pas vrij recent, namelijk in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw, aangetoond dat dit systeem van de vijf zuilenorden grotendeels een constructie is van de Renaissance, veel meer dan een logische beschrijving van de architectuur van de antieke oudheid. De ontdekking dat dit systeem eerder een eigentijdse uitvinding uit het begin van de zestiende eeuw is dan een wedergeboorte van al dan niet bestaande antieke architectuurregels, valt in eerste plaats toe te schrijven aan de wetenschappers Christof

¹ Ik ben me er ten zeerste van bewust dat deze drie tijdbalken een sterke vereenvoudiging van de historische werkelijkheid zijn. Onze hedendaagse maatschappij is zeer complex, dus is er weinig reden te twijfelen waarom die van Meester G.A. dat niet zou zijn. Deze tijdbalken hebben enkel als doel om de in dit hoofdstuk besproken elementen te situeren in de tijd en tegenover elkaar.

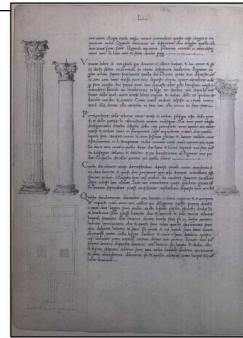
1450

1500

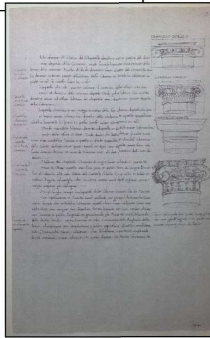
de traktaten van de theoretici



1452: Alberti, *De Re Aedificatoria*



1464: Filarete, *Libro Architettonico*



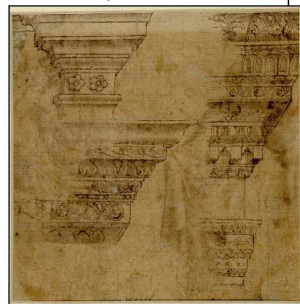
'1480: Francesco *Trattati*

de projecten van de kunstenaars

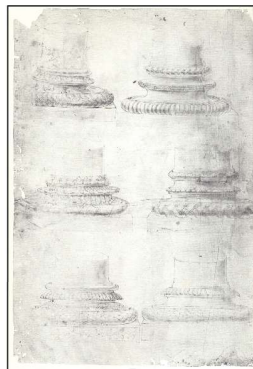


ca. '1500: Bramante, *7*

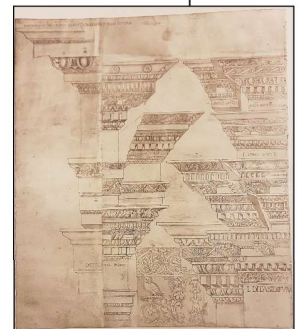
de prenten van de meesters



ca. 1460: Benozzo Gozzoli



ca. '1480: Francesco di Giorgio



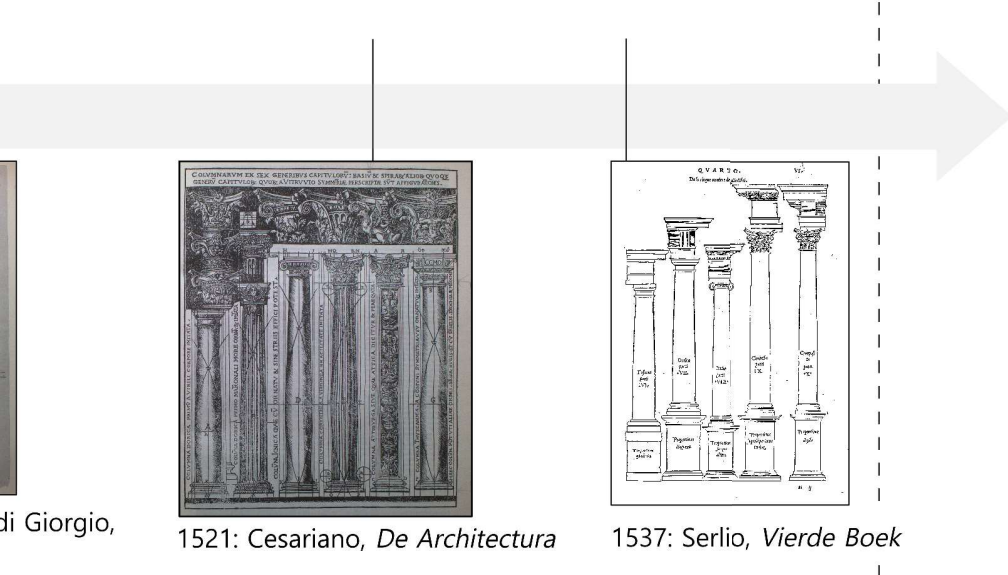
ca. '1480/90: Giuliano da Sangallo, *Piccolo Libro*



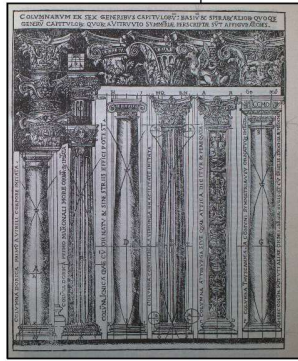
ca. '1510: A. da Bres

1550

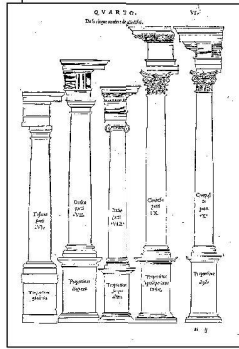
Figuur 1.1. Drie tijdbalken die een grafisch overzicht geven van het eerste hoofdstuk.



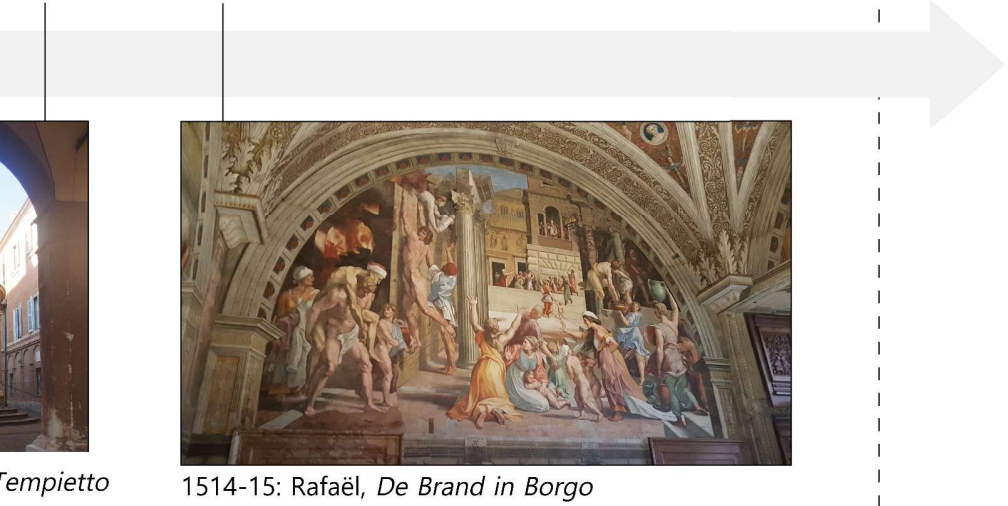
di Giorgio,



1521: Cesariano, *De Architectura*



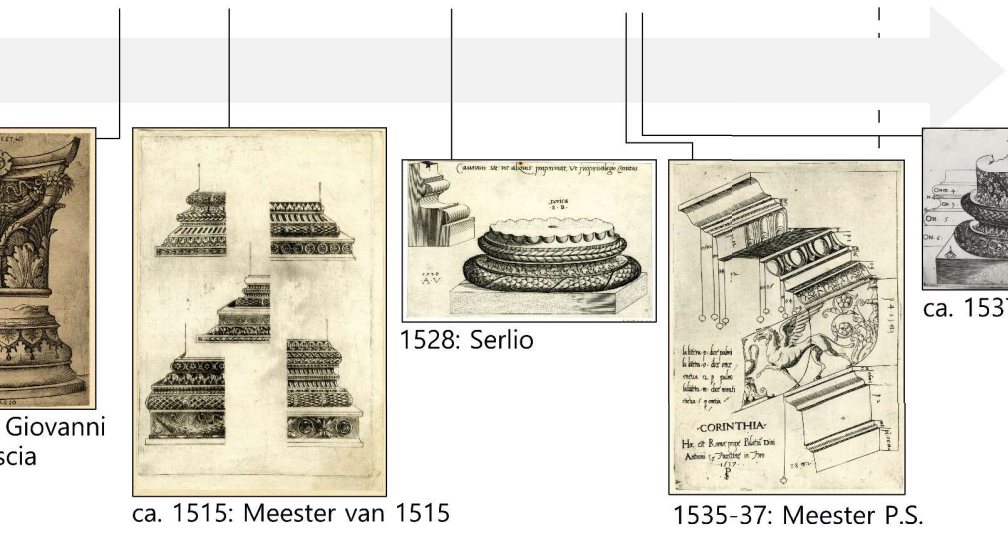
1537: Serlio, *Vierde Boek*



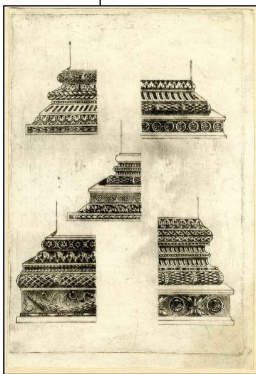
Tempietto



1514-15: Rafaël, *De Brand in Borgo*



Giovanni
scia



ca. 1515: Meester van 1515



1528: Serlio



1535-37: Meester P.S.



ca. 1537: Meester G.A.

Thoenes en Hubertus Günther. In het eerste onderdeel van dit hoofdstuk wordt uitgelegd hoe dit systeem is ontstaan door te vertrekken vanuit een korte uiteenzetting over de twee belangrijkste, antieke, geschreven bronnen over architectuur die in de Renaissance werden geraadpleegd, namelijk de geschriften van Vitruvius en Plinius de Oudere. Al kan dit onderdeel overbodig lijken, ben ik overtuigd van de noodzaak ervan voor een goed begrip van het Renaissance-systeem dat de zuilenorden zijn. Vervolgens wordt het onderzoek beschreven dat tijdens de Renaissance in de traktaten van de humanisten, de geleerden van die tijd, neergeschreven werd met als eindpunt het *Vierde Boek* van Serlio. Dit is grafisch samengevat in de bovenste tijdbalk uit Figuur 1.1. Wetenschappers zoals Thoenes en Günther, maar ook Ingrid Rowland hebben zich terecht de vraag gesteld of daarentegen de architecten uit het begin van de zestiende eeuw niet de ‘echte uitvinders’ zijn van dit systeem. Een argumentatie hierover, voorgesteld op de middelste tijdbalk uit Figuur 1.1, is zeer kort gehouden en ook in het eerste onderdeel van dit hoofdstuk ondergebracht.

Recent hebben wetenschappers daarentegen, in het bijzonder Henri Zerner, Cammy Brothers en Michael J. Waters, deze benadering genuanceerd en erop gewezen dat het hedendaagse onderzoek naar de ontwikkeling van het systeem van de zuilenorden vanuit de invalshoek van de architectuurtraktaten te eng is. Er bestaat daarnaast immers een al even lange traditie van tekeningen en vanaf de zestiende eeuw gedrukte prenten van zuilfragmenten zoals en in het bijzonder bases, kapitelen en entablementen. Aan deze traditie waaronder ook de prenten van Meester G.A. vallen, werd echter lange tijd beperkte aandacht geschonken. De getekende en gedrukte fragmenten representeerden immers niet altijd reële antieke overblijfselen, maar ook vrije uitvindingen en zijn bovendien sterk gedecoreerd. Dit leidde ertoe dat ze vaak minder goed pasten binnen de regels van zuilenorden zoals bijvoorbeeld Serlio ze opstelde. Deze traditie van de prenten op losse vellen is beschreven in het tweede onderdeel van dit hoofdstuk. De derde en laatste tijdbalk uit Figuur 1.1 vertegenwoordigt deze invalshoek.

Wat betreft het eerste onderdeel van dit hoofdstuk (“1.1 De zoektocht naar een nieuwe grammatica voor een oud vocabularium”) ben ik hoofdzakelijk vertrokken vanuit het invloedrijke artikel “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?” van Christof Thoenes en Hubertus Günther². Meer specifiek heb ik voor het deel over Vitruvius en Plinius de Oudere vooral gebruikt gemaakt van de Nederlandstalige vertaling van hun geschriften met inleiding door Ton Peters³. Over Plinius was ook het indrukwekkende

²Hubertus Günther en Christof Thoenes. “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?” in *Rome e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*. Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985.

³Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*. Vertaald door Ton Peters (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1997). Plinius, *De Wereld. Naturalis Historia*. Vertaald door Joost Van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004).

werk van Peter Faune-Sanders nuttig⁴. Voor het deel over de Renaissance-traktaten heb ik verschillende bronnen gehanteerd, zowel primaire als secundaire. Dit zijn er te veel om specifiek op te noemen, maar zijn natuurlijk vermeld in de voetnoten. De belangrijkste bron voor het deel over Serlio was de Engelstalige vertaling met inleiding van Vaughan Hart en Peter Hicks⁵.

De algemene opbouw van het tweede deel van dit hoofdstuk (“1.2 De losse prenten met zuilfragmenten”) is grotendeels gelijkaardig aan de paragraaf “Drawings, Sketchbooks, and the Origins of the Architectural Print” van het artikel “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints” van Michael J. Waters⁶ en de inleiding op de catalogus van de tentoonstelling “Variety, Archeology, and Ornament” aan de University of Virginia Art Museum van 2011⁷. Ik heb de inhoud echter soms aangevuld of aangepast naargelang het belang in het kader van de prenten van Meester G.A. met de Kraaienpoot. Ook het artikel “Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise” van Cammy Brothers was hiervoor nuttig⁸. Vanzelfsprekend werden deze twee artikels beschouwd als vertrekpunten en heb ik ze aangevuld met bijkomende literatuur. Het vermelden waard zijn nog het boek *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* van Hubertus Günther⁹ voor de paragraaf over schetsboeken en het hoofdstuk “Grafische technieken” van Ad Stijnman in *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief*¹⁰ voor de uitleg over de verschillende wijzen voor het drukken van prenten.

1.1 De zoektocht naar een nieuwe grammatica voor een oud vocabularium

1.1.1 De geschreven bronnen uit de oudheid: Vitruvius en Plinius de Oudere

De belangrijkste geschreven bron voor de theoretici uit de Renaissance is het traktaat van de hand van de Romeinse architect en ingenieur Vitruvius die zijn poging “een

⁴ Peter Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture* (Cambridge: University Press, 2016).

⁵ Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*. Vol. 1, *Books I-V of 'Tutte l'opere d'Architettura e Prospetiva by Sebastiano Serlio*. Vertaald door Vaughan Hart en Peter Hicks (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996).

⁶ Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 490-92. University of Virginia Art Museum, *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (catalogus van de tentoonstelling, curatoren Michael J. Waters & Cammy Brothers) Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011.

⁷ Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 490-92.

⁸ Cammy Brothers, “Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise.” In *Some Degree of Happiness. Studi di Storia dell'Architettura in Onore di Howard Burns*, redactie door Maria Beltramini en Caroline Elam, 93-105, 667-683 (Pisa: Ed. della Normale, 2010).

⁹ Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (Tübingen: Wasmuth, 1988).

¹⁰ Ad Stijnman, “Grafische technieken,” in *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief*, redactie door Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen (Turnhout: Brepols, 2011), 163-185.

omvattend werk over de architectuur en haar methodes te schrijven”¹¹ waarschijnlijk in de jaren twintig van de eerste eeuw voor Christus uitgaf onder de naam *De Architectura Libri Decem (Tien boeken over Architectuur)*¹². Zijn architectuurtraktaat is het enige dat uit de oudheid is overgeleverd. In verschillende middeleeuwse bibliotheken van West-Europa werden kopieën bewaard om in vijftiende-eeuws Italië ruim verspreid en vrij toegankelijk te worden¹³. Rond 1486 werd het traktaat in Rome voor het eerst gedrukt in het Latijn, voor een Italiaanse tekst was het wachten op Cesare Cesariano’s uitgave in 1521¹⁴. Niet alleen het beperkt toegankelijke Latijn waarin het antieke traktaat was geschreven dat bovendien verrijkt was met Griekse, technische termen, maar ook het verlies van de verduidelijkende illustraties¹⁵, bemoeilijkten de interpretatie voor de renaissancist.

De belangrijkste passages uit Vitruvius’ traktaat, in het bijzonder de beschrijving van de vier tempeltypes uit boek III en IV¹⁶, zijn grafisch samengevat in Figuur 1.2. In deze figuur zijn de Ionische en de Dorische tempelorde bewust boven respectievelijk de Korinthische en de Etruskische geplaatst. In boek IV stelt Vitruvius immers de twee principieel verschillende Ionische en Dorische *genera* als tegenpolen tegenover elkaar¹⁷. Van elk van deze twee worden de onderdelen – basis, zuilschacht, kapiteel, entablement en fronton – geproportioneerd vertrekkende van het gehele gebouw, op basis van de module – de diameter van de zuilschacht onderaan. De overkoepelende structuur van alle tempels is dus gelijkaardig, maar in de figuur wordt op kleinere schaal duidelijk dat de Ionische en Dorische tempel een eigen taal of vocabularium spreken: wat een triglief

¹¹ Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, vert. Ton Peters (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1997), VI, *Proloog*, 7 (p. 168). Voor de verdere citaten uit deze vertaling wordt de passage in *De Architectura* vermeldt, gevolgd door de pagina van de vertaling van Ton Peters. Hetzelfde geldt voor de vertaling van *Naturalis historia* van Plinius.

¹² Over de exacte datering van het werk bestaat er veel discussie, maar ik heb de vermelde periode gekozen op basis van enkele geraadpleegde werken. Ton Peters schrijft dat “de meest waarschijnlijke periode voor de definitieve uitgave tussen 25 en 23” ligt, maar voegt eraan toe dat “sommige passages echter de indruk wekken bijna tien jaar eerder te zijn geschreven”, “Inleiding,” in Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 14. Indra Kagis McEwen dateert het boek in midden jaren ’20 voor Christus, “Introduction,” in *Vitruvius: writing the Body of Architecture* (Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003), 1, en voegt ook in de bijhorende voetnoot 2 (p. 305) toe dat Vitruvius al in de jaren dertig kon begonnen zijn aan zijn omvangrijk oeuvre. Philippe Fleury duidt de periode tussen 35 v.Chr. en 25 v.Chr. aan, maar laat de mogelijkheid open dat het werk in meerdere fasen gepubliceerd is geweest, Philippe Fleury, “Introduction,” in *Vitruve. De l’Architecture*. Livre I (Parijs: Les Belles Lettres, 1900), XXIII-XXIV.

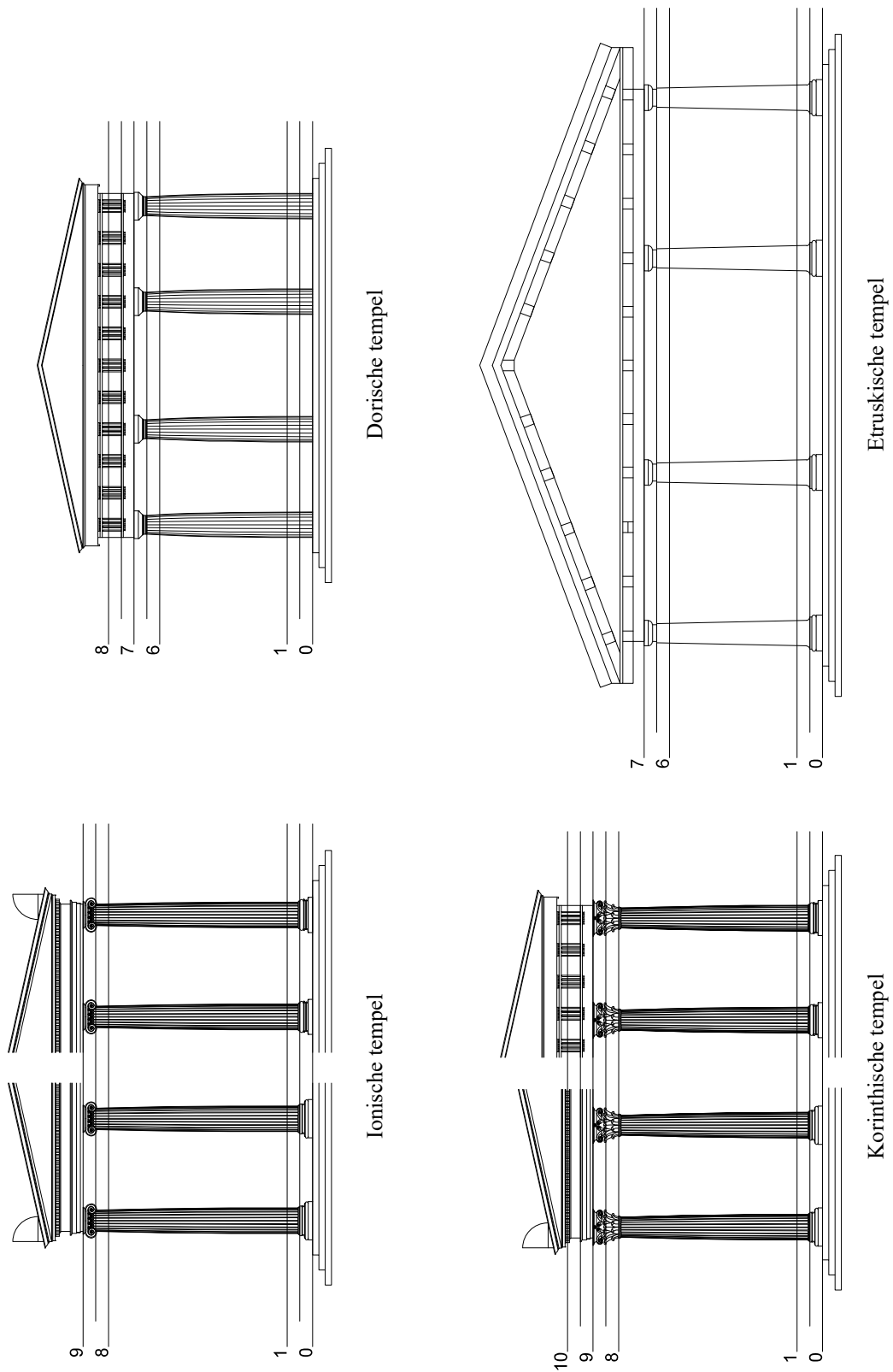
¹³ Carol Herselle Krinsky, “Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 36-38. Het oudste bekende manuscript, de *Harleianus 2767*, is Karolingische en dateert rond het jaar 900. Ton Peters, “Inleiding,” 24.

¹⁴ Peter Fane-Saunders, “Appendix II. Editions of *De Architectura* printed in Italy during the fifteenth and sixteenth centuries,” in *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture* (Cambridge: University Press, 2016), 324.

¹⁵ Ton Peters, “Inleiding,” 16, 22, 24.

¹⁶ De beschrijving van de onderdelen van de tempels kan meer specifiek teruggevonden worden in volgende delen: III, 5, 1-15 (Ionisch); IV, 1, 1-3, 9, 11-12 (Korintisch); IV, 3, 1-10 (Dorisch); IV, 7, 1-5 (Etruskisch).

¹⁷ Thoenes en Günther, “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?,” 262, 263, 266-7. De proporties van de Dorische en Ionische zuilen verhouden zich tegenover elkaar zoals een man tegenover een vrouw: “Zo bedachten ze twee soorten zuilen, die zich hierin onderscheiden dat de ene is ontleend aan het mannelijk lichaam, zonder opsmuk en naakt, de andere aan vrouwelijke gratie, opsmuk en verhoudingen.” Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, IV, 1, 7 (p. 113). De betekenis van het Latijnse begrip *genus* als “geslacht” wijst hier ook op. Vitruvius verwijst daarentegen ook voor sommige Dorische gebouwdelen dat ze identiek zijn aan de Ionische: “Al het overige [van de Dorische tempel], timpaan, gootlijst en kroonlijst, moet net zo worden afgewerkt als boven is beschreven voor de Ionische tempels.” Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, IV, 3, 6 (p. 123).



Figuur 1.2. De vier tempelorden naar Vitruvius

voor het Dorisch entablement betekent, betekenen voluten voor het Ionisch kapiteel. We merken nog op dat Vitruvius voor de Ionische tempel zowel Attische (linkse tempeldeel) als Ionische bases (rechtse tempeldeel) vermeldt, maar geen voor de Dorische tempel.

De Korinthische tempel lijkt in eerste opzicht geen zelfstandig type, maar een kopie van de Ionische of Dorische te zijn, op het kapiteel na. Dit tempeltype neemt in *De Architectura* dan ook een ambigue positie in. In boek I lijken de drie Griekse tempeltypes – Dorisch, Ionisch, Korinthisch – in een triade naast elkaar te bestaan¹⁸, maar voorafgaand aan de geschiedenis van de drie bovengenoemde orden, schrijft Vitruvius in boek IV het volgende:

“Korinthische zuilen hebben behalve het kapiteel alle verhoudingen als de Ionische. (...)

De overige bouwdelen die op de zuilen komen te rusten worden bij Korinthische zuilen hetzij volgens Dorische verhoudingen, hetzij naar Ionische tradities opgebouwd, omdat de Korinthische orde [*genus*] zelf nooit een eigen indeling van kroonlijsten en overige ornamenten heeft gekend. (...)

Zo is uit de twee orden door tussenvoegen van een ander kapiteel een derde orde in de bouw gecreëerd.”¹⁹

Tenslotte is de Etruskische tempel weergegeven die robuuster van uitzicht is en minder gedecoreerd dan de drie Griekse. Het Etruskisch kapiteel bevat dezelfde elementen als het Dorisch en zowel de basis als het entablement zijn vormelijk eenvoudiger dan de overige drie. Toch beperkt Vitruvius de Romeinse architectuur die hij beschrijft niet tot deze vier *genera*, maar voegt toe dat er verschillende afwijkende mengvormen bestaan²⁰:

“Daarnaast worden er tempels opgericht in afwijkende vormen, volgens dezelfde verhoudingen geleed, maar met een andere indeling van de plattegrond. (...)

Sommigen ontlenen de opstelling van de zuilen aan de Tuskische orde en passen deze dan toe in de geledingen van Korinthische of Ionische bouwwerken. Waar in de voorhal gewoonlijk de anten vooruitspringen plaatsen ze in de lijn van de cellawanden zowel links als rechts twee zuilen, waardoor een vermenging van Etruskische en Griekse bouwwerken ontstaat.

(...) Deze variaties in de vormen hangen samen met de behoeften van de offerhandelingen. Men moet immers niet voor alle goden tempels bouwen volgens dezelfde regels, omdat de gewijde handelingen zeer verschillend zijn en elke god een andere voltrekking van de eredienst verlangt.”²¹

Bij elke tempel zijn ook de verhoudingen proberen duidelijk te maken op basis van

¹⁸ Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, I, 2, 5 (p. 36). Vitruvius heeft het in dit deel over ‘decorum’, “de onberispelijke aanblik van een gebouw”. Thoenes en Günther, “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?,” 267.

¹⁹ Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, IV, 1, 1-3 (pp. 111-2).

²⁰ Ingrid D. Rowland, “Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders,” *The Art Bulletin* 76, nr. 1 (maart 1994): 98.

²¹ Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, IV, 8, 4-6 (pp. 135).

de module²². Nochtans zijn deze verhoudingen uit de overgeleverde tekst niet éénduidig bepaald omdat Vitruvius voor de Ionische en Dorische zuil telkens een vroege en late versie vermeldt die in verhoudingen verschillen, omdat het niet altijd duidelijk is of met ‘zuil’ (columna) het kapiteel wel of niet wordt inbegrepen en omdat in boek III tempels worden onderverdeeld en benoemd naar hun proportionering op basis van het intercolumnie²³. Daarnaast verschillen de verhoudingen van tempels tegenover publieke gebouwen²⁴.

De andere geschreven, antieke bron die vaak onvermeld blijft, maar ook werd geraadpleegd in de Renaissance, zij het in mindere mate, is de *Naturalis Historia* van Romeinse schrijver en geleerde Gaius Plinius Secundus, beter gekend onder de naam Plinius de Oudere. Hij voltooide dit encyclopedisch compendium rond 77 na Christus²⁵ en baseerde zich onder andere op Vitruvius²⁶. Over de zuilenorden schrijft hij in boek XXXVI het volgende:

“Er zijn vier soorten zuilen. Wanneer de zuildikte aan de voet een zesde deel is van de hoogte spreekt men van Dorische, als hij een negende is van Ionische en als hij een zevende is van Etruskische zuilen. Bij Korintische zuilen is de verhouding gelijk aan die bij de Ionische, maar met dit verschil dat de Korintische kapitelen in hoogte overeenkomen met de dikte gemeten aan de basis, waardoor ze slanker lijken. Bij de Ionische hebben de kapitelen namelijk een hoogt gelijk aan een derde van de dikte.

In de oudheid gold de volgende verhouding: de hoogte van de zuilen moest een derde zijn van de breedte van de tempel. (...) Daarnaast bestaan ook nog zogenaamde Attische zuilen; deze zijn vierhoekig met gelijke zijden.”²⁷

Vergeleken met Vitruvius is dit niet alleen een sterkte vereenvoudiging, maar ook een uitbreiding. Ten eerste heeft Plinius het niet langer meer over tempeltypes, maar isoleert hij de zuilen uit hun context als tempelonderdeel. Hij noemt daarbij de Attische zuil die Vitruvius onvermeld laat, en de Etruskische zuil, waar Vitruvius daarentegen de Etruskische tempel uiteenzet. Tenslotte vereenvoudigt Plinius de proportionering door aan elk van de drie Griekse zuilen slechts één verhouding toe te kennen, in tegenstelling

²² Uit Vitruvius’ beschrijving van de Dorische tempel blijkt echter dat een module hier de breedte van één triglif is. De dikte onderaan de Dorische zuil meet dan twee modulen. Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, IV, 3, 4 (p. 121). Zie ook voetnoot 12 in Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, 332.

²³ Deze genoemde drie redenen zijn overgenomen uit Thoenes en Günther, “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?,” 267-70, maar kunnen natuurlijk ook teruggevonden worden in Vitruvius zelf. Voor de tijdsdimensie in de verhoudingen, zie IV, 1, 9 (p. 113). De verschillende tempeltypes naar intercolumnie worden besproken in III, 3.

²⁴ Over de beschrijving van zuilengalerijen: “De evenwichtige verhoudingen van de zuilen volgen echter niet dezelfde principes die ik voor gewijde bouwwerken heb beschreven, want de waardigheid die ze in de tempels van de goden behoren te tonen, is iets heel anders dan de sierlijkheid die bij colonnades en overige bouwwerken past.” Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*, V, 9,3 (p. 156-7).

²⁵ Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, 2.

²⁶ Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, 2.

²⁷ Plinius, *De Wereld*, XXXVI, 56, §178-179 (p. 711).

tot Vitruvius die een vroege en late versie vermeldt²⁸.

1.1.2 Onderzoek naar de antieke zuilenorden in de Renaissance

Zoals reeds is aangehaald en uit wat hierboven is beschreven, reeds kan worden afgeleid, is het systeem der zuilenorden geen zuivere wedergeboorte van de antieke oudheid. Het onderzoek in de Renaissance naar de overgebleven spolia en de antieke auteurs omschrijft Christof Thoenes dan ook als een “reeks pogingen om een systeem te reconstrueren dat als zodanig nooit heeft bestaan.”²⁹ Deze reconstructie verliep niet in één continu proces, maar kan grosso modo worden onderverdeeld in twee opeenvolgende fasen³⁰, gelinkt aan enkele protagonisten. De traktaten van de theoretici uit de tweede helft van de vijftiende eeuw waren immers in eerste plaats niet geschreven met het oog een vastomlijnde en classificerende canon van de zuilenorden te creëren die bovendien bruikbaar zou kunnen zijn voor toepassingen binnen de eigentijdse architectuur, maar om duidelijkheid te brengen in de Vitruviaanse paradigma’s door het bepalen van een aantal maatstaven en met behulp van de antieke architectuurfragmenten³¹. Daarin slaagde Leon Battista Alberti rond 1450, als eerste en als enige theoreticus van de vijftiende eeuw, door de drie Griekse *genera* van Vitruvius in de antieke ruïnes van elkaar te onderscheiden en correct te beschrijven in zijn *De Re Aedificatoria*³² (Figuur 1.3). Andere auteurs zouden nooit tot dat niveau komen. De Florentijnse beeldhouwer en architect Filarete bijvoorbeeld onderscheidde de drie alleenstaande zuilen op folio 57v van zijn *Libro Archittonico* (‘1460) op basis van hun onderlinge verschillen in verhoudingen en niet in vorm of een combinatie van die twee³³ (Figuur 1.4). Iets gelijkaardig deed Francesco di Giorgio di Martino (eind ‘1480³⁴) door een voluutkapiteel Ionisch te benoemen als het twee-derde hoog is, maar Dorisch voor een verhouding van één op drie³⁵ (Figuur 1.5).

Het duurde echter niet lang vooraleer de traktaatschrijvers tot de vaststelling kwamen dat de relatie tussen de geschriften van Vitruvius en Plinius enerzijds en de overblijfselen uit de antieke oudheid anderzijds niet één op één was. Hoewel Vitruvius

²⁸ Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, 16-7. Thoenes en Günther, “Gli ordini archittonici: rinascita o invenzione?,” 307.

²⁹ “una serie di tentativi (...) di ricostruire un sistema che (...) come tale non era mai esistito”. Thoenes en Günther, “Gli ordini archittonici: rinascita o invenzione?,” 261.

³⁰ Thoenes en Günther, “Gli ordini archittonici: rinascita o invenzione?,” 261.

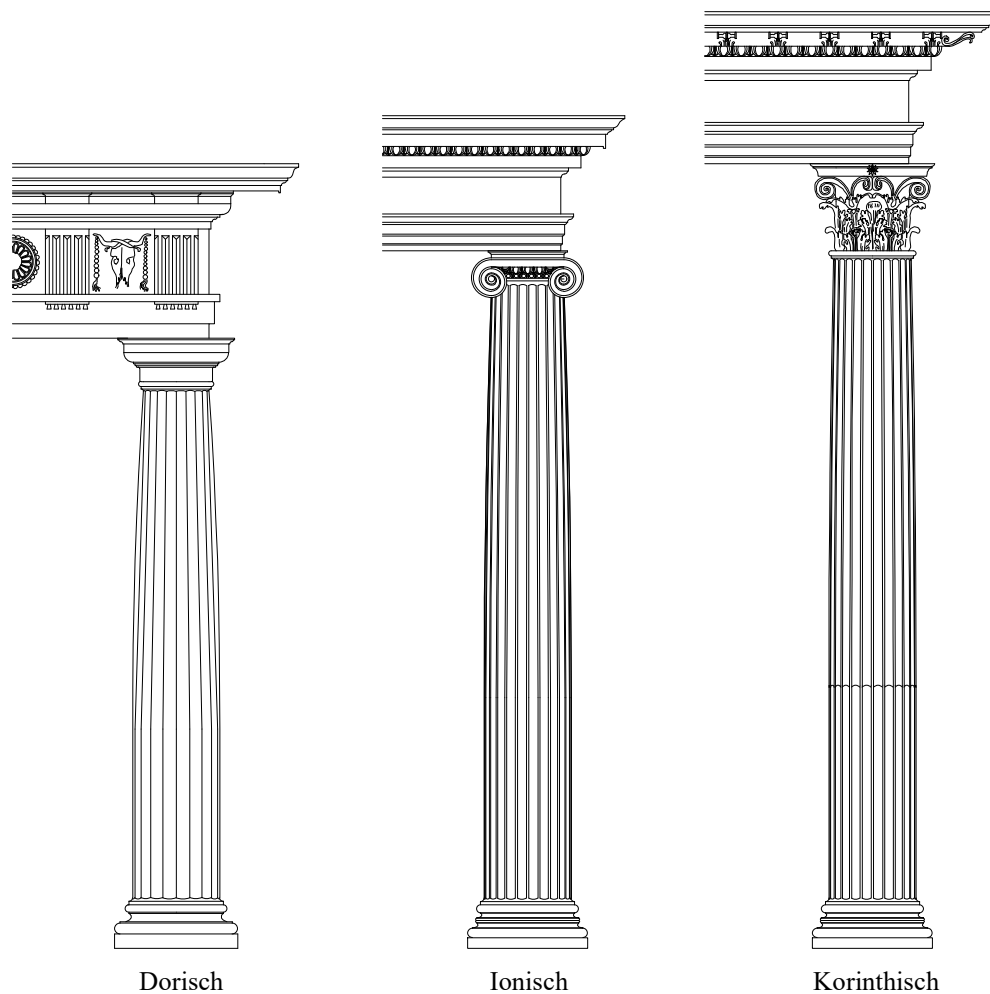
³¹ Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 500.

³² Christof Thoenes, ““Spezie” e “Ordine” di Colonne nell’Architettura del Brunelleschi,” in *Filippo Brunelleschi, la sua Opera e il suo Tempo*, red. Centro Di (Firenze: Stampa Stiev, 1980), 2:459.

³³ Luisa Giordano, “On Filarete’s *Libro archittonico*,” in *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, red. Vaughan Hart en Peter Hicks (New Haven en Londen: Yale University Press), 51, 62.

³⁴ Francesco Paolo Fiore, “The Trattati on Architecture by Francesco di Giorgio,” in *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, red. Vaughan Hart en Peter Hicks (New Haven en Londen: Yale University Press, 1988), 70.

³⁵ John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988), 179.

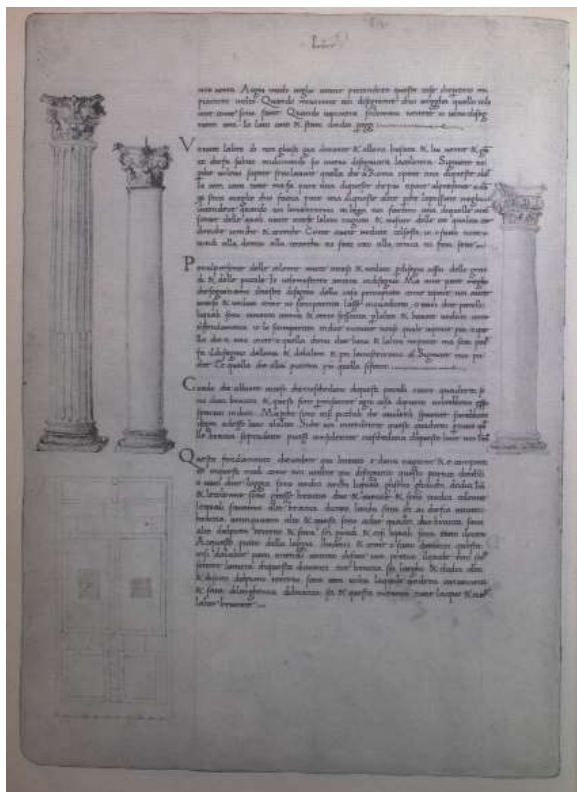


Figuur 1.3. De zuilenorden naar Leon B. Alberti

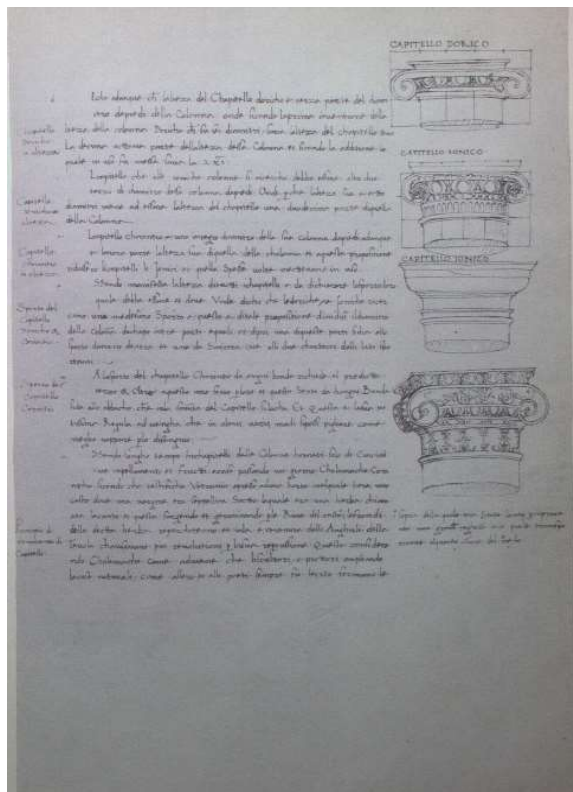
zijn traktaat tijdens de beginjaren van de regeerperiode van de eerste Romeinse keizer Augustus schreef, beschrijft hij een eerder gesloten visie op de architectuur van de late Romeinse Republiek waarvan in de Renaissance veel minder restanten overbleven dan van de keizerlijke monumenten³⁶. Alberti beschrijft naast de drie Griekse *genera* de Etruskische tempel en voegt zelf het Italisch kapiteel toe dat een combinatie is van de drie Griekse en later Composiet zou worden genoemd, maar werkt geen van beide uit tot een volwaardig equivalent: voor de Etruskische tempel ziet hij geen duidelijke tegenhanger in de antieke overblijfselen en van het Italisch kapiteel ontbreekt een beschrijving door Vitruvius waardoor Alberti het onder de Korinthische varianten rekent³⁷. Op basis van Francesco di Giorgio's beschrijving en tekening lijkt dan weer de Etruskische

³⁶ Ton Peters, "Inleiding," 22. Cammy Brothers, "Introduction" in *Variety, Archeology & Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, 7.

³⁷ Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (Tübingen: Wasmuth, 1988), 53, 183.



Figuur 1.4. Folio 57v uit het *Libro Architectonico* van Filarete met drie zuilen volgens de (v.l.n.r.) Dorische, Korinthische en Ionische *qualità*, uit *Trattato di Architettura*, red. Finole en Grassi (TAV. 32).



Figuur 1.5. Folio 33 uit de tweede versie van de *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare* van Francesco di Giorgio met een Dorisch en twee Ionisch bestempelde kapitelen, uit *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, red. Maltese Degrassi (TAV. 219).

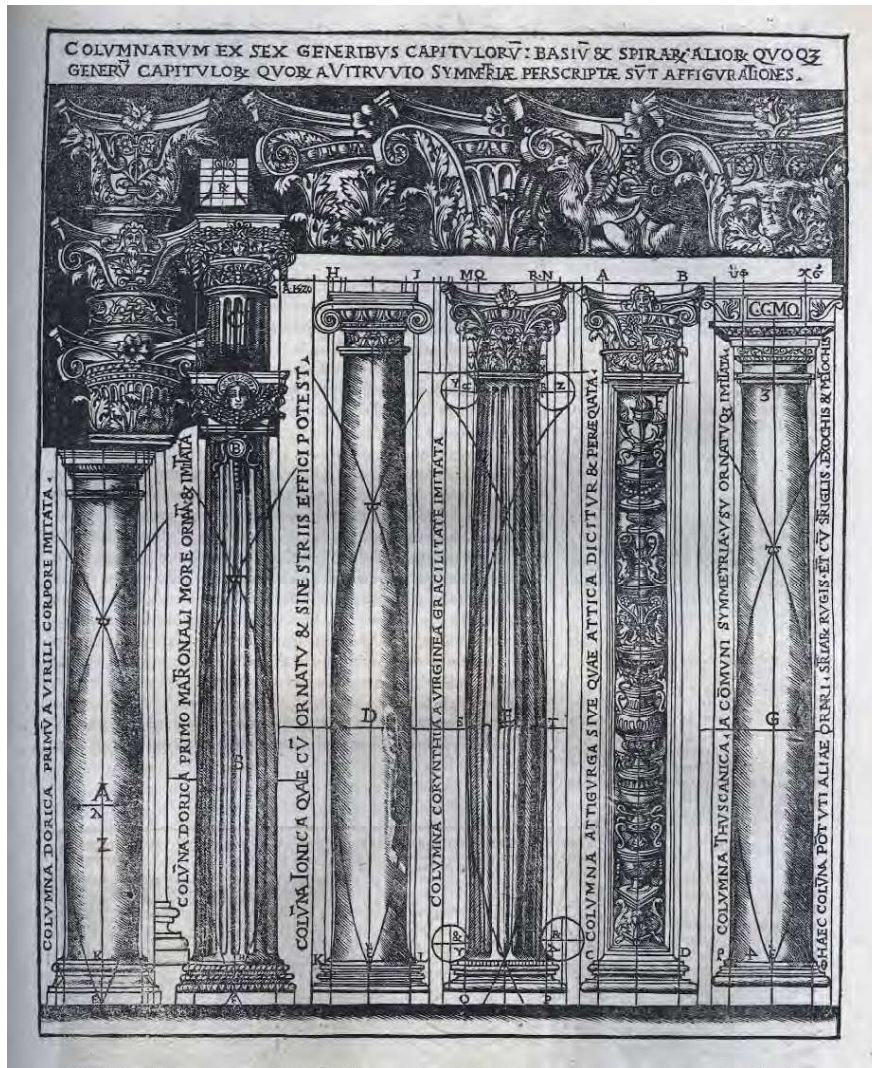
zuil het meest te corresponderen aan de Composiet zuil³⁸.

Over de verschillende vijftiende-eeuwse traktaatschrijvers heen heerst er dus geen overeenstemmende visie op de maatstaven voor een eenduidige indeling van de antieke zuilfragmenten. Het is wel duidelijk dat zij geen zuivere commentaar op de Vitruviaanse tekst schrijven, maar door het antieke traktaat te confronteren met de ruïnes in situ uit schijnbaar dezelfde tijd een stap verder gaan³⁹. Waar Vitruvius tempelordes beschrijft vertrekkende vanuit een overkoepelend architecturaal concept, bouwt Alberti daarentegen zijn *genera* van zuilen op basis van de kleinere onderdelen op - kapitelen, bases, schachten en entablementen. In deze wending zit de kiem voor de opbouw van een classificerend systeem voor de uiteenlopende vormentaal van de overgebleven zuilfragmenten⁴⁰. De passages over de beschrijving van de verschillende types zuilen passen overigens in een groter, voorlopig nog handgeschreven, traktaat over architectuur als

³⁸ Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, red. Corrado Maltese, transcr. Livia M. Degrassi (Milaan: Il Polifilo, 1967) 1:61. Thoenes en Günther, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?," 308.

³⁹ Thoenes en Günther, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?," 266.

⁴⁰ Thoenes en Günther, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?," 266.



Figuur 1.6. Pagina LXIIIr van de Italiaanse Vitruvius-vertaling *De Architectura* van Cesare Cesariano (1521), uit *Vitruvius De Architectura. With an introduction and index by Carol Herselle Krinsky*, Cesare Cesariano (LIBER QUARTUS LXIII).

intellectuele discipline.

De Milanese architect Cesare Cesariano maakt vervolgens als laatste protagonist uit deze eerste fase de overgang naar de zestiende-eeuwse traktaten. Hij bracht in 1521 te Como in Noord-Italië de eerste Italiaanse Vitruvius-vertaling uit en voorzag ze van uitvoerige commentaren en houtsneden met verduidelijkingen⁴¹. Een grafisch aanzet tot wat later een canon van zuilenorde zou worden, vormt de voorstellingswijze van zijn bekende houtsnede van zes soorten zuilen - een sobere mannelijke en rijker gedecoreerde vrouwelijke Dorische, een Ionische, een Korinthische, een Attische met vierkante sectie en een Etruskische zuil - met bovenaan zeven fantasierijke kapitelen (Figuur 1.6)⁴².

⁴¹ Ingrid D. Rowland, "Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano," in *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, reds. Vaughan Hart en Peter Hicks (New Haven en Londen: Yale University Press), 111.

⁴² Arnaldo Bruschi, "L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento," in *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1992), 40.

Het is een terechte vraag of de oorsprong van het systeem dat Serlio later zou beschrijven in zijn *Vierde Boek* (enkel) moet gezocht worden in de reeks traktaten waarvan de belangrijkste - maar zeker niet allemaal - hierboven besproken zijn, dan wel in de uiteenlopende historische ontwikkelingen (die men foutief “rand”-fenomen zou kunnen noemen) in verschillende kringen van architecten, beeldhouwers en andere kunstenaars uit het einde van de vijftiende en begin van de zestiende eeuw. Alberti schreef zijn traktaat niet vanuit een geïsoleerde positie, maar behoorde tot een diverse kring vernieuwende kunstenaars uit Firenze waarvan ook Filippo Brunelleschi (1377-1446) die in zijn architectuurprojecten zoals de Sagrestia Vecchia en het Ospedale degli Innocenti de nieuwe vormentaal toepaste, deel uitmaakte⁴³. In Rome poogde Bramante tijdens de eerste jaren van de zestiende eeuw zijn kennis van Vitruvius' traktaat en zijn ervaring met de antieke monumenten, zeker wat betreft de zuilenorden, niet op schrift, maar in bouwwerken te systematiseren⁴⁴. Zijn Tempietto toont voor de eerste maal in de Renaissance-architectuur een volwaardige Dorische orde - dus zowel een zuil met Dorisch kapiteel en Attische basis als een entablement met kenmerkend fries bestaande uit triglifien en metopen -, naar Vitruviaanse voorschriften⁴⁵ en zal voor de rest van de zestiende eeuw als basisreferentie voor die orde gelden (Figuur 1.7)⁴⁶. De wenteltrap van het Belvedere in het Vaticaan die enkele jaren later werd voltooid⁴⁷, is dan weer een onderzoekend ontwerp van een superpositie van verschillende orden, nl. de drie Griekse en de Etruskische⁴⁸.

Wat misschien wel het sleutelwoord van dit gehele hoofdstuk kan genoemd worden, werd zonet hierboven geïntroduceerd alsof het de logica zelve is: orde (It. ‘ordine’). Niet alleen de traktaatschrijvers uit de vijftiende eeuw, maar ook nog Cesariano in 1521 hanteerden voornamelijk het Vitruviaanse *genus* naast andere, onderling uiteenlopende termen⁴⁹ om een coherente, formele opzet (of ‘stijl’ voor wie het zo wil noemen) van

⁴³ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 14. Thoenes, “Spezie” e “Ordine” di Colonne nell’Architettura del Brunelleschi,” 2:467. De geboorte -en sterfdatum van Brunelleschi heb ik overgenomen van Veronica Biermann, “Leon Battista Alberti (1404-1472). De re aedificatoria libri decem,” in *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, (Köln: Taschen, 2006), 10.

⁴⁴ Rowland, “Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano,” 117. Christiane Nesselrath legt uit dat er over de datering van de voltooiing van het Tempietto discussie bestaat: de inscripties op twee tabletten uit de crypte vermelden de jaartallen 1500 en 1502, maar op basis van stilistische vergelijkingen met verwante gebouwen zoals het binnenhof van de S. Maria della Pace van Bramante lijkt een latere datering rond 1510 aangewezen, Christiane Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1990), 17-8.

⁴⁵ Hubertus Günther schrijft dat de kapitelen en de Attische bases aan de Vitruviaanse voorschriften voldoen. Ook is op die manier de schacht zevenmaal de diameter hoog. Het entablement zou daarentegen sterk gelinkt zijn aan dat van Basilica Aemilia. Hubertus Günther, “Die Anfänge der modernen Dorica,” in *L’Emploi des Ordres dans l’Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1992), 104-9.

⁴⁶ Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, 17.

⁴⁷ Ook voor de wenteltrap is een datering moeilijk: in 1512 was de trap nog in aanbouw, Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, 27.

⁴⁸ Christof Thoenes, “Bramante und die Säulenordnungen,” *Kunstchronik* 30 (1977): 62. Rowland, “Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano,” 117.

⁴⁹ Bekend is bijvoorbeeld *qualità*, een term die Filarete onder andere handeerde. Een beknopt maar op dit punt overtuigend



Figuur 1.7. Donato Bramante, Tempietto (ca. '1500). Onderaan een detail van het Dorisch entablement (links) en van de Attische base (rechts).



Figuur 1.8. Rafaël, *De Brand in Borgo* (1514-15), Musei Vaticani, Stanza dell'Incendio del Borgo.

een architecturale structuur aan te duiden⁵⁰, maar het woord *ordo* kon ook verschillende betekenissen inhouden⁵¹. In de loop van jaren ‘1510 echter lijkt er wat dat betreft een belangrijk verschuiving in terminologie te hebben plaatsgevonden wanneer Rafaël en Angelo Colocci, een humanist en secretaris van het Vaticaan, in hun brief aan paus Leo X de term ‘orde’ gebruiken als classificatie-instrument voor de verschillende zuilen⁵²:

“Hierover moet niets meer gezegd worden behalve dat ze voortkomen uit de vijf orden [*ordini*] die de Ouden gebruikten, namelijk Dorisch, Ionisch, Korinthisch, Toscaans [*toscano*] en Attisch. (...) Hun oorsprong en vorm [nl. van de Dorische, Ionische en Korinthische orde] beschrijft Vitruvius uitvoerig, naar wie we verwijzen voor al wie er meer over wil weten. Waar nodig, beschrijven wij de indeling [*ordini*] van ze allemaal, uitgaande van de dingen van Vitruvius.

Er zijn nog twee andere werken [*opere*] buiten de drie genoemde, namelijk Attisch en Toscaans welke echter niet vaak gebruikt werden door de Ouden. De Attische heeft zuilen met vier zijden. De Toscaanse lijkt erg op de Dorische, zoals we zullen zien in het vervolg van wat we van plan zijn te doen en te tonen. En men kan nog veel gebouwen vinden die samengesteld [*composti*] zijn uit verschillende stijlen [*maniere*], zoals Ionisch met Korinthisch, Dorisch en Korinthisch, Toscaans en Dorisch, afhankelijk van wat het beste leek voor de architect om de gebouwen te laten overeenstemmen met hun bedoeling, zeker in het geval van tempels.”⁵³

Voor Rafaël, die aan de hand van een Italiaanse Vitruvius-vertaling al naar een systematiek voor de zuilenorden zocht, maar daarvoor in feite ook al Bramante, duidde de term ‘orde’ op een meer starre definitie van de antieke vormentaal die de individuele creatieve vrijheid van de kunstenaar begrensd in tegenstelling tot het ruimere *genus*⁵⁴. In zijn fresco *De Brand in Borgo* enkele jaren eerder (1514-15) toont Rafaël daarentegen een Toscaans-Dorische Serliana-compositie, een rij Ionische en - de nog

lijstje van deze verschillende termen per auteur (nl. Alberti, Filarete, Manetti, Francesco di Giordio, Pacioli, Rafaël, Serlio, Cesariano) geven Christof Thoenes en Hubertus Günther in Günther, “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?,” 266.

⁵⁰ Rowland, “Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders,” 97. Over de datering bestaat discussie. Rowland situeert de brief omstreeks 1519, maar Cammy Brothers rond de periode 1514-1515. Christof Thoenes is er dan weer van overtuigd dat de brief uit 1514 vervalst is. Cammy Brothers, “Architecture, History, Archaeology: Drawing Ancient Rome in the Letter to Leo X & in Sixteenth-Century Practice,” in *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, red. Lars R. Jones en John K. G. Shearman (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 2001), 135. Thoenes, ““Spezie” e “Ordine” di Colonne nell’Architettura del Brunelleschi,” 2:467. Ian Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture* (Londen: Miller, 2004), 23.

⁵¹ Joseph Rykwert geeft hiervan een duidelijke illustratie: bij Alberti kan *ordo* onder andere een rij zuilen, een verdieping, of een laag (bak)stenen betekenen. Joseph Rykwert, *The Dancing Column. On Order in Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), 4.

⁵² Rowland, “Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders,” 84, 97. Christof Thoenes en Hubertus Günther, “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?,” 265.

⁵³ Dit citaat is een eigen vertaling van de oorspronkelijke Italiaanse tekst van paragrafen XXXIV en XXV van de zogenaamde München-versie van de brief. De tekst van deze versie haalde ik uit Francesco P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, 2^{de} druk (Bologna: Minerva, 2003), 145. Bij het vertalen heb ik ook de Engelstalige vertaling van die München-versie van Vaughan Hart en Peter Hicks gebruikt, Vaughan Hart en Peter Hicks, *Palladio’s Rome. A Translation of Andrea Palladio’s Two Guidebooks to Rome* (New Haven, Londen: Yale University Press, 2006), 191-2 [87v [11v]].

⁵⁴ De Italiaanse Vitruvius-vertaling was van Marco Fabio Calvo. Rowland, “Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders,” 97-9.

niet uitgevonden - Composiete zuilen (Figuur 1.8)⁵⁵.

Tussen de overhandiging van *De Re Aedificatoria* aan paus Nicolaas V door Alberti in 1452⁵⁶ en de brief van Rafaël uit circa 1519 zit een vijfenzestigjarige periode van intense begeestering door - onder andere - de antieke zuilfragmenten en architectuurgeschriften. Deze begeestering die vruchtbaar neerslag vond in geschreven en gepubliceerde traktaaten, in wel en niet gerealiseerde architectuurprojecten, in fresco's en in brieven, was divers zowel wat betreft presentatievorm, maar ook en vooral inhoudelijk. Zeker botsten de humanisten op de grenzen van Vitruvius' *De Architectura* bij een confrontatie met de archeologische restanten in situ. Kenmerkend is de verschuiving van Vitruviaanse tempel-*genera* naar zuilen-orden. Gedurende dat jarenlange onderzoek naar de variëteit aan zuilen verschilden de zuilentypes, en later dus zuilenorden, tussen de talloze beoefenaars onderling zowel in aantal, benaming en volgorde alsook de criteria waarop deze drie voorgaande eigenschappen gebaseerd waren. Hoewel Rafaël en in het bijzonder Bramante er naar lijken te evolueren, is er nog niet echt sprake van duidelijke regels voor de vormen en verhoudingen die een basis voor een classificerend systeem kunnen vormen. Met de publicatie van het *Vierde Boek* van Sebastiano Serlio in 1537 te Venetië dat de tweede fase in dit proces inleidde⁵⁷, zou daar definitief verandering in komen.

1.1.3 Systematiek in de canon der zuilenorden van Serlio's Vierde Boek

De verdienste om voor de eerste keer een omvattende en éénduidige canon van de zuilenorden gestructureerd uiteen te zetten, valt toe te schrijven aan Sebastiano Serlio (1475-1554)⁵⁸. Geboren in Bologna en opgeleid als schilder studeerde hij in de jaren '1510-'1520 in Rome bij de architect Baldassare Peruzzi⁵⁹. In 1537 publiceerde Serlio in Venetië zijn invloedrijke *Vierde Boek*, een onderdeel van wat een zeven delen tellend werk over architectuur zou worden⁶⁰. De combinatie van het opbouwen van het werk op basis van meestal paginagrote illustraties⁶¹ (houtgravures) die overeenstemmen met beschrijvende tekst in de Italiaanse volkstaal op dezelfde of een naastliggende pagina,

⁵⁵ Rowland, "Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders," 96-7.

⁵⁶ Biermann, "Leon Battista Alberti (1404-1472). De re aedificatoria libri decem," 12.

⁵⁷ Inderdaad zijn er nog de gravures van Serlio uit 1528 waar de orden al voor een eerste keer verschijnen, maar daar wordt later op teruggekomen.

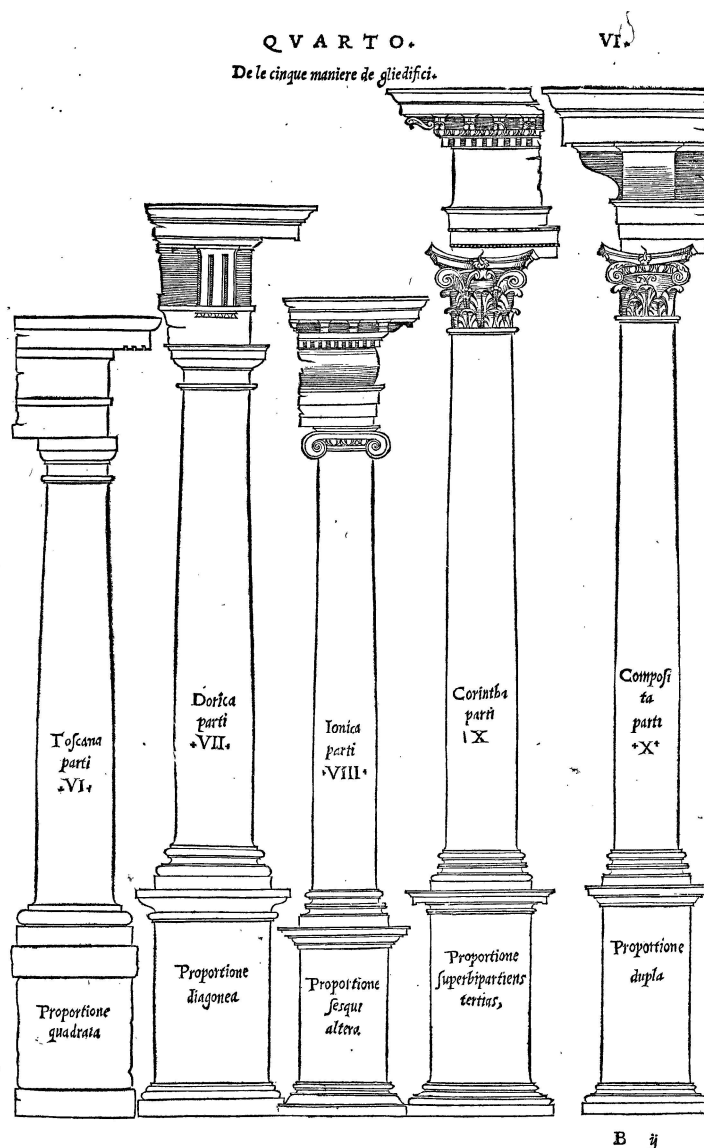
⁵⁸ Vaughan Hart en Peter Hicks, "Introduction," in Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, vert. Vaughan Hart en Peter Hicks, vol. 1 (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996), xi, xvii-xx.

⁵⁹ Hart, Vaughan en Peter Hicks, "On Sebastiano Serlio: Decorum and the Art of Architectural Invention," in *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*. New Haven en Londen: Yale University Press, 1988. William B. Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," *The Art Bulletin*, maart 1942, 62. Het *Derde Boek* zou drie jaar later gepubliceerd worden eveneens in Venetië, het *Eerste Boek* en het *Tweede Boek* in 1545 in Parijs en daarna volgde het *Vijfde Boek* in 1547 (Parijs). Serlio's *Libro Extraordinario* uit 1551 (Lyon) behoorde niet tot de oorspronkelijk zevendelige structuur. Na zijn dood in 1554 werd in Frankfurt nog het *Zevende Boek* gepubliceerd in 1575. Het *Zesde Boek* zou altijd op manuscript blijven en nooit gepubliceerd worden, Hart en Hicks, "Introduction," xxv.

⁶⁰ Dat schrijft Serlio zelf in de inleiding van zijn *Vierde Boek*. Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, vert. Vaughan Hart, en Peter Hicks (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996), 1:253; IV, IIIr (126r).

⁶¹ Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," 67.

Figuur 1.9. Folio VI uit het *Vierde Boek* van Sebastiano Serlio (1537), afkomstig van Serlio, "Les Livres d'Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura..." Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

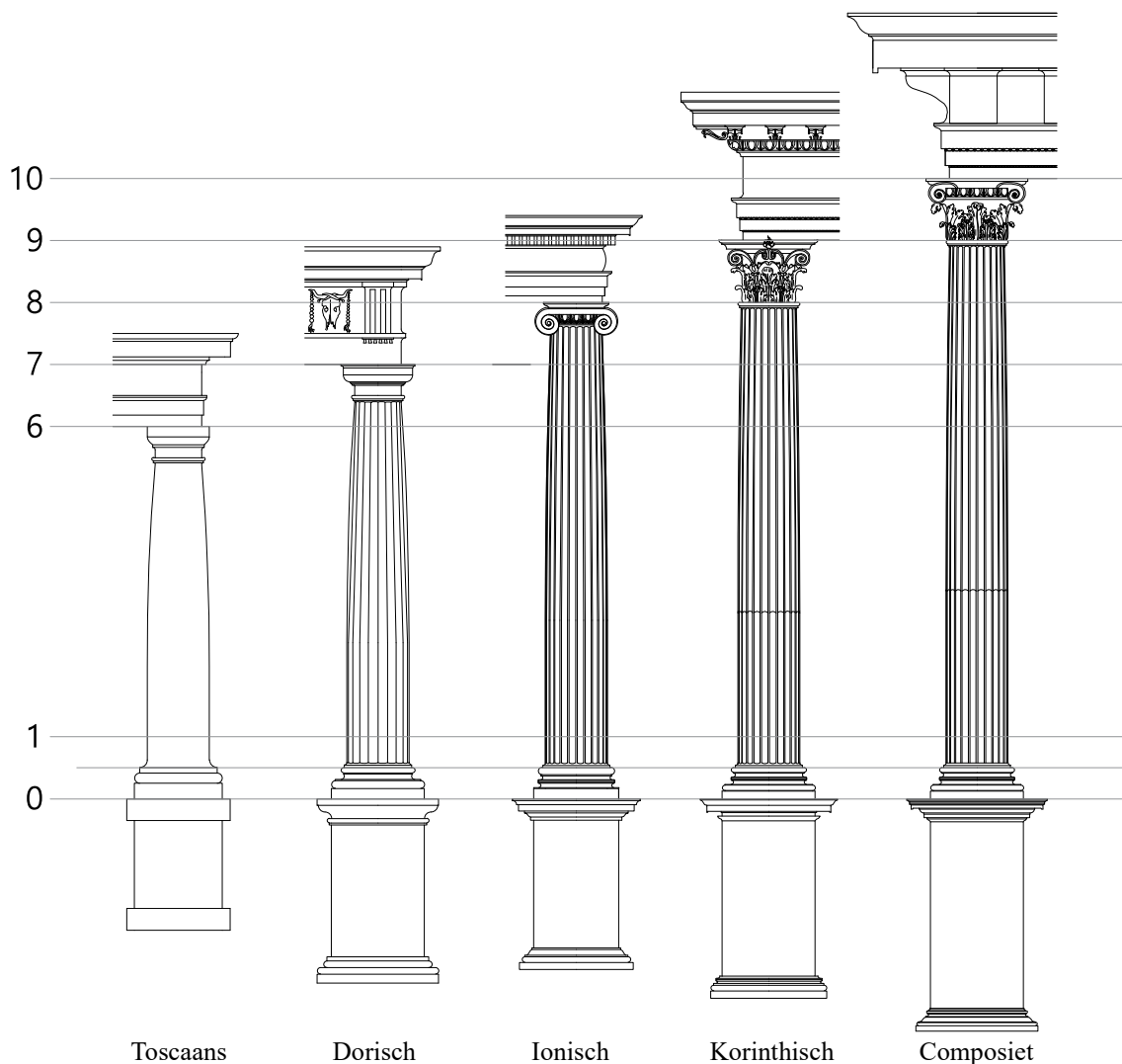


met de praktische aard van het werk, bijvoorbeeld de hiërarchische opbouw van het *Vierde Boek*, resulteerde in een coherent uiteenzetting van Serlio's architectuurtheorie⁶². Een beknopte grafische samenvatting van het *Vierde Boek* toont de eerste illustratie eruit (Figuur 1.9), die hernomen is in Figuur 1.10 met eenzelfde diameter onderaan de zuilschacht - de module - voor elke orde. Op deze figuren wordt voor het eerst in de architectuurgeschiedenis *de canon* van *de vijf zuilenorden* als een systeem met vaste regels getoond⁶³.

Die regels hebben ten eerste betrekking op het aantal zuilenorden, namelijk vijf, ten tweede op hun benaming en ten derde op hun volgorde: Toscaans, Dorisch, Ionisch, Korinthisch en Compositet (op deze laatste komen we later nog terug). Daarnaast blijkt

⁶² Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," 65. Vaughan Hart en Peter Hicks, "Introduction," xvii-xx.

⁶³ Waters, "A Renaissance without Order," 500.



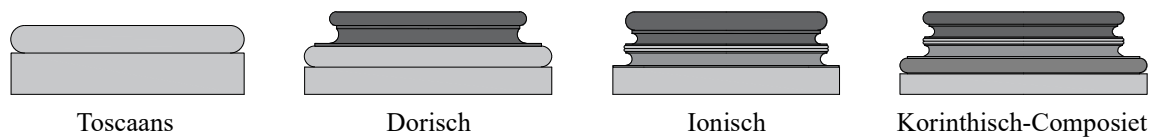
Figuur 1.10. Herneming van folio VI uit het *Vierde Boek* waarbij de diameter van elk van de vijf zuilenorden onderaan gelijk is.

de vormelijke systematiek in de opeenvolgende orden uit het gradueel verslanken van de zuilen en de graduele toename en verrijking van de zuilonderdelen zoals basis, kapiteel en entablement die zich als een samenhangende ontwikkeling over de verschillende orden manifesteert. Dit is in Figuur 1.11 geïllustreerd voor de bases door telkens één element (een torus of hollijst) aan de voorgaande basis toe te voegen⁶⁴.

Voor de ontwikkeling van deze canon baseerde Serlio zich vanzelfsprekend op Vitruvius, maar corrigeerde bijvoorbeeld de maatverhouding van sommige elementen van de antieke schrijver naar persoonlijke smaak⁶⁵ tot verregaande afwijkingen zoals

⁶⁴ Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, 53.

⁶⁵ Hubertus Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio," in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988), 232. Günther geeft zelf de voorbeelden van de



Figuur 1.11. De base van elke orde zijn hier naast elkaar om de systematiek en onderlinge afhankelijkheid in de sequentie te tonen.



Figuur 1.12. Foto's van het entablement (boven), een base (links onderaan) en een kapiteel (rechts onderaan) van de zuilen van de portico van het Pantheon in Rome.

voor het Toscaans entablement⁶⁶. Voor de elementen waarover Vitruvius niets schrijft of niets wat Serlio's systematiek in de hand kan werken, zocht hij referenties in zowel de antieke als de eigentijdse architectuur. Zo baseerde hij zich voor de zuilonderdelen van de Korinthische orde op het Pantheon (Figuur 1.12) en nam als basis van de Dorische orde de Attische naar het voorbeeld van Bramante (hoewel Alberti die ook al zo gebruikte in zijn traktaat)⁶⁷. In deze canon combineerde en verwerkte Serlio dus uiteenlopende bronnen, maar paste ze naar eigen oordeel toe met als doel een systematiek aan de canon op te leggen, een systematiek die bovendien "meer aan geest van de Renaissance dan aan die van de oudheid beantwoordt"⁶⁸.

Die redenering geldt ook voor de vijfde orde van de canon die voor de eerste keer als volwaardige orde onder de benaming *Compositet* beschreven wordt⁶⁹. Serlio zelf verklaart als volgt:

"Vitruvius mag ons dan geleerd hebben dat er vier stijlen [*maniere*] zuilen bestaan, zijnde Dorisch, Ionisch, Korinthisch en Toscaans (...), niettemin wilde ik aan de al genoemde stijlen een bijna vijfde stijl [*una quasi quinta maniera*] toevoegen, een mengeling [*mescolata*] van de genoemde zuivere stijlen, aangetoond door de bouwwerken van de Romeinen, die men nog kan zien. (...) Hij [de architect] zal zich genoodzaakt zien om van zijn eigen ideeën te vertrekken omdat Vitruvius volgens mij nergens dit *Compositet* werk [*opera Composita*] beschrijft – door sommigen 'Latijns werk' [*opera Latina*], door andere 'Italisch' [*Italica*] genoemd. De oude Romeinen bedachten deze compositie [*compositione*] van de Ionische en de Korinthische (...) door de Ionische voluut in het Korinthische kapiteel te plaatsen."⁷⁰

De *Compositete* orde waarover Vitruvius niets vermeldt, laat staan regels beschreef, is een typisch voorbeeld van een uitvinding uit de Renaissance die Serlio probeerde te verantwoorden aan de hand van antieke voorbeelden⁷¹. Daaruit blijkt dat van zuilelementen zoals bases en kapitelen de aparte onderdelen wel tot één orde kunnen behoren, maar

overstek van het Dorisch kapiteel die Serlio vergroot en de bovenste torus van de Ionische basis die Serlio verkleint.

⁶⁶ Thoenes en Günther, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?," 288-92.

⁶⁷ Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio," 232.

⁶⁸ "Serlios System ist mit einer Konsequenz durchgeführt, die Vitruv so nicht kennt, die überhaupt mehr dem Geist der Renaissance als der Antike entspricht." Günther, "Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio," 233.

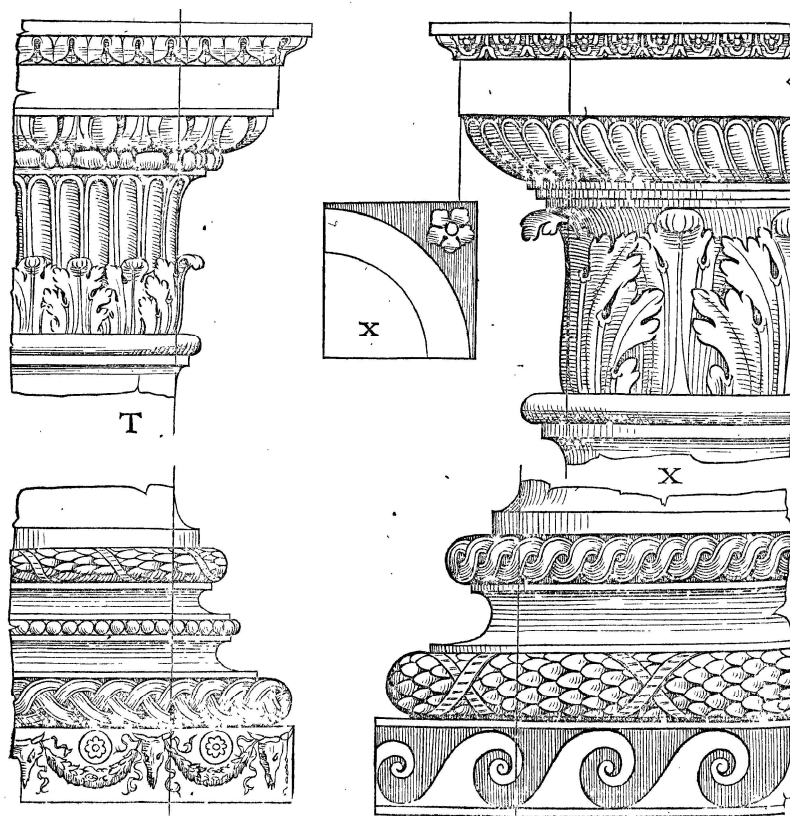
⁶⁹ Zeker wat betreft het geheel van zuil - bestaande uit basis, schacht en kapiteel - met entablement (en eventueel ook de piëdestal). Thoenes en Günther, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?," 267. Alberti alludeerde natuurlijk al met het 'Italische' kapiteel op deze orde, zoals reeds hierboven beschreven. Wat betreft het ontstaan en de beschrijving van de *Compositet* verwijs ik naar Yves Pauwels, *Aux Marges de la Règle. Essai sur les Ordres d'Architecture à la Renaissance*, (Wavre: Mardaga, 2008), 15-71, waarin hij de *Compositet* zeer uitgebreid behandelt.

⁷⁰ Serlio schrijft dit bij aanvang van het deel over de *Compositete* zuilenorden, IV, LXIV (183r). Het Nederlandstalige citaat hierboven is een eigen vertaling op basis van de oorspronkelijke Italiaanse tekst en de Engelse vertaling van Vaughan Hart en Peter Hicks uit 1996. Voor de Italiaanse tekst baseerde ik mij op de derde editie van het *Vierde Boek* (1544), de editie die Hart en Hicks vertaalden. Deze uitgave staat online op Google Books: Sebastiano Serlio, "Architettura: Regole Generali di Architettura di Sabastiano Serlio Bolognese sopra le cinque Maniere degli Edifici, cioè, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito," Google, Google Books, laatst geraadpleegd 29 maart 2019. https://books.google.fr/books?id=xNQAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=true.

⁷¹ Michael J. Waters, "Looking Beyond the Treatise. Single-Leaf Prints and Sixteenth-Century Architectural Culture," in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 41.

LIBRO V

Perche gli antiqui Romani han fatto diuerse mescolanze, io ne sceglierò alcune de le piu note, et anchora meglio intese, accio che l'architetto possi col suo bel giudicio, secondo gli accidenti fare election di quello, che piu al proposito gli tornerà. Il capitel qui sotto segnato. T. è composto di Dorico, Ionico, & Corinthio, l'abaco, & il cimatio è Dorico; l'uduolo, & le strie sono Ioniche; li astragali, & le foglie son Corinthie, et similmente la sua base, per li dui tori è Dorica, ma p le due scotie, et lo astragalo, et anchora i lauri dilicati la dinotano Corinthia. Le quai cose sono in tresseuere in Roma. Il capitel segnato. X. et similmente la base, son di due specie, Dorica, et Corinthia; l'abaco del capitello, et anchora le base è Dorica; ma la base p la dilicatezza de i lauri si puote dir Corinthia, et cosi le foglie del capitello son del Corinthio, et pche l'abaco è quadrato; ma tutti gli altri mēbri sono in rotōdita a li quattro anguli, sotto l'abaco si sculpirāno le rosette, come qui sotto si dimostra. Il capitel segnato. A. per il monstro cauallo, in loco del caulicolo si puo dir Composito, & è a la Basilica del Foro transitorio. Le strie de la colonna son diuerse da le altre, come si uede sotto l'A. La base segnata. X. è Composita, & è in Roma. Il capitel segnato. B. è Corinthio puro, & è a le tre colonne, opera bellissima, à canto l'Colseo. Il capitel segnato. C. è Composito, di Ionico, & Corinthio à un' Arco Triompale in Verona. Il capitel segnato. D. è a l'Arco medesimo di basso rilieuo ad alcune colonne piane. La base segnata. Y. è composta per lo astragalo, che è sopra lo toro superiore, & è antica in Roma.



Figuur 1.13. Fol. LXVIIv uit het *Vierde Boek* van Sebastiano Serlio (1537) met antieke voorbeelden van de Compositete orde, afkomstig van Serlio, “*Les Livres d’Architecture*. Serlio, Sebastiano. *Regole generali di architettura...*” Centre d’Études Supérieures de la Renaissance.

dat Serlio de samenstelling ervan Composiet noemt⁷². Het voorbeeld dat op fol. LXVIIv (Figuur 1.13) is aangeduid met X zou eenvoudig kunnen worden beschreven als een gedecoreerd Dorisch kapiteel en basis, maar Serlio beschouwt ze als een Composiet van Dorisch en Korinthisch, want “de abacus van het kapiteel en ook de basis is Dorisch; de basis kan men echter wegens de verfijndheid van het vakmanschap Korintisch noemen; hetzelfde geldt voor de bladeren van het kapiteel en omdat de dekplaat vierkantig is, maar al de andere onderdelen rond zijn.”⁷³ Het is niet verwonderlijk dat wanneer de

⁷² Yves Pauwels, *Aux Marges de la Règle. Essai sur les Ordres d’Architecture à la Renaissance* (Wavre: Mardaga, 2008), 55.

⁷³ “l’abaco del capitello, et anchora la base è Dorica; ma la base p la dilicatezza de i lavori si puote dir Corinthia, et cosi le foglie del capitello son del Corinthio, et perche l’abaco è quadrato; ma tutti gli altri mēbri sono in rotōdita”. Serlio, IV, LXIIv (184r). Eigen vertaling, opnieuw gebaseerd op (Eng.) Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:366; IV, LXIIv (184r) en (It.) Serlio, “Architettura: Regole Generali di Architettura,” LXIIv.

‘zuivere orden’ strak gedefinieerd zijn, kleine afwijkingen al dwingen het zuilelement als Compositet te benoemen.

Drie jaar later publiceerde Serlio zijn *Derde Boek* waarin hij vooral antieke monumenten en architectuur bespreekt op basis van verschillende illustraties⁷⁴. Dat boek is in zekere zin een verlengstuk van zijn eerder verschenen canon⁷⁵, hoewel Serlio ook duidelijk schrijft dat het zijn “bedoeling [*intento*] is om de goed bedachte [*intese*] zaken van de slecht bedachte te onderscheiden, en niet op basis van mijn oordeel, maar volgens de regels [*le autorità*] van Vitruvius en ook van de goede antieke voorbeelden [*le buone antichità*], dat wil zeggen, dewelke beter overeenstemmen met theorie [*dottrina*] van deze auteur.”⁷⁶ Serlio gaat soms nog een stap verder door bij het reconstrueren van antieke ruïnes het voorbeeld te corrigeren⁷⁷. De richtlijnen van Vitruvius worden in het *Derde Boek* verplicht na te volgen wetten⁷⁸.

Hoewel latere auteurs nog architectuurtraktaten over (onder andere) de vijf zuilenorden zouden publiceren zoals Giacomo Barozzi da Vignola (*Canon van de Vijf Orden van de Architectuur*, 1562), Andrea Palladio (*De Vier Boeken over Architectuur*, 1570) en Vincenzo Scamozzi (*De Grondgedachte van de Universele Bouwkunst*, 1615)⁷⁹, is reeds in *Vierde Boek* van Serlio duidelijk dat de vijf zuilenorden een systeem

⁷⁴ Meer specifiek behandelt Serlio in zijn *Derde Boek* gebouwde architectuur die geografisch in Rome, Italië en haar nabije omgeving verspreid liggen; die vooral van antieke aard zijn, maar historisch ook sterk verschillend; en die eveneens in omvang en functie sterk uiteenlopen. Hart en Peter Hicks, “Introduction,” xxix. William Dinsmoor vermeldt dat het *Derde Boek* 118 illustraties op 155 pagina's telt, Dinsmoor, “The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I,” 68.

⁷⁵ Waters, “A Renaissance without Order,” 501. Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), 120-1. Ik neem deze gedachte over van Michael Waters en Alina Payne, naar wie Waters ook verwijst, maar in beperkte mate. Waters en Payne geven immers geen duidelijke voorbeelden om de gedachte te staven. Hubertus Günther daarentegen doet dat wel en geeft een genuanceerder beeld over de relatie tussen Boek III en IV in Günther, “Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio,” 235-8. Serlio concipieerde zijn *Derde Boek* niet om zijn eerder gepubliceerde *Vierde Boek* tegen te spreken (op dat vlak ga ik met Waters akkoord), maar Serlio geeft ook enkele voorbeelden van antieke architectuur die niet overeenstemmen met de regels van Vitruvius (op dat vlak spreek ik Waters tegen), zoals de voorbeelden die Günther geeft: het entablement en het kapiteel van het Pantheon, de kapitelen van de Boog van Ancona en die van de Boog van Pula (Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:111,214,218).

⁷⁶ Serlio, III, XLVII (70v). Dit Nederlandstalige citaat is een eigen vertaling op basis van op de oorspronkelijke Italiaanse tekst en de Engelse vertaling van Vaughan Hart en Peter Hicks. Voor de Engelse vertaling, zie Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:138. Voor de Italiaanse tekst baseerde ik mij op de tweede editie van het *Derde Boek* (1544), de editie die Hart en Hicks vertaalden. Deze uitgave staat online op Sebastiano Serlio, “Il Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le Antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italian” Heidi. Katalog für die Bibliotheken der Universität Heidelberg. Heidelberger historische Bestände - digital. Bücher zur Architektur und Gartenkunst, laatst geraadpleegd 30 maart, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1544/0048>

⁷⁷ Serlio corrigeert bijvoorbeeld de Tempel in Tivoli door het toevoegen van onder andere deuren en ramen. Hart en Hicks, “Introduction,” xxix. Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:126; III, XXXV (64r).

⁷⁸ Günther, “Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio,” 237-8

⁷⁹ De Nederlandstalige titel van het traktaat van Vignola is een eigen vertaling, gebaseerd op de Italiaanse titel “Regola delli Cinque Ordini” en de Engelstalige titel “Canon of the Five Orders of Architecture” van de vertaling van Branko Mitrovic (New York: Acanthus Press, 1999) dat ik verder niet heb geraadpleegd. De Nederlandstalige titel van het traktaat van Palladio is ook een eigen vertaling, gebaseerd op de Italiaanse titel “I Quattro Libri dell’Architettura” en de Engelstalige titel “The Four Books on Architecture” van de vertaling door Robert Tavernor en Richard Schofield (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002) waarvan ik verder enkel de inleiding heb geraadpleegd. De Nederlandstalige titel van het traktaat van Scamozzi is letterlijk overgenomen van de Nederlandstalige vertaling door Maaide Dicke, Koen Ottenheim en Wolbert Vroom (Amsterdam: Architectura & Natura Pers, 2008). Koen Ottenheim, “Inleiding,” in Vincenzo Scamozzi, *De Grondgedachte van de Universele Bouwkunst. VI Klassieke Zuilenorden*, vert. door Maaide Dicke, Koen Ottenheim en Wolbert Vroom (Amsterdam: Architectura & Natura Pers, 2008), 9. Christof Thoenes, “Vignolas “Regola delli Cinque Ordini”,” *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983): 360, 369. Robert Tavernor, “Introduction,” in Andrea Palladio, *The*

uiteenzet dat is gecreëerd door de humanisten en kunstenaars tijdens de Renaissance, meer bepaald in het begin van de zestiende eeuw en is gebaseerd op een logica uit de Renaissance. Christof Thoenes beschrijft deze uitvinding dan ook als “een rationele methode om het antieke vocabularium toe te passen op de eigentijdse architectuur”⁸⁰. Antieke tempels werden immers niet meer gebouwd, wel Renaissance-paleizen. De studie van de ruïnes en traktaten uit de oudheid resulteerde in een eigen en eigentijdse architecturale vormtaal met antieke pretenties zoals dat het meest nuttig voor en toepasbaar op de eigentijdse architectuur was⁸¹.

1.2 De losse prenten met zuilfragmenten

Serlio en later Vignola, Palladio en Scamozzi waren dus de protagonisten in de creatie van een Renaissance-systeem dat de zuilen aan de hand van vijf orden beschrijft. Echter was die creatie evenzeer een systeem om de zuilen te classificeren, met andere woorden: het was een (of zelfs dé) canon van de zuilenorden, en dus een subjectieve en op waardeoordelen gebaseerde selectie⁸². De traktaatschrijvers hadden de moed – om het zo te mogen noemen – om aan de overvloed in uiteenlopende ‘data’ van vormen en verhoudingen, van kapitelen, bases en kroonlijsten *orde* op te leggen en enigszins theoretisch te onderbouwen op basis van Vitruvius. Architectuurhistorica Cammy Brothers benadrukt aldus dat Renaissance-theoretici hun traktaten schreven met een ambitie duidelijkheid te scheppen in die enorme variëteit, gestaafd met (interpretaties van) Vitruvius en dat zij zeer selectief waren wat betreft de bronnen van hun geschriften door de antieke voorbeelden die hun systeem bevestigden, te verkiezen boven die het ontkrachten⁸³.

Niet alleen Brothers, maar ook andere architectuurhistorici zoals Henri Zerner en Michael J. Waters wezen er dan ook op dat er naast het traditionele paradigma modellen van antieke architectuur – één dat selectief was, min of meer overeenkwam met Vitruvius’ geschriften en geliefd was bij traktaatschrijvers – een ander paradigma modellen bestond dat een groot contrast met het eerste vormde door hun sterk gedecoreerd voorkomen, hun verbeeldingskracht en niet-canonisch karakter⁸⁴. Uiterst verwonderlijk is deze constatacie niet. Serlio gaf eerlijk in zijn *Vierde Boek* toe “een groot verschil

Four Books on Architecture. Vert. Robert Tavernor en Richard Schofield (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002), xiv-xvi. Hart en Hicks, “Introduction,” xxxiii.

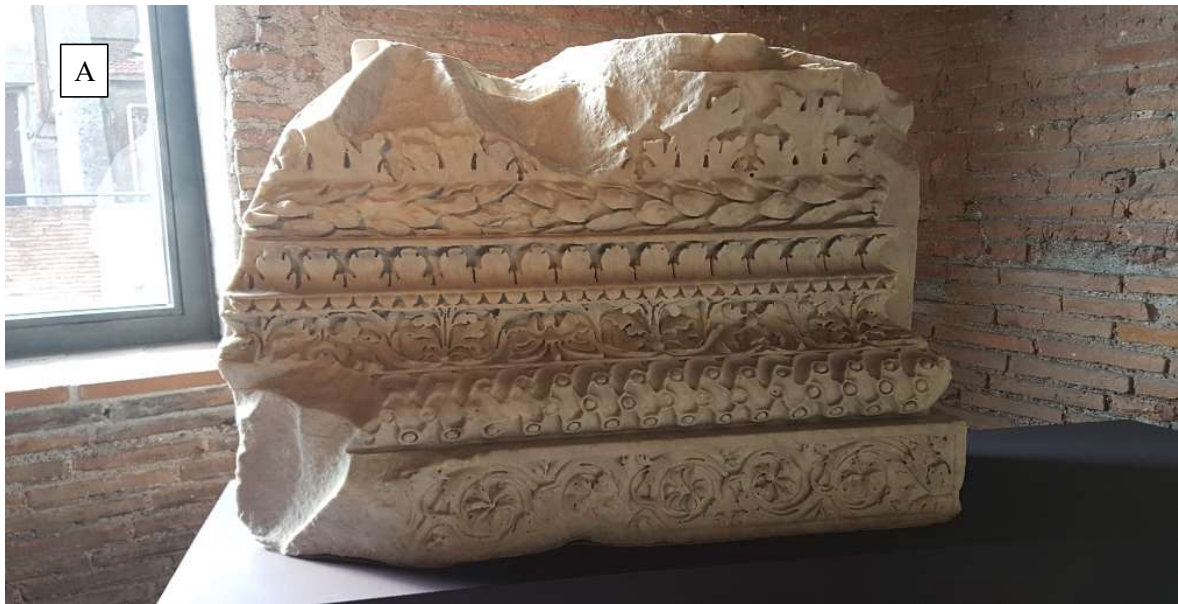
⁸⁰ “un metodo razionale per l’applicazione del linguaggio antico all’architettura del proprio tempo” Thoenes en Günther, “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?,” 270.

⁸¹ Thoenes en Günther, “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?,” 271.

⁸² Het Nederlands woordenboek *Van Dale* geeft tien omschrijvingen voor het woord ‘canon’ waaronder een “verzameling van feiten, gebeurtenissen en kunstwerken die in een cultuur als waardevol erkend worden en in de bestudering van die cultuur als referentiepunt dienen”. Ton den Boon, Ruud Hendrickx, *Van Dale. Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal*, 15^{de} ed. (Utrecht en Antwerpen: Van Dale Uitgevers, 2015), 673.

⁸³ Brothers, “Introduction,” p. 6.

⁸⁴ Henri Zerner, “Du mot à l’image: le rôle de la gravure sur cuivre,” in *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, ed. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988): 281-94. Brothers, “Introduction,” p. 7.



Figuur 1.14. Zuilonderdelen zonder zuilenorde? Deze fragmenten bewijzen het sterk gedecoreerde karakter van de Romeinse architectuur: (A) pilasterbase uit de Tempel van Venus Genetrix (Rome, Museo dei Fori Imperiali) (B) entablement van de Tempel van Vespasianus en Titus (Rome, Musei Capitolini, Tabularium).

tussen de dingen in Rome (...) en de geschriften van Vitruvius”⁸⁵ op te merken. En reeds Alberti schrijft, na zijn uiteenzetting over het Dorisch, Ionisch, Korinthisch en Italisch kapiteel dat er “zeer veel andere soorten bestaande uit onderdelen van deze, met ofwel onderdelen toegevoegd of verminderd”⁸⁶ te vinden zijn. Ornament speelde immers een belangrijke rol in de Romeinse architectuur⁸⁷. Daarvan getuigen overigens voldoende voorbeelden van erg gedecoreerde zuilonderdelen in Rome (Figuur 1.14)⁸⁸.

⁸⁵ “Perche io trovo gran differentia da le cose di Roma, e di altri luoghi de Italia, ai scritti di Vitruvio” Serlio, IV, XIXv (141v). Eigen vertaling, opnieuw gebaseerd op (Eng.) Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:286; IV, XIXv (141v) en (It.) Serlio, “Architettura: Regole Generali di Architettura,” XIXv..

⁸⁶ “a great many other sorts made up of the members of these, with either additions or diminutions” Alberti, VII, 8. Leon Battista Alberti, *Ten Books on Architecture*, vert. James Leoni, red. Joseph Rykwert (Londen: Tiranti, 1955), 145 (166).

⁸⁷ John B. Ward-Perkins, *Roman Architecture* (New York: Abrams, 1977), 82.

⁸⁸ In Appendix C staan overigens voorbeelden genoeg van dergelijke erg gedecoreerde zuilonderdelen.

Terecht nuanceerde Brothers dus de visie om schetsen als een soort voorbereidende fase te beschouwen in een ontwikkeling die resulteerde in het gedrukte traktaat⁸⁹. Waar de modellen voor de zuilenorden uit de traktaten hun neerslag vonden in het al dan niet geïllustreerde geschreven traktaat, manifesteerden de andere modellen zich in de vorm van schetsen en later losse printvellen. De tekenaars van losse zuildelen zoals bases en kapitelen legden de rijkdom en virtuositeit van de antiek Romeinse architectuur bloot. Aan de geschriften van Vitruvius hechtten ze minder belang waardoor de schetsen en etsen hoofdzakelijk een visuele bron van informatie waren⁹⁰. Het is deze nuancering en deze lijn (de onderste tijdbalk in Figuur 1.1) die we hieronder zullen bespreken vertrekkende uit de oorsprong van de prenten met zuilfragmenten.

1.2.1 Oorsprong: schetsboeken

Dat een vroege generatie kunstenaars waaronder Brunelleschi en Alberti in de eerste helft van de 15^{de} eeuw vooral dan gebouwen en minder losse zuilfragmenten uit de oudheid zou hebben opgetekend, kan niet bewezen worden in de vorm van hun overgeleverde schetsboeken, maar is wel zeer aannemelijk op basis van secundaire literatuur⁹¹. Als uitzondering gelden de tekeningen van de humanist Ciriaco van Ancona welke de vroegste voorbeelden van optekeningen van antieke architectuur uit de Renaissance zijn⁹². De vroegste schetsboeken die vandaag wel nog overgeleverd zijn en onder meer losse, gedecoreerde zuilfragmenten uit het antieke Rome bevatten, dateren uit de tweede helft van de 15^{de} eeuw, zoals de tekeningen uit het schildersatelier van de Florentijn Benozzo Gozzoli van omstreeks 1460 (Figuur 1.15)⁹³.

Misschien nog wel het meest duidelijke bewijs van een vroege, maar brede interesse in losse gedecoreerde zuilfragmenten is het zogenaamde *Piccolo Libro*, het eerste en oudste onderdeel van het schetsboek van de Florentijnse architect Giuliano da Sangallo (ca. 1452-1516)⁹⁴ dat tot stand kwam over een periode van ongeveer vijftig jaar tijdens de tweede helft van de 15^{de} eeuw tot circa 1514 en vandaag bekend staat als de *Codex Barberini*⁹⁵. Op verschillende folio's zijn enkele sterk gedecoreerde bases

⁸⁹ Brothers, "Drawing in the Void," 93.

⁹⁰ Brothers, "Introduction," p. 11.

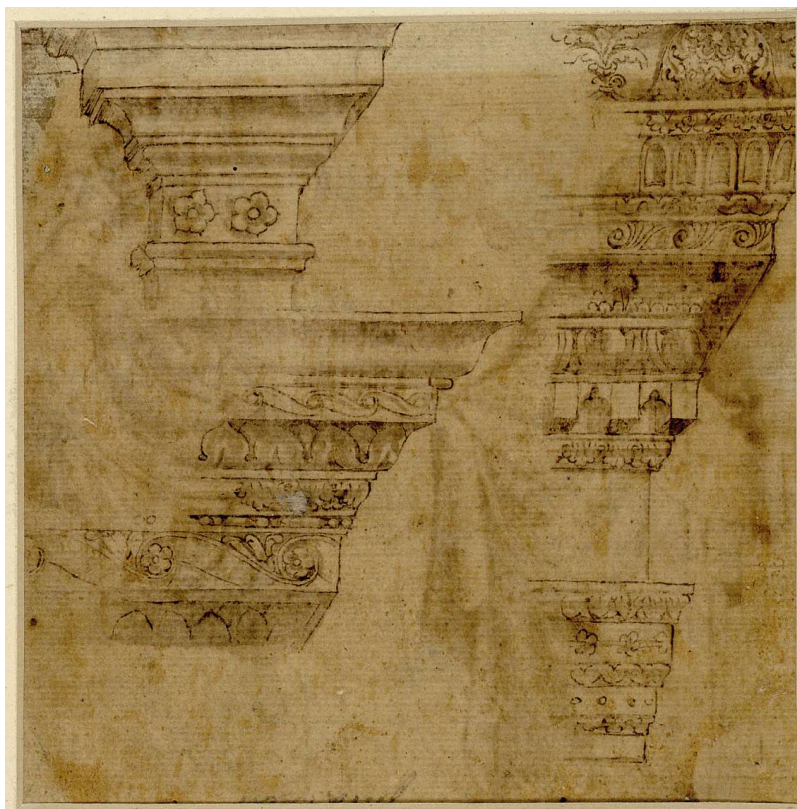
⁹¹ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 19. Cammy Brothers, "Architecture, History, Archaeology: Drawing Ancient Rome in the Letter to Leo X & in Sixteenth-Century Practice," in *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, red. Lars Jones en John Shearman (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 2001), 136.

⁹² Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 16.

⁹³ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 27. Waters, "A Renaissance without Order," 490.

⁹⁴ Over de geboortedatum van Giuliano da Sangallo bestaat discussie. Enerzijds is er een vroege datering van 1443/45, anderzijds is er een late datering van 1452. Ik volg Hubertus Günther die, ondanks dat hij schrijft dat de geboortedatum van (ca.) 1445 als algemene aanname geldt, overtuigend de late datering beargumenteert op basis van de suggestie dat de vader van Giuliano in juridische documenten niet zou liegen over het bestaan van zijn ene zoon (Antonio da Sangallo) en over de leeftijd van de andere (Giuliano), Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 27, 104-6. Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I Disegni di Architettura e dell'Antico* (Rome: Officina Ed., 1985), 9.

⁹⁵ Over het exacte jaartal wanneer Giuliano da Sangallo aan zijn schetsboek begon, bestaat discussie. Hij schreef zelf op de eerste folio van de *Codex Barberini* begonnen te zijn in het jaar 1465. Het is niet moeilijk aan te nemen dat Sangallo al enkele tekeningen had gemaakt vooraleer hij deze voorpagina opstelde. Günther, *Das Studium der antiken Architektur*,



Figuur 1.15. Studie van antieke entablementen en kroonlijsten uit de omgeving van Benozzo Gozzoli (Wenen, Albertina, 25450v).

(fol. 15r), kapitelen (fols. 10v, 11r, 14v) en entablementen (fols. 9v, 10v, 11v, 12r) evenwaardig naast elkaar getekend. Een aantal van deze fragmenten zijn identificeerbaar met reële overblijfselen uit het antieke en laat-antieke Rome⁹⁶ (Figuur 1.16 en Figuur 1.17) en de overige waarschijnlijk uitvindingen⁹⁷. Deze tekeningen tonen een grote belangstelling voor de ornamentele en figuratieve diversiteit van gedecoreerde zuilonderdelen. Giuliano da Sangallo hechtte minder belang aan de context, zowel architecturaal als topografisch, waaruit de fragmenten stammen, een eventuele classificatie op welke basis dan ook en zelfs een nauwkeurige weergave gebaseerd op afmetingen⁹⁸.

De redenen die aan de basis lagen voor het ontstaan van dergelijke schetsboeken waren uiteenlopend: Alberti zocht bijvoorbeeld naar een archeologische basis in de context van zijn architectuurtraktaat⁹⁹, maar vooral kunstenaars verzamelden, soms als onderdeel van hun opleiding¹⁰⁰, een aantal voorbeelden om eventueel later toe te passen

111-2. Christian Hülsen laat de Codex pas aanvangen in de tweede helft van de jaren '1480. Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, 2^{de} ed*, vol. 1 *Testo* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984), xxv-xxvi.

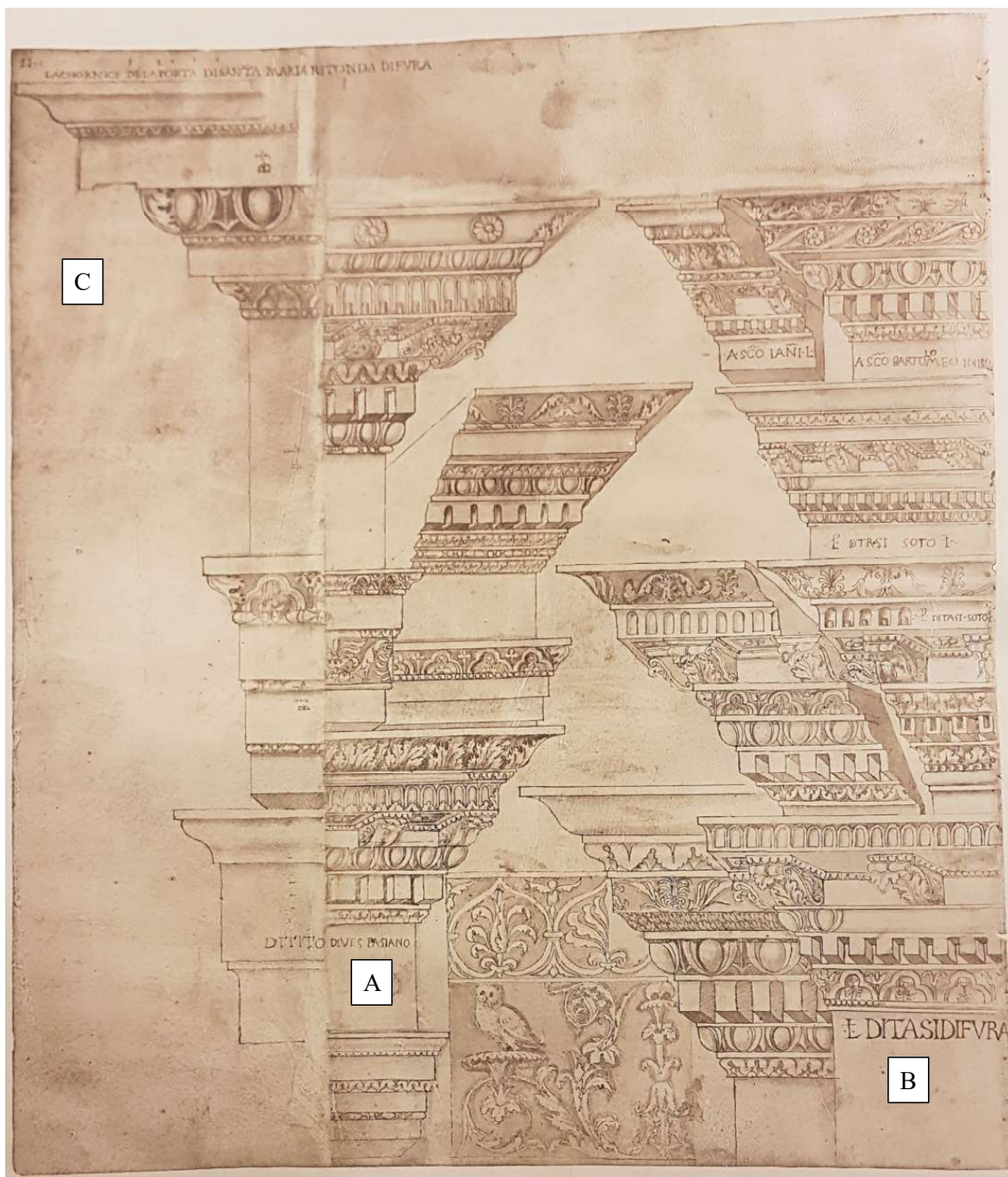
⁹⁶ De identificatie van verschillende getekende fragmenten uit de Codex Barberini is in eerste plaats de verdienste van Christian Hülsen, maar daarnaast verdient ook de latere auteur Stefano Borsi speciale vermelding. Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, vol. 1 *Testo*. Borsi, *Giuliano da Sangallo*.

⁹⁷ Brothers, "Introduction," 7.

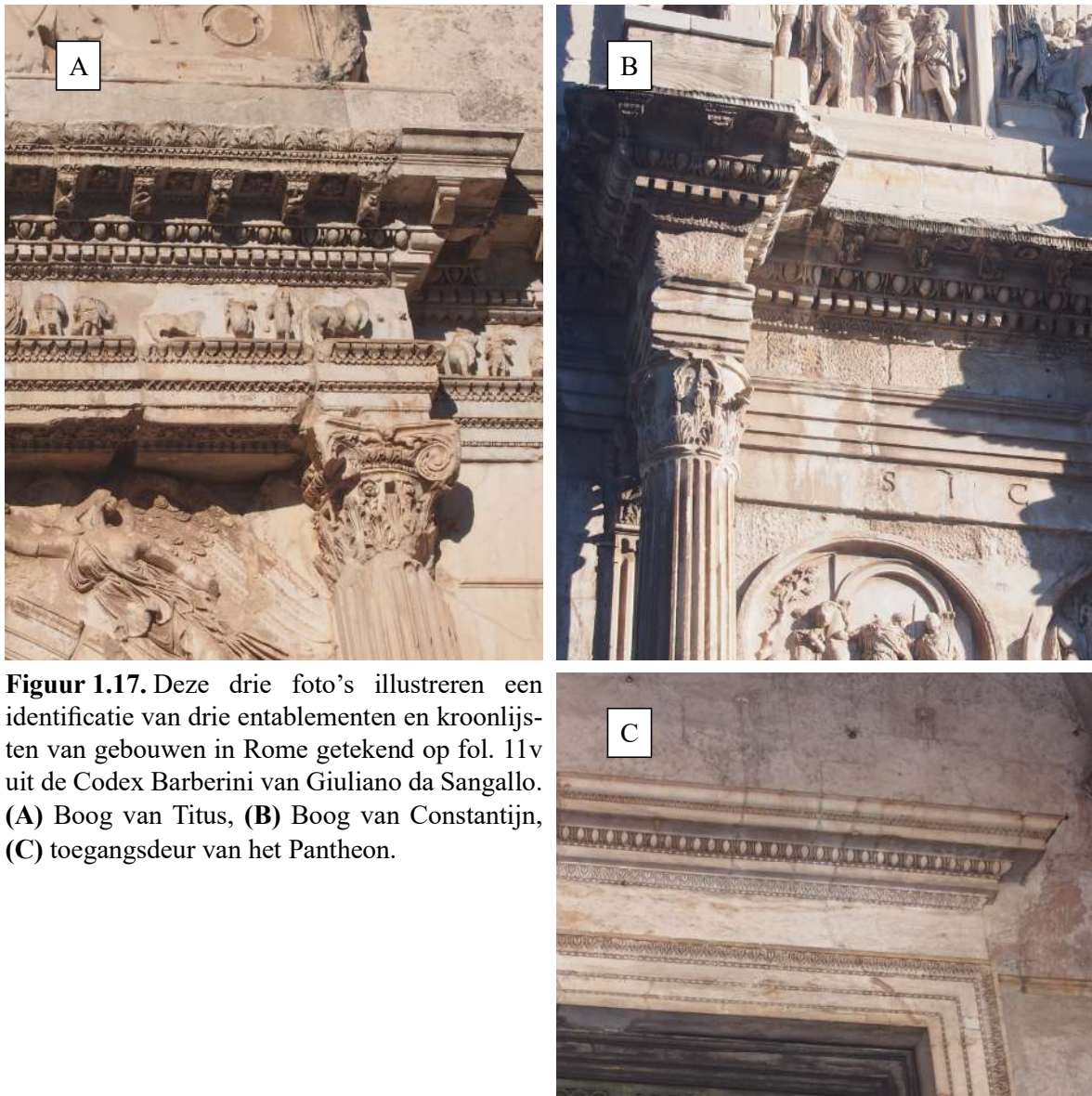
⁹⁸ Waters, "A Renaissance without Order," 490. Brothers, "Introduction," 7.

⁹⁹ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 23.

¹⁰⁰ Kathleen Wren Christian, "For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers: Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome," in *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, red. Tatjana Bartsch en Peter Seiler (Berlijn: Mann, 2012), 143-4.



Figuur 1.16. Fol. 11v uit de Codex Barberini van Giuliano da Sangallo. Op bovenstaande folio zijn drie fragmenten aangeduid (als A, B en C) en geïdentificeerd met foto's op Figuur 1.17, uit Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, vol. 2 *Tavole* (FOGLIO 11^v).



Figuur 1.17. Deze drie foto's illustreren een identificatie van drie entablementen en kroonlijsten van gebouwen in Rome getekend op fol. 11v uit de Codex Barberini van Giuliano da Sangallo. **(A)** Boog van Titus, **(B)** Boog van Constantijn, **(C)** toegangsdeur van het Pantheon.

in hun schilderijen (Gozzoli bijvoorbeeld), architectuur (Sangallo) of beeldhouwkunst¹⁰¹. Dat ging al dan niet gepaard vanuit de bekommernis om de fragmenten in tekeningen te bewaren voordat ze verloren raakten door de verwoestende bouwactiviteiten in Rome¹⁰². De spolia lagen overigens verspreid over een stad die toen als geheel al even onleesbaar was als het Forum Romanum vandaag (Figuur 1.18). Vele, maar zeker niet alle antieke zuilfragmenten waren bovendien in situ nog eenvoudig terug te vinden¹⁰³,

¹⁰¹ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 27.

¹⁰² Brothers, "Architecture, History, Archaeology," 135. Christian, "For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers," 143. Eva Sanford geeft in het tweede deel van haar artikel "The Destruction of Ancient Rome" onder andere enkele duidelijke voorbeelden van verordeningen die pausen in de Renaissance uitvaardigden om de vernieling van antieke monumenten tegen te gaan, maar zich er zelf ook schuldig aan maakten: Paus Pius II gebood zo de monumenten te beschermen, maar gebruikte zelf voor de bouw van een loggia zuilen van de Portico van Octavia en in 1534 was het bijvoorbeeld nog nodig dat Paulus III de productie van kalk op basis van standbeelden verbood. Eva Matthews Sanford, "The Destruction of Ancient Rome (Continued)," *The Classic Weekly* 40, no. 17 (1947): 131-2.

¹⁰³ Ik nuanceer met de argumenten hierboven de woorden van Cammy Brothers die schrijft dat "ornamentele details gemak-



Figuur 1.18. Maarten van Heemskerck, *Het Forum Romanum en het Capitoool vanuit de Palatijn*, ca. 1532-1536 (Berlijn, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 79 D 2 a fols. 79v, 80r).



Figuur 1.19. Enkele voorbeelden van hergebruik van antieke fragmenten in latere gebouwen: (A) kapitelen uit de Thermes van Caracalla in de Santa Maria in Trastevere, (B) basis hergebruikt als kapiteel in de Santa Maria in Aracoeli, (C) voorgevel van de Casa dei Crescenzi.

maar waren in de voorbije eeuwen hergebruikt in latere, publiek toegankelijke bouwwerken zoals kerken (Figuur 1.19) of ondergebracht in private collecties¹⁰⁴. Daarbij komt nog dat een correcte interpretatie van de antieke fragmenten zoals een identificatie of een nauwkeurige opmeting niet vanzelfsprekend was¹⁰⁵. Niet alleen omdat schetsboeken dus waardevolle inventarissen waren die op een beperkt aantal pagina's relatief veel en moeilijk of niet meer te verkrijgen kennis grafisch concentreerden, maar ook omdat het aantal kunstenaars dat zelf Rome had bezocht¹⁰⁶, beperkt was, bestond er in de Renaissance een levendige traditie om tekeningen uit die schetsboeken te kopiëren en niet rechtstreeks de fragmenten zelf over te tekenen¹⁰⁷. Dat de meeste van de overgeleverde schetsboeken niet van originele aard en op directe observatie van de monumenten gebaseerd zijn, maar kopieën van originele tekeningen zijn, beweerde Arnold Nesselrath¹⁰⁸. Een overtuigend voorbeeld gaf Charlotte Schreiter door tekeningen uit de *Codex Escorialensis*, een schetsboek afkomstig uit de kring van de Florentijnse schilder Domenico Ghirlandaio uit voornamelijk het laatste decennium van de 15^{de} eeuw¹⁰⁹, en uit het *Larger Talman Album* te vergelijken¹¹⁰: al de gedecoreerde bases (dertien bases in totaal, waarvan elf verschillende en dus twee dezelfde dubbel) uit de *Codex Escorialensis* zijn ook en zelfs op een beperkt aantal folio's in het *Larger Talman Album*

kelijk te vinden tussen de antieke ruïnes" zijn, woorden waarmee ik grotendeels akkoord ga. Cammy Brothers, "Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise," in *Some Degree of Happiness. Studi di Storia dell'Architettura in Onore di Howard Burns*, red. Maria Beltramini en Caroline Elam (Pisa: Ed. della Normale, 2010), 96.

¹⁰⁴ Christian, "For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers," 130, 142-3.

¹⁰⁵ Christian, "For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers," 144. Er zijn verschillende voorbeelden van bases die als kapiteel in kerken hergebruikt werden (zie Figuur 1.19, B) en als dusdanig naast andere kapitelen in schetsboeken getekend werden of andersom. Giuliano da Sangallo tekende bijvoorbeeld op fol. 10v twee bases (onderste boven zoals in de Figuur) als kapiteel tussen andere kapitelen, maar ook het tegengestelde zoals een kapiteel dat als basis verschijnt tussen andere bases op fol. 15. Het is natuurlijk niet met volledige zekerheid na te gaan of Giuliano (of één van zijn tekenaars) zich hiervan bewust was, maar het toont de moeilijkheden bij de interpretatie van antieke fragmenten.

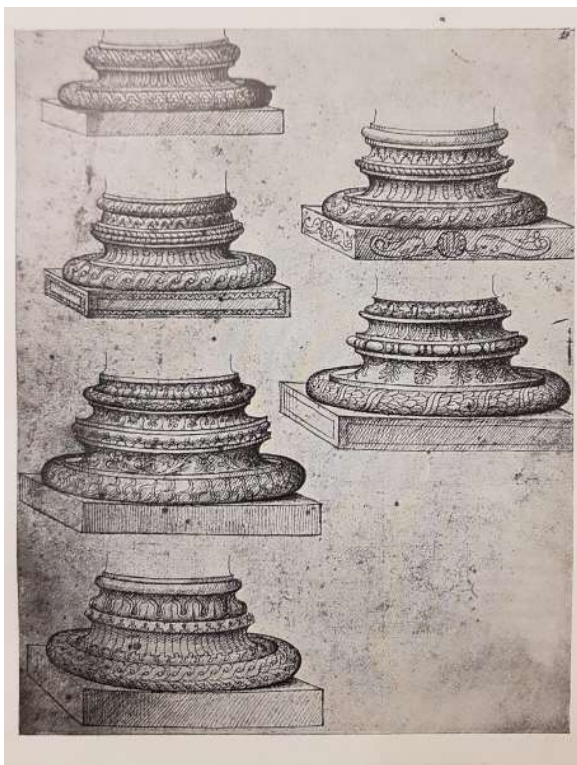
¹⁰⁶ Waters, "A Renaissance without Order," 490.

¹⁰⁷ Waters, "A Renaissance without Order," 490.

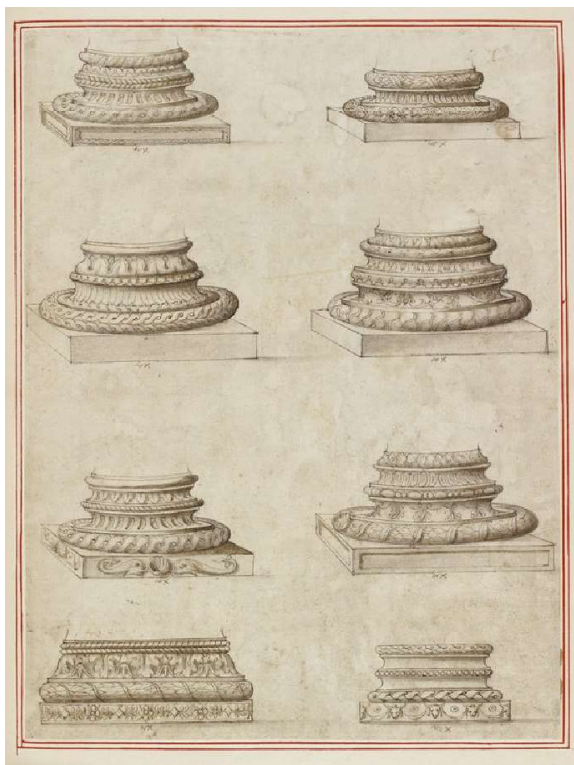
¹⁰⁸ Arnold Nesselrath, "I Libri di Disegni di Antichità. Tentativo di una Tipologia," in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, red. Salvatore Settis (Turijn: Giulio Einaudi, 1986), 3:119-22.

¹⁰⁹ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 107. Hanno-Walter Kruft, "Concerning the Date of the Codex Escorialensis," *The Burlington Magazine* 112, no. 802 (1970): 44. Wolfgang Lotz, *Studies in Italian Renaissance Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977), 24.

¹¹⁰ Charlotte Schreiter, "Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen. Interpretationsmöglichkeiten aus archäologischer Sicht," *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003): 54-5. Charlotte Schreiter onderzoekt de gelijkenissen tussen de twee codices op basis van een onderzoek met behulp van de *Census of Antique Works of Art Known to the Renaissance*, een online database die monumenten uit de oudheid linkt met documenten uit de Renaissance. Ik heb het voorbeeld van Charlotte Schreiter herdaan, maar kom tot andere resultaten wat betreft de aantallen. Zij vermeldt 15 gedecoreerde bases voor de *Codex Escorialensis*, 59 voor het *Larger Talman Album* en een overeenkomst van 14 bases (dus alle bases uit de *Codex Escorialensis* behalve één komen terug in het *Larger Talman Album*). Het voorbeeld herdoen op identiek dezelfde manier als Schreiter beschrijft, is niet meer mogelijk: tussen haar artikel uit 2003 en deze masterproef zit een periode van 17 jaar waarin de *Census* natuurlijk is bijgewerkt en geüpdatet, zowel inhoudelijk als wat betreft de interface. Wanneer ik zoek naar "decorated base" in de "Codex Escorialensis" in de *Census*-databank vind ik 17 *Census*-elementen (*CensusID*'s) waarvan er 5 verwijzen naar dezelfde basis van de Tempel van Mars Ultor en 2 naar dezelfde basis van de Tempel van Concordia, wat het aantal op 11 verschillende bases in de *Codex Escorialensis* brengt. Ik vermoed dat zij op het aantal van 15 komt door de twee tussentitels uit de *Census*, waarin ook de woordcombinatie "decorated base" in voor komt, van diezelfde 17 af heeft getrokken. Hetzelfde heb ik dat gedaan voor het *Larger Talman Album* waarin in totaal 65 gedecoreerde bases en 61 verschillende getekend zijn. De aantallen verschillen dus licht, maar de conclusies die ik overneem van Schreiter zijn dezelfde.



Figuur 1.20. Fol. 23r uit de Codex Escorialensis, uit Egger, *Codex Escorialensis* (FOL. 23).



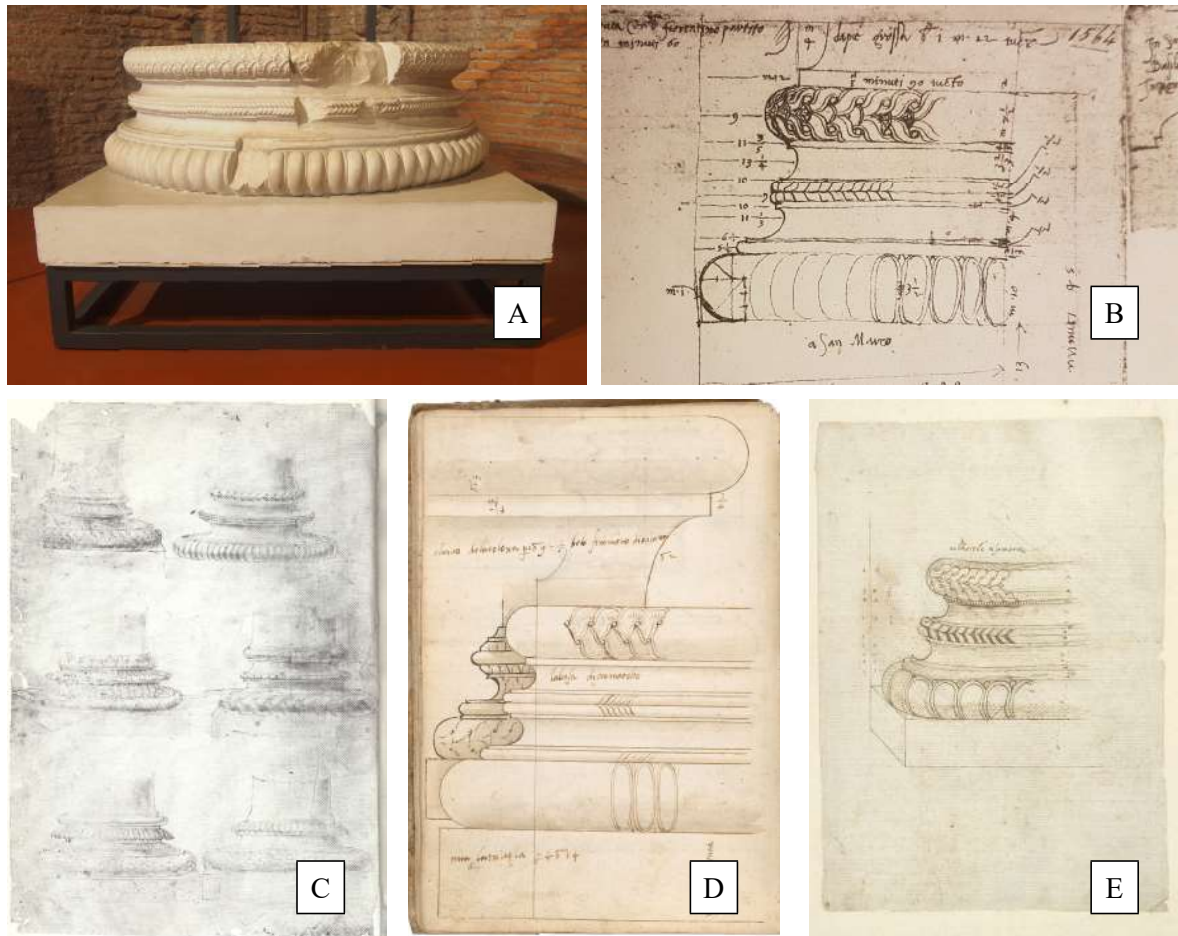
Figuur 1.21. Fol 108r uit het Larger Talman Album. Copyright Ashmoleon Museum, University of Oxford.

getekend¹¹¹. Meer specifiek worden de zes bases van fol. 23r uit de Codex Escorialensis (Figuur 1.20) hernomen op fol. 108r uit het Larger Talman Album (Figuur 1.21). Op die laatste folio, waarover de bases beter geschikt zijn dan op die van de Codex Escorialensis, zijn bovendien nog twee extra pilasterbases getekend die eveneens in de Codex Escorialensis terug te vinden zijn op twee andere folio's waar ze wat misplaatst tussen kapitelen en andere ornamenten staan.

De activiteit van het tekenen en overtekenen van één of meerdere schetsboeken had twee gevolgen. Ten eerste werd de creativiteit van de tekenaar om zelf nieuwe fragmenten samen te stellen uit de inventaris aan antieke vormen en decoraties gestimuleerd zoals al werd aangehaald met betrekking tot de ongeïdentificeerde tekeningen van Giuliano da Sangallo. Ook van de zes bases op fol. 23r uit de Codex Escorialensis (Figuur 1.20) blijven er vier ongeïdentificeerd en zijn dus waarschijnlijk eigentijdse creaties¹¹². Ten tweede stelt men vast dat sommige fragmenten vaker in schetsboeken terugkeren dan andere en dat er dus een grotere appreciatie voor een bepaald aantal

¹¹¹ Het betreft folio's 12r, 15v, 22v, 23r, 49v en 51r uit de Codex Escorialensis en folio's 62, 106, 108, 109, 131, 134 uit het Larger Talman Album.

¹¹² Hermann Egger was niet in staat nummers 1, 2, 4 en 5 (van boven naar onder, eerst de linkse kolom en dan de rechtse kolom) te identificeren. Hermann Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, vol. 1 (Wenen: Alfred Hölder, 1906), 86.

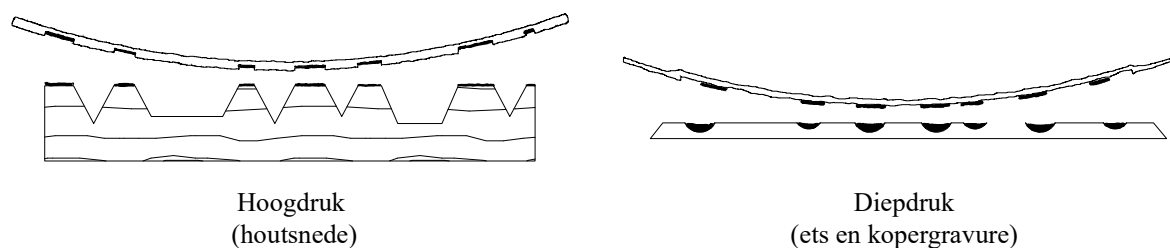


Figuur 1.22. De base van de Tempel van Mars Ultor, nu in het Museo dei Fori Imperiali (A), keert terug bij verschillende tekenaars: (B) Peruzzi, uit Bartoli, *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze* (TAV. CLXXXIII, fig. 318), (C) Francesco di Giorgio (rechts bovenaan), uit Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura* (TAV. 186), (D) Menicantonio. Copyright The Morgan Library & Museum, New York, (E) “Sangallo-album”, Copyright Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Charles A. Loeser.

fragmenten ontstond wat uitgroeide tot een poging enkele basismodellen samen te stellen¹¹³. Eén van de bekendste voorbeelden van een dergelijk populair fragment en één dat Serlio ook opneemt in zijn *Derde Boek* is de basis uit de Tempel van Mars Ultor (Figuur 1.22)¹¹⁴. Beide schijnbaar tegenstrijdige ontwikkelingen, namelijk zowel de waardering van een eerder statische set aan modellen als de dynamische creatie om de ruïnes formeel uit te putten tot eigen *all’antica* ontwerpen, zullen zich verderzetten tot aan het begin van de 16de eeuw wanneer de eerste prenten verschijnen en doorheen de hele eeuw.

¹¹³ Brothers, “Drawing in the Void,” 96.

¹¹⁴ Brothers, “Drawing in the Void,” 96. In het *Derde Boek* van Serlio is de basis te vinden op pagina LXXVI onder nummer C.



Figuur 1.23. Schematische illustratie van het procedé van (links) de hoogdruk en (rechts) de diepdruk.

1.2.2 De voorlopers van Meester G.A. met de Kraaienpoot

Ter inleiding van deze paragraaf is het nuttig te weten dat er in de Renaissance hoofdzakelijk twee verschillende technieken waren om prenten te drukken: enerzijds de houtsnede (een vorm van hoogdruk) en anderzijds de ets en de gravure (twee vormen van diepdruk) (Figuur 1.23)¹¹⁵. In het geval van een houtsnede tekent men eerst op een blok langshout het gewenste ontwerp voor de prent over, vervolgens snijdt men al het hout dat zich niet onder een tekenlijn bevindt enkele millimeters diep weg zodat enkel de ‘hoger gelegen’ lijnen (en vlakken) die de uiteindelijke prent zullen vormen, overblijven en tenslotte brengt men inkt aan op het bovenste oppervlak van het uitgesneden houtblok waartegen een vel papier wordt gedrukt dat dan de inkt opneemt en zo de uiteindelijke prent afbeeldt¹¹⁶. Van een gravure en een ets is het basale procedé - overtekenen, bewerken van het oppervlak en bedrukken van vel papier - gelijkaardig aan dat van de houtsnede, maar wordt een zachtere en dus eenvoudiger te bewerken koperplaat als basismateriaal gebruikt. In het geval van een gravure worden de tekenlijnen op de koperplaat overgebracht door het instrijken van een waslaag over de tekening en nadien dieper in de plaat gegraveerd met een burijn, een ruitvormige, stalen staaf met schuin afgeslepen punt¹¹⁷. In het geval van een ets werkt men daarentegen met zuur dat het koper doet oplossen ter hoogte van de tekenlijnen¹¹⁸. Bij zowel de ets als de gravure brengt men inkt op het oppervlak en in de groeven van de bewerkte koperplaat aan, de inkt op het oppervlak wordt verwijderd en de resterende inkt in de diepte van de groeven wordt op een vel papier geperst¹¹⁹. Het is reeds duidelijk dat vrij eenvoudig meerdere afdruk-

¹¹⁵ Henri Zerner, “Du mot à l’image: le rôle de la gravure sur cuivre,” in *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Paris: Picard, 1988), 281. Zerner beschrijft de twee technieken zeer kort, té kort voor een duidelijk begrip naar mijn mening. Ik heb daarom de beschrijving van de procedés uitgebreid op basis van het hoofdstuk “Grafische technieken” van Ad Stijnman in *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief*, waarnaar in de volgende voetnoten telkens specifiek wordt verwezen.

¹¹⁶ Ad Stijnman, “Grafische technieken,” in *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief*, red. Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen (Turnhout: Brepols, 2011), 165-6.

¹¹⁷ Stijnman, “Grafische technieken,” 171.

¹¹⁸ Stijnman, “Grafische technieken,” 172.

¹¹⁹ Stijnman, “Grafische technieken,” 173.



Figuur 1.24. Gravure met een ensemble van een gedecoreerd kapiteel en base en links een blad, toegeschreven aan Giovanni Antonio da Brescia. Bovenaan staat het bijschrift “IN S SILVESTRO” en onderaan “IN S GIORGIO” (Londen, British Museum, Prints & Drawings, 1845,0825.725).

ken van eenzelfde houtsnede, gravure en ets kunnen worden gemaakt¹²⁰ in tegenstelling tot een schets die telkens opnieuw handmatig moet worden overgetekend. Bovendien moet de tekening op het basismateriaal worden overgetekend in spiegelbeeld als de uiteindelijke prent identiek aan de oorspronkelijke tekening moet zijn¹²¹. Dat verklaart waarom de ene prent een kopie kan zijn van de andere wanneer beide prenten identiek, maar gespiegeld zijn¹²².

De Romeinse prenten van de graveur Giovanni Antonio da Brescia die dateren uit het begin van het tweede decennium van de 16^{de} eeuw zijn één van de vroegste voorbeelden van losse prenten van architectuurfragmenten¹²³ (Figuur 1.24). Net zoals de

¹²⁰ Stijnman, “Grafische technieken,” 166.

¹²¹ Stijnman, “Grafische technieken,” 165, 171.

¹²² Stijnman, “Grafische technieken,” 165.

¹²³ Er worden ten minste zeven dergelijke prenten aan hem toegeschreven. Daarnaast lijkt het mij moeilijk met zekerheid aan te tonen dat Giovanni Antonio da Brescia de eerste maker zou zijn van losse prenten van architecturale fragmenten en details zoals Michael Waters suggereert. De prenten die toegeschreven worden aan Giovanni Antonio da Brescia zijn noch gesigneerd noch gedateerd, op drie na (met de jaartallen 1507, 1509 en 1516). Waters volgt Christian van Heusinger die aanneemt dat Giovanni Antonio vanaf circa 1509 tot 1525 in Rome zou zijn geweest hoewel de prent gedateerd met het jaartal 1509 dat niet ontegenzeggelijk aantoon volgens Mark Zucker. Overtuigender is een datering op basis van het portret van Leo X die in 1513 paus werd. Zucker situeert de prenten van architecturale details op basis van stilistische gronden in de latere fase van Giovanni Antonio vanaf 1515 waardoor ze in het tijdsbestek vallen van de prenten van de Meester van het Jaar 1515 (over wie later meer in de volgende voetnoten). Bovendien zijn de structurele gelijkenissen tussen de prenten met een entablement en rechts een voorwerp of figuur ernaast van enerzijds Giovanni Antonio en anderzijds de Meester van

tekeningen in de schetsboeken bewijzen ook deze prenten een interesse in gedecoreerde zuilfragmenten zonder een beoogd doel ze in te passen binnen de strenge regels van bijvoorbeeld Serlio's vijf zuilenorden. Elk van de ongesigioneerde prenten toont ofwel één of meerdere entablementen ofwel een ensemble van kapiteel en basis, vergezeld met een figuur of een voorwerp zoals een helm. Een bijschrift van een locatie (in Rome) op elke prent doet vermoeden dat ze bestaande archeologische fragmenten weergeven, wat tenminste voor één geval, namelijk een ensemble met een kapiteel uit de Santa Prisca, kan worden bevestigd¹²⁴. Min of meer gelijktijdig¹²⁵ etste de zogenaamde Meester van het Jaar 1515, kortweg de Meester van 1515, verschillende prenten waaronder veertien met bases, kapitelen en entablementen gepaard met figuratieve composities op. In tegenstelling tot de gravures van Giovanni Antonio da Brescia bevatten de etsen van Meester van 1515 geen identificeerbare archeologische overblijfselen¹²⁶, maar vrije *all'antica* uitvindingen die overeenstemmen met tekeningen uit een Romeins schetsboek uit 1514 van de hand van Agostino Busti, een beeldhouwer uit Lombardije (Figuur 1.25)¹²⁷. Daartussen zitten ook fantastierijke herinterpretaties van antieke architectuurelementen zoals een triglief met kralen op en druppels in de vorm van belletjes (Figuur 1.26).

Een belangrijke gebeurtenis in de geschiedenis van de prenten in de context van de zuilenorden, zijn de negen gravures die Sebastiano Serlio en de graveur Agostino Veneziano in 1528 publiceerden in Venetië¹²⁸, naar Serlio's eigen zeggen "om gaandeweg beter deze diepgaande [studie] van de architectuur te kunnen doorgronden en in staat te zijn de verschillende stijlen [*generationi*] van gebouwen te onderscheiden – namelijk Toscaans, Dorisch, Ionisch, Korinthisch en Composiet [*Composito*]"¹²⁹

1515 duidelijk, zoals ook al werd aangehaald door Paul Kristeller. Waters, "A Renaissance without Order," 500. Waters, "Looking Beyond the Treatise," 20. Christian von Heusinger, "Zwei Ornamentstichsammelbände in der Herzog August Bibliothek. 26.6 Geom. und 37.2.1 Geom 2°," *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 28 (2003): 51. Mark Zucker, red., *The Illustrated Bartsch*, hoofded. Walter L. Strauss, vol. 25 (New York: Abaris Books, 1980), 315-18, 377.

¹²⁴ Deze prent wordt momenteel bewaard in de Herzog August Bibliothek. von Heusinger, "Zwei Ornamentstichsammelbände in der Herzog August Bibliothek".

¹²⁵ De onzekerheid rond de datering van de prenten van Giovanni da Brescia werd hierboven al kort aangehaald, maar geldt ook voor die van de Meester van 1515, zo genoemd omdat op één van de prenten die aan hem worden toegeschreven dit jaartal staat. Het schetsboek waarin de modellen staan - waarover later in de tekst meer wordt verteld - is gedateerd 1514. Deze datum is, zoals Mark Zucker zegt, een terminus post quem. Het zou daarentegen opmerkelijk zijn dat al zijn prenten, circa 41 in aantal met onderling verschillen in thema, afmetingen en stijl, in éénzelfde jaar zouden geproduceerd zijn.

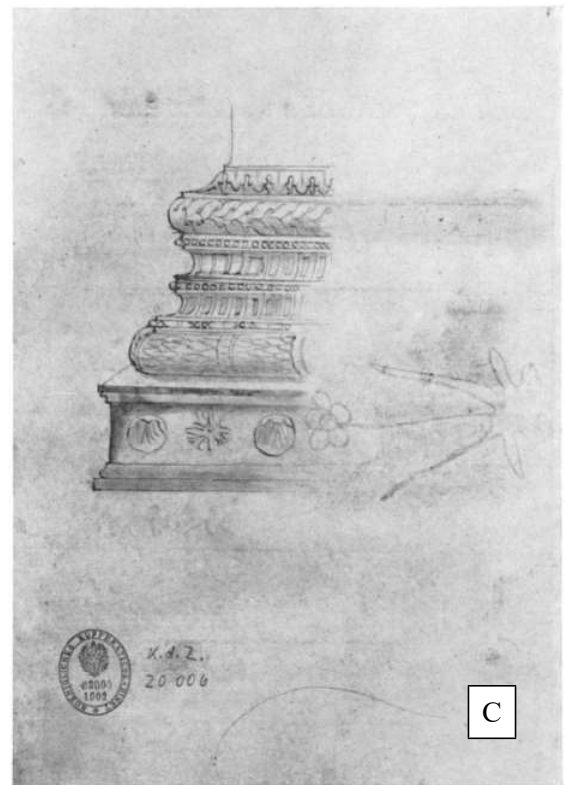
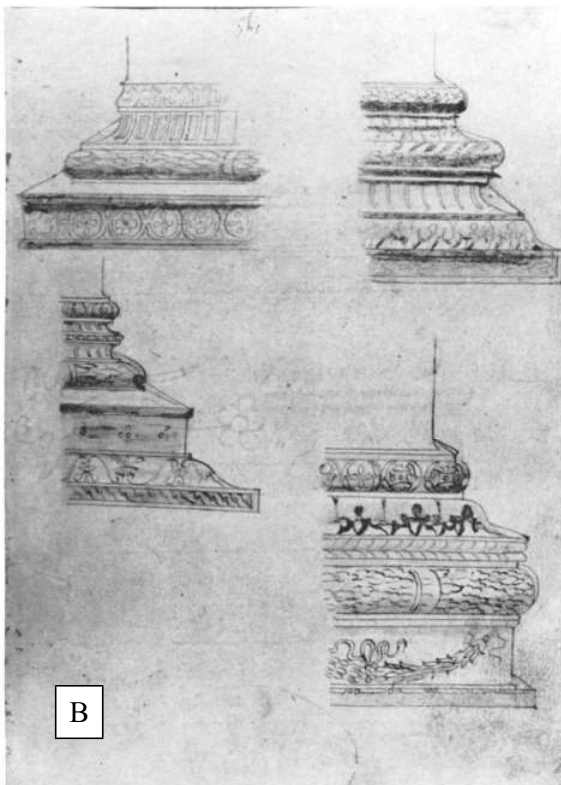
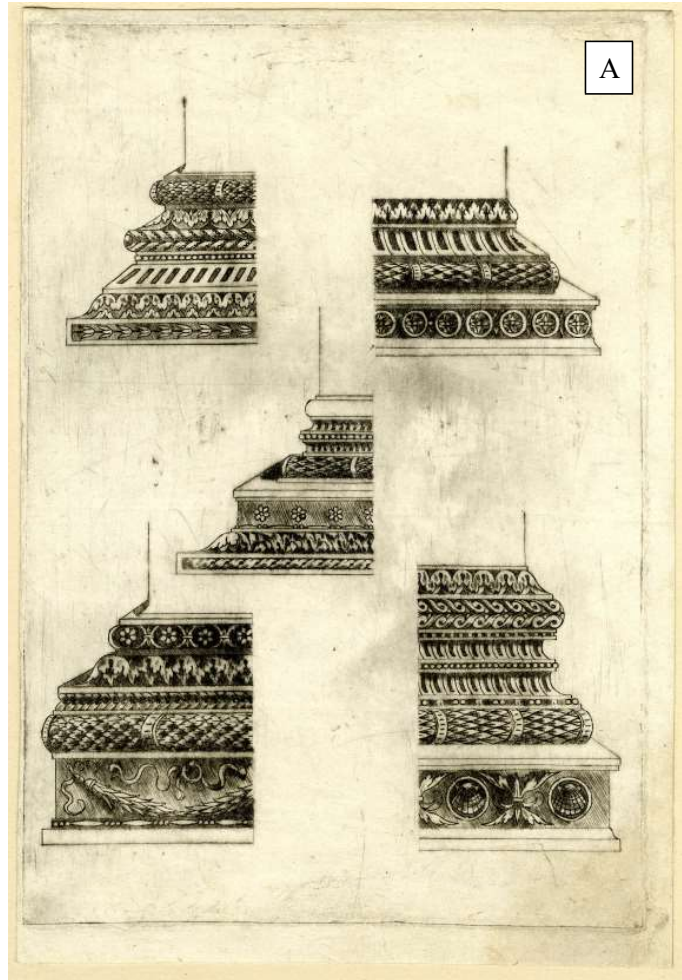
¹²⁶ Zucker, *The Illustrated Bartsch*, 25:587.

¹²⁷ Waters, "A Renaissance without Order," 492. Waters, "Looking Beyond the Treatise," 21-3. Het voorbeeld van de bases van Figuur 1.25 is overgenomen uit Peter Dryer en Matthias Winner, "Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin." *Jahrbuch der Berliner Museen* 115 (1964): 69.

¹²⁸ Rond deze negen gravures is het belangrijkste artikel dat van Deborah Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," *The Burlington Magazine* 115, no. 845 (augustus 1973): 512-516. Ook William Dinsmoor schreef daarover en suggereert dat de prenten in Mantua zijn gemaakt omdat Veneziano in Mantua zou zijn in 1528. Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," 62, 64. Henri Zerner beschrijft deze prenten slechts beperkt in zijn artikel "Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre," 282-4.

¹²⁹ "Et accio meglio si possa in questa profonda de Architectura proceder per ordine et sapere discernere le Generationi di Edificij zoe Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito" Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," 512. Het Nederlandstalige citaat is dus gebaseerd op zowel de originele Italiaanse tekst die ik heb overgenomen uit het artikel van Deborah Howard als de Engelstalige vertaling door Vaughan Hart en Peter Hicks, "Appendix One: Serlio's Venetian Copyrights," in *Sebastiano Serlio on Architecture*, vert. Vaughan Hart en Peter Hicks (New Haven & Londen: Yale Uni-

Figuur 1.25. (A) Meester van het Jaar 1515, gravure met vijf pilasterbases. (Londen, British Museum, Prints & Drawings, 1878,0713.2642). Deze bases komen overeen met de tekeningen uit het schetsboek van Agostino Busti: **(B)** fol. 25 recto, afb. 15 uit Dryer en Winner, “Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin.” **(C)** fol. 25 verso, afb. 16 uit Dryer en Winner, “Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin.”





Figuur 1.26. Meester van het Jaar 1515, ets met links een entablement en rechts een fantasierijke interpretatie van een triglief met vaas erboven (Wenen, Albertina, DG1962/1154).

(Figuur 1.27 en Figuur 1.28). De negen gepubliceerde prenten met op elke prent telkens in perspectief getekend één van de drie zuilcomponenten (een basis, kapiteel en entablement) voor elke van de drie Griekse orden (Dorische, Ionisch en Korinthisch) zouden dus bedacht zijn als onderdeel van een omvangrijkere serie hoewel van de twee andere, vermelde orden (Toscaans en Composiet) geen prenten gekend zijn¹³⁰. Afgebeeld zijn geen bestaande zuilfragmenten, maar wellicht eigen uitvindingen¹³¹. Daarnaast is op elke prent het jaartal 1528 toegevoegd, de initialen van de makers S.B. ('Sebastiano Bolognese') en A.V, een titel in de vorm van een orde-label (bijvoorbeeld *Dorica* of *Corinthio*)¹³², en een tweede, ongedecoreerde voorstellingswijze¹³³. Omdat er slechts één voorbeeld, een geïdealiseerde variant, van elk zuilelement van elke orde gepubliceerd is, lijkt bijvoorbeeld Figuur 1.28 niet een Korinthisch entablement, maar hét

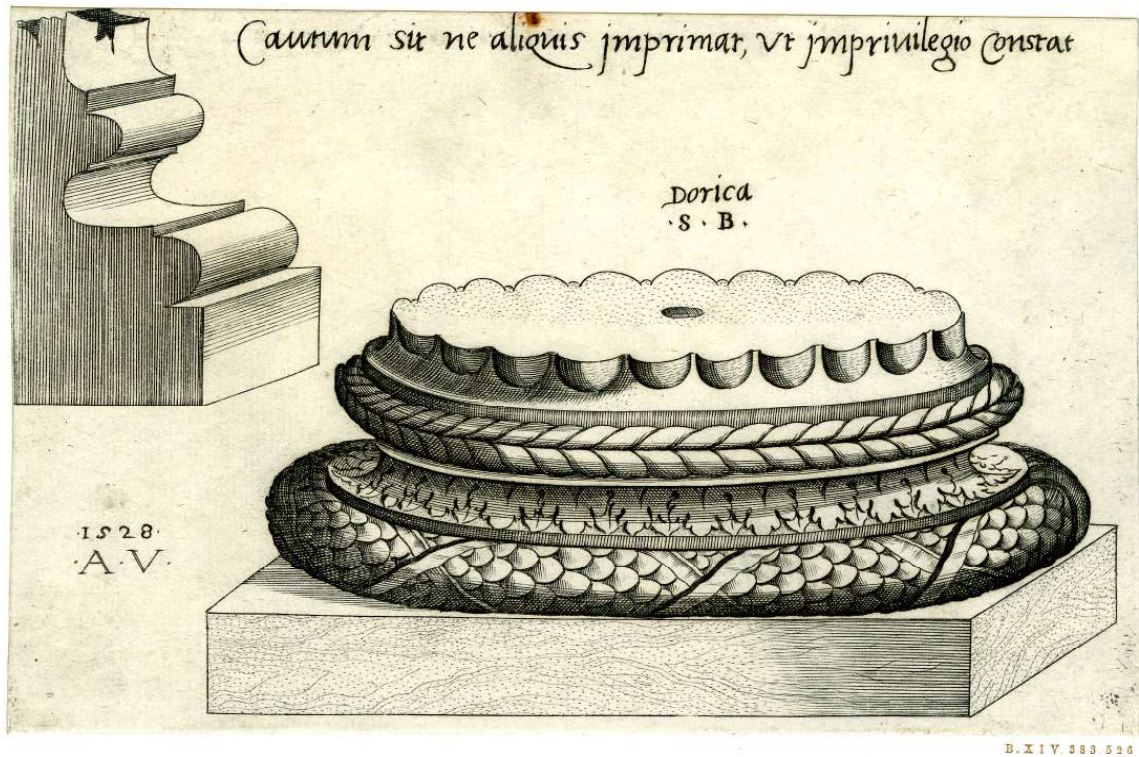
versity Press, 1996) 1:466-7.

¹³⁰Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," 64. Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," 512, 515.

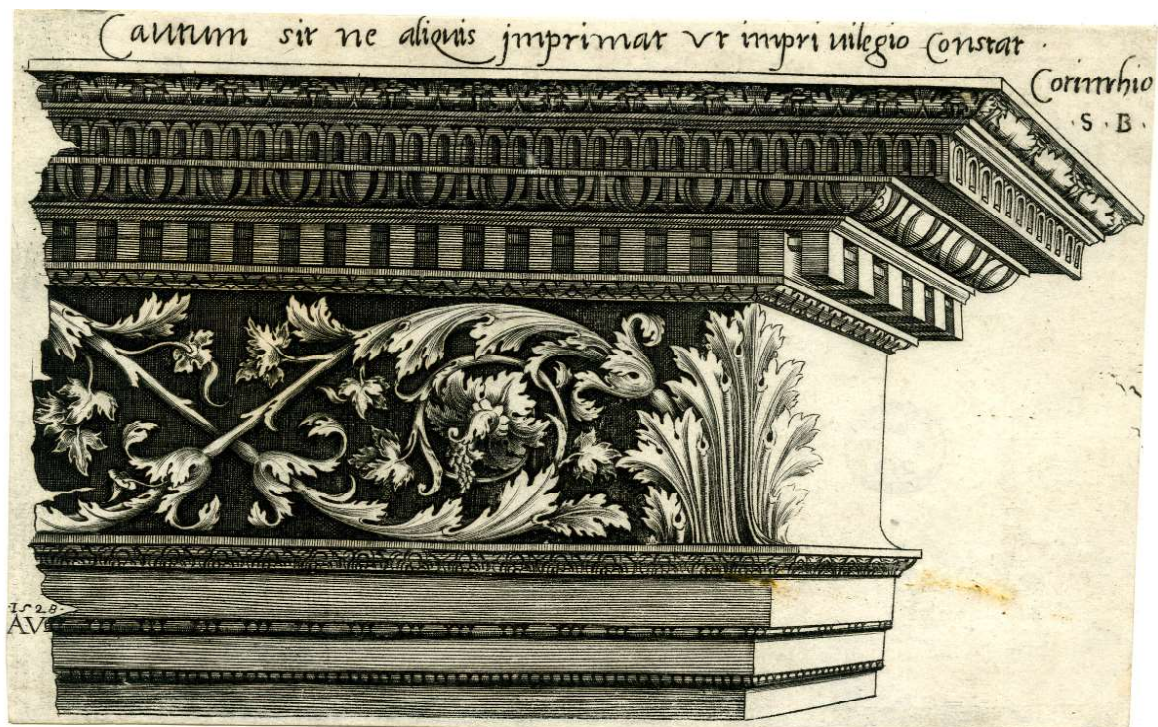
¹³¹Het Korinthische kapiteel lijkt mij daarentegen wel een vrij standaard Korinthisch kapiteel met palmladeren en stengel-voluten. Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," 515.

¹³²Daarnaast staat op elke prent met betrekking tot de auteursrechten ook nog de zin "cautum sit ne aliquis imprimat ut imprivilegio constat", wat letterlijk zoiets als "moge het verzekerd zijn dat niemand [dit] drukt zoals in het voorrecht vaststaat" betekent. Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," 512.

¹³³De entablementen zijn in één stuk in vooraanzicht weergegeven als in perspectief. Het gedeelte in perspectief is ongedecoreerd.



Figuur 1.27. Sebastiano Serlio en Agostino Veneziano, *Dorische base en profiel*, 1528 (Londen, British Museum, Prints & Drawings, 1869,0410.208).



Figuur 1.28. Sebastiano Serlio en Agostino Veneziano, *Korinthisch entablement*, 1528 (Londen, British Museum, Prints & Drawings, 1869,0410.213).

Korinthisch entablement weer te geven. De prenten hebben, negen jaar voor de publicatie van het *Vierde Boek*, een didactische opzet om normen rond de zuilenorden op een illustratieve wijze vast te stellen¹³⁴. Op die manier vormen deze prenten waar voor de eerste keer Serlio's vijf orden worden geconcipeerd¹³⁵, een raakpunt (slechts één van de ontelbaar vele) tussen de traditie van enerzijds het architectuurtraktaat en de losse prenten anderzijds. Tenslotte is nog het gebruik van de term *Composiet* [*Composito*] voor een vijfde orde opvallend, wat erop wijst dat de term al langer in gebruik was en misschien circuleerde in het architecturale of ruimere artistieke milieu in Rome voor Serlio's beschrijving ervan in het *Vierde Boek* uit 1537¹³⁶.

Samenvattend is er dus in de voorbeelden hierboven een grote fascinatie voor antieke modellen die zich vormelijk onderscheiden van die uit de architectuurtraktaten op te merken hoewel de prenten van Serlio en Veneziano de kiem van het *Vierde Boek* lijken te bevatten. Op verschillende vlakken zijn er gelijkenissen en is er dus continuïteit tussen de vroege schetsboeken en latere prenten zowel inhoudelijk als in manier van representeren: de fascinatie voor het gedecoreerde zuilfragment, hetzij historisch identificeerbaar en al dan niet met een bijschrift met de locatie, hetzij een *all'antica* uitvinding, uit zich in verschillende voorstellingswijzen van perspectieven en geometrie. Kenmerkend daarnaast is het kopiëren van schetsen naar prenten. Hoewel Michael Waters vanuit het voorbeeld van Giovanni Antonio da Brescia oordeelt dat “de prent een surrogaat voor de tekening is geworden”¹³⁷, betekende het ontstaan van de prenten allerm minst de dood van het schetsboek zoals dat van Agostino Busti bewijst. Tenslotte, de prenten van Serlio en Veneziano suggereren dat de makers twee verschillende kunstenaars, een ontwerper (Serlio) en een graveur (Veneziano), kunnen zijn¹³⁸. Al deze argumenten, aangehaald in deze conclusie en in het gehele hoofdstuk, vormen de achtergrond bij het onderzoek naar de prenten van Meester G.A. met de Kraaienpoot dat in het volgende hoofdstuk uiteengezet wordt.

¹³⁴ Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 27. Dinsmoor, “The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I,” 65. Howard, “Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights,” 515.

¹³⁵ Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 25-7. Thoenes en Günther, “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?,” 262.

¹³⁶ Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 41.

¹³⁷ “the print now became a surrogate for drawing” Waters, “A Renaissance without Order,” 492.

¹³⁸ De kans is zeer groot dat Serlio, opgeleid als schilder, de ontwerpen maakte, en dat graveur Veneziano dan zijn ontwerpen graveerde. Deborah Howard en William Dinsmoor lijken daarvan overtuigd. Howard, “Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights,” 512-516. Dinsmoor, “The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I,” 64.

Hoofdstuk 2: De prenten van Meester G.A.

2.0 Inleiding en methodologie

Dit tweede hoofdstuk omvat het onderzoek naar het hoofdonderwerp van deze masterproef: de prenten die worden toegeschreven aan Meester G.A. met de Kraaienpoot. Hier zullen de verschillende aspecten van het onderzoek uitgebreid besproken worden in een drietal op elkaar verder bouwende paragrafen. Het onderwerp van de eerste paragraaf (“2.1 Het primaire vertrekpunt: de prenten”) bevat de vraag naar het basismateriaal. Met behulp van een historische en stilistische onderzoek wordt de vraag beantwoord welke prenten aan Meester G.A. kunnen worden toegeschreven, welke niet en welke met elkaar gelinkt zijn. In een volgende stap wordt gekeken naar de inhoud van de prenten en staat de vraag naar het bronmateriaal centraal (“2.2 De bronnen voor de prenten”). Ten eerste wordt de onderzoeksvraag wat de prenten weergeven, beantwoord: zijn de weergegeven fragmenten historisch identificeerbaar met nog vindbare antieke fragmenten of met tekeningen uit schetsboeken van de Renaissance? Ten tweede wordt onderzocht hoe de fragmenten worden weergegeven: wat is kenmerkend voor de representatiewijze en hoe uniek is die? Vanuit dit onderzoek wordt een stap verder gezet (“2.3 Hypothesevorming over de identiteit en de ontstaansreden”): kunnen we vanuit de resultaten uit het voorbije historische onderzoek beargumenteerde antwoorden geven op vragen die voortvloeien uit het bestaan van deze prenten, maar niet altijd rechtstreeks uit de inhoud van de prenten zelf kunnen worden gehaald? Voorbeelden hiervan zijn de vraag naar de identiteit van de maker en de vraag waarom deze prenten tot stand zijn gekomen. Wat kunnen zij ons leren, ondanks het enigszins speculatieve karakter van de antwoorden?

Enige korte notie van het onderwerp op voorhand is echter wenselijk voor een goed begrip van dit hoofdstuk. Daarom volstaat het bij aanvang te veronderstellen dat de onderzochte reeks prenten ten eerste kopergravures zijn die hoofdzakelijk fragmenten van de zuilenorden weergeven, vaak met een bijschrift van de orde erbij vermeld (zie Appendix B). Ten tweede, dat deze prenten worden toegeschreven aan een verder onbekende Meester G.A. met de Kraaienpoot omdat de initialen ‘G A’ en het symbool van een Kraaienpoot op de meeste, maar niet op alle prenten staan. Ten derde, dat op enkele prenten ook de initialen ‘G P’ onder hetzelfde symbool staan wat kan wijzen op een tweede maker en ten vierde dat de prenten in Rome circa 1537 gedrukt werden.

De twee belangrijkste bronnen voor dit onderzoek naar Meester G.A. met de Kraaienpoot vormden ongetwijfeld de twee artikels van specialist Michael J. Waters. Zijn eerste artikel “Looking Beyond the Treatise” is een historische contextualisatie van de inhoud

van een tentoonstelling over Renaissance-prenten met zuilfragmenten, *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice*, gecureerd door Waters en Cammy Brothers¹. Eén jaar later volgde “A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints” dat losse prenten met zuilfragmenten plaatst in een breder historisch tijdsbestek en aan de traditie van kopiëren². Meester G.A. komt in beide artikels aan bod. Ten tweede zijn er nog een aantal andere artikelen die over dit onderwerp handelen, al zijn ze in lengte relatief beperkt. Henri Zerner schreef in 1988 al over deze prenten in zijn artikel “Du mot à l’image: le rôle de la gravure sur cuivre”³. Meer recent, eerder als reactie op de tentoonstelling van Waters en Brothers, schreef Isabella Balestreri nog een artikel⁴. Het artikel van Lamberto Donati spitst zich eerder toe op de discussie over de identificatie van Meester G.A. en Meester G.P.⁵. Een aantal historici hebben kort geschreven over Meester G.A. in het kader van een museumcatalogus: Janet Adams voor een tentoonstelling van de Brown University⁶; Paul Nash e.a. voor The British Museum⁷; Jesús María González de Zárate voor de collectie van het Escorial⁸; Elizabeth Miller voor The Victoria and Albert Museum⁹. Ook in negentiende eeuw waren de prenten van Meester G.A. onderwerp van discussie. De belangrijkste inventarissen uit deze eeuw zijn die van Johann David Passavant¹⁰ en Georg Kaspar Nagler¹¹.

2.1 Het primaire vertrekpunt: de prenten

2.1.1 Inventarisatie en een eerste poging tot indeling

Het belangrijkste vertrekpunt voor het wetenschappelijk debat rond Meester G.A. blijven de prenten die aan hem toegeschreven (kunnen) worden. In de hedendaagse lite-

¹ Michael J. Waters, “Looking Beyond the Treatise. Single-Leaf Prints and Sixteenth-Century Architectural Culture,” in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 18-48.

² Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 488-523.

³ Henri Zerner, “Du mot à l’image: le rôle de la gravure sur cuivre,” in *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, ed. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988): 281-94.

⁴ Isabella Balestreri, “Dettagli dall’Antico del quarto Decennio del XVI Secolo. I Maestri “PS” e “GA col Tribolo” alla Biblioteca Ambrosiana.” *Lexicon. Storia e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 14/15 (2012): 25-32.

⁵ Lamberto Donati, “Monogrammist G.A., G.P.,” *Maso Finiguerra* 5 (1940): 167-169.

⁶ Brown University Department of Art. *Ornament and Architecture: Renaissance Drawings, Prints and Books* (Providence, Rhode Island: Brown University, 1980), 72-75.

⁷ Paul W. Nash et. al., reds, *Early Printed Books 1478–1840: A Catalogue of the British Architecture Library’s Early Imprints Collection*, vol. 5 (München: K.G. Saur, 1994-2003), 2599-2602.

⁸ Jesús María González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 1 (Ephialte: Vitoria-Gasteiz, 1992-1996), 5-11.

⁹ Elizabeth Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum* (Londen: V&A Publ., 1999), 178-181, 184-200.

¹⁰ Johann David Passavant, *Le Peintre-Graveur*, vol. 6 (Leipzig: Rudolph Weigel, 1860-1864), 161-4.

¹¹ Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und Diejenigen Bekannten und Unbekannten Künstler aller Schulen*, vol. 2 (München: Georg Franz, 1858-1879), 958-60.

ratuur zijn er slechts twee pogingen gekend om een degelijke catalogus van zijn werk op te bouwen: enerzijds de catalogus van Paul Nash e.a. van de British Architectural Library (BAL)¹², anderzijds die van Michael Waters¹³. Omdat het aantal prenten, namelijk negenentwintig, bij beide catalogi gelijk is, maar de inhoud licht verschilt, heb ik een eigen catalogus samengesteld en ondergebracht in “Appendix B”. Het vergelijkend onderzoek tussen deze Appendix B en de twee bovengenoemde catalogi is samengevat in Tabel 2.1 op pagina 56. Uiteraard was dat onderzoek omvattender aangezien er nog andere, slechts deels volledige catalogi in oude en moderne literatuur voorhanden zijn¹⁴. De opsomming van al de geraadpleegde catalogi en een vergelijking van de genummerde prenten eruit zijn aangegeven in elk catalogus-element in Appendix B en samengevat in Tabel B.2 op pagina 141. Dat het inventariseren van de prenten niet altijd even voor de hand ligt, waarom welke prenten wel of niet zijn opgenomen en hoe dit uiteindelijk resulteert tot Appendix B, wordt in wat volgt stapsgewijs opgebouwd, beschreven en getabelleerd weergegeven in Tabel 2.2 (de verklaring voor de in deze tabel gebruikte vraagtekens volgt hieronder)¹⁵.

Men zou kunnen vertrekken van een eerste ‘kern’ van zestien prenten. Al deze zestien prenten zijn immers gravures en in afmetingen ongeveer gelijk (circa 120 à 130 mm (hoogte) op circa 160 à 180 mm (breedte)¹⁶). Inhoudelijk gaat het om twaalf bases en vier kapitelen - één basis of één kapiteel per prent - met een deel van de zuilschacht, al dan in een afgebrokkelde toestand als een ruïne voorgesteld. Bovendien zijn de weergegeven zuilfragmenten erg gedecoreerd, op het kapiteel uit Catalogus nr. 14 na. De algemene compositie van elke prent oogt tevens zeer gelijkaardig: elk fragment is weergegeven met een kenmerkende schaduwtechniek, vanuit een perspectief (parallele projectie of éénpuntsprojectie), voorzien van een titel of label in de vorm van een

¹² Paul W. Nash et. al., reds, *Early Printed Books 1478–1840: A Catalogue of the British Architecture Library’s Early Imprints Collection*, vol. 5 (München: K.G. Saur, 1994-2003), 2599-602.

¹³ De “catalogus” van Michael Waters waarop Tabel 2.1 is gebaseerd, moet begrepen worden als een combinatie van enerzijds een echte catalogus van een tentoonstelling waarin Waters 23 prenten van (toeschrijvingen aan) Meester G.A. opneemt en toont, en anderzijds een korte omschrijving van Waters over de prenten toegeschreven aan Meester G.A. in de inleiding op de tentoonstelling: Michael J. Waters, “Catalogue,” in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 49-135. Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 28.

¹⁴ Van de oudere, negentiende-eeuwse literatuur zijn vooral de catalogi van Johann David Passavant (1864) en Georg Kaspar Nagler (1879) belangrijk. Johann David Passavant, *Le Peintre-Graveur*, vol. 6 (Leipzig: Rudolph Weigel, 1860-1864), 161-4. Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und Diejenigen Bekannten und Unbekannten Künstler aller Schulen*, vol. 2 (München: Georg Franz, 1858-1879), 958-60. Meer recent namen Jesús María González de Zárate (1992) en Elisabeth Miller (1999) ook prenten op in hun catalogus, resp. van het Escorial en van The Victoria and Albert Museum. Jesús María González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 1 (Ephialte: Vitoria-Gasteiz, 1992-1996), 5-11. Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 184-200.

¹⁵ Ik neem hiervoor min of meer de stapsgewijze opbouw in de BAL-catalogus als voorbeeld. Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2599-600.

¹⁶ De afmetingen van de prent van Catalogus nr. 4 zijn niet gegeven, maar dezelfde prent is ook te vinden in andere collecties. De afmetingen van de prent uit het Kupferstichkabinett bedragen 125 x 171 mm (Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 37.2.1 Geom. 2° (4-50)), die uit het British Museum bedragen 124 x 166 mm (Londen, The British Museum, Prints & Drawings, 1904,0822.1.24). Daarmee zijn de afmetingen van deze prent dus ook gelijk aan die van de andere.

Tabel 2.1. Overzicht van het vergelijkende onderzoek tussen de catalogus van de BAL, van Waters en Appendix B.

	Paul Nash et. al. <i>Early Printed Books 1478-1840 (BAL, RIBA) (2003)</i>	Michael J. Waters <i>Variety, Archeology and Ornament (2011)</i>	Appendix B
Kapitelen	8	9	9
Bases	14	13	13
Entablementen	2	2	2
Ensembles	3	3	3
Triomfboog	1	1	1
Plan van Napels	1	1	1
	29	29	29
G.A. + kraaienvoet	20	20	21
G.P. + kraaienvoet	3	3	3
niet gesigneerd	5	6	5
kraaienvoet	1	0	0
	29	29	29

zuilenorde en gesigneerd met een monogram dat bestaat uit de letters G.A.¹⁷ en een kraaienvoet-symbool. Opmerkelijk tenslotte is de toevoeging van maataanduidingen van en bij elk fragment. In het geval van al de twaalf bases en één kapiteel (Catalogus nr. 14) zijn ze vermeld bij een profiel van de halve snede of vooraanzicht langs de linker- of rechterkant van het zuilfragment. In het geval van de drie overige kapitelen staan ze langsheen het kapiteel, eventueel tussen projectielijnen. Bij deze drie kapitelen is ook telkens een schietlood gegraveerd met de afmetingen van het uitstek. De gebruikte afmetingen zijn de *uncia* en de *minuto* en in het geval van Catalogus nrs. 16 en 17 ook de *pie*. Elk van deze afmetingen kunnen uitgedrukt worden in relatie tot een andere afmeting, de *palmo*, en dus ook tot elkaar¹⁸ (zie ook Tabel B.1 op pagina 140). Twee andere prenten, namelijk die van het ‘Korinthisch’ entablement (Catalogus nr. 27) en van het ‘Composiet’ kapiteel (Catalogus nr. 18) voldoen aan de meeste van de bovenstaande ‘kern-criteria’, maar zijn iets groter, resp. 141 x 177 mm en 219 x 146 mm. Daarnaast hanteert het maatsysteem van het entablement naast de *pie* nog een vierde eenheid, namelijk de *digito* welke gelijk is aan één zestiende van een *pie*¹⁹ (Tabel B.1). Hoewel

¹⁷ de ‘A’ van ‘G.A.’ in Catalogus nr. 9 mist een horizontaal streepje

¹⁸ Horace Doursther, *Dictionnaire Universel des Poids et Mesures Anciens et Modernes* (Brussel: M. Hayez, 1840), 283, 369.

¹⁹ Doursther, *Dictionnaire Universe*, 130-1.

Tabel 2.2. Getabelleerd overzicht van een eerste mogelijke indeling van de negenentwintig prenten. Bijgevoegd is een overzicht welke prenten Nash et. al. en Waters wel of niet opnemen.

				Nash et. al.	Waters
[1A]	G. A. & Kraaienvoet		16		
	12 bases	[Cat. 1-12]	12	✓	✓
	4 kapitelen	[Cat. 14-17]	4	✓	✓
[1B]	G. A. & Kraaienvoet+		2		
	1 kapiteel	[Cat. 18]	1	✓	✓
	1 entablement	[Cat. 27]	1	✓	✓(?)
[1C]	G. A. & Kraaienvoet++		2		
	Triomfboog	[Cat. 28]	1	✓	✓
	Plan van Napels	[Cat. 29]	1	✓	✓
[1D]	Dorisch entablement	[Cat. 26]	1	✓(?)	?
[2]	G. P. & Kraaienvoet		3		
	1 kapiteel	[Cat. 21]	1	✓	?
	2 ensembles	[Cat. 24, 25]	2	✓	✓
[3A]	Ongesignde bases en kapitelen		4		
	1 basis	[Cat. 13]	1	✓	✓
	3 kapitelen	[Cat. 19, 20, 22]	3	✓	✓
[3B]	Ongesignde ensemble	[Cat. 23]	1	✓	✓

de prent van de triomfboog (Catalogus nr. 28) vanuit een éénpuntperspectief en die van een wat picturaal uitgewerkte kaart van de baai van het eigentijdse Napels (Catalogus nr. 29) inhoudelijk een heel ander onderwerp dan de zuilfragmenten van de reeds genoemde behandelen, wordt Meester G.A. van oudsher ook beschouwd als de maker van deze twee prenten die elk gesignde zijn door het kenmerkende monogram²⁰. Elk van de twintig hierboven opgesomde prenten wordt zowel in de BAL-inventaris als in die van Waters vernoemd.

Een mogelijke tweede groep bestaat uit drie prenten die gesignde zijn door de initialen G.P. en het symbool van de kraaienvoet en waarvan zowel Nash e.a. als Waters het bestaan vermelden²¹. Nash e.a. verduidelijken dat het gaat om twee ensembles, die

²⁰ Eén van de vroegste toeschrijvingen van de triomfboog aan Meester G.A. dateert van 1813 door Adam von Bartsch. Later volgen Passavant (1864) en Nagler (1879) die beiden onder andere nog het plan van de baai van Napels toevoegen. Adam Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vol 15 (Wenen: J.V. Degen, 1813), 540. Passavant, *Le Peintre-Graveur*, 6: 161. Nagler, *Die Monogrammisten*, 2: 958-60.

²¹ In de BAL-catalogus gaat het om nummers [24], [26] en [27]. Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600. Waters, "Looking Beyond the Treatise," 28. Waters, "A Renaissance without Order," 516 (noot 20).



Figuur 2.1. Vergelijking tussen (links) Catalogus nr. 20 en (rechts) Catalogus nr. 21.

Waters ook opneemt²², en één Korinthisch kapiteel²³. Waters toont in zijn catalogus geen derde prent met het G.P.-signatuur, maar het is meer dan waarschijnlijk dat met de derde prent waarvan sprake is, daadwerkelijk de prent bedoeld wordt die als Catalogus nr. 21 is opgenomen en waarnaar Nash e.a. in hun catalogus verwijzen²⁴. Er is (mij) overigens geen andere prent bekend die met G.P. en de kraaienpoot gesigneerd zou zijn.

Gewoonlijk worden een aantal prenten toegeschreven aan Meester G.A. die niet gesigneerd zijn en geen label op de prent in de vorm van een zuilenorde hebben gekregen, maar wel een gelijkaardig onderwerp behandelen. Bij voorbaat is het echter niet uitgesloten dat ze niet van de hand zijn van Meester G.A., maar van de mogelijks verschillende Meester G.P. of zelfs van geen van beide en dus van de hand van een derde. Catalogus nr. 13 bestaat uit een prent van een gedecoreerde basis vanuit een parallelperspectief en met de kenmerkende schaduwtechniek gegraveerd. Ook de afmetingen van de prent (121 x 168 mm) zijn gelijkaardig aan de zestien eerstgenoemde prenten, maar door het opvallende gebrek aan een snede met afmetingen en een label onderscheidt deze zich het sterkst van de andere. Daarbij aansluitend zijn er nog drie andere ongesigeneerde gravures van kapitelen, evenzeer zonder maataanduidingen en labels, maar alle drie thematisch gelinkt met elkaar door het gebruik en de prominente, centrale plaatsing van expressieve satyrhoofden. Specifieker is de gelijkenis tussen het kapiteel van Catalogus nr. 20 en dat van Catalogus nr. 21 opvallend (Figuur 2.1). Ten derde is er nog een wat exuberant gedecoreerd ensemble opgenomen in een laatste ongesigeneerde prent (Catalogus nr. 23) waarvan de afmetingen (330 x 225 mm) ongeveer overeenkomen met die van de twee andere ensemble-prenten (circa 300 x 220 mm).

Tenslotte rest de prent met een Dorisch entablement (subgroep [1D], Catalogus nr. 26). Nash e. a. vermelden expliciet dat deze prent zou zijn “gesigneerd met een kraaienpoot (zonder initialen) centraal onderaan binnen een cirkel”²⁵, maar de prent onder Catalogus nr. 26 lijkt aan te tonen dat dit deels foutief is. Hoewel de British Architectural Library zelf geen exemplaar van deze prent in bezit heeft, maar zich op secundaire literatuur en catalogussen baseert²⁶, zijn deze details toch opmerkelijk, net zoals het

²²Namelijk nummers “Cat. 14.22” en “Cat. 14.23”. Waters, “Catalogue,” 103-4.

²³Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600.

²⁴Onder nummer 24 van de BAL-catalogus wordt verwezen naar deze prent (zie ook de verklaring onder “Cat. 20” op pagina 142). Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600. Ook Elizabeth Miller neemt deze prent in haar catalogus op (“Cat. 56 pl. 3”). Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 199. Tenslotte is ze te vinden in nog twee andere museumcollecties, namelijk The British Museum (zie Catalogus nr. 21) en het Kupferstichkabinett (Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Meister mit der Fussangel AB 3.2).

²⁵“signed with a caltrop (no initials) bottom centre within a circle”. Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600.

²⁶De British Architectural Library heeft zelf slechts veertien gravures van Meester G.A. in bezit, nl. Catalogus nrs. 1, 3-12, 14, 16 en 17. Op het einde van het lemma staan enkele referenties naar een vijftal catalogi. De drie catalogi die ik heb geraadpleegd, nl. de *Katalog der Ornamentstichsammlung der staatlichen Kunstbibliothek Berlin, Les Maîtres Ornemanistes* en de catalogus van Passavant, zijn ongeïllustreerd. De twee overige referenties zijn twee catalogi van het veilinghuis Christie (Londen) en één van de boekenhandelaar Paul Breman. Hiervan weet ik dus niet of ze wel of niet geïllustreerd zijn. Hermann Schmitz, red. *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, vol. 2. (Berlijn: Verlag für Kunstwissenschaft, 1936-1939; Utrecht: HES Publishers, 1986), 486. Pagina-aanduidingen verwijzen naar de herdruk. Désiré Guilmar, *Les Maîtres Ornemanistes. Dessinateurs, Peintres, Architectes, Sculpteurs et Gaveurs: Écoles*

uitblijven van een opmerking over de in het oog springende ruïneuze weergave met plantjes. Wat er ook van zij, tijdens dit onderzoek heb ik in al de geraadpleegde catalogi en online collecties van deze prent enkel exemplaren gezien die gesigneerd zijn met de kraaienvoet samen met de initialen G.A. in een cirkel rechts onderaan²⁷. De cirkel omheen het monogram, dat wellicht een hulpmiddel was om drie van de vier ribben van de kraaienvoet gelijk in lengte vanaf het middelpunt te graveren, is niet uniek, maar er zijn ook sporen van een cirkel zichtbaar op nog twee andere prenten²⁸.

Tabel 2.1 en Tabel 2.2 tonen aan dat er tussen de drie catalogi onderlinge verschillen bestaan. Kort samengevat ben ik uiteindelijk echter niet in staat ze volledig te verklaren. Ten eerste, voor wat betreft de catalogus van de BAL is het verkeerd te denken dat de discrepantie zou zijn opgelost door de prent gesigneerd met enkel de kraaienvoet (nl. het Dorisch entablement) onder de prenten gesigneerd met het volledige monogram te rekenen. De BAL-inventaris somt immers in vergelijking met Waters en Appendix B een kapiteel minder en een basis meer op. De verklaring voor het kapiteel werd reeds gegeven (alook de verwijzing naar de verklaring onder “Cat. 20” op pagina 142). De BAL-inventaris verwijst voor de basis naar ‘Passavant 37’ dewelke de vage omschrijving geeft van een “zuilbasis met ornamenten. Stuk niet gesigneerd”²⁹. Het is mogelijk dat Passavant deze prent niet zelf gezien heeft en deze basis verward met de gelijkaardige basis van zijn nummer 27 (Catalogus nr. 13)³⁰ zoals overigens zijn tijdgenoot Nagler lijkt te doen met het Korinthisch entablement³¹. Het kan ook zijn dat de prent van Figuur 2.6, waarover later meer, bedoeld wordt, maar dat acht ik weinig waarschijnlijk³². Met bovenstaande verklaring en in het geval de ongesignde en onge-labelde basis uit de BAL-inventaris vervangen zou worden door een ongesigneerd en ongelabeld kapiteel (nl. het kapiteel bedoeld onder Catalogus nr. 21) zou de inventaris

française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande & hollandaise) (Parijs: Plon, 1880), 292. Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:161-4. Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5:2602.

²⁷ Een prent van dit Dorisch entablement met de initialen G.A. ende kraaienvoet binnenin een cirkel rechts onderaan opgenomen in de collectie van The Metropolitan Museum of Art (zie Catalogus nr. 26), van het Victoria and Albert Museum (Londen, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection, 25511:2). The British Museum zou ook een exemplaar bezitten, maar er is online geen afbeelding gegeven (Londen, The British Museum, Prints & Drawings, 1873.0809.689). In de beschrijving ervan staat wel dat het monogram rechts onderaan staat: “Letter at lower right ‘Dorico’ and below the artists monogram,” s.n., “A doric capital head and architectural lintel detail, foliage grows from the cracks. Engraving,” Trustees of the British Museum, The British Museum, laatst geraadpleegd op 27 april 2020, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1467832&partId=1&searchText=caltrop&page=1. Ook de collectie van het Escorial zou een dergelijk exemplaar bezitten, González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 1: 10.

²⁸ Namelijk op een prent van een basis (Catalogus nr. 2) en zelfs op een prent gesigneerd met G.P. (Catalogus nr. 21).

²⁹ “Base de colonne avec ornements. Pièce non signée.” Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:164.

³⁰ Dat Passavant een prent niet zelf gezien heeft, beschouwen Nash e.a. ook als een mogelijkheid, weliswaar voor een andere prent. Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5:2600. De omschrijving van ‘Passavant 27’ is uitgebreider, vermeldt specifiek dat de twee onderste van de drie torussen gedecoreerd zijn en is daarom gelijkgesteld aan Catalogus nr. 13. Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:163.

³¹ Wat betreft Nagler, zie de opmerking onder “Cat. 27” op pagina 142. Passavant lijkt echter ook het omgekeerde te doen, namelijk één Ionisch kapiteel beschrijven hoewel er twee teruggevonden zijn, zie de opmerking onder “Cat. 16” op pagina 141.

³² Deze prent heeft immers wel een kraaienvoet, zonder initialen, links onderaan.

overeenkomen met Appendix B. Ten tweede, voor wat betreft de catalogus van Michael Waters kan volgende redenering gemaakt worden: vertrekpunt vormt het feit dat Waters in zijn catalogus van de tentoonstelling *Variety, Archeology & Ornament* en in het bijhorende artikel³³ afbeeldingen toont van al de negenentwintig prenten die ondergebracht zijn in Appendix B³⁴ uitgezonderd het Korinthisch entablement, het Dorisch entablement en het kapiteel gesigineerd met G.P.. Vervolgens lijkt Waters zich bewust van het bestaan van de prent met het Korinthisch entablement dat gesigineerd is met G.A. omdat hij dat voorbeeld zelf aanhaalt in een artikel één jaar later³⁵, waardoor deze prent dus al wegvalt als mogelijke oorzaak van de discrepantie. Zoals reeds gezegd, vermeldt Waters dat er drie prenten bestaan die gesigineerd zijn met G.P. en bij gebrek aan het bestaan van andere, dergelijke prenten zoals reeds hierboven beargumenteerd, lijkt Catalogus nr. 21 de enige mogelijkheid. Het Dorisch entablement blijft volgens deze redenering dan over. Er zijn verschillende verklaringen mogelijk: het bestaan van een ongesigineerd Dorisch entablement (zoals ook de BAL-inventaris deels lijkt te suggereren), het bestaan van een geheel andere prent dan deze (maar nog steeds een entablement), van een entablement gesigineerd met G.P. en een ander, ongesigineerd kapiteel, enzoverder. Vermelden waard is dat Waters expliciet schrijft dat het gaat om “prenten van kapitelen en bases”³⁶ en dus niet van entablementen. De voorlopige conclusie is dat ondanks de onderlinge verschillen niet volledig verklaard kunnen worden, de negenentwintig prenten die verzameld zijn in Appendix B als de richtlijn voor het verdere onderzoek in deze masterproef zullen worden beschouwd.

2.1.2 Datering

Hoewel slechts één prent van Meester G.A. gedateerd is, is het mogelijk (enkele van) zijn prenten indirect, maar aannemelijk te situeren in de jaren 1535-1537 in Rome. De prenten van Meester G.A. werden namelijk samen met die van een andere Meester P.S. en een heruitgave van die van Serlio en Veneziano die oorspronkelijk uit 1528 dateren,

³³ In de catalogus zelf toont Waters 23 afbeeldingen. In het bijhorende artikel staan er nog drie andere, wat het totaal op 26 brengt. Voor de catalogus: Michael J. Waters, “Catalogue,” in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 80-104. Voor het bijhorende artikel: Michael J. Waters, “Looking Beyond the Treatise. Single-Leaf Prints and Sixteenth-Century Architectural Culture,” in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 28 (Fig. 13), 29 (Fig. 15), 38 (Fig. 28)..

³⁴ Meer nog, ik heb zelf het merendeel van de afbeeldingen overgenomen voor de afbeeldingen in Appendix B zoals daar telkens vermeld staat.

³⁵ Het artikel waarover hier sprake is, het volgende: Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012); 488-523. Ik doel op “Figure 17” op p. 505, becommentarieerd in dat artikel op p. 504 en hier overgenomen als Figuur 2.2).

³⁶ “Additionally, there are five other prints of capitals and bases that can be reasonably attributed to Master G.A.” Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 28. Ik merk nog op dat Waters een paragraaf later vermeldt dat er zestien prenten van Meester P.S. gekend zijn, maar onmiddellijk daarna zeventien opsomt die ik overigens allemaal heb kunnen terugvinden in online collecties (veertien in The British Museum, drie in The Victoria and Albert Museum). Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 29.

gedrukt telkens twee prenten op één pagina (Figuur 2.2 en Figuur 2.3)³⁷. Van de elf prenten met zuillfragmenten die gesigneerd zijn door Meester P.S., welke vaak, maar onzeker wordt geïdentificeerd als de Franse graveur en schilder Jacques Prévost³⁸, is er op tien het jaartal 1537 gedrukt en op één het jaartal 1535³⁹. Al de negen heruitgegeven prenten van Serlio en Veneziano zijn gedateerd met het jaartal 1536⁴⁰. Om welke prenten het specifiek gaat, is me niet bekend. Er zijn ten minste drie plaatsen waar exemplaren van deze met twee prenten bedrukte vellen bewaard worden, namelijk The Metropolitan Museum of Art (het zogenaamde *Veneziano Album*)⁴¹, The Victoria and Albert Museum⁴² en een privé-collectie bestudeerd door Henri Zerner⁴³. Op basis van een vergelijking van de deels samenvallende inhoud van deze drie albums kunnen tenminste zeventien prenten (namelijk Catalogus nrs. 1, 3 t.e.m. 13, 15, 18, 20, 22 en 27) overtuigend gedateerd worden circa 1535-1537⁴⁴.

Daarnaast zijn er nog een aantal andere prenten en tekeningen die deze datering enigszins kunnen onderbouwen. Van de prenten die toegeschreven worden aan Meester G.A. is de enige die een datering kan bieden die van de baai van Napels (Catalogus nr. 29). De tekst op de rol rechts bovenaan op de prent beschrijft de vulkaanuitbarsting vanaf 29 september 1538 ter vorming van de Monte Nuovo⁴⁵. Deze duurde tot 6 oktober 1538⁴⁶, een datum welke een betrouwbare terminus post quem voor deze prent biedt.

³⁷ Waters, "Looking Beyond the Treatise," 30-1. Waters, "A Renaissance without Order," 516, 520.

³⁸ Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 187

³⁹ Er zijn in totaal zeventien prenten met de initialen P.S. gekend, waarvan er zestien een jaartal dragen. Al deze zeventien prenten heb ik kunnen terugvinden in online collecties (zoals reeds vermeld), namelijk The British Museum (TBM) en The Victoria and Albert Museum (VAM), welke ik hier kort opsom: twee hermen (VAM 16819, TBM 1851,0208.142.) en één kapiteel (TBM 1904,0822.1.20), alle drie met het jaartal 1535 op; een portret van Frans I met 1536 op (TBM 1854,0614.198); acht entablementen (TBM 1904,0822.1.5 t.e.m. 12), één basis (TBM 1904,0822.1.27) en één kapiteel (TBM 1904,0822.1.23) met op allemaal het jaartal 1537; twee hermen met 1538 (VAM 16820 en 16821). Ongedateerd, maar wel gesigneerd, is een prent van Eurydice (TBM 1874,0711.1855). Waters, "Looking Beyond the Treatise," 29.

⁴⁰ Deborah Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," *The Burlington Magazine* 115, no. 845 (augustus 1973): 515. In het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam worden er exemplaren van al de negen prenten bewaard (inv. L 1974/57 a t.e.m. c (PK); L 1974/57 e t.e.m. g (PK); L 1974/57 i t.e.m. k (PK)).

⁴¹ Michael Water beschrijft dit album zeer kort. Het zou gaan om om Bk.It.Orn.L, 26.01.1(81-135) van The Metropolitan Museum Art (Prins and Drawings) in New York. Waters, "A Renaissance without Order," 516, 520 (noten 20 en 75). Omdat het album zich in New York bevindt, heb ik het zelf niet kunnen inkijken. Daarnaast waren er ook geen online exemplaren te vinden in de online collectie van The Metropolitan Museum of Art, noch een artikel of andere publicatie.

⁴² Deze komen wel uit een latere 16^{de}-eeuwse verzameling van Antonio Salamanca, maar Miller geeft aan dat er twee prenten per pagina zijn gedrukt. Deze collectie omvat twee prenten van Meester G.A. die gedrukt zijn met acht Serlio-Veneziano prenten uit 1536. Elizabeth Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum* (Londen: V&A Publ., 1999), 178-181.

⁴³ Uit de omschrijving van Zerner blijkt dat de privé-collectie ook tien prenten van Meester P.S. bevat (de acht entablementen uit 1537, het kapiteel uit 1537 en het kapiteel uit 1537). Net zoals Figuur 2.3 lijkt het Composiet kapiteel van Meester G.A. (Catalogus nr. 18) met het Korinthisch kapiteel van Meester P.S. uit 1535 op hetzelfde blad te zijn gedrukt. Zerner, "Du mot à l'image," 288-9 ("Appendice").

⁴⁴ Uit Figuur 2.2 en Figuur 2.3 volgen resp. Catalogus nrs. 18 en Cat. 27. Waters, "A Renaissance without Order," 505 ("Figure 17") en Waters, "Looking Beyond the Treatise," 30 ("Fig. 17"); uit de omschrijving van de collectie in The Victoria and Albert Museum door Miller, die ook Catalogus nr. 27 ("Cat. 52 pl. 12") opneemt, volgt Catalogus nr. 13 ("Cat. 52 pl. 13"). Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 180-181; uit de omschrijving van de privé-collectie door Zerner, die ook Catalogus nr. 18 (Zerner's nummer 14) opneemt, volgen tenslotte nog Catalogus nrs. 1, 3-12, 15, 20 en 22 (nrs. 13, 14, 16, 17, 19-29). Zerner, "Du mot à l'image," 288-9.

⁴⁵ Zie Catalogus nr. 29 voor een transcriptie van de Italiaanse tekst.

⁴⁶ Claudia D'Orlando et. al., "Changes in Eruptive Style During the A.D. 1538 Monte Nuovo Eruption (Phlegrean Fields, Italy): the Role of Syn-Eruptive Crystallization," *Bulletin of Volcanology* 67, nr. 7 (augustus 2005): 601.



Figuur 2.2. Een pagina met bovenaan een prent van een Korinthisch entablement van Meester G.A. en onderaan van een Ionisch entablement van Serlio-Veneziano uit 1536 (New York, The Metropolitan Museum of Art, Prints and Drawings, Bk.It.Orn.L, 26.01.1(102-103)), uit Waters, “A Renaissance without Order,” 505.



Figuur 2.3. Een pagina met links een prent van een Korinthisch kapiteel uit 1535 van Meester P.S. en rechts een prent van een Composiet kapiteel van Meester G.A. met de Kraaienvoet (New York, The Metropolitan Museum of Art, Prints and Drawings, Bk.It.Orn.L, 26.01.1(110-111)), uit Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 30.

Uit de toevoeging van een bijschrijft dat enkel de vulkaanuitbarsting en haar negatieve gevolgen omschrijft en uit de centrale positie en relatief grote hoeveelheid ruimte die de vulkaan inneemt in het geheel van de kaart zelf is een grote belangstelling voor deze gebeurtenis op te merken⁴⁷. Daarom is de kans reëel dat deze kaart, met de gebeurtenis nog goed in het geheugen, vrij recent na de vulkaanuitbarsting gemaakt werd en zelfs dat Meester G.A. als toeschouwer op dat moment aanwezig was. Omdat de zeventien bovengenoemde prenten gedrukt werden in Rome⁴⁸ en deze kaart een verplaatsing naar Napels suggereert, zou 1538 als een terminus ante quem voor tenminste de prenten uit Rome kunnen worden aanvaard.

William Dinsmoor merkt het bestaan op van twee prenten die quasi exacte kopieën zijn, één van een prent van Meester P.S en één van Meester G.A (Figuur 2.4)⁴⁹. De kopie van deze laatste prent is immers een gespiegelde weergave van het origineel van Meester G.A. (Catalogus nr. 8), maar met het monogram gewijzigd in de initialen 'S.S.', het label 'CORINTIA' in een boekrol bovenaan gegraveerd en de toevoeging van het jaartal 1544 onderaan. Enkel de maataanduidingen zijn niet gespiegeld, maar zijn wel identiek overgenomen. Men hoeft niet lang te twijfelen of de prent uit 1544 een kopie is of niet⁵⁰ omdat de andere prent uit 1544 een kopie is van een prent van Meester P.S. waarop het jaartal 1537 gegraveerd is. Het jaartal 1544 vormt op die manier een terminus ante quem voor deze prent.

Tegen het einde van de jaren dertig van de zestiende eeuw kopieerde de zogenaamde Anonymus A, een Nederlandse kunstenaar die in het daaropvolgende decennium in Mantua werkzaam was en geïdentificeerd kan worden als de Friese schilder Hermannus Posthumus, een prent gesigneerd met G.P. (Catalogus 24) en één van Meester P.S. gedeeltelijk (Figuur 2.5)⁵¹. Wellicht gaat het om een kopie en niet om

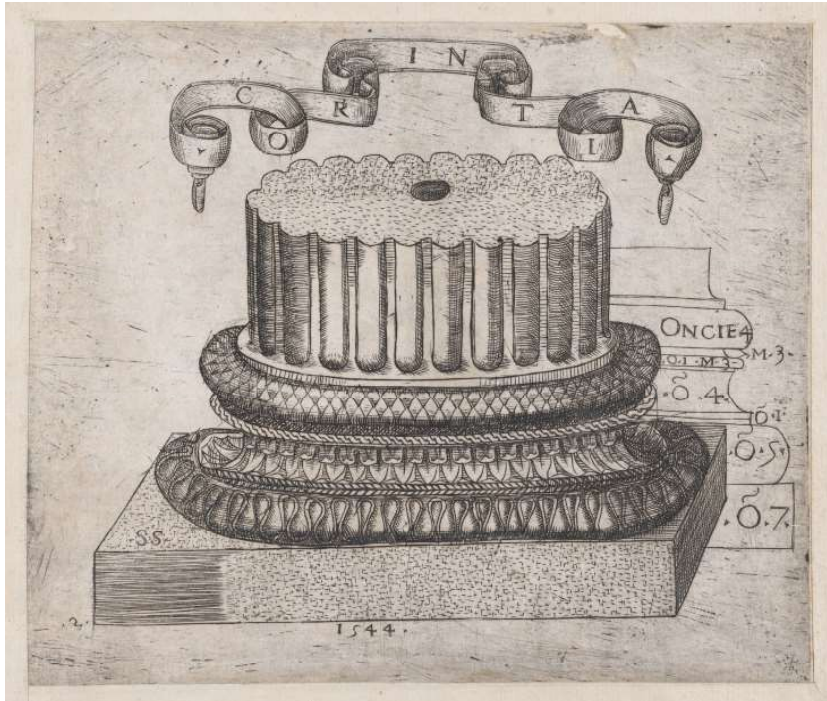
⁴⁷ Hoewel ik me bewust ben dat de kaart van Meester G.A. niet op schaal moet afgemeten of beoordeeld worden, toont een snelle blik op luchtfoto's (ik heb zelf Google Maps gebruikt) aan dat de Monte Nuovo eerder bescheiden van omvang en oppervlakte is: de Vesuvius is talloze malen groter alsook Napels zelf en de eilanden Isola d'Ischia en Prodiaca. Om dit argument nog meer kracht bij te zetten, was ik nog van plan om kaarten uit de zestiende eeuw na 1538 te vergelijken met die van Meester G.A. om te zien welk belang en omvang de Monte Nuovo op die kaarten had, maar door de moeilijke toegang tot dergelijke boeken, het tijdsgebrek en omdat dit geen prioriteit was, ben ik er niet toe gekomen. Naar aanleiding van de suggestie van dr. Sanne Maeckelberg heb ik de afbeelding van deze prent ingegeven in de zoekmachine van Google met het oog op gelijkenissen met andere kaarten, maar zonder resultaat.

⁴⁸ Waters, "Looking Beyond the Treatise," 31. Zerner, "Du mot à l'image," 284-5. Deborah Howard beargumenteert overigens dat Veneziano sinds het begin van de jaren '1530 terug in Rome was omdat er een aantal prenten van vazen gesigneerd zijn door hem en gedateerd 1530 en 1531. Deborah Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," *The Burlington Magazine* 115, no. 845 (augustus 1973): 515. Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vol. 14 (Wenen: 1813): xiii-xiv. Ik heb deze twaalf prenten teruggevonden in volume 27 van *The Illustrated Bartsch*: Konrad Oberhuber, red., *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, hoofdred. Walter L. Strauss (New York: Abaris Books, 1978), 224-35. Ook vanuit de inhoud van de prenten van Meester G.A. (die zich linkt aan Rome zoals later getoond) en de uitdrukkelijke verwijzing naar locaties in Rome op de prenten van Meester P.S. suggereren een publicatie in Rome.

⁴⁹ William B. Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," *The Art Bulletin*, maart 1942, 72-3.

⁵⁰ Nash e.a. doen de suggestie dat het eventueel ook zou kunnen dat de prent uit 1544 het origineel is. Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5:2600.

⁵¹ Waters, "A Renaissance without Order," 509. Christian Hülsen en Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. 2 vols. (Berlijn: Bard, 1913-1916), 2:vii-xvii, 8. Ilja M. Veldman, "Review van *Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* door Christian Hülsen, Hermann Egger en Maarten van Heemskerck." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 9, no. 2 (januari 1977): 107.



Figuur 2.4. Ets uit 1544 gebaseerd op een prent van Meester G.A (New York, The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, 41.72(2.41)).

een overtekening van de monumenten in kwestie⁵²: ten eerste worden de basis en het kapiteel van het ensemble uit de prent samen herhaald links bovenaan folio 9 recto; daarnaast zijn alle lijsten van de basis, op de astragaal boven de bovenste torus na, weliswaar voor de helft, maar identiek overgetekend, alsook de decoraties; ten derde is links bovenaan boven het kapiteel het bijschrift ‘nerva traiano in s basilio’ geschreven, quasi identiek aan het opschrift ‘NERVA TRAIANA IN SA BASILIO IN ROMA’ bij de prent; tenslotte is de godin Fama met de twee trompetten overgenomen en de gotisch aandoende spitsbogen op de onderste torus, welke zoals zal blijken in deel 2.2 eigen toevoegingen van de prentmaker zijn⁵³. Op de achterkant van deze folio is een entablement uit een prent van Meester P.S. uit 1537 eveneens gedeeltelijk, maar met identieke dezelfde afmetingen gekopieerd terwijl de resterende vijf entablementen zonder afmetingen blijven. Omdat de tekening een kopie bevat van een prent gesigneerd door G.P. wordt de drempel verlaagd om de prenten gesigneerd door G.P. in dezelfde periode

De tekenaar van de schets was in de wetenschappelijke literatuur aanvankelijk gekend als ‘Anonymus A’. De identificatie van Anonymus A als Hermannus Posthumus die werd voorgesteld door Nicole Dacos, blijft hypothetisch, maar gesteund op een brede consensus. Nicole Dacos identificeerde deze als Hermannus Posthumus. Nicole Dacos, “Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut.” *The Burlington Magazine* 127, no. 988 (juli 1985): 433-4, 438. Nicole Dacos, “L’Anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus,” in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, red. Richard Harprath en Henning Wrede (Mainz am Rhein: von Zabern, 1989), 61-80. Arnold Nesselrath daarentegen trekt deze toeschrijving aan Posthumus in twijfel. Arnold Nesselrath, “Codex Coner - 85 Years On,” in vol. 2 van *Cassiano Dal Pozzo’s Paper Museum*, red. Cassiano Dal Pozzo, Ian Jenkins en Jennifer Montagu (Milaan: Olivetti, 1992), 159-60 (noot 76).

⁵² Andere mogelijke verklaringen zijn niet houdbaar: Anonymus A zou zelf de bron en dus de graveur kunnen zijn, maar zou dan zowel zijn prenten signeren met P.S. als G.P.; of er is gebruik gemaakt van een gemeenschappelijke bron, maar dan zou Anonymus A alsnog zowel de bron van P.S. als die van G.P. moeten hebben geraadpleegd. Op deze verregaande speculaties wordt niet verder op ingegaan.

⁵³ Het weergegeven architectuurfragment van het kapiteel met Fama heeft wellicht nooit bestaan (zie hiervoor Identificatie nr. 16).



Figuur 2.5. (bovenaan links en rechts) twee folio's met tekeningen van architecturale fragmenten door Anonymus A (Berlijn, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 79 D 2 a fols. 9r, 9v) **(onderaan links)** de Tempel van Castor en Pollux in Rome **(onderaan rechts)** gravure van het entablement van de Tempel van Castor en Pollux door Meester P.S., 1537 (Londen, The British Museum, Prints and Drawings, Londen, 1904,0822.1.7).

1535-1537 als Meester G.A. en Meester P.S. te plaatsen⁵⁴. De schetsen van Posthumus lijken overigens een aanwijzing dat deze prenten reeds vrij snel opgemerkt werden door het artistiek milieu in Rome.

De decenniaoude belangstelling voor gedecoreerde zuilfragmenten die in geprinte versie begon in het midden van de jaren '1510 met de prenten van Giovanni Antonio da Brescia en de Meester van 1515 en zich verderzet in de uitgaven van Serlio en Veneziano uit 1528, blijft dus in de late jaren '1530 bestaan. Gedrukt met een heruitgave van de prenten van deze laatsten en met prenten van Meester P.S., lijken die van Meester G.A. een verhoogde graad van deze belangstelling te weerspiegelen. De invloed van Cesariano's Vitruvius-uitgave uit 1521 en Serlio die rond deze periode zijn *Vierde Boek* aan het schrijven is, op deze beweging lijkt op het eerste zicht dus eerder beperkt. Het grote verschil met de voorheen verschenen prenten is niet de titel in de vorm van een zuilenorde die al vermeld was op de prenten van Serlio en Veneziano uit 1528, maar de toevoeging van een profiel met maataanduidingen. Op die manier suggereren de prenten van Meester G.A. (en die van Meester P.S.) een belangstelling met een archeologische ondertoon.

2.1.3 Toeschrijving vanuit een stilistische analyse

Vanuit de hierboven beschreven datering is het mogelijk de eerste poging tot indeling van de negenentwintig prenten die toegeschreven worden aan Meester G.A. met de Kraaienpoot te verfijnen aan de hand van een stilistische analyse. Als gevolg daarvan is het vrij eenvoudig de eerste groep prenten (groep [1A] uit Tabel 2.2) samen te nemen met het Composiet-kapiteel (uit groep [1B]). Kenmerkend voor al deze zeventien prenten is namelijk de uitwerking van de schaduwtechniek zoals die zich typisch uit in horizontale graveerlijnen op één helft van de voorzijde van de plint en op het tegenliggend deel op de bovenkant ervan langs één zijde van de basis⁵⁵, op de onderste helft van torussen⁵⁶ en de bovenste helft van hollijsten⁵⁷ en intensifieert naar de zijkanten van de fragmenten toe⁵⁸. In twee gevallen lijken de schaduwlijnen te zijn uitgewerkt als achtergrond van een decoratief motief⁵⁹. De verdichting van deze lijnen wordt bij gelegenheid ingezet om Meester G.A.'s beperkt vermogen om de gedetailleerde en pluriforme de-

⁵⁴ Men kan stellen dat 1537 een terminus post quem voor deze tekening is op basis van de kopie naar de prent van Meester P.S. uit 1537. Zelfs als de identificatie met Hermannus Posthumus die in 1540 in het Duise Landshut was, opzij wordt geschoven, is een datering voor 1540 nog altijd volgens de omschrijving van Anonymus A en dus houdbaar.

⁵⁵ In het geval van Catalogus nrs. 3, 4, 5, 6, 8 en 9, 10 en 11 zijn er bijvoorbeeld in één deel van de voorkant van de plint schaduwlijnen gegraveerd en op de bovenzijde van de plint op het tegenoverliggend deel. In het geval van Catalogus nr. 2 is dat langs dezelfde zijde. In het geval van Catalogus nrs. 7 en 12 is het langs beide kanten op de bovenzijde van de plint.

⁵⁶ De duidelijkste voorbeelden hiervan zijn de twee torussen van Catalogus nrs. 5 en 8 en de echinus van Catalogus nr. 14.

⁵⁷ De duidelijkste voorbeelden hiervan zijn de hollijsten van Catalogus nrs. 6, 9 en 11.

⁵⁸ De prenten van Catalogus nrs. 8 en 15-18 zijn de beste voorbeelden van deze uitwerking waarbij centraal er nauwelijks schaduw is en langs de zijkant veel meer op vrij abrupte of niet graduele wijze.

⁵⁹ De schaduwlijnen doorkruisen de takken op de onderste torus van Catalogus nr. 1 niet, net zoals dat geldt voor de ranken uit Catalogus nr. 3.

coratieve motieven aan de omkeringen van hollijsten en torussen aan de twee zijkanten van de bases dat wordt opgelegd door een correcte uitwerking van het gezichtspunt, te verbergen⁶⁰. Gelijkaardig gestileerd in de verschillende prenten zijn ook de decoratieve motieven waarbij vooral de aandachtige uitwerking van de acanthusbladeren opvalt⁶¹. Tenslotte zijn er op een aantal prenten nog correcties of geometrische onvolkomenheden op te merken zoals de ovale contour van de zuilschacht⁶², sporen van het uitschieten van de burijn tijdens het graveren⁶³, gespiegelde maateenheden en letters⁶⁴ en ontwerpfouten⁶⁵. Niet volkomen onterecht dus beoordeelt Passavant al rond 1864 de graveerkwaliteiten van deze prenten als “zeer middelmatig”⁶⁶.

Eenentwintig prenten kunnen aannemelijk aan Meester G.A. met de Kraaienpoot worden toegeschreven. De vier overige prenten uit groep [1] zijn allen door de initialen G.A. onder een kraaienpoot gesigneerd. Daarenboven zijn de prent van het Dorisch en van het Korinthisch entablement die evenwel een andere maateenheid, maar ook het schietlood bevat, gekenmerkt door de typerende schaduwtechniek⁶⁷. De triomfboog die tamelijk onzorgvuldig uitgewerkt is⁶⁸ en de kaart van Napels die zich stilistisch

⁶⁰ Een voorbeeld hiervan is de plotse verdraaiing van de glieden aan beide zijkanten van de onderste hollijst van Catalogus nr. 6. Andere voorbeelden waarbij er geen geleidelijke, maar een wat stroeve overgang is, zijn: de eikenbladeren op de bovenste torus van Catalogus nr. 1, het gebladerte op de bovenste torus van Catalogus nr. 8, de tongen op de onderste torus van Catalogus nr. 9. Bij de kapitelen is dit minder het geval, maar daar is er door de eerder vlakke weergave van de gedecoreerde onderdelen in Catalogus nrs. 15, 16 en 17 ook minder nood aan.

⁶¹ Zoals in Catalogus nrs. 17, 18, maar er zijn ook acanthusbladeren gebruikt in Catalogus nrs. 3-6.

⁶² In het geval van Catalogus nr. 1 suggereren de twee lijnen bovenaan op de basis dat een correctie van de contour nodig was. De contour van de schacht aan de rechterkant op Catalogus nr. 9 is geen geometrisch verlenging van de lijnen van het stukje ervoor. Bij Catalogus nrs. 2 en 10 blijkt dat er om de ovale contour gelijkmatig vorm geven hulplijnen nodig waren. In Catalogus nr. 5 is er een correctie gedaan van de maateenheid van de hiellijst: een M (van minuto) staat er vlak naast een grote O (van oncia). Ik vermoed dat de oncia hoewel het iets te groot zou lijken, de bedoelde eenheid was (waarbij twee oncie overeenkomt met 37,2 mm) en de minuto foutief omdat met een hoogte van twee minuto (wat overeenkomt met 7,4 mm) de hiellijst gelijk zou komen met de riemlijst en vrij klein zou lijken. Daarbij aansluitend zou het ook mogelijk zijn dat er verwarring optrad met de ‘M 2’ zoals die op de twee riemlijsten eronder identiek voorkomt.

⁶³ Deze zijn zichtbaar in Catalogus nrs. 12 en bij de voluut in Catalogus nr. 18. Andere, maar minder opvallende voorbeelden zijn er aan de linkerkant van de astragaal in Catalogus nr. 6, aan de zuilschacht van Catalogus nr. 7 en in de rechtse voluut van Catalogus nr. 16.

⁶⁴ Een gespiegelde ‘N’ in de titel (het label van de zuilenorde) is te zien op Catalogus nrs. 1, 9 en 11. In ‘CORINTIA’ van Catalogus nr. 5 is de ‘N’ dubbel. Een gespiegelde ‘N’ is ook te zien in ‘ONCIE 1’ van Catalogus nr. 15. In Catalogus nr. 16 en 18 zijn verschillende maataanduidingen gespiegeld.

⁶⁵ Het kapiteel uit Catalogus nr. 16 is bijvoorbeeld slechts ogenschijnlijk symmetrisch, want de glieden op de zuilhals zijn ongelijk verdeeld: zou men een denkbeeldige verticale lijn doorheen de middelste van de drie eieren op de eierlijst en de glied eronder trekken als symmetrie-as zou men tot de vaststelling komen dat zich aan de linkerkant zeven volledige glieden bevinden en aan de rechterkant acht.

⁶⁶ “Notre maître est un graveur fort médiocre et ses représentations d’anciens édifices sont non-seulement inexactes, mais les restaurations qu’il leur fait subir sont tout à fait de caprice,” Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:161.

⁶⁷ In de prent van het Dorisch entablement (Catalogus nr. 26) komt de schaduwtechniek het duidelijkst tot uitdrukking op het triglifiefries en de kapitelen eronder, in de prent van het Korinthisch entablement (Catalogus nr. 27) op de hoek van het architraaf, de fries en de kroonlijst.

⁶⁸ Van de triomfboog (Catalogus nr. 28) zijn bijvoorbeeld de eierlijst en het onderliggend Lesbisch (schaar-)cymatium van de kroonlijst van het centrale entablement ongedetailleerd en stroef uitgewerkt. Ook toont een vergelijking aan dat de twee uitstekende delen entablement (nl. de kroonlijst bovenaan en het architraaf onderaan) uiterst links op de prent verschillen van het corresponderende paar delen aan de rechterkant (dus rechts van de ‘entablement-sokkel’). Het pakket aan kroonlijst en architraaf aan de rechterkant is niet alleen hoger omdat het één lijst meer telt dan aan de linkerkant, maar ook te hoog geplaatst ten opzichte van het entablement in het midden op de prent. Wellicht heeft de graveur zich vergist door het onduidelijk uitlijnen van de vrij talrijke onderdelen van de kroonlijst en het architraaf van zijn eigen prent.

niet eenvoudig laat vergelijken met de overige prenten⁶⁹, verschillen inhoudelijk van de andere.

Het feit dat niet alle prenten gesigneerd zijn door de initialen G.A., maar daarnaast drie door de initialen G.P. ligt aan de basis van de terugkerende discussie of het hierbij dan wel of niet gaat om twee verschillende individuen. Ondanks de overtuiging van het merendeel van zowel eerdere als latere auteurs was Lamberto Donati de eerste om stellig het standpunt in te nemen dat er een onderscheid moet worden gemaakt tussen een eerste graveur Meester G.A. en een tweede graveur Meester G.P.⁷⁰ Niet alleen dát er twee verschillende initialen onder hetzelfde kraaienpoot-symbool opduiken, maar ook de constatering dat de graveertechniek van de prenten van de tweede graveur stilistisch (licht) verschilt van en kwalitatief hoger is dan die van de eerste⁷¹, onderbouwen dit standpunt. Vaak wordt gepoogd deze beide argumenten ongegrond te verklaren door te stellen dat de prenten gesigneerd door G.P. en latere fase en retouchering zijn waarbij de A in de oorspronkelijke initialen G.A. door een P werd vervangen⁷². Echter zijn er geen van dergelijke retouches (of exemplaren in de vermeende eerste staat) gekend en werd hierboven aangetoond dat de prenten van Meester G.A. gelijktijdig met die van Meester G.P. gepubliceerd worden. Daarbij komt nog dat de twee ensembles van Meester G.P. stilistisch duidelijk complexer en gedetailleerder uitgewerkt zijn⁷³ en door hun bijschrift in de vorm van hun oorsprong met locatie inhoudelijk en misschien ook conceptueel verschillen van de aparte en van afmetingen en zuilenorde voorziene fragmenten van Meester G.A.. Hoewel deze discussie (voorlopig) allerminst een afdoende uitgemaakte zaak blijft, is het redelijk aan te nemen dat Meester G.A. en Meester G.P. twee verschillende, maar niet noodzakelijk onafhankelijke individuen zijn. Het is bovendien goed mogelijk dat beide meesters gezien hun beperkte stilistische verschillen en gemeenschappelijk gebruik van de kraaienpoot in het monogram elkaar gekend hebben, met

⁶⁹ Men zou de stijl van de letter op de kaart (Catalogus nr. 29) kunnen vergelijken met die op de overige prenten, maar dat brengt weinig inzichten naar boven. Daarnaast zijn zowel deze prent als die van de triomfboog gesigneerd door het monogram en kunnen ze meer dan waarschijnlijk worden toegeschreven aan Meester G.A. met de Kriaanpoot.

⁷⁰ Lamberto Donati, "Monogrammisti G.A., G.P.," *Maso Finiguerra* 5 (1940): 167-169. Enkel Jesús María González de Zárate neemt daarnaast ook aan dat G.A. een andere graveur is dan G.P.. González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 1: 6. Michael Waters lijkt geen duidelijk standpunt in te nemen en vermoedt dat G.A. en G.P. waarschijnlijk dezelfde graveur zijn of naaste medewerkers. Waters, "A Renaissance without Order," 516 (voetnoot 20). François Brulliot, Passavant, Nagler en Thieme-Becker beschouwen Meester G.A. en Meester G.P. als één graveur. François Brulliot, *Dictionnaire des Monogrammes, Marques Figurées, Lettres Initiales, Noms Abrégés etc.*, vol. 2, 2^{de} ed (München: Cotta, 1832-4), 401. Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:161. Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:959. Ulrich Thieme, Felix Becker en Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 37 (Leipzig: E. A. Seemann, 1907-1950), 395. Nash e.a. menen ook G.A. en G.P. naar dezelfde graveur verwijzen en doen een suggestie voor een verklaring tussen de A en de P door een verschil in geografische naam. Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5:2599. Thieme-Becker en Nagler vermoeden dat het gaat om een retouchering.

⁷¹ Onder andere Donati, Nash e.a., en Waters wijzen op de stilistische verschillen. Donati, "Monogrammisti G.A., G.P.," 167. Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5:2599. Waters, "A Renaissance without Order," 516 (voetnoot 20).

⁷² Nagler en Thieme-Becker vermoeden dat het gaat om een retouchering. Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:959. Thieme, Becker en Vollmer, *Allgemeines Lexikon*, 37: 395.

⁷³ Een voorbeeld hiervan is de gedetailleerde uitwerking van de vleugels van de twee Pegasi en die van de godin Fama (Catalogus nr. 24). Echter moet de graveertalenten van Meester G.P. niet overdreven worden zoals blijkt uit bovenste hollijst van de basis uit Catalogus nr. 25 waarvan de decoratie aan de randen onverzorgd afgewerkt zijn.

elkaar hebben samengewerkt en zelfs tot eenzelfde kring - familie of school - behoord hebben⁷⁴.

Vanuit dit beargumenteerd standpunt dat wellicht twee verschillende prentenmakers elk hun signatuur aan een aantal prenten hebben meegegeven, is het bijgevolg niet helemaal ondenkbaar de vijf ongesignde prenten (groepen [3A] en [3B]) mogelijk toe te schrijven aan een derde, anonieme, meester. Wat zouden immers de redenen geweest kunnen zijn waarom de twee andere meesters al hun prenten signeren behalve deze vijf? Dat het enige ongesignde ensemble kan toegeschreven worden aan Meester G.A. of zelfs aan Meester G.P. is hoogst onzeker⁷⁵. Ondanks de stilistische gelijkenissen van de ongesignde basis met de twaalf andere, door G.A. gesignde bases⁷⁶ en de drie overige prenten met het werk van Meester G.A., de thematische satyr-link tussen het pilasterkapiteel, het mandjeskapiteel en het kapiteel met de rammenkoppen waarvan de gelijkenissen in vormelijke opbouw en prentafmetingen met het laatste satyrkapiteel (Catalogus nr. 21) al werd opgemerkt (Figuur 2.1), blijft de toeschrijving ervan aan Meester G.A. niet eenvoudig en enigszins speculatief⁷⁷.

2.1.4 Overige prenten gelinkt aan Meester G.A.

Naast de negenentwintig prenten die in Appendix B opgenomen zijn, circuleren er een aantal prenten waarvan de toeschrijving aan Meester G.A. minder zeker is en bovendien meestal in slechts één collectie voorkomen. The Fralin Museum of Art at the University of Virginia schrijft bijvoorbeeld nog twee andere prenten toe aan Meester G.A.. Figuur 2.6 is niet echt een nieuwe prent. Hoewel de gespiegelde weergave erop kan duiden dat deze prent een vroegere staat zou kunnen zijn, is deze meer dan waarschijnlijk een latere kopie van Catalogus nr. 8, iets wat het museum eveneens zelf suggereert bij wijze van de datering van de prent ("na circa 1537"⁷⁸). De hollijst tussen de bovenste torus en de astragaal op de prent uit Catalogus nr. 8 (met afmetingen 'M 3') is in Figuur 2.6 immers driehoekvormig gegraveerd omdat de twee schuine rechten die naar de maateenheid

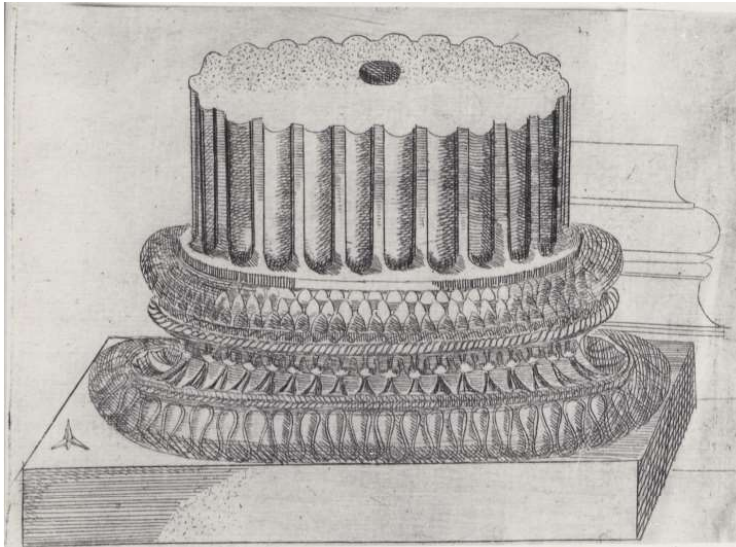
⁷⁴ Donati schrijft dat het mogelijks leden van dezelfde graveerfamilie zijn.

⁷⁵ Donati twijfelt daar niet aan, Donati, "Monogrammist G.A., G.P.," 167. Water acht de toeschrijving van deze prent aan Meester G.A. "less certain on historic and stylistic grounds," Waters, "Looking Beyond the Treatise," 28.

⁷⁶ De bladerkrans op de onderste torus met een centraal, karakteristiek geplaatst lint waaruit tweezijdig bladeren groeien, doet erg denken aan die op de bovenste torus van Catalogus nr. 1. Daarnaast is de niet al te harmonisch ogende contour van de onderste torus aan de rechterkant van deze basis (Catalogus nr. 13) slechts schijn. Een analyse (in AutoCad) toont aan dat de contour van de torus aan de linkerkant quasi exact overeenkomt met die aan de rechterkant (in gespiegelde vorm natuurlijk), maar alleen iets te hoog is geplaatst. Ik vermoed dat dit storend effect feitelijk wordt veroorzaakt doordat de rechtse contourlijn van de bovenkant van de plint te ver naar links helt. Meer nog, de zeer zwakke lijn er onmiddellijk rechts van lijkt te suggereren dat deze lijn, die meer parallel loopt met de twee linkse perspectieflijnen van de plint, was bedoeld om de plint af te bakenen.

⁷⁷ Dat geeft ook González de Zárate toe, González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 1: 5. Waters schrijft dat de ongesignde basis redelijkerwijs aan Meester G.A. kan worden toegeschreven. Waters, "Looking Beyond the Treatise," 28.

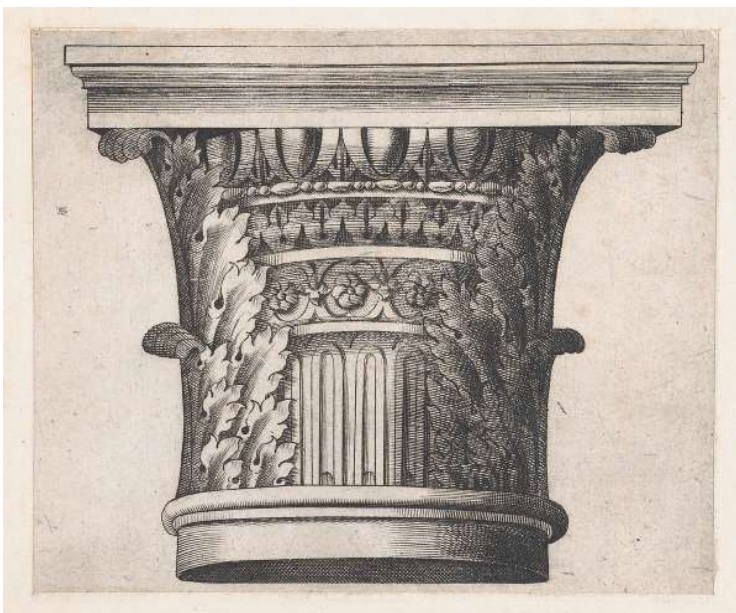
⁷⁸ "after ca. 1537". s.n., "Corinthian Base from the Forum of Augustus, Rome. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 3 mei 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1615?sid=41&x=105120>.



Figuur 2.6. Meester G.A. met de Kraaienpoot, *Korinthische basis* (The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.11).



Figuur 2.7. Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschr.). *Composiet kapiteel en twee halve Attische bases* (The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.7).



Figuur 2.8. Meester G.A. (toeschr.), *Composiet kapiteel* (New York, The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, 41.72(2.25)).

wijzen, zijn overgenomen en niet de holle lijn van het profiel van de lijst. Daarnaast is het enkelvoudig vlechtwerk op de astragaal eronder vereenvoudigd uitgevoerd, de schaduw op de plint groffer (er lijkt zelf een tweede laag schaduwlijnen te zijn gegraveerd) en is de prent (108 x 152 mm) kleiner dan de prent uit Catalogus nr. 8 (127 x 159 mm). De collectie van hetzelfde museum schrijft nog een andere prent toe aan Meester G.A. (Figuur 2.7). De afmetingen van deze prent (152 x 171 mm)⁷⁹ zijn de inverse van die van Catalogus nrs. 20 en 21 (circa 170 x 150 mm) en ongeveer gelijk aan die van Catalogus nr. 27 (141 x 177 mm). Centraal is een kapiteel in perspectief gegraveerd tussen twee orthogonale projecties van een ongedecoreerde basis en zuilschacht die de ruimte voor een gebruikelijk profiel met maataanduidingen innemen. Stilistisch gezien, is de schaduwtechniek minder genuanceerd vergeleken met de vier gesigneerde kapitelen (Catalogus nrs. 14-17)⁸⁰ en zijn de acanthusbladeren veel ronder en minder gedetailleerd uitgewerkt dan bijvoorbeeld die op Catalogus nr. 18⁸¹. Het perspectief is vergeleken met vier andere kapitelen opvallend met een tweede, linkse zijde afgebeeld waarbij de meest linkse voluut eerder in het vlak lijkt te staan dan er diagonaal op zoals de andere twee. Bovendien en is er geen titel in de vorm van een label van een zuilenorde hoewel het kapiteel een schoolvoorbeeld is van de Composiete orde. In de reeks besproken prenten was er al een zeer gelijkaardig Composiet kapiteel opgenomen. De kans dat deze prent deel uitmaakte van de prentenreeks van Meester G.A. is dus zeer klein⁸².

The Metropolitan Museum of Art schrijft wat willekeurig nog een andere prent van een kapiteel zonder signatuur, label en maataanduidingen toe aan Meester G.A. (Figuur 2.8)⁸³. Bij een vergelijking met de prenten die aan Meester G.A. worden toegeschreven (in het specifiek Catalogus nrs. 14-17), valt de vlakke compositie en geringere nadruk op het perspectief op, maar vooral het verschil in de manier waarop de decoraties zijn uitgewerkt. Zo lijken de gliefen op de zuilhals veel platter door de minder prominente schaduwwerking en is de uitwerking van de eierlijst en de acanthusbladeren oppervlakkiger. Vanuit stilistisch oogpunt wijst dus niets in de richting van een overtuig-

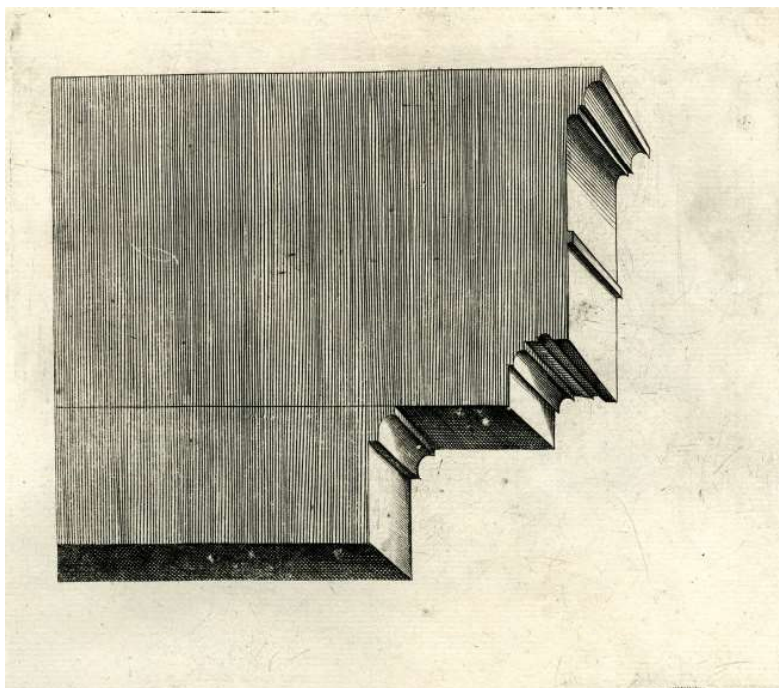
⁷⁹ Meester G.A. met de Kraaienpoot. *Composite Capital and Two Ionic Bases*, ca. 1533-1566. Prent, 152 x 171 mm. The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.7. <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1611?sid=41&x=233330>.

⁸⁰ In de prent van Figuur 2.7 zijn de schaduwlijnen vooral orthogonaal gegraveerd in tegenstelling tot de vier gesigneerde kapitelen en is de schaduwwerking op de doorsnede van de zuilschacht ook minder fijnmazig en oppervlakkiger.

⁸¹ Op de prent van Catalogus nr. 18 zijn de nerven van de acanthusbladeren meer geprononceerd en de twee opkrullende stengels veel rijker uitgewerkt.

⁸² Van Figuur 2.6 heb ik in geen enkele andere collectie dan die van The Fralin Museum een exemplaar teruggevonden. Van Figuur 2.7 heb ik enkel een exemplaar kunnen terugvinden in het Kupferstichkabinett van het Staatliche Museen zu Berlin (37.2.1 Geom. 2° (4-20)). Andere online collecties waarin ik heb gezocht naar exemplaren van deze prenten zijn: die van The British Museum (Londen), The Victoria and Albert Museum (Londen) en The Metropolitan Museum of Art (New York).

⁸³ In The Victoria and Albert Museum is er nog een exemplaar te vinden van deze prent (Prints & Drawings, 25511:4). Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 196, 199. Overigens zijn er van dit kapiteel archeologisch zeer verwante exemplaren te vinden, meer bepaald in het Belvederehof van de Vaticaanse Musea die ook opgebouwd zijn uit verschillende gedecoreerde lijsten op de zuilschacht en acanthusbladeren op de hoeken: een eierlijst, een parellijst, een Lesbische cymatium en gebladerte zoals op de prent; de Severische gliefen ontbreken.



Figuur 2.9. Meester G.A. (toeschr.), *Sectie van een kroonlijst* (Londen, The British Museum, Prints & Drawings, 1904,0822.1.1).

gende toeschrijving aan Meester G.A..

Tot de collectie van The British Museum en The Victoria and Albert Museum behoren twee prenten van een kroonlijst die wat betreft afmetingen en stijl zeer gelijkend zijn, samen op één pagina gedrukt zijn en waarvan er één getoond is als Figuur 2.9⁸⁴. Omdat ze opgenomen zijn in een volume met nog enkel prenten die gesigneerd zijn door het monogram G.A. of P.S. (over wie later meer), werden deze twee prenten “willekeurig (...) aan de eerste van deze twee obscure graveurs”⁸⁵ toegeschreven. Hoewel de weergave in een parallel-perspectief zonder vooraanzicht vanuit een sectie wat doet denken aan het Dorisch entablement (Catalogus nr. 26), is deze signatuurloze, titelloze en vooral decoratieloze prent wellicht niet van de hand van Meester G.A..

Michael Waters vermeldt nog dat Meester G.A. ook gelinkt kan worden aan vijftwintig *vedute*⁸⁶, prenten die architectuur in een landschap weergeven⁸⁷. Ook Passavant schrijft aan Meester G.A. “negentien uitzichten op antieke gebouwen”⁸⁸ toe. Inderdaad zijn er in The Metropolitan Museum of Art en het Kupferstichkabinett vijftwintig samenhangende prenten te vinden waaronder de negentien van Passavant die in een wat bergachtige omgeving alleenstaande gebouwen weergeven zoals een antieke tempel

⁸⁴ Het gaat om inventarisnummers 1904,0822.1 en .2 (The British Museum) en nr. E.1984-1899 (The Victoria and Albert Museum). Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 191. The Metropolitan Museum of Art heeft één van de twee prenten in bezit onder nr. 2012.136.825.

⁸⁵ “... signed by the monogrammists GA with Caltrop or by PS (...), and the unsigned plates are here arbitrarily given to the first of these two obscure engravers” s.n., “A section of an entablature, with no measurements or marks,” The British Museum, laatst geraadpleegd 3 mei 2020, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0822-1-1.

⁸⁶ Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 29.

⁸⁷ Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (Tübingen: Wasmuth, 1988), 37, 41.

⁸⁸ “dix-neuf vues d’anciens édifices” Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:162.



Figuur 2.10. (A) Meester G.A. met de Kraaienpoot (toegeschreven), *Vedute van een tempel met bijschrift 'Templum Idor Egitto'* (The Metropolitan Museum of Art, 26.50.1(121a)) (B) Meester G.A. met de Kraaienpoot (toegeschr.), *Vedute van een triomfboog met bijschrift 'Arcus Luttii Septimii'* (The Metropolitan Museum of Art, 26.50.1(112a)) (C) de Triomfboog van Lucius Septimius Severus op het Forum Romanum in Rome.



Figuur 2.11. Meester G.A. (toeschr.), *Bovenste gedeelte van de Zuil van Trajanus* (New York, The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, 41.72(1.100)).



Figuur 2.12. Een gravure van een straatzicht in perspectief (New York, The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, 2016.684.15).

en de Boog van Septimius Severus (Figuur 2.10)⁸⁹. Deze gebouwen die soms als een ruïne met plantjes en vaak slechts voor de helft⁹⁰ getoond zijn, lijken op het eerste zicht geen correcte weergaven van al dan niet bestaande gebouwen, maar eerder eigen, soms fantasievolle, reconstructies of creaties⁹¹. Op de toeschrijving van deze ongesigeneerde prenten wordt later nog op teruggekomen. Omdat ze geen zuilfragmenten weergeven, worden ze in deze masterproef niet verder onderzocht.

⁸⁹ The Metropolitan Museum of Art bezit naast deze vijftientig vedute (inv. 26.50.1(110), 26.50.1(111.a) t.e.m. 26.50.1(122b)) van zestien prent ook een dubbel exemplaar met een hetzelfde gebouw op, maar andere bijschrift (inv. 2016.684.1 t.e.m. 2016.684.12). In de omschrijving van de prenten staat vermeldt dat het voorheen aan Meester G.A. werd toegeschreven, zie bijvoorbeeld: s.n., “Tenplus Veneris, from a Series of Prints depicting (reconstructed) Buildings from Roman Antiquity,” The Metropolitan Museum of Art, New York, 26.50.1(112a). Laast geraadpleegd 29 april 2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744100?searchField=All&sortBy=Relevance&showOnly=openAccess&ft=26.50.1&offset=0&rpp=80&pos=55>. Ook het Kupferstichkabinett van het Staatliche Museen zu Berlin heeft al de vijftientig vedute in bezit (inv. 37.2.1 Geom. 2° (3-1) t.e.m 37.2.1 Geom. 2° (3-25)). Hier worden e wel toegeschreven aan Jacques Androuet du Cerceau, waarover later in deze masterproef meer.

⁹⁰ In vijftien van de vijftientig prenten is slechts een half gebouw weergegeven.

⁹¹ The Metropolitan Museum meent dat sommige gebouwen reconstructies naar middeleeuwse beschrijvingen zijn. s.n., “Tenplus Veneris, from a Series of Prints depicting (reconstructed) Buildings from Roman Antiquity,” The Metropolitan Museum of Art, New York, 26.50.1(112a). Laast geraadpleegd 29 april 2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744100?searchField=All&sortBy=Relevance&showOnly=openAccess&ft=26.50.1&offset=0&rpp=80&pos=55>.

Vermoedelijk doelt Nagler met een prent met daarop “het bovenste deel van de Zuil van Traianus met de bas-reliëfs en de bovenkant ervan”⁹² op de prent uit Figuur 2.11 en doelt Passavant met een “zicht op een straat”⁹³ op de prent uit Figuur 2.12. Het is wellicht te verregaand om een gelijkenis te (willen) zien tussen het bestaan van deze laatste prent waarvan de toeschrijving aan Meester G.A. enkel gebaseerd zou kunnen zijn op zwakke stilistische gelijkenissen⁹⁴, en van een gelijkaardige prent van een straatbeeld in perspectief die toegeschreven wordt aan en vaag vermeld is in de Venetiaanse publicatie-aanvraag uit 1537 van Sebastiano Serlio⁹⁵.

Een opmerkelijke aantekening maken Nash e.a. door Passavants vermelding van een stadsplan van Rome te verbinden met een kaart van Pirro Ligorio uit 1552 die ze hebben nagetrokken in *Le Pianta di Roma* van Amato Frutaz⁹⁶. De kaart is immers gesigneerd met drie bloemen omringd door een lint met daarop de initialen ‘G. L. A.’ hoewel Nash e.a. ervan overtuigd zijn dat er ‘G.A.’ staat⁹⁷. Hoewel de initialen van Meester G.A. verschijnen onder drie bloemen en hoewel Pirro Ligorio zelf afkomstig was uit Napels⁹⁸, een stad waarvan Meester G.A. een kaart maakte, is de gevolgtrekking dat hij deze kaart graveerde, niet meer dan louter speculatie.

Tenslotte blijven er nog enkele vermeldingen door Passavant en Nagler over die misschien dubbel zijn geteld en reeds bediscussieerd zijn, namelijk de overblijvende basis van Passavant (‘Passavant 37’, zie hierboven) en de twee Korinthische entablementen van Nagler (‘Nagler 16’ en ‘Nagler 17’, zie de opmerking onder “Cat. 27” op pagina 142). Ook van een Italiaans stadsgezicht dat Passavant vermeldt⁹⁹, is er, in de veronderstelling dat deze verschilt met de eerder vermelde prent van het straatbeeld, geen prent teruggevonden.

2.2 De bronnen voor de prenten

Omdat er nu afgebakend is tot welke prenten zich het onderzoek in deze masterproef richt, is het vanzelfsprekend dat vervolgens wordt onderzocht welke fragmenten de prenten weergeven en hoe ze die weergeven. Zoals in het eerste hoofdstuk is aange-

⁹² “der obere Theil der Colonna Trajani mit den Basreliefs, und die Spitze derselben” Nagler, *Die Monogrammist*, 2:960.

⁹³ “vue d’une rue. Sur le devant, un ange; dans le fond, un obélisque.” Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:162.

⁹⁴ Men zou kunnen beargumenteren dat de eierlijst gelijkaardig is uitgewerkt als op Catalogus nr. 17 bijvoorbeeld. Inhoudelijke gelijkenissen zijn er nauwelijks en het is opvallend dat deze prent een titel in de vorm van een naam en locatie heeft van het monument heeft.

⁹⁵ Howard, “Sebastiano Serlio’s Venetian Copyrights,” 514-6. Zerner, “Du mot à l’image,” 283, 292.

⁹⁶ Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600. Het gaat om ‘Pianta CXI (tav. 222) uit Amato Pietro Frutaz, red., vol. 2 (Rome, 1962).

⁹⁷ Frutaz leest de initialen ‘G. L. A.’ volgens Nash e.a. foutief. Frutaz, red., vol. 1 (Rome, 1962): 170-1. Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600. Ik heb zelf deze kaart opgezocht en volgens mij staat er ‘G. L. A.’. Ik heb het wel moeten afleiden uit een scan van de kaart en niet rechtstreeks uit het boek dat niet tot mijn beschikking was. De discussie of er ‘G. L. A.’ of ‘G.A.’ staat is in feite niet van primair belang. In online collecties heb ik geen exemplaren kunnen vinden met het signatuur.

⁹⁸ Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2600. Ian Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture* (Londen: Miller, 2004), 27.

⁹⁹ “vue d’une ville d’Italie,” Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:162.

toond, was het kopiëren van tekeningen gemene zaak onder kunstenaars, zowel van schetsboek naar schetsboek als de omzetting van schetsboek in prentvorm. In wat volgt zal aangetoond worden dat ook de prenten van Meester G.A. sterk gelinkt zijn aan ten minste één schetsboek, namelijk de Codex Coner, een relatief omvangrijk Romeins schetsboek dat dateert uit de jaren 1513-1515 en toegeschreven wordt aan Bernardo della Volpaia¹⁰⁰. Voordat we dieper ingaan op de gelijkenissen met deze Codex wordt er gekeken of en welke prenten gelinkt kunnen worden aan antieke fragmenten die in Rome als archeologische bronnen nog aanwezig zijn of die rond dezelfde tijd in de Renaissance overgetekend werden in schetsboeken.

2.2.1 Identificatie op basis van archeologische bronnen en schetsboeken

Het uitgangspunt van het onderzoek naar het al dan niet bestaan van een antieke basis¹⁰¹ voor de fragmenten bestaat uit het onderstaande citaat van Michael Waters:

“Hoewel verschillende van deze fragmenten zijn opgemeten, kunnen er slechts vijf betrouwbaar worden gelinkt aan gekende antieke monumenten. Wat betreft de overige kunnen er enkele antiek zijn, maar het merendeel zijn waarschijnlijk uitvindingen die door combinatie van verschillende antieke vormen en decoratieve profielen zijn gecreëerd.”¹⁰²

Vervolgens is het mogelijk een aantal identificatie-groepen te onderscheiden om de verschillende fragmenten in te delen. De indeling van deze groepen waarin de bases, kapitelen, entablementen en ensembles (dus Catalogus nrs. 1 t.e.m. 27) worden verdeeld op basis van hun graad van antiek is deels gebaseerd op bovenstaand citaat van Waters en deels op de indeling van vijf groepen van Charlotte Schreiter, archeologe en specialist in gedecoreerde bases¹⁰³ (Tabel 2.3). De identificatie van de triomfboog (Catalogus nr. 28) wordt als laatste apart behandeld omdat het geen architecturaal zuilfragment is. Het ondersteunend beeldmateriaal waarnaar vaak zal worden gerefereerd, is

¹⁰⁰ Over de Codex Coner, zie: Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (Tübingen: Wasmuth, 1988), 165-202; Tilmann Buddensieg, “Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis.” *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975): 89-108; Arnold Nesselrath, “Codex Coner - 85 Years On,” in vol. 2 van *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, red. Cassiano Dal Pozzo, Ian Jenkins en Jennifer Montagu (Milaan: Olivetti, 1992), 145-167.

¹⁰¹ De interpretatie van het adjectief ‘antiek’ valt ruim te nemen omdat laat-antieke fragmenten in de Renaissance vaak ook als antiek beschouwd werden. De vraag wat in de Renaissance als antiek kon doorgaan en dat er daarrond veel verwarring bestond, werd behandeld door Alexander Nagel en Christopher S. Wood in “What counted as an “Antiquity” in the Renaissance?,” in *Renaissance Medievalisms*, red. Konrad Eisenbichler (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance studies, 2009), 53-74.

¹⁰² “While many of these fragments are measured, only five can be confidently linked to known ancient monuments. Of the others, some may be ancient, but many are likely inventions produced by combining various ancient forms and decorative moldings” Waters, “Catalogue,” 80.

¹⁰³ Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen. Interpretationsmöglichkeiten aus archäologischer Sicht,” *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003): 40. Schreiter onderscheidt, vooral vanuit archeologisch standpunt, de groepen voor de indeling van gedecoreerde bases. Ik heb dit uitgebreid voor alle zuilonderdelen (bases, kapitelen en entablementen) wat vrij eenvoudig gaat omdat de criteria niet specifiek basis-gerelateerd zijn. Ten tweede onderscheidt zij vijf groepen. Haar vijfde groep met “Zeichnungen, die als Vorlage für Gebaute Renaissance-Architektur dienen” heb ik niet overgenomen. Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 56.

Tabel 2.3. Overzicht van de identificatie-groepen om de fragmenten uit de prenten in te delen.

Titel	Aantal	Catalogus nr. (Appendix B)	Identificatie nr. (Appendix C)
Groep 1: Identificeerbaar	7	4, 6, 7, 8, 9, 14, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Groep 2: Waarschijnlijk antiek	5	15, 16, 17, 18, 27	8, 9, 10, 11, 12
Groep 3: Waarschijnlijk uitvindingen, met antiek inspiratie-element	4 à 7	19, 20, 21, 22, 23a, 24a, 25a	13, 14, /, 15, 14, 16, /
Groep 4: Waarschijnlijk uitvindingen, zonder benoembaar antiek inspiratie-element	8 à 11	1, 2, 3, 5, 10, 11, 12, 13, 23b, 24b, 25b	/, /, 17, / /, /, 17, 17, /, /, /

opgenomen in Appendix C. In elk van de identificaties in deze appendix is ook de prent van Meester G.A. uit Appendix B hernomen om de vergelijking te vergemakkelijken.

GROEP 1: IDENTIFICEERBAAR

Deze groep omvat de prenten die aan antieke fragmenten “met hun plaats van herkomst of zelfs antieke oorsprong”¹⁰⁴ in Rome gelinkt kunnen worden omdat ze terug te vinden zijn in tekeningen uit de Renaissance of tot op vandaag nog overgeleverd zijn en daarom dus zo goed als twijfelloos antieke fragmenten voorstellen¹⁰⁵. Zoals Tabel 2.4 weergeeft, kunnen van zeven prenten de fragmenten geïdentificeerd worden als een authentiek antiek en nauwkeurig gelinkt worden met een locatie in Rome. De eerste vijf identificaties uit die tabel (Catalogus nrs. 4, 6-9) zijn (onder andere) de verdienste van Waters¹⁰⁶: Catalogus nr. 4 geeft de basis uit de Romeinse kerk Santa Croce in Gerusalemme weer (Identificatie nr. 1); Catalogus nr. 6 een basis uit de Tempel van Concordia op het Forum Romanum (Identificatie nr. 2); Catalogus nr. 7 een basis uit het voorportaal van het Baptisterium van Lateranen in Rome welke oorspronkelijk afkomstig is uit de Tempel van Venus Genetrix op het Forum van Caesar (Identificatie nr. 3)¹⁰⁷; Catalogus nr. 8 een basis uit de noordwestelijke apsis van het Forum van Augustus (Identificatie nr. 4)¹⁰⁸;

¹⁰⁴ “mit ihrem Herkunftsort oder sogar der antiken Provenienz” Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 40.

¹⁰⁵ Deze eerste groep is een combinatie van Schreiters eerste en tweede groep. Zij maakt tussen deze twee een onderscheid op basis van wel (eerste groep) of niet (tweede groep) archeologisch vindbare fragmenten. Voor de toepassing op de fragmenten uit de prenten van Meester G.A. is dit minder van toepassing. Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 40-52.

¹⁰⁶ Waters, “A Renaissance without Order,” 517 (noot 24). Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 39. Eerder werden al twee prenten (Catalogus nrs. 8 en 9) opgenomen in de catalogus van Charlotte Schreiter (resp. nos. 124, 123).

¹⁰⁷ Waters lijkt niet zeker over deze toeschrijving, maar Schreiter wel. De gelijkenis van de decoraties is op zijn minst opvallend te noemen. Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 39. Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” *Kölner Jahrbuch* 28 (1995): 318-9.

¹⁰⁸ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 318.

Tabel 2.4. Overzicht van de identificeerbare fragmenten (Groep 1).

Cat. nr.	Omschrijving	Bewaard?	Appendix C
4	Basis uit de S. Croce in Gerusalemme	✘	Identificatie nr. 1
6	Basis uit de Tempel van Concordia	✓	Identificatie nr. 2
7	Basis uit het Baptisterium van Lateranen	✓	Identificatie nr. 3
8	Basis uit het Forum van Augustus	✘	Identificatie nr. 4
9	Basis uit de Tempel van Mars Ultor	✓	Identificatie nr. 5
14	Kapiteel uit het Mausoleum nabij de Ponte Nomentano	✘	Identificatie nr. 6
26	Entablement van het Theater van Marcellus	✓	Identificatie nr. 7

Catalogus nr. 9 een basis uit de Tempel van Mars Ultor die onderdeel was van het Forum van Augustus (Identificatie nr. 5). De beargumentering van deze vijf identificaties is bijna overbodig. De algemene eensgezindheid hierover in het wetenschappelijk debat wordt bewezen door de online *Census*-database¹⁰⁹. Daaruit blijkt ook dat al de vijf bases vrij vaak terugkomen in Renaissance-schetsboeken en dat ze dus relatief goed gekend en populair onder kunstenaars waren¹¹⁰. Voor de basis uit de Tempel van Mars Ultor werd dit al geïllustreerd in Figuur 1.22. Bovendien zijn drie fragmenten tot op vandaag nog in-situ bewaard of ondergebracht in een Romeins museum¹¹¹.

Aan de hand van deze talrijke en tweesoortige bewijsstukken is het mogelijk de weergave van deze fragmenten uit de prenten van Meester G.A. te onderwerpen aan een vergelijking met eigentijdse weergaven uit schetsboeken en eventueel met het archeologische overblijfsel zelf. In de prenten van Meester G.A. ontbreekt bijvoorbeeld de decoratie op de plint van de basis van de Tempel van Concordia en op die van het Baptisterium van Lateranen. Interessanter echter is dat uit een vergelijking van de bladerkrans op de bovenste torus van die laatste basis Waters tot de overtuiging komt dat “in het bijzonder de basis uit het Baptisterium van de Lateranen van Meester G.A. suggereert dat deze gravures gekopieerd waren van tekeningen omdat de richting van de horizontale laurierbladeren in de print omgekeerd is tegenover de echte basis, een teken dat kopiëren verraadt”¹¹². Al blijft deze aanwijzing van kopiëren een geïsoleerd

¹⁰⁹ De *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* is een online database die zich concentreert op het identificeren van vooral antieke beeldfragmenten met tekeningen en prenten uit de Renaissance. <http://census.bbaw.de>. Voor het specifieke CensusID-nummer voor elk van de vijf fragmenten, verwijst ik naar de respectievelijke identificaties in Appendix C.

¹¹⁰ Ik verwijst hiervoor opnieuw naar Appendix C waarin niet enkel het specifieke CensusID-nummer van elk van de vijf fragmenten is opgenomen, maar ook enkele figuren met tekeningen uit schetsboeken van de Renaissance.

¹¹¹ De basis uit het voorportaal van het Baptisterium van Lateranen bevindt zich nog in-situ, de gelijkaardige basis uit de Tempel van Venus Genetrix is ondergebracht in het Museo dei Fori Imperiali in Rome. Ook de basis uit de Tempel van Mars Ultor is in zeer goede staat in datzelfde museum ondergebracht. Delen van de basis uit de Tempel van Concordia zijn bewaard in het Tabularium van de Musei Capitolini in Rome.

¹¹² “The Master G.A. base from the Lateran Baptistery in particular suggests these engravings were copied from drawings since the direction of the horizontal laurel leaves in the print is reversed from the real base, a telltale sign of copying.”

geval¹¹³, Waters heeft - met de kennis over het kopiëren uit het eerste hoofdstuk in het achterhoofd - wellicht gelijk. De bovenste torus van de basis uit het Forum van Augustus op de prent van Meester G.A. telt dan weer foutief slechts drie rijen bladeren, in plaats van vier¹¹⁴. Ook op de prent van Meester P.S. (Figuur C.13) kan men slechts drie rijen tellen, wat kan duiden op het gebruik van hetzelfde bronmateriaal¹¹⁵. Tenslotte valt nog het halfcirkelvormig profiel van de bovenste torus van de basis uit de S. Croce in Gerusalemme op. Het is namelijk een vereenvoudiging van een superpositie van drie vormelijk verschillend lijsten zoals die ook op de weergave van de basis zelf uitgewerkt zijn. Op de bovenste lijst van die torus ontbreken linten omheen de bladerkrans en het motief van de onderste torus is foutief een bladerkrans (tekeningen tonen aan dat daar een Lesbisch beugel-cymatium zou zijn). Op die manier lijkt in de prent van Meester G.A. de gehele bovenste torus geconcipieerd te zijn geweest als een bladerkrans met daaromheen een parellijst.

Het weergeven van maateenheden bij een profiel op de prenten van Meester G.A. laat bovendien een vergelijking toe vanuit de maateenheden¹¹⁶. Het opvallendste verschil is op te merken in het geval van de basis uit de Tempel van Concordia. Uit een vergelijking tussen het profiel van Meester G.A. en dat van Giovanni Antonio Dosio uit circa het derde kwart van de zestiende eeuw¹¹⁷ blijkt een duidelijke hoogteverschil

Waters, "A Renaissance without Order," 517 (noot 29).

¹¹³ Op basis van deze suggestie zou men geneigd zijn te onderzoeken of dit ook geldt voor de overige vier bases. Ik ben dan echter tot de conclusie gekomen dat het onderzoek voor deze bases niet mogelijk is: de basis uit de S. Croce in Gerusalemme (Catalogus nr. 4) is symmetrisch; de basis uit de Tempel van Concordia (Catalogus nr. 6) heeft geen decoratieve motieven die een richting aanwijzen; de basis uit de Tempel van Mars Ultor (Catalogus nr. 9) heeft dat wel, maar Charlotte Schreiter merkt op dat er in de Renaissance van deze basis twee exemplaren gekend waren. Bij het ene type exemplaar was de richting van het dubbel vlechtwerk op de bovenste torus en van de visgraatvlecht op de astragalen tegenovergesteld aan de richting van het andere exemplaar (bijvoorbeeld, de richting in de Codex Coner (Ashby no. 124b) is tegengesteld aan die van al de tekeningen uit Figuur 1.22). Schreiter, "Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen," 40-1. Thomas Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," *Papers of the British School at Rome* (1904): 61-2 (no. 124). Of dit ook geldt voor de basis uit het Baptisterium weet ik niet; de basis uit het Forum van Augustus tenslotte is een lastige zaak, omdat de tekeningen uiteenlopen: op de prent van Meester G.A. staan de golven, het vlechtwerk en de visgraatvecht allemaal naar links georiënteerd, net zoals in de tekening van Maarten van Heemskerck en in die uit de Codex Coner ook (Ashby 132c, zie Figuur 2.17), in de tekening van Giovanni Battista da Sangallo staan enkel de golven en de visgraatvlecht naar links en het vlechtwerk naar rechts, in de uiterst gedetailleerde tekening uit het zestien-eeuwse "Goldschmidt Scrapbook" staan enkel de golven naar rechts en de visgraatvlecht en het vlechtwerk naar links. s.n., "Forum of Augustus, hemicycle, Attic base, elevation and sculpted detail; Ionic capital, elevation; Palazzo Baldassini, cortile, elevation (recto) blank (verso)," The Metropolitan Museum of Art, laatst geraadpleegd op 24 mei 2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362599?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Forum+Augustus&offset=0&rpp=80&pos=5>.

¹¹⁴ Bovendien is de nerf onzorgvuldig gegraveerd. Men zou kunnen denken dat diezelfde basis uit de Codex Coner er vijf telt (getoond in Figuur 2.17). Echter, de bovenste, vijfde rij stellen in feite lancetvormige nerven, van de hypothetische rij erboven. Zij zouden in feite enkel wat dunner moeten getekend worden (zoals getoond in Figuur A.8). In de tekening van Giovanni Battista da Sangallo is dit ook duidelijk (Figuur 2.15).

¹¹⁵ De mogelijkheid van een verband tussen Meester G.A. en Meester P.S. wordt later in deze masterproef bediscussieerd.

¹¹⁶ Onder meer tekeningen met bijgeschreven afmetingen die zich chronologisch voor Meester G.A.'s prenten situeren, in het bijzonder die uit de Codex Coner, en in het geval van de drie overgebleven fragmenten een opmeting van de werkelijke basis door Charlotte Schreiter worden als referentiepunten beschouwd.

¹¹⁷ Giovanni Antonio Dosio was in Rome tussen 1548 en 1575. Ian Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture*, 29. Carolyne Valone, "Giovanni Antonio Dosio: The Roman Years," *The Art Bulletin* 58, nr. 4 (december 1976): 528. Deze tekening is dus inderdaad gemaakt chronologisch na de prenten van Meester G.A. waarop ze dus gebaseerd zou kunnen zijn. Ik ben er echter van overtuigd dat dit niet het geval is en daarom alsnog als vergelijkingspunt kan dienen om de redenen die ten eerste hierboven nog volgen en ten tweede de opmeting van Dosio veel ruimer is dan die van Meester G.A.:

van de onderste hollijst (Figuur C.3) waarvan de afmetingen ('ON 3 M 3') in de prent van Meester G.A. foutief lijken. Het is niet onmogelijk in te denken dat bij het graveren de maateenheden van de bovenste en onderste hollijst verward werden en dat er zo in plaats van een '3' in 'ON 3' oorspronkelijk een '1' bedoeld was omdat de volgende maat immers ook een 3 bevatte ('M 3'). Eventueel werd dezelfde afmeting van de bovenste torus bij het graveren in het achterhoofd gehouden. Van het profiel bij de basis uit de Tempel van Concordia lijken de de hol -en riemlijsten overgedimensioneerd (Figuur C.6). De beperkte afwijkingen in het geval van de drie overige bases liggen in lijn met wat van het precare karakter van een opmeting uit die tijd verwacht kan worden¹¹⁸.

Dat er niet alleen verschillen in weergave tussen enerzijds de prent van Meester G.A. en eigentijdse tekeningen zijn, maar ook tussen het profiel van de basis en de weergave op de prent zelf toont die van de basis uit de Tempel van Mars Ultor aan. In het profiel op de prent is de astragaal tussen de onderste hollijst en de onderste torus weggelaten ondanks dat ze - weliswaar onduidelijk - op de basis is weergegeven. Het bewaard gebleven fragment bevat op die positie duidelijk een astragaal. Het omgekeerde, namelijk een riemlijst die wel in het profiel is opgenomen, maar niet op de basis zelf, doet zich voor in een andere prent (Catalogus nr. 12).

Zoals hierboven reeds aangehaald, kunnen aan deze vijf reeds geïdentificeerde fragmenten nog minstens twee toegevoegd worden. Het als Dorisch bestempelde kapiteel lijkt erg op een kapiteel dat onderdeel was van een nu verloren mausoleum nabij de Ponte Nomentano (Identificatie nr. 6)¹¹⁹, een brug in het noordoosten van Rome over een zijrivier van de Tiber. Het mausoleum was in de Renaissance niet onbekend. Niet alleen het kapiteel, maar ook het entablement was immers onderwerp van de discussie tot welke orde dit beschouwd zou moeten worden, vooral in de Sangallo-kring: Giuliano da Sangallo en zijn neef Giovanni Francesco (1480-1530) spreken bijvoorbeeld van een Dorische orde¹²⁰, maar Antonio da Sangallo de Jongere (1483-1546), een neef van Giuliano en van Giovanni Francesco, van een Toscaanse¹²¹. Serlio toont in zijn *Vierde*

Dosio noteert immers ook de horizontale afstand van de lijsten tot de verticale uitgezet vanaf de plint zoals blijkt uit de tekening in Figuur 2.21.

¹¹⁸ Een dergelijke vergelijking in het geval van de basis uit het Baptisterium van Lateranen (Figuur C.9), van de basis uit het Forum van Augustus (Figuur C.14) en van de basis uit de Tempel van Mars Ultor (Figuur C.16) legt geen opmerkelijke verschillen bloot.

¹¹⁹ Van de architectuur van het mausoleum is niets meer overgeleverd. Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," 14 (no. 8 A), 42 (no. 75).

¹²⁰ Tilmann Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975): 104. Giuliano schrijft op folio 14r van zijn ander schetsboek, het *Taccuino Senese*, bij een tekening van het balkwerk bij 'opera doricha'. Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I Disegni di Architettura e dell'Antico* (Rome: Officina Ed., 1985), 267-8. Giovanni Francesco beargumenteert zijn keuze voor Dorisch in een beschrijvende tekst. Hubertus Günther en Christof Thoenes. "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?" in *Rome e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento* (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985), 292.

¹²¹ Antonio da Sangallo de Jongere schrijft bij het balkwerk en kapiteel kort 'toschani' bij. Günther en Thoenes. "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?", 292. Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (Tübingen: Wasmuth, 1988), 193-4.

Boek een opvallend gelijkaardig kapiteel dat “buiten Rome op een brug over de Tiber was gevonden”¹²² als voorbeeld van een Dorisch kapiteel. De beperkte verschillen in afmetingen die blijken uit een vergelijking met andere schetsten liggen in grootte-orde in lijn met de bovenstaande (Figuur C.21)¹²³. Anderzijds tonen gelijkaardige kapitelen zoals die van de Basilica Julia op het Forum Romanum en die van de Venustempel van de Villa Adriana in Tivoli ten noorden van Rome¹²⁴ aan dat er alsnog een antieke basis voor het kapiteel van Meester G.A. bestaat.

Het zevende en laatste identificeerbare fragment is het Dorisch entablement dat zeer sterk doet denken aan het entablement van de onderste verdieping van het Theater van Marcellus in Rome (Identificatie nr. 7). De opbouw - een kapiteel, entablement en een vrij ver teruggetrokken sokkel met kroonlijst voor de bovenliggende orde - is identiek op enkele details na. In de prent van Meester G.A. ontbreekt namelijk een vrij prominente druipplaat onderaan de druiplijst en ontbreken rozetten binnenin de ruiten op de onderkant van de kroonlijst¹²⁵. In de Renaissance werd het Theater van Marcellus dat op de onderste verdieping een Dorische orde en op de eerste een Ionische orde heeft, intensief bestudeerd onder andere omdat het doorging als een basisreferentie voor de superpositie van de zuilenorden¹²⁶. Opmerkelijk tenslotte is de uitwerking van de trigliefen met niet drie, maar vier trigliefstijlen (de meest rechtse triglief lijkt er zelfs vijf te hebben)¹²⁷. Het zou hier kunnen gaan om een vorm van correctie hoewel de enige mij bekende traktaatschrijver die een dergelijke triglief beschrijft, Alberti is (Figuur 2.13, detail van Figuur 1.3)¹²⁸.

GROEP 2: WAARSCHIJNLIJK ANTIK

Deze groep fragmenten komt grotendeels overeen met de omschrijving van Schreiters derde groep van voorstellingen “die op grond van zeer verschillende criteria de indruk wekken op een antiek origineel terug te gaan of echter onmiddellijk op hen te zijn ge-

¹²² “il capitello, R, fu trovato fuor di Roma ad uno ponte sopra il fiume detto Teverone,” Serlio, IV, XXIv (141v). Eigen vertaling, gebaseerd op (Eng.) Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:286; IV, XIXv (141v) en (It.) Serlio, “Architettura: Regole Generali di Architettura,” XIXv.

¹²³ Overigens verschilt ook het aantal en de aard van de cannelures: Meester G.A. geeft 24 aansluitende canneluregroeven weer, alsook in Codex Coner (het aantal canneluren is daar afleidbaar uit een half getekende sectie), Giuliano da Sangallo tekent een pilaster met zeven canneluregroeven en Giovanni Francesco da Sangallo scheidt de groeven onderling met een cannelurevlak.

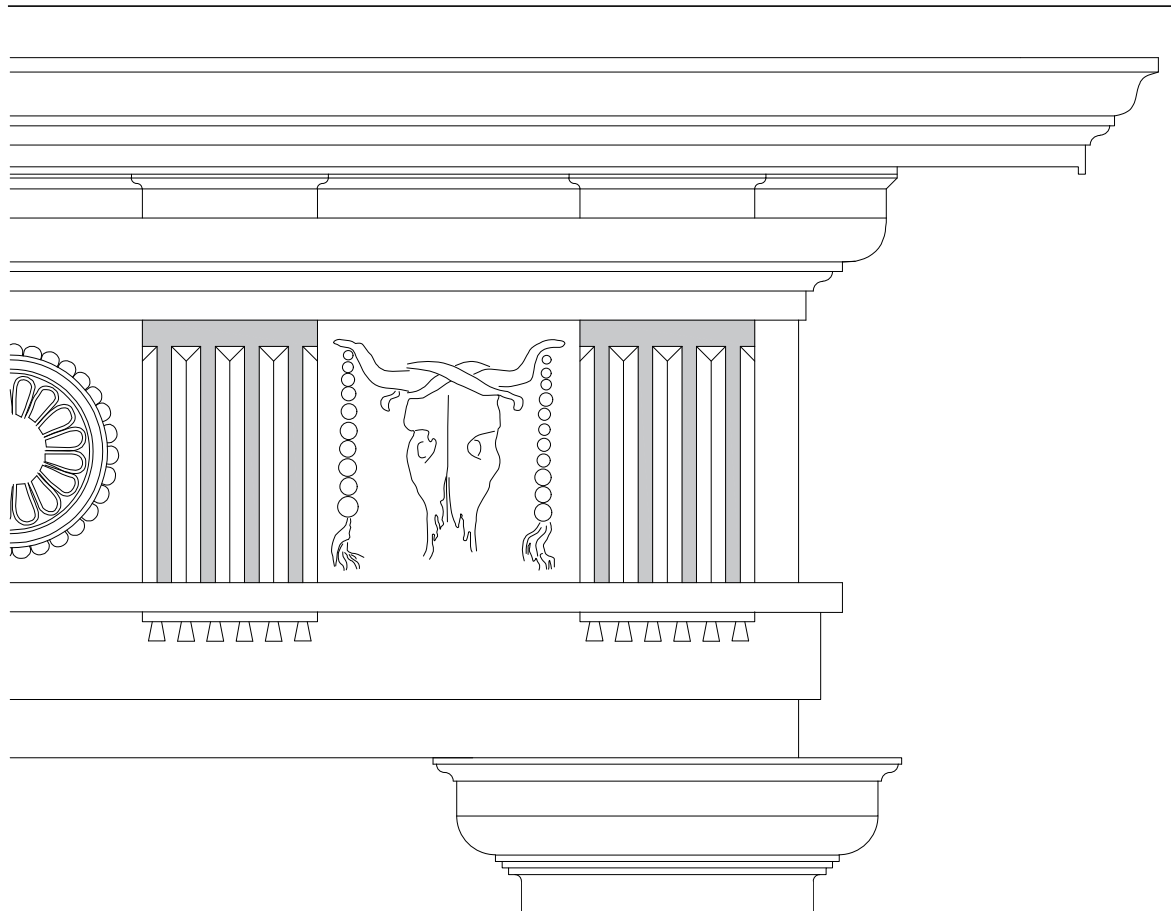
¹²⁴ Benedetta Adembri, *Hadrian's Villa. Guide* (Milaan: Electa, 2018), 122-3.

¹²⁵ Of er ook een echinusring ontbreekt, is moeilijk te zeggen: het linkse kapiteel (dat in snede is weergegeven) telt drie echinusringen, maar die van het rechtse kapiteel zijn onverzorgd gegraveerd. De Dorische kapitelen van het Theater van Marcellus tellen drie echinusringen.

¹²⁶ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 28, 42. Serlio bijvoorbeeld neemt het theater in zijn *Vierde Boek* op als goed voorbeeld voor de Dorische orde. Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*. Vol. 1, *Books I-V of 'Tutte l'opere d'Architettura e Prospetiva by Sebastiano Serlio*. Vert. Vaughan Hart en Peter Hicks (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996), 286; IV, XIXv (141v)..

¹²⁷ Zie ook het lemma ‘triglief’ in Appendix A.

¹²⁸ Leon Battista Alberti, *Ten Books on Architecture*, vert. James Leoni, red. Joseph Rykwert (Londen: Tiranti, 1955), 146. Giuliano da Sangallo bijvoorbeeld teken zeven druppels (in plaats van de zes druppels op het Theater van Marcellus) onder elke triglief. Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2^{de} ed, vol. 2 *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984), fol. 37v. Borsi, *Giuliano da Sangallo*, 196-7.



Figuur 2.13. Detail van het Dorisch entablement volgens de voorschriften uit *De Re Aedificatoria* van L. Battista Alberti.

maakt”¹²⁹. In deze groep zitten dus fragmenten die zeer sterk lijken op vindbare antieke bronnen, voornamelijk archeologische overblijfselen, en zijn met andere woorden quasi-letterlijk antiek, maar kunnen gelinkt worden aan meerdere locaties in Rome en niet één in het specifiek. Omgekeerd, vanuit het perspectief van mogelijke creaties gezien, kan men zeggen dat het ontwerp van deze fragmenten zeer weinig creativiteit vergt. Deze groep bestaat uit de vier kapitelen die een zuilenorde als titel hebben meegekregen (Catalogus nrs. 15 t.e.m. 18), en eventueel het Korintisch entablement (Catalogus nr. 27).

Van de eerste van de twee Ionische kapitelen zijn er gelijkaardige exemplaren te vinden in de Santa Maria in Trastevere, zij het met kleine hoofden centraal op de dekplaat, en in het voorportaal van de Santa Cecilia (zie Identificatie nr. 8)¹³⁰. Ondanks de acanthusbladeren in de voluten en het beugel-cymatium op de hiellijst van de dekplaat¹³¹ is

¹²⁹ “die aufgrund unterschiedlichster Kriterien den Anschein erwecken, auf ein antikes Original zurückzugehen oder aber unmittelbar vor ihm angefertigt worden zu sein” Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 52.

¹³⁰ Daarnaast zijn er nog gelijkaardige kapitelen te vinden in het museum van de Thermen van Diocletianus (Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano) en bij de tentoonstellingsruimte van de Dipartimento Attività Culturali nabij het Theater van Marcellus.

¹³¹ Charlotte Schreiter neemt in haar catalogus een basis in een museum in Perugia op als voorbeeld voor een dergelijk beugel-cymatium. Dit motief zou daarnaast ook gebruikt zijn op de consoles van het entablement van de Tempel van Apollo

dit kapiteel dus allerminst een uitzonderlijk exemplaar. Ook van Ionische kapitelen met een zuilhals met gliefen zijn er verschillende antieke voorbeelden te vinden (Identificatie nr. 9). Opvallend aan dit eerder matig gedecoreerd kapiteel zijn de voluutkrullen die meer naar de echinus zijn binnengetrokken en de kleine druiventrossen als uitlopers van het rankenmotief op de volutenband, wellicht eigen toevoegingen.

Het eerste van de twee Composiete kapitelen is een interessant exemplaar omdat het zeer waarschijnlijk een kapiteel weergeeft dat in de Renaissance meermaals werd getekend (Identificatie nr. 10). Giuliano da Sangallo situeert dit kapiteel “Ī TRASTEVERI”¹³², Serlio neemt het op in het onderdeel over de Composiete orde van zijn *Vierde Boek* en schrijft dat het te vinden is “in trestevere in Roma”¹³³ (Figuur 1.13) en ook in de Codex Coner is wellicht hetzelfde kapiteel opgenomen¹³⁴. De gelijkenissen in opbouw, vorm en decoratie van het kapiteel op de prent met die uit de drie bovengenoemde werken is ontegensprekelijk. Aan de oostelijke ingang tot het Forum Romanum nabij de Boog van Titus zijn overigens een tweetal brokstukken te vinden van kapitelen die zeer gelijkaardig opgebouwd zijn uit acanthusbladeren, gliefen, een parellijst en een eierlijst op de echinus. Het andere Composiet kapiteel lijkt sterk op verschillende kapitelen die in Rome te vinden zijn zoals op de triomfbogen van Septimius Severus en Titus en herbruikte spolia in de Santa Maria in Aracoeli nabij het Forum Romanum¹³⁵ (Identificatie nr. 11). Ongeveer twintig jaar eerder maakte Giovanni Antonio da Brescia overigens een prent met een vrij gelijkaardig kapiteel dat afkomstig zou zijn van de Torre de la Milizia¹³⁶. Het enige dat op deze referenties ontbreekt, zijn de gliefen op de dekplaat. Overigens lijken de voluten ook eerder in hetzelfde vlak te staan terwijl die in antieke voorbeelden vaak uitsteken radiaal tegenover de centrale as.

Ten vijfde is er nog het ‘Korinthisch’ entablement dat de overgang kan vormen tussen deze groep en de volgende van waarschijnlijke uitvindingen. Net zoals aan bases en kapitelen zijn ook de overblijvende fragmenten aan entablementen ontelbaar. In een vergelijking met het entablement op de prent van Meester G.A. trekken in het bijzonder twee prominente voorbeelden op het Forum Romanum de aandacht, tenminste wat betreft opbouw (Identificatie nr. 12). Hoewel het entablement van de Boog van Titus veel rijker gedecoreerd is, zijn de verschillen in opbouw slechts miniem: een kraallijst bovenaan het fries van de triomfboog, net onder het Lesbisch cymatium, ontbreekt alsook een parellijst tussen de onderste en middelste band van het architraaf en de

Sosianus nabij het Theater van Marcellus. Schreier, “Römische Schmuckbasen,” 172, 310 (nr. 99).

¹³² Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, fol. 14v. Borsi, *Giuliano da Sangallo*, 103.

¹³³ Serlio IV, LXIIv. Sebastiano Serlio, “Les Livres d’Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura....,” Centre d’Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais, Tours, laatst geraadpleegd 9 mei 2020. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp.

¹³⁴ Folio 90v in de Codex Coner. Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” 59 (no.119e).

¹³⁵ Ook op de site van de Thermen van Caracalla is een zeer gelijkend voorbeeld van dit Composiet kapiteel bewaard.

¹³⁶ In de onmiddellijke nabijheid van de Torre della Milizia heb ik geen Composiete, maar enkel Korinthische kapitelen kunnen vinden.



Figuur 2.14. Altaar, waarvan (links) een detail van de decoratie met hoofden van satyrs op de hoeken bovenaan (Vaticaan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono, MV_1186_0_0).

consoles zijn onderaan niet met bladeren afgewerkt. Minder sterk gelijkend, maar het vermelden waard, is het entablement van de Tempel van Vesta¹³⁷.

GROEP 3: WAARSCHIJNLIJK UITVINDINGEN, MET ANTIEK INSPIRATIE-ELEMENT

De fragmenten uit de prenten die tot deze groep behoren, zijn waarschijnlijk uitvindingen¹³⁸: het fragment in zijn geheel is niet gelinkt aan één (of meerdere) antieke voorlopers, maar voor bepaalde onderdelen ervan kan wel een antiek element worden gevonden dat in meer of mindere mate creatief geïnterpreteerd werd. Het kan immers niet hard gemaakt worden dat de fragmenten op de prenten uit deze groep in de oudheid exact bestonden, maar het ontwerp ervan vereist enige (en meer dan in de vorige groep) creatieve input.

Een eerste verzameling in deze groep zijn de vier ‘satyr-kapitelen’ (Catalogus nrs. 19-22). Het is moeilijk te achterhalen waar de groteske oorsprong om kapitelen met hoofden van satyrs te decoreren precies vandaan komt, maar dat er een antieke basis voor bestaat, blijkt uit verschillende voorbeelden. Dergelijke hoofden kwamen immers voor als decoratie van altaren (Figuur 2.14). Misschien nog wel de belangrijkste bron waar kunstenaars inspiratie voor dit groteske thema, waren de kleurrijke fresco’s in de

¹³⁷ Ook dit entablement is van meer decoraties en sculpturen dan dat op de prent voorzien. De architraven komen minder sterk overeen, maar de kroonlijsten zijn beide opgebouwd uit de combinatie van een tandlijst, een eierlijst en consoles die in het geval van de Tempel van Vesta wel met bladeren zijn gedecoreerd. Het belangrijkste tegenargument voor deze verwantschap bestaat echter uit het feit dat de Tempel van Vesta rond is en dus zonder hoek zoals op de prent. Het entablement van de Tempel van Castor en Pollux, dat populair was in de Renaissance, lijkt niet echt op het entablement uit de prent van Meester G.A..

¹³⁸ Ik splits Schreiters groep vier met uitvindingen hier genuanceerder op in twee groepen (groep 3 en groep 4). Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 46, 52.

‘grotten’ van de Domus Aurea, het zogenaamde Gouden Huis van keizer Nero in Rome uit de eerste eeuw na Christus dat in de Renaissance meermaals bezocht werd door kunstenaars¹³⁹. De groteske invloeden uiteten zich echter al sinds de tweede helft van de vijftiende eeuw en het zou evenwel mogelijk zijn dat Meester G.A. deze fascinatie oppikte zonder persoonlijk de fresco’s bestudeerd te hebben¹⁴⁰.

Worden de prenten afzonderlijk bestudeerd, meent Michael Waters over de prent van Catalogus nr. 19 dat de “omgekeerde erwten-volutes (...) geen gekende antieke precedentes hebben”¹⁴¹, maar een zeer gelijkaardig kapiteel dat in de Vaticaanse Musea bewaard wordt, suggereert het tegendeel (Identificatie nr. 13)¹⁴². Het satyrhoofd en de gliefen achter de decoraties lijken een eigen toevoeging. Rammenkoppen zoals op het kapiteel van Catalogus nrs. 20 en 23 weergegeven zijn, werden in de oudheid vaak gebruikt op offeraltaren¹⁴³ (Identificatie nr. 14). In The British Museum worden er bovendien enkele fragmenten van een antiek kapiteel met rammenkoppen op de hoeken bewaard waaronder een met een bladerkans tussen en acanthusbladeren onder de koppen¹⁴⁴. Ook een tekening in de Codex Coner toont een gelijkaardig kapiteel¹⁴⁵. Op de vormelijke gelijkheid tussen Catalogus nrs. 20 en 21 is reeds gewezen aan de hand van Figuur 2.1. De dubbele rij acanthusbladeren op beide kapitelen is gelijkaardig zoals die voorkomen op Composiet kapitelen (Figuur C.35 en Figuur C.36 onder Identificatie nr. 11, Figuur 1.17(A)). Het grootste verschil met deze drie antieke voorbeelden

¹³⁹ Cammy Brothers, “Introduction” in *Variety, Archeology & Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, 9. Het is vrij zeker dat onder andere Hermannus Posthumus de Domus Aurea in de jaren ‘1530 bezocht heeft samen met twee schilders en landgenoten Maarten van Heemskerck en Lambert Sustris omdat een deel van hun namen onder elkaar in één van de gewelven gekrast zijn. Dacos, “L’Anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus,” 63-4. Over de relatie en de invloed van de fresco’s van Domus Aurea op het ontstaan en vorming van grotesken in de Renaissance, schreef Nicole Dacos: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance* (Londen: The Warburg Institute, University of London: 1969). Omdat de namen van verschillende kunstenaars in de gewelven van de Domus Aurea gekrast zijn, maar niet systematisch onderzocht, was het antwoord op mijn vraag aan een plaatselijke archeologe-gids of er een inventaris van al deze namen bestond en misschien ook de initialen G.A. of een kraaienvoet bevatte, negatief. Daarnaast is er één gedecoreerde basis uit de Domus Aurea gekend die Meester G.A. dus overgenomen zou kunnen hebben, maar geen enkele van de dertien weergegeven bases uit de prenten komt wat betreft decoratie in de buurt van die uit de Domus Aurea. Schreier, “Römische Schmuckbasen,” 323 (nr. 132). Overigens is het zeer goed mogelijk dat deze basis in de Renaissance ongekend was omdat ze onbereikbaar onder de grond nog verborgen lag.

¹⁴⁰ Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, 57.

¹⁴¹ “Master G.A. engraved a pilaster capital decorated with the head of a satyr and inverted peapod volutes (...) that have no known ancient precedent,” Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 42-4.

¹⁴² Dit kapiteel, dat getoond is in Figuur C.40 onder Identificatie nr. 13 uit Appendix C, wordt bewaard in één van de Vaticaanse Musea, namelijk het Museo Chiaramonti. De zekerheid geven dat dat kapiteel werkelijk antiek is, kan ik niet omdat ik vergeten ben een foto te nemen van de omschrijving in het museum en het niet is opgenomen in de online database van de Vaticaanse Musea. Omdat het bewaard wordt in het Museo Chiaramonti tussen honderden andere antieke sculpturen ben ik er echter wel van overtuigd dat het antiek is.

¹⁴³ In Figuur C.41 onder Identificatie nr. 14 uit Appendix C wordt een altaar getoond dat zich bevindt in het Museo Chiaramonti, een museum dat onderdeel is van de Vaticaanse Musea. Naast dit ene voorbeeld zijn er talloze andere te vinden, onder andere in het Museo Profano van de Vaticaanse Musea, langs de Via Appia en nabij het theater van Ostia Antica.

¹⁴⁴ Londen, The British Museum, Greek and Roman, 1973,0217.2 en 1973,0217.1. Het derde fragment van een kapiteel met rammenkoppen dat bewaard wordt in The British Museum heeft een eierlijst tussen de koppen (1973,0217.3). Eugen von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (Berlijn: Walter de Gruyter, 1962), 205-6 (nrs. 497 en 498).

¹⁴⁵ Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” 69 (no.140e). Een zeer gelijkaardige prent, maar van latere datum wordt bewaard in de Biblioteca Marucelliana in Firenze, Giulia Brunetti en Rossella Todros, reds, *I Disegni dei Secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze* (Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990), 20 (nr. 13).

is de niet-geschrante, maar rechtstreeks verticale plaatsing van de acanthusbladeren. Mandjeskapitelen bestonden in de oudheid, weliswaar in meer sobere en onopgesmukte vorm zoals het exemplaar dat in het Museo Nazionale bewaard wordt (Identificatie nr. 15). Het is dan ook niet verwonderlijk dat het de creativiteit van verschillende tekenaars prikkelde waaronder Giuliano da Sangallo¹⁴⁶. De keuze voor de transformatie in een fruitmand die wat weg heeft van de hoorn des overvloeds en op die manier niet helemaal los staat van het satyrthema heeft evenzeer antieke wortels. Zo zijn de twee Sileni-kariatiden aan de Canopus van de Villa Hadrianus met een fruitmand op hun hoofd gebeeldhouwd¹⁴⁷. In de kloosteromgang van de San Giovanni in Laterano is er nog een kapiteel bewaard met acanthusbladeren en vier fruitmanden op de hoeken dat uit de Romeinse Keizertijd zou dateren¹⁴⁸.

De keuze om het ensemble uit Catalogus nr. 24 tot deze groep van waarschijnlijke uitvindingen te rekenen en niet tot de eerste groep van fragmenten die aan een locatie kunnen gelinkt worden, is slechts gedeeltelijk correct. In de oudheid bestonden de zuilen en pilasters van de binnenste cella van de Tempel van Mars Ultor op de Forum van Augustus immers uit Pegasus-kapitelen¹⁴⁹. Een dergelijke pilasterkapiteel in relatief goede staat is bewaard in het Museo dei Fori Imperiali in Rome (Identificatie nr. 16). Daaruit blijkt dat de centraal zittende Fama-godin met vleugels en een trompet in elke hand waarschijnlijk een eigen toevoeging is. In het zogenaamde Menicantonio Schetsboek, een schetsboek uit de late jaren '1510 en de vroege jaren '1520 van Domenico Antonio de Chiarellis (bijgenaamd Menicantonio), een medewerker van Bramante, is Fama eveneens met twee trompetten driemaal identiek getekend in een ontwerp voor een tempel gewijd aan deze godin¹⁵⁰. Ook de bijhorende pilasterbasis is in hetzelfde museum bewaard en is ongedecoreerd in tegenstelling tot de basis uit de prent. De bladerkrans op de bovenste torus, de acanthusbladeren op de hollijst, de visgraatvlecht op de astragalen en de ranken met bloemen op de plint zijn antieke motieven en komen voor in verschillende prenten van bases van Meester G.A¹⁵¹. Het motief van de wat

¹⁴⁶ Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, fol. 14v.

¹⁴⁷ Adembri, *Hadrian's Villa*, 106-15. In het Museo Profano (Vaticaanse Musea) staat bijvoorbeeld een beeldhouwwerk van de personificatie van de Herfst in de vorm van een vrouw met rond haar verschillende putti die druiven en manden met druiven dragen. Dit beeldhouwwerk zou op basis van de bijhorende omschrijving door het museum dateerbaar zijn in het midden van de tweede eeuw na Christus. Daarnaast komen putti met fruitmanden ook in de reliëfs op antieke sarcofagen voor zoals er één te vinden is in de Capitolijnse musea (Musei Capitolini).

¹⁴⁸ Althans, dat staat vermeldt op de omschrijvende bijschrift door de beheerders zelf.

¹⁴⁹ Waters, "Looking Beyond the Treatise," 36. In de Renaissance was hier de kerk van San Basilio gevestigd, waarnaar het bijschrift op de prent verwijst. De ingang deur staat er nog. Het Forum van Augustus is gelegen nabij het Forum van (Nerva) Trajanus, waarnaar de rest van het bijschrift verwijst. Mariano Armellini, *Le Chiese di Roma dal Secolo IV al XIX* (Rome: Tipografia Vaticana, 1891; Rome: Ruffolo, 1942), 146-7.

¹⁵⁰ Het gaat om folio 69v. Rudolf Wittkower, *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance* (Londen: Thames, 1978), 96-9, 106.

¹⁵¹ Zie "A.3 Woordenlijst Motieven" in Appendix A. Het motief van de bladerkrans is terug te vinden op de bovenste torus van Catalogus nrs. 1 en 13, de acanthusbladeren op de hollijst van Catalogus nr. 3, de visgraatvlecht op de astragalen van Catalogus nrs. 9 (basis van Mars Ultor), 10 en 12 en de ranken met bloemen op de onderste torus van Catalogus nr. 4 (basis uit S. Croce).

gotisch aandoende spitsbogen over bloemen op de onderste torus is wellicht een eigen uitvinding. Net zoals in de basis van Mars Ultor (Catalogus nr. 9) ontbreekt ook in deze prent een astragaal boven de bovenste torus

De zes hierboven besproken kapitelen - de vier satyrkapitelen en de kapitelen uit de twee ensembles - alsook het kapiteel uit het ensemble van Catalogus nr. 25 vertonen een sterk figuratief karakter. Zoals aangetoond, bevatten ze bovendien elementen met een aantoonbare antieke basis. Hoewel dergelijke fragmenten in mindere mate overgeleverd zijn, waren ze door Renaissance-kunstenaars toch relatief goed gekend. Dat wordt verklaard door de interne beeldtraditie in het artistiek milieu waarin bepaalde elementen met een schijnbaar minder sterke antieke grond als ingeburgerd antiek beschouwd werden. Een voorbeeld hiervan uit de schilderkunst is een Romeins schetsboek uit de jaren '1510 dat wordt toegeschreven aan Jacopo Ripanda, een schilder met een grote interesse voor antiquiteiten¹⁵². Twee vellen uit dat schetsboek (Figuur 2.15) bevatten veertien sterk figuratieve kapitelen waarvan er enkele sterk gelijken op die uit de prenten: kapitelen met twee naar elkaar gekeerde putti die een bloem vasthouden tussen twee omgekeerde voluten¹⁵³ (zoals in Catalogus nr. 25), een Pegasus-kapiteel (Catalogus nr. 24), een kapiteel met rammenkoppen (Catalogus nrs. 20 en 23) en bovendien een kapiteel met centraal een godin (zoals Catalogus nr. 24). Het schetsboek telt ook een kapiteel met gliefen achter acanthusbladeren (zoals op Catalogus nr. 19)¹⁵⁴ en andere kapitelen suggereren dan weer het groteske thema¹⁵⁵. In de architectuur keren kapitelen met omgekeerde voluten niet alleen terug in het Palazzo della Cancelleria in Rome, maar reiken tot in het Kasteel van Chambord in de Loire-vallei¹⁵⁶.

¹⁵² Valeria Cafà dateert het in de periode 1512-1517. Momenteel wordt het bewaard in The Ashmolean Museum van de University of Oxford in Oxford. Op basis van het artikel van Cafà tel ik eenentachtig kapitelen op veertien folio's. Zelf heb ik er slechts vijf kunnen bestuderen: fol 1r is afgebeeld in het artikel van Cafà, folio's 1v en 2r zijn afgebeeld in het artikel van Michael J. Waters "A Renaissance without Order" en is overgenomen als Figuur 2.15, fols. 2Ar en 2Av heb ik kunnen raadplegen in de online collectie van The Ashmolean Museum (inv. WA1935.69.3). Valeria Cafà, "I Disegni di Architettura del Taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford," *Annali di Architettura* 14 (2002): 129-139. Waters, "A Renaissance without Order," 490-2. s.n., "Folio 2A, recto: six capitals and four empty panels Verso: six capitals and six decorative panels with grotesques," The Ashmolean Museum, WA1935.69.3, <http://collections.ashmolean.org/object/740208>.

¹⁵³ Ook op folio 2Ar is er een kapiteel getekend met omgekeerde voluti en putti. s.n., "Folio 2A, recto: six capitals and four empty panels Verso: six capitals and six decorative panels with grotesques," The Ashmolean Museum, WA1935.69.3, <http://collections.ashmolean.org/object/740208>.

¹⁵⁴ Namelijk op folio 2A verso. s.n., "Folio 2A, recto: six capitals and four empty panels Verso: six capitals and six decorative panels with grotesques," The Ashmolean Museum, WA1935.69.3, <http://collections.ashmolean.org/object/740208>.

¹⁵⁵ Bijvoorbeeld een kapiteel met een satyr op fols. 1r, 2Ar en 2Av. Cafà, "I Disegni di Architettura del Taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford," *Annali di Architettura* 14 (2002): 134-5. s.n., "Folio 2A, recto: six capitals and four empty panels Verso: six capitals and six decorative panels with grotesques," The Ashmolean Museum, WA1935.69.3, <http://collections.ashmolean.org/object/740208>.

¹⁵⁶ Aan de bouw van het Palazzo della Cancelleria dat ontworpen is door een nu onbekende architect uit de kring van Bramante, werd begonnen rond 1485. Het Kasteel van Chambord werd ontworpen door de Italiaan Domenico da Cortona en werd gebouwd vanaf 1519. Een ander voorbeeld van het gebruik van kapitelen met omgekeerde voluten is de S. Maria della Consolazione van Cola da Caprarola in Todi (begonnen in 1508). David Watkin, *De Westerse Architectuur. Een Geschiedenis*, 3^{de} druk (Nijmegen: Sun, 2008), 224-7, 247-9, 251-254.

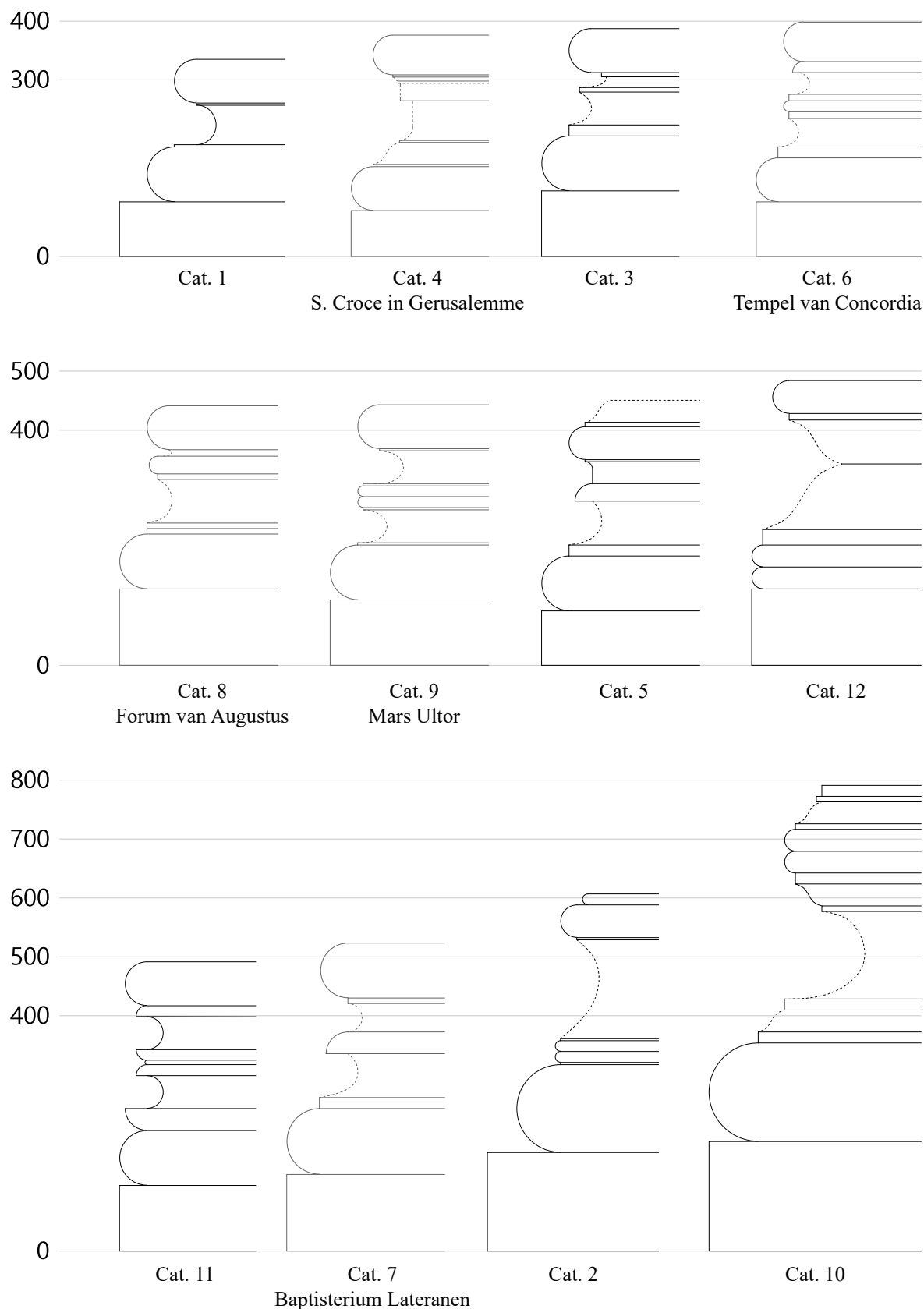


Figuur 2.15. Fols. 1v en 2r uit het schetsboek van Jacopo Ripanda, uit Waters, “A Renaissance without Order,” 492.

GROEP 4: WAARSCHIJNLIJK UITVINDINGEN, ZONDER BENOEMBAAR ANTIK INSPIRATIE-ELEMENT

Deze groep is in feite een restgroep. De fragmenten uit de prenten die in deze laatste groep samengebracht zijn, worden beschouwd als waarschijnlijke uitvindingen aangezien er hier een minder duidelijke link met antieke overblijfselen is. Tot deze groep worden dus gerekend alle prenten die hierboven nog niet geïdentificeerd zijn geweest of in het specifiek de acht overgebleven bases (Catalogus nrs. 1-3, 5, 10-13) en de bases uit de ensembles van Catalogus nrs. 23 en 25. Het zou kunnen dat al deze bases weergaven zijn van antieke fragmenten die in de Renaissance nog bestonden, maar in de eeuwen daarna verwoest werden of overgetekend waren in nu verloren schetsboeken, maar dat blijft zonder bewijzen. Op basis van het feit dat er op zeven bases (Catalogus nrs. 1-3, 5, 10-12) maataanduidingen zijn toegevoegd, kan men geneigd zijn deze fragmenten een antieke stempel te geven. Schreiter meent dat bases “vanwege hun nauwkeurige voorstelling en afmetingen zouden kunnen teruggaan op echte bestaande bases”¹⁵⁷. Overigens toont volgens haar “een herziening van deze groep (...) aan dat een aanzienlijk

¹⁵⁷“(…) Stücke, die aufgrund der genauen Darstellung und Aufmaße auf real existierende Basen zurückgehen könnten,” Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 52. Ze geeft zelf het voorbeeld van de Codex Coner.



Figuur 2.16. Rangschikking van de twaalf bases die maataanduidingen hebben meegekregen van hoog naar laag. De geïdentificeerde bases zijn lichter gekleurd. De maten van de hier getekende bases (in millimeter, op schaal 1:10) zijn een omzetting van de maateenheden bij het profiel op elke prent.

groter aantal gedecoreerde bases in de Renaissance bekend moet zijn geweest”¹⁵⁸.

Hoe dan ook, tussen al de verschillende bases, *antica* dan wel *all’antica*, die ik tijdens het onderzoek ben tegengekomen in Renaissance-schetsboeken, in wetenschappelijke literatuur en in Romeinse musea, is er geen één die exact overeenkomt in vorm, afmetingen en decoratieve motieven met de bases uit de prenten. Overigens lijkt het ontwerpen van een fruitmand-kapiteel of Fama meer creativiteit te vergen dan de niet-identificeerbare bases die een meer eenvoudige samenstelling of her-samenstelling van de antieke vormentaal van lijsten en motieven zou kunnen zijn¹⁵⁹. Meester G.A. zou op dat vlak immers niets meer doen dan zich inpassen in een traditie waarin de verschillende *all’antica* uitvindingen van Giovanni Antonio da Brescia en de Meester van 1515 de voorlopers vormen¹⁶⁰.

Wat wel een open mogelijkheid blijft, is het bestaan van een gedeeltelijk antiek equivalent voor de vorm en afmetingen van de bases zelf, maar niet voor de decoraties. De decoratieve motieven zou dan een eigen toevoeging zijn geweest, wat bijvoorbeeld de basis van Catalogus nr. 24 illustreert. De omzetting van de bases in Figuur 2.16 toont aan dat enkel de hoogte van de basis uit Catalogus nr. 10 uitzonderlijk hoog zou zijn. Men zou op basis van de prent van de baai van Napels (Catalogus nr. 29) kunnen veronderstellen dat Meester G.A. zich opgehouden heeft in die omgeving en bijvoorbeeld schetsen van gedecoreerde bases van daar naar Rome had meegebracht, maar een vergelijking met de nog bewaarde gedecoreerde bases uit Napels en haar nabije omgeving laat dit niet blootleggen¹⁶¹ en zou bovendien de historische chronologie zoals hierboven is uiteengezet, tegenspreken¹⁶². Tenslotte, ook al meent Waters dat de decoratieve wijnranken op de zuilschacht van Catalogus nr. 3 niet antiek zijn¹⁶³, in de Renaissance werden de zogenaamde Salomonszuilen afgebeeld met wijnranken op de schacht (zie Identificatie nr. 17). Het profiel van de hollijst van basis van Catalogus nr. 12 die bestaat uit een kin -en hiellijst boven elkaar zou vreemd kunnen lijken, maar antieke bases

¹⁵⁸ “eine Revision dieser Gruppe von Zeichnungen weist darauf hin, daß noch eine wesentlich größere Zahl von Schmuckbasen in der Renaissance bekannt gewesen sein muß,” Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 53. Een voorbeeld dat Charlotte Schreiter zelf geeft is dat zij overweegt om de vierde, niet-identificeerbare basis rechts onderaan een folio van de Codex Coner (Figuur 2.17) ook als antiek te beschouwen omdat de drie andere bases op die folio identificeerbaar zijn. Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 52.

¹⁵⁹ Een specialiste zoals Charlotte Schreiter die een uitgebreide kennis en inzichten in het gebruik van bepaalde motieven op dergelijke bases en rond de datering heeft, zou eventueel in meer of mindere kunnen beargumenteren dat de weergegeven bases wel of niet antiek zouden kunnen zijn omdat bepaalde motieven niet bij elkaar horen op stilistische of historische gronden. Sommige motieven zijn immers meer Julisch-Claudisch te situeren, anderen bijvoorbeeld Severisch (zie ook de kort omschrijving van de motieven onder A.3 Woordenlijst Motieven). Ikzelf bezit die kennis noch die inzichten en heb me daarom beperkt tot het vergelijken van de bases uit de prenten van Meester G.A. met de Romeinse bases uit de catalogus van Schreiter waar geen overtuigende gelijkenissen uit resulteerden. Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” *Kölnner Jahrbuch* 28 (1995): 161-347.

¹⁶⁰ Dat fragmenten op de prenten van Giovanni Antonio da Brescia en Meester van 1515 grotendeels eigen uitvindingen weergeven, werd besproken in 1.2.2.

¹⁶¹ Op basis van de catalogus van Charlotte Schreiter heb ik de volgende bases uit Napels en omgeving vergeleken: nr. 9 (Benevento), 14-16 (Capua), 72 (Minturno), 75-82 (Napels), 108 (Pozzuoli). Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen,” 290, 292, 305-7, 313.

¹⁶² Het is niet dat dit onderzoeksresultaat de gemaakte datering bevestigt, het resultaat spreekt de datering niet tegen.

¹⁶³ Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 42-4.

met een gelijkaardige hollijst zijn nog bewaard in Ostia Antica. Ten derde kunnen de ongedecoreerde bovenste torus en onderste astragaal van basis van Catalogus nr. 13 de indruk wekken dat deze basis onafgewerkt zou zijn, maar ook hiervan bestaan er in Renaissance-tekeningen andere voorbeelden¹⁶⁴.

Het valt weliswaar moeilijk te ontkennen dat de niet-identificeerbare bases een zekere antieke status lijken te claimen. De opzet en representatiewijze van de prenten van deze bases zijn immers gelijk aan die van de identificeerbare, namelijk een basis in een wat ruïneuze toestand gegraveerd in perspectief en vergezeld met een profiel met maataanduidingen. Men kan zich eenvoudig indenken dat de vijf geïdentificeerde bases in die mate gekend waren in het Romeinse architectuurmilieu dat zij geen locatie-aanduiding behoeven als bewijs van hun antieke authenticiteit. Het is echter door het gebrek daaraan bij zowel de vijf antieke bases als bij de andere dat de bases uit beide groepen op gelijke hoogte komen te staan. Dit zou een element van retoriek kunnen uitmaken. Serlio zet bijvoorbeeld in zijn *Vierde Boek* Bramante op gelijke voet met Vitruvius¹⁶⁵ en na antieke voorbeelden voor elk van de vijf orden volgen zijn eigen palazzo-ontwerpen¹⁶⁶. In zijn *Derde Boek* deinst hij er dan weer niet voor terug om de Tempel van Tivoli naar eigen smaak te reconstrueren¹⁶⁷ en neemt hij Bramante's Tempietto op tussen talloze antieke voorbeelden¹⁶⁸. Bovendien mag het niet vergeten worden dat elke van de zeven prenten van Giovanni Antonio da Brescia een titel in de vorm van een locatie in Rome heeft (zie Figuur 1.24 en Figuur C.34), maar dat van slechts één prent de weergegeven fragmenten zijn geïdentificeerd¹⁶⁹. Wat er ook van zij, de twee conclusies die uit dit onderzoeksresultaat getrokken kunnen worden, is ten eerste dat er enkele bases niet identificeerbaar zijn (of ze nu uitvindingen dan wel antiek zijn waardoor in die zin de titel van deze groep zou moeten worden genuanceerd of zelfs aangepast) en ten tweede dat zelfs al zouden ze antiek zijn, ze zeer waarschijnlijk niet dezelfde, hoge appreciatie in de Renaissance genoten die de vijf identificeerbare en in schetsboeken vaak terugkomende bases wel genoten.

DE TRIOMFBOOG (CATALOGUS NR. 28)

De triomfboog op de prent van Meester G.A. is geen nauwkeurige weergave van één van de drie nog bestaande triomfbogen in Rome - die van Septimius Severus, die van

¹⁶⁴ Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, fol. 15r. Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," 65-6 (nos. 131a en 132d).

¹⁶⁵ Vaughan Hart en Peter Hicks, "Introduction," in Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, vert. Vaughan Hart en Peter Hicks, vol. 1 (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996), xvii.

¹⁶⁶ Naast ontwerpen voor palazzo's zijn er onder andere ook nog voor schouwen en poorten. Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1: passim.

¹⁶⁷ Hart en Hicks, "Introduction," 1: xxix. Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:126; III, XXXV-XXXVI (64r-v).

¹⁶⁸ Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, 1:131-4; III, XLI-XLIII (67r-68v).

¹⁶⁹ Christian von Heusinger, "Zwei Ornamentstichsammelbände in der Herzog August Bibliothek. 26.6 Geom. und 37.2.1 Geom 2°," *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 28 (2003): 51. Mark Zucker, red., *The Illustrated Bartsch*, hoofdred. Walter L. Strauss, vol. 25 (New York: Abaris Books, 1980), 315-18, 377.

Titus en die van Constantijn de Grote -, maar zoals Janet Adams het omschrijft “een pastiche van klassieke elementen”¹⁷⁰ (Identificatie nr. 18). De algemene structuur van één boog tussen twee pijlers verbonden met een entablement en attiek is gelinkt aan de Boog van Titus. Het afsluitende fronton lijkt een eigen toevoeging te zijn, iets wat meermaals terugkomt in de tekeningen van triomfbogen van Giuliano da Sangallo¹⁷¹ alhoewel de Boog van Verona een fronton heeft. Daarnaast doen de vrijstaande zuilen op sokkels en elk voor een pilaster geplaatst, denken aan de Triomfboog van Constantijn en van Septimius Severus. Eveneens zijn de kapitelen op de Boog van Constantijn Korinthisch zoals op de prent van Meester G.A. en niet Composiet wat het geval is voor de twee andere triomfbogen. In vier van de acht Korinthische kapitelen op de prent zijn de voluten foutief gegraveerd: de vier voluutkrullen staan naar buiten gericht waar dat in een typisch Korinthisch kapiteel enkel de twee buitenste zijn en de twee overige naar binnen krullen (zoals in Figuur A.5 op pagina 129)¹⁷². De standbeelden boven elk van de zuilen van de Boog van Constantijn lijken vervangen te zijn door langwerpige sokkels. Niet alleen aan standbeelden, maar ook aan andere decoratieve elementen zoals reliëfs, een rijk gebeeldhouwde sluitsteen of opschriften is er in het algemeen een opvallend gebrek op te merken¹⁷³ dat wat gecompenseerd wordt door het gedecoreerde entablement en lijstwerk van de vele kaders in de attiek en de twee pijlers. Ook het cassetteplafond is op gelijkaardige wijze als dat van de Boog van Titus en Septimius Severus gedecoreerd met bloemen¹⁷⁴. In Rome stond er nabij de Quirinaal nog een ander, bij tekenaars goed gekende boog, namelijk de zogenaamde Arco di Portogallo die in 1662 gesloopt werd¹⁷⁵. Echter, op de opbouw van één boogconstructie tussen twee pijlers na heeft deze boog geen duidelijke gelijkenissen met de triomfboog op de prent van Meester G.A..

2.2.2 Representatie-technieken

Uit de uiteenzetting hierboven is niet alleen gebleken dat er in de fragmenten uit de prenten een zekere Romeins-antieke oorsprong spreekt, maar is er ook al laten doorschemeren dat ze inhoudelijk gelinkt kunnen worden aan de Codex Coner. De inhoud

¹⁷⁰ “a pastiche of classical elements,” Brown University Department of Art. *Ornament and Architecture: Renaissance Drawings, Prints and Books* (Providence, Rhode Island: Brown University, 1980), 75.

¹⁷¹ Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Latino 4424*, 2^{de} ed, vol. 2 *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984), fols. 2v, 5r, 21v (boog van Septimius Severus), 23v (boog van Titus), 33r. Borsi, *Giuliano da Sangallo*. 45-46, 59-61, 129-132, 134-5, 174-

¹⁷² Het gaat om het achterste kapiteel op rij twee (van links geteld), de twee kapitelen op rij drie en het voorste kapiteel op rij vier helemaal rechts.

¹⁷³ Brown University Department of Art. *Ornament and Architecture*, 75.

¹⁷⁴ Op de Boog van Titus staan zeven rijen (in de diepte geteld) van vijftien cassettes (over de omtrek), op die van Septimius Severus tien rijen van vijftien en op de prent van Meester G.A. is het onduidelijk of het tien of elf rijen van telkens vier cassettes zijn.

¹⁷⁵ Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” 35 (no.52). Borsi, *Giuliano da Sangallo*, 132-3. Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*. 2: fol. 22v.

delijke gelijkenissen zijn samengezet in Tabel 2.5. Daarbij kan specifiek folio 99 van de Codex Coner worden vermeld omdat het vier half getekende bases weergeeft waarvan er drie door Meester G.A. overgenomen zijn¹⁷⁶ (Figuur 2.17). Van de basis uit het Baptisterium van Lateranen (links bovenaan) is op de bovenste torus de bladerkrans in correcte richting getekend, en dus tegengesteld aan die op de prent van Meester G.A.. Ook de triomfbogen in de Codex Coner zijn opvallend overgetekend zonder decoraties, op het casettenplafond in de bogen na¹⁷⁷.

Het doorvoeren van deze gelijkenissen in inhoud naar gelijkenissen in representatie-technieken is niet onlogisch en blijkt zelfs niet geheel onterecht. De Codex Coner neemt onder andere door de algehele consistentie in de vernieuwende representatiewijze waarbij een snede van een zuilfragment met afmetingen nuchter gecombineerd wordt met een uitgewerkte weergave in perspectief, een unieke positie in binnen de geschiedenis van de schetsboeken¹⁷⁸. De meeste entablementen zijn getekend in een éénpuntperspectief waarvan het vluchtpunt zo ver staat dat het een parallel perspectief lijkt¹⁷⁹ en dat langs één kant vertrekt vanuit een snede. Bij deze snede zijn de afmetingen van de hoogte verticaal bij elk van de onderlinge gelederen geschreven en die van de diepte tegenover een veranderlijk referentiepunt dat met een schietlood aangeduid is (Figuur C.17 op pagina 190). Van de kapitelen is een halve of volledig contour getekend, maar voor de rest gelijkaardig zoals de entablementen opgemeten en in perspectief getekend (Figuur C.33). De bases zijn als het ware voor drie vierde in perspectief getoond en het laatste kwart is vervangen door een opgemeten sectie (Figuur C.7). Zij het niet geheel identiek wat betreft voorstellingswijze, maar tenminste dit idee om een profiel van een zuilfragment met maateenheden samen te voegen bij een uitgewerkte weergave ervan in perspectief is ook zichtbaar in de prenten van Meester G.A.¹⁸⁰. Bovendien zijn op deze prenten enerzijds de bases - die zich vaak onder ooghoogte bevinden - in vogelperspectief waargenomen en anderzijds de kapitelen en entablementen - die zich in antieke monumenten dan weer boven ooghoogte bevinden - in kikkerperspectief, net zoals in de

¹⁷⁶ Het gaat meer bepaald om de basis van het Baptisterium van Lateranen (Catalogus nr. 7), van de S. Croce in Gerusalemme (Catalogus nr. 4) en van het Forum van Augustus (Catalogus nr. 8). Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," 65-6 (no. 132a-c).

¹⁷⁷ Enkele voorbeelden: van de boog van Constantijn (Ashby no. 53) is het entablement ongedecoreerd, hebben de zuilen geen canneluren, is geen enkel sculptuurreliëf en geen enkel standbeeld overgetekend; hetzelfde geldt voor de boog van Septimius Severus en van Titus (resp. Ashby no. 54 en Ashby no. 56), maar daarvan zijn wel de cassetteplafonds overgetekend; de enorm gedecoreerde Boog van de Geldwisselaars is overgetekend zonder enig ornament. Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," 35-6 (no. 53-54, 56, 60).

¹⁷⁸ Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 176, 199.

¹⁷⁹ Deze observatie werd verwoord door Günther. De twee voorbeelden die hij aangrijpt om deze observatie te staven, nl. Coner 75 en Coner 85, heb ik geverifieerd: voor Coner 75 ligt het vluchtpunt van het éénpuntperspectief op een afstand van ongeveer 2,1 keer de breedte van de Coner-folio, voor Coner 85 is dat ongeveer 1,3. Gezien onvermijdelijke onnauwkeurigheden, snijden niet alle lijnen perfect in één punt, maar kan men binnen de te verwachten marges spreken van een éénpuntperspectief. Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 176.

¹⁸⁰ Specifiek gaat het over zeventien prenten, nl. Catalogus nrs. 1-12 en 14-18. Het Korinthisch entablement (Catalogus nr. 27) heeft ook afmetingen.

Tabel 2.5. Vergelijking tussen de prenten van Meester G.A. en de tekening uit de Codex Coner (Ashby) naar inhoud.

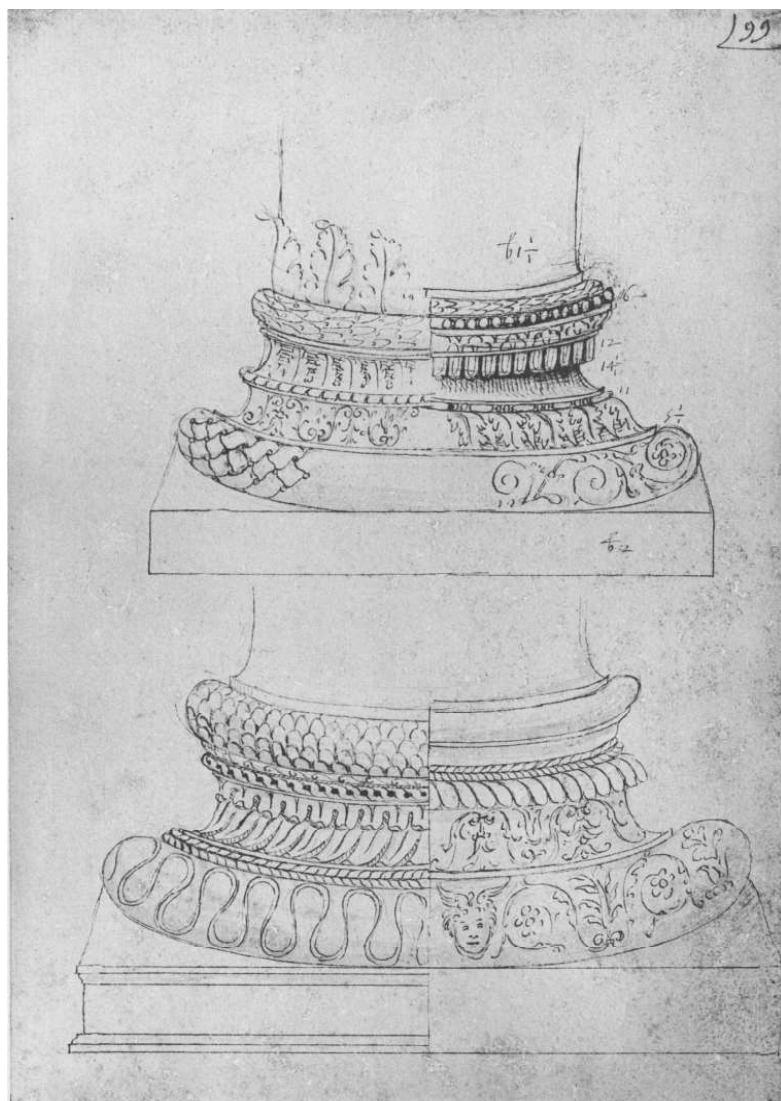
Cat. nr.	Codex Coner [Ashby]	Codex Coner: omschrijving inhoud [naar Ashby]	Codex Coner: opgemeten?
4	132b	basis uit de S. Croce in Gerusalemme	✓
6	126b	basis uit de Tempel van Concordia	✓
7	132a	basis uit het Baptisterium van Lateraan	✗
8	132c	basis uit het Forum van Augustus	✗
9, 24b	124a	basis uit de Tempel van Mars Ultor (<i>in santo basilio</i>)	✓
	130b	pilasterbasis uit de Tempel van Mars Ultor (<i>in S. Marco</i>), zonder onderste astragaal	✗
14	75	entablement en kapiteel van het Mausoleum nabij Ponte Nomentanum	✓
15	148a	Ionsch kapiteel	✓
16	140a-b	Ionische kapiteel met gliefen op zuilhals	✗
	148b	Ionische kapiteel met gliefen op zuilhals	✓
17	119d	kapiteel met gliefen en acanthsubladeren op de zuilhals	✓
18	138c	composiet kapiteel	✗
	144c	composiet kapiteel	✗
	151a	composiet kapiteel (<i>in S. petro in vaticano</i>)	✓
20, 23a	140e	kapiteel met rammenkoppen	✗
24a	138e, 138c	kapitelen met Pegasi	✗
26	42	gevelopstand van het Theater van Marcellus	✓
	76	entablement van de onderste orde van het Theater van Marcellus	✓

Codex Coner¹⁸¹. Ook het schietlood keert terug¹⁸². Omdat de prenten van Meester G.A. identificeerbare antieke fragmenten gecombineerd met een profiel met maataanduidingen weergeven en ze hiermee verschillen van hun voorgangers (Giovanni Antonio da Brescia, Meester van 1515 en de Serlio-Veneziano), zijn zij de vroegst gekende prenten van opgemeten antieke fragmenten¹⁸³. Wie in de late jaren '1530 de Codex Coner precies in bezit had, is niet gekend, maar er zou tegen dan tenminste één kopie bestaan

¹⁸¹ Maar reeds Giovanni Antonio da Brescia en de Meester van het Jaar 1515 gaven ze op die manieren weer. Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 176.

¹⁸² Het schietlood keert terug in vier prenten van kapitelen (Catalogus nrs. 15-18) en het Korinthisch entablement (Catalogus nr. 27).

¹⁸³ Waters, "Looking Beyond the Treatise," 33. Waters, "A Renaissance without Order," 493.



Figuur 2.17. Tekening van vier halve bases uit de Codex Coner, waaronder die uit het Baptisterium van Lateraan (bovenaan links), van de S. Croce in Gerusalemme (bovenaan rechts) en van het Forum van Augustus (onderaan links) (Londen, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 99r; Ashby no. 132).

en er werd nog een gemaakt in de periode na 1535 door Amico Aspertini¹⁸⁴. Bovendien zijn gelijkenissen in voorstellingswijze tussen de entablementen uit de Codex Coner en die van Meester P.S. die gelijktijdig met Meester G.A.'s prenten geproduceerd en uitgegeven werden, glashelder (Figuur 2.5, onderaan rechts). De Codex Coner lijkt in die periode in bepaalde kringen te circuleren.

De unieke voorstellingswijze uit de Codex Coner was aanvankelijk sterk gelinkt aan de persoonlijke verdienste van zijn auteur Bernardo della Volpaia die een technische

¹⁸⁴ Buddensieg schrijft dat Michelangelo 115 tekeningen zou hebben gekopieerd tussen 1515 en 1518, wat grotendeels bevestigd wordt door andere onderzoekers. Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo," 100. Nesselrath, "Codex Coner," 2: 154-156. Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 170. Ik had graag verder onderzoek gedaan naar de kopie door Amico Aspertini (de zogenaamde Londen Codex), maar het boek *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum* van Phyllis Pray Bober waarnaar zowat alle wetenschappers in dit onderzoek verwijzen, heb ik niet kunnen raadplegen. Ik heb mezelf tevreden moeten stellen met een review ervan door Rolf Kultzen die de door Bober voorgestelde datering van 1532-1536 voor Londen I en circa 1540 voor Londen II, overtuigend acht. Rolf Kultzen, "Review van *Drawings after the Antique by Amico Aspertini; Sketchbooks in the British Museum* door Phyllis Pray Bober," *Renaissance News* 12, no. 4 (1959):253.

achtergrond als onder andere werktuigkundige en landmeter had¹⁸⁵. De invloed van de voorstellingswijze op andere schetsen en prenten lijkt enigszins beperkt gebleven te zijn tot voornamelijk de Sangallo-kring waarmee della Volpaia banden had¹⁸⁶. Naast enkele tekeningen van Giuliano da Sangallo en Antonio da Sangallo de Jongere¹⁸⁷ getuigt van deze invloed de zogenaamde Fogg Codex, een anoniem gebleven schetsboek uit de jaren '1510-'1520 dat ook onder de naam van het "Sangallo-album" gekend is omdat het wordt toegeschreven aan iemand uit die kring (Figuur 1.22(E))¹⁸⁸. Het terugkeren van het schietlood als referentiepunt voor horizontale dieptematen en de weergave van entablementen in perspectief vanuit een snede doen denken aan de Codex Coner. De kans dat Meester G.A. de Fogg Codex gebruikte als referentie -of inspiratiebron is mogelijk, maar weinig waarschijnlijk omdat de weergaven van de Codex Coner sterker aanleunen tegen die van de prenten van Meester G.A. en de Fogg Codex inhoudelijk niets meer dan de Codex Coner bijdraagt¹⁸⁹. Tenslotte valt het op dat de omvattende, maar misschien ook complexe representatiewijze uit de Codex Coner in de jaren na zijn totstandkoming opvallend weinig zou worden nagevolgd, noch in schetsboeken noch in prenten¹⁹⁰.

Waarschijnlijk is de Codex Coner niet de enige gebruikte bron - naast eventueel het Sangallo-album. De basis van het Baptisterium van Lateranen en die van het Forum van Augustus uit de Codex Coner zijn immers niet opgemeten. Het blijft altijd mogelijk dat Meester G.A. het antieke materiaal zelf heeft bestudeerd en dus deze en andere fragmenten zelf heeft (laten) opmeten. De belangrijkste aanwijzing voor divers bronmateriaal is wellicht het gebruik van verschillende maateenheden in de prenten van Meester G.A., in het specifiek de *digito* en de *oncia* die in lengte aan elkaar gelijk zijn¹⁹¹. Het is weinig waarschijnlijk dat één opmeter twee verschillende maatsystemen

¹⁸⁵ Tilmann Buddensieg omschrijft de familie della Volpaia als astrologen, astronomen, makers en herstellende van werktuigen van die disciplines, cartografen en landmeters. Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo," 97-9. Gelijkaardig omschrijft Hubertus Günter Bernardo della Volpaia als timmerman, landmeter, mechanicus en werktuigkundige. Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 170-1.

¹⁸⁶ Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo," 102-6.

¹⁸⁷ Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo," 102-6.

¹⁸⁸ De Fogg Codex wordt zo genoemd omdat het bewaard wordt in het Fogg Museum dat onderdeel van de Harvard Art Museums in Cambridge (Massachusetts) is. Gegevens uit het schetsboek laten geen preciezere datering toe dan de periode 1515-1530. De begindatum is gebaseerd op de linken met de Codex Coner (1513-1515) en op twee bijschriften die het jaartal 1514 vermelden telkens (fol. 2r en 3r). Voor de einddatum baseert Howard Burns zich op de kalligrafie. Howard Burns, "Cat. 3.1.6," in *Raffaello Architetto*, geschr. Howard Burns en Arnold Nesselrath en red. Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray en Manfredo Tafuri (Milaan: Electa, 1984), 412-3. Cammy Brothers, "Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise," in *Some Degree of Happiness. Studi di Storia dell'Architettura in Onore di Howard Burns*, red. Maria Beltrami en Caroline Elam (Pisa: Ed. della Normale, 2010), 93-105, 667-683.

¹⁸⁹ Het enige uit het Sangallo-album dat voor de prenten van Meester G.A. vanuit inhoudelijk standpunt nuttig zou kunnen zijn geweest, zijn een weergave van de basis uit de Tempel van Concordia (fol. 15v, met maataanduidingen) en twee weergaven van de basis uit de Tempel van Mars Ultor (fol. 15r, zonder maataanduidingen en fol. 17v., met maataanduidingen). Deze twee bases zijn ook opgenomen in de Codex Coner zoals reeds aangetoond.

¹⁹⁰ Het Sangallo-album telt 42 zijden met tekeningen op (22 folio's en op 2 zijden is niets getekend). Wanneer de irrelevante zijden, 7 in aantal, niet worden meegeteld (fols. 5v, 7v, 12r en 20v t.e.m. 22r) omdat ze onafgewerkte schetsen bevatten of perspectief-oefeningen lijken, blijven er 35 zijden met zuilfragmenten over. Daarvan zijn er slechts 9 in perspectief getekend (fols. 2r, 5r, 6r, 15r, 15v, 16r, 17r, 17v) en de overige 26 in orthogonale projectie.

¹⁹¹ Volgens de omzetting naar Doursther die uiteengezet is in Tabel B.1 zouden de *digito* en *oncia* 0,219 mm van elkaar



Figuur 2.18. Giuliano da Sangallo, *Porta Tiburtina*, *Codex Barberini* 4424, fol. 27r (Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana, detail).

zou hanteren. Het maatsysteem van de *Codex Coner* hanteert bijvoorbeeld persistent de Florentijnse *braccio*, onderverdeeld in zestig *minuti*, als eenheid¹⁹².

Cammy Brothers wijst zeer terloops op een gelijkenis tussen de representatiewijze van de prenten van Meester G.A. en die van Giuliano da Sangallo's tekeningen uit de *Codex Barberini*¹⁹³. Giuliano stelt in zijn tekeningen immers verschillende gebouwen voor in een tamelijk overdreven ruïneuze toestand door ze uit te werken met scheuren of enigszins te laten overwoekeren door plantengroei zoals bijvoorbeeld de Porta Tiburtina (Figuur 2.18)¹⁹⁴. In de prenten van Meester G.A. wordt de gelijkenis het duidelijkst in

verschillen. Echter, één digito is gelijk aan één zestiende van een piede en één oncia is gelijk aan één twaalfde van een palmo. Eén piede is gelijk aan vier derde van een palmo. Eenvoudige breukwiskunde toont: 1 digito = 1/16 piede = 4/48 palmo = 1/12 palmo = 1 oncia. Doursther, *Dictionnaire Universe*, 130-1, 283, 369.

¹⁹² Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," 13. Günther, *Das Studium der antiken Architektur*, 165.

¹⁹³ Aan de gelijkenis met de tekeningen van Meester G.A. wijdt Brothers slechts één enkele zin aan. Brothers, "Drawing in the Void," 105.

¹⁹⁴ Andere voorbeelden van tekeningen uit de *Codex Barberini* waarbij Giuliano da Sangallo monumenten gelijkaardig voorstelt zijn te vinden op fols. v1 en 2r, 4r, 4v, 26r (het voorbeeld dat Brothers zelf geeft) en 27r. Borsi, *Giuliano da San-*



Figuur 2.19. Girolamo da Treviso, *De Aanbedding door de Koningen*, circa 1523-1524 (Londen, The National Gallery, Main Collection, NG218).

de talrijke plantjes en scheuren van het Dorisch entablement (Catalogus nr. 26) en in mindere mate in de afgebrokkelde zuilschacht van verschillende bases en kapitelen¹⁹⁵. Er verschijnen dus typische Giuliano-da-Sangallo-thema's zoals de gelijkenissen in voorstellingswijze, maar ook het toevoegen van een fronton bovenop de triomfboog en van een landschap onder de boog in het focuspunt van het éénpuntperspectief (Catalogus nr. 28). Bovendien werd de connectie tussen de Bernardo della Volpaia, de auteur van de Codex Coner, en de Sangallo-familie aangehaald. Uit deze aanwijzingen volgt echter niet noodzakelijk de conclusie dat Meester G.A. in Giuliano's schetsboek heeft geraadpleegd. Dergelijke voorstellingswijze was in de jaren '1530, ongeveer twintig jaar na Giuliano's dood, reeds vrij conventioneel in een andere discipline die niet geheel los stond van de architectuur, met name de schilderkunst. In *De Aanbedding van de Koningen* bijvoorbeeld schilderde Girolamo da Treviso circa 1523-1524 centraal een ruïne van een boogmonument dat bovenaan overwoekerd is met planten in een perspec-

gallo, 43-4, 50, 53-4, 144-8.

¹⁹⁵ De licht afgebrokkelde zuilschacht is te zien in de prenten van de bases van Catalogus nrs. 1-3, 5-7, 9 en 11; voor de kapitelen geldt het vooral voor Catalogus nr. 18 en in mindere mate voor Catalogus nrs. 19-22 waar er lichte scheuren zijn; een even afgezwakte vorm van lichte scheuren is ook te zien in de zuilschacht van het kapiteel in het ensemble van Catalogus nr. 25.

tief dat convergeert naar het landschappelijk tafereel onder de boog. (Figuur 2.19)¹⁹⁶. De schilderachtige voorstelling als ruïne maken de prenten dus hedendaagser waardoor Meester G.A. zich dus in een beweging plaatst die door een breder artistiek milieu in Rome gedragen wordt. De uitwerking is echter sterk afgezwakt. De scheuren beperken zich tot de zuilschacht van de bases en van de kapitelen, en in het geval van het Dorisch entablement tot de sectie aan de linkerkant van de prent. Die keuze om scheuren of planten niet te laten doorlopen over ingewikkelde, decoratieve motieven in perspectief, vraagt niet alleen minder graveervaardigheden, maar laten het gedecoreerde fragment zelf intact. Daardoor nemen de prenten een evenwicht in tussen enerzijds een zuiver objectieve evenbeeld in gedrukte vorm en anderzijds een schilderachtige interpretatie.

2.3 Hypothesevorming over de identiteit en de ontstaansreden

2.3.1 Wie was Meester G.A. (niet)?

In het wetenschappelijk debat wordt Meester G.A. met de Kraaienpoot het vaakst en vroegst gelinkt aan Giovanni Agucchi op basis van de initialen ‘G.A.’¹⁹⁷. Er is echter geen consensus over wie deze Giovanni Agucchi precies was. Passavant schrijft dat volgens Bermann de Meester met de Kraaienpoot vereenzelvigd kan worden met Giovanni Agucchi, maar dat deze meester in Rome in het midden van de zestiende eeuw slechts een prentenhandelaar was¹⁹⁸. Ook Nagler omschrijft een zekere Giovanni Agucchia of Agocchia op dezelfde manier, maar weerlegt de associatie met Meester G.A.¹⁹⁹. Bovendien zou er een prent bestaan die gesigneerd is met het bijschrift ‘Agucchi fece Milano’ (wat zoiets betekent als ‘Agucchi maakte dit in Milaan’)²⁰⁰. Om die reden veronderstelt onder andere Karl von Heinecken dat Giovanni Agucchia een Milanese graveur uit de zestiende eeuw was²⁰¹. De verwantschap tussen deze prent en de prenten die gesigneerd zijn door G.A. is echter noch op stilistische noch op historische gronden gebaseerd. Het

¹⁹⁶ s.n., “The Adoration of the Kings. Girolamo da Treviso,” Credit Suisse. The National Gallery, laatst geraadpleegd op 23 mei 2020, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/girolamo-da-treviso-the-adoration-of-the-kings..>

¹⁹⁷ Het verbinden van deze initialen aan een zekere Giovanni Agucchia werd voor het eerste gedaan in 1704 door Pellegrino Antonio Orlandi. Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario Pittorico* (Bologna, Costantino Pisarri, 1704), 507. Waters, “A Renaissance without Order,” 516 (voetnoot 22). Jesús María González de Zárate identificeert Meester G.A. met Giovanni Agucchi. Jesús María González de Zárate, red., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 1 (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1992-1996), 5.

¹⁹⁸ Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:161.

¹⁹⁹ Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:959.

²⁰⁰ Ik heb deze prent niet kunnen terugvinden, hoewel meerder bronnen er over spreken. Karl Heinrich von Heinecken, *Dictionnaire des Artistes, dont nous avons des Estampes*, vol. 1 (Leipzig: Breitkopf, 1778-1790), 61. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs de Tous les Temps et de Tous les Pays*, vol. 1 (Parijs: Roger et Chernoviz, 1911-1919), 48.

²⁰¹ von Heinecken, *Dictionnaire des Artistes*, 1:61. Karl von Heinecken schrijft aan Agucchia een prent toe die hij omschrijft als “un beau Portail d’un grand bâtiment, marqué sur le piedestal, qui est à la gauche G.A.,” von Heinecken, *Dictionnaire des Artistes*, 1:61. De enige prent waarmee deze beschrijving overeen kan komen, is die van de triomfboog hoewel het mogelijk is dan von Heinecken een andere prent voor ogen heeft. Ook Emmanuel Bénézit beschrijft de link tussen deze twee prenten. Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire*, 1: 48.

zet bovendien aan tot nadenken waarom er niet meer prenten gekend zijn die de naam dragen van een graveur die volgens Emmanuel Bénézit “bloeiende (...) in de zestiende eeuw”²⁰². Verschillende historici hebben al sinds het midden van de achttiende eeuw een onderscheid gemaakt tussen enerzijds Giovanni Agucchi (of Aguchia of Agocchia) en anderzijds Meester G.A.²⁰³. Meer recent hebben Paul Nash e.a. de mogelijkheid gepoogd om Meester G.A. te identificeren als Jacques Androuet du Cerceau²⁰⁴, een beroemde zestiende-eeuwse architect en graveur uit Parijs²⁰⁵. De beargumentering ervan is matig onderbouwd: zo is het niet zeker dat du Cerceau in de jaren ‘1530 als twintiger in Rome was²⁰⁶ en over een reis naar Napels vermelden de bronnen, inclusief Nash e.a., niets²⁰⁷; een stilistische vergelijking door Nash e.a. beperkt zich tot de letters in de titels van de prenten, en dus niet in de weergave van de fragmenten zelf, en de eerder genoemde vedute’s waarvan de toeschrijving aan Meester G.A. onzeker is²⁰⁸; de verklaring van de kraaienpoot als een anonieme dekmantel voor de mindere kwaliteit van de gravures²⁰⁹ wordt deels ontkracht door de toevoeging van de initialen - verklaard als ‘G.A.’ van ‘Giacomo Androuet’ en ‘G.P.’ van ‘Giacomo Paridese’ - die net extra informatie over de auteur toevoegen. Tenslotte zouden de initialen G.A volgens Isabelle Balestreri kunnen worden gelinkt aan Galeazzo Alessi²¹⁰ (1512-1572), een belangrijke architect uit Perugia - waardoor de initialen G.P. gelinkt kunnen worden aan dezelfde Galeazzo Peruginò? - die voornamelijk actief was in Noord-Italië²¹¹. Na een opleiding bij Giovanni Battista Caporali die naast architect en schilder ook een vitruvianist was, zette Alessi

²⁰² Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire*, 1: 48.

²⁰³ Johann Friderich Christ, *Dictionnaire des Monogrammes, Chiffres, Lettres Initiales, Logogryphes, Rébus &c. Sous Lesquels les Plus Célèbres Peintres, Graveurs & Dessinateurs ont dessiné leurs Noms*, (Parijs: Sebastien Jorry, 1750), 111. Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire*, 1: 48. Ook Thieme-Becker acht de link tussen Meester G.A en Giovanni Agucchi onwaarschijnlijk. Ulrich Thieme, Felix Becker en Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 1 (Leipzig: E. A. Seemann, 1907-1950), 128, 138.

²⁰⁴ Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5: 2601.

²⁰⁵ David Thomson, “Introduction,” in *Les Plus Excellents Bastiments de France / par J.A. Du Cerceau*, red. David Thomson en vert. Catherine Ludet (Parijs: Sand & Conti, 1988), 5-9. Naomi Miller, “Du Cerceau,” in *The Dictionary of Art*, red. Jane Turner (New York: Grove, 1996), 9: 350-354.

²⁰⁶ Naomi Miller schrijft dat het bewijs van de reis van du Cerceau naar Italië (en Rome in het specifiek) in de jaren ‘1530, namelijk tekeningen die aan hem toegeschreven zouden kunnen worden, niet meer geldt omdat die tekeningen door Blunt toegeschreven zijn aan Philibert de L’Orme, maar laat de mogelijkheid dat du Cerceau een dergelijke reis heeft ondernomen, open. Miller, “Du Cerceau,” 9: 350. David Thomson is ervan overtuigd dat du Cerceau waarschijnlijk nooit in Italië is geweest. David Thomson, *Renaissance Architecture. Critics, Patrons, Luxury* (Manchester en New York: Manchester University Press, 1993), 121-2. Thomson suggereert overigens dat du Cerceau rond 1521 geboren werd waardoor hij nog geen twintig jaar was op het moment dat hij in de jaren ‘1530 in Rome zou zijn geweest en dat hij als de zoon van een wijnhandelaar tot de jaren ‘1540 in de voetsporen van zijn vaders beroep lijkt te treden. Thomson, “Introduction,” 5. Anderen, waaronder Janet Byrne, lijken er dan weer overtuigd dat du Cerceau tweemaal, in de jaren ‘1530 en aan het begin van de jaren ‘1540, naar Rome was gereisd. Janet S. Byrne, “Du Cerceau Drawings,” *Master Drawings* 15, no. 2 (1977): 149, 160.

²⁰⁷ Ik heb daarover toch niets kunnen vinden in de volgende werken: Byrne, “Du Cerceau Drawings,” *Master Drawings* 15, no. 2 (1977): 147-161, 97-205; Thomson, “Introduction,” 5-9 en Thomson, *Renaissance Architecture*. 121-2. Thomson zegt natuurlijk (zoals in de voetnoot hierboven al vermeldt) dat du Cerceau waarschijnlijk nooit in Italië is geweest. Miller laat een reis naar Italië tussen 1539 en 1544 open. Miller, “Du Cerceau,” 9: 350-354; tenslotte schrijven Nash e.a. aanvankelijk dat Meester G.A. in Napels is geweest, maar geven geen verklaring in het geval van du Cerceau.

²⁰⁸ Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5: 2601.

²⁰⁹ Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5: 2601.

²¹⁰ Isabella Balestreri, “Dettagli dall’Antico del quarto Decennio del XVI Secolo. I Maestri “PS” e “GA col Tribolo” alla Biblioteca Ambrosiana.” *Lexicon. Storia e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 14/15 (2012): 30-32.

²¹¹ Alessandra Coppa, *Galeazzo Alessi. Trattato di fortificazione* (Milaan: Guerini, 1999), 127-132.

zijn vorming verder in Rome vanaf 1536²¹² - één jaar na dat op drie prenten van Meester P.S. en in het jaar op de heruitgaven van de Serlio-Veneziano-prenten. In Rome had hij contacten met relatief hooggeplaatste kunstenaars, onder wie waarschijnlijk Antonio da Sangallo de Jongere²¹³. Op die manier zou hij dus ondanks zijn afkomst uit een provinciestad de connecties kunnen hebben gehad om de Codex Coner (of gelijkaardige tekeningen) te bekijken. Hoewel men zijn Romeinse verblijf chronologisch kan rijmen met de datering van de prenten zijn er geen aanwijzingen te vinden om aan te nemen dat hij in Napels was rond 1538²¹⁴. Temeer lijkt het moment waarop hij aankomt in Rome vrij laat om een dergelijke prentenreeks aan te vangen.

De encyclopedist Pierre Jean Mariette vertrekt daarentegen vanuit het symbool van de kraaienpoot dat hij verbindt met een zekere Tribolo of een familielid van hem omdat ‘tribolo’ het Italiaanse woord voor kraaienpoot is²¹⁵. Tribolo was de bijnaam van Niccolò di Raffaello de’Pericoli (1497-1550), een Florentijnse beeldhouwer en architect die als zoon van een timmerman in de leer ging bij de houtbewerker Giovanni d’Alesso d’Antonio (met initialen G.A.?), bij wie hij mogelijks ook het vak van houtgraveur leerde²¹⁶. Dat deze beeldhouwer in de vroege jaren ‘1520 zou hebben meegewerkt aan het grafmonument van paus Adrianus VI in de Romeinse kerk Santa Maria dell’Anima en dus geassocieerd kan worden met haar ontwerper Baldassare Peruzzi, staat niet vast (Figuur 2.20)²¹⁷. Overigens was deze Tribolo in Firenze in een eerste periode vanaf 1533 en in een tweede periode vanaf begin maart 1538, en dus niet in Rome of Napels²¹⁸. Een andere, taalkundige, interpretatie van de kraaienpoot wordt gegeven door Johann

²¹² Alessi is in 1542 terug in zijn geboortestad Perugia. Coppa, *Galeazzo Alessi*, 127. Gaetano Miarelli Mariani, “Aggiunte e Notazioni sulla Formazione di Galeazzo Alessi,” in *Galeazzo Alessi e l’Architettura del Cinquecento*, red. Wolfgang Lotz (Genua: Sagep Ed., 1975), 203-208.

²¹³ Daar had hij onder andere contact met Claudio Tolomei van de Accademia della Virtù, waarover later meer. Mariani, “Aggiunte e Notazioni sulla Formazione di Galeazzo Alessi,” 203-207.

²¹⁴ Over een verblijf in Napels heb ik toch niets kunnen vinden in de volgende werken: Coppa, *Galeazzo Alessi. Trattato di fortificazione* (Milaan: Guerini, 1999), 127-132; Mariani, “Aggiunte e Notazioni sulla Formazione di Galeazzo Alessi,” 203-210.

²¹⁵ Pierre Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et Autres Notes Inédites de Cet Amatuer sur les Arts et les Artistes*, vol. 5 (Parijs: J. B. Dumoulin, 1853-1860), 348-9.

²¹⁶ Giovanni d’Alesso d’Antonio is beter gekend als Nanni Unghero. Nicoletta Baldini, “Nuovi Documenti e Alcune Ipotesi su Niccolò di Raffaello di Niccolò detto il Tribolo,” in *Niccolò detto il Tribolo tra Arte, Architettura e Paesaggio*, red. Elisabetta Pieri en Luigi Zangheri (Poggia a Caiano, Comune di Poggia a Caiano (Prato), 2001), 20-1, 29. Thieme, Becker en Vollmer, *Allgemeines Lexikon*, 33: 394-5. Ook volgens Nagler zou deze Tribolo overeenstemmen met ‘Nicolo Pericoli’. Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:958. Zijn bijnaam Tribolo zou hij volgens de zestiende-eeuwse biograaf Giorgio Vasari gekregen hebben tijdens zijn kindertijd door zijn onhandelbaar gedrag: “molto vivo ed in tutte l’azioni sue tanto fiero che (...) era fra gli altri fanciulli (...) un diavolo,” Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, red. Gaetano Milanese (Firenze: Sansoni, 1906; Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1998), 6: 55.

²¹⁷ Gianluca Belli lijkt zeker te zijn van Tribolo’s medewerking aan het graf, maar Thieme-Becker omschrijft deze als omstreden. Gianluca Belli, “Alcune Osservazioni sulla carriera architettonica di Tribolo,” in *Niccolò detto il Tribolo tra Arte, Architettura e Paesaggio*, red. Elisabetta Pieri en Luigi Zangheri (Poggia a Caiano, Comune di Poggia a Caiano (Prato), 2001), 60-1. Thieme, Becker en Vollmer, *Allgemeines Lexikon*, 33: 395. Wiebke Aschoff schrijft in haar doctoraat over Tribolo dat het graf voltooid was in 1527 en dat Tribolo mogelijks tussen 1523 en 1525 in Rome zou zijn geweest omdat hij elders werkzaam was sinds 1525. Bovendien zou Tribolo volgens haar slechts één tussen de vele medewerkers zijn geweest. Wiebke Aschoff, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Doctoraatsthesis (Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1967), 17-8.

²¹⁸ Belli, “Alcune Osservazioni sulla carriera architettonica di Tribolo,” 58-65.



Figuur 2.20. Grafmonument van paus Adrianus VI in de S. Maria dell'Anima in Rome.

Friedrich Christ. Hij suggereert dat de 'A' in 'G.A.' staat voor 'Angel', het Duitse woord voor 'haak' omdat 'tribolo' in het Duits wordt vertaald als 'Fußangel'²¹⁹. De 'G' zou dan voor een naam staan. Christs toeschrijving is wellicht gebaseerd op een woordspeling rond het woord Fußangel vanuit chauvinistisch standpunt²²⁰. Nagler interpreteert dat deze G. Angel een graveur zou zijn geweest uit de kring van Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1534), een belangrijke prentenmaker en graveur uit Bologna die in de jaren '1510 en vroege jaren '1520 in Rome actief was²²¹. Lamberto Donati - die twee graveurs G.A. en G.P. onderscheidt - baseert zich dan weer op het symbool van de kraaienvoet uit een prent uit 1555 die is opgedragen aan Giovanni Battista Camocio ('ioanni baptistae camoteo'), een belangrijke zestiende-eeuwse humanist uit het Lombardische Asola²²² (Figuur 2.21). Donati suggereert een verband tussen deze Giovanni Battista en Giovanni Francesco Camocio en zijn familie van uitgevers en graveurs waarvan

²¹⁹ Christ, *Dictionnaire des Monogrammes*, 111.

²²⁰ Nash et. al., *Early Printed Books 1478-1840*, 5: 2601.

²²¹ Waarom dat Nagler aan deze identificatie van Christ dit toevoegt of op wat hij zich daarvoor baseert, weet ik niet. Christ linkt deze graveur immers niet aan Marcantonio Raimondi. Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:959. Jesús María González de Zárate, red., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 1 (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1992-1996), 5. Waters, "A Renaissance without Order," 516 (voetnoot 22). Vanaf wanneer Marcantonio Raimondi precies in Rome was, is onzeker, maar het zou mogelijks al in de vroege jaren '1500 kunnen geweest zijn. Guido Rebecchini en Edward H Wouk, "Biographical Notes on Marcantonio Raimondi and the Publisher Baviera," in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, red. Edward H. Wouk en David Morris (Manchester: Manchester University Press, 2016), 12-4. Ook Adam von Bartsch neemt de Meester met de Kraaienvoet op in zijn volume van graveurs uit de school van Marcantonio Raimondi. Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vol. 15 (Wenen: de J. V. Degen, 1803-1821), 540.

²²² Deze prent werd gemaakt door Giulio Bonasone. Donati, "Monogrammisti G.A., G.P.," 167-9. Rodolfo Gallo, "Gioan Francesco Camocio and His Large Map of Europe," *Imago Mundi* 7 (1950): 93. Stefania Massari, red., *Giulio Bonasone*, vol 2 (Rome: Edizioni Quasar, 1983), 163, 227.



Figuur 2.21. Een prent van Giulio Bonasone opgedragen aan Giovanni Battista Camocio, “Simb. CXXXIII” uit *Giulio Bonasone*, 2:163.

het symbool een piramide is en die eveneens uit Asola afkomstig waren²²³. Giovanni Francesco Camocia was rond de periode 1552-1575 actief in Venetië als uitgever van voornamelijk kaarten²²⁴. Het is altijd mogelijk dat hij (twee leden van zijn) familie naar Rome stuurde om het vak van het graveren te leren, maar het blijft zonder concrete namen²²⁵. Tot op heden blijft het echter raden naar de identiteit van Meester G.A..

2.3.2 Een mogelijke verklaring voor de ontstaansreden

Onderzoeken waarom deze prenten tot stand zijn gekomen, blijft deels gebaseerd op hypothesen. Toch is het niet onmogelijk enkele bestaansredenen naar voren te schuiven of te ontmoedigen. Misschien wel de meest voor de hand liggende mogelijkheid om te opereren, zou zijn dat deze prenten bedoeld waren als onderdeel van een architectuur-traktaat. Niet vol te houden, is de beargumentering dat deze prenten illustraties zijn van een zuiver Vitruviaans traktaat, of zoals Henri Zerner beschrijft een “mini-Vitruvius

²²³ Donati, “Monogrammist G.A., G.P.,” 169. Gallo, “Gioan Francesco Camocio and His Large Map of Europe,” 95.

²²⁴ Gallo, “Gioan Francesco Camocio and His Large Map of Europe,” 93-6. Thieme, Becker en Vollmer, *Allgemeines Lexikon*, 5: 395.

²²⁵ Hoewel Donati schrijft dat al de namen uit de Camocio-familie beginnen met de letter G, geeft hij geen voorbeelden van namen waarvan de initialen G.A. en G.P. zijn.

in prenten²²⁶. De inhoud van beide staat immers in scherp contrast tegenover elkaar: Vitruvius beschrijft geen Composiete kapitelen; de Dorische, Ionische en Korinthische orden zijn over de prenten ongelijk verdeeld en Attische en Toscaanse fragmenten ontbreken bovendien; omdat hetzelfde orde-label bij vormelijk uiteenlopende fragmenten is geplaatst, laten de prenten moeilijk een Vitruviaanse interpretatie toe; de maataanduidingen zijn absoluut uitgedrukt en niet relatief op basis van een modulaire eenheid zoals Vitruvius ze dimensioneert²²⁷; bovendien bevat *De Architectura* expliciet een passage waarin de antieke auteur over groteske vormen (zoals in Catalogus nrs. 19-22) zijn ongenoegen uit²²⁸. Bijgevolg is het dan ook weinig waarschijnlijk dat de prenten van Meester G.A. bedoeld waren als illustraties van één van de minstens twee traktaten die in de jaren '1530 in Rome werden voorbereid, maar nooit werden afgewerkt. De Vitruvius-vertaling waaraan Antonio da Sangallo de Jongere op het moment van het verschijnen van de prenten aan het schrijven was, zou nooit meer beslaan dan een voorwoord²²⁹. Ook Peruzzi kon zijn architectuurtraktaat en boek over antiquiteiten dat eveneens sterk aan Vitruvius gelinkt was nooit afronden door zijn vroegtijdig overlijden in 1536²³⁰. Of de prenten een uitloper zijn van de talloze, voorbereidende onderzoekstekeningen van één van deze twee invloedrijke figuren, blijft grotendeels speculatie. Wat daarnaast voortdurend in het wetenschappelijk debat terugkomt, is de vermelding van de *Accademia della Virtù*²³¹, waarover onder andere Vasari schrijft:

²²⁶ “mini-Vitruve en images,” Zerner, “Du mot à l’image,” 284. Janet Adams van de Brown University lijkt dat overigens wel te proberen en vermeldt in elke beschrijving van enkele prenten van Meester G.A. (Catalogus nrs. 8, 15, 17, 22 en 28) referenties naar vooral Vitruvius en Alberti. Adams moet vaak lastige of vergezochte omwegen maken: zo verwijst ze bijvoorbeeld bij het mandjeskapiteel naar de Vitruviaanse legende over het ontstaan van het Korinthisch kapiteel vanuit een mandje. Brown University Department of Art. *Ornament and Architecture*, 72-5.

²²⁷ Een Attische basis - één hollijst tussen twee torussen - wordt zowel als Ionisch benoemd (op Catalogus nrs. 1 en 2) als Korinthisch (op Catalogus nrs. 3, 5, 8 en 10).

²²⁸ Het gaat hier over een passage over muurschilderingen van onrealistische figuren of situaties, meer specifiek om VII, 5, 2-4. Een deel van die passage vertaalt Ton Peters als volgt: “Deze voorstellingen, die aan de werkelijkheid waren ontleend, worden door de slechte smaak van deze tijd verworpen. Nu schildert men op de bepleisterde wanden liever wangedrochten dan natuurgetrouwe afbeeldingen van reële dingen. In plaats van zuilen plaatsen ze rietstengels, voor gevels komen gecanelde tierelantijnen met gekrulde bladeren en voluten in de plaats, en verder kandelabers die voorstellingen van tempeltjes ondersteunen. Boven hun gevels schieten te midden van voluten fragiele bloemen uit wortels omhoog; daarop zitten zonder enige logica of reden figuurtjes, en er zijn ook nog stengels die halve lichamen dragen, sommige met menselijke hoofden, andere met koppen van dieren. Zulke dingen bestaan niet, kunnen niet bestaan en hebben nooit bestaan. Het is dus de nieuwe mode die ertoe heeft geleid dat onbekwame critici voortreffelijke kunstwerken veroordelen als niet artistiek,” Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*. Vertaald door Ton Peters (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1997), 205.

²²⁹ Antonio da Sangallo de Jongere begon aan zijn vertaling rond 1531. Op het einde van het decennium zou ook zijn broer Battista da Sangallo aan een vertaling beginnen. Pier Nicola Pagliara, “Studi e Pratica Vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo Fratello Giovanni Battista,” in *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988), 181-4. Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture*, 25. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 24. Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, vol. 1 (Rome: Tipografia Regionale, 1959), 395-7.

²³⁰ De thema’s waren ook veeleer theoretisch zoals een reconstructie van de haven van Ostia. Naar de zuilenorden en zuilfragmenten verrichtte Peruzzi ook vergelijkend onderzoek, maar vanuit een Vitruviaans concept. Howard Burns, “Baldassarre Peruzzi and Sixteenth-Century Architectural Theory,” in *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988), 208-12, 217. Eén van de prenten van Meester P.S. (een Korinthisch kapiteel) die samen met die van Meester G.A., draagt het jaartal 1535, dus één jaar voor de dood van Peruzzi, maar de andere prenten van fragmenten dragen het jaartal 1537, dus na de dood van Peruzzi. Dat lijkt te suggereren dat ze niet aan de persoon van Peruzzi lijken verbonden te zijn.

²³¹ Onder andere Paul Nash e.a. en Isabella Balestreri verwijzen naar deze Accademia als ontstaansreden. Nash et. al., *Early*

“Vignola ging vervolgens naar Rome om zich aan de schilderkunst te wijden (...) Later, omdat er op dat moment in Rome een academie van zeer nobele edelen en heren was die zich wijdden aan de lectuur van Vitruvius, waaronder de heer Marcello Cervini, die later paus werd, monsignor Maffei, de heer Alessandro Manzuoli en anderen, trad Vignola in hun dienst. Hij mat al de antiquiteiten van Rome volledig op en deed bepaalde dingen volgens hun wensen [*capricci*].”²³²

De Accademia della Virtù was de naam voor een losse groepering van architecten en tekenaars, humanisten en geleerden, geestelijken, dichters en literairen die waarschijnlijk al werd opgericht voor 1538 en de antieke oudheid, en dus ook haar architectuur, bestudeerden²³³. In een brief uit 1542 zet Claudio Tolomei, één van de oprichters, het concreet programma uiteen om een architectuurtraktaat te publiceren dat onder andere een volume over architecturale decoratie zou tellen²³⁴. Isabella Balestreri beargumenteert dat Galeazzo Alessi, net als Vignola, door de Accademia zou zijn gevraagd om ruïnes op te meten wegens zijn vermeende contacten met Tolomei²³⁵, en Nash e.a. stellen datzelfde voor zonder aanwijzingen in het geval van du Cerceau²³⁶. Omdat de Accademia architectuur vooral uit een theoretisch-Vitruviaans standpunt benaderde²³⁷, is het echter onwaarschijnlijk dat de prenten van Meester G.A. bedoeld waren voor hun

Printed Books 1478–1840, 5: 2600-1. Balestreri, “Dettagli dall’Antico del quarto Decennio del XVI Secolo. I Maestri “PS” e “GA col Tribolo” alla Biblioteca Ambrosiana,” 30.

²³² “Andato poi esso Vignola a Roma, per attendere alla pittura (...) Ma dopo, essendo allora in Roma un’accademia di nobilissimi gentiluomini e signori che attendevano alla lezione di Vitruvio; fra’ quali era messer Marcello Cervini, che fu poi papa, monsignor Maffei, messer Alessandro Manzuoli, ed altri; si diede il Vignola per servizio loro a misurare interamente tutte l’anticaglie di Roma, e a fare alcune cose secondo i loro capricci,” Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, red. Gaetano Milanesi (Firenze: Sansoni, 1906; Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1998), 7:105-6. Het Nederlandstalige citaat is een eigen vertaling, enerzijds gebaseerd op de Italiaanse tekst van Vasari dat ik haalde uit bovengenoemd werk en anderzijds op de Engelstalige vertaling uit: Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*, vert. Gaston du C. De Vere, vol. 8 (Londen: Warner, 1912-1914), 237.

²³³ Voor de Accademia della Virtù, zie onder andere: Hubertus Günther, “Gli studi antiquari per l’“Accademia della Virtù”,” in *Jacopo Barozzi da Vignola*, red. Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel en Christof Thoenes (Milaan: Electa, 2002), 126-128. Alina A Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), 26-7. Wanneer de Accademia exact werd opgericht, is moeilijk te zeggen, maar Vignola zou kort na zijn aankomst in Rome op basis van het citaat van Vasari aangenomen zijn om opmetingen uit te voeren. Volgens Margaret Davis arriveerde Vignola waarschijnlijk rond het einde van 1537 in Rome en duurden zijn diensten zeker tot december 1539 omdat dan Cervini Rome verliet. Margaret Daly Davis, “Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini,” in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, red. Richard Harprath en Henning Wrede (Mainz am Rhein: von Zabern, 1989), 188. Het kan niet hard gemaakt worden, maar wellicht werden de prenten chronologisch eerder gemaakt dan de oprichting van de Accademia.

²³⁴ Het traktaat zou twintig volumes omvatten: zeven volumes over Vitruvius en één over een vergelijking van de overblijfselen met Vitruvius’ tekst (vol. 8), vol. 9 over andersoortige historische bronnen over architectuur, vol. 10 met plannen en snedes, vols. 11-13 over beeldhouwkunst, vol. 14 over ornament, vols. 15-16 over verschillende soorten werktuigen, vol. 17 over inscripties, vol. 18 over schilderkunst, vol. 19 over munten en vol. 20 over aquaducten en machinebouw. Ian Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture* (Londen: Miller, 2004), 25. Davis, “Zum Codex Coburgensis,” 190-1.

²³⁵ Balestreri, “Dettagli dall’Antico del quarto Decennio del XVI Secolo. I Maestri “PS” e “GA col Tribolo” alla Biblioteca Ambrosiana,” 30. Ook Mariani is van deze connectie overtuigd. Mariani, “Aggiunte e Notazioni sulla Formazione di Galeazzo Alessi,” 207.

²³⁶ Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5: 2601.

²³⁷ Claudio Tolomei was bijvoorbeeld een humanist. Vignola zou later nog een eigen architectuurtraktaat uitgeven en ook Guillaume Philandrier, eveneens lid van de Accademia, zou in 1544 nog een eigen Vitruvius-commentaar uitgeven. Günther, “Gli studi antiquari per l’“Accademia della Virtù”,” 126. Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture*, 25. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 26-7.

traktaat. Van dat traktaat werd uiteindelijk nauwelijks iets daadwerkelijk gerealiseerd²³⁸.

Ook een andere citaat van Vasari heeft al meer dan één historicus gelinkt aan de prenten van Meester G.A.²³⁹:

“Maar ik mag niet zwijgen over de genoemde Antonio Lanferri en Tommaso Barlacchi. Dezen en anderen hebben immers verschillende jonge mannen in dienst genomen om prenten te graveren naar oorspronkelijke tekeningen van de hand van zo veel meesters dat het beter is om er niets over te zeggen om niet langdradig te zijn. Op deze manier zijn er ook andere prenten gedrukt, van grotesken, antieke tempels, kroonlijsten, bases, kapitelen en vele andere gelijkaardige dingen met al de afmetingen.”²⁴⁰

Antonio Lafreri en Tommaso Barlacchi waren beide in de jaren ‘1540 actief als uitgever en handelaar van prenten in Rome²⁴¹. Onder andere de prenten van Meester G.A. zouden deel uitmaken van Lafreri’s *Speculum Romanae Magnificentiae* (‘Spiegel van de Romeinse Grootheid’), een verzameling prenten over allerlei Romeinse antiquiteiten²⁴². Omdat de prenten van Meester G.A. en Meester P.S. dateren voor de periode waarin Lafreri en Barlacchi actief waren, is de kans dat het citaat van Vasari naar deze prenten verwijst, zeer gering²⁴³.

Naast het bevestigen van de traditie waarbij tekeningen worden omgezet in prentvorm haalt het bovenstaande citaat nog een ander belangrijk punt aan omdat het in

²³⁸ Cammy Brothers, “Architecture, History, Archaeology: Drawing Ancient Rome in the Letter to Leo X & in Sixteenth-Century Practice,” in *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, red. Lars R. Jones en John K. G. Shearman (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 2001), 137.

²³⁹ Elizabeth Miller bijvoorbeeld is ervan overtuigd dat dit citaat van Vasari verwijst naar de prenten van Meester G.A. en Meester P.S.. Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 186.

²⁴⁰ “Ma non debbo già tacere il detto Antonio Lanferri e Tommaso Barlacchi, perchè costoro ed altri hanno tennuto molti giovani a intagliare stampe, con i veri disegni di mano di tanti maestri, che è bene taccergli, per non essere lungo, essendo stati in questa maniera mandati fuori, non che altre, grottesche, tempj anchici, cornici, base, capitegli e molte altre cose simili, con tutte le misure,” Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, 5: 431. Het Nederlandstalige citaat is een eigen vertaling, enerzijds gebaseerd op de Italiaanse tekst van Vasari dat ik haalde uit bovengenoemd werk en anderzijds op de Engelstalige vertaling uit: Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*, 6: 113.

²⁴¹ Antoine Lafréry was afkomstig uit de Franche-Comté. Hij was zeker al in 1544 actief als uitgever en handelaar in prenten (en bleef dat overigens tot aan zijn dood in 1577) omdat dat jaartal op één van prenten die zijn signatuur dragen, staat. François Roland, “Un Franc-Comtois Éditeur et Marchand d’Estampes à Rome aux XVI^e Siècle. Antoine Lafrery (1512-1577),” *Mémoires de la Société d’Émulation du Doubs* 15, no. 8 (1910): 375. Michael Bury, *The Print in Italy. 1550-1620* (Londen: British Museum Press, 2001), 228. Peter Parshall, en in navolging van hem ook Rebecca Zorach, suggereren dat Lafreri al actief was rond 1540. Peter Parshall, “Antonio Lafreri’s “*Speculum Romanae Magnificentiae*.”” *Print Quarterly* 23, no. 1 (maart 2006): 4. Rebecca Zorach, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 11-2. Tommaso Barlacchi was actief als uitgever van 1541 tot 1550. Christopher L.C.E. Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder* (Londen: Harvey Miller, 2008), 90-3. Bury, *The Print in Italy. 1550-1620*, 221.

²⁴² De *Speculum Romanae Magnificentiae* bestond niet uit een vast aantal prenten, maar was een naam voor een continue publicatie van prenten. De inhoud ervan kon dus verschillen per verzameling, afhankelijk van de individuele koper of verzamelaar. Arnold Nesselrath, “I Libri di Disegni di Antichità. Tentativo di una Tipologia,” in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, red. Salvatore Settis (Turijn: Giulio Einaudi, 1986), 3: 134. Sylvie Deswarte-Rosa, “Les Gravures de Monuments Antiques d’Antonio Salamanca, à l’Origine du *Speculum Romanae Magnificentiae*,” *Annali di Architettura* 1 (1989): 47-62. In The Metropolitan Museum of Art in New York zijn er prenten van Meester G.A. bewaard als onderdeel van de *Speculum*.

²⁴³ Michael Waters haalt bovendien nog aan dat Enea Vico, van wie ook enkele prenten in het Veneziano-Album van The Metropolitan Museum of Art zijn opgenomen, een tienjarige durende auteursrecht had, wat erop wijst dat er geen centrale organisatie voor de prenten van Meester G.A. zou zijn geweest. Waters, “A Renaissance without Order,” 496.

beperkte mate verwijst naar de positie van prentenhandelaars. Uitgevers - zoals Lafreri en Barlacchi - waren namelijk allesbehalve geïsoleerde figuren, maar poogden zichzelf in te bedden in de multi-artistieke Romeinse samenleving door contacten aan te knopen met het professioneel kunstenaarsmilieu. Antonio Salamanca die op het moment van het verschijnen van de prenten van Meester G.A. actief was in Rome als boekenhandelaar en later als prentenuitgever liet bijvoorbeeld onder andere de schilder Domenico Giuntalodi antieke gebouwen tekenen en had ook contact met Agostino Veneziano²⁴⁴. Goed gekend is bovendien de samenwerking tussen Marcantonio Raimondi en Rafaël²⁴⁵.

Hiermee enigszins gelinkt is de mogelijkheid van een connectie tussen Meester G.A. en Meester P.S. en bijgevolg de vraag of beide prentenreeksen samen (deel van) een grotere reeks zouden uitmaken. Niet alleen verschijnen de prenten gelijktijdig en gezamenlijk, maar lijkt ook een gebruik van dezelfde bronnen plausibel. De gelijkenis tussen de voorstellingswijze van de entablementen uit de prenten van Meester P.S. en die uit de Codex Coner werd al aangehaald. Zoals beargumenteerd, heeft waarschijnlijk ook Meester G.A. dat schetsboek bestudeerd en zou het dus mogelijk zijn dat Meester P.S. en Meester G.A. tot dezelfde artistieke kring behoorden. Een andere aanwijzing voor het gemeenschappelijk gebruik van bronnen, dat ook al werd aangehaald, blijkt uit het weerkeren van foutief drie rijen bladeren in de basis uit het Forum van Augustus op elk van beide prenten (Figuur C.13 uit Identificatie nr. 4). Dat de prent van Meester G.A. een kopie zou zijn van die van Meester P.S. zoals William Dinsmoor voorstelt²⁴⁶, is moeilijk te verklaren. In tegenstelling tot Meester P.S. graveert Meester G.A. wel een hollijst onder de bovenste torus, zet er een niet onrealistische afmeting bij en voorziet de hollijst bovendien met het correcte decoratieve golfmotief. Ook de meer gedetailleerde uitwerking, wat Dinsmoor als argument voor een kopie aanhaalt²⁴⁷, pleit echter in gelijke mate voor een origineel werk. Omgekeerd geredeneerd daarentegen breidt Meester P.S. het profiel uit met horizontale afmetingen tegenover een referentiepunt en de afmetingen van de zuildiameter. Een gemeenschappelijke bron voor beide prenten lijkt dus aangewezen, tenminste voor de basis zelf, want de afmetingen verschillen tussen beide prenten²⁴⁸. Opvallend is bovendien de inhoudelijke complementariteit van de Meester

²⁴⁴ Salamanca was een Milanees van Spaanse origine die zich in 1527 in Rome vestigde. De eerste, belangrijke prentenreeks zou hij uitgeven tussen 1538 en 1540. Sylvie Deswarte-Rosa suggereerde ook dat de prenten van Meester G.A. en van Meester P.S. tot deze eerste reeks van Salamanca zouden behoren, maar dat is volgens Waters onwaarschijnlijk vanuit stilistische overwegingen. Deswarte-Rosa, "Les Gravures de Monuments Antiques d'Antonio Salamanca,," 51-5. Waters, "A Renaissance without Order," 516 (noot 21).

²⁴⁵ Rafaël nam zelfs iemand, Baviera, in dienst die zijn ontwerpen moest afwerken om in prentvorm te kunnen worden omgezet. Deze samenwerking tussen Rafaël en Raimondi is uitvoerig behandeld door Christopher Witcombe. Christopher L.C.E. Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder* (Londen: Harvey Miller, 2008), 27-9.

²⁴⁶ Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," 73.

²⁴⁷ Dinsmoor, "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I," 73. Bovendien heb ik beide prenten in een foto-bewerkingsprogramma over elkaar gelegd (met één prent gespiegeld) om te kijken in welke mate ze overeenstemmen, maar er zijn nauwelijks overlappingsen van de contouren op te merken.

²⁴⁸ Zie ook Figuur C.14. Als eenheden gebruikt Meester G.A. in zijn prent de *uncia* en de *minuto*, welke beide gelijk zijn aan een fractie van de *palmo* (zie Tabel B.1). Meester P.S. gebruikt in zijn prent de *digito* ('dita' op de prent) en de *palmo*

G.A.-reeks van vooral bases en kapitelen aan de Meester P.S.-reeks van vooral entablementen die in beide gevallen hoofdzakelijk Korinthisch zijn gecatalogiseerd²⁴⁹.

De archeologische interesse die ook uit de prenten van Meester P.S. spreekt, geeft aanleiding tot een schets van een historische context die zich niet beperkt tot afzonderlijke factoren zoals de Accademia della Virtù, maar breder de maatschappelijke situatie in Rome uit de jaren '1530 omvat. In 1527 werd Rome geplunderd door de troepen van keizer Karel V²⁵⁰. De moorden en vernielingen van de *Sacco di Roma* hadden een grote impact op het Romeins artistieke leven dat sterk terugliep. Na de negen maanden durende bezetting keerden vele kunstenaars druppelsgewijs terug naar de stad, Veneziano al tegen 1530²⁵¹. De werf van de Sint Pieter lag enkele jaren stil, maar trok vanaf de aanstelling van Antonio da Sangallo de Jongere als hoofdarchitect in 1534 door de nieuwe paus Paulus III opnieuw kunstenaars aan (waaronder misschien Meester G.A.)²⁵². Ook de bouw van prestigieuze architectuurprojecten, bijvoorbeeld het Palazzo Massimo (1532) door Peruzzi en de verbouwingen aan het Palazzo Farnese door da Sangallo, herstelde zich²⁵³. Anderzijds tonen onder andere Kathleen Christian en Arthur DiFuria aan dat de plundering en vernielzucht tijdens de *Sacco* een sterke bekommernis om de bescherming van (de nog overgebleven) antieke fragmenten teweegbrachten²⁵⁴. Peter Parshall illustreert overigens enkele vanuit archeologisch en historisch oogpunt belangrijke gebeurtenissen in de jaren '1530²⁵⁵.

Aangezien de titels op de prenten in de vorm van een zuilenorde niet-Vitruviaans zijn, spraken ze dus niet onmiddellijk een publiek van humanisten aan. De orden (Dorisch, Ionisch, Korinthisch en Composiet) vertegenwoordigen in deze prenten één van de vele gedaantes die verschijnen in de decennia voor de uitgave van Serlio's *Vierde Boek* in 1537²⁵⁶. Wellicht werden ze door bepaalde artistieke kringen in de jaren 1535-1537 op een dergelijke manier van categoriseren of manifestaties van een bepaalde

(één digito is gelijk aan één twaalfde van een palmo en gelijk aan één *oncia*). Doursther, *Dictionnaire Universe*, 130-1. De hollijst zou dan in beide prenten gelijk gedimensioneerd zijn, maar de overige elementen niet.

²⁴⁹ Deze mogelijke complementariteit werd reeds opgemerkt door Elizabeth Miller. Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, 185.

²⁵⁰ Eva Matthews Sanford, "The Destruction of Ancient Rome (Continued)," *The Classic Weekly* 40, no. 17 (1947): 132-3.

²⁵¹ Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," 515. Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vol. 14 (Wenen: 1813): xiii-xiv.

²⁵² Suzanne Boorsch, "The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 40, no. 3 (1982): 11.

²⁵³ Watkin, *De Westerse Architectuur. Een Geschiedenis*, 227-30.

²⁵⁴ Kathleen Wren Christian, "For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers: Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome," in *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, red. Tatjana Bartsch en Peter Seiler (Berlijn: Mann, 2012), 130-1, 142-4. Arthur J. DiFuria, "Maarten van Heemskerck's Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory," *Intellectual History Review* 20 (2010): 30, 37-8. Arthur J. DiFuria, "The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute"," in *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, red. Tatjana Bartsch en Peter Seiler (Berlijn: Mann, 2012), 161-4.

²⁵⁵ Bijvoorbeeld het onderbrengen van enkele antieke overblijfselen in de gebouwen die nu onderdeel zijn van de Capitolijnse Musea. Parshall, "Antonio Lafreri's "Speculum Romanae Magnificentiae"." 8-9.

²⁵⁶ John Onians, "The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought," in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, red. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988), 174-75.

orde begrepen²⁵⁷. Serlio's systeem waarbij elke orde zich onderscheidt door een eigen, formeel verschillend zuilonderdeel (basis, kapiteel en entablement) bestond toen immers nog niet²⁵⁸. Rond 1521 toonde Cesariano nog verschillende mogelijke kapitelen voor eenzelfde orde (Figuur 1.6). Inspiratie voor dergelijke titels van orden komt wellicht van de Serlio-Veneziano-prenten. Niet alleen hadden deze prenten uit 1528 een didactisch opzet, Deborah Howard contextualiseert dat in de daaropvolgende jaren in Venetië de bouwbedrijvigheid toenam waarop Serlio wellicht hoopte in te spelen en invloed uit te oefenen²⁵⁹. Enea Vico kopieerde d w rond 1547 twee tekeningen uit de Codex Coner en zette ze om in prentvorm²⁶⁰. In de aanvraag voor de publicatierechten stelt Vico dat hij “enkele zeer mooie en zeer zeldzame tekeningen heeft gevonden die nog nooit gezien waren in prentvorm en dezen wilde graveren en uitgeven tot voordeel en nut van schilders, beeldhouwers en andere getalenteerde personen”²⁶¹. Het is niet onmogelijk dat het beoogde doel van de prenten van Meester G.A. gelijkaardig was en dat het beoogde doelpubliek niet alleen de Romeinse, maar ook de talloze buitenlandse kunstenaars besloeg die in de jaren na de plundering Rome bezochten, onder andere als deel van hun opleiding. De tekeningen van Anonymus A (Figuur 2.5) zouden reeds een vroeg voorbeeld kunnen zijn.

²⁵⁷ Waters, “A Renaissance without Order,” 496.

²⁵⁸ Dit werd uiteengezet in paragraaf 1.1. Zie ook: Günther en Thoenes. “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?”, 261-71.

²⁵⁹ Deborah Howard, “Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights,” *The Burlington Magazine* 115, no. 845 (augustus 1973): 515-6. Zie ook paragraaf 1.2.2.

²⁶⁰ Nesselrath, “Codex Coner,” 2: 156. Waters, “A Renaissance without Order,” 495, 503.

²⁶¹ “(...) ritrovato alcuni bellissimi et rarissimi disegni non piu veduti ne stampati, i quali volendo lui intagliare et mandare in luce a beneficio et utile di tutti li pittori et scultori et altre virtuose persone,” Duc de Rivoli en Charles Ephrussi, “Notes sur les Xylographes Vénitiens du XV^e et du XVI^e Siècles,” *Gazette des Beaux-Arts* 32, no. 3 serie 3 (1890): 500. Het Nederlandstalige citaat is gebaseerd op enerzijds de Italiaanse tekst die Duc de Rivoli en Charles Ephrussi hebben getranscribeerd en anderzijds op een Engelstalige vertaling ervan door Christopher L.C.E. Witcombe. Christopher L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome* (Leiden: Brill, 2004), 154. Nesselrath, “Codex Coner,” 2: 156.

Hoofdstuk 3: Conclusie

In dit derde en laatste hoofdstuk wordt een conclusie gevormd over het geheel van het onderzoek. De hypothesen die hieronder beschreven staan, hebben betrekking op het gehele onderzoek en worden beargumenteerd met de kennis en inzichten uit de voorbije twee hoofdstukken.

De negenentwintig prenten die opgenomen zijn in de catalogus (Appendix B) vormden het onderwerp van het onderzoek van deze masterproef. Gebaseerd op de twee (enige) pogingen tot een volledige inventaris kan de inhoud van deze catalogus steunen op een relatief brede consensus in het wetenschappelijk debat - aangetoond door de diverse museumcatalogi - over en als 'de prenten van Meester G.A. met de Kraaienvoet'. De keuze om de inhoud tot deze negenentwintig prenten af te bakenen, is eveneens gebaseerd op historische, technische en stilistische gronden. Naast de inhoud lijkt er tussen bijna alle historici ook een zeker eensgezindheid te bestaan over de datering van deze ongedateerde prenten. Zij kunnen aannemelijk in de periode 1535-1537 gedateerd worden omdat ze samen gedrukt werden en verschenen met de prenten van Meester P.S. uit de jaren 1535 en 1537 en met een heruitgave van de Serlio-Veneziano prenten uit 1536. De opmerking van Henri Zerner rond de evolutie dat in 1535 op een prent "Meester P.S. zich tevreden stelt met een eenvoudige schaalafmeting onderaan (...), maar nu [in 1537] de dimensies exact zijn gegeven"¹, zou men kunnen toepassen op de opgemeten prenten van Meester G.A. en deze analoog iets later - rond 1537 - dateren, maar dat blijft enigszins onzeker.

De toeschrijving van de eenentwintig prenten die gesigneerd zijn door het monogram met de initialen G.A. aan Meester G.A. met de Kraaienvoet is historische en stilistische onderbouwd en staat minder ter discussie. Hoewel later overgenomen door Jesús María González de Zárate², werd Lamberto Donati's wat geïsoleerd standpunt³ dat drie prenten die gesigneerd zijn door de initialen G.P. onder een kraaienvoet kunnen worden toegeschreven aan een tweede meester, Meester G.P., beaamd en beargumenteerd vanuit het verschil in initialen, stijl, complexiteit, graad van uitwerking en detaillering. Op basis van dit standpunt van twee verschillende toeschrijvingen is het echter niet vergezocht om te overwegen dat er ongesignde prenten uit deze serie toebehoren aan een derde meester. Deze prenten verschijnen immers samen met die van nog verschillende anderen - Meester G.A., Meester G.P., Meester P.S. en Veneziano. Bovendien kan

¹"Le maître P.S. se contente d'une simple échelle au bas, (...). En 1537 le Maître PS représente un chapiteau composite qu'il nomme corinthien (...) mai, cette fois, les dimensions son données exactement," Henri Zerner, "Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre," in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, ed. Jean Guillaume (Parijs: Picard, 1988): 284.

²Jesús María González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 1 (Ephialte: Vitoria-Gasteiz, 1992-1996), 5-6.

³Lamberto Donati, "Monogrammist G.A., G.P.," *Maso Finiguerra* 5 (1940): 167-69.

terecht de vraag gesteld worden waarom deze graveurs al hun prenten zouden signeren behalve deze vijf. Zowel Veneziano als Meester P.S. behouden elk hun eigen en dezelfde signatuur ondanks chronologisch verschillen in publicatie en ondanks inhoudelijke verschillen in de prenten⁴. Deze tweeledige verschillen geven dus geen aanleiding tot een mogelijks verschillend signatuur. Zelfs Meester G.A. behoudt identiek zijn signatuur in de kaart van de baai van Napels die inhoudelijk, chronologisch en misschien ook geografisch verschilt van zijn overige prenten. De prenten van Meester G.A. en Meester G.P. hebben dan wel het thema van de zuilfragmenten gemeen, de ongesigneerde kapitelen getuigen van een creatieve en persoonlijke inbreng door het groteske thema van de satyrs dat grotendeels ontbreekt in de prenten van de twee genoemde meesters. Zelfs als het eerdere prenten van Meester G.A. of G.P. zouden zijn, zou de graveur in kwestie alsnog zijn signatuur op de gedrukte prenten kunnen hebben geschreven. Net zoals het terugkeren van de kraaienpoot zou kunnen duiden op een familiaal of professioneel verband tussen Meester G.A en Meester G.P. zou ook de stilistische gelijkenis op een dergelijk verband tussen de drie meesters kunnen duiden. Dit bovenstaande deel van de conclusie is samengevat in Tabel 3.1. Ondanks de datering van de vijftientig ongesigneerde vedute (Figuur 2.10) in dezelfde periode⁵, blijft de toeschrijving ervan aan de kring rond Meester G.A na een vergelijking naar stijl en schrijfwijze⁶, naar inhoud⁷ en weergave⁸ zeker mogelijk, maar niet overtuigend.

Zoals Michael Waters suggereert⁹, is het meer dan waarschijnlijk dat (sommige van) deze prenten kopieën zijn van tekeningen of tenminste erop zijn gebaseerd. Niet alleen ligt dat kopiëren in lijn met de traditie zoals uiteengezet in het eerste hoofd-

⁴ Zoals reeds aangehaald in een voetnoot pagina 64, signeert Agostino Veneziano zijn prenten met zijn initialen 'A.V.' op prenten van zuilfragmenten in 1528 (uit Venetië), op de heruitgaven ervan in 1536, maar ook op prenten van vazen uit 1530 en 1531 (allemaal uit Rome). Deborah Howard, "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights," *The Burlington Magazine* 115, no. 845 (augustus 1973): 515. Konrad Oberhuber, red., *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, hoofdred. Walter L. Strauss (New York: Abaris Books, 1978), 224-35. Meester P.S. signeert zijn prenten met zijn initialen op prenten van zuilfragmenten uit 1535 en uit 1537, op prenten van hermen uit 1535 en uit 1538 en op een portret van Frans I uit 1536.

⁵ Deze vedute waren oorspronkelijk eveneens opgenomen in hetzelfde album van The Metropolitan Museum of Art in New York waarin ook de prenten van Meester G.A., Meester P.S. en Serlio-Veneziano uit 1536 waren opgenomen. Michael J. Waters, "A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints," *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 520 (noot 75)..

⁶ De uitwerking van de schaduwtechniek op de zuilschachten (horizontale lijnen die eindigen op kruisjes) in de vedute verschilt licht van die op de prenten uit Appendix B. De triomfboog (Catalogus nr. 28) is ook gedetailleerder dan de triomfbogen uit de vedute. Daarnaast zijn de opschriften op de vedute in het Latijn, maar zijn de labels van de fragmenten en de opschriften van de ensembles uit Appendix B in het Italiaans. Het is bovendien opmerkelijk dat er op een vedute van het Pantheon het opschrift 'PANTHEON ROME' staat en niet het meer Italiaans-Latijnse 'ROMA'. Op een andere vedute staat er eveneens 'AERARII PUBLICI ROME'. In al de drie ensembles (Catalogus nr. 23-25) werd 'ROMA' gegraveerd. 'ROME' kan een Neolatijns equivalent zijn van 'ROMAE' ('in Rome').

⁷ Inhoudelijk verschillen ze namelijk erg. Men zou dan de zes vedute van triomfbogen kunnen vergelijken met de triomfboog van Meester G.A. (Catalogus nr. 28) en tot de vaststelling komen dat er wel gelijkenissen in opbouw zijn zoals de zuilen voor pilasters op sokkels, de kaders boven de bogen en in de attiek en het bergachtig landschap op de achtergrond. Het blijven echter wel verschillende monumenten.

⁸ Dat de gebouwen op deze vedute ook weergegeven zijn in een wat bescheiden ruïneuze toestand met plantjes en afgebrokkelde stukken, vormt niet noodzakelijk een argument om ze te linken aan de kring rond Meester G.A. omdat het zoals aangetoond in de jaren '1530 reeds een ingeburgerde representatiewijze is.

⁹ Waters, "A Renaissance without Order," 495, 517 (noot 29).

Tabel 3.1. Getabelleerd overzicht van de indeling van de prenten van Meester G.A., met aanduiding of er een grafisch bewijs voor de datering 1535-1537 in deze masterproef is opgenomen.

			grafisch bewijs?
[I]	Meester G.A. met de Kraaienvoet	21	
	12 basen [Cat. 1, 3-12]	11	✓
	[Cat. 2]	1	✗
	4 kapitelen [Cat. 15, 18]	2	✓
	[Cat. 14, 16, 17]	3	✗
	2 entablementen [Cat. 26]	1	✓
	[Cat. 27]	1	✗
	Triomfboog [Cat. 28]	1	✗
	Plan van Napels [Cat. 29]	1	/
[II]	Meester G.P. met de Kraaienvoet	3	
	1 kapiteel [Cat. 21]	1	✗
	[Cat. 24]	1	✓
	2 ensembles [Cat. 25]	1	✗
[III]	Ongesigneerd (derde meester?)	5	
	1 base [Cat. 13]	1	✓
	[Cat. 22, 20]	2	✓
	3 kapitelen [Cat. 19]	1	✗
	1 ensemble [Cat. 23]	1	✗

stuk, maar lijken verschillende bemerkingen en incoherenties dit proces bloot te leggen. De onmogelijkheid om de zeven niet-identificeerbare bases met afmetingen te kunnen linken aan antieke fragmenten zou dit kopiëren uit schetsboeken kunnen bevestigen vanuit de wetenschap dat de tekenpraktijk in schetsboeken aanzet tot eigen *all'antica* creaties. Hoe dan ook worden de identificeerbare bases door een gelijkaardige structuur in weergave op gelijke voet gezet als de niet-identificeerbare. Het is niet bewijsbaar deze conclusie rond het kopiëren te veralgemenen tot al de prenten en dus ook tot die van Meester G.P. en de ongesigeneerde prenten. Wel is het duidelijk dat het groteske thema uit de ongesigeneerde kapitelen en bepaalde figuratieve composities uit de kapitelen van Meester G.P. zeer geliefd waren bij kunstenaars, zoals aangetoond door het schetsboek van Jacopo Ripanda (Figuur 2.21).

Er is een zekere pluriformiteit aan voorstellingswijzen in de prenten van Meester G.A. op te merken: van twaalf basen en één kapiteel zijn de afmetingen gegraveerd

bij een profiel; van vier kapitelen tussen projectielijnen en schietloden; van het Korinthisch entablement tussen orthogonale lijnen en schietloden. Een tweedimensionaal profiel zou door de toevoeging van diepte-afmetingen bij de vier kapitelen niet voldoen (Catalogus nrs. 15-18)¹⁰. De reden waarom Catalogus nr. 14 het enige kapiteel met een profiel is, ligt in de eenvoudige opbouw van het fragment. Het blijft giswerk of de oorspronkelijke tekeningen die als kopieermateriaal voor de prenten gehanteerd werden, eveneens een identiek opgemeten profiel kenden, dan wel enkel bijgeschreven afmetingen analoog aan de vier kapitelen en dus dat dit profiel een eigen omzetting of toevoeging van Meester G.A. zou zijn. De discrepantie tussen het profiel en de weergegeven basis in twee besproken gevallen¹¹ zou deze hypothese kunnen ondersteunen. De onopgemeten - maar ook ongesigeneerde - basis (Catalogus nr. 13) zou deze hypothese misschien kunnen bewijzen. De presentatiewijze van de bases en kapitelen uit de Codex Coner getuigt in elk geval duidelijk van een sterkere integratie van weergave en opmeting dan die uit de prenten van Meester G.A..

De voorstelling van zuilfragmenten als een ruïne kent vroegere en gelijktijdige voorlopers in schetsboeken, in prenten en in de schilderkunst. In de onderzochte prenten is de toepassing van deze vormelijke eigenschappen veelal afgezwakt en beperkt tot de zuilschacht waardoor het gedecoreerde zuilfragment zelf integraal ongeschonden en leesbaar blijft. De afgebrokkelde zuilschacht lijkt in meerdere prenten geen samenhangende voortzetting te zijn vanuit de zuilbasis. De nood om een ovaal te graveren als hulpmiddel voor een correcte contour van de schacht in twee prenten¹² blijkt even groot als de hulpcirkel omheen het monogram - een eigen toevoeging - om gelijke benen van de kraaienvoot¹³ te graveren. Bovendien maakt de weergave als ruïne de prenten modern, of toch meer modern dan de prenten van Meester P.S. die dergelijke weergave niet opneemt¹⁴.

Bijgevolg is de vraag ambigu of de graveur en de ontwerper van de prenten van elkaar moeten worden gescheiden en dus de kraaienvoot van de initialen (G.A. en G.P.). Isabella Balestreri koppelt de kraaienvoot aan de graveur¹⁵, Jesús María González de

¹⁰ Enkele voorbeelden van afmetingen die aanleiding geven tot het vermijden van een tweedimensionale snede: in het geval van Catalogus nr. 17 is er een diepte-afmeting weergegeven zowel orthogonaal als diagonaal; dit is ook het geval bij Catalogus nr. 18, waarbij er ook nog eens een afmetingen tussen twee uiterste punten zijn gegeven (helemaal bovenaan) dat een volledige snede zou vereisen; in het geval van Catalogus nrs. 15 en 16 zou de snede ook relatief groot moeten worden omdat verschillende lijsten niet tot aan de rand van het kapiteel grenzen (bijvoorbeeld de riemlijst).

¹¹ Namelijk de astragaal van base van Mars Ultor en de onderste riemlijst uit de base van Catalogus nr. 12. De verschillen in afmetingen van de base van het Forum van Augustus tussen de prent van Meester G.A. en Meester P.S. en de veronderstelling van een gemeenschappelijke bron, zou ook kunnen suggereren dat de oorspronkelijke tekening afmetingen had, maar niet in de maateenheden die Meester G.A. hanteert in zijn prent, en dus een eigen omzetting vereisten.

¹² Het betreft Catalogus nrs 2 en 10. Andere correcties van de contour van de zuilschacht onderaan, die reeds werden aangehaald, zijn: de twee lijnen bovenaan de basis van Catalogus nr. 1; de contour van de schacht aan de rechterkant op Catalogus nr. 9.

¹³ Het betreft Catalogus nrs. 2, 21 (initialen G.P.) en 26.

¹⁴ In geen enkele van de elf prenten van zuilfragmenten van Meester P.S. is een dergelijke ruïneuze weergave opgenomen.

¹⁵ Balestreri, "Dettagli dall' Antico del quarto Decennio del XVI Secolo," 30.

Zárate¹⁶ aan de tekenaar-ontwerper. Als de kraaienvoot en de initialen elk één individu representeren, dan zou de ontwerper zich kenmerken door enige inconsistentie in voorstellingswijzen en maateenheden, door enig gebrek aan de kennis dat de uiteindelijke prentvorm gespiegeld is aan het getekende ontwerp en door enig onvermogen zijn eigen ontwerpen in een correct profiel om te zetten. Bovendien werd reeds gewezen op de waarschijnlijkheid van niet geheel origineel of eigen bronmateriaal. Indien de kaart van Napels een geografische verplaatsing weerspiegelt, volstaat het dat enkel de ontwerper zich naar deze stad heeft begeven. Als dit onderscheid gemaakt zou moeten worden, dan maken de stilistische verschillen tussen de prenten van Meester G.A. en Meester G.P. het waarschijnlijker dat de initialen de signatuur van de graveur zijn. Dat het monogram wellicht niet op de uitgever van de prenten slaat, toont het gebrek ervan in de prenten van Meester P.S. en Serlio-Veneziano aan.

Al zouden we een onderscheid tussen de verschillende meesters kunnen maken voor een profielschets, over het algemeen kan er gezocht worden naar een graveur die zich ongeveer in de periode tussen 1535 en 1537 in Rome bevindt. Enerzijds zou de waardering voor een snede met maataanduidingen kunnen duiden op een technische scholing naar analogie met Bernardo della Volpaia, de auteur van de Codex Coner die een sterk technische achtergrond had¹⁷. Dat is mogelijk, maar dat Meester G.A. op het moment van de uitgave van deze prenten wellicht (nog) geen volleerde technisch geschoolde graveur was, tonen verschillende relatief kleine graveurfouten aan¹⁸ alsook het in het oog springende onvermogen om een tandlijst en een hoekconsole correct in perspectief weer te geven¹⁹. Anderzijds zou de schilderachtige weergave als ruïne, de vooraf bedachte scenografie en de link met de interne beeldtraditie een artistieke opleiding kunnen suggereren. Er zijn voorbeelden genoeg die aantonen dat de lijn voor een dergelijk professioneel onderscheid in de renaissance slechts zeer dun was²⁰. Ook door het verschijnen van de orde ‘composito’ in twee prenten (Catalogus nrs. 17 en 18) lijkt er een band te zijn met kunstenaarskringen waardoor de toegang tot de Codex Coner of

¹⁶ González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 1: 5-6.

¹⁷ Zoals reeds gezegd, was Bernardo della Volpaia afkomstig uit een familie die technische en min of meer aan elkaar gelinkte beroepen uitoefende zoals landmeter en werktuigkundigen. Tilmann Buddensieg, “Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis.” *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975): 97-9. Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (Tübingen: Wasmuth, 1988), 170-1.

¹⁸ Voor deze fouten, zie onderdeel “2.1.3 Toeschrijving vanuit een stilistische analyse”.

¹⁹ De tandlijst is die van het Dorisch entablement (Catalogus nr. 26) en de hoekconsole van het Korinthisch entablement (Catalogus nr. 27).

²⁰ De professionalisering van het beroep van architect ontstond pas in de Renaissance. Naast het voorbeeld van Bernardo della Volpaia, zijn er talrijke andere te vinden van architecten met uiteenlopende achtergronden: Serlio was opgeleid als schilder, Giuliano da Sangallo als timmerman, Palladio als steenhouwer en Alberti was oorspronkelijk een redenaar en humanist. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, 14, 106, 171. Vaughan Hart en Peter Hicks, “Introduction,” in Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*, vert. Vaughan Hart en Peter Hicks, vol. 1 (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996), xi. Robert Tavernor, “Introduction,” in Andrea Palladio, *The Four Books on Architecture*. Vert. Robert Tavernor en Richard Schofield (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002), viii.

gelijksoortige tekeningen mogelijk was. Dit op observeringen geschetste profiel sluit niet altijd naadloos aan bij de drang van sommige wetenschappers om Meester G.A met de Kraaienpoot (en Meester G.P.) te identificeren. In de zoektocht naar een identificatie van Meester G.A. botst men op de grenzen van wat de historische bronnen toelaten. Een overkoepelende verklaring voor het geheel van kraaienpoot, initialen G.A. en initialen G.P. ontbreekt. Het is minder waarschijnlijk dat Giovanni Agucchi als prentenhandelaar of graveur-prentenmaker voldoende artistieke en architecturale kennis zou hebben. De identificatie van de beeldhouwer Tribolo is historisch moeilijk te rijmen. En Lamberto Donati, Isabella Balestreri en Paul Nash e.a. geven eerlijk toe dat hun identificatie als respectievelijk Camocio, Galeazzo Alessi en Jacques Androuet du Cerceau speculatie is²¹. Met dezelfde argumenten zou men ook kunnen suggereren dat Meester G.P. overeenstemt met Guillaume Philandrier²², dat ‘Hermannus Posthumus’ door een slecht sprekende Italiaan zou vervormd worden in ‘Germannus Posthumus’ (initialen G.P.)²³ of dat niet Meester P.S., maar Meester G.P. geïdentificeerd kan worden als Jacques Prévost (‘Giacomo Prévost’)²⁴. Ongeveer honderdvijftig jaar na de publicatie van Naglers *Die Monogrammisten* ziet het er dus naar uit dat we de auteur nog altijd gelijk kunnen geven wanneer hij rond de toeschrijving aan Tribolo toegeeft dat “niemand echter kan bewijzen dat ze [de prenten] werkelijk door hem zijn getekend, en nog minder dat ze door hem zijn gegraveerd”²⁵.

De zoektocht naar de ontstaansreden voor deze prentenreeks vervalt snel in een verhaal van ontkenningen. Naar analogie met de kopieën van de tekeningen uit de Codex Coner in prentvorm waarmee Enea Vico in 1547 schrijft te zinspelen op voorbeelden voor kunstenaars, zouden de tekeningen van Anonymus A (Figuur 2.5) al een illustratie kunnen zijn van het mogelijk gelijkaardige doel. Een los samenwerkingsverband of tenminste enige connectie tussen deze reeks en die van Meester P.S. wordt gesuggereerd door de gelijktijdig en gezamenlijke publicatie, de overweging van gedeeld bron-

²¹ Isabella Balestreri, “Dettagli dall’Antico del quarto Decennio del XVI Secolo. I Maestri “PS” e “GA col Tribolo” alla Biblioteca Ambrosiana.” *Lexicon. Storia e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 14/15 (2012): 30-1. Lamberto Donati, “Monogrammist G.A., G.P.,” 167-69. Paul W. Nash et. al., reds, *Early Printed Books 1478–1840: A Catalogue of the British Architecture Library’s Early Imprints Collection*, vol. 5 (München: K.G. Saur, 1994-2003), 2601-2.

²² Guillaume Philandrier was lid van de Accademia della Virtù. Men zou dan een hele argumentatie kunnen opzetten dat hij heeft samengewerkt met Galeazzo Alessi (G.A.). Hubertus Günther, “Gli studi antiquari per l’“Accademia della Virtù”,” in *Jacopo Barozzi da Vignola*, red. Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel en Christof Thoenes (Milaan: Electa, 2002), 126. Alina A Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), 27.

²³ Hermannus Posthumus was in de jaren 1535-1537 in Rome. Nicole Dacos, “L’Anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus,” in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, red. Richard Harprath en Henning Wrede (Mainz am Rhein: von Zabern, 1989), 61-80.

²⁴ Paul Nash e.a. veranderen ‘Jacques’ van ‘Jacques Androuet du Cerceau’ in ‘Giacomo’. Nash et. al., *Early Printed Books 1478–1840*, 5:2599. Meester P.S. wordt vaak, maar onzeker gelinkt aan deze Franse graveur en schilder. Elizabeth Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum* (Londen: V&A Publ., 1999), 187. Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 29. Waters, “A Renaissance without Order,” 493, 516 (noot 23).

²⁵ “(...) Niemand aber kann beweisen, dass sie von ihm wirklich gezeichnet, und nog weniger, dass sie von ihm gestochen sind,” Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und Diejenigen Bekannten und Unbekannten Künstler aller Schulen*, vol. 2 (München: Georg Franz, 1858-1879), 958.

nenmateriaal en de inhoudelijke complementariteit. De historische context wordt getypeerd door de nasleep van de plunderingen van de *Sacco di Roma* uit 1527. Uiteindelijk vormen de prenten van Meester G.A. een niet onlogisch product van hun Romeinse tijd en tijdsgeslacht die gekenmerkt wordt door de aanwezigheid van multiprofessionele en internationale artistieke kringen en architecten, beschermheren die kunstenaars en hun team zoeken voor bouwprojecten zoals de Sint Pieter, een intensivering van de bekommernis om en interesse in archeologisch fragmenten en tenslotte de technische mogelijkheid van een visueel, draagbaar printmedium dat het fragiele karakter van de zuilfragmenten, blootgelegd door de recente *Sacco*, kon vastleggen²⁶.

Deze masterproef beoogde een grondig, primair onderzoek naar de prenten van Meester G.A. met de Kraaienpoot. De verdere verspreiding van deze prenten werd bijvoorbeeld niet onderzocht. De toepassingen ervan in de tweede helft van de zestiende eeuw en later is zeker nog een mogelijk onderzoeksdomein dat de invloed van de prentenreeks op de schilderkunst en antiquarische cultuur van Italië en Europa kan blootleggen. In het kader van het onderzoeksproject 'Fragmenten' van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen²⁷ is het relevant te onderzoeken op welke wijze en in welke context deze prenten in de Lage Landen worden geïntroduceerd en hoe ze zich relateren met de vroegmoderne Nederlandse architectuurtheorie. Dat impliceert een onderzoeksvraag naar de herkenbaarheid van de antieke aard van sommige weergegeven fragmenten en naar de status van de prenten en hun inhoud.

²⁶ Arthur J. DiFuria, "The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute", in *Rom tekenen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, red. Tatjana Bartsch en Peter Seiler (Berlijn: Mann, 2012), 162.

²⁷ Krista De Jonge (KU Leuven), promotor, "Fragmenten. Renaissance architectuur in de Lage Landen ge-ordend," Fonds Wetenschappelijk Onderzoek - Vlaanderen, G061017N, 01/01/2017 - 31/12/2020.

Appendix A

Woordenlijst onderdelen
van de zuilen

Woordenlijst motieven

Appendix A: Woordenlijst

“Vitruvius noemt het ‘epistylum’. Hij hanteert deze oude woorden. Ik wil ze echter niet gebruiken, omdat ze moeilijk zijn en men ze niet langer hanteert. Ik zal jullie daarentegen de woorden vertellen die vandaag gebruikt worden.”

- FILARETE¹

A.1 Methodologie en opbouw van de woordenlijsten

Deze appendix bevat twee verklarende woordenlijsten van de termen die gebruikt zijn in deze masterproef. De eerste woordenlijst beschrijft de Nederlandstalige benamingen van de onderdelen van de zuilenorden en bijbehorende architecturale elementen. De tweede woordenlijst beschrijft de Nederlandstalige benamingen van de decoratieve motieven die voorkomen op de genoemde architecturale elementen. Een volwaardige Nederlandstalige woordenlijst hiervan is momenteel niet beschikbaar omdat er nooit systematisch onderzoek naar is verricht².

Voor het opstellen van deze woordenlijst heb ik me in eerste plaats gebaseerd op de Nederlandstalige Vitruvius-vertaling van classicus Ton Peters uit 1997³, waarin ook een verklarende lijst van bouwkundige termen toegevoegd is. Daarnaast heb ik mij gebaseerd op het *Woordenboek der Westerse Architectuurgeschiedenis* van Edward J. Haslinghuis⁴. Uit de Nederlandse vertaling van het zesde deel over zuilenorden van het werk van Vincenzo Scamozzi door M. Dicke, K. Ottenheim en W. Vroom⁵ heb ik enkel het woord ‘druiplijst’ overgenomen. Veel verklaringen in die woordenlijst zijn immers bijna letterlijke kopieën van de twee al genoemde werken en voegen daarom relatief weinig toe.

Een eerste uitgangspunt dat aan de basis lag voor het opstellen van deze woordenlijst is de voorkeur voor termen die zowel de plaats als de vorm beschrijven. Sommige

¹ “Vetruvio il chiama epistilio, questi vocaboli antichi lui gli usa, io non ve gli voglio dire, perché sono scabrosi e non s’usano. Io vi dirò pure e’ nomi che s’usano oggi di,” Filarete, *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architettura*, vol. 1 (red. Anna M. Finole en Liliana Grassi. Milaan: Ed. Il Polifilo, 1972), 216. Het bovenstaande Nederlandstalige citaat is een eigen vertaling van enkele regels uit Boek VIII van het *Trattato di Architettura* van Antonio Averlino (Filarete). De vertaling is gebaseerd op zowel de oorspronkelijke Italiaanse tekst als de Engelse vertaling door John R. Spencer. Voor de Italiaanse tekst verwijs ik naar de uitgave van Anna M. Finole en Liliana Grassi, *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architettura*, vol. 1 (Milaan: Ed. Il Polifilo, 1972), 216 (regels 13-15). Voor de Engelse vertaling verwijs ik naar John R. Spencer, *Filarete’s Treatise on Architecture: being the treatise by Antonio di Piero Averlino known as Filarete* (New Haven, Londen: Yale University Press, 1965), 96 (fol. 56r).

² Zie ook Krista De Jonge, “Inventing the Vocabulary of Antique Architecture. The Early Translators and Interpreters of Renaissance Architectural Treatises in the Low Countries,” in *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, reds. Harold J. Cook en Sven Dupré (Berlijn/Zürich: LIT Verlag, 2012), 217-40.

³ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*. Vert. Ton Peters (Amsterdam: Athenaenum-Polak & Van Gennep, 1997). Dit boek is in feite de enige recente Nederlandse vertaling die momenteel beschikbaar is. De vorige, *Vitruvius’ Bouwkunst* van J. Mialaret, dateert van 1914.

⁴ E. J. Haslinghuis, *Bouwkundige termen. Woordenboek der Westerse architectuurgeschiedenis* (Utrecht: Oosthoek, 1970). Ton Peters vermeldt Haslinghuis ook in zijn bibliografie.

⁵ Vincenzo Scamozzi, “Bouwkundige termen,” in *De Grondgedachte van de Universele Bouwkunst. VI Klassieke Zuilenorden*. Vert. Maaiké Dicke, Koen Ottenheim en Wolbert Vroom (Amsterdam: Architectura & Natura Pers, 2008), 357.

woorden vormen hier echter een uitzondering op, zoals ‘riemlijst’. Het heeft immers niet veel zin om voor elk vlak lijstelement een nieuwe term te hanteren waardoor de lezer geen onderscheid meer zou kunnen maken tussen termen als ‘riemlijst’, ‘strooklijst’ en ‘lintlijst’ bijvoorbeeld. Daarnaast leek het me op deze manier eenvoudiger een onderscheid te maken tussen de verschillende geledingen van de zuil. Ten tweede ging de voorkeur uit naar volwaardige Nederlandse termen boven vernederlandste of zuiver Latijnse termen. Toch is bij gelegenheid de Latijnse benaming gekozen. Sommige termen hebben immers geen volwaardige Nederlandse tegenhanger of laten zich moeilijk in het Nederlands vertalen (*echinus* zou men letterlijk kunnen vertalen door ‘zee-egel’, of door het verouderde ‘wrong’, wat nauwelijks iets verheldert). Anderzijds zijn sommige Latijnse benamingen in het Nederlands in die mate ingeburgerd dat een Nederlandse term alleen maar onduidelijkheid zou brengen (zo is bijvoorbeeld een torus algemeen gebruikt in het Nederlands en werd deze oorspronkelijk Latijnse benaming verkozen boven ‘bollijst’ of ‘kussen’ wat Ton Peters hanteert⁶, en veel meer mensen hebben gehoord van *acanthusbladeren* op kapitelen dan van *berenklauwen*). Slechts een tweetal woorden, namelijk ‘schachtriem’ en ‘kinlijst’, zijn zelf “uitgevonden”. Voor deze twee woorden ondervond ik hiaten in de al bestaande woordenschat van de drie genoemde referentiewerken.

“Omdat het mijn bedoeling is te worden begrepen door mensen die lijsten of profielen willen bestuderen, lijkt het me erg praktisch om er plattegronden en zijaanzichten van te maken, in het bijzonder van de basementen en de kapitelen”⁷ schreef Scamozzi bij aanvang van zijn hoofdstuk over de Toscaanse orde. Zijn raad in acht genomen, heb ik geprobeerd zoveel mogelijk termen grafisch voor te stellen. Daarom verwijst bijna elke term naar een figuur waar de betreffende term wordt gelinkt aan een onderdeel van de zuilenorden. Deze figuren zijn zelf getekend, maar gebaseerd op de prenten en de bijhorende beschrijving ervan uit Serlio’s *Vierde Boek*⁸.

Voor elke term zocht ik, naast een betekenis, waar mogelijk ook de Latijnse of Oudgriekse term zoals Vitruvius die hanteerde in zijn traktaat⁹. Daardoor is het duidelijk welke termen in het Nederlands letterlijk of bijna letterlijk werden overgenomen en de relatie tussen de Latijnse en Oudgriekse tegenhanger. Er is ook vaak ook een vertaling van die antieke termen opgenomen. Daarvoor wordt bij elke term verwezen in de voet-

⁶ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 102.

⁷ Vincenzo Scamozzi, *De Grondgedachte van de Universele Bouwkunst*, 178.

⁸ Sebastiano Serlio, *Books I-V of Tutte l'opere d'architettura et prospetiva / By Sebastiano Serlio* (New Haven & Londen: Yale University Press, 1996). De figuren zijn getekend met behulp van het digitaal tekenprogramma AutoCad op basis van de beschrijvingen van zuilonderdelen uit de tekst van het *Vierde Boek*. Voor de sterker gedetailleerde delen, zoals het Korintisch kapiteel of Dorisch entablement, werden de betreffende figuren uit het *Vierde Boek* ingeladen als onderlegger en met de hand overgetekend.

⁹ De Latijnse en Oudgriekse termen zijn gehaald uit de Latijnse tekst van het traktaat. Ik heb daarvoor gekozen voor Boek I, III en IV uit de Budé-uitgave van Collection des Universit  de France, de versie die Ton Peters ook gebruikte voor zijn vertaling. Vitruvius, *De l'Architecture*. Parijs: Les Belles Lettres. *Livre I*, Philippe Fleury, 1990. *Livre III*, Pierre Gros, 1990. *Livre IV*, Pierre Gros, 1992.

noten naar de twee woordenboeken die ik heb gebruikt¹⁰. Als er synoniemen bestaan van de term zijn deze ook opgenomen. Uiteindelijk heeft elk lemma de volgende structuur:

term (Gr. *Oudgriekse term*: vertaling, Lat. *Latijnse term*: vertaling^{verwijzing voor de vertaling(en)}) synoniem(en); 1. eerste betekenis van de term [Figuur waarnaar deze betekenis verwijst] 2. tweede betekenis van de term (zie ook: andere term uit de woordenlijst) [Figuur waarnaar deze betekenis verwijst]^{voetnootverwijzing voor de betekenis}

Zoals reeds gezegd, beschrijft het tweede deel van deze appendix de Nederlandstalige benamingen van de decorerende motieven die voornamelijk op bases, maar ook op andere zuilonderdelen zoals kapitelen en entablementen worden gebruikt. Onder ‘motief’ wordt in eerste plaats een doorlopende versiering waarin een bepaald, repetitief patroon telkens wordt hergebruikt en aan elkaar wordt geschakeld, verstaan. Een alleenstaand satyrhoofd of rozet op zich wordt dus niet beschouwd als een motief.

De benaming van bijna elk motief is gebaseerd op de termenlijst met afbeeldingen van het indrukwekkende Duitstalige artikel van Charlotte Schreiter uit 1995¹¹. Acht jaar later nam ze dezelfde lijst met identiek dezelfde afbeeldingen over in een ander artikel waarin enkel de termen werden vertaald van het Duits naar het Engels¹². Deze beide benamingen zijn opgenomen in het lemma van elk motief. Behalve ‘guirlande’ en ‘schelpen’, die voor zich spreken en niet van fundamenteel belang zijn voor deze masterproef, zijn al de termen uit de lijst van Schreiter gebruikt en omgezet naar het Nederlands. Bij elk motief werd kort een beschrijving toegevoegd, meestal volledig een parafrase van de beschrijving uit het artikel van Schreiter uit 1995.

Ook hier hoort bij elk motief minstens één figuur. Deze figuren zijn benoemd, maar niet genummerd en samengebracht in “Figuur A.8. Motieven”. Ze zijn zelf getekend: elke figuur is in AutoCad overgetekend van een zo orthogonaal mogelijk geprojecteerde, zelfgenomen foto (van een motief) van een bestaand zuilfragment, voornamelijk bases. Voor meer details over de fragmenten verwijs ik naar de bronnenlijst (zie “Bronvermelding Figuren” voor meer details over de bronnen). Het lemma van elk motief heeft dan samenvattend de volgende structuur:

motiefnaam (Dui. *Duitse benaming*, Eng. *Engelstalige benaming*) synoniem(en); beschrijving van het motief^{voetnootverwijzing Schreiter}

¹⁰ Voor de Latijnse termen gebruikte ik het woordenboek van prof. dr. Harm Pinkster (hoofddred.). Harm Pinkster, hoofddred. *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 6^{de} druk (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014). Voor de Oudgriekse termen gebruikte ik in het nog altijd onder classici erg gewaardeerde standaardwerk van Geerebaert uit 1953. Adhemar S.I. Geerebaert, *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek voor het Humaniora-Onderwijs*, 2^{de} druk (Luik: H. Dessain, 1953).

¹¹ Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” *Kölner Jahrbuch* 28 (1995): 161-347. Afbeelding 3 (p. 169) is de hier bedoelde termenlijst met afbeeldingen.

¹² Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen. Interpretationsmöglichkeiten aus archäologischer Sicht,” *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003): 37-66. Afbeelding 12 (p. 60) is de hier bedoelde termenlijst met afbeeldingen. In dat artikel laat ze weten dat de Engelstalige termen de termen zijn die de Census hanteert.

A.2 Woordenlijst Bouwkundige Termen

aanloop (Lat. *apothesis*) overgangsprofiel zowel tussen zuilschacht en basis als zuilschacht en kapiteel [Fig. A.3, Fig. A.4]¹³

acanthus (Lat. *acanthus*: berenklaau¹⁴) berenklaau; het kenmerkende, krullend gebladerte van deze plant – de acanthusbladeren – wordt gebruikt als versiering op Korintische en Composit-kapitelen. Gewoonlijk heeft een Korintisch kapiteel drie rijen acanthusbladeren en wordt een onderscheid gemaakt tussen de eerste (onderste), tweede (middelste) en derde (bovenste) rij acanthusbladeren [Fig. A.5]¹⁵

ante (Lat. *antae*¹⁶) kopse kant van een vooruitstekende muur, vaak uitgewerkt als pilaster¹⁷

architraaf (Lat. *epistylum*, Gr. *epistylon*: lett. ‘op de zuil’¹⁸) hoofdbalk, aartsbalk; onderste dragende element van een entablement dat rechtstreeks wordt ondersteund door de kapitelen [Fig. A.2]¹⁹

astragaal (Lat. *astragalus*) 1. bol, halcirkelvormig profiel van een basis met een relatief kleine hoogte [Fig. A.3] 2. bol, halcirkelvormig profiel onmiddellijk onder het kapiteel, het bovenste element van een zuilschacht [Fig. A.4]²⁰

attiek horizontaal vlakdeel als verhoging van een façade boven het entablement bij een triomfboog, vaak gebruikt voor reliëfs of inscripties²¹

bandlijst (Lat. *taenia*: (hoofd)band²²) vlak, horizontale lijstelement bovenaan een Dorisch architraaf [Fig. A.6]²³

band (Lat. *fascia*: strook, reep (stof)²⁴) vlak horizontaal gearculeerde onderverdeling van een architraaf. Een architraaf kan bestaan uit twee of drie banden die elk een beetje uitkragen tegenover elkaar. Men maakt daarom een onderscheid tussen de bovenste, onderste, en eventueel middelste band van een architraaf [Fig. A.7]²⁵

basis (Lat. *spira*: kronkel, spiraal²⁶) basement; onderste onderdeel van een zuil, pilaster of sokkel [Fig. A.5]²⁷

cannelure (Lat. *stria*: groef, ribbel, plooi²⁸) halfcirkelvormige groef, gleuf of kanaal over de gehele hoogte van de zuilschacht, meestal verticaal loodrecht, soms spiraalvormig. Cannelures

¹³ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 1. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

¹⁴ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 9

¹⁵ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

¹⁶ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 62

¹⁷ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

¹⁸ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

¹⁹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 19. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

²⁰ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 21. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

²¹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 23.

²² Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1049.

²³ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 365.

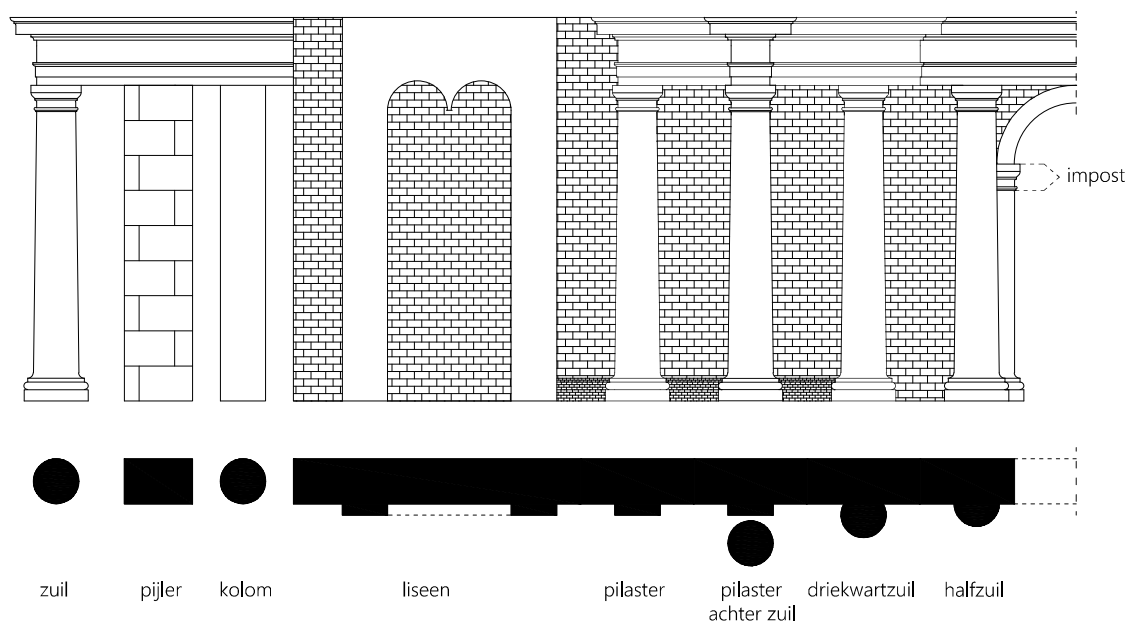
²⁴ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 394.

²⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 34-35, 132-133. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

²⁶ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1002.

²⁷ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 40-41. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

²⁸ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1012.



Figuur A.1. Algemene figuur.

kunnen enerzijds hol of opgevuld (deels of volledig) zijn en anderzijds aansluitend tegen elkaar gelegen zijn of door een plat vlak, het canelurevlak, van elkaar gescheiden zijn [Fig. A.2]²⁹

console (Lat. *ancon*: elleboog, hoek³⁰, *parotis*: oorontsteking³¹) los, uitkragend element aan een muur, wand, kolom of pijler dat het bovenliggende, meestal dragende element, ondersteunt en de lasten ervan op de muur afdraagt. Een console is meestal sculpturaal uitgewerkt in een voluut- of S-vormige rechthoekig kraagstuk en wordt vaak gebruikt onder kroonlijsten van entablementen (zie ook: kraagsteen)³²

dekplaat (Lat. *abacus*: telraam, speeltafel, pronktafel³³) draagplaat; bovenste onderdeel van een kapiteel, vierkant of geprofileerd [Fig. A.4, Fig. A.5]³⁴

driekwartzuil niet-vrijstaande zuil die slechts ongeveer driekwart dik in sectie is. Met andere woorden een zuil over de lengte in twee ongelijke delen gesplitst waarvan het dikste deel tegen een ander, meestal dragend, element staat (zie ook: halfzuil) [Fig. A.1]³⁵

druiplijst (Lat. *corona*) het vooruitstekend onderdeel van een entablement onder de gootlijst. De druiplijst is het belangrijkste onderdeel van een kroonlijst en daarom soms ook zelf kroonlijst genoemd [Fig. A.6, Fig. A.7]³⁶

druppel (Lat. *gutta*: druppel³⁷) één van de kleine elementen, meestal zes in aantal, die hangen onder de druppelvat bij een Dorisch entablement, cilindrisch of conisch van vorm (zie ook: druppel-

²⁹ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361.

³⁰ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 58.

³¹ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 737.

³² Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 103.

³³ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1.

³⁴ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 2, 114. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 360.

³⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 120.

³⁶ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 121. Scamozzi, *De Grondgedachte van de Universele Bouwkunst*, 179.

³⁷ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 448.

lijst) [Fig. A.6]³⁸

druppellat (Lat. *regula*: lat, staaf, liniaal³⁹) korte, horizontale bandlijst die de verschillende druppels van een druppellijst bovenaan verbindt [Fig. A.6]⁴⁰

druppellijst het geheel van een druppellat met druppels, kenmerkend onderdeel van een Dorisch entablement, geplaatst onder elke triglief [Fig. A.6]

echinus (Lat. *echinus*: zee-egel, spoelkom⁴¹) bol, kwartrond of komvormig element dat de overgang tussen de zuilhals en dekplaat van een Dorisch en Toscaans kapiteel maakt. Direct onder de echinus lopen één of meerdere vlak afgewerkte lijsten, de echinusringen [Fig. A.4]⁴²

eierlijst (Lat. *cymatium*) 1. (specifiek) lijst als onderdeel van Ionische en Composiet kapitelen tussen de voluten [Fig. A.3] 2. (algemeen) benaming voor het gebruik van eierenmotief op lijstelementen van bases, kapitelen en entablementen (zie Woordenlijst Motieven)⁴³

entablement (Lat. *epistylum*, Gr. *epistylon*: lett. ‘op de zuil’⁴⁴) hoofdstel; horizontaal onderdeel van een tempel of zuilenorde boven de zuilkapitelen, verder onderverdeeld in (onder andere) architraaf, fries en kroonlijst [Fig. A.2]⁴⁵

entasis (Gr. *entasis*: het spannen in⁴⁶) opbolling van de verjongingscurve. Een zuivere verjonging is een continue, lineaire afname van de diameter van de zuilschacht van onder naar boven toe, waardoor de zuildiameter bovenaan kleiner is dan onderaan. Met andere woorden, de zuil versmalt of vermindert op die manier in dikte (‘verjongt’) continu met de hoogte. Een entasis houdt in dat de contour of het profiel van de zuilschacht niet lineair versmalt, maar langs een opbollende curve [Fig. A.2]⁴⁷

fries (Lat. *zophorus*) middelste onderdeel van een entablement tussen architraaf en kroonlijst. Een fries kan glad zijn afgewerkt of met sculpturen bewerkt [Fig. A.2]⁴⁸

fronton oorspronkelijk van een tempel het driehoekvormig gedeelte boven het entablement, ontstaan door het zadeldak en omlijst met een gootrand. Verder ook gebruikt voor niet alleen driehoekvormige, maar ook halfcirkel- en segmentvormige elementen boven vensters of gevels. Daarom wordt fronton meer algemeen beschreven als ‘een met gootrand omlijst timpaan’⁴⁹

geriemd ‘voorzien van een riemlijst’. Een lijstelement, bijvoorbeeld profiellijst, wordt geriemd genoemd (of kan zo genoemd worden) wanneer er boven en/of onder het lijstelement zelf een riemlijst is toegevoegd⁵⁰

³⁸ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

³⁹ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 907.

⁴⁰ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

⁴¹ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 329.

⁴² Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 127, 397. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361.

⁴³ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

⁴⁴ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

⁴⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 171. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361.

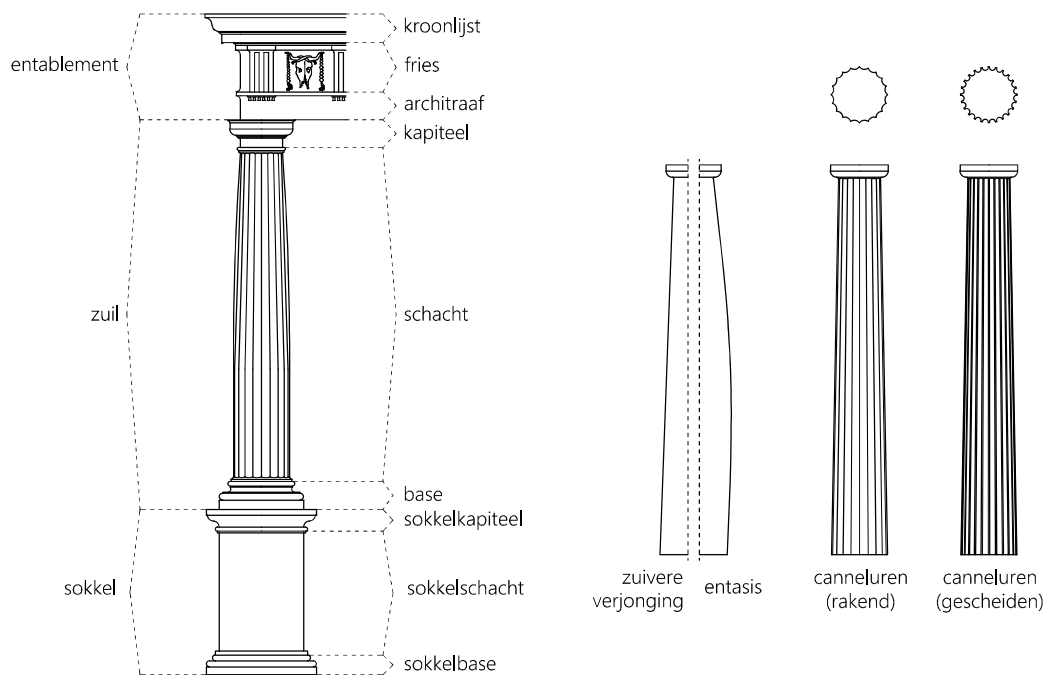
⁴⁶ Geerebaert, *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 194-5.

⁴⁷ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 375. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361-2.

⁴⁸ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 138. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

⁴⁹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 138-9. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

⁵⁰ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 147.



Figuur A.2. Onderdelen van de zuilenorde.

gootlijst (Gr. *epaetides*, Lat. *simā* v.h. Gr. *kuma*: golf⁵¹) andere benaming voor de geriemde profiellijst waarmee het entablement bovenaan boven de kroonlijst is afgewerkt [Fig. A.6, Fig. A.7]⁵²

halfzuil halve-zuil; zuil die met ongeveer de halve dikte uitsteekt tegenover de muur, wand of pijler waartegen het staat. M.a.w. een zuil over de lengte in ongeveer twee gelijke delen gesplitst waarvan één deel geplaatst tegen een ander, meestal dragend, element (zie ook: driekwartzuil) [Fig. A.1]⁵³

hals (Lat. *hypotrachelium* v.h. Gr. *hupo* + *trachèlos*: onder + hals⁵⁴) onderdeel van een (vaak Dorisch) kapiteel, tussen de echinusringen en de astragaal. De hals is cilindervormig, maar kan bovenaan een overgangsprofiel hebben [Fig. A.4]⁵⁵

hiellijst (Lat. *cyma reversa*) omgekeerd ojief, omgekeerd ogief; lijstelement met een profiel bestaande uit een curve die onderaan hol en bovenaan bol is (zie ook: profiellijst)⁵⁶

hoekzuil (Lat. *columna angularis*: hoekzuil) de zuil op elk van de twee uiteinden van een zuilenrij van een tempel, dus een zuil die aan maximaal twee opeenvolgende kanten geflankeerd wordt door een andere zuil⁵⁷

hollijst (Gr. *trochilos*, Lat. *scotia*) onderdeel van een basis met een holvormige profiel, bijvoorbeeld een halve cirkel of ellips, en al dan niet centrisch met de aslijn van de hollijst geplaatst. Als een

⁵¹ Geerebaert. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 330.

⁵² Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

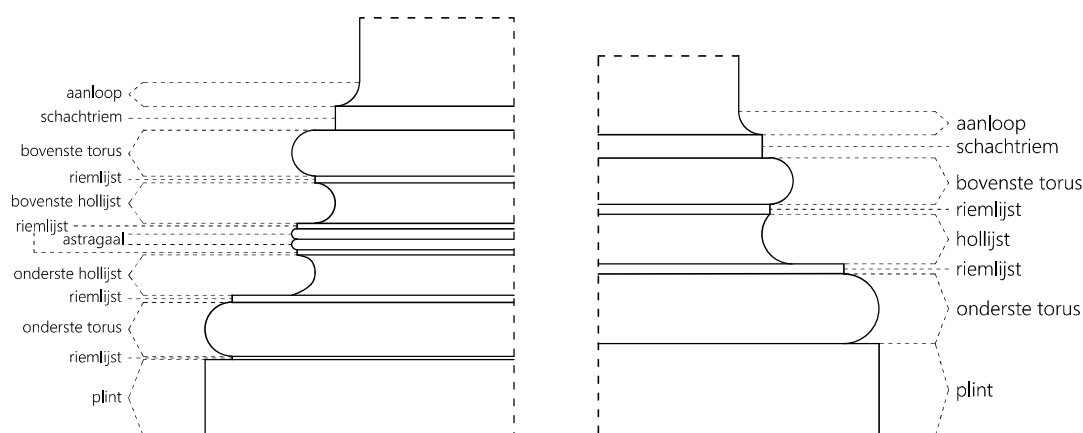
⁵³ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 166.

⁵⁴ Geerebaert. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 550, 565-6.

⁵⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 165. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

⁵⁶ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 169, 264-5. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362-3.

⁵⁷ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 89.



Figuur A.3. Korinthische (links) en Attische (rechts) zuilbase.

basis twee hollijsten heeft, wordt een onderscheid gemaakt tussen de bovenste en onderste hollijst [Fig. A.3]⁵⁸

impost kussenblok; geprofileerde lijst aan de binnenkant en zijkant van de geboorte van een boog [Fig. A.1]⁵⁹

intercolumnie (Lat. *intercolumnium*: inter-columnium, de ruimte tussen twee zuilen⁶⁰) inter-columnium; de afstand tussen twee opeenvolgende zuilen, niet hart-op-hart, maar gemeten onder aan de zuilschacht van de ene tot de andere zuil, gewoonlijk uitgedrukt in een veelvoud van de zuildiameter⁶¹

kapiteel (Lat. *capitulum*: lett. ‘hoofdje’⁶²) kopstuk; bovenste onderdeel van een zuil of pilaster. Het kapiteel ondersteunt de architraaf van het entablement en draagt de last af op de zuilschacht [Fig. A.2]⁶³

keellijst meestal geriemd lijstelement van een entablement met holvormig profiel bestaande uit een kwartcirkel [Fig. A.6, Fig. A.7]⁶⁴

kinlijst (Lat. *cyma recta*) recht ojief; lijstelement met profiel bestaande uit curve die onderaan bol en bovenaan hol is (zie ook: profiellijst) [Fig. A.6, Fig. A.7]⁶⁵

kolom vrijstaande, verticale ondersteuning van een balk, entablement, gewelf, muur of boog, in doorsnede rechthoekig of cirkelvormig [Fig. A.1]⁶⁶

kraagsteen (Lat. *mutulus*: uitkragende balk, kraagsteen⁶⁷) mutule; naar buiten toe schuin hellende stenen plaat boven een (vaak Dorisch) fries onderaan tegen de druiplijst. Aan de onderkant

⁵⁸ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 171. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

⁵⁹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 179.

⁶⁰ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 536.

⁶¹ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 362.

⁶² Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 134.

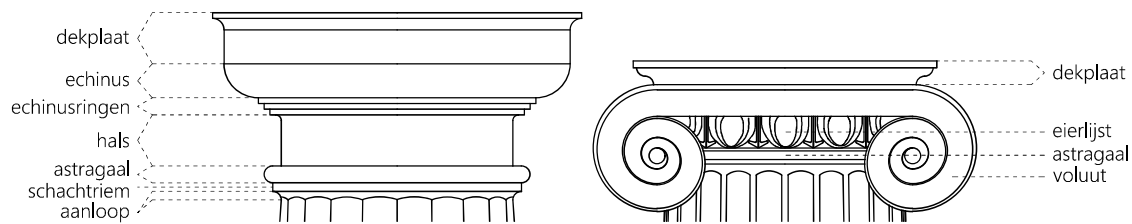
⁶³ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 188-9.

⁶⁴ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 226.

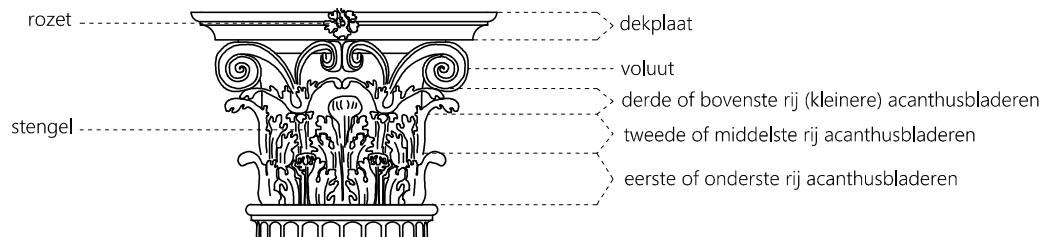
⁶⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 264-5. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

⁶⁶ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 209.

⁶⁷ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 662.



Figuur A.4. Dorisch (links) en Ionisch (rechts) kapiteel.



Figuur A.5. Korinthisch kapiteel.

van elke kraagsteen zijn druppels uitgehouwen (zie ook: console)⁶⁸

kroonlijst (Lat. *corona*: krans, kroon⁶⁹) bovenste onderdeel van het entablement, vaak bestaande uit tenminste een gootlijst en een druiplijst [Fig. A.2]⁷⁰

liseen verdikking van en over de volledige hoogte van een muur waardoor een verticale band ontstaat. Verschillende lisenen kunnen horizontaal verbonden worden door bijvoorbeeld een bogenrij (zie ook: pilaster) [Fig. A.1]⁷¹

metope (Gr. *metope*: *meta* + *opè*: te midden van + opening, hol⁷²) 1. al dan niet gedecoreerde ruimte op een fries tussen twee opeenvolgende triglifien [Fig. A.6] 2. uitgeholde ruimte tussen twee opeenvolgende tanden van een tandlijst [Fig. A.7]⁷³

module (Lat. *modulus*: maat, interval, ritme, lett. ‘maatje’⁷⁴) grondmaat; eenheid van lengte of breedte van één element van een gebouw – een tempel, theater e.d. –, waarop de andere elementen gebaseerd zijn. Het gebouw is op die manier modulair – in termen van afmetingen – opgebouwd. Hoewel een module een vaste, absolute afmeting is, veelal de diameter onderaan de zuilschacht, is een module een relatieve maatstaf waarin al de onderdelen van het gebouw kunnen worden uitgedrukt⁷⁵

overstek (Gr. *ekphora*: het naar buiten dragen⁷⁶, Lat. *proiectura*: uitsteeksel, uitstekend deel⁷⁷) het verspringen van opeenvolgende horizontale onderdelen zoals lijsten tegenover elkaar of tegen-

⁶⁸ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 215. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

⁶⁹ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 234-5.

⁷⁰ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 216. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361, 363.

⁷¹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 233.

⁷² Geerebaert. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 360-1, 399.

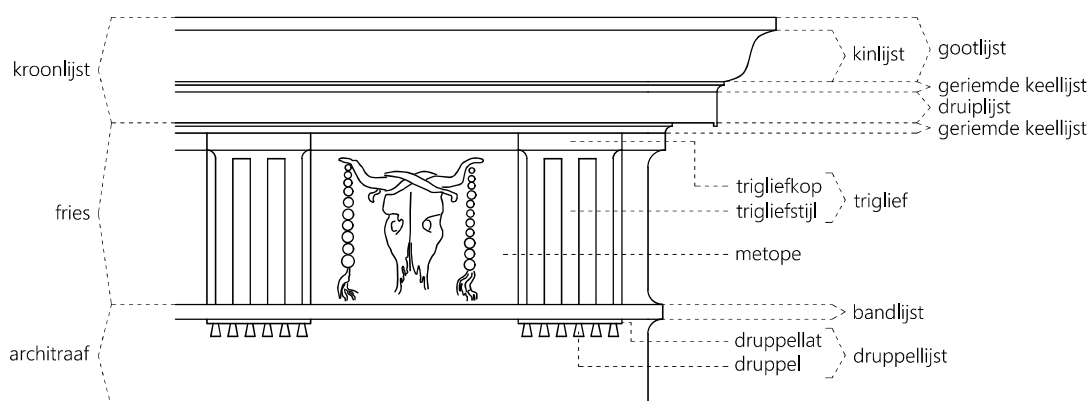
⁷³ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

⁷⁴ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 646.

⁷⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 251. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

⁷⁶ Geerebaert. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 180.

⁷⁷ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 843.



Figuur A.6. Dorisch entablement.

over eenzelfde referentie-element doordat deze elementen verschillend uitsteken⁷⁸

pijler vrijstaande, verticale ondersteuning van een balk, entablement, gewelf, muur of boog, vaak uit massief metselwerk en met een rechthoekige doorsnede (zie ook: zuil, kolom) [Fig. A.1]⁷⁹

pilaster verdikking van en over de volledige hoogte van een muur, uitgewerkt zoals een zuil met een basis, schacht en kapiteel, als ondersteuning van een entablement. Een pilaster wordt vaak gebruikt achter en in combinatie met een zuil (zie ook: liseen) [Fig. A.1]⁸⁰

plint (Gr. *plinthos*: tegel⁸¹, Lat. *plinthus*) voetplaat; onderste element van een basis of sokkel [Fig. A.3]⁸²

profiellijst ojief, ogief; meestal geriemd lijstelement met profiel gevormd uit een deels hol en deels bol profiel. Een onderscheid wordt gemaakt tussen een kinlijst (onderaan bol, bovenaan hol) en een hiellijst (bovenaan bol, onderaan hol)⁸³

sokkel onderstel, piëdestal, postament, voetstuk; sokkelelement onder een zuil of pilaster, meestal analoog aan een zuil verder onderverdeeld in een basis, een schacht en een kroonlijst [Fig. A.2]⁸⁴

riemlijst in het algemeen een vlak afgewerkt lijstvormig element dat zeer vaak in combinatie met en door de beperkte hoogte eerder ondergeschikt aan een ander lijstelement voorkomt 1. bij een basis: gebruikt boven en onder en als onderdeel van een hollijst en torus [Fig. A.3] 2. bij een entablement: meestal gebruikt boven een ander lijstvormig element, zoals een profiellijst [Fig. A.6, Fig. A.7]⁸⁵

rozet bloem; een alleenstaand, vrij concentrisch geschikt ornament in de vorm van een bloem (roos) of bladerwerk, onder meer gebruikt op een zuilhals en kapiteel [Fig. A.5]⁸⁶

⁷⁸ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 102.

⁷⁹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 278.

⁸⁰ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 278-9. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 364.

⁸¹ Geerebaert. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 451.

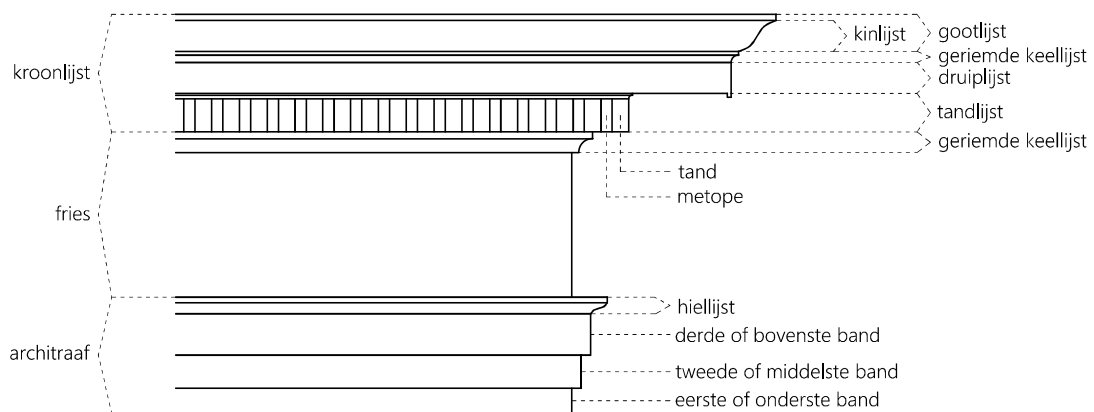
⁸² Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 282. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 364.

⁸³ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 264-5. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

⁸⁴ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 287, 328.

⁸⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 303.

⁸⁶ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 309.



Figuur A.7. Ionisch entablement.

schacht het verticaal georiënteerde deel van een zuil of pilaster tussen basis en kapiteel, gewoonlijk onderaan begrensd door de schachtriem en bovenaan door een astragaal. Een schacht kan voorzien zijn van cannelures, en wordt dan een gecanneleerde schacht genoemd, of glad, maar kan ook anders gedecoreerd zijn, gedeeltelijk of over de volledige hoogte [Fig. A.2]⁸⁷

schachtriem vlak afgewerkt lijstvormig element zowel onderaan als bovenaan de zuilschacht, resp. onder en boven de aanloop [Fig. A.3, Fig. A.4]

stengel (Lat. *cauliculus*: kleine, tere stengel, uitloper, spruit⁸⁸) versiering op Korintische kapitelen. Uit de stengels groeien acanthusbladeren en twee ongelijke voluten [Fig. A.5]⁸⁹

tand uitkragend blokje, onderdeel van een tandlijst [Fig. A.7]⁹⁰

tandlijst (Lat. *denticulus*: kleine tand⁹¹) horizontale lijstvormig element van een entablement, bestaande uit rechthoekige, uitkragende blokjes (de tanden) die van elkaar gescheiden zijn door tussenliggende open, holle ruimtes (de metopen) [Fig. A.7]⁹²

torus (Lat. *torus*: wrong, lint, spier⁹³) kussen; halffrondvormig onderdeel van een basis. Als een basis twee torussen heeft, wordt een onderscheid gemaakt tussen de bovenste torus (Lat. *torus superior*) en de onderste torus (Lat. *torus inferior*) [Fig. A.3]⁹⁴

timpaan (Lat. *tympanum*: tamboerijn⁹⁵) het, vaak door een gootrand, begrensd vlak van een fronton, eventueel sculpturaal gedecoreerd⁹⁶

triglif (Gr. *triglyphos*: met drie gleuven⁹⁷, Lat. *triglyphus*) plaatvormig element op een Dorisch fries. Eén triglif bestaat uit een vlakke lijst bovenaan de triglifekop (Lat. *triglyphi capitulum*) die de drie stijlen (zie ook: triglifstijl) met gleuven verbindt. De drie stijlen worden onderling gescheiden

⁸⁷ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 315.

⁸⁸ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 143.

⁸⁹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 91.

⁹⁰ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 347. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361.

⁹¹ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 280.

⁹² Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 348. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 361.

⁹³ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1076.

⁹⁴ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 355. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 365.

⁹⁵ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1097.

⁹⁶ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 367. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 365.

⁹⁷ Geerebaert. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek*, 551.

door een spitse, V-vormige, gleuf (Lat. *canalicus*). De twee uiterste stijlen krijgt elk nog een schuin afgewerkte zijkant (halve gleuf, Lat. *semicanalicus*) [Fig. A.6]⁹⁸

triglifkop (Lat. *triglyphi capitulum*: lett. ‘hoofdje van de triglief’) vlakke, horizontale lijst boven een triglief (zie ook: triglief) [Fig. A.6]⁹⁹

triglifstijl (Gr. *mèros*, Lat. *femur*: dij, dijbeen¹⁰⁰) verticaal onderdeel van een triglief. Eén triglief heeft drie van dergelijke stijlen of benen (zie ook: triglief) [Fig. A.6]

verjonging zie: entasis¹⁰¹

voluut (Lat. *voluta*: krul¹⁰²) in enge zin de spiraalvormige of krullende versiering van Ionische kapitelen, maar breder ook van Korintische en Composiet-kapitelen. Het horizontaal vlak dat de twee voluten op de uiteinden van het kapiteel verbindt, wordt de volutenband genoemd [Fig. A.4, Fig. A.5]¹⁰³

zuil (Lat. *columna*: zuil, pilaar¹⁰⁴) kolom met cirkelvormige doorsnede samengesteld uit een gladde of gecanneleerde schacht, een kapiteel en een basis. Sommige Dorische zuilen ontbreken een basis, maar niettemin wordt de term zuil op ze toegepast [Fig. A.1]¹⁰⁵

A.3 Woordenlijst Motieven

acanthus (Dui. *Akanthus*, Eng. *acanthus*) naast elkaar hangende of staande acanthusbladeren (berenklauw). Typisch hebben de bladeren vijf, meer spitse of meer stompe bladvingers. Ook de nervatuur kan sterk verschillen in uitwerking. De acanthusbladeren kunnen beurtelings afgewisseld worden met gebladerte van andere planten, zoals lancetvormige rietbladeren. Op die manier ontstaat een tussenvorm met het zuivere gebladertemotief (zie ook: gebladerte). Naast kapitelen en profiellijsten van entablementen worden van bases vooral de torussen versierd met acanthusbladeren, soms ook de hollijsten of het onderste schachtdeel vlak boven de basis¹⁰⁶.

bladerkrans (Dui. *Blattkranz*, Eng. *overlapping leaves*) kransen van eikenbladeren, laurierbladeren of lancetbladeren. De bladeren kunnen op regelmatige afstand omwonden worden met linten waartussen de bladersoorten kunnen verschillen. Bladerkransen zijn het meest gebruikte motief op gedecoreerde bases¹⁰⁷.

bladtoppen (Dui. *Blattspitzenstab*, Eng. *leaflets*) rij van de toppen of punten van bladeren¹⁰⁸.

gebladerte (Dui. *Blätter*, Eng. *leaves*) losse bladeren die naast elkaar staan of hangen, in één of meerdere boven elkaar gestapelde en deels overlappende lagen. De bladeren zijn gelijkvormig, maar kunnen verschillen in grootte. Als ze niet verticaal, maar horizontaal georiënteerd zijn, spreekt men

⁹⁸ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 363. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

⁹⁹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 363. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

¹⁰⁰ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 397.

¹⁰¹ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 375. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

¹⁰² Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 1151.

¹⁰³ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 385. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

¹⁰⁴ Pinkster, *Woordenboek Latijn/Nederlands*, 179.

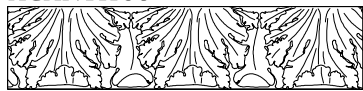
¹⁰⁵ Haslinghuis, *Bouwkundige termen*, 403-405. Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 366.

¹⁰⁶ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 187-90.

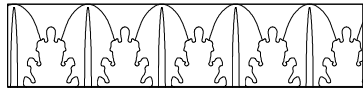
¹⁰⁷ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 190-2.

¹⁰⁸ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

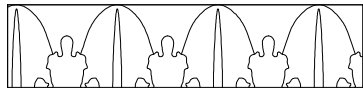
ACANTHUS



hangend

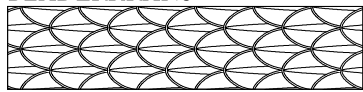


staand

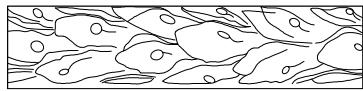


acanthus met rietbladeren

BLADERKRANS



horizontaal

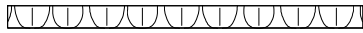


eikenbladeren

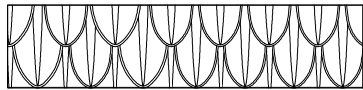


eikenbladeren met band

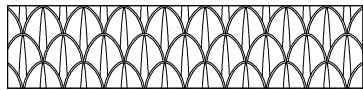
BLADTOPPEN



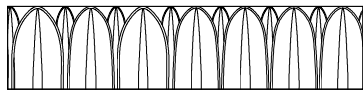
GEBLADERTE



vallend

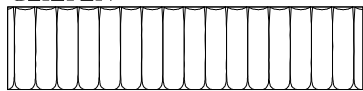


staand (1)

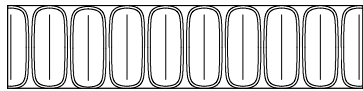


staand (2)

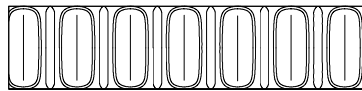
GLIEFEN



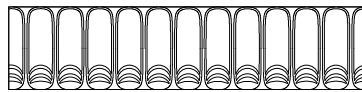
basisvorm



vroege keizertijd



met staafjes



Severisch

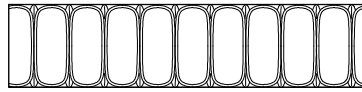
KOORD



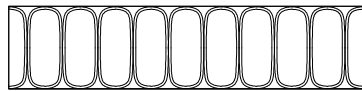
KRAALLIJST



KUSSENS

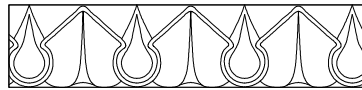


met pijl

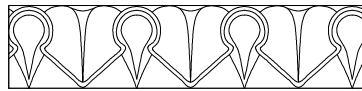


zonder pijl

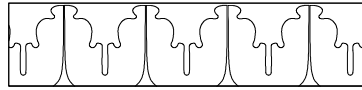
LESBISCH CYMATIUM



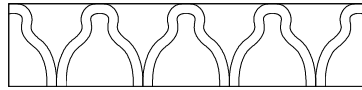
standaardvorm (staand)



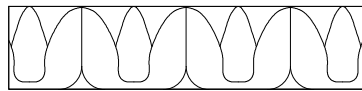
standaardvorm (vallend)



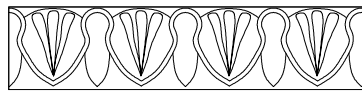
blad-cymatium (Flavisch)



beugel-cymatium



schaar-cymatium

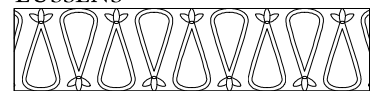


variant

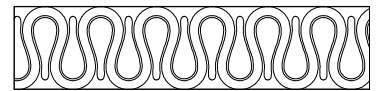
LOTUSPALMET



LUSSENS

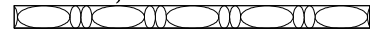


vroege keizertijd

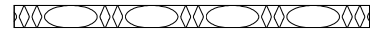


variant

PARELLIJST



Augusteïsch



Julisch-Claudisch (1)



Julisch-Claudisch (2)

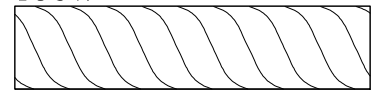


enkelvoudig

RANKEN



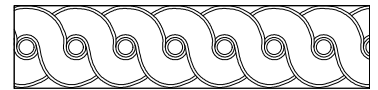
TOUW



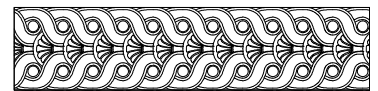
VISGRAATVLECHT



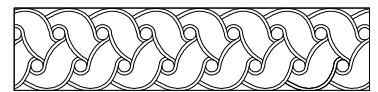
VLECHTWERK



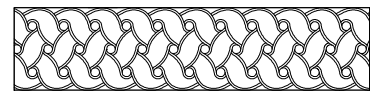
enkelvoudig



dubbel (parallel)



dubbel (geschrant)



meervoudig

Figuur A.8. Motieven

van een bladerkrans (zie ook: bladerkrans). Een mengvorm met acanthusbladeren is ook mogelijk (zie ook: acanthus)¹⁰⁹.

gliefen (Dui. *Pfeifen*, Eng. *tongues*) tongen; ovaalvormige schijven, naast elkaar of met een staafje (Dui. *Zwischenblatt*, Eng. *dart*) ertussen. De verschillende soorten gliefen zijn vaak gelinkt aan een tijdsperiode. Omdat op hollijsten van bases gliefen het vaakst voorkomende motief vormen, worden de glief-elementen typisch omgebogen naar de aangrenzende riemlijsten toe¹¹⁰. Naast bases worden gliefen ook gebruikt op onder andere halzen van kapitelen of driuplijsten van entablementen. In feite ontstaat het motief door gelijkvormige uitkervingen (vandaar de benaming ‘gliefen’) waardoor een rij ovaalvormige elementen of schijven met geringe dikte ontstaat (vandaar de benaming ‘tongen’, temeer omdat soms nog overlans een centraal groefje in de schijven wordt gemaakt). De ovaalvormige elementen kunnen zelf ook nog uitgehold worden waardoor elk element een bandomlijsting lijkt te hebben.

koord (Dui. *Kordel*, Eng. *twisted cable*) gevlochten touw. Dit motief lijkt erg op het touw-motief, maar het koord-motief is fijnschaliger (zie ook: touw)¹¹¹.

kraallijst (Dui. *Kugelreihe*, Eng. *beads*) rij van cirkelvormige kralen. Het aantal bases met dit decoratief motief zijn eerder beperkt (zie ook: parellijst)¹¹².

kussens (Dui. *Ovalpolster*, Eng. *eggs*) ovale, opbollende elementen die wat doen denken aan eieren en daarom niet mogen verward worden met de bekende eierlijst. Kussens met spitse pijlen boven -en onderaan tussen de aparte kussen (Eng. *egg and tongue*) gelden als de basisvorm. Kussens zonder dit tussenelement zijn eerder een variant van het touw-motief¹¹³.

Lesbisch cymatium (Dui. *Lesbisches Kymation*, Eng. *leaf and dart*) blad-en-pijl; type versiering dat bestaat uit een afwisseling van specifiek hart- of S-vormig bladerwerk met daartussen puntvormig bladerwerk. Tussen de rijke variaties aan voorbeelden, kunnen niettemin enkele basale soorten worden onderscheiden. De standaardvorm heeft bladeren met een relatief dikke bladrand in dubbele S-vorm met de hoofdnerf op. De bladrand kan ook één enkele lijn zijn. Het blad-cymatium verschilt vormelijk slechts licht, maar komt veel vaker voor. Daarnaast bestaat er nog het beugel-cymatium met een dikke bladrand in de vorm van een driepasboog en het schaar-cymatium waarbij de bladvingers van twee opeenvolgende bladeren zijn samengesmolten. Talloze varianten op deze basale soorten zijn afgebeeld op bases, kapitelen (zeer vaak Ionische) en entablementen¹¹⁴. Een Lesbisch cymatium kan kort omschreven worden als “hartvormige bladeren afgewisseld met spitsen”¹¹⁵.

lotuspalmet (Dui. *Lotuspalmettenband*, Eng. *anthemion*) het motief van het lotuspalmet bestaat uit een golvende (sinusoïdale) basislijn waar in de holttes palmetten afwisselend aan hangen of op staan. Deze palmetten kunnen onder meer lotusbloemen en palmladeren zijn, allemaal dezelfde zijn

¹⁰⁹ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

¹¹⁰ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 195-7.

¹¹¹ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169

¹¹² Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 199

¹¹³ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 198-9.

¹¹⁴ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 176.

¹¹⁵ Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, 363.

of elkaar afwisselen. Oorspronkelijk Griekse vaasversiering, werd het in de Romeinse tijd ook in de architectuur gebruikt voor het versieren van lijsten (zoals profiellijsten). Wat betreft bases wordt het vooral toegepast op hollijsten¹¹⁶.

lussen (Dui. *Kolbenschlaufen*, Eng. *wavy line*) verzameling van verschillende motieven die bestaan uit lus- of druppelvormige elementen. Deze elementen kunnen samensmelten tot een golvende (sinusoïdale) band¹¹⁷.

parellijst (Dui. *Perlstäbe*, Eng. *bead and reel*) rij van parels. De verschillende soorten parellijsten onderscheiden zich door het terugkerend basispatroon waaruit de parellijst is opgebouwd: afwisselend ovale parels en dubbele schrijfvormige parels zonder tussenruimte (Augusteïsch); afwisselend ronde of ovale parels en dubbele ruitvormige parels met of zonder tussenruimte (Laat-Augusteïsch/Julisch-Claudisch); afwisselend ronde en schijfvormige parels en een gestapelde rijen parellijsten (o.a. Severisch) zijn eerder ongewoon¹¹⁸ (zie ook: kraallijst).

ranken (Dui. *Ranken*, Eng. *running scroll*) ranken van acanthusplanten die zich horizontaal ontwikkelen langs beide zijden vanuit een centrale acanthuskelk. Een stengel splitst zich telkens op in twee stengels waarvan de een doorloopt en de ander zich plaatselijk spiraalvormig opkrult. Ranken komen frequent voor op plinten bij bases¹¹⁹, maar in het algemeen ook op vlakdelen zoals friezen.

touw (Dui. *Tau*, Eng. *twisted cable*) gevlochten touw. Dit motief lijkt erg op het koord-motief, dat echter kleinschaliger is (zie ook: koord)¹²⁰.

visgraatvlecht (Dui. *Zopf*, Eng. *guilloche without eyelets*) type vlechtwerk dat altijd verdubbeld en geschrakt geplaatst voorkomt waardoor het de vorm van een visgraatvlecht heeft¹²¹.

vlechtwerk (Dui. *Flechtband*, Eng. *guilloche*) rijen van gevlochten linten met knopen. Op basis van het aantal rijen knopen of ogen die verticaal onder elkaar zijn gestapeld, wordt een onderscheid gemaakt tussen enkelvoudig (één rij), dubbel (twee rijen) en meervoudig (meer dan twee rijen) vlechtwerk. Dubbel vlechtwerk wordt nog verder onderverdeeld op basis van de plaatsing van de knopen in parallel en verschoven (geschrakt) vlechtwerk. Bij meervoudig vlechtwerk zijn de knopen van twee opeenvolgende rijen altijd geschrakt tegenover elkaar geplaatst. Vlechtwerk wordt erg vaak toegepast op torussen van bases¹²².

¹¹⁶ Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 197-8.

¹¹⁷ Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 180-4.

¹¹⁸ Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 187.

¹¹⁹ Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 176-80.

¹²⁰ Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 169.

¹²¹ Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 169.

¹²² Schreiter, "Römische Schmuckbasen," 92-5.

Appendix B

Catalogus van de prenten
toegeschreven aan Meester
G.A. met de Kraaienpoot

Appendix B: Catalogus

B.1 Inleiding en methodologie

Deze appendix is een catalogus van de gravures die worden toegeschreven aan Meester G.A. met de Kraaienpoot en aan de basis liggen van deze masterproef. Welke en hoeveel gravures wel of niet aan Meester G.A. kunnen toegeschreven worden, werd besproken in Hoofdstuk 2 en wordt hier niet herhaald. Er zijn negenentwintig gravures in deze catalogus opgenomen, de vedute zijn niet opgenomen. De inventarisatie is in de eerste plaats gebaseerd op de lijst van de British Architectural Library (BAL)¹. Vervolgens heb ik dit overzicht vergeleken met die van andere, vroege en late, auteurs².

De prenten zijn in deze catalogus vanzelfsprekend genummerd waarnaar in de hele masterproef wordt verwezen. De dertien bases staan vooraan in de lijst, vervolgens de negen kapitelen, dan de drie ensembles (prenten met zowel een basis als kapiteel) en de twee entablementen. De bases, kapitelen en entablementen zijn onderling nog eens opgedeeld in de klassieke volgorde Dorisch-Ionisch-Korinthisch-Composiet op basis van de labels op de prenten. De prenten die wel gelabeld zijn, gaan de niet-gelabelde prenten vooraf. Op het einde staan, vooral voor de volledigheid, de twee prenten die niet onmiddellijk gerelateerd zijn aan de studie van de zuilenorden: de triomfboog (Cat. 28) en de kaart van de baai van Napels (Cat. 29).

B.2 Structuur van elk individueel catalogus-nummer

Elk onderdeel heeft niet alleen een nummer gekregen, maar ook een beknopte titel. Voor de benaming van deze titel heb ik het label op de prent gevolgd en dus zo weinig mogelijk eigen interpretatie toegevoegd. Voor de rest bestaat elke nummer van de catalogus uit vier onderdelen.

Voor de afbeelding van elke prent ben ik altijd vertrokken van de catalogus van Michael Waters. In het geval dat hij echter geen afbeelding van een prent in zijn catalogus had opgenomen, ben ik online op zoek gegaan naar een alternatieve bron voor de afbeelding van een zo vroeg mogelijke prent zoals de online collectie van The British Museum. De bron van elke afbeelding is natuurlijk bij elke catalogus-nummer bijgevoegd.

Ten tweede is er telkens een korte beschrijving die is gebaseerd op Bosman, Lex, Koot, Roman en Hoogenboom, Annemieke, reds., *Handleiding Academische vaardig-*

¹ Paul W. Nash et. al., "G.A. Master of the Caltrop, f. 1530s?" in *Early Printed Books 1478-1840. Catalogue of the British Architectural Library Early Imprints Collection* (München: K.G. Saur, 2003), Volume 5: *Indices, Supplement, Appendices, Addenda and Corrigenda*, 2599-602.

² Welke auteurs ik specifiek heb geraadpleegd, werd reeds vermeld, maar is getabelleerd weergegeven later in deze appendix, onder "B.2 Structuur van elk individueel catalogus-nummer".

heden. *Academische Vaardigheden in de Opleiding Kunstgeschiedenis* (Utrecht, 2010). Op die manier is van elke prent telkens het object, het feit of het fragment wel of niet geïdentificeerd is met een antiek voorbeeld, de maker, een datering, de afmetingen (hoogte x breedte), eventuele inscripties (signatuur, bijschriften, ...) en op het einde de naam van de collectie (het museum) met de locatie en het inventarisnummer waar de prent van de getoonde afbeelding zich bevindt, vermeld.

Omdat de prenten van Meester G.A. vaak een snede van het zuilonderdeel met afmetingen hebben, heb ik een getabelleerde opsomming toegevoegd met van elk element de term, de afmetingen naar Meester G.A., de omzetting in millimeters tot één cijfer na de komma en een motiefnaam (op basis van Appendix A). Voor de omzetting van de afmetingen naar millimeters heb ik de waarden overgenomen uit Horace Doursther, *Dictionnaire Universel des Poids et Mesures Anciens et Modernes* (Brussel: M. Hayez, 1840). Ik geef hieronder in Tabel B.1 de gebruikte omzettingen weer:

Tabel B.1. Overzicht van de afmetingen van de gebruikte maten volgens DOURSTHER, *Dictionnaire Universel*, 1840.

maat	afkorting(en) Meester G.A.	lengte [mm]	omschrijving (naar Doursther)
digito	δ	18,40	Een antiek Romeinse digitus is gelijk aan één zestiende van een voet. (Doursther, <i>Dictionnaire Universe</i> , 130-1).
minuto (mv. minuti)	M	3,72	Een Romeinse minuto is gelijk aan één zestigste van een palmo (Doursther, <i>Dictionnaire Universe</i> , 283).
uncia (mv. oncie)	O	18,619	Een Romeinse uncia is gelijk aan één twaalfde van een palmo. (Doursther, <i>Dictionnaire Universe</i> , 369).
pieda (mv. piede)	P, PIA	297,9	Eén voet is 1 1/3, dus 4/3, van een Romeinse palmo. (Doursther, <i>Dictionnaire Universe</i> , 369).

Ten derde is helemaal onderaan de pagina de bron van de gegevens en van de afbeelding van elke prent vermeld. Tenslotte is aan de rechterkant van elke bladzijde een korte vergelijking weergegeven tussen de nummering van de belangrijkste catalogi die ik heb geraadpleegd om deze appendix op te stellen. In Tabel B.2 staan de belangrijkste gegevens daarover samengevat. De catalogus van de BAL, van Passavant en Nagler bevatten geen afbeeldingen, maar enkel omschrijvingen. Wanneer één van de zes bovenstaande auteurs de desbetreffende prent niet vermeldt, heb ik de afkorting ‘n.v.’ (‘niet vermeld’) gebruikt, ook bij de eventuele ontbrekende afmetingen. Een auteur kan de prent wel vermelden, maar niet nummeren of opnemen in de catalogus-lijst. In dat geval is de afkorting ‘n.g.’ (‘niet genummerd’) gebruikt.

Tabel B.2. Overzicht van de gebruikte catalogi.

verwijzing	jaartal	auteur, titel boek lemma, pagina's
Nagler	1860	Georg K. Nagler, <i>Die Monogrammisten</i> , vol. 2
Passavant	1864	Johann D. Passavant, <i>Le Peintre-Graveur</i> , vol. 6
Escorial	1992	Jesús María González de Zárate, <i>Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial</i> , vol. 1 "AGUCCHI, Giovanni (AGOCCHIA)," 3-11
Miller	1999	Elizabeth Miller, <i>16th-century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum</i> "Catalogue 56," 194-200
BAL	2003	Paul W. Nash et al., <i>Early Printed Books 1478–1840</i> , vol. 5 "3863 [Engravings of bases and capitals by G.A. Master of the Cal-trop]," 2599-2602
Waters	2011	Michael J. Waters, <i>Variety, Archeology, and Ornament</i> "Catalogue," Cat. 14, 80-104.

B.3 Opmerkingen bij de overeenstemming van de catalogi

Niet alle catalogi konden één op één naast elkaar worden gelegd. De catalogus van de BAL heb ik op een aantal punten gewijzigd. Om plaats in de catalogus zelf te besparen en de afbeelding zo groot mogelijk te kunnen weergeven, heb ik hieronder de wijzigingen opgesomd.

Cat. 1: ik volg hier de BAL-verwijzing naar Nagler nr. 13 (NASH et al. 2003), hoewel Nagler slechts één Ionische basis opneemt en er twee aan Meester G.A. worden toegeschreven (Cat. 1 en Cat. 2). Nagler omschrijft de prent als een "Basis einer jonischen Säule mit Vermessung" en voeg toe dat hij ze zelf niet heeft gezien, Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:960. Op basis van deze omschrijving is het dus onmogelijk ze met Cat. 1 of Cat. 2 te vereenzelvigen.

Cat. 3: met de gelijkstelling aan Passavant 32 (PASSAVANT 1864) spreek ik de BAL-inventaris (NASH et al. 2003) tegen die deze prent linkt aan Cat. 4. Echter vermeldt Passavant uitdrukkelijk een "fût entouré de pampres", Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:163. Aangezien deze prent de enige is met wijnranken op de schacht heb ik ze hieraan gelink.

Cat. 4: ook hier spreek ik de BAL-inventaris tegen die Nagler 2 linkt met Cat. 4. De afmetingen die Nagler vermeldt ("ONCE 7M3 | ON. 1 | ON.2", Nagler, *Die Monogrammisten*, 2:959) stemmen echter beter overeen met de afmetingen van Cat. 6.

Cat. 16: ik volg hier de BAL-verwijzing naar Passavant nr. 29 (NASH ET AL. 2003), hoewel ik opmerk dat Passavant slechts één Ionisch kapiteel vermeldt dat hij omschrijft als "Chapiteau ionien, richement décoré. Au bas, IONICO, et au-dessous, le chiffre G.A. A droite, un socle avec les mesures." Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:163. Op basis van deze omschrijving is het dus goed mogelijk dat Passavant beide Ionische kapitelen, deze en Cat. 15, verwarde met elkaar en de plaats van de signatuur van de ene prent met de plaats van de afmetingen van de andere vermengde.

Cat. 17: het vraagteken onder nummer 14 in de catalogus van de BAL (NASH et al. 2003) suggereert twijfel om het gelijk te stellen aan Passavant 33. Ikzelf zie geen reden tot twijfel: Passavant beschrijft onder dit nummer een "chapiteau d'ordre composite, analogue au Toscan avec oves et feuilles

d'acanthé”, de enige omschrijving uit zijn overzicht die met dit kapiteel kan overeenstemmen, Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:163.

Cat. 19: na vergelijkingswerk ben ik ervan overtuigd dat dit het kapiteel is dat de BAL-inventaris niet vermeld.

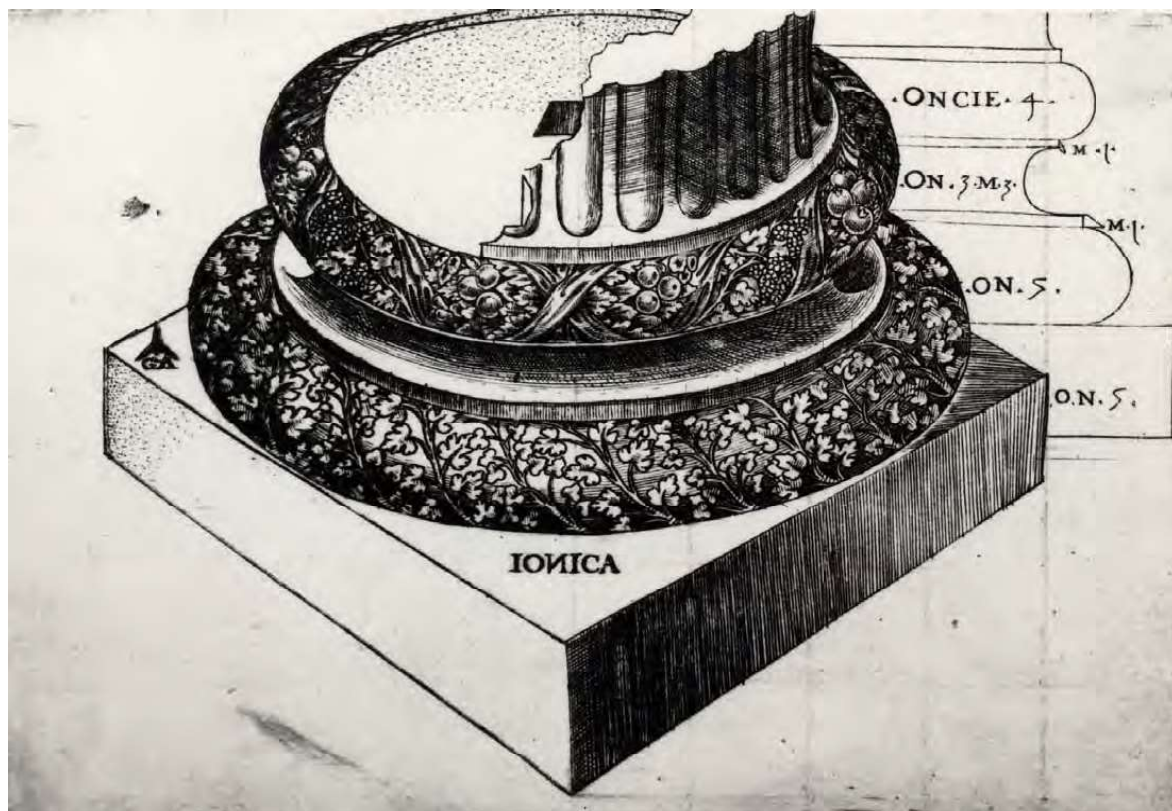
Cat. 20: de nummering van de BAL-inventaris spreek ik wat betreft Cat. 20 en Cat. 21 uit deze Appendix tegen. Cat. 20 link ik met Passavant 26 die een prent beschrijft met een “chapiteau d’ordre composite, avec feuilles d’acanthé et mascarons; têtes de bélier dans les coins. Pièce non signée.”, Passavant, *Le peintre-graveur*, 6:163. Op die manier kom ik uit op BAL 20 omdat de BAL-inventaris dit nummer met Passavant 26 linkt. De reden waarom dit kapiteel “composiet” wordt bestempeld in tegenstelling tot het gelijkaardige kapiteel (Cat. 21) dat “Korinthisch” wordt bestempeld, valt wellicht te wijten aan de omschrijving van Passavant. Geen van beide prenten heeft de BAL immers zelf fysiek in het bezit.

Cat. 21: de reden waarom ik ervan overtuigd ben dat Cat. 21 overeenstemt met BAL 24 is de verwijzing die de BAL-inventaris geeft naar de Achenbach Foundation for Graphic Arts, op wiens website ik inderdaad deze prent heb kunnen vinden: s.n., “Corinthian Capital of an Antique Column,” Achenbach Foundation for Graphic Arts. Fine Arts Museums of San Francisco, laatst geraadpleegd op 22 maart 2020, <https://art.famsf.org/master-g-p-caltrop/corinthian-capital-antique-column-19633037181>. Hier wordt het kapiteel dus bestempeld als “Korinthisch”. De BAL-inventaris linkt deze prent ook nog met Nagler 10. Cat. 21, die ik heb gelinkt met Nagler 10, komt helemaal overeen met Naglers omschrijving van een “Corinthisches Capitäl mit Widderköpfen und Masken über dem Wulste des Schaftes”, Nagler, *Die Monogrammist*, 2:960.

Cat. 27: omdat zowel Nagler 16 als Nagler 17 een Korinthisch entablement beschrijft, link ik beide nummers aan Cat. 27. In feite volg ik op die manier de BAL-inventaris die erop wijst dat slechts één prent met een Korinthisch entablement is teruggevonden en één van de twee Nagler-referenties dus een vergissing kan zijn (NASH et al. 2003). De omschrijving van Nagler van beide entablementen komt immers overeen met deze tekening, spreken elkaar onderling niet tegen en zelfs een combinatie van beide strookt helemaal met de prent, Nagler, *Die Monogrammist*, 2:960.

Cat. 28: Passavant nummert de prent met de triomfboog niet specifiek, maar vermeldt ze wel en begint zijn catalogus onmiddellijk met nummer 2.

Catalogus van de prenten, toegeschreven aan Meester G.A. met de Kraaienspoot



Catalogus nr. 1

'Ionische' basis

Gravure

Ongedentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

133 x 183 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (centraal links)

Bijschrift 'IONICA' met gespiegelde 'N' (centraal onderaan)

Afmetingen bij een snede bovenaan rechts

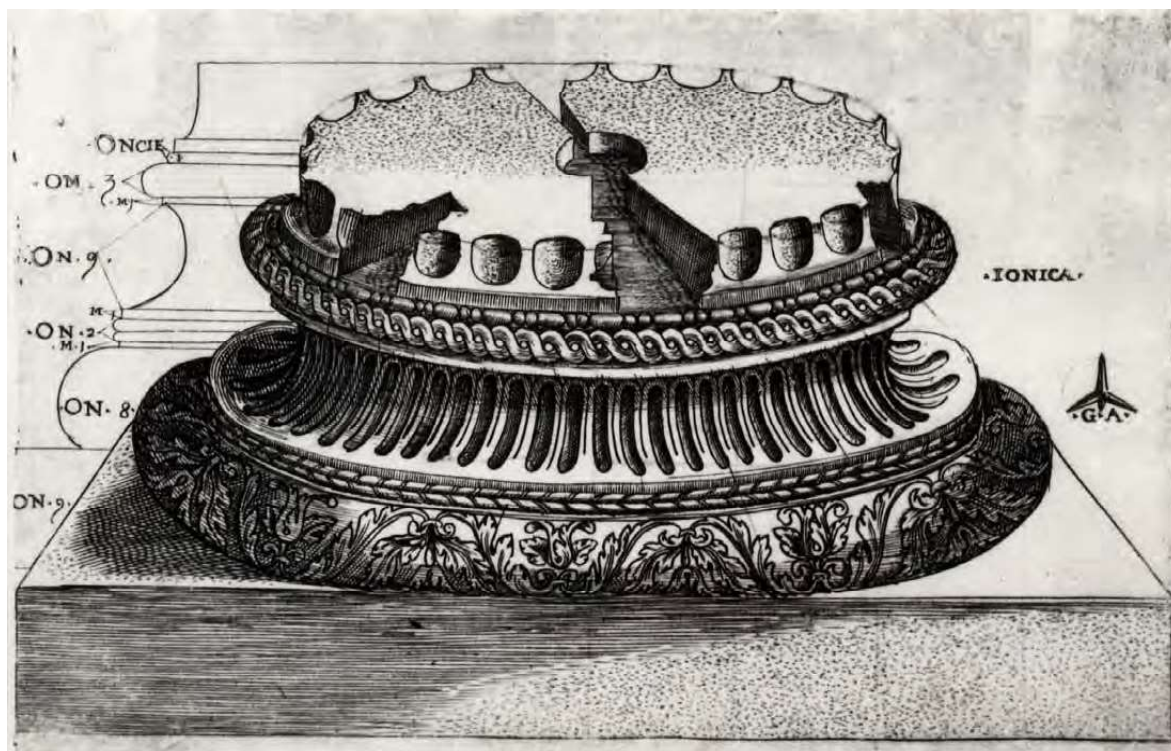
torus	ONCIE 4	74,5 mm	bladerkrans met band
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
hollijst	ON 3 M 3	67,0 mm	ongedecoreerd
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
torus	ON 5	93,1 mm	gedecoreerd met bebladerde takken
plint	ON 5	93,1 mm	ongedecoreerd

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.16

Nagler	13
Passavant	n.v.
Escorial	20.(20)
Miller	6
BAL	2
Waters	14.7

Gegevens: s.n., "Ionic Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15253?sid=14&x=31813>.

Afbeelding: "Cat. 14.7" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 88.



Catalogus nr. 2

'Ionische' basis

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

118 x 181 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (centraal rechts)

Bijschrift 'IONICA' (centraal rechts)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

astragaal	ONCIE 1	18,6 mm	parellijst
torus	ON 3	55,9 mm	vlechtwerk (enkelvoudig)
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
hollijst	ON 9	167,6 mm	gliefen
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
astragaal	ON 2	37,2 mm	visgraatvlecht
astragaal	ON 2	37,2 mm	visgraatvlecht
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
torus	ON 8	149,0 mm	lotuspalmet
plint	ON 9	167,6 mm	ongedecoreerd

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	22.(22)
Miller	10
BAL	16
Waters	14.6

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.15

Gegevens: s.n., "Ionic Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15250?sid=14&x=175802>.

Afbeelding: "Cat. 14.6" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 87.



Catalogus nr. 3

'Korinthische' basis

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

130 x 171 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Bijchrift 'CORINTIA' (centraal bovenaan)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

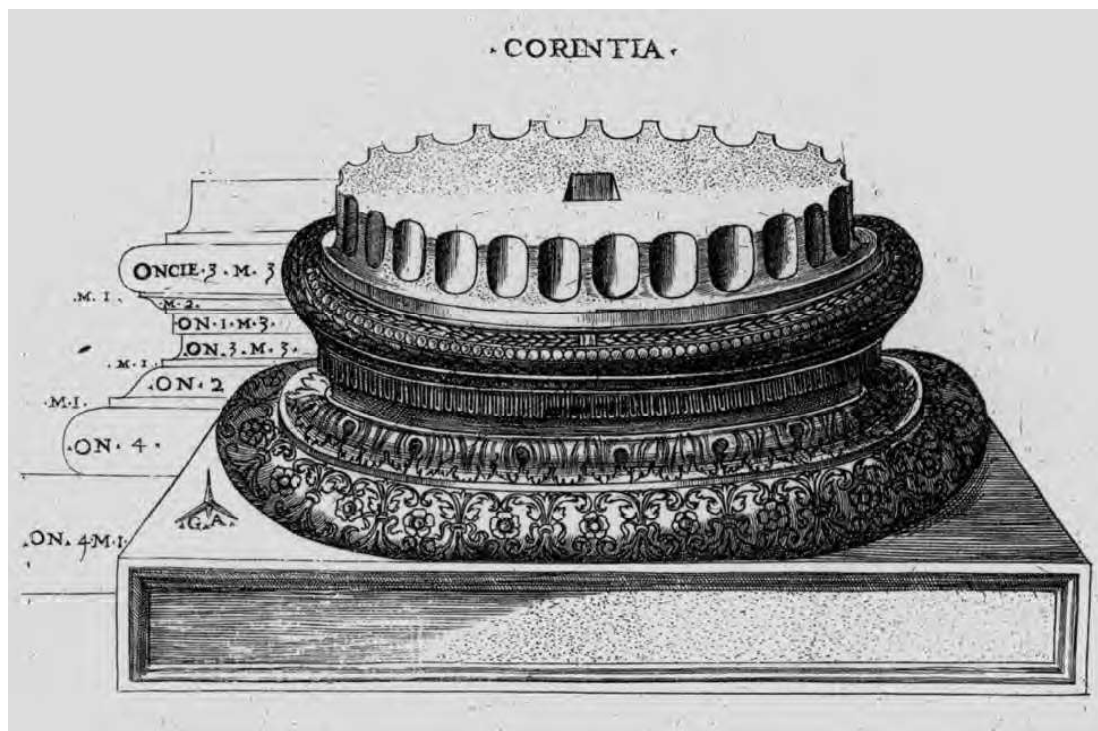
torus	ONCIE 4	74,5 mm	vlechtwerk
riemlijst	M 2	7,4 mm	ongedecoreerd
hollijst	O 1	18,6 mm	ongedecoreerd
riemlijst	M 2	7,4 mm	ongedecoreerd
hollijst	ON 3	55,9 mm	acanthus
riemlijst	O 1	18,6 mm	ongedecoreerd
torus	ON 5	93,1 mm	ranken
plint	ON 6	11,7 mm	ongedecoreerd

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.20

Nagler	3
Passavant	32
Escorial	13.(13)
Miller	21
BAL	11
Waters	14.12

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrap," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15249?sid=14&x=178566&sort=9>.

Afbeelding: "Cat. 14.12" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 93.



Catalogus nr. 4

‘Korinthische’ basis

Gravure

Basis uit de S. Croce in Gerusalemme, Rome

Meester G.A. met de Kraaienvoet

Circa 1535-1537

Afmetingen niet vermeld

Gesigneerd met monogram ‘G.A.’ en teken Kraaienvoet (centraal rechts)

Bijschrift ‘IONICA’ (centraal rechts)

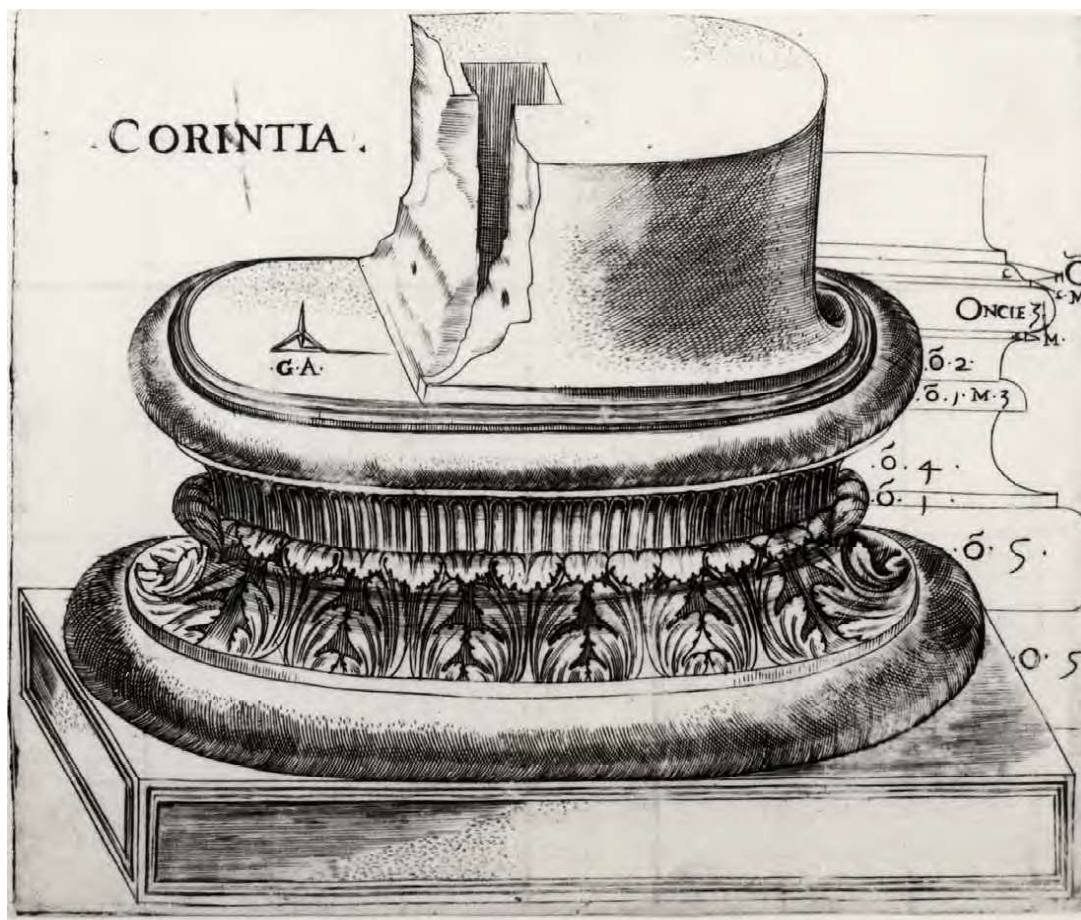
Afmetingen bij een snede (centraal links)

torus	ONCIE 3 M 3	67,0 mm	bladerkrans kraallijst bladerkrans	Nagler n.v. Passavant n.v. Escorial n.v.
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd	Miller 17
kinlijst	M 2	7,4 mm	Lesbisch cymatium	BAL 5
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd	Waters n.g.
hollijst	ON 1 M 3	29,8 mm	gliefen	
hollijst	ON 3 M 3	67,0 mm	ongedecoreerd	
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd	
hiellijst	ON 2	37,2 mm	Lesbisch cymatium	
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd	
torus	ON 4	74,5 mm	ranken	
plint	ON 4 M 1	78,2 mm	voorzien van kaderlijst	

Victoria en Albert Museum, E.1982-1899.22

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: “Fig. 28” uit Waters, “Looking Beyond the Treatise,” 38.

Waters, uit wiens artikel ik de bovenstaande afbeelding heb overgenomen, neemt zelf de afbeelding over van het Victoria en Albert Museum, maar ik heb ze niet online kunnen vinden in de catalogus op de website van het museum (enkel twee latere versies). Hij vermeldt de afmetingen van de prent niet.



Catalogus nr. 5

'Korintische' basis

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

133 x 152 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (centraal links)

Bijschrift 'CORINTIA' met dubbele, geassimileerde 'N' (bovenaan links)

Afmetingen bij een snede (centraal rechts)

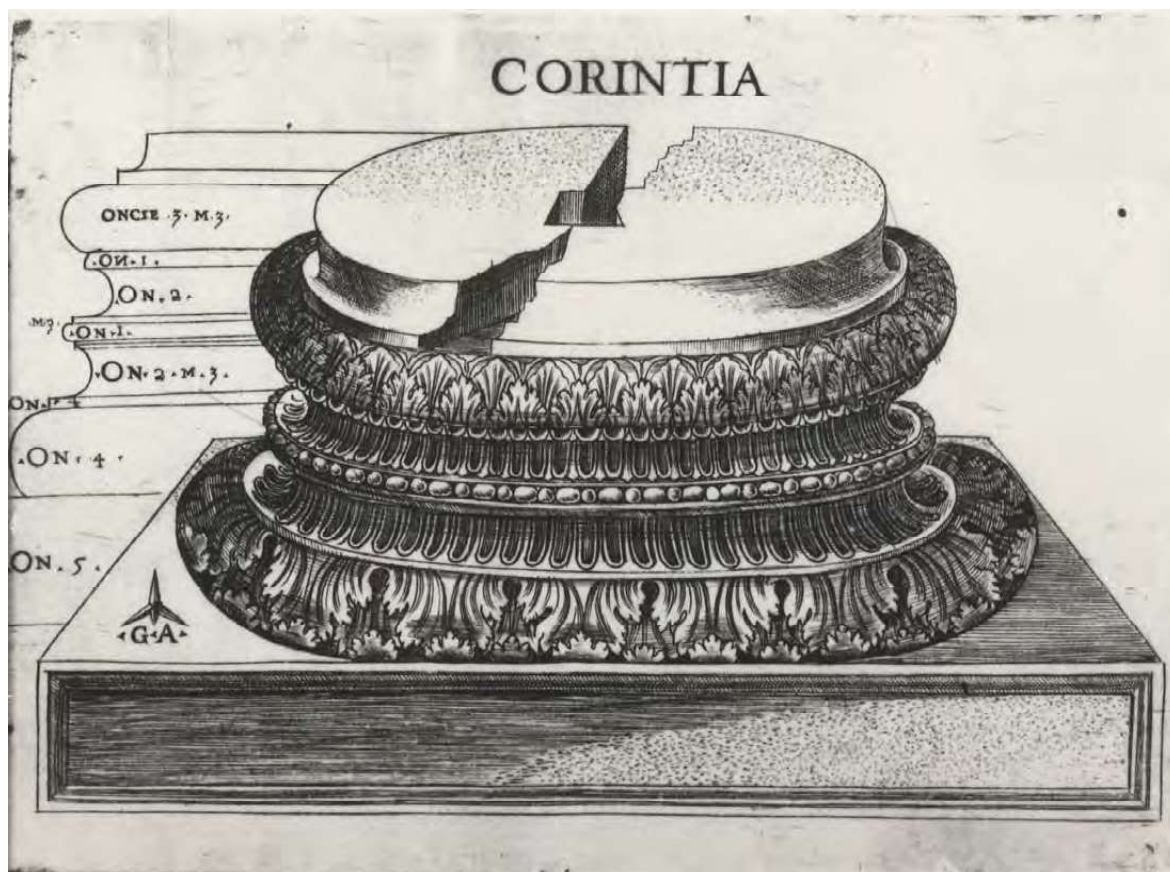
hiellijst	O 2	37,2 mm	ongedecoreerd
riemlijst	M 2	7,4 mm	ongedecoreerd
torus	ONCIE 3	55,9 mm	ongedecoreerd
riemlijst	M 2	7,4 mm	ongedecoreerd
	O 2 O 1	37,2 mm	gliefen
hollijst	M 3	29,8 mm	omkrullen van de acanthus
	O 4	74,5 mm	acanthus
riemlijst	O 1	18,6 mm	ongedecoreerd
torus	O 5	93,1 mm	ongedecoreerd
plint	O 5	93,1 mm	voorzien van kaderlijst

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	24.(24)
Miller	12
BAL	8
Waters	14.9

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.17

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15249?sid=14&x=178566&sort=9>.

Afbeelding: "Cat. 14.9" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 90.



Catalogus nr. 6

'Korintische' basis

Gravure

Basis uit de Tempel van Concordia, Rome

Meester G.A. met de Kraaienvoet

Circa 1535-1537

124 x 178 mm

Gesigeneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienvoet (centraal links)

Bijschrift 'CORINTIA' (centraal bovenaan)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

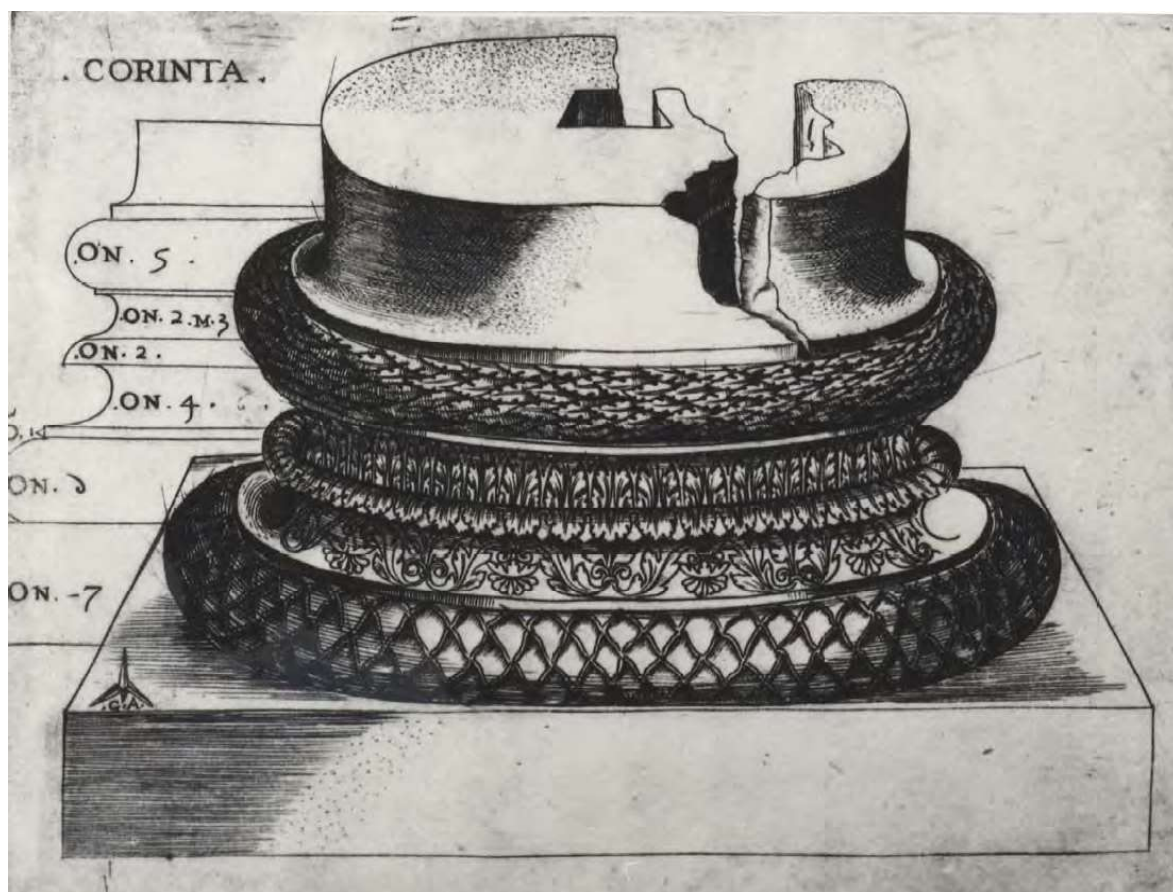
torus	ONCIE 3 M 3	67,0 mm	acanthus
hollijst	ON 1	18,6 mm	omkrollen van de gliefen
	ON 2	37,2 mm	gliefen
riemlijst	M 3	11,2 mm	ongedecoreerd
astragaal	ON 1	18,6 mm	parellijst
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd
hollijst	ON 2 M 3	48,4 mm	gliefen
riemlijst	ON ½	9,3 mm	ongedecoreerd
torus	ON 4	74,5 mm	acanthus
plint	ON 5	93,1 mm	voorzien van kaderlijst

Nagler	2
Passavant	n.v.
Escorial	25.(25)
Miller	13
BAL	6
Waters	14.4

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.23

Gegevens: s.n., "Corinthian Base from the Temple of Concord, Rome. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15257?sid=14&x=447702>.

Afbeelding: "Cat. 14.4" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 83.



Catalogus nr. 7

'Korintische' basis

Gravure

Basis uit het Baptisterium van Lateranen, Rome

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

130 x 175 mm

Gesigeneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Bijschrift 'CORINTIA' (bovenaan links)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

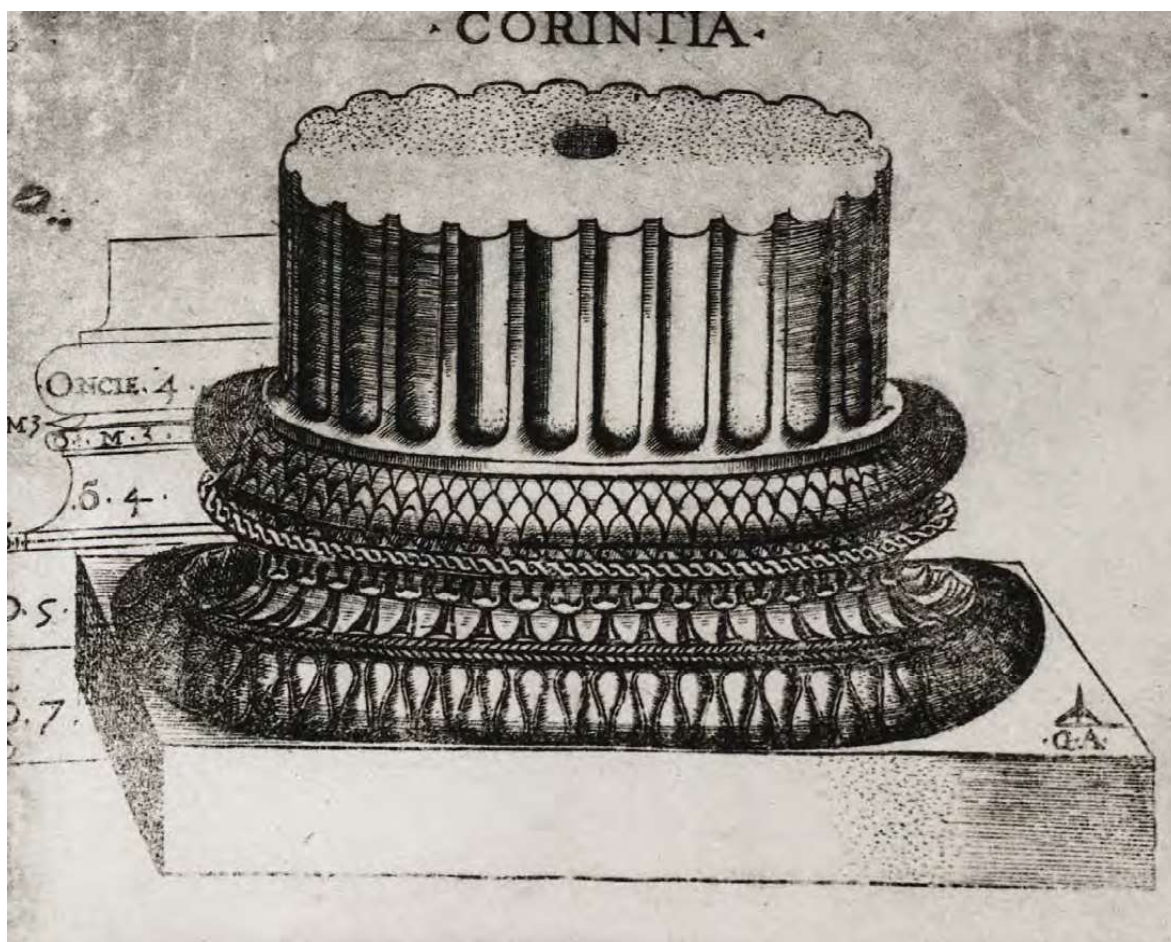
torus	ON 5	93,1 mm	bladerkrans
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd tium
	ON 2 M 3	48,4 mm	Lesbisch cymatium
hollijst	ON 2	37,2 mm	bladtoppen
	ON 4	74,5 mm	lotuspalmet
riemlijst	ON 1	18,6 mm	ongedecoreerd
torus	ON 6	111,7 mm	vlechtwerk
plint	ON 7	130,3 mm	ongedecoreerd

Nagler	4
Passavant	n.v.
Escorial	23.(23)
Miller	19
BAL	12
Waters	14.1

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.13

Gegevens: s.n., "Corinthian Base from the Lateran Baptistery, Rome. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15246?sid=14&x=64001>.

Afbeelding: "Cat. 14.1" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 80.



Catalogus nr. 8

'Korintische' basis

Gravure

Basis uit het Forum van Augustus, Rome

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

127 x 159 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan rechts)

Bijchrift 'CORINTIA' (centraal bovenaan)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

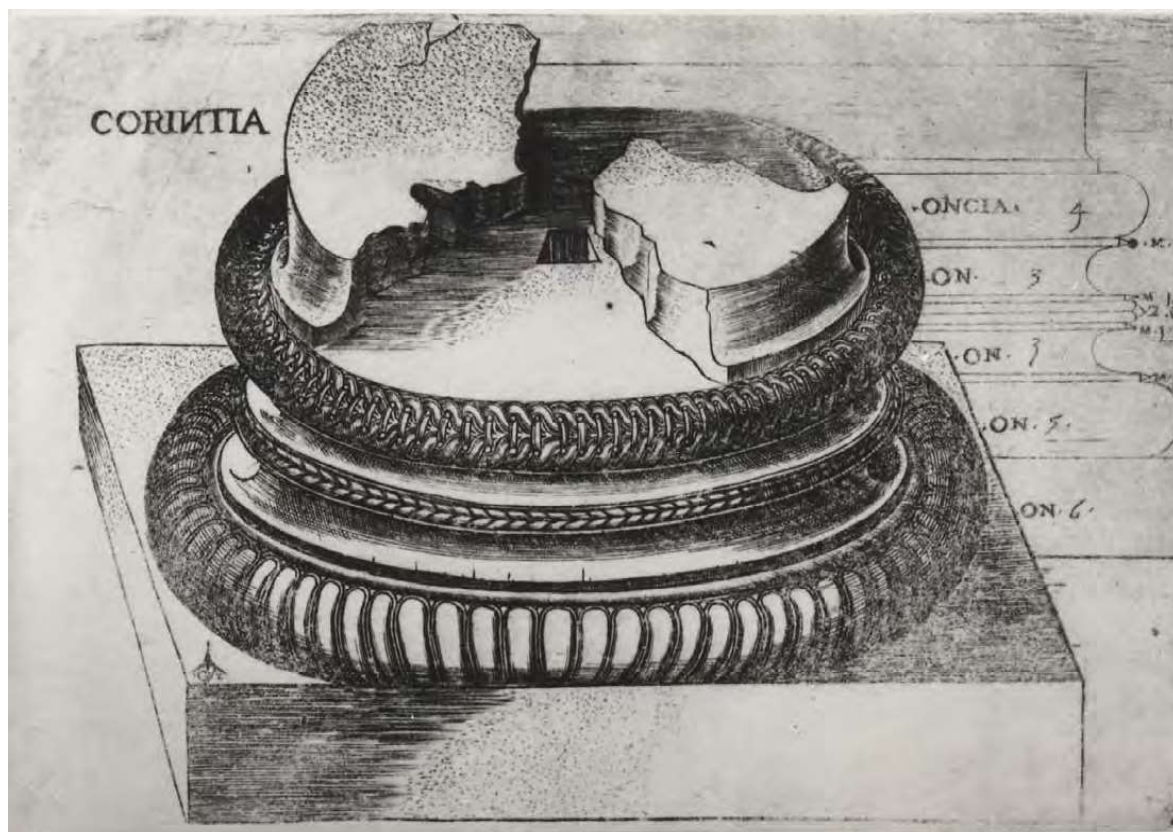
torus	ONCIE 4	74,5 mm	gebladerte
hollijst	M 3	11,2 mm	golf
astragaal	O 1 M 3	29,8 mm	vlechtwerk
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd
hollijst	O 4	74,5 mm	Lesbisch cymatium met bladtoppen
astragaal	O 1	18,6 mm	visgraatvlecht
astragaal	O 1	18,6 mm	visgraatvlecht
torus	O 5	93,1 mm	lussen
plint	O 7	130,3 mm	ongedecoreerd

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	21.(21)
Miller	15
BAL	10
Waters	14.2

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.18

Gegevens: s.n., "Corinthian Base from the Forum of Augustus, Rome. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15251?sid=14&x=77334>.

Afbeelding: "Cat. 14.2" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 81.



Catalogus nr. 9

'Korintische' basis

Gravure

Basis uit de Tempel van Mars Ultor, Rome

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

130 x 184 mm

Gesigeneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Bijchrift 'CORINTIA' met gespiegelde 'N' (bovenaan links)

Afmetingen bij een snede (centraal rechts)

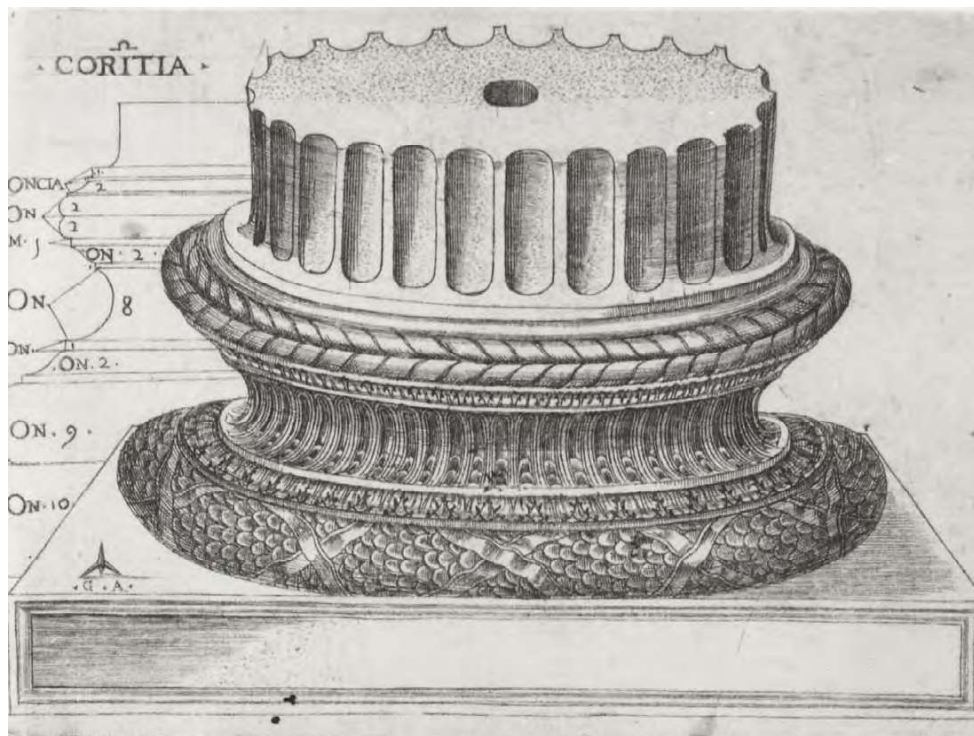
torus	ONCIA 4	74,5 mm	vlechtwerk
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
hollijst	ON 3	55,9 mm	ongedecoreerd
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
astragaal			
astragaal	2 O	37,2 mm	visgraatvlecht
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
hollijst	ON 3	55,9 mm	ongedecoreerd
riemlijst	M 1	3,7 mm	ongedecoreerd
torus	ON 5	93,1 mm	kussens
plint	ON 6	111,7 mm	ongedecoreerd

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	n.v.
Miller	22
BAL	4
Waters	14.3

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.21

Gegevens: s.n., "Corinthian Base from the Temple of Mars Ultor, Rome. Master G.A. with the Caltrap," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15248?sid=14&x=88477>.

Afbeelding: "Cat. 14.3" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 82.



Catalogus nr. 10

'Korintische' basis

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

124 x 165 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Bijchrift 'CORITIA' (bovenaan links)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

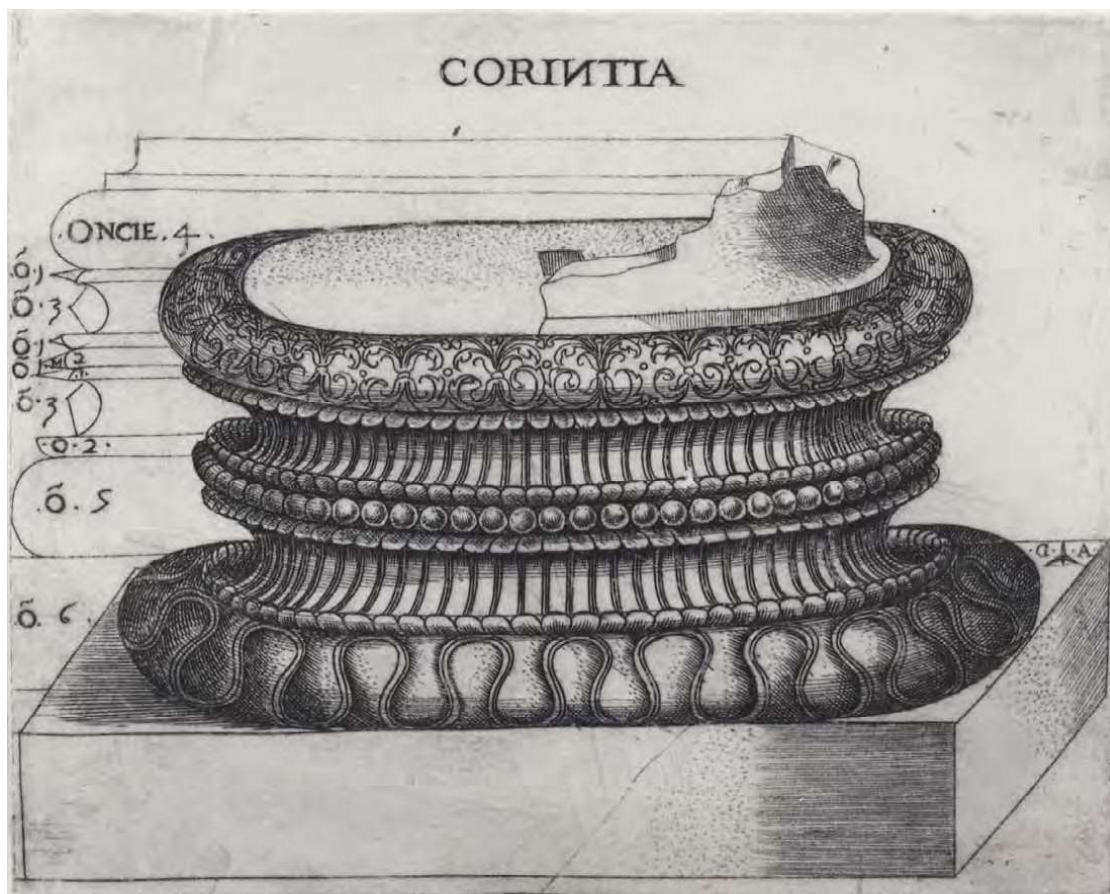
schachtriem	ONCIA 1	18,6 mm	ongedecoreerd
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd
hollijst	ONCIA 2	37,2 mm	ongedecoreerd
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd
astragaal	ON 2	37,2 mm	visgraatvlecht
astragaal	ON 2	37,2 mm	
riemlijst	M 5 (?)	18,6 mm (?)	ongedecoreerd
kinlijst	ON 2	37,2 mm	Lesbisch cymatium
riemlijst	n.v.	n.v.	Ongedecoreerd
hollijst	ON 8	149,0 mm	gliefen
riemlijst	ON 1	18,6 mm	ongedecoreerd
Hielijst	ON 2	37,2 mm	acanthus
Riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd
torus	ON 9	167,6 mm	ongedecoreerd
plint	ON 10	186,2 mm	voorzien van kaderlijst

Nagler	n.v.
Passavant	30
Escorial	11.(11); 27.(27)
Miller	20
BAL	9
Waters	14.8

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.10

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 8 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1614?sid=14&x=1494>.

Afbeelding: "Cat. 14.8" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 89.



Catalogus nr. 11

'Korintische' basis

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

130 x 156 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (centraal rechts)

Bijchrift 'CORINTHIA' met gespiegelde 'N' (centraal bovenaan)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

torus	ONCIE 4	74,5 mm	ranken
	O 1	18,6 mm	
hollijst	O 3	55,9 mm	gliefen
	O 1	18,6 mm	
astragaal	O 1 M 2	26,1 mm	kraallijst
	O 1	18,6 mm	
hollijst	O 3	55,9 mm	gliefen
	O 2	37,2 mm	
torus	O 5	93,1 mm	lussen
plint	O 6	111,7 mm	ongedecoreerd

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	26.(26)
Miller	16
BAL	7
Waters	14.10

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.22

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 10 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15256?sid=14&x=19090>.

Afbeelding: "Cat. 14.10" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 91.

**Catalogus nr. 12****'Korintische' basis**

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaijenpoot

Circa 1535-1537

121 x 165 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaijenpoot (centraal rechts)

Bijscript 'CORINTIA' (bovenaan links)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

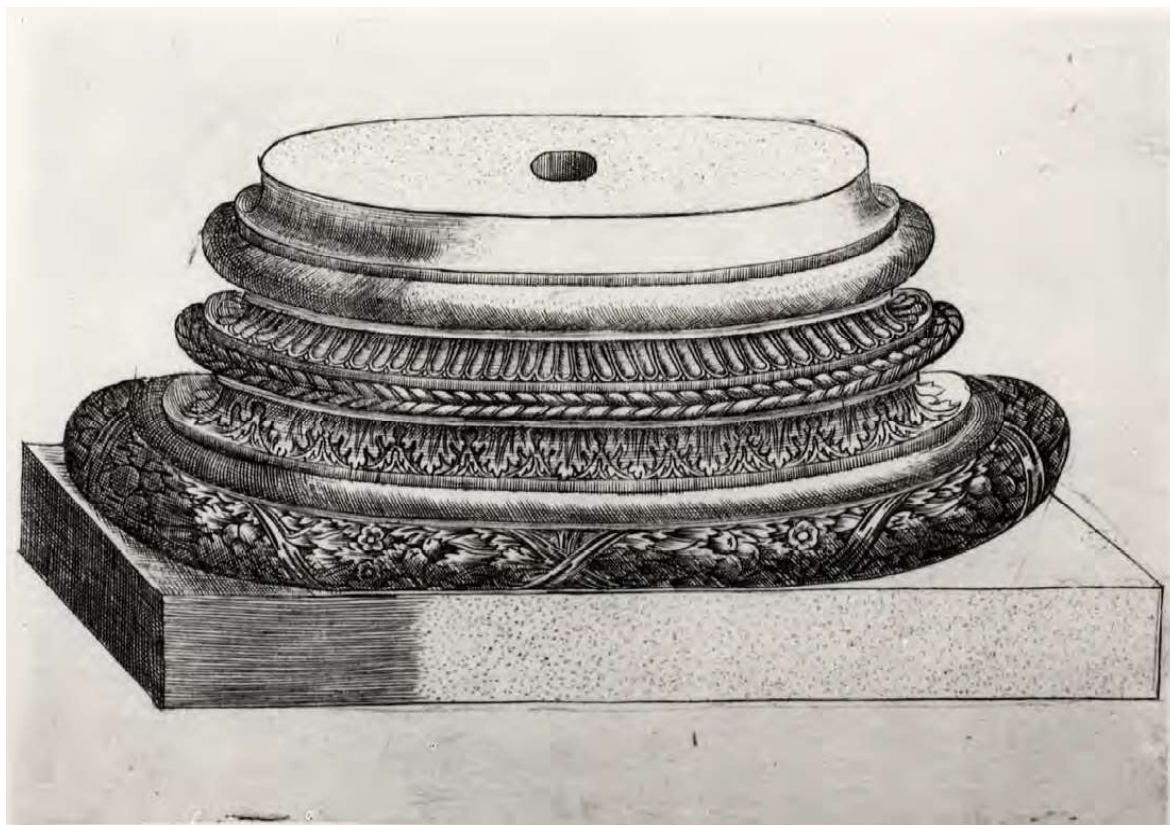
torus	ONCIE 3	55,9 mm	vlechtwerk
riemlijst	M 3	11,2 mm	ongedecoreerd
kinlijst	ON 4	74,5 mm	acanthus
hiellijst	O 6	111,7 mm	acanthus
riemlijst	O 1 M 2	26,1 mm	n.v.
astragaal	O 2	37,2 mm	visgraatvlecht
astragaal	O 2	37,2 mm	
plint	O 7	130,3 mm	voorzien van kaderlijst

Nagler	5
Passavant	34
Escorial	15.(15)
Miller	18
BAL	13
Waters	14.11

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.19

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 10 maart 2020, embark2.eservices.virginia.edu/Obj15255?sid=14&x=33000.

Afbeelding: "Cat. 14.11" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 92.



Catalogus nr. 13

Basis met ongedecoreerde astragaal, plint en bovenste torus

Gravure

Ongeïdentificeerde basis

Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschr.)

Circa 1535-1537

121 x 168 mm

Niet gesigneerd

Geen bijschrift en afmetingen

torus	ongedecoreerd
riemlijst	ongedecoreerd
hollijst	gliefen
riemlijst	ongedecoreerd
astragaal	
astragaal	visgraatvlecht
riemlijst	ongedecoreerd
hollijst	acanthus
riemlijst	ongedecoreerd
astragaal	ongedecoreerd
riemlijst	ongedecoreerd
torus	bladkrans
plint	ongedecoreerd

Nagler	6
Passavant	27
Escorial	7.(7)
Miller	n.v.
BAL	21
Waters	14.5

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.14

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 10 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj15254?sid=14&x=41408>.

Afbeelding: "Cat. 14.5" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 86.

**Catalogus nr. 14****'Dorisch' kapiteel**

Gravure

Kapiteel van het Mausoleum nabij de Ponte Nomentano (?)

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

121 x 157 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (centraal onderaan)

Bijchrift 'DORICO' (centraal onderaan)

Afmetingen bij een snede (centraal links)

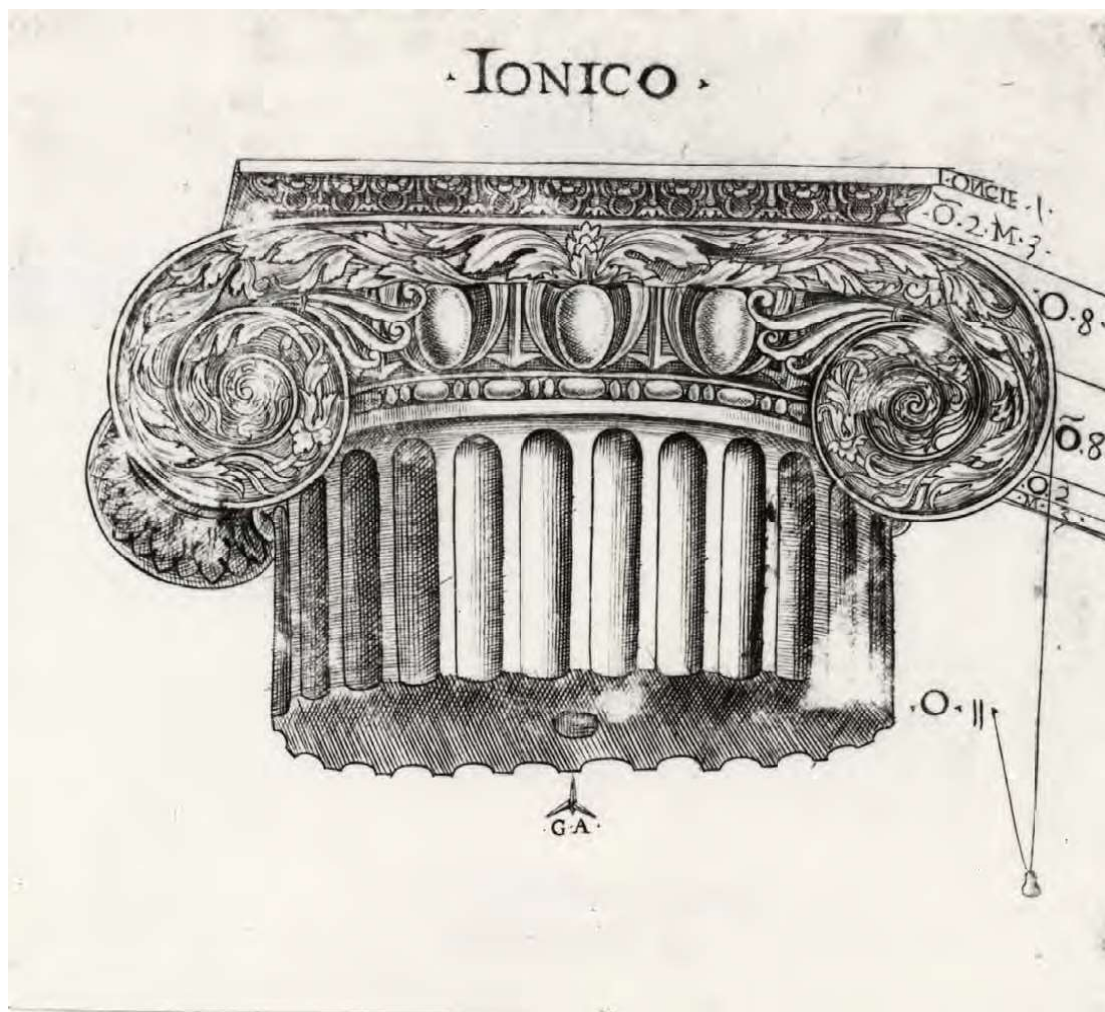
dekplaat	ONCIE 10	186,2 mm	ongedecoreerd
echinus	ON 8	149,0 mm	ongedecoreerd
echinusring	ON 2	37,2 mm	ongedecoreerd

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.3

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	28.(28)
Miller	5
BAL	1
Waters	14.13

Gegevens s.n., "Doric Capital. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 10 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1607?sid=14&x=239239>.

Afbeelding: "Cat. 14.13" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 94.



Catalogus nr. 15

'Ionisch' kapiteel

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

137 x 152 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (centraal onderaan)

Bijschrift 'IONICO' (centraal bovenaan)

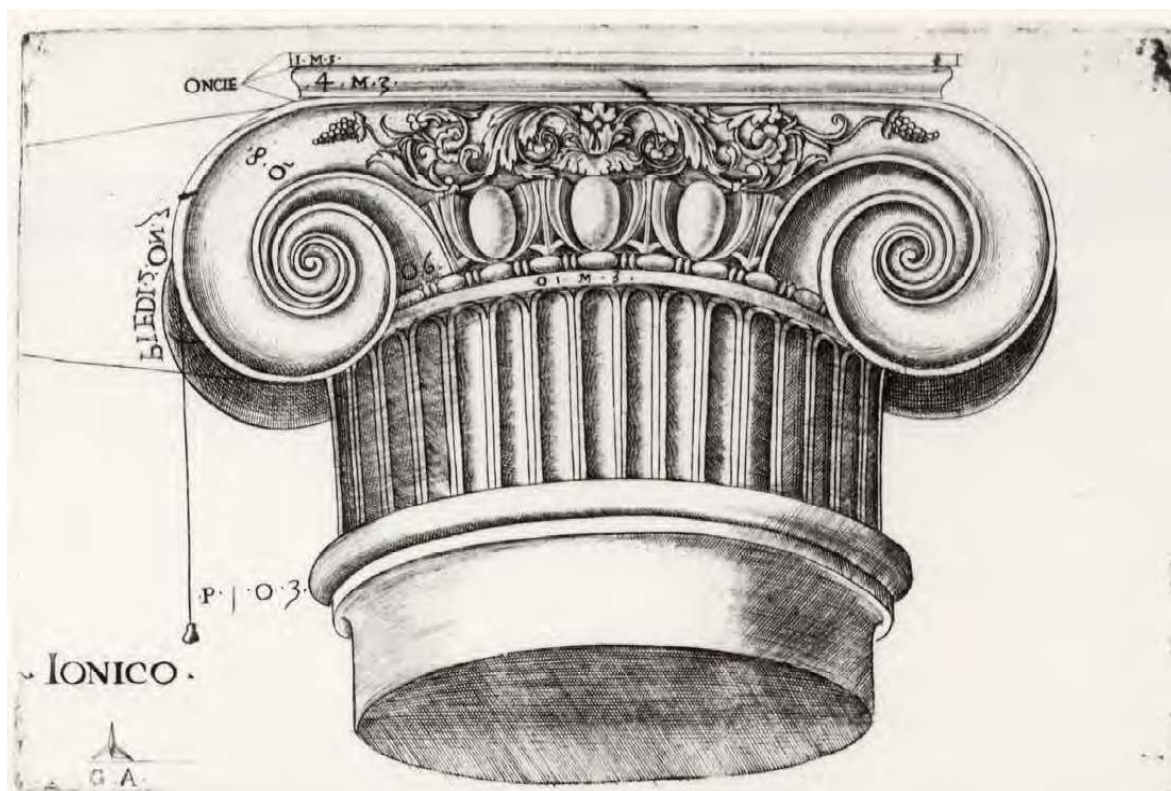
Afmetingen tussen perspectieflijnen met loodlijn (centraal rechts)

riemlijst	ONCIE 1	18,6 mm	ongedecoreerd	Nagler	n.v.
hiellijst	O 2 M 3	48,4 mm	Lesbisch cymatium	Passavant	n.v.
volutenband	O 8	149,0 mm	gedecoreerd met bladeren	Escorial	18.(18)
echinus	O 8	149,0 mm	eierlijst	Miller	9
astragaal	O 2	37,2 mm	parellijst	BAL	15
schachtriem	M 3	11,2 mm	ongedecoreerd	Waters	14.14
overstek	O 11	204,8 mm	overstek voluut - schacht		

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.5

Gegevens s.n., "Ionic Capital – Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 10 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1609?sid=14&x=249723>.

Afbeelding: "Cat. 14.14" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 95.



Catalogus nr. 16

'Ionisch' kapiteel

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

121 x 181 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Bijschrift 'IONICO' (onderaan links)

Afmetingen met loodlijn langsheen en op de linkerkant van het kapiteel

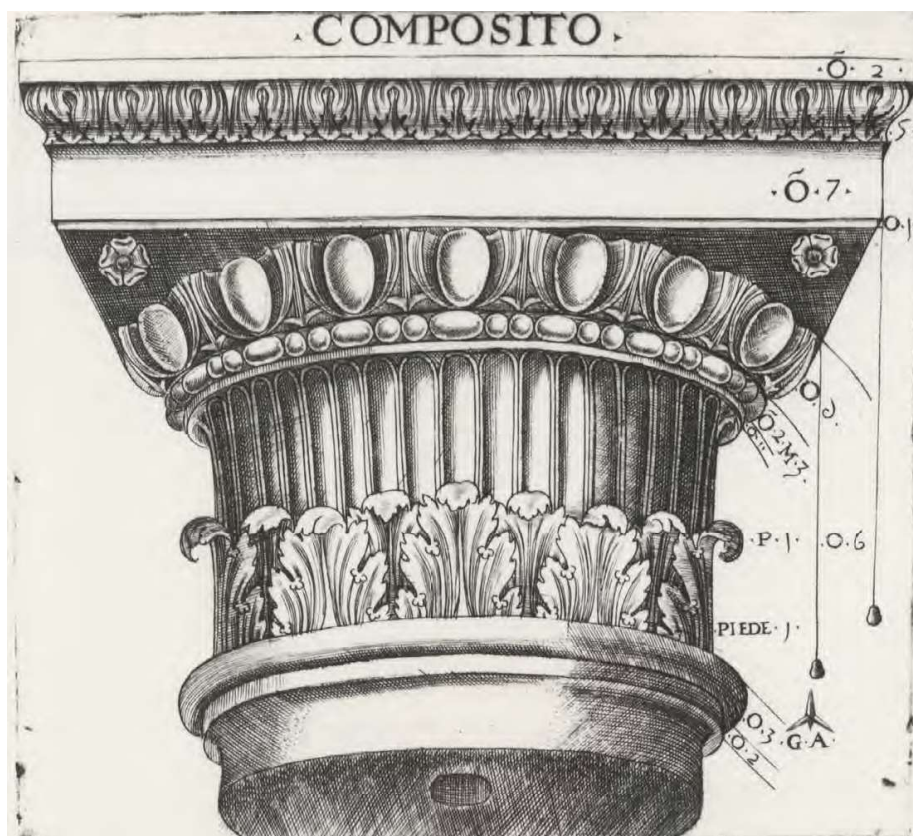
riemlijst	ONCIE 1 M 3	29,8 mm	ongedecoreerd
hiellijst	ONCIE 4 M 3	85,6 mm	ongedecoreerd
volutenband	O 8	149,0 mm	ranken met druiven op de uiteinden
voluut	PIEDI 2 ON 3	677,7 mm	ongedecoreerd
	O 6	111,7 mm	ongedecoreerd
astragaal	n.v.	n.v.	parellijst
riemlijst	O 1 M 3	29,8 mm	ongedecoreerd
hals	n.v.	n.v.	gliefen
overstek	P 1 O 3	279,3 mm	overstek voluut - astragaal

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, 1984.22.4

Nagler	12
Passavant	29
Escorial	10.(10)
Miller	8
BAL	3
Waters	14.15

Gegevens: s.n., "Ionic Capital. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 22 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1608?sid=14&x=101699>.

Afbeelding: "Cat. 14.15" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 96.



Catalogus nr. 17

'Composiet' kapiteel

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

143 x 152 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan rechts)

Bijschrift 'COMPOSITO' (centraal bovenaan)

Loodlijnen en afmetingen tussen perspectieflijnen langsheen de rechterkant van het kapiteel en op het kapiteel zelf

riemlijst	O 2	37,2 mm	ongedecoreerd
hiellijst	5	?	Lesbisch cymatium
dekplaat	O 7	130,3 mm	ongedecoreerd
riemlijst	O 1	18,6 mm	ongedecoreerd
echinus	O 6	111,7 mm	eierlijst
parellijst	O 2 M 3	48,4 mm	parellijst
riemlijst	O 1	18,6 mm	ongedecoreerd
hals	n.v.	n.v.	gliefen met acanthus onderaan
astragaal	O 3	55,9 mm	ongedecoreerd
schachtriem	O 2	37,2 mm	ongedecoreerd
overstek	P 1 O 6	409,6 mm	overstek dekplaat - zuilhals (diagonaal)
overstek	PIEDE 1	297,9 mm	overstek dekplaat - zuilhals (dwars)

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, 1984.22.12

Nagler	14
Passavant	33
Escorial	14.(14)
Miller	11
BAL	14
Waters	14.17

Gegevens: s.n., "Composite Capital. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 22 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1616?sid=14&x=123229>

Afbeelding: "Cat. 14.17" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 98.



Catalogus nr. 18

‘Composiet’ kapiteel

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

219 x 146 mm

Gesigneerd met monogram ‘G.A.’ en teken Kraaienpoot (onderaan rechts)

Bijschrift ‘COMPOSITO DE CORINTIO ET IONICO’ (centraal bovenaan)

Loodlijnen en afmetingen tussen perspectieflijnen langsheen de rechterkant van het kapiteel en op het kapiteel zelf

riemlijst	O 1 M 5	37,2 mm	ongedecoreerd
keellijst	O 4 M 3	85,6 mm	gliefen met centraal een rozet
volutenband	ONCIE 11	204,8 mm	gedecoreerd met bladeren
echinus	O 6	111,7 mm	Eierlijst
astragaal	O 3	55,9 mm	parelijst
riemlijst	M 3	11,2 mm	ongedecoreerd
hals	P 2 O 6	707,5 mm	gedecoreerd met acanthusbladeren
astragaal	O 3	55,9 mm	ongedecoreerd
schachtriem	O 2	37,2 mm	ongedecoreerd
overstek	P 1 O 4	372,4 mm	overstek dekplaat - zuilhals (diagonaal)
overstek	PIEDE 1 O 6	409,6 mm	overstek dekplaat - zuilhals (dwars)

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, 1984.22.8

Nagler	11
Passavant	n.v.
Escorial	19.(19)
Miller	24
BAL	17
Waters	14.16

Gegevens: s.n., “Composite Capital. Master G.A. with the Caltrop,” University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst gewijzigd 11 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1612?sid=14&x=151444>.

Afbeelding: “Cat. 14.16” uit Waters, “Catalogue,” in *Variety, Archeology, and Ornament*, 97.



Catalogus nr. 19

Pilasterkapiteel met satyrhoofd, omgekeerde voluten en acanthusbladeren

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschr.)

Circa 1535-1537

132 x 156 mm

Niet gesigneerd

Geen bijschrift en afmetingen

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, 1984.22.6

Nagler	n.v.
Passavant	n.v.
Escorial	6.(6)
Miller	7
BAL	n.v.
Waters	14.18

Gegevens: s.n., "Capital with Peapod Volutes and Satyr Head. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst gewijzigd 11 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1610?sid=14&x=166866>.

Afbeelding: "Cat. 14.18" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 99.



Catalogus nr. 20

Kapiteel met een twee rammenkoppen en een satyrhoofd onder de dekplaat, acanthusbladeren op en satyrhoofden onderaan de zuilhals

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienvoet (toeschr.)

Circa 1535-1537

171 x 152 mm

Niet gesigneerd

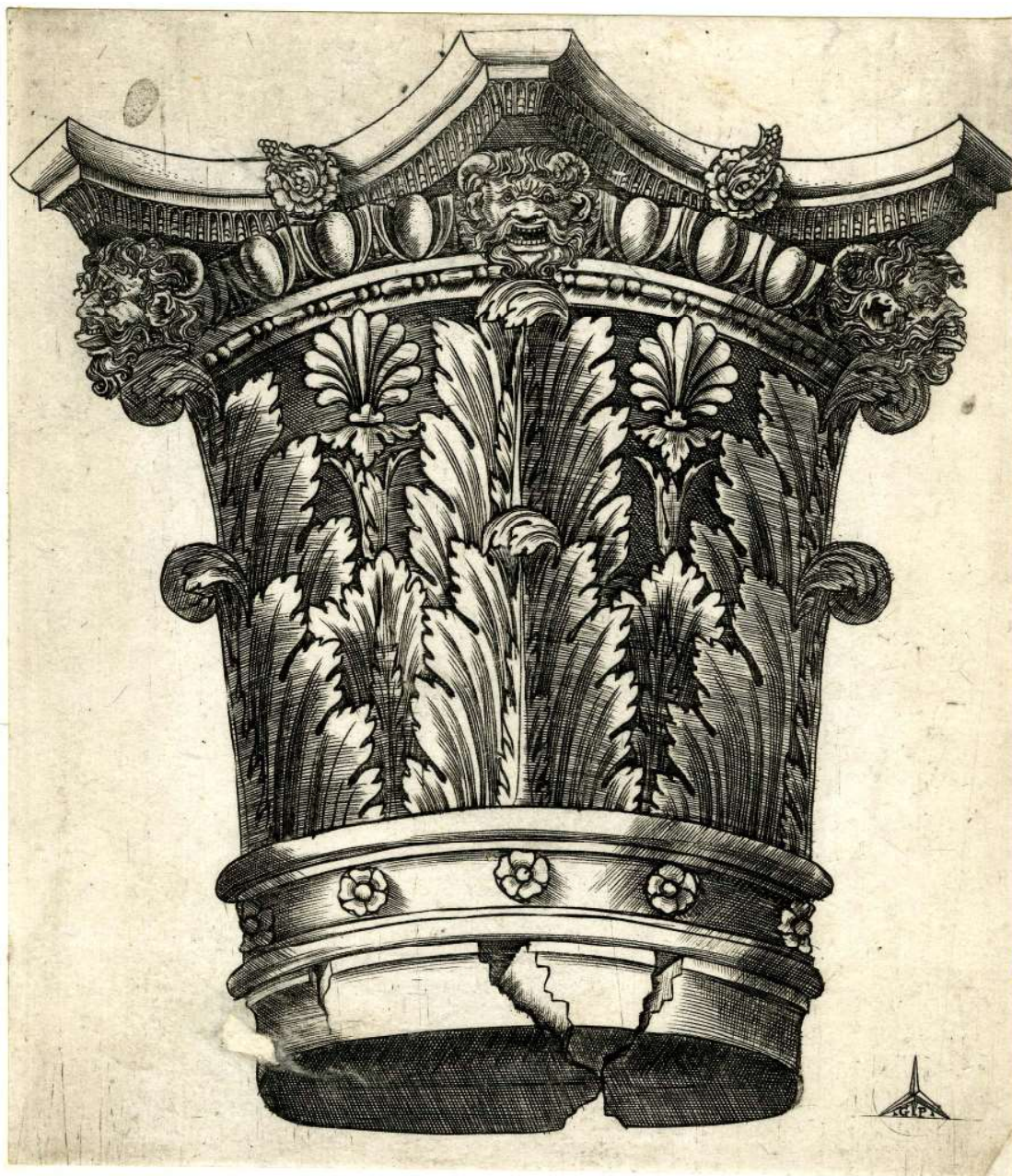
Geen bijschrift en afmetingen

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, 1984.22.9

Nagler	10
Passavant	26
Escorial	n.v.
Miller	23
BAL	20
Waters	14.19

Gegevens: s.n., "Corinthian Capital with Rams Head and Masks – Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst gewijzigd 11 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1613?sid=14&x=175474>.

Afbeelding: "Cat. 14.19" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 100.



Catalogus nr. 21

Kapiteel met drie satyrhoofden onder de dekplaat en acanthusbladeren met schelpen op de zuilhals

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.P. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

170 x 150 mm

Gesigeneerd met monogram 'G.P.' en teken Kraaienpoot (onderaan rechts)

Geen bijschrift en afmetingen

The British Museum, Londen, 1890,0415.5

Nagler	n.g.
Passavant	n.v.
Escorial	n.v.
Miller	3
BAL	24
Waters	n.g.

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: s.n., "A column capital decorated with acanthus leaves and three grotesque heads," The British Museum, laatst geraadpleegd 21 maart 2020, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1467784&partId=1&searchText=caltrop&page=1.



Catalogus nr. 22

Mandjeskapiteel met fruit en satyrhoofd op de dekplaat

Gravure

Ongeïdentificeerd kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschr.)

Circa 1535-1537

122 x 173 mm

Niet gesigneerd

Geen bijschrift en afmetingen

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.1

Nagler	15
Passavant	31
Escorial	12.(12)
Miller	n.v.
BAL	23
Waters	14.20

Gegevens s.n., "Basket Capital with Fruit and Satyr Head. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst gewijzigd 11 maart 2020, embark2.eservices.virginia.edu/Obj1144?sid=14&x=231643.

Afbeelding: "Cat. 14.20" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 101.



Catalogus nr. 23

Ensemble van gedecoreerde basis en kapiteel met ramskoppen

Gravure

Ongeïdentificeerde basis en kapiteel

Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschr.)

Circa 1535-1537

330 x 225 mm

Niet gesigneerd

Aan de rechterkant een rol met opschrift 'BASA IN EL TEMPIO DE GIOVE SOTTO CAPITOLIO IN ROMA'.

Geen afmetingen

The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.2

Nagler	8
Passavant	25
Escorial	5.(5)
Miller	n.v.
BAL	25
Waters	14.21

Gegevens: s.n., "Corinthian Base. Master G.A. with the Caltrop," University of Virginia, The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, laatst geraadpleegd 10 maart 2020, <http://embark2.eservices.virginia.edu/Obj1606?sid=14&x=233842>.

Afbeelding: "Cat. 14.21" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 102.



Catalogus nr. 24

Ensemble van gedecoreerde basis en Pegasus-kapiteel

Gravure

Ongeïdentificeerde basis; kapiteel uit de Tempel van Mars Ultor, Rome

Meester G.P. met de Kraaienvoet

Circa 1535-1537

302 x 220 mm

Gesigneerd met monogram 'G.P.' en teken Kraaienvoet (onderaan links)

Bijschrift 'NERVA TRAIANA IN SA BASILIO IN ROMA' centraal tussen de basis en het kapiteel.

Geen afmetingen.

The Getty Research Institute, Los Angeles, 91-F104.c2.v1

Nagler	7
Passavant	24
Escorial	2.(2); 3.(3); 4.(4)
Miller	n.v.
BAL	26
Waters	14.22

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: "Cat. 14.22" uit Waters, "Catalogue," in *Variety, Archeology, and Ornament*, 103.

Waters, uit wiens artikel ik de bovenstaande afbeelding heb overgenomen, neemt zelf de afbeelding over van The Getty Research Institute, welke ik niet online heb kunnen vinden in de online catalogus op de website van het museum.



Catalogus nr. 25

Ensemble van gedecoreerde basis en kapiteel

Gravure

Ongeïdentificeerde basis en kapiteel

Meester G.P. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

300 x 220 mm

Gesigneerd met monogram 'G.P.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Bijschrift 'BASA IN ROMA SOTTO CAPITOLIO' onderaan rechts

Geen afmetingen.

The British Museum, Londen, 1875,0508.1243

Nagler	9
Passavant	28
Escorial	2.(2); 3.(3); 4.(4)
Miller	n.v
BAL	27
Waters	14.23

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: s.n., "A column base and capital which is decorated with acanthus leaves and two naked seated putti," The British Museum, laatst geraadpleegd 21 maart 2020, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1467799&partId=1&searchText=caltrop&page=1.

**Catalogus nr. 26****'Dorisch' entablement**

Gravure

Entablement van de onderste verdieping van het Theater van Marcellus, Rome (?)

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

215 x 130 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan rechts)

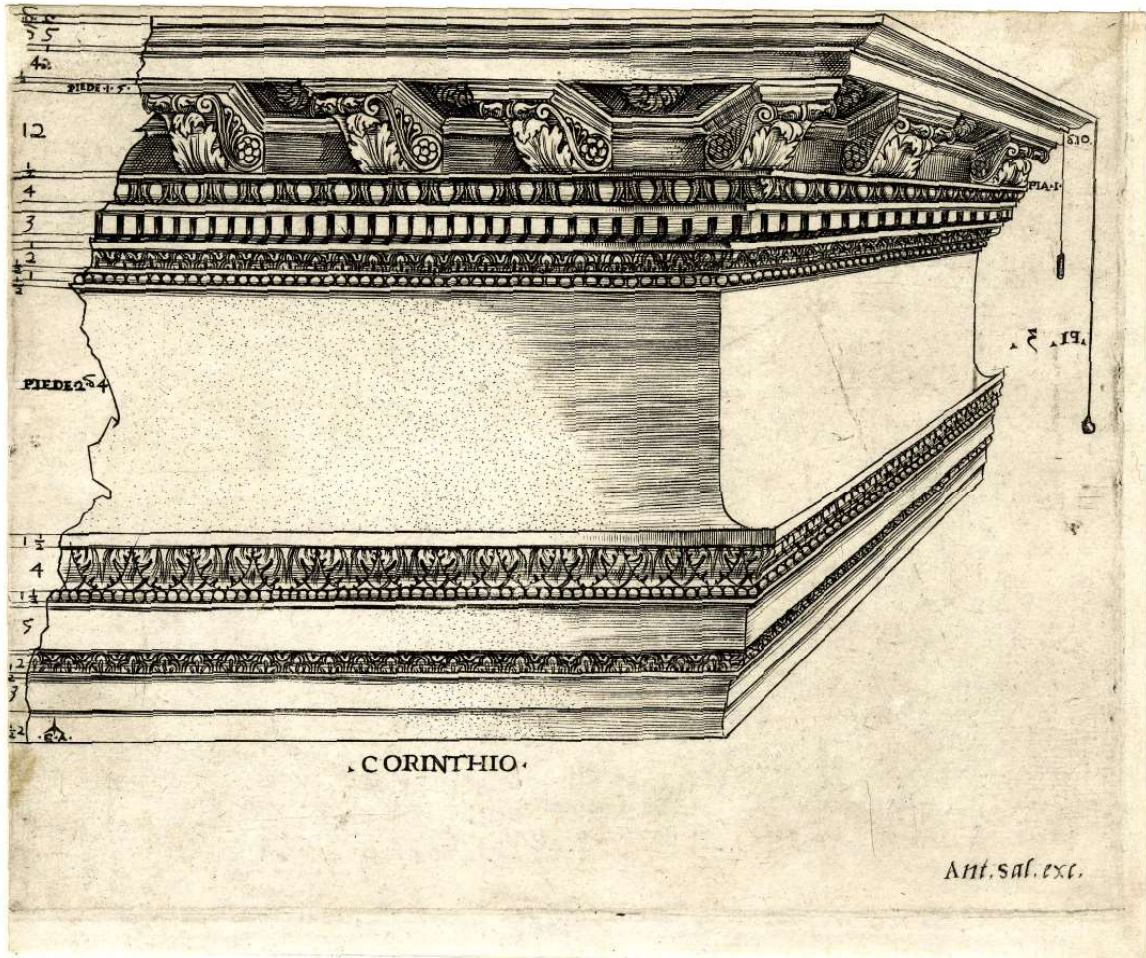
Bijchrift 'DORICO' (onderaan rechts)

Geen afmetingen

The Metropolitan Museum of Art, New York, 41.72(2.23)

Nagler	18
Passavant	36
Escorial	17.(17)
Miller	2
BAL	19
Waters	n.g.

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: s.n., "Speculum Romanae Magnificentiae: Doric order," The Met, The Metropolitan Museum of Art, laatst geraadpleegd 2020, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402794?search-field=All&sortBy=Relevance&who=Master+G.A.%24Master+G.A.&ft=*&offset=0&rpp=80&pos=18.
De bovenstaande link vermeldt dat de prent afkomstig uit een kopie van de *Speculum Romanae Magnificentiae*.



Catalogus nr. 27

Catalogus nr. 27**'Korinthisch' entablement**

Gravure

Ongeïdentificeerd entablement

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

141 x 177 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

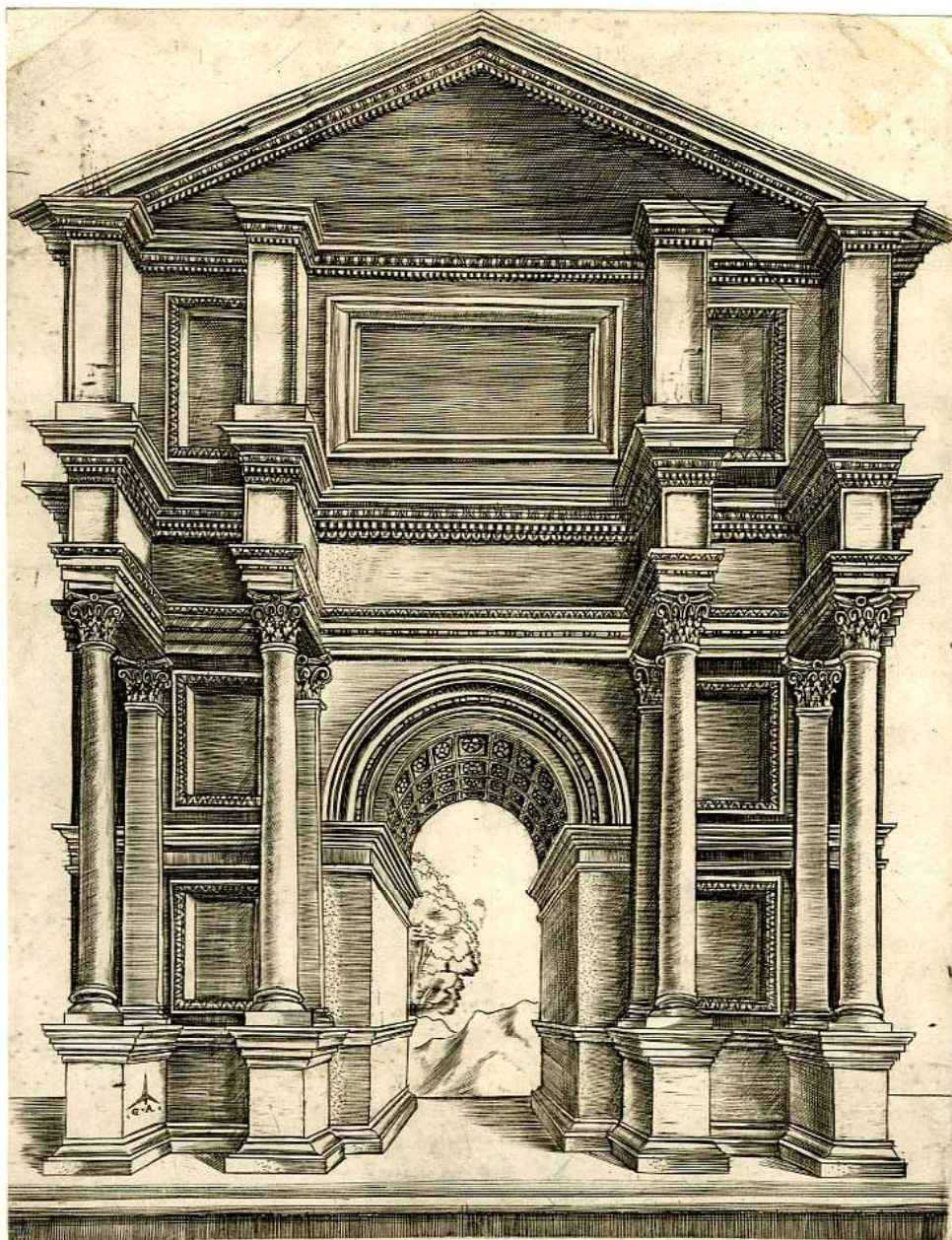
Bijchrift 'CORINTHIO' (centraal onderaan)

Afmetingen tussen horizontale lijnen aan de linkerkant en bij loodlijnen aan de rechterkant

riemlijst	d 2	36,8 mm	ongedecoreerd	
kinlijst	d 5	92,0 mm	ongedecoreerd	
riemlijst	1	18,4 mm	ongedecoreerd	
kroonlijst	4	73,6 mm	ongedecoreerd	
riemlijst	½	9,2 mm	ongedecoreerd	
console	PIEDE 1 · 5	(?)	ongedecoreerd	
	12	220,8 mm	acanthus	
riemlijst	½	9,2 mm	ongedecoreerd	Nagler 16; 17
eierlijst	4	73,6 mm	eierlijst	Passavant 35
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd	Escorial 16.(16)
tandlijst	3	55,2 mm	tandlijst	Miller n.v.
riemlijst	1	18,4 mm	ongedecoreerd	BAL 18
hiellijst	2	36,8 mm	Lesbisch cymatium	Waters n.g.
riemlijst	½	9,2 mm	ongedecoreerd	
kraallijst	1	18,4 mm	ongedecoreerd	
riemlijst	½	9,2 mm	ongedecoreerd	
fries	PIEDE 2 d 4	669,4 mm	ongedecoreerd	
riemlijst	1 ½	27,6 mm	ongedecoreerd	
hiellijst	4	73,6 mm	Lesbisch cymatium	
kraallijst	1 ½	27,6 mm	krallijst	
riemlijst	n.v.	n.v.	ongedecoreerd	
band	5	92,0 mm	ongedecoreerd	
hiellijst (?)	2	36,8 mm	Lesbisch cymatium	
riemlijst	½	9,2 mm	ongedecoreerd	
band	3	55,2 mm	ongedecoreerd	
band	½ 2	46,0 mm	ongedecoreerd	
overstek	d 10	184,0 mm	overstek gootlijst - kroonlijst	
overstek	PIA 1	297,9 mm	overstek kroonlijst - console (?)	
overstek	PI 3	893,7 mm	overstek gootlijst - fries	

The British Museum, Londen, 1873,0809.688

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: s.n., "A Corinthian column base or lintel detail with mathematical cross section at left and vertical plumb lines at right," The British Museum, laatst geraadpleegd 23 maart 2020, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=60492001&objectId=1467827&partId=1.



Catalogus nr. 28

'Triomfboog'

Gravure

Ongeïdentificeerde triomfboog

Meester G.A. met de Kraaienpoot

Circa 1535-1537

250 x 192 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienpoot (onderaan links)

Geen bijschrift en afmetingen

The British Museum, Londen, 1872,1012.3440

Nagler	1
Passavant	1
Escorial	1.(1)
Miller	n.v.
BAL	n.g.
Waters	n.g.

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: s.n., "Antique triumphal arch with a portico with eight columns, the arch is coffered and through it appears a tree," The British Museum, laatst geraadpleegd 21 maart 2020, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1467837&partId=1&searchText=caltrop&page=1.



Catalogus nr. 29

Kaart van de baai van Napels

Gravure

De gravure toont de baai van het moderne Napels.

Meester G.A. met de Kraaienvoet

1538

294 x 430 mm

Gesigneerd met monogram 'G.A.' en teken Kraaienvoet (onderaan rechts)

Op het stuk perkament rechts boven staat de volgende tekst:

Il vero disegno in sui propio luogho ritratto del in felice paese di pozuolo quale, e, m, 60 et del monte di nuovo nato in mare et in terra condanno e morte di molti habitatori et spavento di chiùche lo vede, comincio a buttar' fuoco pietre e cenere ali 29 de setembre 1538 et ancor' seghuita, con minacci horribili

The British Museum, Londen, 1925,0728.10

Nagler	20
Passavant	4
Escorial	1.(1)
Miller	n.v.
BAL	n.g.
Waters	n.g.

Gegevens en afbeelding overeenkomstig: s.n., "A map and view of Naples and surrounding area, at right Mt Vesuvius, lower left Capri and upper left Ischia. 1538," The British Museum, laatst geraadpleegd 21 maart 2020, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1467835&partId=1&searchText=caltrop&page=1

Appendix C

Grafisch verslag van de archeologische identificatie

Appendix C: Archeologische identificatie

C.1 Inleiding en opbouw van Appendix C

Deze appendix is een samenvatting van het onderzoek naar de identificatie van de fragmenten van de prenten die aan Meester G.A. worden toegeschreven. De beargumentering hiervan werd uiteengezet in paragraaf “2.2.1 Identificatie op basis van archeologische bronnen en schetsboeken”. Omdat deze appendix opgevat is als een draaiboek waarin per identificatie de betreffende prent getoond wordt, gevolgd door foto’s van archeologische fragmenten in Rome en eventueel tekeningen uit renaissance-schetsboeken, is hier enkel het grafische materiaal opgenomen. De volgorde van deze identificaties is in eerste plaats gebaseerd op de vier identificatie-groepen uit Tabel 2.4 waardoor deze appendix eenvoudig als bijlage kan worden gebruikt bij de bijhorende paragraaf 2.2.1. In de tweede plaats is elke identificatie genummerd in de volgorde van de catalogus uit Appendix B. Een overzicht van de overeenstemming tussen enerzijds de catalogus-nummers van Appendix B en anderzijds de identificatie-nummers van deze Appendix C is weergegeven in Tabel C.1. Om de gebruiksvriendelijkheid van deze appendix te verhogen, is in de koptekst bovenaan de pagina kort verwezen tot welke identificatie-groep het betreffende fragment gerekend werd.

Tabel C.1. Vergelijkende tabel tussen de nummering van Appendix B en Appendix C.

catalogus-nummer (Appendix B)	identificatie-nummer (Appendix C)	catalogus-nummer (Appendix B)	identificatie-nummer (Appendix C)
1	/	15	8
2	/	16	9
3	17	17	10
4	1	18	11
5	/	19	13
6	2	20	14
7	3	21	/
8	4	22	15
9	5	23	14
10	/	24	16
11	/	25	/
12	17	26	7
13	17	27	12
14	6	28	18

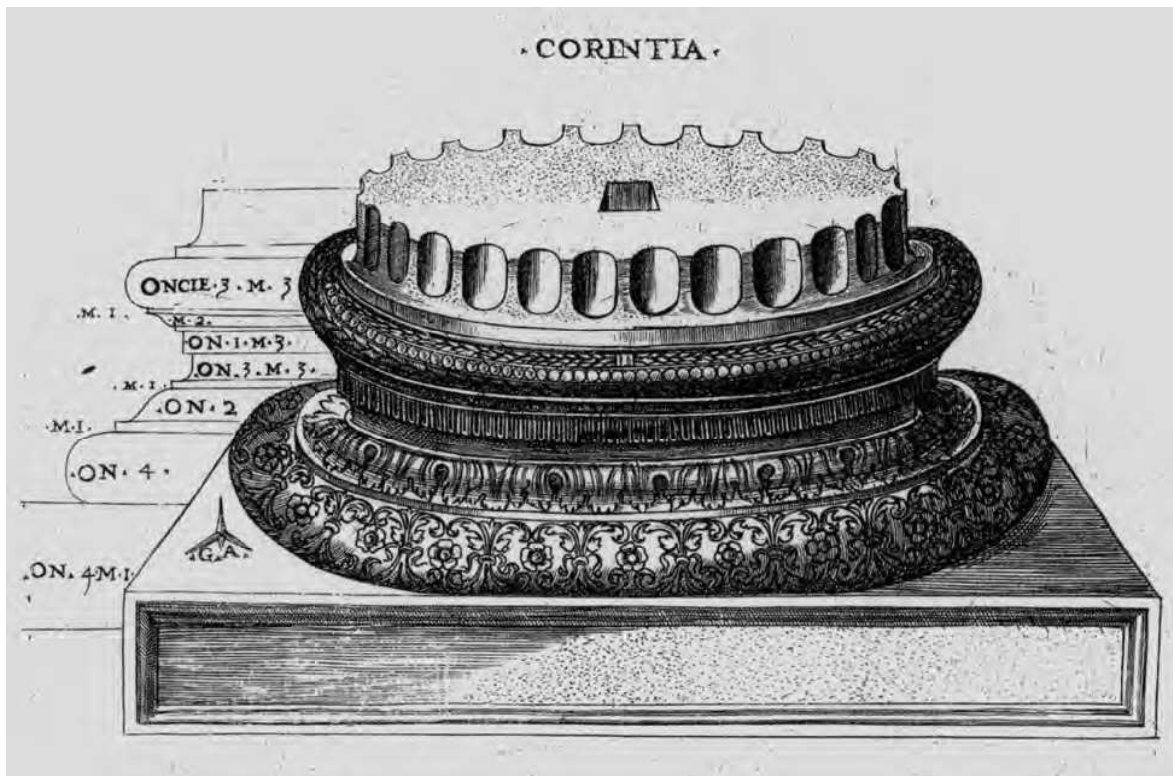
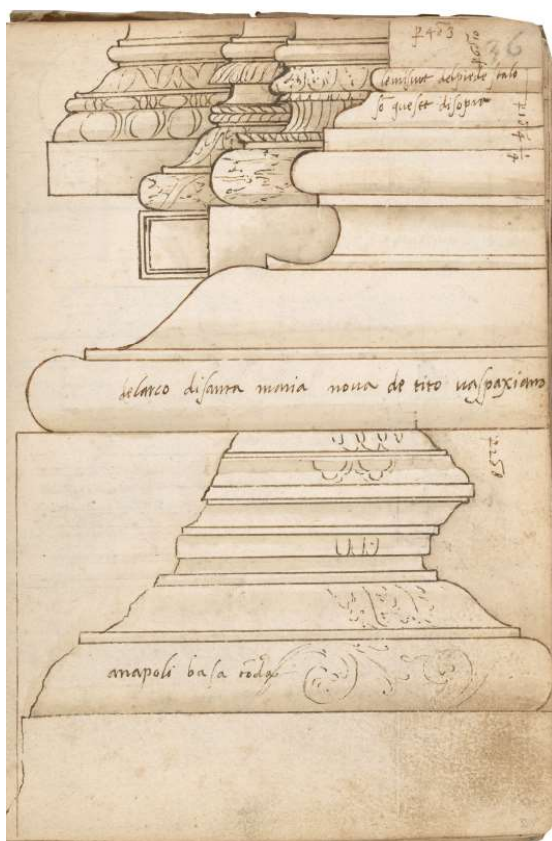
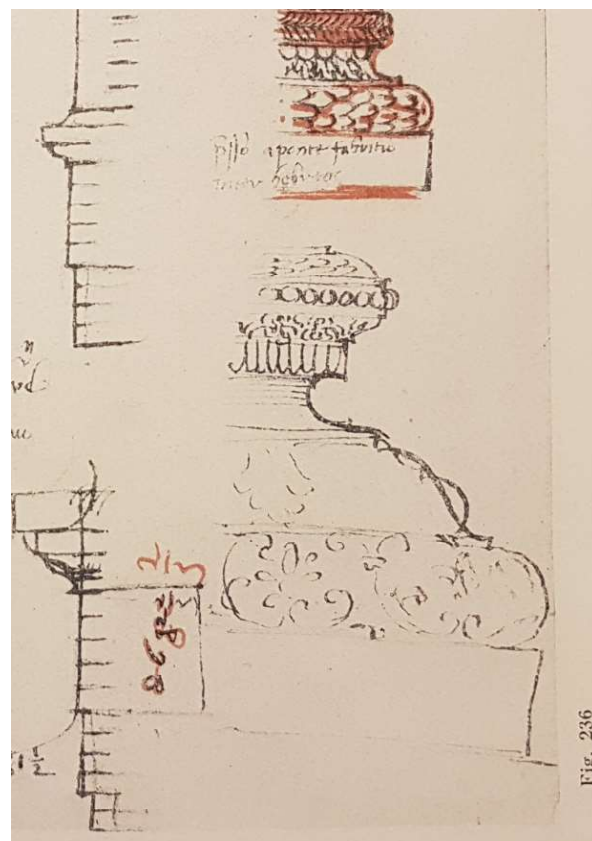
Wat betreft de bronvermelding is de prent die in deze appendix is opgenomen, identiek aan de prent die in Appendix B is opgenomen. Daarom is er hier dus geen bronvermelding voor de prenten opgenomen, maar verwijs ik daarvoor naar de bronvermelding in Appendix B. De foto's van de archeologische fragmenten in Rome zijn allemaal eigen materiaal, de opgenomen renaissance-tekeningen zijn foto's of scans van literatuur waarvan de bronvermelding is opgenomen onder "Bronvermelding Figuren". In sommige gevallen wordt een identificatie afgesloten met referenties naar andere tekeningen in wetenschappelijke literatuur. In dat geval werden voor deze referenties afkortingen gehanteerd die samengevat zijn in Tabel C.2. Graag wens ik nog op te merken dat het allerm minst de opzet was om dit als een volledige inventaris van verwijzingen naar alle bekende Renaissance-tekeningen op te bouwen. Die verdienste zou dan enkel zuiver kopieerwerk zijn van de enorme hoeveelheid arbeid die verricht werd en wordt voor het *Census*-project. De afsluitende referenties bevatten enkel die werken die ik tijdens het onderzoek voor deze masterproef heb geraadpleegd.

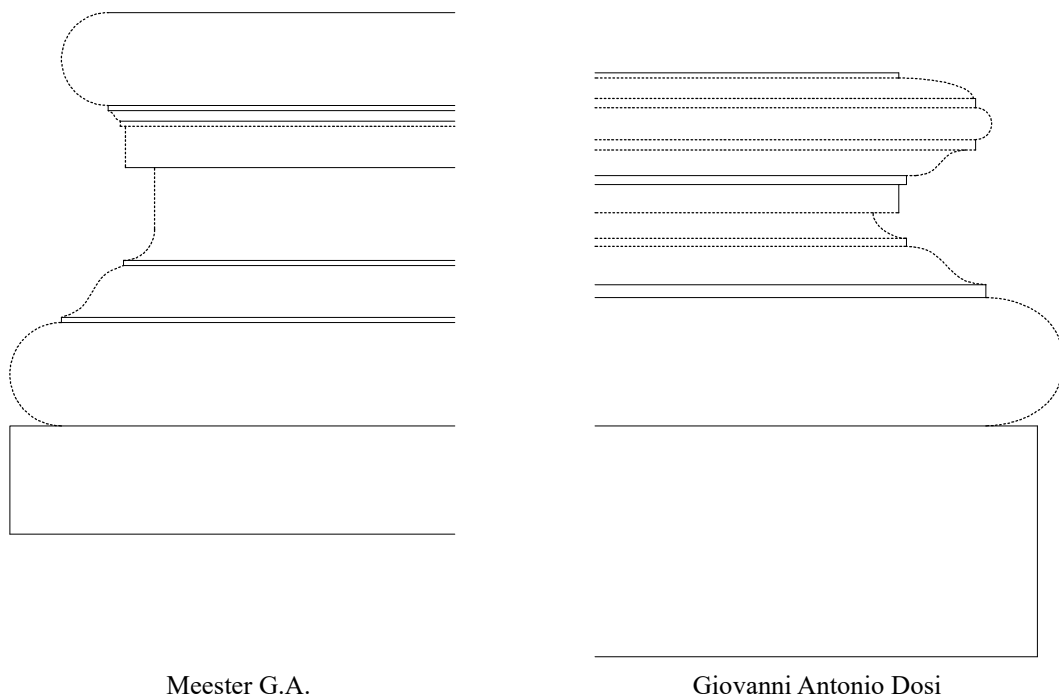
Tabel C.2. Lijst met de gebruikte afkortingen voor de literatuurreferenties in Appendix C.

afkorting	literatuur
Barb. 4424	<i>Codex Barberini 4424</i> . Het geraadpleegde werk is Christian Hülsen, <i>Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424</i> . 2 vols. 2 ^{de} ed. Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.
Bartoli	Alfonso Bartoli, <i>I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze</i> , 6 vols. Firenze: Fratelli Alinari, 1914-22.
Census	<i>Census of Antique Works of Art Known to the Renaissance</i> , http://census.bbaw.de .
Coner Ashby	Thomas Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," <i>Papers of the British School at Rome</i> 2, 1904.
Fogg	<i>Fogg-Codex</i> (ook 'Sangallo-Album' genoemd), bewaard in Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums/Fogg Museum, 1932.271.1-22.
di Giorgio	tekeningen uit het <i>Trattato</i> van Francesco di Giorgio Martini.
Menicantonio 27v	folio 27 verso uit het <i>Menicantonio Schetsboek</i> (ook 'Mellon-Codex' genoemd) bewaard in New York, The Morgan Library & Museum, 1978.44.
Serlio III, Serlio IV	<i>Derde Boek</i> (editie 1544), resp. <i>Vierde Boek</i> (editie 1537) van Sebastiano Serlio.
Schreiter 123	nummer 123 van de "Katalog" uit Charlotte Schreiter, "Römische Schmuckbasen," <i>Kölner Jahrbuch</i> 28 (1995): 161-347.

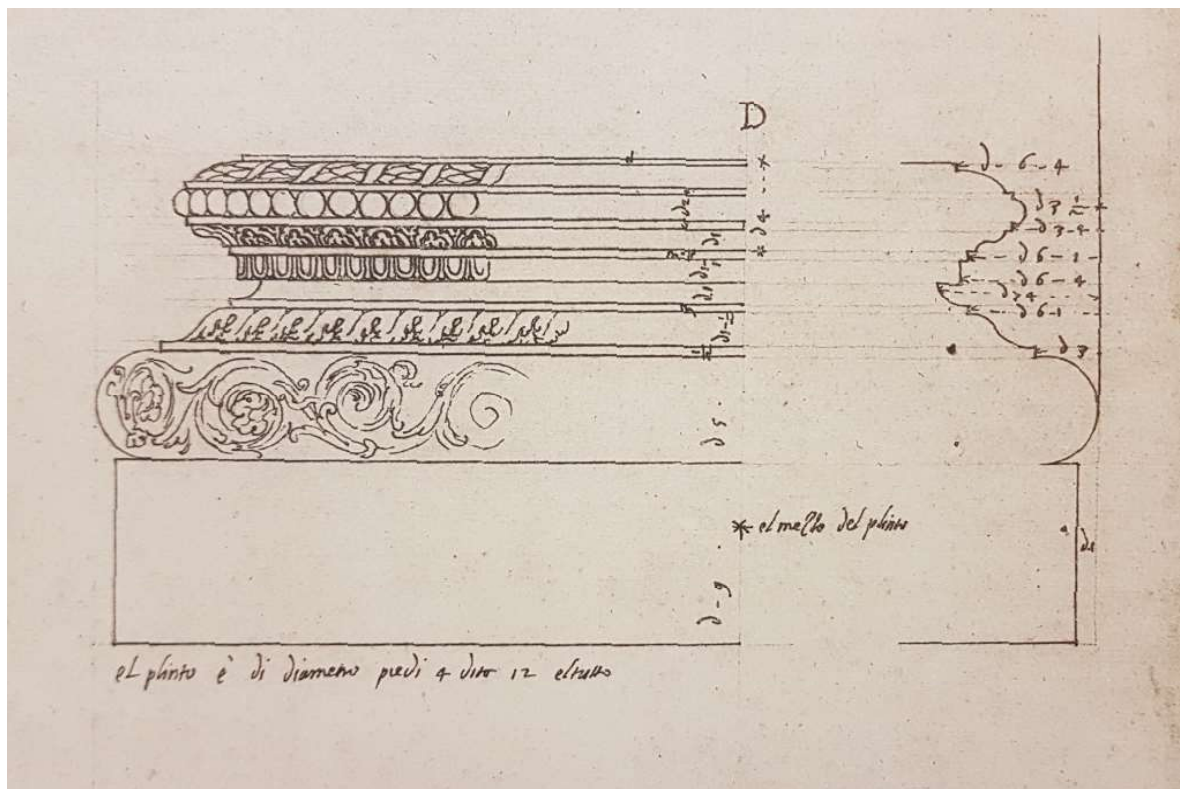


Grafisch verslag van de archeologische identificatie

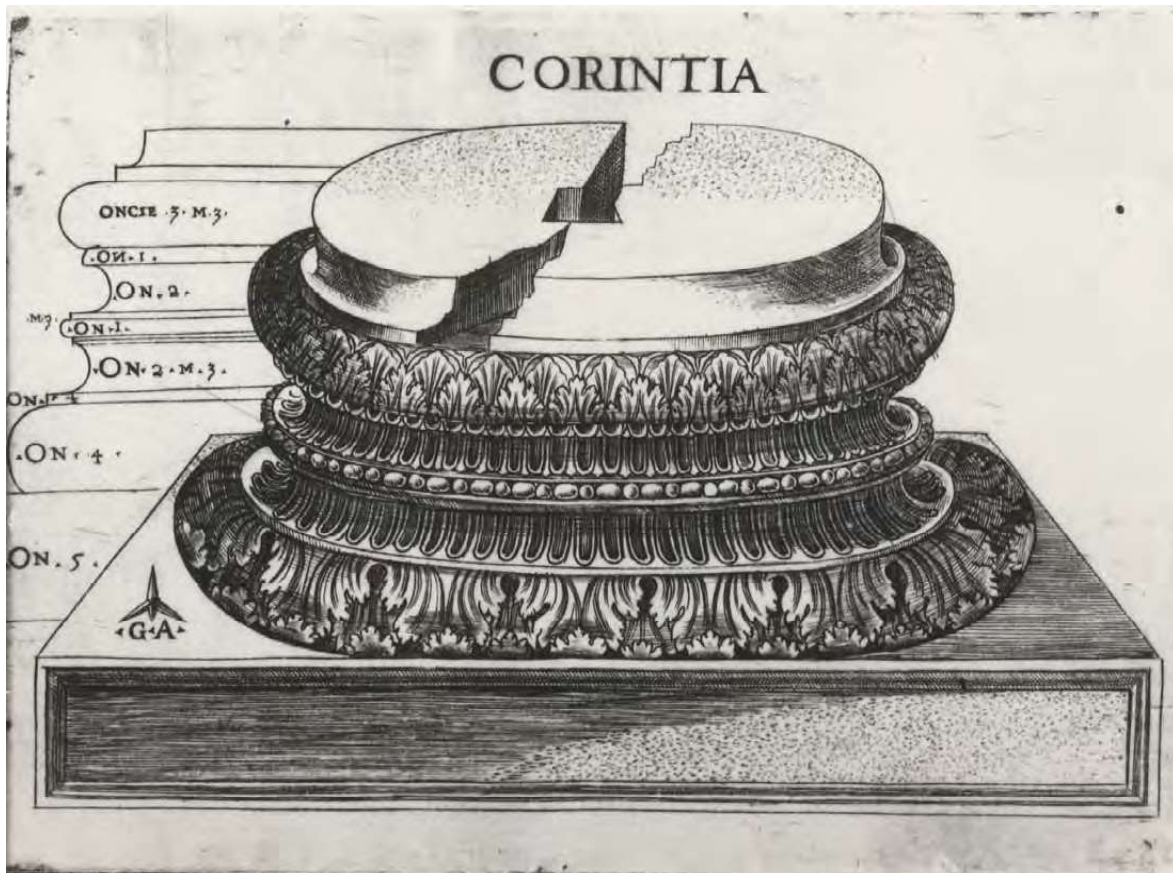
Identificatie nr. 1 Santa Croce in Gerusalemme

Catalogus nr. 4

Figuur C.1. Domenico Antinno de Chiarellis, *Codex Mellon* fol. 27v (New York, Morgan Library & Museum).

Figuur C.2. Baldassare Peruzzi, *Basis uit de S. Croce in Gerusalemme* (GDSU 550r, detail).



Figuur C.3. Vergelijking tussen de basis uit de S. Croce in Gerusalemme naar vorm en afmetingen volgens **(links)** het profiel op de prent van Meester G.A. en **(rechts)** de tekening van Giovanni Antonio Dosio.

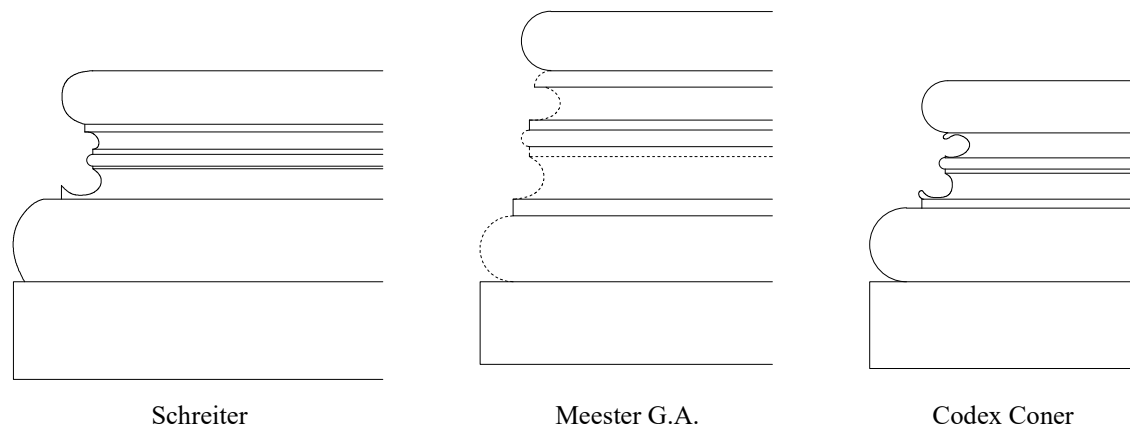


Figuur C.4. Giovanni Antonio Dosio, *Basis uit de S. Croce in Gerusalemme* (GDSU 2010, detail).

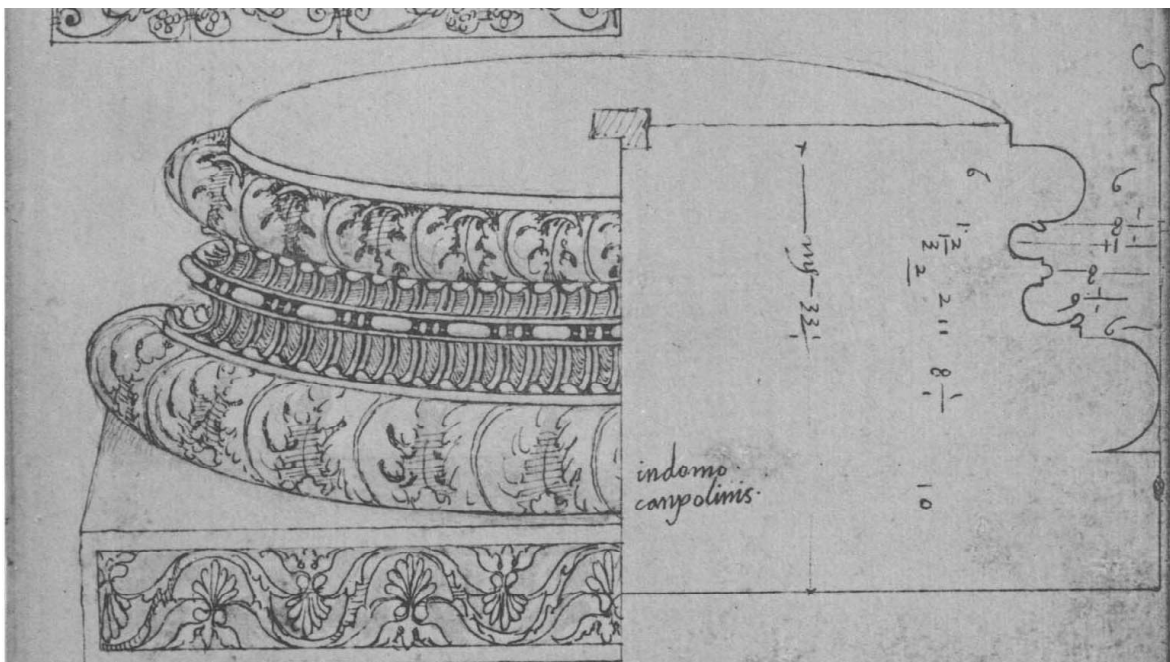
Identificatie nr. 2 Tempel van Concordia


Catalogus nr. 6


Figuur C.5. Overblijfsel van de basis van de Tempel van Concordia (Rome, Musei Capitolini, Tabularium).

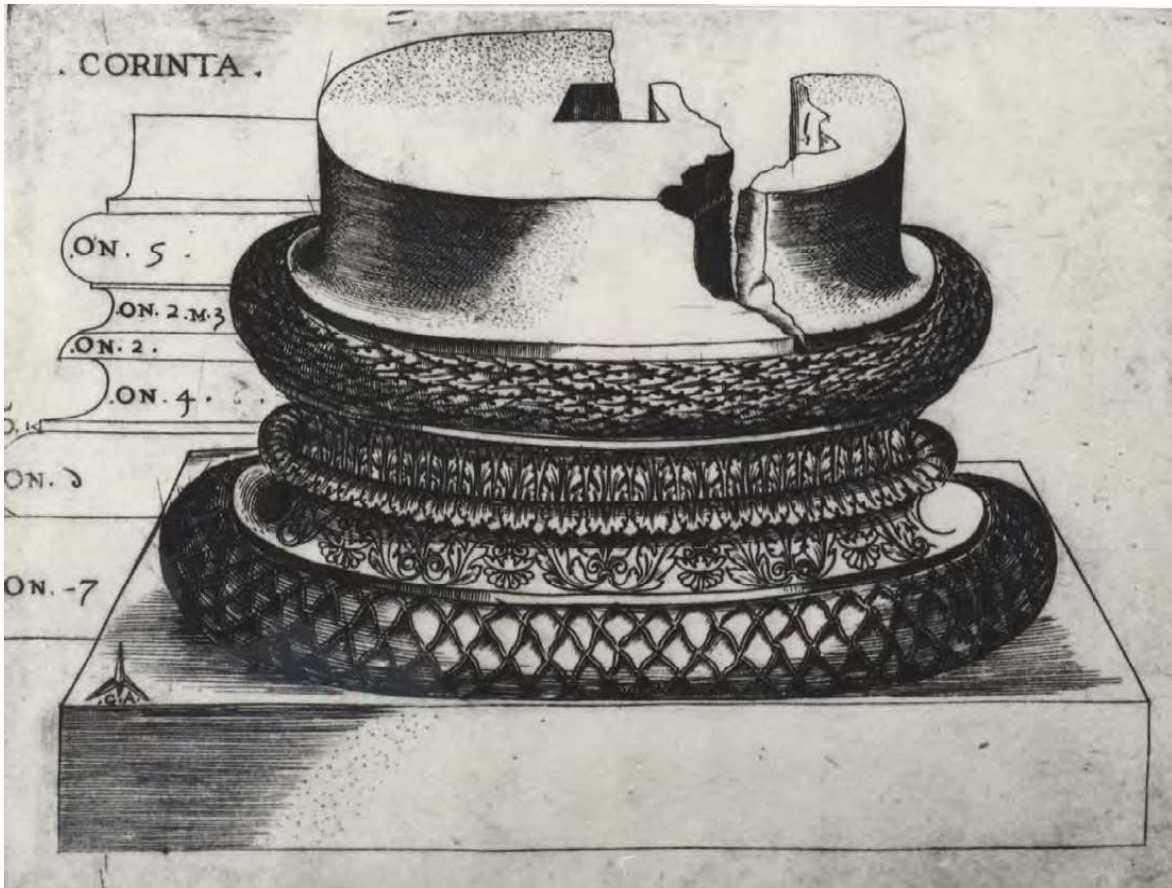


Figuur C.6. Vergelijking tussen de basis uit de Tempel van Concordia naar vorm en afmetingen volgens **(links)** de opmeting van de werkelijke basis door Charlotte Schreiter, **(midden)** het profiel op de prent van Meester G.A. en **(rechts)** de tekening uit de Codex Coner (fol. 96).



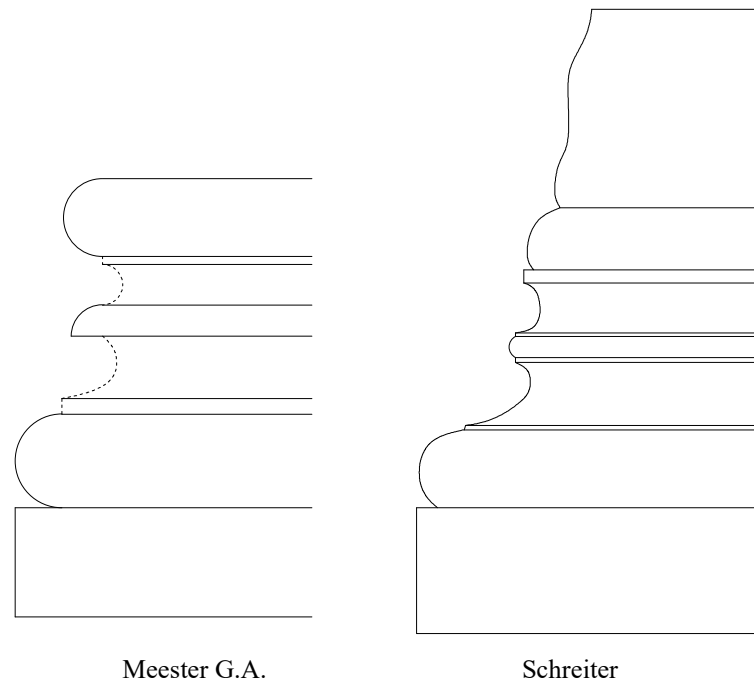
Figuur C.7. Bernardo della Volpaia, *Codex Coner* fol. 96. (Londen, Sir John Soane's Museum, detail).

Andere referenties: Censur 151692; Schreiter 131.

Identificatie nr. 3 Baptisterium van de Lateraan


Catalogus nr. 7


Figuur C.8. Basis uit het voorportaal van het Baptisterium van de Lateraan in Rome.

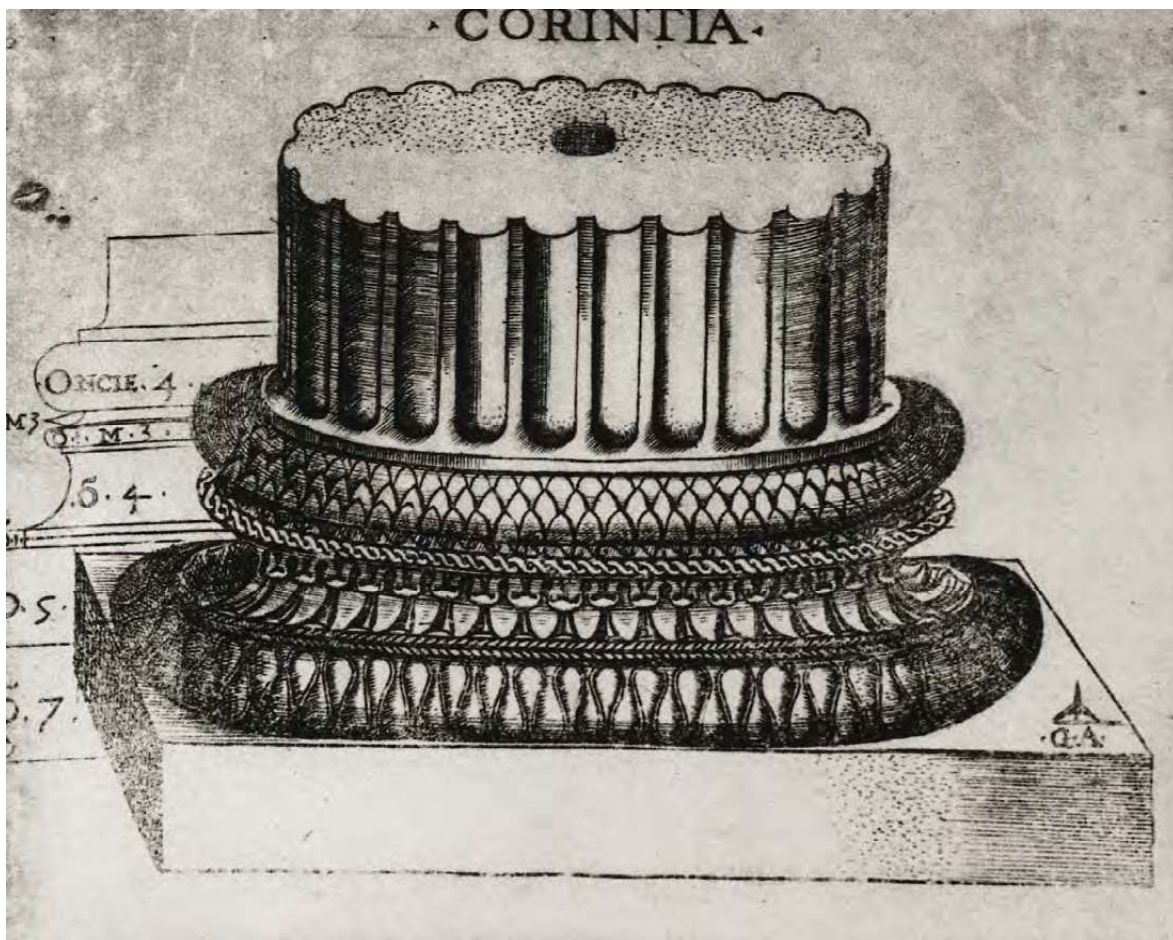


Figuur C.9. Vergelijking tussen de basis uit het Baptisterium van Lateranen naar vorm en afmetingen volgens (links) het profiel op de prent van Meester G.A. en (rechts) de opmeting van de werkelijke basis door Charlotte Schreiter.

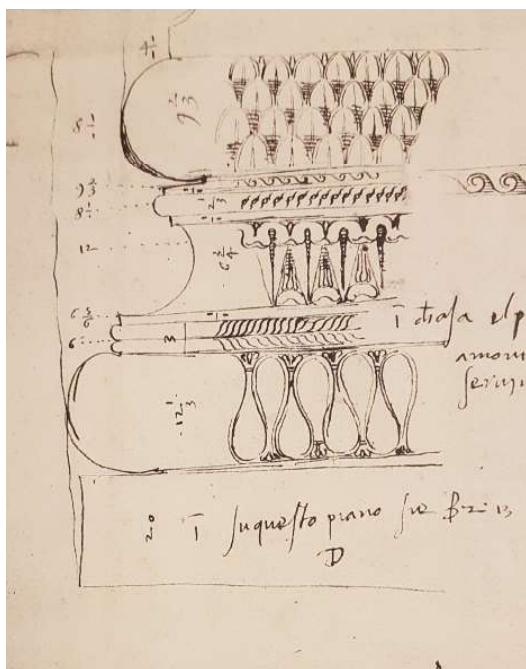


Figuur C.10. Details uit de *Codex Barberini 4424* van Giuliano da Sangallo van (links) folio 15r en (rechts) folio 38v (Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana).

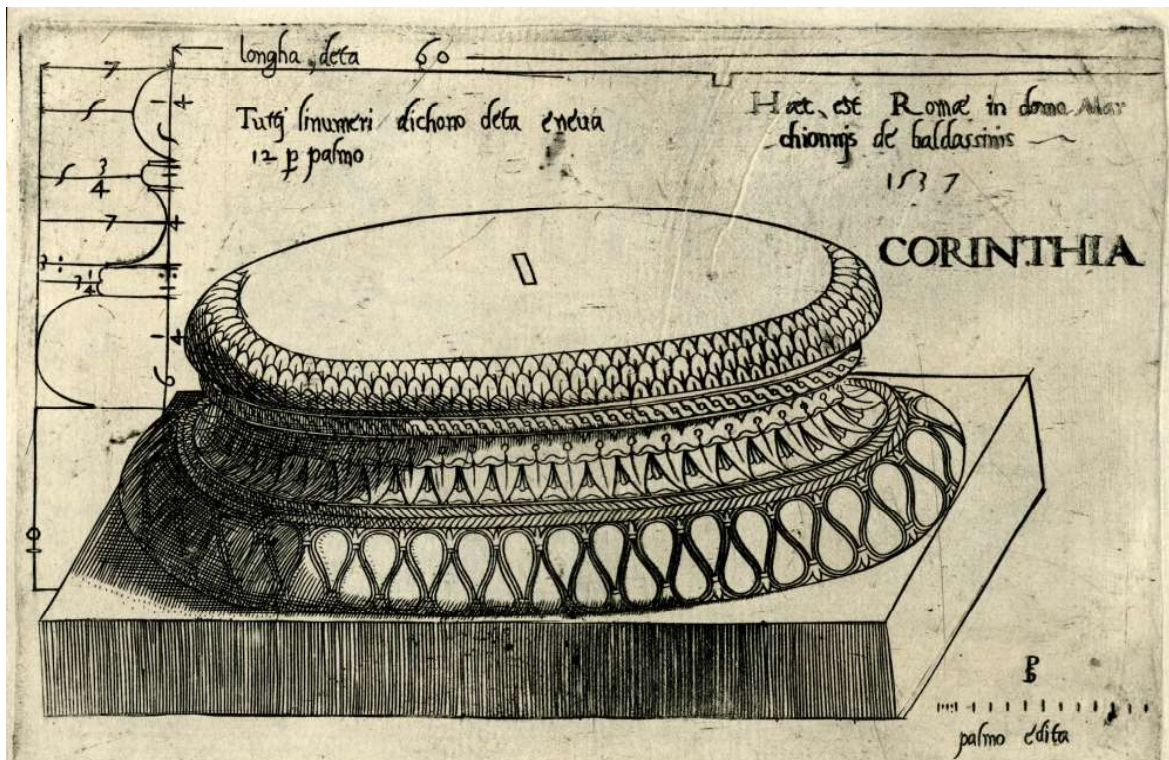
Andere referenties: voor de basis van de Tempel van Venus Genetrix, zie Figuur 1.14(A); Census 150882; Coner Ashby 132a (No. 132); Menicantonio 26v; Schreiter 125.

Identificatie nr. 4 Forum van Augustus


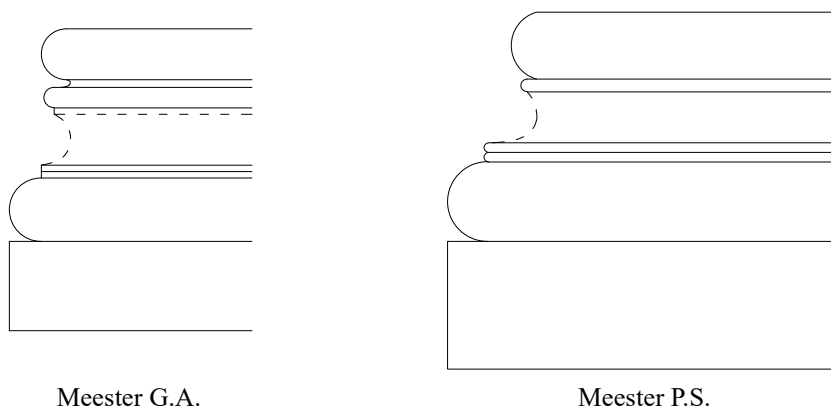
Catalogus nr. 8


Figuur C.11. Giovanni Battista da Sangallo, *Basis uit het Forum van Augustus* (GDSU 1852, detail).

Figuur C.12. Maarten van Heemskerck, *Basis van het Forum van Augustus*. (Berlijn, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 79 D 2 a, fol. 21 verso).



Figuur C.13. Meester P.S., *Basis van het Forum van Augustus* (Londen, The British Museum, Prints & Drawings, 1904,0822.1.27).



Meester G.A.

Meester P.S.

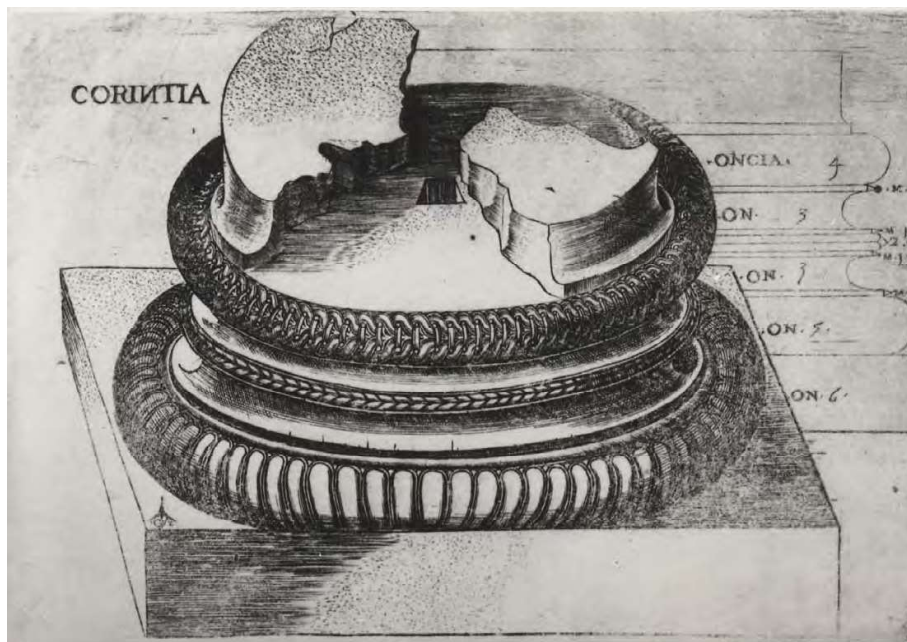
Figuur C.14. Vergelijking tussen de basis uit het Forum van Augustus naar vorm en afmetingen volgens het profiel op de prent van **(links)** Meester G.A. en **(rechts)** Meester P.S..

Andere referenties: Bartoli II Fig. 315 (Tav. CLXXX) [Peruzzi]; Census 150882; Codex Coner Ashby 132c (No. 132); Schreier 124.

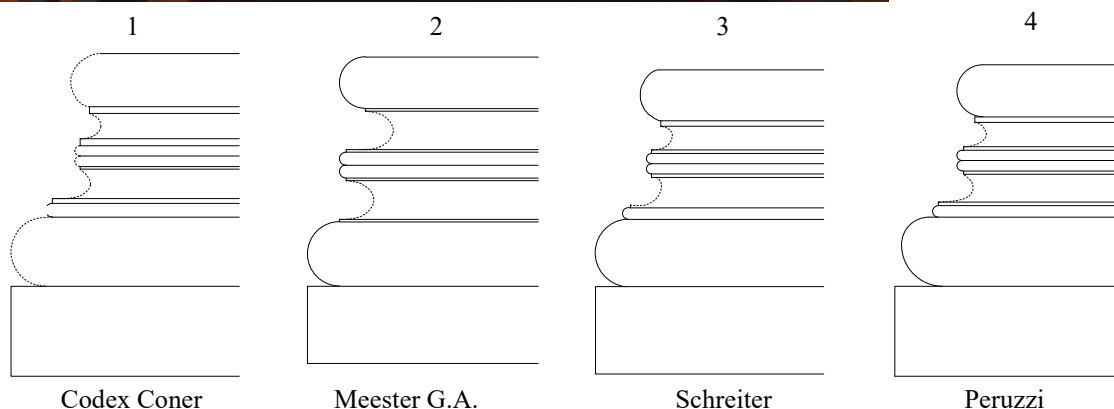
Deze pagina is intentioneel blanco gelaten.

Identificatie nr. 5 Tempel van Mars Ultor

Catalogus nr. 9



Figuur C.15. Basis van de Tempel van Mars Ultor (Rome, Museo dei Fori Imperiali, inv. FA 2516).



Codex Coner

Meester G.A.

Schreiter

Peruzzi

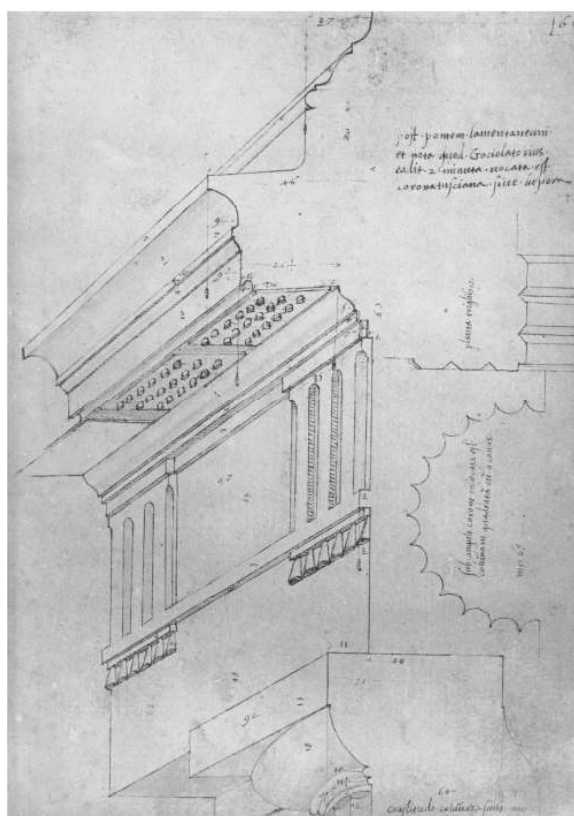
Figuur C.16. Vergelijking tussen de basis uit de Tempel van Concordia naar vorm en afmetingen volgens (1) de tekening uit de Codex Coner (fol. 95) (2) het profiel op de prent van Meester G.A. (3) de opmeting van de werkelijke basis door Charlotte Schreiter (4) de tekening van Baldassare Peruzzi (GDSU 633r).

Andere referenties: zie ook Figuur 1.22; Bartoli II Fig. 318 (Tav. CLXXXIII) [Peruzzi]; Census 251232; Coner Ashby 130b (No. 130); Coner Ashby 124b (No. 124); Fogg 15r, 17v; di Giorgio; Menicantonio 27verso; Serlio III, 84v; Schreiter 123.

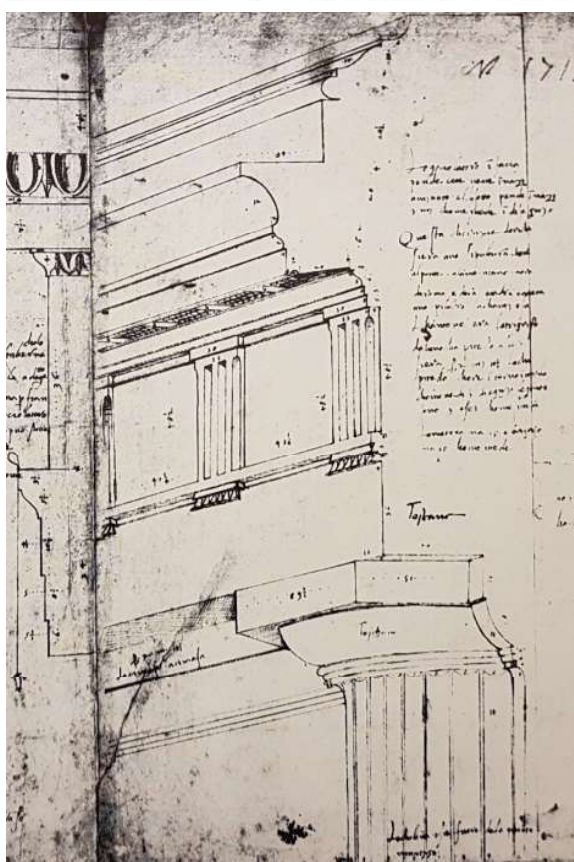
Identificatie nr. 6 Ponte Nomentano


Catalogus nr. 14

Figuur C.17. Bernardo della Volpaia, *Bij de Ponte Lamentano, Codex Coner* fol. 60. (Londen, Sir John Soane's Museum, detail).



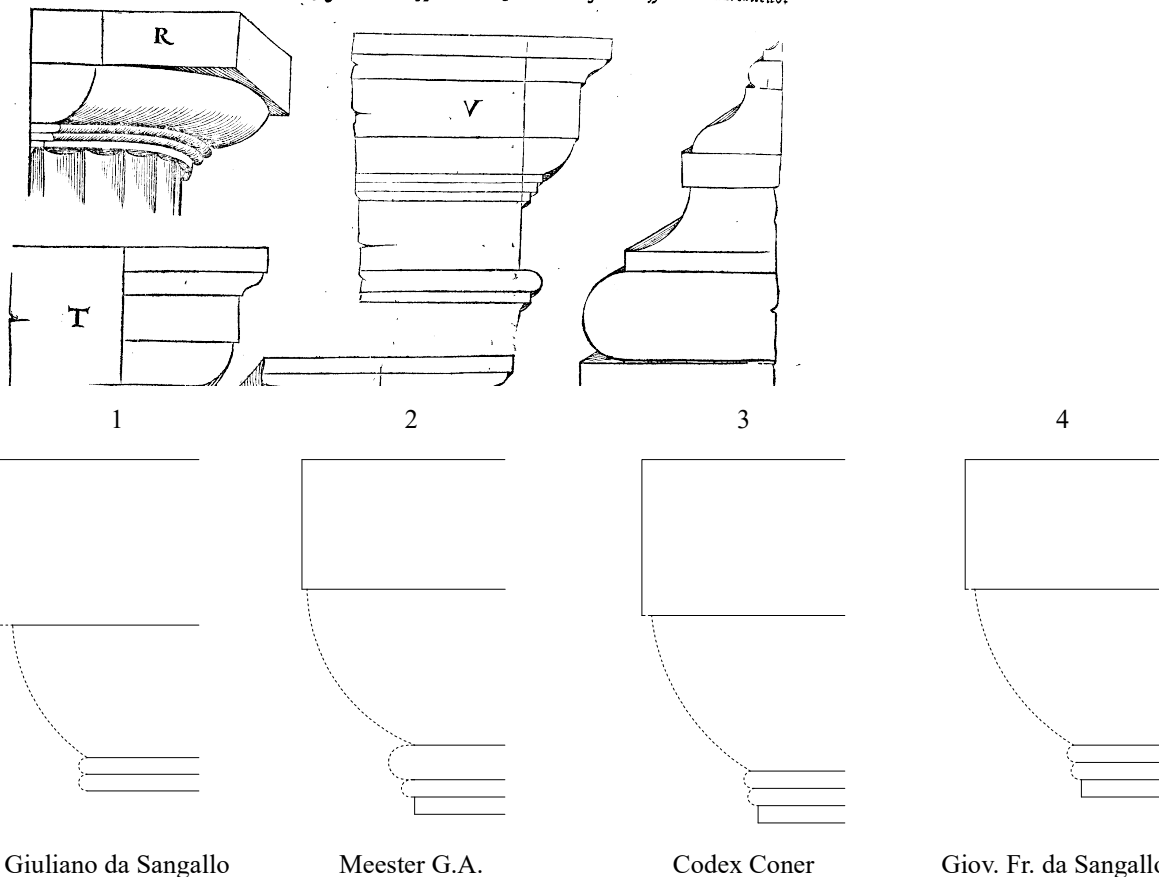
Figuur C.18. Giuliano da Sangallo, *Mausoleum bij Ponte Nomentano, Codex Barberini 4424*, fol. 38v (Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana).



Figuur C.19. Giovanni Francesco da Sangallo, *Mausoleum bij Ponte Nomentano* (Lissabon, Museu Nacional).

... dimostrarme alcune parte de le quali si ueggono anchora in opera con gran satisfation de gli Architetti, & benchè elle siano di picciola forma, & senza numeri & senza misure, non dimeno sono proportionate alle grandi & con grã diligeſtia da grã de a picciole trasportate, il capitello, R, fu trouato fuor di Roma ad uno jõe sopra il fiume detto Teuerone, il capitello, V, e in Verona sopra un arco triõphale, il capitello, T, è ad un tẽpio dorico al carcer Tulliano i Roma, il capitello, P, fu trouato a Pefaro cõ molte altre cose antique degne di lode. La pittura del quale, anchor ch'el la sia grande, non dimeno è molto grata a i riguardanti; il basamẽto la base il capitello, A, sono al foro Boario in Roma, la cornice il capitello & la iposta di un arco, B, sono al I beatro di Marcello, la cornice fregio & architraue, A, sono al foro Boario in Roma, le quai tutte cose ho uoluto dimostrare, accio che lo Architetto possi fare election di quel che piu gli agrada in ijflo ordine dorico hora seguirò in tal spẽte alcune particular misure necessarie a l' Architetto.

Figuur C.20. Serlio, *R: kapi- teel buiten Rome op een brug over de Tiber, Vierde Boek, fol. XXIv (detail).*



Figuur C.21. Vergelijking tussen het kapiteel van het mausoleum nabij de Ponte Nomentano naar vorm en afmetingen volgens (1) de tekening van de Giuliano da Sangallo, (2) het profiel op de prent van Meester G.A., (3) de tekening uit de Codex Coner (4) de tekening van Giovanni Francesco da Sangallo.

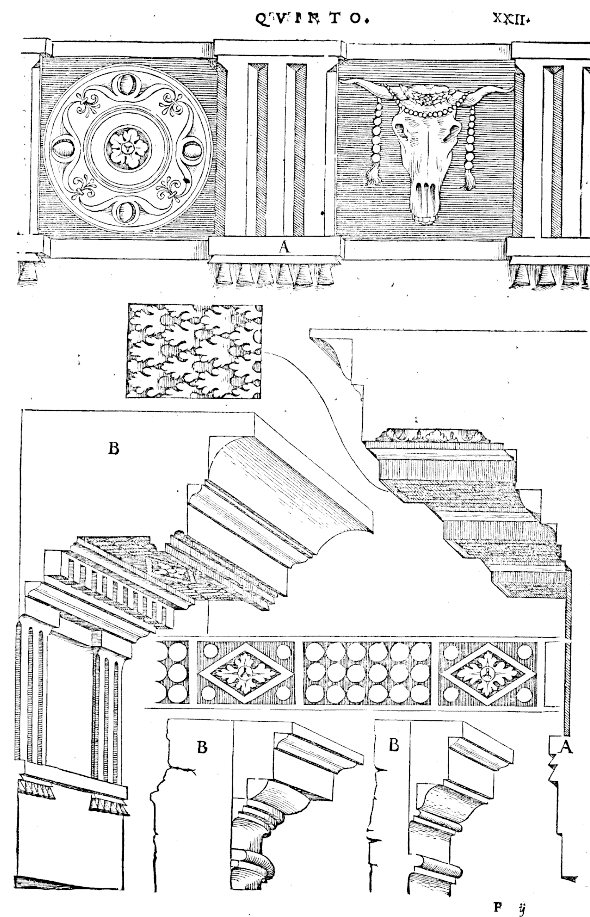
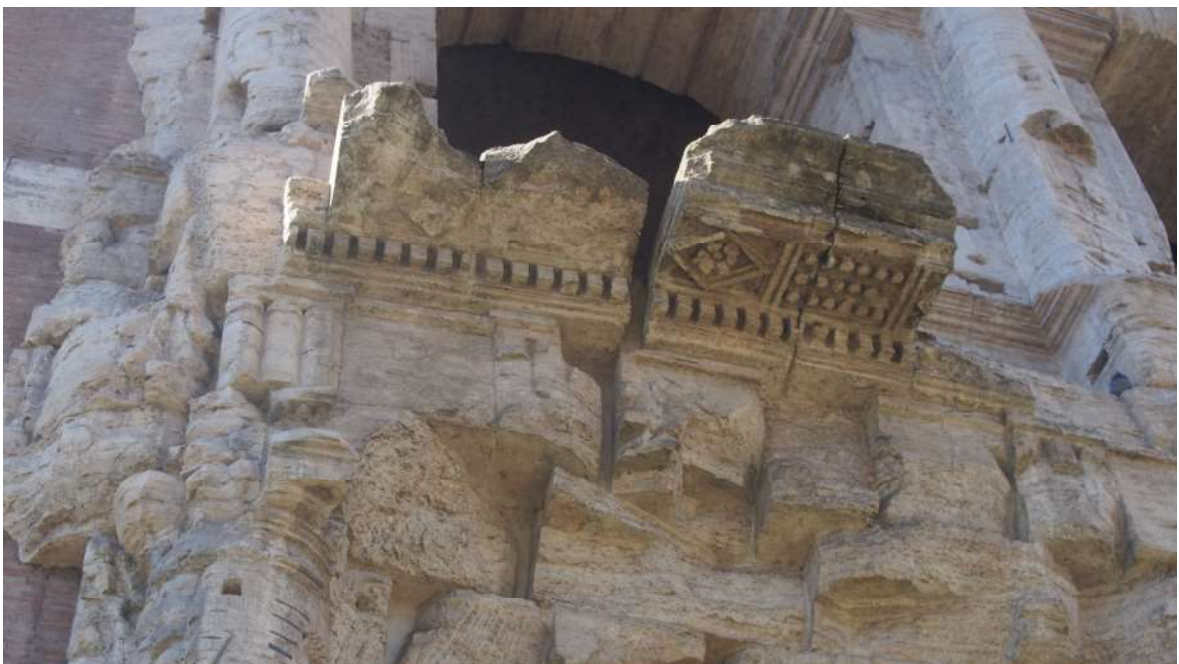


Figuur C.22. Foto's van gelijkaardige kapitelen als dat van de Ponte Nomentano: kapiteel van (links) de Basilica Julia op het Forum Romanum en (rechts) de Venustempel van de Villa Adriana in Tivoli.

Deze pagina is intentioneel blanco gelaten.

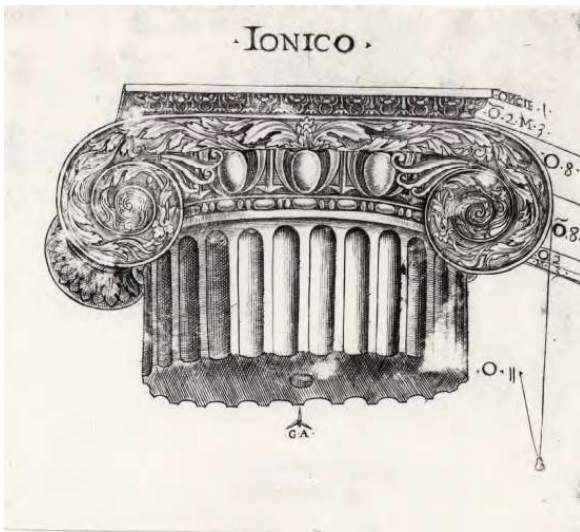
Identificatie nr. 7 Theater van Marcellus


Catalogus nr. 26


Figuur C.23. Serlio, *Theater van Marcellus*, *Vierde Boek*, fol. XXIIr.

Figuur C.24. Foto van de onderste, Dorische orde van het Theater van Marcellus in Rome.

Andere referenties: Barb. 4424, 37v; Coner Ashby 42 (No. 42), 76 (No. 76).

Identificatie nr. 8



Catalogus nr. 15



Figuur C.25. Kapiteel uit de S. Maria in Trastevere, oorspronkelijk uit de Thermen van Caracalla.

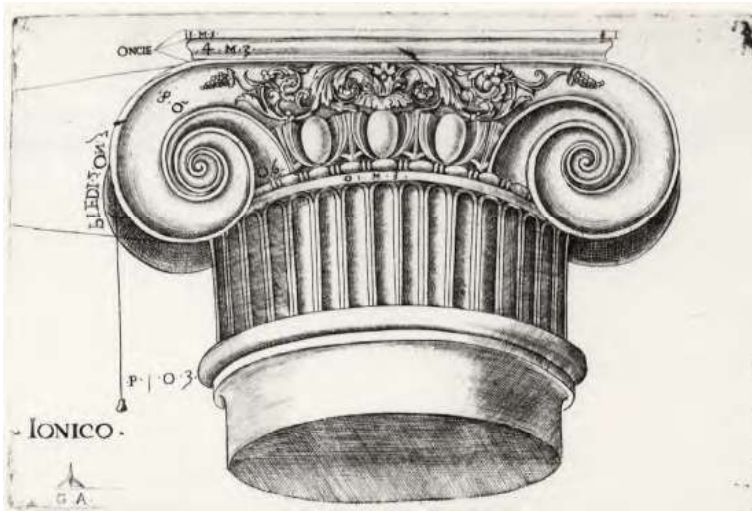


Figuur C.26. Hergebruikte spolia-kapitelen in de voorhal van de S. Cecilia in Trastevere in Rome.



Figuur C.27. Ionisch kapiteel, mogelijks van de Tempel van Apollo Sosianus in Rome.

Identificatie nr. 9



Catalogus nr. 16



Figuur C.28. Hergebruikt Ionisch kapiteel in de S. Maria in Aracoceli.



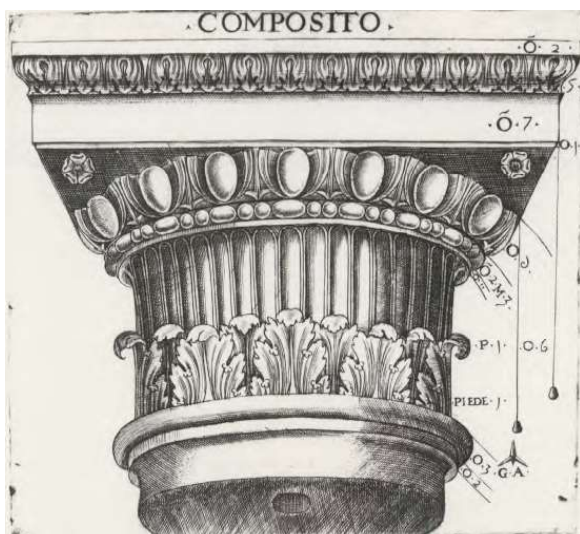
Figuur C.29. Ionisch kapiteel in de kloosteromgang van S. Giovanni in Laterano.



Figuur C.30. Ionisch kapiteel (Rome, Museo Nazionale Terme Diocleziano).

Andere referenties: Coner Ashby 140a (No. 140) en 148b (No. 148).

Identificatie nr. 10



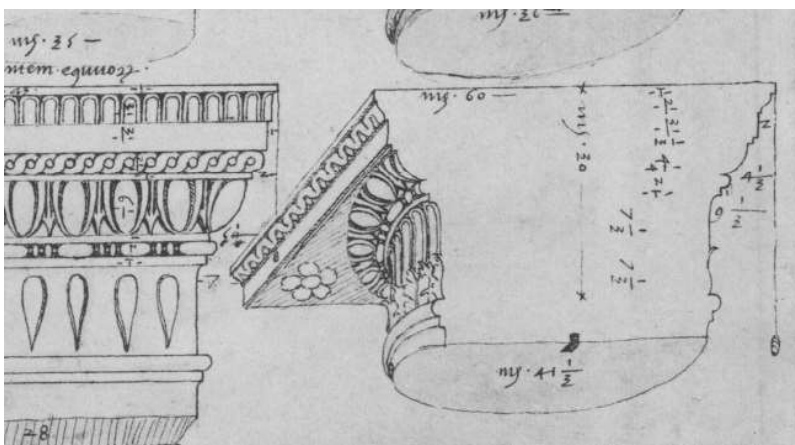
Catalogus nr. 17



Figuur C.31. Giuliano da Sangallo, *Kapiteel 'I TRASTEVERI'*, *Codex Barberini 4424*, fol. 14v (Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana, detail).



Figuur C.32. Kapitelen aan de oostelijke ingang van het Forum Romanum.



Figuur C.33. Bernardo della Volpaia, *Kapiteel*, *Codex Conner* fol. 90v. (Londen, Sir John Soane's Museum, detail).

Andere referenties: Serlio IV, 67v (zie ook Figuur 1.13).

Identificatie nr. 11



Catalogus nr. 18



Figuur C.34. Giovanni Antonio da Brescia (toeschr.), *Kapiteel 'DE LA TORRE DE LA MILICIA'* (Londen, British Museum, Prints & Drawings, 1845,0825.724).



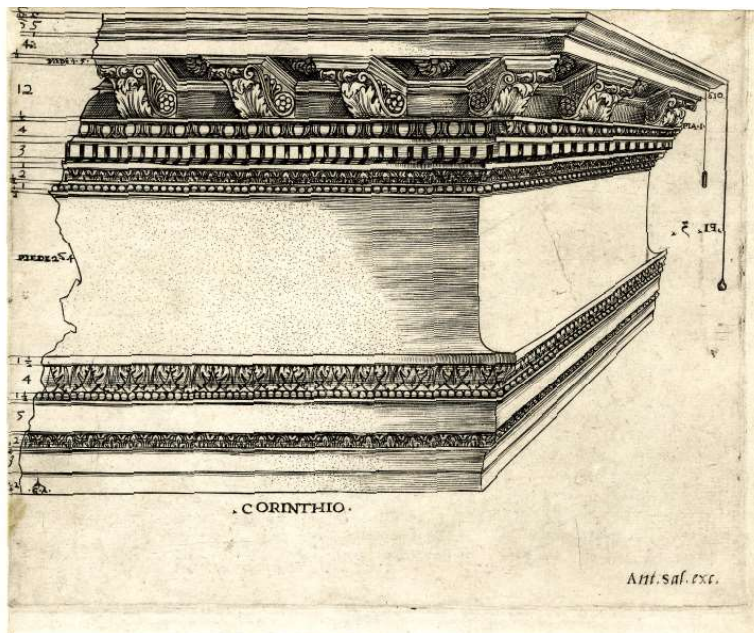
Figuur C.35. Kapiteel van de Boog van Septimius Severus in Rome (zie ook Figuur 2.10(C)).



Figuur C.36. Hergebruikt kapiteel in de S. Maria in Aracoeli nabij het Forum Romanum.

Andere referenties: kapitelen van de Boog van Titus (zie ook Figuur 1.17(A)).

Identificatie nr. 12



Catalogus nr. 27



Figuur C.37. Detail van het entablement van de Boog van Titus.



Figuur C.38. Tempel van Vesta op het Forum Romanum.

Identificatie nr. 13



Catalogus nr. 19



Figuur C.39. Kapiteel met giefen en acanthusbladeren (Rome, Museo Nazionale Terme Diocleziano).



Figuur C.40. Kapiteel met acanthusbladeren en omgekeerde voluten (Vaticaanstad, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti).

Identificatie nr. 14

Catalogus nr. 20



Catalogus nr. 23 (detail)



Figuur C.41. Twee voorbeelden van offeraltaren met rammenkoppen op de hoeken (Vaticaan, Museo Chiaramonti).



Figuur C.42. Bernardo della Volpaia, *Kapiteel 'a santo apostolo'*, *Codex Coner*, fol. 114v. (Londen, Sir John Soane's Museum, detail).



Figuur C.43. Alberto Alberti (toeschr.), *Kapiteel 'i sto apostolo i ghiesa'* (Firenze, Biblioteca Marciana, fol. 84r, detail).



Figuur C.44. Kapiteel met rammenkoppen op de hoeken (Londen, The British Museum, Greek and Roman, 1973,0217.3).

Andere referenties: Censur 151905.

Identificatie nr. 15



Catalogus nr. 22



Figuur C.45. Giuliano da Sangallo, *Mandjeskapiteel*, *Codex Barberini 4424*, fol. 14v (Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana, detail).



Figuur C.46. Mandjeskapiteel (Rome, Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano).



Figuur C.47. Kapiteel met acanthusbladeren en fruitmanden (Rome, San Giovanni in Laterano, Chiostro).



Figuur C.48. Kariatide mdie fruitmand op zijn hoofd draagt (Tivoli, Villa Adriana).

Identificatie nr. 16



Catalogus nr. 24



Figuur C.49. Pegasus-kapiteel en bijhorende basis oorspronkelijk van de Tempel van Mars Ultor (Rome, Museo dei Fori Imperiali).



Figuur C.50. Menicantonio. *Codex Mellon*, fol. 69v (New York, The Morgan Library & Museum, detail).

Identificatie nr. 17



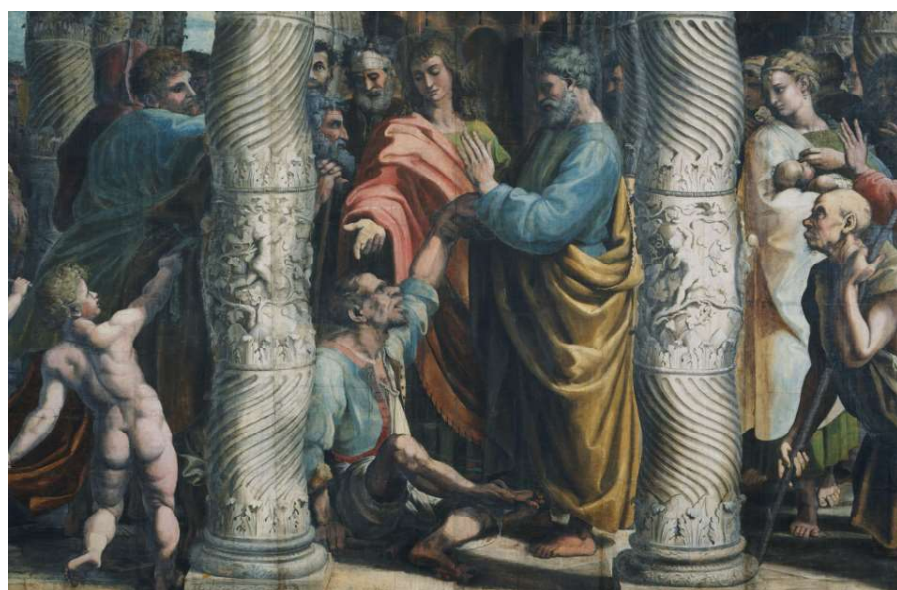
Catalogus nr. 3



Figuur C.51. Voorkant van een antieke sarcofaag (Vaticaan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono).



Figuur C.52. Zuil met gedecoreerde schacht (Rome, Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano).



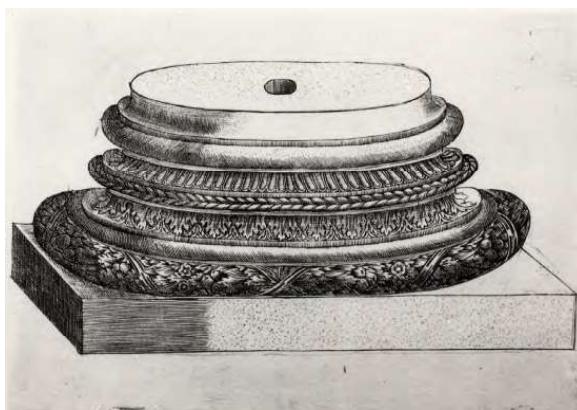
Figuur C.53. Detail met de Salomonszuilen van *De Genezing van de Lamme* van Rafaël (Londen, The Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection, 2006AN5917, detail).



Catalogus nr. 12



Figuur C.54. Basis van een zuil en bijhorende pilaster (Ostia Antica, oostelijke ingang).

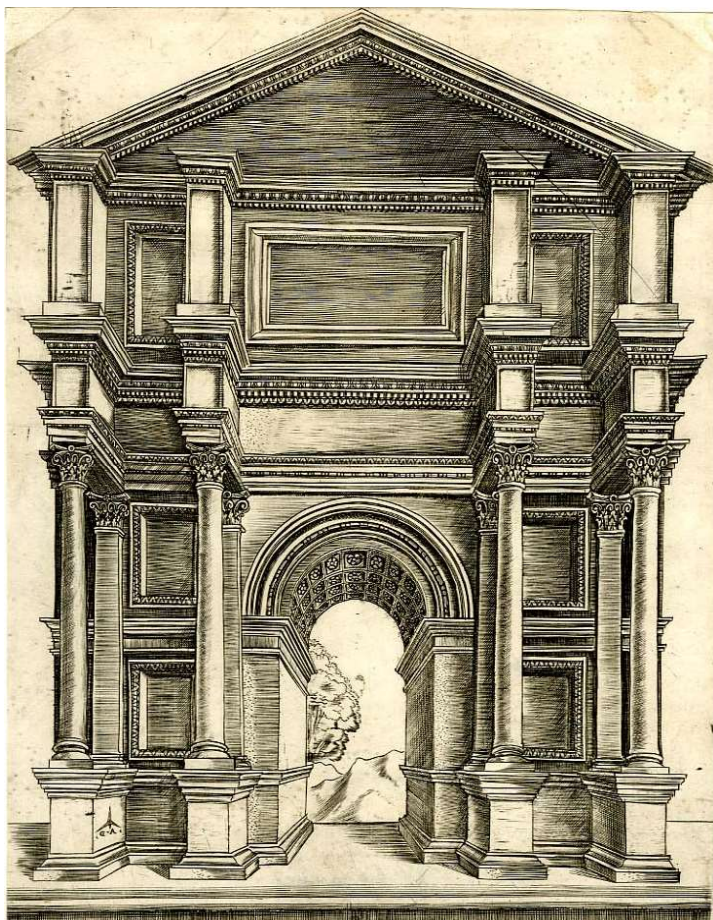


Catalogus nr. 13



Figuur C.55. Giuliano da Sangallo, *ongeïdentificeerde basis*, *Codex Barberini 4424*, fol. 15r (Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana, detail).

Identificatie nr. 18



Catalogus nr. 28



Figuur C.56. Triomfboog van Titus in Rome. **Figuur C.57.** Triomfboog van Constantijn de Grote in Rome.

Andere referenties: voor de kapitelen van de Triomfboog van Titus, zie Figuur 1.17(A); voor de Triomfboog van Septimius Severus, zie Figuur 2.10(C); voor de kapitelen van de Triomfboog van Septimius Severus, zie Figuur C.35; voor de kapitelen van de Triomfboog van Constantijn de Grote, zie Figuur 1.17(B).

Bibliografie

Primaire bronnen

- Alberti, Leon Battista. *Ten Books on Architecture*. Vertaald door James Leoni, redactie door Joseph Rykwert. Londen: Tiranti, 1955.
- Cesariano, Cesare. *Vitruvius De Architectura. With an introduction and index by Carol Herselle Krinsky*. Inleiding en index door Carol Herselle Krinsky. München: Wilhelm Fink, 1969.
- Filarete. *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architettura*. 2 vols. Redactie door Anna M. Finole en Liliana Grassi. Milaan: Ed. Il Polifilo, 1972.
- . *Filarete's Treatise on Architecture: being the treatise by Antonio di Piero Averlino known as Filarete*. 2 vols. Vertaald door John R. Spencer New Haven, Londen: Yale University Press, 1965.
- Martini, Francesco di Giorgio. *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*. 2 vols. Redactie door Corrado Maltese, transcriptie door Livia Maltese Degrassi. Milaan: Il Polifilo, 1967.
- Palladio, Andrea. *The Four Books on Architecture*. Vertaald door Robert Tavernor en Richard Schofield. , Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.
- Plinius. *De Wereld. Naturalis Historia*. Vertaald door Joost Van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004.
- Scamozzi, Vincenzo. *De Grondgedachte van de Universele Bouwkunst. VI Klassieke Zuilenorden*. Vertaald door Maaide Dicke, Koen Ottenheym en Wolbert Vroom. Amsterdam: Architectura & Natura Pers, 2008.
- Serlio, Sebastiano. *Sebastiano Serlio on Architecture*. Vol. 1, *Books I-V of 'Tutte l'opere d'Architettura e Prospetiva by Sebastiano Serlio*. Vertaald door Vaughan Hart en Peter Hicks, New Haven & Londen: Yale University Press, 1996.
- . “Architettura: Regole Generali di Architettura di Sabastiano Serlio Bolognese sopra le cinque Maniere degli Edifici, cioè, Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito,” Venetië, 1544. Google, Google Books. Laatste geraadpleegd 29 maart 2019. https://books.google.fr/books?id=_xNQAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=true.
- . “Les Livres d'Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura....” Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais, Tours. Laatste geraadpleegd 26 maart 2020. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp [URL] en http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/B272296201_A101.pdf [PDF].
- . “Il Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le Antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia.” Heidi. Katalog für die Bibliotheken der Universität Heidelberg. Heidelberger historische Bestände - digital. Bücher zur Architektur und Gartenkunst. Laatste geraadpleegd 30 maart. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1544/0048>.
- Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects*. Vertaald door Gaston du C. De Vere. Londen: Warner, 1912-1914.
- . *Le Opere di Giorgio Vasari*. Redactie door Gaetano Milanesi. Firenze: Sansoni, 1906. Herdruk, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1998.
- Vitruvius, *De l'Architecture*. Parijs: Les Belles Lettres. Livre I, Philippe Fleury, 1990. Livre III, Pierre Gros, 1990. Livre IV, Pierre Gros, 1992.

———. *Handboek Bouwkunde*. Vertaald door Ton Peters. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1997.

Secundaire bronnen

- Adembri, Benedetta. *Hadrian's Villa. Guide*. Milaan: Electa, 2018.
- Armellini, Mariano. *Le Chiese di Roma dal Secolo IV al XIX*. Rome: Tipografia Vaticana, 1891. Herdruk, Rome: Ruffolo, 1942.
- Aschoff, Wiebke. *Studien zu Niccolò Tribolo*. Doctoraatsthesis, Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1967.
- Ashby, Thomas. "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner." *Papers of the British School at Rome* 2, 1904.
- Baldini, Nicoletta. "Nuovi Documenti e Alcune Ipotesi su Niccolò di Raffaello di Niccolò detto il Tribolo." In *Niccolò detto il Tribolo tra Arte, Architettura e Paesaggio*, redactie door Elisabetta Pieri en Luigi Zangheri, 19-28. Poggia a Caiano, Comune di Poggia a Caiano (Prato), 2001.
- Balestreri, Isabella. "Dettagli dall'Antico del quarto Decennio del XVI Secolo. I Maestri "PS" e "GA col Tribolo" alla Biblioteca Ambrosiana." *Lexicon. Storia e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 14/15 (2012): 25-32.
- Bartsch, Adam von. *Le Peintre-Graveur*. 21 Vols. Wenen: de J. V. Degen, 1803-1821.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 vols. Firenze: Fratelli Alinari, 1914-22. Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs de Tous les Temps et de Tous les Pays*. Parijs: Roger et Chernoviz, 1911-1919.
- Belli, Gianluca. "Alcune Osservazioni sulla carriera architettonica di Tribolo." In *Niccolò detto il Tribolo tra Arte, Architettura e Paesaggio*, redactie door Elisabetta Pieri en Luigi Zangheri, 57-71. Poggia a Caiano, Comune di Poggia a Caiano (Prato), 2001.
- Biermann, Veronica. "Leon Battista Alberti (1404-1472). De re aedificatoria libri decem." In *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, 10-15. Köln: Taschen, 2006.
- Boorsch, Suzanne. "The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 40, no. 3 (1982): 4-64.
- Borsi, Stefano. *Giuliano da Sangallo. I Disegni di Architettura e dell'Antico*. Rome: Officina Ed., 1985.
- Bosman, Lex, Koot, Roman en Hoogenboom, Annemieke, reds. *Handleiding Academische vaardigheden. Academische Vaardigheden in de Opleiding Kunstgeschiedenis*. Utrecht, 2010.
- Brothers, Cammy. "Architecture, History, Archaeology: Drawing Ancient Rome in the Letter to Leo X & in Sixteenth-Century Practice." In *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, redactie door Lars R. Jones en John K. G. Shearman, 135-140. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 2001.
- . "Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise." In *Some Degree of Happiness. Studi di Storia dell'Architettura in Onore di Howard Burns*, redactie door Maria Beltramini en Caroline Elam, 93-105, 667-683. Pisa: Ed. della Normale, 2010.
- . "Introduction." In *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice*, 6-17. Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011.
- Brown University Department of Art. *Ornament and Architecture: Renaissance Drawings, Prints and Books*. Providence, Rhode Island: Brown University, 1980.
- Brulliot, François. *Dictionnaire des Monogrammes, Marques Figurées, Lettres Initiales, Noms*

- Abrégés etc.* 2^{de} ed. Munchen: Cotta, 1832-4.
- Brunetti, Giulia en Rossella Todros, reds. *I Disegni dei Secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze*. Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990.
- Bruschi, Arnaldo. "L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento." In *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*, redactie door Jean Guillaume, 11-56. Parijs: Picard, 1992.
- Buddensieg, Tilmann. "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis." *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975):89-108.
- Burns, Howard. "Cat. 3.1.6." In *Raffaello Architetto*, geschreven door Howard Burns en Arnold Nesselrath en redactie door Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray en Manfredo Tafuri, 412-414. Milaan: Electa, 1984.
- . "Baldassarre Peruzzi and Sixteenth-Century Architectural Theory." In *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, redactie door Jean Guillaume, 207-226. Parijs: Picard, 1988.
- Bury, Michael. *The Print in Italy. 1550-1620*. Londen: British Museum Press, 2001.
- Byrne, Janet S. "Du Cerceau Drawings." *Master Drawings* 15, no. 2 (1977): 147-161, 97-205.
- Cafà, Valeria. "I Disegni di Architettura del Taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford." *Annali di Architettura* 14 (2002): 129-161.
- Campbell, Ian. *Ancient Roman Topography and Architecture*. Londen: Miller, 2004.
- Christ, Johann Friderich. *Dictionnaire des Monogrammes, Chiffres, Lettres Initiales, Logogryphes, Rébus &c. Sous Lesquels les Plus Célèbres Peintres, Graveurs & Dessinateurs ont dessiné leurs Noms*. Parijs: Sebastien Jorry, 1750.
- Christian, Kathleen Wren. "For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers: Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome." In *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, redactie door Tatjana Bartsch en Peter Seiler, 129-156. Berlijn: Mann, 2012.
- Coppa, Alessandra. *Galeazzo Alessi. Trattato di fortificazione*. Milaan: Guerini, 1999.
- Dacos, Nicole. *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*. Londen: The Warburg Institute, University of London: 1969.
- . "Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut." *The Burlington Magazine* 127, no. 988 (juli 1985): 427, 433-438.
- . "L'Anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus." In *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, redactie door Richard Harprath en Henning Wrede, 61-80. Mainz am Rhein: von Zabern, 1989.
- Davis, Margaret Daly. "Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini." In *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, redactie door Richard Harprath en Henning Wrede, 185-199. Mainz am Rhein: von Zabern, 1989.
- De Jonge, Krista. "Inventing the Vocabulary of Antique Architecture. The Early Translators and Interpreters of Renaissance Architectural Treatises in the Low Countries." In *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, redactie door Harold J. Cook en Sven Dupré (Berlijn/Zürich: LIT Verlag, 2012), 217-40.
- den Boon, Ton en Hendrickx, Ruud. *Van Dale. Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal*. 15^{de}, herziene editie. Utrecht en Antwerpen: Van Dale Uitgevers, 2015.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. "Les Gravures de Monuments Antiques d'Antonio Salamanca, à l'Origine

- du *Speculum Romanae Magnificentiae*." *Annali di Architettura* 1 (1989): 47-62.
- DiFuria, Arthur J. "Maerten van Heemskerck's Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory." *Intellectual History Review* 20 (2010): 27-51.
- . "The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maerten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute"." In *Rom zeichnen. Maerten van Heemskerck 1532-1536/37*, redactie door Tatjana Bartsch en Peter Seiler, 157-170. Berlijn: Mann, 2012.
- Dinsmoor, William. B. "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I." *The Art Bulletin*, maart 1942.
- Di Teodoro, Francesco P. *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*. 2^{de} druk. Bologna: Minerva, 2003.
- Donati, Lamberto. "Monogrammist G.A., G.P." *Maso Finiguerra* 5 (1940): 167-169.
- D'Oriano, Claudia, Elisa Poggianti, Antonella Bertagnini, Raffaello Cioni, Patrizia Landi, Margherita Polacci, Mauro Rosi. "Changes in Eruptive Style During the A.D. 1538 Monte Nuovo Eruption (Phlegrean Fields, Italy): the Role of Syn-Eruptive Crystallization." *Bulletin of Volcanology* 67, nr. 7 (augustus 2005): 601-621.
- Doursther, Horace. *Dictionnaire Universel des Poids et Mesures Anciens et Modernes*. Brussel: M. Hayez, 1840.
- Dryer, Peter en Winner, Matthias. "Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin." *Jahrbuch der Berliner Museen* 115 (1964): 53-94.
- Egger, Hermann. *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 2 vols. Wenen: Alfred Hölder, 1905-1906.
- Fane-Saunders, Peter. *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*. Cambridge: University Press, 2016.
- Fiore, Francesco Paolo. "The Trattati on Architecture by Francesco di Giorgio." In *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, redactie door Vaughan Hart en Peter Hicks, 66-85. New Haven en Londen: Yale University Press, 1988.
- Frutaz, Amato Pietro, red. *Le Piante di Roma*. 3 vols. Rome, 1962.
- Gallo, Rodolfo. "Gioan Francesco Camocio and His Large Map of Europe." *Imago Mundi* 7 (1950): 93-102.
- Geerebaert, Adhemar S. I. *Beknopt Grieks-Nederlands Woordenboek voor het Humaniora-Onderwijs*. 2^{de} druk. Luik: H. Dessain, 1953.
- Giordano, Luisa. "On Filarete's *Libro architetonico*." In *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, redactie door Vaughan Hart en Peter Hicks, 51-65. New Haven en Londen: Yale University Press, 1988.
- Giovannoni, Gustavo. *Antonio da Sangallo il Giovane*. 2 vols. Rome: Tipografia Regionale, 1959.
- González de Zárate, Jesús María, red. *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1992-1996.
- Guillaume, Jean, red. *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Parijs: Picard, 1988.
- . *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*. Parijs: Picard, 1992.
- Guilmard, Désiré. *Les Maîtres Ornemanistes. Dessinateurs, Peintres, Architectes, Sculpteurs et Gaveurs: Écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande & hollandaise)*. Parijs: Plon, 1880.
- Günther, Hubertus. "Die Lehre von den Säulenordnungen." In *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Hubertus Günther en Michael Bode, 89-107. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- . *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen:

- Wasmuth, 1988.
- . “Die Anfänge der modernen Dorica.” In *L’Emploi des Ordres dans l’Architecture de la Renaissance*, redactie door Jean Guillaume, 97-118. Parijs: Picard, 1992.
- . “Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio.” In *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, redacite door Jean Guillaume, 227-245. Parijs: Picard, 1988.
- . “Gli studi antiquari per l’”Accademia della Virtù”.” In *Jacopo Barozzi da Vignola*, redactie door Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel en Christof Thoenes, 126-128. Milaan: Electa, 2002.
- Günther, Hubertus en Christof Thoenes. “Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?” In *Rome e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*, 261-310. Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985.
- Hart, Vaughan en Peter Hicks. *Palladio’s Rome. A Translation of Andrea Palladio’s Two Guidebooks to Rome*. New Haven, Londen: Yale University Press, 2006.
- . “On Sebastiano Serlio: Decorum and the Art of Architectural Invention.” In *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, redactie door Vaughan Hart en Peter Hicks, 140-157. New Haven en Londen: Yale University Press, 1988.
- , reds. *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*. New Haven en Londen: Yale University Press, 1988.
- Haslinghuis, Edward J. *Bouwkundige termen. Woordenboek der Westerse Architectuurgeschiedenis*. Utrecht: Oosthoek, 1970.
- Heinecken, Karl Heinrich von. *Dictionnaire des Artistes, dont nous avons des Estampes*. Leipsig: Breitkopf, 1778-1790.
- Heusinger, Christian von. “Zwei Ornamentstichsammelbände in der Herzog August Bibliothek. 26.6 Geom. und 37.2.1 Geom 2°.” *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 28 (2003): 45-75.
- Hill, George Francis. *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. 2 vols. Londen: British Museum, 1930.
- Howard, Deborah. “Sebastiano Serlio’s Venetian Copyrights.” *The Burlington Magazine* 115, no. 845 (augustus 1973): 512-516.
- Hülßen, Christian. *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*. 2 vols. 2^{de} ed. Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.
- Hülßen, Christian en Hermann Egger. *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. 2 vols. Berlijn: Bard, 1913-1916.
- Krinsky, Carol Herselle. “Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967): 36-70.
- Kruft, Hanno-Walter. “Concerning the Date of the Codex Escorialensis.” *The Burlington Magazine* 112, no. 802 (januari 1970): 44-47.
- Kultzen, Rolf. “Review van *Drawings after the Antique by Amico Aspertini; Sketchbooks in the British Museum* door Phyllis Pray Bober.” *Renaissance News* 12, no. 4 (1959): 253-255.
- Lotz, Wolfgang. *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977.
- , red. *Galeazzo Alessi e l’Architettura del Cinquecento*. Genua: Sagep Ed., 1975.
- Mariette, Pierre Jean. *Abecedario de P. J. Mariette et Autres Notes Inédites de Cet Amatuer sur les Arts et les Artistes*. Parijs: J. B. Dumoulin, 1853-1860.
- Massari, Stefania, red. *Giulio Bonasone*. 2 vols. Rome: Edizioni Quasar, 1983. Mercklin, Eugen

- von. *Antike Figural kapitelle*. Berlijn: Walter de Gruyter, 1962.
- McEwen, Indra Kagis. "Introduction." In *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003.
- Miarelli Mariani, Gaetano. "Aggiunte e Notazioni sulla Formazione di Galeazzo Alessi." In *Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento*, redactie door Wolfgang Lotz, 203-210 (Genua: Sagep Ed., 1975).
- Miller, Elizabeth. *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*. Londen: V&A Publ., 1999.
- Nagel, Alexander en Christopher S. Wood, "What counted as an "Antiquity" in the Renaissance?" In *Renaissance Medievalisms*, redactie door Konrad Eisenbichler, 53-74. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance studies, 2009.
- Nagler, Georg Kaspar. *Die Monogrammisten und Diejenigen Bekannten und Unbekannten Künstler aller Schulen*. Vol. 2, *CF-GI*. München: Georg Franz, 1858-1879.
- Nash, Paul W., Nicholas Savage, Gerald Beasley, John Meriton, en Alison Shell, reds. *Early Printed Books 1478-1840: A Catalogue of the British Architecture Library's Early Imprints Collection*. Vol. 5, *Indices, Supplement, Appendices, Addenda and Corrigenda*. München: K.G. Saur, 1994-2003.
- Nesselrath, Arnold. "I Libri di Disegni di Antichità. Tentativo di una Tipologia." In *Biblioteca di storia dell'arte*, redactie door Salvatore Settis, 87-147. Vol. 3 uit *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Turijn: Giulio Einaudi, 1986.
- . "Codex Coner - 85 Years On." In vol. 2 van *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, 145-167, redactie door Cassiano Dal Pozzo, Ian Jenkins en Jennifer Montagu (Milaan: Olivetti, 1992).
- Nesselrath, Christiane Denker. *Die Säulenordnungen bei Bramante*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1990.
- Oberhuber, Konrad, redacteur. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 27, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*. Hoofdredactie door Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1978.
- Onians, John. *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- . "The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought." In *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, redactie door Jean Guillaume, 169-175. Parijs: Picard, 1988.
- Orlandi, Pellegrino Antonio. *Abcedario Pittorico*. Bologna, Costantino Pisarri, 1704.
- Pagliara, Pier Nicola. "Studi e Pratica Vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo Fratello Giovanni Battista." In *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, redactie door Jean Guillaume, 179-206. Parijs: Picard, 1988.
- Parshall, Peter. "Antonio Lafreri's "Speculum Romanae Magnificentiae"." *Print Quarterly* 23, no. 1 (maart 2006): 3-28.
- Passavant, Johann David. *Le peintre-graveur*. Vol. 6, *Avec la table générale et alphabétique des maîtres et des monogrammes*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1860-1864.
- Pauwels, Yves. *Aux Marges de la Règle. Essai sur les Ordres d'Architecture à la Renaissance*. Wavre: Mardaga, 2008.
- Payne, Alina A. *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Pieri, Elisabetta en Luigi Zangheri, reds. *Niccolò detto il Tribolo tra Arte, Architettura e Paesaggio*.

- Poggia a Caiano, Comune di Poggia a Caiano (Prato), 2001.
- Pinkster, Harm, hoofdred. *Woordenboek Latijn/Nederlands*. 6^{de} druk. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- Rebecchini, Guido en Edward H Wouk. "Biographical Notes on Marcantonio Raimondi and the Publisher Baviera." In *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, redactie door Edward H. Wouk en David Morris, 12-15. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Roland, François. "Un Franc-Comtois Éditeur et Marchand d'Estampes à Rome aux XVI^e Siècle. Antoine Lafrery (1512-1577)." *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs* 15, no. 8 (1910): 320-378.
- Rowland, Ingrid D. "Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders." *The Art Bulletin* 76, nr. 1 (maart 1994): 81-104.
- Rivoli, Duc de en Charles Ephrussi. "Notes sur les Xylographes Vénitiens du XV^e et du XVI^e Siècles." *Gazette des Beaux-Arts* 32, no. 3 serie 3 (1890): 494-503.
- Rykwert, Joseph. *The Dancing Column. On Order in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- . "Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano." In *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, redactie door Vaughan Hart en Peter Hicks, 104-121. New Haven en Londen: Yale University Press, 1988.
- Sanford, Eva Matthews. "The Destruction of Ancient Rome (Continued)." *The Classic Weekly* 40, no. 17 (10 maart 1947): 130-133.
- Schmitz, Hermann, red. *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*. Vol. 2. Berlijn: Verlag für Kunstwissenschaft, 1936-1939. Herdruk, Utrecht: HES Publishers, 1986.
- Schreiter, Charlotte. "Römische Schmuckbasen." *Kölner Jahrbuch* 28 (1995): 161-347.
- . "Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen. Interpretationsmöglichkeiten aus archäologischer Sicht." *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003): 37-66.
- Stijnman, Ad. "Grafische technieken." In *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief*, redactie door Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen, 163-185. Turnhout: Brepols, 2011.
- Thieme, Ulrich, Felix Becker en Hans Vollmer. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: E. A. Seemann, 1907-1950.
- Thoenes, Christof. "Bramante und die Säulenordnungen." *Kunstchronik* 30 (1977): 62-63.
- . "'Spezie' e 'Ordine' di Colonne nell'Architettura del Brunelleschi." In *Tomo II*, red. Centro Di, 459-469. Vol. 2 van *Filippo Brunelleschi, la sua Opera e il suo Tempo*. Firenze: Stampa Stiv, 1980.
- . "Vignolas 'Regola delli Cinque Ordini.'" *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983): 345-376.
- Thomson, David. "Introduction." In *Les Plus Excellents Bastiments de France / par J.A. Du Cerceau*, 5-9. Redactie door David Thomson en vertaald door Catherine Ludet. Parijs: Sand & Conti, 1988.
- . *Renaissance Architecture. Critics, Patrons, Luxury*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1993.
- Turner, Jane, red. *The Dictionary of Art*. 34 vols. New York: Grove, 1996.
- University of Virginia Art Museum. *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural*

- prints from column to cornice* (catalogus van de tentoonstelling, curatoren Michael J. Waters & Cammy Brothers) Charlottesville: University of Verginia Art Museum, 2011.
- Valone, Carolyne. "Giovanni Antonio Dosio: The Roman Years." *The Art Bulletin* 58, nr. 4 (december 1976): 528-541.
- Veldman, Ilja M. "Review van *Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* door Christian Hülsen, Hermann Egger en Maarten van Heemskerck." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 9, no. 2 (januari 1977): 106-113.
- Ward-Perkins, John B. *Roman Architecture*. New York: Abrams, 1977.
- Waters, Michael J. "Catalogue." In *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice*, 49-135. Charlottesville: University of Verginia Art Museum, 2011.
- . "Looking Beyond the Treatise. Single-Leaf Prints and Sixteenth-Century Architectural Culture." In *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice*, 18-48. Charlottesville: University of Verginia Art Museum, 2011.
- . "A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints." *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 488-523.
- Watkin, David. *De Westerse Architectuur. Een Geschiedenis*. 3^{de} druk. Nijmegen: Sun, 2008.
- Witcombe, Christopher L.C.E. *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. Londen: Harvey Miller, 2008.
- . *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Leiden: Brill, 2004.
- Wittkower, Rudolf. *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance*. Londen: Thames, 1978.
- Wouk, Edward H. en David Morris, reds. *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Zerner, Henri. "Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre." In *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, redactie door Jean Guillaume, 281-294. Parijs: Picard, 1988.
- Zorach, Rebecca. *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*. Chicaco: University of Chicago Press, 2008.
- Zucker, Mark, redacteur. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 25, *Early Italian Masters*. Hoofdredactie door Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1980.

Overige digitale informatiebronnen

- Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*. <http://census.bbaw.de>. s.n. "A section of an entablature, with no measurements or marks." The British Museum, Londen, 1904,0822.1.1. Laatst geraadpleegd 3 mei 2020. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0822-1-1.
- . "Folio 2A, recto: six capitals and four empty panels Verso: six capitals and six decorative panels with grotesques," Ashmolean Museum, University of Oxford, WA1935.69.3. <http://collections.ashmolean.org/object/740208>.
- . "Forum of Augustus, hemicycle, Attic base, elevation and sculpted detail; Ionic capital, elevation; Palazzo Baldassini, cortile, elevation (recto) blank (verso)." The Metropolitan Museum of Art, New York, 68.769.41. Laatst geraadpleegd op 24 mei 2020. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362599?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=-Forum+Augustus&offset=0&rpp=80&pos=5>.

-
- . “Tenplus Veneris, from a Series of Prints depicting (reconstructed) Buildings from Roman Antiquity.” The Metropolitan Museum of Art, New York, 26.50.1(112a). Laatst geraadpleegd 29 april 2020. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744100?searchField=All&sortBy=Relevance&showOnly=openAccess&ft=26.50.1&offset=0&rpp=80&pos=55>.
- . “The Adoration of the Kings. Girolamo da Treviso.” Credit Suisse. The National Gallery, Londen, NG218. Laatst geraadpleegd op 23 mei 2020. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/girolamo-da-treviso-the-adoration-of-the-kings>.

Bronvermelding Figuren

Hoofdstuk 1

- Figuur 1.1:** deze figuur is een samenstelling en dus kopie van de meeste figuren uit het eerste hoofdstuk. Voor elk van de gebruikte afbeeldingen in **Figuur 1.1** verwijs ik dus verder naar de specifieke figuurnummer hieronder.
- Figuur 1.2:** zelfgemaakte AutoCad-tekening, gebaseerd op verschillende passages uit Vitruvius, *Handboek Bouwkunde*.
- Figuur 1.3:** zelfgemaakte AutoCad-tekening, gebaseerd op verschillende passages en de afbeeldingen uit Leon Battista Alberti, *Ten Books on Architecture* en met behulp van Afb. 1 “*Leone Battista Alberti, Die drei Säulenordnungen, nach M. Theuer*” uit Hubertus Günther, “*Die Lehre von den Säulenordnungen*”, 99.
- Figuur 1.4:** scan van de folio 57v uit volume 2 (facsimile) van Filarete, *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architettura*, red. door Anna M. Finole en Liliana Grassi (TAV. 32 (f. 57 v.)).
- Figuur 1.5:** scan van folio 33 uit volume 2 (facsimile) van Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, red. door Corrado Maltese, transcr. door Livia Maltese Degrassi (f. 33 TAV. 219).
- Figuur 1.6:** scan van pagina LXIIIr uit Cesare Cesariano, *Vitruvius De Architectura. With an introduction and index by Carol Herselle Krinsky*. Inleiding en index door Carol Herselle Krinsky (LIBER QUARTUS LXIII). Getoond is een deel van de scan van de pagina, zonder de tekst onderaan en de hoofding bovenaan.
- Figuur 1.7:** deze drie foto's van het Tempietto zijn zelf genomen.
- Figuur 1.8:** deze foto van de *Brand in de Borgo* is zelf genomen.
- Figuur 1.9:** deze afbeelding is overgenomen van PDF-versie (“Téléchargement”) van het *Vierde Boek* (p. 11/162) afkomstig van de Architectura-website van het Centre d'Études Supérieures de la Renaissance te Tours: Sebastiano, Serlio. “*Les Livres d'Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura...*” Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais, Tours. Laatste geraadpleegd 26 maart 2020. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp.
- Figuur 1.10:** zelfgemaakte AutoCad-tekening, gebaseerd op verschillende passages uit Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture*. Het waren vooral de eerste pagina's van elke orde waarop de maatvoering van de zuilonderdelen staat beschreven waarop ik mij baseerde. Voor het de ossenkop en het wiel op het Dorisch entablement, voor Korinthische en Composiet-kapiteel heb ik resp. fol. 140v, fol. 169v en fol. 185r ingescand, in Autocad ingeladen en overgetekend.
- Figuur 1.11:** deze basen zijn een herneming uit Figuur 1.10, maar (het idee achter) de figuur is integraal overgenomen van afbeelding 43 uit Hubertus Günther *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, 52.
- Figuur 1.12:** deze drie foto's van het Pantheon zijn zelf genomen.
- Figuur 1.13:** deze afbeelding is overgenomen van PDF-versie (“Téléchargement”) van het *Vierde Boek* (p. 128/162) afkomstig van de Architectura-website van het Centre d'Études Supérieures de la Renaissance te Tours: Sebastiano, Serlio. “*Les Livres d'Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura...*” Centre d'Études Supérieures

de la Renaissance. Université François-Rabelais, Tours. Laatst geraadpleegd 26 maart 2020. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp.

Figuur 1.14: deze twee foto's zijn zelf genomen (A) Rome, Museo dei Fori Imperiali, inv. FC 348 (B) Rome, Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1918.

Figuur 1.15: Gozzoli, Benozzo. *Architravstudien; Gebäckstücke*. Veer op onregelmatig getint bruin papier, 178 x 157 mm. Albertina, Wenen, 25450v. <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/b58b7bb4-821d-4239-93a8-701b45459e0b>.

Figuur 1.16: foto van folio 11v uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).

Figuur 1.17: deze drie foto's zijn zelf genomen. De identificatie is overeenkomstig Christian Hülsen, "Foglio 11v," *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 1, *Testo* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984), 21-2 en Stefano Borsi, "f. 11v [Studi di trabeazioni diverse]," in *Giuliano da Sangallo* (Rome: Officina Ed., 1985), 91-3.

Figuur 1.18: deze figuur bestaat uit twee aparte afbeeldingen die naast elkaar zijn gezet en verschaald zodat het één tekening lijkt, wat het oorspronkelijk ook was. Het gaat om volgende twee afbeeldingen: (**links**) van Heemskerck, Maarten. *Forum Romanum und Kapitol vom Palatin aus (linker Teil)*, ca. 1532-36. Pen, 236 x 277 mm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlijn, 79 D 2 a, fol. 79 verso. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1302535&viewType=detailView>. (**rechts**) van Heemskerck, Maarten. *Forum Romanum und Kapitol vom Palatin aus (rechter Teil)*, ca. 1532-36. Pen, 236 x 277 mm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlijn, 79 D 2 a, fol. 80 recto. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=741454&viewType=detailView>.

Figuur 1.19: deze drie foto's zijn zelf genomen.

Figuur 1.20: zelfgenomen foto van folio 23r uit Hermann Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, vol. 2, *Tafeln*. (Wenen: Alfred Hölder, 1905–1906), 23.

Figuur 1.21: Meester A van het Larger Talman Album. *Eight Column Bases*, 1490-1510. Pen en donkerbruine inkt, 360 x 270 mm. Ashmolean Museum, University of Oxford, Oxford, WA1942.55.108. <http://collections.ashmolean.org/object/73317>.

Figuur 1.22: (A) deze foto is zelf genomen, (B) detail van een zelfgenomen foto van "TAV. CLXXXIII, fig. 318" uit Alfonso Bartoli, *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 2, *Tav. 101-200*. (Firenze, Fratelli Alinari, 1915), TAV. CLXXXIII, fig. 318, Arch. 633 recto + 632 recto, (C) zelfgenomen foto van folio 100v uit Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, 2 vols, red. Corrado Maltese, transcr. Livia Degrassi (Milaan: Il Polifilo, 196), 100v TAV. 186, (D) detail van Domenico Antonio de Chiarellis (Menicantonio). *Codex Mellon, folios 27 verso-28 recto*, 1513. Pen en bruine inkt, 208 x 145mm. The Morgan Library & Museum, New York, 1978.44. <https://www.themorgan.org/collection/codex-mellon/29>, (E) Anoniem uit de kring van de Sangallo-familie. *Column Base from the Inside of the Temple of Marte Ultore; verso: Column Base* (fol. 17v), 16^{de} eeuw. Bruine inkt, 202 x 142 mm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge. <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/168321?position=15>.

Figuur 1.23: zelfgemaakte AutoCad-tekening, gebaseerd op Figuur 11.1 uit Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen, *Kunsttechnieken in Historisch*

Perspectief (Turnhout: Brepols, 2011), 163.

- Figuur 1.24:** Giovanni Antonio da Brescia, *Architectural ornament with a base and capital of a column, and a scroll*, 1510-1520. Gravure. 150 x 107 mm, The British Museum, Prints & Drawings, Londen, 1845,0825.725. https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1346579&partId=1&page=2&searchText=da+Brescia&images=&people=&place=&from=&fromDate=&toDate=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=ðname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&peoA=&plaA=&termA=&sortBy=&view=.
- Figuur 1.25:** (A) Meester van 1515. *Bases of five Corinthian columns with elaborate carved decoration*, ca. 1515. Gravure, 288 x 200 mm. British Museum, Londen, Prints & Drawings, 1878,0713.2642. https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1361093&partId=1&searchText=Master+of+1515&page=1. (B) Afbeelding 15 “Vier Pilasterbasen. Kat. Nr. 25 recto” uit Peter Dryer en Matthias Winner, “Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin.” *Jahrbuch der Berliner Museen* 115 (1964): 69. (C) Afbeelding 16 “Pilasterbasis. Kat. Nr. 25 verso” uit Dryer en Winner, “Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin,” 69.
- Figuur 1.26:** Meester van 1515. *Gebälk mit Volute und Vase auf Triglyphe*, eerste derde van 16^{de} eeuw. Droge naald, 204 x 143 mm. Albertina, Wenen, DG1962/1154. <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/f2ba1c0f-563a-47b6-ae3f-3503bd51f043>.
- Figuur 1.27:** Serlio, Sebastiano en Veneziano, Agostino. *Doric base and profile*, 1528. Gravure, 117 mm x 184 mm. The British Museum, Londen, Prints & Drawings, 1869,0410.208. https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1445188&partId=1&searchText=Serlio&page=1.
- Figuur 1.28:** Serlio, Sebastiano en Veneziano, Agostino. *Corinthian entablature*, 1528. Gravure, 123 mm x 197 mm. The British Museum, Londen, Prints & Drawings, 1869,0410.213. https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1445243&partId=1&searchText=Serlio&page=1.

Hoofdstuk 2

- Figuur 2.1:** beide figuren (links en rechts) zijn dezelfde als die in Appendix B opgenomen zijn als Catalogus nr. 20 en Catalogus nr. 21.
- Figuur 2.2:** deze prent is een herneming van “Figure 17” uit Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 505.
- Figuur 2.3:** deze prent is een herneming van “Fig. 17” uit Michael J. Waters, “Looking Beyond the Treatise. Single-Leaf Prints and Sixteenth-Century Architectural Culture,” in *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance architectural prints from column to cornice* (Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011), 30.
- Figuur 2.4:** Serlio, Sebastiano. *Speculum Romanae Magnificentiae: Corinthian base*, 1544. Ets, 147 x 175 mm. The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, New York, 41.72(2.41). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402791?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1400-1600&showOnly=openAccess&ft=Serlio&offset=0&rpp=20&pos=1>.
- Figuur 2.5:** (bovenaan links) Anonymus A. *Architektonische Details. Vatikanischer Obelisk. Trajanssäule [Anonymus A]*, eind ‘1530. Pen, 196 x 148 mm. Kupferstichkabinett

der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlijn, 79 D 2 a, fol. 9 recto. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1305141&viewType=detailView>. **(bovenaans rechts)** Anonymus A. *Architektonische Details [Anonymus A]*, eind '1530. Pen, 196 x 148 mm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlijn, 79 D 2 a, fol. 9 verso. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1303228&viewType=detailView>. **(onderaans links)** eigen foto **(onderaans rechts)** Meester P.S.. *Sections of decorated entablatures from the three columns beneath the Capitol*, 1537. Gravure, 221 x 161 mm. The British Museum, Prints and Drawings, Londen, 1904,0822.1.7. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0822-1-7.

Figuur 2.6: Meester G.A. met de Kraaienpoot. *Corinthian Base from the Forum of Augustus, Rome*, na ca. 1537. Prent, 108 x 152 mm. The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.11. <http://embark2.eservices.virginia.edu/Object1615?sid=41&x=316945>.

Figuur 2.7: Meester G.A. met de Kraaienpoot. *Composite Capital and Two Ionic Bases*, ca. 1533-1566. Prent, 152 x 171 mm. The Fralin Museum of Art at the University of Virginia, Charlottesville, 1984.22.7. <http://embark2.eservices.virginia.edu/Object1611?sid=41&x=233330>.

Figuur 2.8: Meester G.A. (toeschrijving). *Speculum Romanae Magnificentiae: Composite capital*, 16^{de} eeuw. Gravure, 118 x 140 cm. The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, New York, 41.72(2.25). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402788?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1400-1600&ft=capital&offset=0&rpp=80&pos=77>.

Figuur 2.9: Meester G.A. (toeschrijving). *A section of an entablature, with no measurements or marks*, 1535-1537. Gravure, 145 mm x 164 mm. The British Museum, Prints & Drawings, Londen, 1904,0822.1.1. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0822-1-1.

Figuur 2.10: **(A)** Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschrijving). *Templum Idor Egito, from a Series of Prints depicting (reconstructed) Buildings from Roman Antiquity*, ca. 1530-1550. Gravure, 167 x 120 mm. The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, New York, 26.50.1(121a). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744202?searchField=All&sortBy=Relevance&showOnly=openAccess&ft=26.50.1&offset=0&rpp=80&pos=63> **(B)** Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschrijving). *Tenplus Veneris, from a Series of Prints depicting (reconstructed) Buildings from Roman Antiquity*, ca.1530-1550. Gravure, 134 x 100 mm. The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, New York, 26.50.1(112a). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744100?searchField=All&sortBy=Relevance&showOnly=openAccess&ft=26.50.1&offset=0&rpp=80&pos=55> **(C)** eigen foto.

Figuur 2.11: Meester G.A. met de Kraaienpoot (toeschrijving). *Speculum Romanae Magnificentiae: The upper portion of Trajan's Column, showing arabesque work on the crowning turret*, 16^{de} eeuw. Gravure, 260 x 160 mm. The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, New York, 41.72(1.100). [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402599?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=41.72\(1.100\)&offset=0&rpp=20&pos=1](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402599?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=41.72(1.100)&offset=0&rpp=20&pos=1).

Figuur 2.12: Anoniem. *Design for a Stage Set Depicting a Perspectival View of an Ideal Renaissance City*. Gravure, 340 x 236 mm. The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, New York, 2016.684.15. <https://www.metmuseum.org/art/>

collection/search/752033?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=-Master+G.A.&offset=0&rpp=80&pos=40.

Figuur 2.13: detail van Figuur 1.3.

Figuur 2.14: deze foto is zelf genomen (Vaticaan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono, MV_1186_0_0).

Figuur 2.15: deze prent is een herneming van “Figure 3” uit Michael J. Waters, “A Renaissance without Order: Ornament. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, nr. 4 (2012): 492.

Figuur 2.16: eigen AutoCad-tekening. Voor de omzetting van de eenheden werd gebruik gemaakt van Horace Doursther, *Dictionnaire Universel des Poids et Mesures Anciens et Modernes*. Brussel: M. Hayez, 1840.

Figuur 2.17: deze prent is een deel van een herneming van “no. 132” uit Thomas Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” *Papers of the British School at Rome* 2, 1904.

Figuur 2.18: foto van (een deel van) folio 27r uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).

Figuur 2.19: da Treviso, Girolamo, *The Adoration of the Kings*, circa 1523-1524. Olie op hout, 144,2 x 125,7 cm. The National Gallery, Main Collection, Londen, NG218. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/girolamo-da-treviso-the-adoration-of-the-kings>.

Figuur 2.20: zelfgenomen foto.

Figuur 2.21: scan van “Simb. CXXXIII” uit Stefania Massari, red., *Giulio Bonasone*. volume 2, (Rome: Edizioni Quasar, 1983), 163.

Appendix A

Hieronder volgt een overzicht van de gebruikte figuren in Appendix A met een korte beschrijving van de bronfiguur waarop ze gebaseerd is. Voor de eerste zeven figuren, die onderdelen zijn van Figuur 1.10, van de “Woordenlijst Bouwkundige Termen” is een eventuele verwijzing naar de juiste pagina’s uit het *Vierde Boek* van Serlio beschreven. De desbetreffende folio-nummers zijn overgenomen van de Engelstalige vertaling van Vaughan Hart en Peter Hicks uit 1996, welke gebaseerd zijn op de editie 1618-19.

Figuur A.1: oorspronkelijk gebaseerd op fol. 188r (afbeelding) uit het *Vierde Boek*, maar zelf verder uitgebreid door ook andere begrippen te betrekken.

Figuur A.2: *Vierde Boek*, fol. 141r (beschrijving en afbeelding voor het linkerdeel van de figuur, het rechterdeel is een eigen samenstelling).

Figuur A.3: *Vierde Boek*, fol. 169r (beschrijving en afbeelding) voor de Korinthische base, fol. 158v (beschrijving en afbeelding) voor de Attische base.

Figuur A.4: *Vierde Boek*, fol. 140r (beschrijving en afbeelding) voor het Dorisch kapiteel, fol. 159r en 159v (beschrijving en afbeelding) voor het Ionisch kapiteel.

Figuur A.5: *Vierde Boek*, fol. 169v (beschrijving en afbeelding).

Figuur A.6: *Vierde Boek*, fol. 140v (beschrijving en afbeelding).

Figuur A.7: *Vierde Boek*, fol. 161r (beschrijving en afbeelding).

Zoals reeds gezegd, heb ik voor de figuren van de motieven, samengebracht in **Figuur A.8**, zo veel mogelijk bestaande spolia gebruikt uit Rome zelf. Het grootste deel

van de motieven zijn overgetekend op basis van zelfgenomen foto's. Hieronder is kort verklaard van welke spolia die foto's genomen zijn.

acanthus, hangend: base van de Tempel van Concordia (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1818), onderste torus.

acanthus, staand: base van de Portico van het Baptisterium op de Lateraan, onderste deel van de oorspronkelijke van de zuilschacht.

acanthus, acanthus met afwisselend reitbladeren: base van de Tempel van Concordia (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1819), bovenste torus.

bladerkrans, horizontaal: gebaseerd op de figuur van “gebladerte, staand (2): entablement van de Tempel van Vespasianus en Titus (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1918), gootlijst bovenaan het entablement.”. De bladeren daarvan zijn horizontaal geplaatst, verschaald en geometrisch aangepast om deze figuur te verkrijgen naar het voorbeeld van het desbetreffende motief uit het artikel van Schreiter¹.

bladerkrans, eikenbladeren: base uit de Tempel van Venus Genetrix (Museo dei Fori Imperiali, inv. FC 348), bovenste torus.

bladerkrans, eikenbladeren met band: base in de kloostergang van de S. Giovanni in Laterano, bovenste torus.

bladtoppen: base uit de Tempel van Venus Genetrix (Museo dei Fori Imperiali, inv. FC 348), astragaal.

gebladerte, hangend: gebaseerd op de figuur van “gebladerte, staand (2): entablement van de Tempel van Vespasianus en Titus (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1918), gootlijst bovenaan het entablement.”. De bladeren daarvan zijn omgedraaid, verschaald en geometrisch aangepast om deze figuur te verkrijgen naar het voorbeeld van het desbetreffende motief uit het artikel van Schreiter².

gebladerte, staand (1): gebaseerd op de figuur van “gebladerte, staand (2): entablement van de Tempel van Vespasianus en Titus (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1918), gootlijst bovenaan het entablement.”. De bladeren daarvan zijn horizontaal geplaatst, verschaald en geometrisch aangepast om deze figuur te verkrijgen naar het voorbeeld van het desbetreffende motief uit het artikel van Schreiter³.

gebladerte, staand (2): entablement van de Tempel van Vespasianus en Titus (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1918), gootlijst bovenaan het entablement.

gliefen, basisvorm: gebaseerd op de figuur van “gliefen, met staafjes”. Het motief is zo aangepast om Afb. 21,1 te bekomen uit het artikel van Schreiter⁴.

gliefen, vroege keizertijd: gebaseerd op de figuur van “gliefen, met staafjes”. Het motief is zo aangepast om Afb. 21,2 te bekomen uit het artikel van Schreiter⁵.

gliefen, met staafjes: base van de Tempel van Concordia (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1818). Het motief versiert de beide hollijsten, maar ik heb het motief overgetekend van de bovenste hollijst.

gliefen, Severisch: base in de buitenplaats van de Thermen van Diocleziano (Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano). Het motief versiert de beide hollijsten, maar ik heb het motief overgetekend van de onderste hollijst.

¹ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

² Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

³ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

⁴ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 196..

⁵ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 196..

koord: base uit de kloosteromgang van de Thermen van Diocleziano (Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano), astragaal.

kraallijst: dit motief is niet gebaseerd op een foto van een bepaalde spolia, maar door eenvoudig enkele cirkeljtes naast elkaar te zetten, Afb. 3 uit het artikel van Schreiter indachtig⁶.

kussens, met pijlen: base uit de Tempel van Mars Ultor (Museo dei Fori Imperiali, inv. FA 2516), onderste torus.

kussens, zonder pijlen: hiervoor heb ik de figuur van “kussens, met pijlen” overgenomen, maar de tussenliggende pijlen verwijderd, Afb. 3 uit het artikel van Schreiter indachtig⁷.

Lesbisch cymatium, standaardvorm (staand): base in de buitenplaats van de Thermen van Diocleziano (Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano), hiellijst onderaan.

Lesbisch cymatium, standaardvorm (hangend): gebaseerd op de figuur van “Lesbisch cymatium, standaardvorm (staand)”. Ze is enkel verticaal gespiegeld.

Lesbisch cymatium, blad-cymatium (Flavisch): pilasterbase uit de Tempel van Venus Genetrix (Museo dei Fori Imperiali, inv. FC 348).

Lesbisch cymatium, beugel-cymatium: entablement van de Tempel van Concordia (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1953), hiellijst onder het fries.

Lesbisch cymatium, schaar-cymatium: entablement (Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano).

Lesbisch cymatium, variant: entablement van de Tempel van Concordia (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1953), hiellijst boven het fries.

lotuspalmet: base van de Tempel van Concordia (Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1818), plint.

lussen, vroege keizertijd: gebaseerd op de figuur van “lussen, variant”, naar het voorbeeld van Afb. 22,1 uit het artikel van Schreiter⁸.

lussen, variant: base (Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, inv. MV_2517_0_0), bovenste hollijst.

parellijst: al de vier parellijsten zijn in beperkte mate gebaseerd op de parellijst van de omliggende van de voordeur van de S. Giorgio in Velabro, maar zijn vooral eigen geometrische tekingen, naar het voorbeeld van Afb. 14 uit het artikel van Schreiter⁹.

ranken: fries-onderdeel gevonden onderaan het Capitool langs de Via del Teatro di Marcello.

touw: base van de Tempel van Apollo Sosianus nabij het Theater van Marcellus, bovenste torus.

vlechtwerk, enkelvoudig: archeologisch fries-fragment gevonden in de ondergrondse passage tussen het Forum van Trajanus en het Forum van Caesar.

vlechtwerk, dubbel (parallel): base uit de Tempel van Mars Ultor (Museo dei Fori Imperiali, inv. FA 2516), bovenste torus.

vlechtwerk, dubbel (geschrant): gebaseerd op de figuur van “vlechtwerk, meervoudig”, naar het voorbeeld van Afb. 18 uit het artikel van Schreiter¹⁰.

vlechtwerk, meervoudig: base uit de Villa Adriana in Tivoli, onderste torus.

⁶ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

⁷ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 169.

⁸ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 197.

⁹ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 188.

¹⁰ Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” 194.

Appendix B

Van elke afbeelding die in deze catalogus gebruikt werd, is de bronvermelding onderaan elk corresponderend catalogusnummer toegevoegd.

Appendix C

- Figuur C.1:** detail van Domenico Antonio de Chiarellis (Menicantonio), *Codex Mellon, folios 26 verso-27 recto*, 1513. Pen en bruine inkt, 208 x 145mm. The Morgan Library & Museum, New York, 1978.44. <https://www.themorgan.org/collection/codex-mellon/28>.
- Figuur C.2:** detail van een foto van “TAV. CXXX, fig. 236” uit Alfonso Bartoli, *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 2, *Tav. 101-200*. (Firenze, Fratelli Alinari, 1915), TAV. CXXX, fig. 236, arch. 550 recto.
- Figuur C.3:** zelfgemaakte AutoCad-tekening, gebaseerd op de afmetingen uit de prent van Meester G.A. en die uit de tekening. Voor de omzetting van de eenheden werd gebruik gemaakt van Horace Doursther, *Dictionnaire Universel des Poids et Mesures Anciens et Modernes*. Brussel: M. Hayez, 1840.
- Figuur C.4:** detail van een foto van “TAV. CCCLXXVIII, fig. 878 D” uit Alfonso Bartoli, *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 5, *Tav. 401-500*. (Firenze, Fratelli Alinari, 1922), TAV. CCCLXXVIII, fig. 878 D, arch. 2010.
- Figuur C.5:** deze foto is zelf genomen (Rome, Musei Capitolini, Tabularium, inv. S 1818).
- Figuur C.6:** zelfgemaakte AutoCad-tekening: **(links)** het profiel volgens Schreiter is een overtekening in AutoCad op basis van een scan van “Abb. 217, 4” uit Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” *Kölner Jahrbuch* 28 (1995): 284. **(midden)** voor het profiel van Meester G.A. baseerde ik me op de afmetingen op de prent. **(rechts)** voor het profiel volgens de Codex Coner baseerde ik me op de afmetingen bij de tekening en de omzetting van één minuut gelijk is aan 0,0097 meter volgens Thomas Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” *Papers of the British School at Rome* 2, 1904, 13.
- Figuur C.7:** deze prent is een deel van een herneming van “no. 126” uit Thomas Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” *Papers of the British School at Rome* 2, 1904.
- Figuur C.8:** deze foto is zelf genomen (Rome, Baptisterium van Lateranen, voorportaal).
- Figuur C.9:** zelfgemaakte AutoCad-tekening: **(links)** voor het profiel van Meester G.A. baseerde ik me op de afmetingen op de prent. **(rechts)** het profiel volgens Schreiter is een overtekening in AutoCad op basis van een scan van “Abb. 218,12” uit Charlotte Schreiter, “Römische Schmuckbasen,” *Kölner Jahrbuch* 28 (1995): 285.
- Figuur C.10:** **(links)** foto van folio 15r uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984). **(rechts)** foto van folio 38v uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).
- Figuur C.11:** detail van een foto van “TAV. CCCXXII, fig. 534” uit Alfonso Bartoli, *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 4, *Tav. 301-400*. (Firenze, Fratelli Alinari, 1919), TAV. CCCXXII, fig. 534, arch. 1852.
- Figuur C.12:** detail uit: van Heemskerck, Maarten. *Details vom Forum des Augustus, halbes korinthisches Pilasterkapitell vom Tempel Mars Ultor*, ca. 1532-36. Pen, 133 x 209 mm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlijn, 79 D 2 a, fol. 21 verso. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&modu->

le=collection&objectId=1080490&viewType=detailView.

- Figuur C.13:** Monogrammist PS. *A base of a Corinthian column from the palazzo Baldassini entablature*, 1537. Gravure, 110 mm x 163 mm. The British Museum, Londen, Prints & Drawings, 1904,0822.1.27. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0822-1-27.
- Figuur C.14:** zelfgemaakte AutoCad-tekening, gebaseerd op de afmetingen op de prent van (**links**) Meester G.A. en (**rechts**) Meester P.S..
- Figuur C.15:** zelfgenomen foto (Rome, Museo dei Fori Imperiali, inv. FA 2516).
- Figuur C.16:** zelfgemaakte AutoCad-tekening: **(1)** voor het profiel volgens de Codex Coner baseerde ik me op de afmetingen bij de tekening van folio 95, welke overeenkomt met no. 124 in Thomas Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," *Papers of the British School at Rome 2*, 1904 **(2)** voor het profiel van Meester G.A. baseerde ik me op de afmetingen op de prent **(3)** het profiel volgens Schreiter is een overtekening in AutoCad op basis van een scan van "Abb. 218,1" uit Charlotte Schreiter, "Römische Schmuckbasen," *Kölner Jahrbuch 28* (1995): 285 **(4)** dit profiel is gebaseerd op de tekening van Baldassare Peruzzi (GDSU 633r) die ik haalde uit "TAV. CLXXXIII, fig. 318" uit Alfonso Bartoli, *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 2, Tav. 101-200. (Firenze, Fratelli Alinari, 1915), TAV. CLXXXIII, fig. 318, arch. 633.
- Figuur C.17:** herneming van "no. 75" uit Thomas Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," *Papers of the British School at Rome 2*, 1904.
- Figuur C.18:** foto van folio 38v uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).
- Figuur C.19:** detail van een foto van "Abb. 16" uit Tilmann Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15* (1975): 105.
- Figuur C.20:** deze afbeelding is overgenomen van de PDF-versie ("Téléchargement") van het *Vierde Boek* (p. 42/162) afkomstig van de Architectura-website van het Centre d'Études Supérieures de la Renaissance te Tours: Sebastiano, Serlio. "Les Livres d'Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura...." Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais, Tours. Laatste geraadpleegd 26 maart 2020. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp.
- Figuur C.21:** zelfgemaakte AutoCad-tekening: **(1)** dit profiel is gebaseerd op de tekening van Giuliano da Sangallo (*Codex Barberini 4424*, fol. 38v) die ik haalde uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984) **(2)** voor het profiel van Meester G.A. baseerde ik me op de afmetingen op de prent **(3)** voor het profiel volgens de Codex Coner baseerde ik me op de afmetingen bij de tekening van folio 95, welke overeenkomt met no. 124 in Thomas Ashby, "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner," *Papers of the British School at Rome 2*, 1904 **(4)** dit profiel is gebaseerd op de tekening van Giovanni Francesco da Sangallo (Lissabon, Museu Nacional, inv. 1713c) die ik haalde uit Tilmann Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung

im Sangallo-Kreis,” *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975): 105.

Figuur C.22: zelfgenomen foto's.

Figuur C.23: deze afbeelding is overgenomen van de PDF-versie (“Téléchargement”) van het *Vierde Boek* (p. 43/162) afkomstig van de Architectura-website van het Centre d'Études Supérieures de la Renaissance te Tours: Sebastiano, Serlio. “Les Livres d'Architecture. Serlio, Sebastiano. Regole generali di architettura...” Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais, Tours. Laatst geraadpleegd 26 maart 2020. http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp.

Figuur C.24: zelfgenomen foto.

Figuur C.25: zelfgenomen foto.

Figuur C.26: zelfgenomen foto.

Figuur C.27: zelfgenomen foto.

Figuur C.28: zelfgenomen foto.

Figuur C.29: zelfgenomen foto.

Figuur C.30: zelfgenomen foto (Rome, Museo Nazionale Terme Diocleziano).

Figuur C.31: detail van een foto van folio 14v uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).

Figuur C.32: zelfgenomen foto.

Figuur C.33: detail van een herneming van “no. 119” uit Thomas Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” *Papers of the British School at Rome* 2, 1904.

Figuur C.34: Giovanni Antonio da Brescia. *Architectural ornament with a base and capital from which hangs a mask base and profile*, 1510-1520. Gravure, 140 mm x 109 mm. The British Museum, Londen, Prints & Drawings, 1845,0825.724. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-724.

Figuur C.35: zelfgenomen foto.

Figuur C.36: zelfgenomen foto.

Figuur C.37: zelfgenomen foto.

Figuur C.38: zelfgenomen foto.

Figuur C.39: zelfgenomen foto (Rome, Museo Nazionale Terme Diocleziano).

Figuur C.40: zelfgenomen foto (Vaticaanstan, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti).

Figuur C.41: zelfgenomen foto (Vaticaanstan, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti).

Figuur C.42: detail van een herneming van “no. 140” uit Thomas Ashby, “Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner,” *Papers of the British School at Rome* 2, 1904.

Figuur C.43: detail van een foto van Afb. 13 uit Giulia Brunetti en Rossella Todros, reds. *I Disegni dei Secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze* (Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990).

Figuur C.44: s.n.. *Face of a marble composite capital with rams' heads in place of the volutes*, 1^{ste}-2^{de} eeuw. Marmer, 292,1 mm x 812,8 mm. The British Museum, Londen, Greek and Roman, 1973,0217.3. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1973-0217-3.

- Figuur C.45:** detail van een foto van folio 14v uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).
- Figuur C.46:** zelfgenomen foto (Rome, Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano).
- Figuur C.47:** zelfgenomen foto (Rome, San Giovanni in Laterano, Chiostro).
- Figuur C.48:** zelfgenomen foto (Tivoli, Villa Adriana).
- Figuur C.49:** zelfgenomen foto (Rome, Museo dei Fori Imperiali).
- Figuur C.50:** detail van Domenico Antonio de Chiarellis (Menicantonio). *Codex Mellon, folios 69 verso-70 recto*, 1513. Pen en bruine inkt, 208 x 145mm. The Morgan Library & Museum, New York, 1978.44. <https://www.themorgan.org/collection/codex-mellon/71>.
- Figuur C.51:** zelfgenomen foto (Vaticaan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono, MV_871_0_0).
- Figuur C.52:** zelfgenomen foto (Rome, Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano).
- Figuur C.53:** detail van Rafaël, *The Healing of the Lame Man (Acts 3: 1-8)*, ca. 1515-1516. Papier gemonteerd op canvas, 320 x 390 cm. The Victoria and Albert Museum, Londen, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069359/the-healing-of-the-lame-cartoon-for-a-raphael/>.
- Figuur C.54:** zelfgenomen foto (Ostia Antica, oostelijke ingang).
- Figuur C.55:** detail van een foto van folio 15r uit Christian Hülsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, 2^{de} ed, vol. 2, *Tavole* (Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984).
- Figuur C.56:** zelfgenomen foto.
- Figuur C.57:** zelfgenomen foto.