

# **DE BOETVAARDIGE MARIA** **MAGDALENA BINNEN HET** **INTERNATIONAAL CARAVAGGISME**

Aantal woorden: 32.259

Lien Vandenberghe

Studentennummer: 01710044

Promotor: Prof. dr. Koenraad Jonckheere

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 - 2021



# Auteursrecht

De auteur en de promotor geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

# Voorwoord

Toen ik vier jaar geleden voor de opleiding Kunstwetenschappen koos, had ik nooit gedacht dat die keuze zo juist kon zijn. Ik leerde niet alleen mezelf kennen, maar ook zag ik verschillende facetten van de wereld, gaande van historische dilemma's tot hedendaagse debatten. Doorheen al die jaren leerde ik kritisch omgaan met de informatie die op mijn pad kwam. Door het opzetten van die kritische bril kwam ik tot het besef dat het bestaand historisch onderzoek nog een heel aantal zaken onbesproken laat. De beeldvorming rond vrouwen in de schilderkunst is daar één van.

Als vrouw kan ik echter niet anders dan nadenken over de manier waarop vrouwen gerepresenteerd worden in de visuele cultuur. We worden voortdurend geconfronteerd met mediabeelden die bepalen hoe we ons moeten gedragen en hoe we er moeten uitzien. Wat ik hieraan interessant vind, is dat dit helemaal niet nieuw is. Ook in de zestiende en zeventiende eeuw werkten beelden normerend. De manier waarop mannen en vrouwen hier toen mee omgingen, inspireert mij om de normen waarmee ik vandaag de dag geconfronteerd word, af te tasten. Historisch onderzoek gaat voor mij niet over het verleden, maar wel over de hedendaagse samenleving die continu refereert naar de religieuze en politieke context van toen.

Bij het schrijven van deze masterproef probeerde ik dominante verhalen in vraag te stellen. Het belangrijkste wat ik hieruit meeneem, is dat ik ook mijn eigen verhaal in vraag moet stellen. Historisch onderzoek staat nooit vast en is niet eindig. Ik hoop dan ook dat deze paper aanzet geeft tot het verkennen van nieuwe denkpijlers, zoals de voorbij vier jaar mij aanzet gaven tot dit onderzoek.

# Dankwoord

In de eerste plaats wil ik mijn promotor prof. dr. Koenraad Jonckheere bedanken voor de begeleiding bij het schrijven van deze masterproef. Uw kritische blik en suggesties waren niet alleen een grote hulp, maar wakkerden mijn interesse voor dit onderwerp steeds opnieuw aan. Na onze gesprekken had ik telkens weer nieuwe inspiratie. Daarnaast bedank ik dr. Gwendoline de Mûelenaere voor het aanreiken van relevante literatuur. Ik wil ook Zoë, een medestudent en vooral een goede vriendin, bedanken voor het uitwisselen van ideeën in deze laatste fase van onze opleiding. Tenslotte bedank ik mijn familie en vrienden voor de blijvende steun en de aanmoedigende gesprekken over mijn onderzoek. Mijn mama wil ik ook bedanken voor het naleeswerk.

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding: Maria Magdalena en caravaggistische devotiepanelen .....</b>	<b>9</b>
<b>Deel 1 <i>De boetvaardige Maria Magdalena: een evenwicht tussen traditie en vernieuwing</i> .....</b>	<b>19</b>
1.1. <i>Het caravaggisme in verhouding tot de traditionele beeldvorming .....</i>	21
1.2. <i>De continuïteit en discontinuïteit van iconografische elementen in het caravaggisme .....</i>	27
<b>Deel 2 <i>De boetvaardige Maria Magdalena als exponent van religieuze en politieke conflicten in de zestiende en zeventiende eeuw</i> .....</b>	<b>35</b>
2.1. <i>Maria Magdalena als strijdkracht van de Contrareformatie in Italië, Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden .....</i>	37
2.2. <i>De boetvaardige Maria Magdalena getransformeerd tot genretafereel in de Noordelijke Nederlanden .....</i>	49
2.3. <i>Religieus pluralisme in Utrecht: een protestantse Maria Magdalena? .....</i>	57

<b>Deel 3 <i>De boetvaardige Maria Magdalena</i> in dialoog met het religieuze vrouwenbeeld uit de vroegmoderne tijd.....</b>	<b>67</b>
3.1. <i>De koppelaarster: Maria Magdalena als strijdmiddel tegen prostitutie .....</i>	69
3.2. <i>The male gaze: Maria Magdalena als dekmantel voor erotiek binnen het religieuze decorum.....</i>	79
3.3. <i>Maria Magdalena als vrouwelijke mystica: normatief of emancipatorisch? .....</i>	89
3.4. <i>The female gaze: Maria Magdalena voor en door vrouwen.....</i>	97
<b>Besluit: <i>De boetvaardige Maria Magdalena</i> als flexibel inzetbaar.....</b>	<b>105</b>
<b>Literatuurlijst .....</b>	<b>113</b>
<b>Afbeeldingen.....</b>	<b>123</b>
<b>Illustratieverantwoording.....</b>	<b>181</b>

Aantal woorden: 32.259





# Inleiding: Maria Magdalena en caravaggistische devotiepanelen

Maria Magdalena. Een figuur waar de Kerk niet al te enthousiast van werd in de zeventiende eeuw en ook vandaag twifelen mensen haar naam te noemen. Haar figuur kenmerkt zich door tal van tegenstrijdigheden waardoor een coherente betekenis een zoektocht blijft. Heilige figuren als Maria Magdalena spraken in de zestiende en zeventiende eeuw tot de verbeelding. Talloze schrijvers, dichters, beeldhouwers en schilders zochten naar een manier om de dubbelzinnigheid in dit religieuze figuur te visualiseren. Er ontstond een gamma aan afbeeldingen die de verschillende aspecten van Maria's persoonlijkheid in de verf zetten. Over sommige van deze schilderijen is veel geschreven, terwijl andere kunstwerken onbesproken blijven. Zo is de sensuele uitwerking van *De boetvaardige Maria Magdalena* door de Venetiaanse schilder Titiaan (1490-1576) een geliefd onderzoeksobject bij kunsthistorici die de erotische geaardheid van dit schilderij probeerden te duiden in de politieke, religieuze context en het beeld rondom vrouwen in de zestiende eeuw (afb. 24). Een dergelijke contextuele benadering van devotiepanelen met Maria Magdalena ontbreekt echter in het onderzoek naar het internationaal caravaggisme, de stijlstroming van de Italiaanse Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) en zijn navolgers.

Aan Michelangelo Merisi da Caravaggio's sobere en vrome uitwerking van *De boetvaardige Maria Magdalena* besteedden kunsthistorici wel degelijk aandacht (afb. 35). John L. Varriano heeft het in zijn

monografie *Caravaggio: the art of realism* over de realistische benadering van Caravaggio tegenover heiligen als Maria Magdalena.<sup>1</sup> Daarnaast vermeldt ook Genevieve Warwick *De boetvaardige Maria Magdalena* in haar onderzoek naar Caravaggio's realistische en gewaagde werkmethode in het boek *Caravaggio: realism, rebellion, reception*.<sup>2</sup> In het essay *Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene* heeft Patrick Hunt het eveneens over de uniciteit van Caravaggio's realistische uitwerking van een heilige figuur als Maria Magdalena.<sup>3</sup> Tussen de radicaal realistische uitwerking van Maria Magdalena door Caravaggio en de sensuele uitwerking van dit figuur door Titiaan zitten echter heel wat caravaggistische schilderijen die een middenweg zoeken tussen deze twee benaderingen. Om een volledig beeld te krijgen van de betekenis van Maria Magdalena in de zestiende en zeventiende eeuw en de rol die de schilderkunst daarin speelde, is het van groot belang de caravaggistische devotiepanelen te betrekken in het onderzoek naar dit dubieuze figuur.

*De boetvaardige Maria Magdalena* van de Utrechtse caravaggist Gerard van Honthorst (1592-1656) is één van de devotiepanelen die kunsthistorici onaangeroerd laten (afb. 1). Hoewel het om de unieke uitwerking van een eeuwenoude iconografie als die van Maria Magdalena gaat, is de betekenis van dit schilderij nog nooit grondig onderzocht. Het schilderij bevindt zich sinds 1989 in het Hermitage museum in Sint-Petersburg, maar wordt in de verschillende catalogi van het museum met maar weinig context of zelfs helemaal niet vermeld.<sup>4</sup> Het museum stelt het schilderij overigens niet tentoon op dit moment en heeft het werk nog niet gedigitaliseerd.<sup>5</sup> Richard Judson en Rudolf Ekkart vermelden het schilderij in hun monografie *Gerrit van Honthorst 1592-1656* met een iconografische beschrijving die zich beperkt tot de dominante betekenis die aan Maria Magdalena toegeschreven wordt en enkele visuele omschrijvingen.<sup>6</sup> Stephanie S. Dickey is de enige die Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* in haar publicatie *Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art* in een bredere religieuze, politieke context plaatst met aandacht voor genderrollen en -stereotypen in de zestiende en zeventiende eeuw.<sup>7</sup> Dickey heeft echter niet de ambitie uitgebreid

---

<sup>1</sup> John L. Varriano, *Caravaggio: the art of realism* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010).

<sup>2</sup> Genevieve Warwick, *Caravaggio: realism, rebellion, reception*, Studies in seventeenth- and eighteenth-century art and culture (Delaware: University of Delaware Press, 2006).

<sup>3</sup> Patrick Hunt, 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene', in *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, reds. Michelle Erhardt en Amy Morris, Studies in religion and the arts (Leiden: Brill, 2012), 161–88.

<sup>4</sup> *Musée de l'Ermitage peinture de l'Europe occidentale: catalogue II: Pays-Bas, Flandre, Belgique, Hollande, Allemagne, Autriche, Angleterre, Danemark, Norvège, Finlande, Suède, Hongrie, Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie*. (Leningrad: Aurora, 1976), 185; Tatiana Koustodieva, *Musée de l'Ermitage peinture d'Europe Occidentale des XIIIe-XVIIIe siècles* (Leningrad: Aurora, 1989).

<sup>5</sup> Александра Валерьевна Кольцова, 'Looking for The penitent Magdalene by Gerrit van Honhorst', 30 oktober 2020.

<sup>6</sup> J. Richard Judson en Rudolf E. O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656* (Doornspijk: Davaco, 1999), 101–2.

<sup>7</sup> Stephanie S. Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60 (2010): 69.

in te gaan op dit schilderij. Een bijkomend onderzoek naar dit werk zou ons nochtans een vollediger beeld kunnen geven van de betekenis van Maria Magdalena in de zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderkunst en de manier waarop de caravaggisten dergelijke iconografie invulden.

Een eerste doel van deze paper is om de betekenis van Maria Magdalena in de politieke en religieuze context van de zestiende en zeventiende eeuw te duiden en vervolgens te achterhalen hoe de caravaggisten de betekenis van dit figuur invulden. Rond de politieke en religieuze context van het internationaal caravaggisme is reeds veel geschreven in publicaties als *Darkness & light: Caravaggio & his world* door Edmund Capon.<sup>8</sup> Ook het artikel *The age of Caravaggio: early modern Catholicism* door Pamela Jones biedt een contextuele benadering van het caravaggisme.<sup>9</sup> Het boek *Sinners & saints: darkness and light: Caravaggio and his Dutch and Flemish followers* van Dennis Paul Weller gaat dieper in op de Nederlandse en Vlaamse context die de werken van de caravaggisten beïnvloedde.<sup>10</sup> Deze publicaties zijn zeer waardevol in het onderzoek naar de politieke en religieuze factoren die een rol speelden in de vorming van het caravaggisme, maar hebben weinig aandacht voor de iconografie van Maria Magdalena in deze context. Deze paper wil daar verandering in brengen en die lokale en internationale, politieke en religieuze context koppelen aan caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena uit Italië, Frankrijk en de Nederlanden.

Een tweede doel van deze thesis is de beeldvorming rond vrouwen in de caravaggistische devotiepanelen te achterhalen. Deze hangt ontegensprekelijk samen met de religieuze en politieke context. Het onderzoek naar de rol van vrouwen in de schilderkunst, als deel van de iconografie maar ook als kunstenaars of als consumenten van kunst, ging nog maar kort geleden van start.<sup>11</sup> Vanaf de jaren '70 van de twintigste eeuw ondernamen feministische historici de eerste pogingen om de kunstgeschiedenis inclusiever te maken en vrouwen te betrekken in het kunsthistorische discours rondom de zestiende en zeventiende eeuw.<sup>12</sup> Met name het artikel van Linda Nochlin (1931-2017), waarin ze zich de vraag stelt "Why have there been no great women artists?", was baanbrekend voor een gendergevoelige kunstgeschiedenis. Dit artikel zette een nieuwe traditie in gang waarin feministische kunstgeschiedenis onderdeel werd van de academische wereld.<sup>13</sup> Daarnaast wees ook Griselda Pollock op de eenzijdigheid van kunsthistorisch onderzoek: "We started from the premise that

---

<sup>8</sup> Edmund Capon, red. *Darkness & light: Caravaggio & his world* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2003).

<sup>9</sup> Pamela Jones, 'The age of Caravaggio: early modern Catholicism', *Studies: An Irish Quarterly Review* 86, nr. 341 (1997): 33–42.

<sup>10</sup> Dennis Paul Weller, *Sinners & saints: darkness and light: Caravaggio and his Dutch and Flemish followers* (Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1998).

<sup>11</sup> Geraldine A. Johnson en Sara F. Matthews Grieco, *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 7–8; H. Diane Russell, 'Art history', *Signs* 5, nr. 3 (1980): 469–70.

<sup>12</sup> Whitney Chadwick, *Women, art, and society*, 2de dr. (Londen: Thames and Hudson, 1996), 8.

<sup>13</sup> Jill Fields, 'Frontiers in feminist art history', *Frontiers: A Journal of Women Studies* 33, nr. 2 (2012): 4.

women had always been involved in the production of art, but that the historians of our culture were reluctant to admit it".<sup>14</sup>

In eerste instantie won vooral het onderzoek naar vrouwelijke kunstenaars aan belangstelling. Belangrijke vrouwelijke schilders als Artemisia Gentileschi (1593-1653) en Judith Leyster (1609-1660) kwamen aan de oppervlakte dankzij publicaties als *Women, art and society* door Witney Chadwick.<sup>15</sup> Wat de beeldvorming over vrouwen in de zestiende en zeventiende eeuw betreft, zijn er echter nog heel wat hiaten.<sup>16</sup> Aan de hand van de iconografie van Maria Magdalena proberen we een beeld te scheppen van de manier waarop de caravaggisten vrouwen afbeeldden en of deze afbeeldingen al dan niet aansloten bij de realiteit waarin vrouwen in de zestiende en zeventiende eeuw leefden. Op die manier levert deze thesis niet enkel een bijdrage aan de kunstgeschiedenis, maar ook aan de gendergeschiedenis. Volgens Joan Scott onderzoekt gendergeschiedenis de "culturally available symbols that evoke multiple (and often contradictory) representations [of power]" en de normatieve, religieuze en politieke concepten die deze symbolen betekenis geven.<sup>17</sup> In deze paper gebruiken we de iconografie van Maria Magdalena binnen de stijlstroming van het caravaggisme om te achterhalen op welke manier de relaties tussen mannen en vrouwen geproduceerd en gereproduceerd werden in de visuele cultuur van de zestiende en zeventiende eeuw.

In een eerste onderdeel van deze paper zullen we de traditionele beeldvorming rond Maria Magdalena in kaart brengen om vervolgens te onderzoeken hoe de caravaggisten met deze traditionele iconografie omgingen. We vertrekken vanuit enkele alomvattende publicaties over de beeldvorming rond Maria Magdalena. Susan Haskins gaf als één van de eerste historici een overzicht van de betekenis van Maria Magdalena doorheen de geschiedenis in haar boek *Mary Magdalen: myth and metaphor*. Ze legt de focus op de oorspronkelijke betekenis van Maria Magdalena in de evangeliën, die wezenlijk verschilt van de verschillende betekenissen die Maria doorheen de tijd toegeschreven kreeg.<sup>18</sup> Naast Haskins boek biedt de publicatie *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque* een exhaustief overzicht van de betekenis van Maria Magdalena van de middeleeuwen tot en met de vroegmoderne tijd.<sup>19</sup> Tenslotte was ook het boek *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een bijbelfiguur* door Régis Burnet en

---

<sup>14</sup> Griselda Pollock, 'Women, art and ideology: questions for feminist art historians', *Woman's Art Journal* 4, nr. 1 (1983): 40, <https://doi.org/10.2307/1358100>.

<sup>15</sup> Chadwick, *Women, art, and society*, 105–8, 124–6.

<sup>16</sup> Johnson en Grieco, *Picturing women*, 7–8.

<sup>17</sup> Joan W. Scott, 'Gender: a useful category of historical analysis', *The American Historical Review* 91, nr. 5 (1986): 1067, <https://doi.org/10.2307/1864376>.

<sup>18</sup> Susan Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor* (Londen: HarperCollins, 1993).

<sup>19</sup> Michelle Erhardt en Amy Morris, reds. *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, *Studies in religion and the arts* (Leiden: Brill, 2012).

Walter Meeus van meerwaarde voor deze paper.<sup>20</sup> Aan de hand van deze publicaties zullen we de betekenis van Maria Magdalena volgens de evangeliën en de middeleeuwse kerkvaders toelichten, om vervolgens te onderzoeken in hoeverre Gerard van Honthorst en zijn collega's afweken van deze traditionele beeldvorming. Hoe gaan de caravaggisten om met een eeuwenoude bestaande iconografie als die van Maria Magdalena? Welke traditionele, iconografische elementen nemen zij over en welke laten ze achterwege?

In een tweede onderdeel zoeken we naar een contextuele verklaring voor de stilistische en iconografische keuzes die de caravaggisten maakten bij het afbeelden van Maria Magdalena. Met name de religieuze en politieke conflicten in de zestiende en zeventiende eeuw waren bepalend voor de manier waarop Gerard van Honthorst en zijn collega's Maria Magdalena voorstelden. We bekijken de beweging van de Contrareformatie als katalysator voor een veranderende beeldvorming rond Maria Magdalena. Vooral in Italië, Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden was de Contrareformatie van belang. De rol van het caravaggisme binnen de Contrareformatie is al vaak onderzocht, net als de rol van Maria Magdalena als strijdwapen van de Contrareformatie. John Gash geeft met zijn artikel *Counter-reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens* bijvoorbeeld een aanzet tot dit onderzoek.<sup>21</sup> Daarnaast heeft Xander van Eck het in zijn publicatie *From doubt to conviction: clandestine Catholic churches as patrons of Dutch caravaggesque painting* over het caravaggisme en de Contrareformatie in de Nederlanden.<sup>22</sup> Odile Delenda onderzoekt op haar beurt welke rol Maria Magdalena in deze religieuze strijd speelde in het artikel *L'héroïne de la Contre Réforme: les visages de Marie-Madeleine*.<sup>23</sup> In dit onderdeel van de paper proberen we het onderzoek naar de Contrareformatie en het caravaggisme te koppelen aan het onderzoek naar Maria Magdalena binnen de Contrareformatie.

Naast het narratief van de Contrareformatie kijken we ook naar de alternatieve betekenissen die Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* aannam in een seculiere of protestante context (afb. 1). In de Noordelijke Nederlanden werd de Gereformeerde Kerk de officiële staatsreligie en moesten de caravaggisten zoeken naar een manier om de iconografie van Maria Magdalena aantrekkelijk te maken in een land waar de religieuze situatie onstabiel was. In de Nederlanden werd de genreschilderkunst enorm populair, wat echter niet betekende dat religieuze schilderkunst geweerd werd. Het is van groot belang om de verwantschappen tussen de genreschilderkunst en de

---

<sup>20</sup> Régis Burnet en Walter Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur* (Averbode: Averbode, 2009).

<sup>21</sup> John Gash, 'Counter-Reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens', *Studies: An Irish Quarterly Review* 104, nr. 416 (2015): 373–87.

<sup>22</sup> Xander van Eck, 'From doubt to conviction: clandestine Catholic churches as patrons of Dutch caravaggesque painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22, nr. 4 (1993): 217–34.

<sup>23</sup> Odile Delenda, 'L'héroïne de la Contre Réforme: les visages de Marie-Madeleine', *Le Monde de la Bible*, nr. 143 (2002): 38–45.

religieuze schilderkunst verder te onderzoeken om Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* volledig te duiden. Vervolgens bekijken we hoe Van Honthorst en zijn tijdgenoten manieren zochten om een in oorsprong katholieke iconografie als die van Maria Magdalena aantrekkelijk te maken voor protestantse toeschouwers. Deze paper wil voorbij gaan aan het traditionele narratief rond Maria Magdalena als ultieme strijdwapen van de Contrareformatie en wil ook aandacht hebben voor alternatieve betekenisprocessen. De publicaties *Rembrandt's reformation of a Catholic subject: The penitent and the repentant Saint Jerome* door Catherine B. Scallen en *Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s* door David de Witt dienen als een aanzet om de protestantse betekenis van katholieke iconografieën niet alleen in het oeuvre van de veel besproken Nederlandse schilder Rembrandt van Rijn (1606-1669), maar ook in het oeuvre van de Nederlandse caravaggisten te onderzoeken.<sup>24</sup>

Om *De boetvaardige Maria Magdalena* door Gerard van Honthorst volledig te duiden, moeten we ook aandacht hebben voor de genderrollen en -stereotypen binnen de katholieke en protestantse kerk die invloed hadden op de beeldvorming rond Maria Magdalena in de zestiende en zeventiende eeuw (afb. 1). Een derde deel van deze paper gaat daarom uitgebreid in op de beeldvorming rond vrouwen in de vroegmoderne tijd. In hoeverre hadden genderbepalingen invloed op de beeldvorming rond Maria Magdalena en hoe gingen de caravaggisten hiermee om? Heel wat feministische historici en kunsthistorici onderzochten de rol van de vrouw in de vroegmoderne tijd reeds uitgebreid. Zo is Els Kloek in Nederland een grote autoriteit. Ze publiceerde onder meer de boeken *Women of the Golden Age: an international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy* en *Vrouw des huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*. In dit laatste boek besteedt ze aandacht aan de rol van vrouwen in de Nederlanden.<sup>25</sup> Wat betreft de beeldvorming rond vrouwen in Italiaanse contrijen is de publicatie *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy* door Geraldine A. Johnson van groot belang.<sup>26</sup> Tenslotte is Merry Wiesner-Hanks een autoriteit in het onderzoek naar de rol van vrouwen in de vroegmoderne tijd. Haar boeken *Women and gender in early modern Europe* en *Gender in history* zijn canonieke werken binnen de gendergeschiedenis.<sup>27</sup> Haar publicatie *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice* vult de

---

<sup>24</sup> David de Witt, 'Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s', *Jahrbuch der Berliner Museen* 51 (2009): 17–24; Catherine B. Scallen, 'Rembrandt's reformation of a Catholic subject: The penitent and the repentant Saint Jerome', *The Sixteenth Century Journal* 30, nr. 1 (1999): 71–88, <https://doi.org/10.2307/2544900>.

<sup>25</sup> Els Kloek, *Women of the Golden Age: an international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy* (Hilversum: Verloren, 1994); Els Kloek, *Vrouw des huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw* (Amsterdam: Balans, 2009).

<sup>26</sup> Johnson en Grieco, *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*.

<sup>27</sup> Merry E. Wiesner-Hanks, *Gender in history* (Malden: Blackwell, 2001); Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, Repr. (Cambridge: Cambridge university press, 1996).

gendersgeschiedenis aan met een waardevol onderzoek naar de rol van het Christendom in de beeldvorming rond vrouwen in de zestiende en zeventiende eeuw.<sup>28</sup>

In deze paper proberen we bovenstaande inzichten uit de vrouwen- en religiestudies te koppelen aan de beeldvorming rond Maria Magdalena door de caravaggisten. We onderzoeken de positie van Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* ten opzichte van het dominante, christelijke vrouwenbeeld uit de zestiende en zeventiende eeuw aan de hand van vier vrouwentypologieën in de schilderkunst die allen uiting vinden in de iconografie van Maria Magdalena (afb. 1). Een eerste figuur is de koppelaarster, een vrouwelijke pooier die prostituees en klanten aan elkaar koppelt. Ook Maria Magdalena was een prostituee en het is daarom niet onbelangrijk te onderzoeken welke rol prostitutie in de zestiende en zeventiende eeuw speelde, hoe autoriteiten hiermee omgingen en welke invloed dit had op de caravaggisten en hun uitbeelding van Maria Magdalena. In de publicatie *The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets* onderzoekt Rachel Geschwind de rol van de prostitutie in de beeldvorming rond Maria Magdalena in *chapbooks* en *broadsheets*.<sup>29</sup> In deze paper willen we Geschwinds onderzoek verbreden en de rol van prostitutie op de beeldvorming rond Maria Magdalena in de devotionele schilderkunst van de caravaggisten onderzoeken.

Een tweede typologie is de vrouw als erotisch object. Hier is veel onderzoek naar gedaan wat betreft schilders uit de hoogrenaissance. Het boek *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity* van Paola Tinagli biedt een mooi overzicht van de manier waarop vrouwen in de renaissance afgebeeld werden, onder meer als erotische objecten.<sup>30</sup> *The female nude: art, obscenity and sexuality* van Linda Nead focust in het bijzonder op dit erotische aspect.<sup>31</sup> Over de objectivering en seksualisering van vrouwen in de caravaggistische schilderkunst wordt in deze publicaties echter niet gesproken. Publicaties rond seksualiteit en het caravaggisme verdiepen zich voornamelijk in de homoerotische schilderijen van Caravaggio. In zijn boek *After Cavaggio* besteedt Micheal Fried bijvoorbeeld aandacht aan de vleselijke afbeelding van jonge mannen, terwijl hij vrouwen onvermeld laat. Deze paper wil hier verandering in brengen en onderzoeken in hoeverre de caravaggisten afwijken en aansluiten bij de geërotiseerde afbeeldingen van vrouwen en Maria Magdalena in het bijzonder. Een grote inspiratiebron hiervoor is de publicatie *Rembrandt and the female nude* door Eric Jan Sluijter, die als één van de enige kunsthistorici aandacht besteedt aan seksualiteit en erotiek in het oeuvre van

---

<sup>28</sup> Merry E. Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice* (Londen: Routledge, 2000).

<sup>29</sup> Rachel Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', in *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, reds. Michelle Erhardt en Amy Morris, *Studies in religion and the arts* (Leiden: Brill, 2012), 107–34.

<sup>30</sup> Paola Tinagli e.a., *Women in Italian renaissance art: gender, representation and identity* (Manchester: Manchester University Press, 1997).

<sup>31</sup> Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity and sexuality* (Londen: Routledge, 1992).

een schilder die vooral bekend stond om zijn radicaal realisme, iets wat ook voor de caravaggisten geldt.<sup>32</sup>

Een derde typologie die we onderzoeken, is die van de mystica. Mystica's waren vrouwen die aan de hand van lichamelijke ervaringen het woord van God verkondigden. De grote autoriteit op vlak van vrouwelijke spiritualiteit en mystiek is Caroline Walker Bynum met publicaties als *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in medieval religion*.<sup>33</sup> Bynum schrijft vooral over mystica's uit de middeleeuwen, maar ook in de vroegmoderne tijd waren mystica's van belang. Sarah Apetrei schrijft over mystica's in de zestiende en zeventiende eeuw in haar artikel *Mysticism and feminism in seventeenth-century England*.<sup>34</sup> Dit relevante onderzoek werd echter nooit geïntegreerd in het onderzoek naar de beeldvorming over Maria Magdalena door de caravaggisten. Ook Susan Haskins, de grootste autoriteit in het onderzoek naar Maria Magdalena, vermeldt het verband tussen de iconografie van Maria Magdalena en vrouwelijke mystiek maar kort.<sup>35</sup> In publicaties over het caravaggisme wordt Maria Magdalena besproken in de context van de Contrareformatie zonder aandacht voor de genderrollen en -stereotypen die door de katholieke kerk bepaald werden. In dit deel van de paper bekijken we de manier waarop de caravaggisten afwijken en aansluiten bij het dominante beeld van de vrouwelijke mystica. We bekijken de mogelijkheid tot een emancipatieve afbeelding van Maria Magdalena.

In een laatste hoofdstuk gaan we verder door op een emancipatorisch vrouwenbeeld door de caravaggisten. We onderzoeken de manier waarop vrouwelijke opdrachtgevers en schilders Maria Magdalena als actief subject afbeeldden. Wat waren hun motieven voor dergelijke afbeeldingen en in hoeverre wijken deze af van het dominante vrouwenbeeld dat bepaald werd door een mannelijke blik? Het belang van vrouwelijke opdrachtgevers en schilders werd lange tijd onderschat. De laatste jaren gaven kunsthistorici als Witney Chadwick hier voor het eerst aandacht aan.<sup>36</sup> Mary Garrard onderzocht op haar beurt de vrouwelijke caravaggist Artemisia Gentileschi in haar publicaties *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art* en *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*.<sup>37</sup> Wat betreft het onderzoek naar vrouwelijke opdrachtgevers zijn de publicaties *Perception and presentation: mythological imagery and the female gaze in Italian Renaissance art* door Victoria Erlich en *Beyond Isabella: secular women patrons of art in*

---

<sup>32</sup> Eric Jan Sluiter, *Rembrandt and the female nude* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).

<sup>33</sup> Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in medieval religion* (New York: Zone books, 1992).

<sup>34</sup> Sarah Apetrei, 'Mysticism and feminism in seventeenth-century England', *The Way* 46, nr. 4 (2007): 48–69.

<sup>35</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 250.

<sup>36</sup> Chadwick, *Women, art, and society*.

<sup>37</sup> Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art* (Princeton: Princeton University Press, 1989); Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity* (Berkeley: University of California Press, 2001).



*Renaissance Italy* door Sheryl E. Reiss en David Wilkins van belang.<sup>38</sup> In dit deel van de paper onderzoeken we in hoeverre de beeldvorming van Maria Magdalena door vrouwelijke opdrachtgevers en caravaggisten verschilt van de dominante representatie van Maria Magdalena door mannen.

Deze paper onderzoekt de beeldvorming rond Maria Magdalena in het internationaal caravaggisme vanuit een contextuele benadering. We onderzoeken de politieke en religieuze context, alsook de rol van vrouwen in de vroegmoderne tijd die ontegensprekelijk samenhang met deze context. Deze contextuele benadering wordt aangevuld met een stilistische benadering. Het caravaggisme is zowel qua onderwerpen als qua stijl vernieuwend door zijn felle licht- en donkercontrasten, de keuze voor het afbeelden van een welbepaald moment en het gebruik van dynamische gebaren en gezichtsuitdrukkingen.<sup>39</sup> Deze paper combineert een stilistische en contextuele benadering om een volledig beeld te krijgen van de betekenis en de tot stand koming van de caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena. We hebben overigens niet enkel aandacht voor de ontstaanscontext van Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena*, maar ook voor de perceptie van dit werk in de zestiende en zeventiende eeuw (afb. 1). In deze paper proberen we niet alleen de intenties van caravaggistische devotiepanelen te achterhalen, maar ook de manier waarop verschillende toeschouwers, katholieken en protestanten, mannen en vrouwen, deze werken interpreteerden.

Primair onderzoek naar de betekenis van Maria Magdalena doorheen de geschiedenis, alsook naar het caravaggisme als internationale stijkstroming is al vele malen gebeurd. Wat vandaag ontbreekt binnen dit onderzoek is een analyse van de beeldvorming rond Maria Magdalena binnen het caravaggisme, een allomvattende publicatie waarin het caravaggisme en Maria Magdalena samenkomen. In dit onderzoek benaderen we secundaire literatuur uit de kunstgeschiedenis, maar ook uit de religie- en cultuurgeschiedenis, politieke geschiedenis en gendergeschiedenis op een kritische manier. We linken deze verschillende onderzoeken aan elkaar en vullen deze aan met eigen theoretische inzichten en visuele analyses om tot nieuwe, genuanceerde conclusies te komen over de rol van het caravaggisme in de beeldvorming rond Maria Magdalena en vrouwen *tout court*.

Om een duidelijk beeld te krijgen van de beeldvorming rond Maria Magdalena in caravaggistische devotiepanelen, spitsen we ons toe op één welbepaald schilderij. Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* vormt de perfecte casus voor het onderzoeken van traditionele en alternatieve betekenissen in het werk van de caravaggisten (afb. 1). Aan de hand van visuele en theoretische vergelijkingen met caravaggistische devotiepanelen uit Italië, Frankrijk en de Nederlanden,

---

<sup>38</sup> Victoria Ehrlich, *Perception and presentation: mythological imagery and the female gaze in Italian Renaissance art*, ProQuest Dissertations and Theses (Electronic resource collection) (Arlington: University of Texas at Arlington, 2007).

<sup>39</sup> Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, herziene ed. (New York: Harper & Row, 1975), 3.

achterhalen we de beeldvorming van Maria Magdalena binnen het internationaal caravaggisme in de periode van de tweede helft van de zestiende eeuw tot de eerste helft van de zeventiende eeuw. Op die manier wil deze paper bijdragen aan een vollediger en meer genuanceerde kunstgeschiedenis, die voorbij gaat aan singuliere narratieven en openstaat voor verschillende en flexibele betekenissen van religieuze iconografieën en kunsthistorische stijlen.

## Deel 1 *De boetvaardige Maria*

*Magdalena: een evenwicht tussen  
traditie en vernieuwing*



## 1.1. Het caravaggisme in verhouding tot de traditionele beeldvorming

In Gerard van Honthorsts *De boetvaardige Maria Magdalena* zien we Maria Magdalena met schrik in haar ogen. De tranen lopen overvloedig over haar wangen (afb. 1). Het is duidelijk dat Maria Magdalena zich in dit schilderij op een cruciaal moment in haar leven bevindt: het moment van haar bekering tot het Christendom, tot een waardige levensweg. Van Honthorst geeft in dit schilderij een vernieuwende weergave van een eeuwenoude, religieuze iconografie. In dit werk krijgt Maria Magdalena de betekenis van boetvaardige zondares, een betekenis die extra benadrukt werd in de zeventiende eeuw. Ook in de middeleeuwen stond Maria Magdalena echter al bekend als boetvaardige zondares. De negatieve connotatie rond dit heilige figuur was in geen geval nieuw en kreeg in de zeventiende eeuw slechts een *update*. In dit hoofdstuk leggen we de betekenis van Maria Magdalena volgens de evangeliën en de traditionele beeldvorming bloot om vervolgens te onderzoeken in hoeverre Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* hierbij aansluit. Al snel zal duidelijk worden waar de caravaggisten afwijken van de traditionele beeldvorming rond dit dubbelzinnige figuur.

De Maria Magdalena die Gerard van Honthorst en de andere caravaggisten afbeelden, werd in eerste instantie geïdentificeerd met het Bijbelse figuur Maria van Magdala. In het *Evangelië volgens Marcus* wordt naar Maria van Magdala verwezen als één van de volgelingen van Jezus, die samen met twee andere vrouwen getuige was van de kruisiging van Christus. Na de graflegging gingen de drie vrouwen olie kopen om Jezus' lichaam te balsemen. In het *Evangelië volgens Mattheüs* komt Maria Magdalena eveneens voor als omstaander van de kruisiging. Mattheüs beschrijft hoe een engel de opstanding van Christus aan Maria Magdalena aankondigde. In het *Evangelië volgens Lucas* speelt Maria ook een belangrijke rol als volgelingen van Jezus tijdens zijn leven in plaats van enkel na zijn dood. Lucas beschouwt Maria als één van Jezus' vrouwelijke volgelingen, naast de twaalf mannelijke apostelen. Hij vermeldt verder dat Jezus "zeven demonen" uit Maria Magdalena's lichaam verdreef, een gezegde dat later geïnterpreteerd werd als de bevrijding van zeven zonden. Tenslotte is er het *Evangelië volgens Johannes*, waarin Maria Magdalena een nog belangrijkere rol krijgt dan in de andere evangeliën. In dit

evangelie is Maria Magdalena de eerste persoon die de verrezen Christus aanschouwde.<sup>40</sup> Als enige bleef ze lang genoeg wachten bij zijn graf, tot hij opstond en haar vroeg om die boodschap te verkondigen aan de overige volgelingen.<sup>41</sup>

Doorheen de geschiedenis werd Maria van Magdala vermengd met twee andere figuren uit de Bijbel. Deze samensmelting had een grote impact op de beeldvorming rond Maria Magdalena in de Westerse schilderkunst. In de zesde eeuw schoof paus Gregorius de Grote († 604) Maria Magdalena als eerste naar voren als boetvaardige vrouw.<sup>42</sup> Hij deed dit door Maria van Magdala gelijk te stellen aan twee andere figuren. Één daarvan was Maria van Bethanië, die samenwoonde met haar zuster Marta. In het *Evangelie volgens Lucas* kwam Jezus bij de zusters in Bethanië op bezoek.<sup>43</sup> Marta vertegenwoordigde het actieve leven tijdens zijn bezoek. Ze hield zich bezig met het huishouden en de bediening. Maria vertegenwoordigde het contemplatieve leven: ze hielp niet mee in de bediening, maar luisterde geconcentreerd naar Jezus' woorden.<sup>44</sup> Het *Evangelie volgens Johannes* vermeldt bij dit bezoek een zalving. Johannes omschrijft hoe Maria een kruikje met nardusolie nam en Jezus' voeten hiermee balsemde. Vervolgens droogde ze zijn voeten met haar lange haren. In het *Evangelie volgens Johannes* worden de zusters nogmaals vermeldt op een andere plaats in het verhaal, samen met hun broer Lazarus van Bethanië. Lazarus was ernstig ziek en hoopte op een bezoek van Jezus, die hem zou genezen. Jezus wachtte twee dagen met langskomen en wanneer hij aankwam, was Lazarus al vier dagen overleden en begraven. Marta rende naar Jezus toe en verweet hem zijn late komst. Daarmee bevestigde ze haar geloof in Jezus als Messias. Marta's zuster, Maria, viel vervolgens huilend voor zijn voeten. Jezus was zo aangedaan door haar leed, dat hij Lazarus terug tot leven wekte. Ook Maria's geloof in Jezus werd daarmee bevestigd.<sup>45</sup>

Een andere figuur die geïntegreerd werd in de persoon van Maria Magdalena, wordt vermeld in het *Evangelie volgens Lucas*. Het gaat om een zondige vrouw van wie de naam niet geweten is. In dit verhaal deed een zondares haar intrede op het feest van Simon de Farizeeër, waar een aantal genodigden samen met Jezus aan tafel zaten. De anonieme zondares benaderde Jezus van achteren en barstte voor zijn voeten in tranen uit; ze had spijt van haar zonden. Vervolgens waste ze zijn voeten met haar tranen en droogde deze met haar lange haren. Tenslotte wreef ze zijn voeten in met een geurige olie. De zondares kuste Jezus' voeten meermaals die avond en dat wekte veel ongeloof op bij

---

<sup>40</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een bijbelfiguur*, 17.

<sup>41</sup> Bram Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten* (Leuven: Davidsfonds, 2010), 10.

<sup>42</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 93–94; Guido Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte* (Leuven: Van Halewyck, 2002), 89.

<sup>43</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 11.

<sup>44</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een bijbelfiguur*, 27–28.

<sup>45</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 11.

de omstanders. Simon veroordeelde de intieme handelingen, omdat deze vrouw de reputatie van een zondares had. Het was erg ongewoon dat Jezus zich liet aanraken door een zondares die zich schuldig maakte aan alle zeven zonden. Jezus verdedigde de anonieme vrouw met het argument dat haar zonden reeds verdreven waren, doordat zij zoveel “liefde” had getoond.<sup>46</sup>

Deze drie verhalen werden in de zesde eeuw strategisch aaneengekoppeld door Gregorius de Grote. De verhalen bevatten veel gelijkenissen, met het element van de zalving als grootste verbinding. De versmelting van Maria van Magdala, de trouwe volgeling en getuige van de opstand, met de anonieme zondares wiens zonden vergeven werden en Maria van Bethanië, die een onvoorwaardelijk geloof in Jezus en zijn woorden toonde, zorgde voor de vorming van een dubieus figuur met tegenstrijdige karaktereigenschappen.<sup>47</sup> Maria Magdalena was trouwe volgeling én zondares. Enerzijds had ze een zondig bestaan, anderzijds bracht Christus haar tot het ware geloof. Deze tegenstrijdige betekenissen maakten van haar het ultieme voorbeeld van berouw en boetedoening, alsook een symbool voor geestelijke liefde.<sup>48</sup> In Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* zien we deze dubieuze figuur terugkomen in een zeventiende-eeuwse, caravaggistische uitwerking (afb. 1). Van Honthorst benadrukt de boetvaardigheid en de zonden van Maria Magdalena, maar wijst eveneens op Maria's trouw aan God door de dramatische weergave van het moment waarop Maria Magdalena zich bekeert tot het ware geloof. In de context van de Contrareformatie zal de betekenis van Maria Magdalena als boetvaardige zondares overheersen.

In de middeleeuwen werd Maria Magdalena in eerste instantie vaak afgebeeld als belangrijke getuige van de opstanding van Christus.<sup>49</sup> Dit is zichtbaar in één van de eerste voorstellingen van Maria Magdalena in Dura-Europos uit de derde eeuw voor Christus (afb. 10). In deze muurschildering zien we Maria Magdalena met een brandende fakkel het graf van Jezus benaderen. De muurschildering draagt het onderschrift “vrouwenprocessie”, omdat er waarschijnlijk nog meer vrouwelijke volgelingen van Jezus afgebeeld werden. Op wat er van deze muurschildering overblijft, zien we naast Maria Magdalena nog een andere Maria, vermoedelijk de Maagd Maria of Maria van Klopas.<sup>50</sup> Een latere voorstelling waarin Maria Magdalena te zien is als getuige van de opstanding is te vinden in het werk *De drie Maria's aan het Heilige Graf* van Hubert (ca. 1366- 1426) en Jan van Eyck (ca. 1390-1441) (afb. 11). In dit schilderij zijn de drie Maria's diep in gedachten verzonken voor Jezus' sarcofaag. De contemplatieve Maria's staan in scherp contrast met de soldaten die in slaap zijn gevallen. We zien

---

<sup>46</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een bijbelfiguur*, 32–33.

<sup>47</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 88–89.

<sup>48</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 28.

<sup>49</sup> Esther A. de Boer, *Maria Magdalena: de mythe voorbij: op zoek naar wie zij werkelijk is* (Zoetermeer: Meinema, 1999), 96.

<sup>50</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 56–58.

Maria Magdalena met haar zalfpot op de rand van de sarcofaag leunen. Ze speelt overduidelijk een belangrijke rol als getuige van de verrijzenis die hier door een engel wordt aangekondigd.<sup>51</sup>

Maria Magdalena bleef haar status als belangrijke getuige van de opstanding doorheen de eeuwen behouden, zo blijkt uit de vele *noli me tangere* taferelen. Deze iconografie beeldt het moment net na de opstanding uit, waarop de verrezen Christus aan Maria Magdalena verschijnt en haar toespreekt met de woorden “noli me tangere” ofwel “raak mij niet aan”. Jezus zal zich dadelijk bij God voegen en heeft geen lichamelijk bestaan meer. Maria Magdalena kan hem niet langer op een fysieke manier beminnen, maar moet op zoek gaan naar spirituele eenmaking.<sup>52</sup> Een vroeg voorbeeld uit de veertiende eeuw waarop we dit zien gebeuren, is het *Noli me tangere* van de Italiaanse schilder Jacopo di Cione (ca. 1325-1399) (afb. 2). In dit werk zien we Maria Magdalena geknield voor de opgestane Jezus. Ze steekt haar beide handen naar hem uit in een verlangen hem aan te raken. Jezus wijst haar echter vastberaden af. Een ander voorbeeld is een *Noli me tangere* uit de late vijftiende eeuw door de Italiaanse schilder Fra Angelico (ca. 1395-1455) (afb. 3). Opnieuw zien we hoe Maria Magdalena haar hand naar Christus uitsteekt. Christus leunt met zijn bovenlichaam naar haar toe en keert zijn onderlichaam van haar af. Hij benadert haar door zijn arm naar haar uit te steken, maar wijst haar af door zijn handpalm naar beneden te richten.<sup>53</sup> Maria koestert het verlangen hem aan te raken, maar houdt zich uiteindelijk toch aan zijn bevel om dat niet te doen.<sup>54</sup> De betekenis achter beide afbeeldingen is het onvoorwaardelijke geloof in het Christendom, in de dingen niet zichtbaar of letterlijk voelbaar zijn.<sup>55</sup>

Ook in de zestiende eeuw bleef dit tafereel populair. In de *Noli me tangere* scènes door Nederlandse schilders werd de nadruk gelegd op de menselijkheid van Christus. Achter de gedaante van een tuinman kon Maria Magdalena hem eerst niet herkennen.<sup>56</sup> In het werk *Noli me tangere* van Jan van Scorel (1495-1562) zien we hoe Christus is afgebeeld als tuinman met een hoed en een schop (afb. 4). *Noli me tangere* scènes gaven de Noordelijke schilders de kans om uit te blinken in de landschapsschilderkunst, zo blijkt uit het *Noli me tangere* tafereel van Jan Brueghel de Jonge (1601-1678) en Hendrik Balen (1575-1632) (afb. 5). In dit werk werd veel aandacht besteed aan de verfraaide weergave van struiken en bomen. De Italiaanse renaissanceschilders besteedden op hun beurt

---

<sup>51</sup> Henk van Os, ‘Opstanding of Heilig Graf, enkele opmerkingen over de ikonografie van De drie Maria’s aan het Graf uit de Groep van Eyck’, *Oud Holland* 105, nr. 1 (1991): 39.

<sup>52</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 8.

<sup>53</sup> Lisa M. Rafanelli, ‘Michelangelo’s *Noli me tangere* for Vittoria Colonna, and the changing status of women in Renaissance Italy’, in *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, reds. Michelle Erhardt en Amy Morris, *Studies in religion and the arts* (Leiden: Brill, 2012), 227.

<sup>54</sup> Christian K. Kleinbub, ‘To sow the heart: touch, spiritual anatomy, and image theory in Michelangelo’s *Noli me tangere*’, *Renaissance Quarterly* 66, nr. 1 (2013): 85, <https://doi.org/10.1086/670405>.

<sup>55</sup> Kleinbub, 87.

<sup>56</sup> Barbara Baert, ‘The gaze in the garden: body and embodiment in “*Noli me tangere*”’, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)* 58 (2007): 29.



aandacht aan de maniëristische uitwerking van de figuren van Maria en Jezus. Antonio da Correggio's (1489-1534) *Noli me tangere* is hier een goed voorbeeld van (afb. 6). Correggio esthetiseert de lichamen van Christus en Maria Magdalena naar renaissancistische schoonheidsidealen. Titiaans *Noli me tangere* toont eenzelfde tendens tot de esthetisering van het lichaam. In dit werk is vooral de lichaamshouding van Christus elegant uitgewerkt (afb. 7).<sup>57</sup>

De *noli me tangere* iconografie, waarin Maria Magdalena als getuige van de opstanding naar voren komt, werd ook in de zeventiende eeuw overgenomen door schilders uit de barok. De Bolognese schilder Annibale Carracci (1560-1609) plaatst het verwante tafereel *Christus en de Kanaänitische vrouw* in een barokke setting, waarin elegante lichaamsvormen gecombineerd worden met een dramatische belichting (afb. 8). Ook enkele caravaggisten nemen deze iconografie op een ingenieuze wijze over. Zo zet de Italiaanse Giovanni Battista Caracciolo (1578-1635) dit tafereel neer met opvallend dramatische licht- en donkercontrasten en vanuit een uniek kijkstandpunt (afb. 9). Van Gerard van Honthorst is echter geen *Noli me tangere* te vinden. Het lijkt erop dat hij vasthoudt aan *De boetvaardige Maria Magdalena* als devotiepaneel (afb. 1). Dit tafereel beeldt Maria Magdalena af op het moment van haar bekering. Maria Magdalena reflecteert over haar zonden en toont berouw. De betekenis van boetedoening en berouw overschaduwde de betekenis van Maria Magdalena als getuige van de opstanding in de werken van de caravaggisten. Toch neemt Van Honthorst niet volledig afstand van de traditionele houding waarbij Maria Magdalena met haar hand naar Christus rijkt. In *De boetvaardige Maria Magdalena* leunt Maria, net als in de *Noli me tangere* van Titiaan, lichtjes naar voren richting de crucifix waarop Christus afgebeeld wordt (afb. 1, 7). Ze benadert hem, maar wijst haar verlangen naar lust en aanraking af met een resoluut handgebaar.

Dat Maria Magdalena lust en seksualiteit afwijst in Gerard van Honthorsts werk, houdt verband met de politieke invulling die Maria Magdalena in de zeventiende eeuw kreeg. In de context van de Contrareformatie vonden in de zeventiende eeuw religieuze hervormingen plaats, waarbij Maria Magdalena als strijdwapen gebruikt werd. Niet alleen in de zeventiende eeuw, maar ook in de middeleeuwen maakte Maria Magdalena deel uit van een politiek discours. Al in de zesde eeuw gebruikte Gregorius de Grote Maria Magdalena in zijn politiek beleid als model voor boetedoening en berouw. In een periode waarin hongersnood, de pest en oorlog deel waren van het dagelijkse leven, deed Maria Magdalena dienst als voorbeeld waaraan leken zich konden optillen. In navolging van Maria Magdalena, die verlost werd van haar zonden door boetedoening en berouw, werden leken aangezet om te reflecteren over hun zonden.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Kleinbub, 'To sow the heart: touch, spiritual anatomy, and image theory in Michelangelo's *Noli me tangere*', 92.

<sup>58</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 93–94.

Met name in de twaalfde eeuw kreeg persoonlijke boetedoening een boost.<sup>59</sup> Op het Vierde Lateraanse Concilie in 1215 werd beslist dat elke gelovige minstens één keer per jaar individueel moest biechten bij een priester. Dit Concilie was de eerste algemene regel rond boetedoening en biecht, hoewel de biechtpraktijk op zich al langer bestond. Het Vierde Lateraanse Concilie maakte deel uit van een groter programma, waarin paus Innocentius III (1161-1216) het Christendom wilde hervormen tot een coherent geheel.<sup>60</sup> De populariteit van devotiepanelen met Maria Magdalena ging gepaard met deze religieuze hervormingen.<sup>61</sup> Vanaf de dertiende eeuw werd Maria Magdalena afzonderlijk afgebeeld op glas-in-loodramen, fresco's, in altaarstukken en ook in de schilder- en beeldhouwkunst.<sup>62</sup> Een retabel van de Meester van de Magdalenalegende toont haar groeiende populariteit als bekeerde zondares (afb. 12). In dit werk worden de verschillende scènes uit Maria Magdalena's leven afgebeeld naar analogie met de vele retabels die de verschillende episodes uit het leven van Christus voorstellen. In het midden van het retabel staat Maria Magdalena voluit afgebeeld. Haar lange haren, wijzend op haar zondig bestaan, komen tot aan haar voeten en bedekken haar hele lichaam zoals bij een wilde vrouw. In haar linkerhand houdt ze een banderol met een Latijns opschrift "Ne desperetis vos qui peccare soletis, exemplo meo vos reparate deo", wat wil zeggen dat zondaars niet hoeven te wanhopen, maar daarentegen terug tot God moeten keren naar Maria's voorbeeld.<sup>63</sup> Hieruit blijkt dat Maria Magdalena als boetvaardige zondares zowel in de middeleeuwen als in de zeventiende eeuw werd ingezet in een politiek, religieus discours.

---

<sup>59</sup> Rob Meens, red. *Penance in medieval Europe, 600–1200* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 215, <https://doi.org/10.1017/CBO9781139029667.008>.

<sup>60</sup> Meens, 214.

<sup>61</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 133.

<sup>62</sup> Haskins, 131.

<sup>63</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 21.

## 1.2. De continuïteit en discontinuïteit van iconografische elementen in het caravaggisme

Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* gaat terug op een eeuwenoude christelijke thematiek (afb. 1). Traditioneel nam Maria Magdalena twee betekenissen aan. Enerzijds was ze één van de belangrijkste getuigen bij de opstanding van Christus in talloze *Noli me tangere*-scènes, anderzijds werd ze het toonbeeld van boetedoening en berouw tijdens religieuze hervormingen in de zesde en twaalfde eeuw. Deze beide betekenissen zorgden voor een aantal vaste iconografische kenmerken die het beeld van Maria Magdalena doorheen de middeleeuwen bepaalden. De caravaggisten grijpen terug en wijken af van een lange traditie waarin Maria Magdalena afgebeeld werd met welbepaalde attributen en uiterlijke kenmerken. In dit onderdeel bekijken we welke traditionele iconografische elementen de caravaggisten overnamen en welke elementen ze achterwege lieten of transformeerden. In de volgende onderdelen duiden we deze iconografische vernieuwingen in de context van de Reformatie en de Contrareformatie en het bestaande beeld rond vrouwen in de zeventiende eeuw.

Het meest opvallende attribuut dat Maria Magdalena traditioneel kentekent, is de zalfpot. De zalfpot verwijst naar de scène waarin Maria van Bethanië Jezus' voeten balsemde, alsook naar de scène waarin de zondares op het feest van Simon de Farizeeër Jezus' voeten waste.<sup>64</sup> Tenslotte gingen ook Maria van Magdala en de andere vrouwen op zoek naar olie om Jezus' voeten te balsemen na zijn dood.<sup>65</sup> In het eerder aangehaalde werk *De drie Maria's aan het Heilige Graf* van Hubert en Jan van Eck wordt Maria Magdalena afgebeeld met een zalfpot in haar hand (afb. 11). Dit element komt ook terug in het werk van Juan de Flandes, waarin de zalfpot Maria Magdalena herkenbaar maakt (afb. 13). In tal van andere kruisiging-, graflegging- en beweningstaferelen wordt Maria Magdalena eveneens afgebeeld met een zalfpot, maar ook in devotiepanelen neemt de zalfpot een belangrijke plek in. Een voorbeeld

---

<sup>64</sup> Rossano, 64–65.

<sup>65</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een bijbelfiguur*, 17.

uit de zestiende eeuw is het werk *Maria Magdalena* van Jan van Scorel (afb. 14). Hier neemt de zalfpot een centrale plek in de compositie in: hij wordt groot en pertinent in beeld gebracht. In taferelen uit de latere zestiende en zeventiende eeuw blijkt de zalfpot nog altijd een belangrijke rol te spelen. In het werk *Maria Magdalena* van de Vlaamse schilder Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) zien we Maria met een rijkversierde zalfpot zitten (afb. 15). In de *Lezende Maria Magdalena* van de Vlaamse Ambrosius Benson (1495-1550) uit de zestiende eeuw zien we een fraai versierd zalfpotje achter het boek van Maria staan (afb. 16). We merken op dat de zalfpot in dit laatste tafereel een minder belangrijke rol speelt. Het lijkt erop dat de zalfpot in de functie heeft Maria Magdalena herkenbaar te maken, maar verder niet al te veel bijdraagt.

De caravaggisten gaan nog een stuk verder in het achterwege laten van de zalfpot als betekenisvol iconografisch element. In het werk *Magdalena met de twee vlammen* van de Franse caravaggist Georges de La Tour (1593-1652) is de zalfpot verborgen in de schaduw, rechts van de spiegel, in beeld gebracht (afb. 36). Hij is nog maar nauwelijks zichtbaar door de donkere belichting. In *De boetvaardige Maria Magdalena* brengt de Italiaanse schilder Massimo Stanzione (1585-1656) de zalfpot links in beeld, naast de Bijbel (afb. 37). Het schilderij is echter strategisch afgesneden waardoor de zalfpot niet volledig in beeld komt. De Italiaanse caravaggist Orazio Gentileschi (1563-1639) gaat in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* zo ver dat er geen enkel spoor van de zalfpot te bekennen is (afb. 38). Ook in Caravaggio's *Maria Magdalena in extase*, die we vandaag kennen in een versie van de Vlaamse caravaggist Louis Finson (1580-1617), is geen zalfpot te bespeuren (afb. 39). In zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* is de zalfpot wel aanwezig, maar hij krijgt een nieuwe invulling (afb. 35). De zalfpot wordt afgebeeld in de vorm van een parfumflesje dat verwijst naar Maria Magdalena's uitbundige leven in plaats van naar haar status als belangrijke getuige.<sup>66</sup>

Gerard van Honthorst zoekt een middenweg in het verwerpen en volgen van deze traditionele afbeelding van Maria Magdalena met de zalfpot. Hij behoudt de zalfpot in zijn compositie, maar transformeert deze tot een iconografisch element van minimaal belang. In zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* zien we links van Maria, tussen de houten constructie, een schaal staan die we kunnen identificeren als zalfpot (afb. 1). De schaal bevindt zich echter volledig op de achtergrond en in de schaduw. Hij wordt nog enigszins verlicht in vergelijking met de schedel, maar toch speelt hij duidelijk een secundaire rol in dit werk. Het lijkt erop dat Van Honthorst dit traditionele element niet volledig achterwege wil laten, maar de focus in het schilderij wel scherp wil stellen op de betekenis van boetedoening. Dit doet hij door de toevoeging van een aantal nieuwe iconografische elementen die tijdens de Contrareformatie aan betekenis wonden.

Een tweede attribuut waarmee Maria Magdalena al vroeg werd voorgesteld, is de Bijbel. In de evangeliën wordt beschreven hoe Maria van Bethanië aandachtig luisterde naar de woorden van Jezus. Ze vertegenwoordigde het contemplatieve leven in tegenstelling tot haar zuster Marta, die het actieve

---

<sup>66</sup> Hunt, 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene', 185.

leven vertegenwoordigde tijdens het Jezus' bezoek.<sup>67</sup> In *De lezende Maria Magdalena* door de Vlaamse meester Rogier van der Weyden (1400-1464) zien we Maria Magdalena aandachtig lezen in de Bijbel (afb. 17). We zien haar volledig verzonken in Gods woorden.<sup>68</sup> Een voorbeeld uit de zestiende eeuw is Ambrosius Bensons *Lezende Maria Magdalena* (afb. 16). Ook in dit werk zien we Maria Magdalena geconcentreerd lezen. Een later voorbeeld is het werk *De lezende Maria Magdalena* van Antonio Correggio, waarin we Maria Magdalena lang uitgerekte zien liggen met een boek in haar arm (afb. 26). Dat Maria aan het lezen is, bevestigt het belang van Gods woord en het vertrouwen dat Maria in zijn woorden legt. In de zestiende en zeventiende eeuw zien we dat de focus van Maria Magdalena in relatie tot het boek enigszins verandert. In *De boetvaardige Maria Magdalena* van Titiaan, alsook in het werk van de Antwerpse Antoon van Dyck (1599-1641) zien we Maria niet langer aandachtig lezen (afb. 24, 27). Maria Magdalena is in deze taferelen reeds klaar met haar Bijbelstudie en ervaart haar bekering in de vorm van een fysieke extase. Deze renaissanceschilders besteedden meer aandacht aan fysieke contemplatie in plaats van de Bijbelstudie.

Ook bij de caravaggisten zien we dat Maria Magdalena niet langer geconcentreerd aan het lezen is, maar daarentegen actief reflecteert over haar zonden. In Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* ligt het boek onder haar armen en kijkt Maria Magdalena de lucht in (afb. 38). Ze wordt zich bewust van haar zonden. De Maria Magdalena van de Franse schilder Nicolas Régnier (1591-1667) kijkt eveneens de lucht in (afb. 40). Het boek wordt in dit werk bedekt met een schedel en Maria's armen. In *De berouwvolle Maria Magdalena* van de Utrechtse caravaggist Johannes Moreelse (ca. 1603-1634) kijkt Maria Magdalena eveneens de andere kant op (afb. 41). De Bijbel lijkt in dit werk gereduceerd tot een krantje dat extensief doorbladerd is. Een ander werk waarin Maria Magdalena opkijkt van haar studie en tot inzicht komt, is Georges de La Tours *Magdalena met de twee vlammen* (afb. 36). Het contemplatieve element is in dit werk belangrijker dan de letterlijke Bijbelstudie. Maria Magdalena reflecteert actief over haar zonden en toont berouw.<sup>69</sup> Bij enkele caravaggisten zien we dat het iconografische element van de Bijbel zelfs volledig achterwege is gelaten. De meest opvallende voorbeelden zijn Caravaggio's *Maria Magdalena in extase* en Artemisia Gentileschi's *Maria Magdalena in extase* (afb. 39, 42). In deze taferelen wordt het moment van bekering, dat een grotere rol speelde tijdens de Contrareformatie, benadrukt in plaats van de Bijbelstudie die daaraan voorafgaat.

Gerard van Honthorst zoekt opnieuw een middenweg tussen traditie en vernieuwing. Hij houdt zich aan de traditionele beeldvorming door de Bijbel een plaats te geven in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 1). De manier waarop hij deze in beeld brengt, wijkt echter af van de traditie. De

---

<sup>67</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 27–28.

<sup>68</sup> Diane Apostolos-Cappadona, 'The space between image and word: the Journey from Rogier van der Weyden's "Descent from the Cross" to Walter Verdin's "Sliding Time"', *CrossCurrents* 63, nr. 1 (2013): 36.

<sup>69</sup> James Conlon, 'Men reading women reading: interpreting images of women readers', *Frontiers: A Journal of Women Studies* 26, nr. 2 (2005): 46–49.

Bijbel neemt in dit schilderij letterlijk een plek in de schaduw in. Links van Maria, achter de houten constructie, zien we het boek ietwat verwaarloosd staan. Het boek is aanwezig, maar neemt een minimale rol in. Net als in de werken van de andere caravaggisten is Maria Magdalena niet langer aan het lezen in deze Bijbel. Daarentegen reflecteert ze actief over de zaken die ze gelezen heeft en komt ze tot besef over haar zondig bestaan. De traditionele voorstelling van de lezende Maria Magdalena die aan Bijbelstudie doet, blijft in Van Honthorsts werk aanwezig maar wordt getransformeerd tot een secundair iconografisch element. De betekenis van boetedoening primeert in dit werk.

Naast de zalfpot en het boek speelden ook uiterlijke kenmerken in de middeleeuwen een belangrijke rol in de identificatie van Maria Magdalena en ook in haar betekenisvorming als zondige vrouw. Ten eerste zijn haar lange, blonde haren al vroeg kenmerkend in schilderijen met Maria Magdalena. In een *Bewening van Christus* door de Italiaanse Giotto di Bondone (ca. 1266-1337) uit de vroege veertiende eeuw zien we Maria met haar lange, blonde haren de voeten van Jezus wassen (afb. 18). Deze afbeelding van Maria Magdalena aan de voeten van Jezus verwijst naar de onbekende zondares die om vergiffenis voor haar zonden vroeg op het feest van Simon de Farizeeër. Met haar haren droogde ze zijn voeten en met de zalfpot balsemde ze deze in.<sup>70</sup> In *De bewening van Christus* door de Vlaamse primitief Petrus Christus (1410-1475) uit de late vijftiende eeuw zien we deze lange, blonde haren opnieuw terugkomen (afb. 19). Maria Magdalena zit links in beeld, enigszins afgekeerd van de beweningsscène. Haar lange, blonde haren verwijzen opnieuw naar haar zondig bestaan, net als de zalfpot aan haar voeten.

De lange blonde haren van Maria Magdalena bleven een vast kenmerk in devotiepanelen uit de zestiende en zeventiende eeuw. In Titiaans *Boetvaardige Maria Magdalena* zien we Maria opnieuw met lange blonde, bijna gouden lokken (afb. 24). Haar haren komen tot over haar boezem en bedekken haar lichaam. Ook in Antoon van Dycks versie van *De boetvaardige Maria Magdalena* zien we lange, blonde haren die langs Maria's rug tot op haar dijen komen (afb. 27). Maria's blonde haren werden in de hoogrenaissance getransformeerd tot schoonheidsideaal. Dit schoonheidsideaal wordt maar gedeeltelijk overgenomen door de caravaggisten.<sup>71</sup> In Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* uit de Sint-Maria Magdalenakerk in Fabriano heeft Maria lange, blonde haren die over haar hele lichaam hangen, maar die in geen geval aansluiten bij het geïdealiseerde vrouwenbeeld dat Titiaan en Van Dyck vertegenwoordigen (afb. 43). Georges de La Tour kijkt in zijn *Magdalena met de twee vlammen* eveneens af van de traditionele voorstelling van Maria Magdalena met lange blonde haren (afb. 36). Hij beeldt haar af met stijl, bruin haar. Ook Caravaggio zelf beeldt Maria Magdalena af met donkere haren (afb. 35).

---

<sup>70</sup> Daniela Bohde, 'Mary Magdalene at the foot of the cross', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61, nr. 1 (2019): 27–31, <https://doi.org/10.2307/26817868>.

<sup>71</sup> Nirit Ben-Aryeh Debby, 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"', *Woman's Art Journal* 24, nr. 1 (2003): 31, <https://doi.org/10.2307/1358804>.

Opnieuw kunnen we vaststellen dat Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* een tussenpositie inneemt en traditie met vernieuwing verzoent (afb. 1). Enerzijds neemt Van Honthorst Maria's lange blonde haren over, anderzijds steekt hij ze op in een knot waardoor ze niet langer gezien kunnen worden als maniëristisch schoonheidsideaal. Van Honthorst zoekt op die manier een middenweg tussen traditie en vernieuwing. De voornaamste focus in dit werk is Maria Magdalena's boetvaardigheid als heilige en als mens. Haar uiterlijke schoonheid als mooie, jonge vrouw is daarbij minder van belang. Toch wordt Maria Magdalena op een gepaste manier, die niet radicaal afwijkt van de traditionele beeldvorming, afgebeeld. Het verhaal van Maria Magdalena die de voeten van Jezus droogt met haar lange, blonde haren op het feest van Simon de Farizeër blijft aanwezig in Van Honthorsts Maria Magdalena.

Niet alleen de blonde haren, maar ook Maria Magdalena's kledij speelde in de middeleeuwen een belangrijke rol in haar identificatie als zondige vrouw. Rogier van der Weydens *Maria Magdalena* toont dit aan (afb. 20). In dit werk draagt Maria een fraaie jurk met geornamenteerde mouwen. Deze mouwen bevatten gouden details die duiden op enige rijkdom. In een *Kruisiging* uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw, toegeschreven aan Sigmund Gleismüller (ca. 1449-1511), zien we opnieuw hoe Maria Magdalena's jurk overvloedig is verguld (afb. 21). De gouden jurk wordt nog enigszins verborgen achter een rode mantel, maar de rijkdom van haar klederdracht is duidelijk zichtbaar. Ook in het *Van der Straeten triptiek* zien we Maria Magdalena op eenzelfde manier afgebeeld (afb. 22). In dit werk bestaat Maria's gewaad opnieuw uit een gedetailleerde ornamentiek, die hoogstwaarschijnlijk ook verguld was. Deze rijkelijke kledij van Maria Magdalena kan, net als Maria's lange haren, begrepen worden als een verwijzing naar haar uitbundige leven. Onmatigheid is één van de zeven hoofdzonden waaraan Maria Magdalena zich schuldig aan maakte. Daniela Bohde wijst er echter ook op dat verguldingen in de middeleeuwen voorbehouden waren voor vrouwen met een erg belangrijke status. De vergulde kleding van Maria Magdalena zou daarom ook kunnen wijzen op haar belangrijke status als getuige van de verrijzing.<sup>72</sup>

In zestiende- en zeventiende-eeuwse devotiepanelen ontstonden twee tradities. Één daarvan houdt vast aan Maria Magdalena met rijk geornamenteerde kledij.<sup>73</sup> Zo zien we de Maria Magdalena van Jan van Scorel met mooi versierde en vergulde kledij (afb. 14). Ook het werk *De Heilige Maria Magdalena* van Pieter Coecke van Aelst is een goed voorbeeld (afb. 15). In dit werk draagt Maria Magdalena gedetailleerde gouden juwelen om haar hals en op haar hoofd. Zelfs de zalfpot en het kussen naast haar, alsook het interieur, zijn prachtig geornamenteerd. Een tweede traditie neemt afstand van Maria Magdalena als rijke, wereldse vrouw en verkiest een armzalige voorstelling van Maria Magdalena.<sup>74</sup> Bij

---

<sup>72</sup> Bohde, 'Mary Magdalene at the foot of the cross', 8.

<sup>73</sup> Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 69; De Boer, *Maria Magdalena: de mythe voorbij: op zoek naar wie zij werkelijk is*, 17.

<sup>74</sup> Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 69; De Boer, *Maria Magdalena: de mythe voorbij: op zoek naar wie zij werkelijk is*, 17.

schilders als Titiaan en Antoon van Dyck uit zich dat in het sensueel naakt afbeelden van Maria Magdalena (afb. 24, 27). Bij de caravaggisten gaat het niet altijd over sensueel naakt. De caravaggisten beelden Maria af met een afgedankt lichaam, naar analogie met de wilde vrouw, en bedekken haar naakte lichaam met versleten kledij of een boetekleed. In Caravaggio's *Maria Magdalena in extase* zien we inderdaad een boetekleed dat van haar schouder glijdt (afb. 39). In zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* zien we Maria met afgedankte kledij (afb. 35). Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* sluit aan bij het eerstgenoemde werk van Caravaggio (afb. 1, 39). Van Honthorst laat Maria Magdalena's weelderige kledij achterwege en beeldt haar af met schaarse kledij en een boetekleed.

Naast de kostelijkheid, is ook de kleur van haar kledij van betekenis in de traditionele beeldvorming rond Maria Magdalena. De kleur rood werd in de schilderkunst al vroeg gebruikt om te verwijzen naar Maria's zonden. In Jacopo di Cione's *Noli me tangere* springt Maria's rode mantel meteen in het oog (afb. 2). Ook in de *Noli me tangere* van Fra Angelico is een rode mantel, die contrasteert met het witte gewaad van Jezus, aanwezig (afb. 3).<sup>75</sup> De kleur rood had in de middeleeuwen meerdere betekenissen. In eerste instantie verwees de kleur rood naar de opoffering van martelaars voor het christelijke geloof. Rood stond symbool voor passionele, goddelijke liefde.<sup>76</sup> In de bredere cultuur werd de kleur gebruikt om zonden en boetedoening aan te duiden, zoals bij Maria Magdalena het geval is. Daarnaast werden ook andere boetvaardige heiligen vaak met een rode mantel afgebeeld. Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in de *Heilige Hiëronymus* van de Utrechtse caravaggist Hendrick ter Brugghen (1588-1629), waarin de rode mantel meteen in het oog springt (afb. 67).<sup>77</sup>

Vanaf de twaalfde eeuw werd de kleur rood typerend voor Maria Magdalena. Op dat moment kreeg de traditie van boetedoening een boost en werd er een onderscheid gemaakt tussen de zondige Maria Magdalena en de Maagd Maria, die met haar maagdelijkheid Magdalena's tegenpool was.<sup>78</sup> De Maagd Maria werd afgebeeld in het blauw. Ultramarijn was destijds het duurste pigment en mocht van de Kerk enkel gebruikt worden voor het afbeelden van de Maagd. De blauwe kleur kwam symbool te staan voor heiligheid, deugd en bescheidenheid.<sup>79</sup> In *De bewening van Christus* door Rogier van der Weyden zien we de Maagd Maria inderdaad in een blauwe jurk (afb. 23). Ze rouwt en leeft mee met het leed van Christus, wat ook blijkt uit de imitatie van zijn houding. Haar emoties en lijden worden

---

<sup>75</sup> Bohde, 'Mary Magdalene at the foot of the cross', 31; Margaret A. Morse, 'Mary Magdalene between public cult and personal devotion in Correggio's *Noli me tangere*', in *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, eds Michelle Erhardt en Amy Morris, Studies in religion and the arts (Leiden: Brill, 2012), 304.

<sup>76</sup> Theo Van Leeuwen, *The language of colour: an introduction* (Londen; New York: Routledge, 2011), 16.

<sup>77</sup> Scallen, 'Rembrandt's reformation of a Catholic subject: The penitent and the repentant Saint Jerome', 83.

<sup>78</sup> Alastair Minnis en Rosalynn Voaden, *Medieval holy women in the christian tradition c.1100-c.1500* (Turnhout: Brepols, 2010), 18; Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 33.

<sup>79</sup> John Gage, *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction* (Londen: Thames and Hudson, 2009), 122–30.



door Van der Weyden treffend weergegeven.<sup>80</sup> Ook Maria Magdalena is aan het rouwen en diep geëmotioneerd, maar zij draagt een zwarte jurk en rode mantel eromheen. Het contrast tussen de onreine Magdalena en de pure, zuivere weergave van de blauw geklede Maagd is groot. Een ander voorbeeld is het werk *Lezende Maria Magdalena* van Ambrosius Benson, waarin Maria Magdalena overduidelijk getypeerd wordt in rode kledij (afb. 16). Tenslotte vertegenwoordigt het werk van Pieter Coecke van Aelst de traditionele beeldvorming rond Maria Magdalena als geen ander: Van Aalst beeldt Maria Magdalena met rijk geornamenteerde kleding af én met de kleur rood als typerend element (afb. 15).

De schilders uit de hoogrenaissance namen de traditionele beeldvorming van Maria Magdalena met rode kledij over. Zo toont Antoon van Dyck Maria Magdalena in al haar schoonheid met een glimmende, rode mantel die verwijst naar haar boetvaardigheid (afb. 27). Ook de caravaggisten gebruiken de kleur rood om Maria's boetvaardigheid te benadrukken. Caravaggio's *Maria Magdalena in extase* toont Maria Magdalena in een donkere ruimte met haar rode mantel dramatisch belicht (afb. 39). In het werk van Nicolas Régnier zien we eenzelfde beeld (afb. 40). Opnieuw bevindt Maria Magdalena zich in een intieme sfeer van licht- en donkercontrasten, waarin haar lichaam en haar rode mantel belicht worden. Tenslotte kunnen we *De boetvaardige Maria Magdalena* van Orazio Gentileschi aanhalen (afb. 41). In dit werk wordt Maria Magdalena's lichaam volledig bedekt met een rode mantel. De kleur rood wordt door de caravaggisten ook soms subtieler aangebracht. In Caravaggio's *Boetvaardige Maria Magdalena* draagt Maria geen rode mantel maar een groene mantel (afb. 35). De rode kleur is echter wel zichtbaar in haar haren.<sup>81</sup>

Gerard van Honthorst wijkt als één van de enige caravaggisten af van de rode mantel als typerend element in de afbeelding van Maria Magdalena (afb. 1). Hij gebruikt daarentegen de kleur geel, die verschillende associaties had. Zuiver geel stond veelal symbool voor goedaardigheid en werd gedragen door enkele apostelen, waaronder bijvoorbeeld Sint-Petrus. Een iets "vuiler geel" stond daarentegen symbool voor het verraad van Judas.<sup>82</sup> Door het gebruik van de kleur geel verwijst Van Honthorst niet enkel naar Maria Magdalena's zondige aard, maar ook naar de bedrieglijke aard van prostituees. Deze verwijzing sluit ook aan bij een middeleeuws gebruik. Prostituees en courtisanes werden in de middeleeuwen verplicht gele doeken of sluiers over hun kleding te dragen in het openbaar.<sup>83</sup> Naast Van Honthorst, kiest ook Orazio Gentileschi voor een gele mantel in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 38). De manier waarop Van Honthorst deze gele kleur verspreidt over het hele schilderij is echter uniek (afb. 1). Niet enkel Maria's jurk is geel, maar ook de rest van het schilderij wordt overvallen door een gele gloed en dramatische licht- en donkercontrasten. Het gebruik van

---

<sup>80</sup> Miri Rubin, *Mother of God: a history of the Virgin Mary* (New Haven: Yale University Press, 2010), 243–44.

<sup>81</sup> Hunt, 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene', 167.

<sup>82</sup> Beverly Louise Brown, 'Seeing red: was Titian too young to know better?', *Artibus et Historiae* 36, nr. 72 (2015): 87.

<sup>83</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 43.

dergelijke artificiële lichtbronnen is kenmerkend voor Van Honthorsts schilderkunst.<sup>84</sup> Zo zien we eenzelfde gele gloed in zijn werk *Maria Magdalena met twee engelen* (afb. 44). Van Honthorst slaagt erin het traditioneel gebruik van de kleur geel, die symbool staat voor bedrieglijkheid, op een dramatische manier in te zetten om de betekenis van Maria Magdalena als boetvaardige zondares als geen ander te benadrukken.

---

<sup>84</sup> Wayne E. Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution* (New Haven: Yale University Press, 2004), 77.

Deel 2 *De boetvaardige Maria*  
*Magdalena* als exponent van  
religieuze en politieke conflicten  
in de zestiende en zeventiende  
eeuw



## 2.1. Maria Magdalena als strijdkracht van de Contrareformatie in Italië, Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden

“Belijdenis, berouw, contemplatie, extase, het bannen van luxe uit kerken: Maria Magdalena heeft veel in huis van wat de katholieken nodig hebben om tegen het protestantisme ten strijde te trekken”.<sup>85</sup> Met deze woorden omschrijft kunsthistorica Odile Delenda het potentieel van Maria Magdalena voor de katholieke Contrareformatie. Hoewel Maria Magdalena in de middeleeuwen al de betekenis had van boetvaardige en berouwvolle vrouw, kreeg deze betekenis in de Contrareformatie een nieuwe, politieke invulling. Traditionele iconografische elementen werden getransformeerd of vervangen door nieuwe betekenisvolle elementen tijdens de religieuze conflicten in de zestiende en zeventiende eeuw. In dit onderdeel bekijken we de context van de Contrareformatie als katalysator voor de evolutie van een traditionele representatie van Maria Magdalena als rijke, mondaine vrouw naar Maria Magdalena als alledaagse vrouw bij de caravaggisten. Met name de banale afbeeldingen van Maria Magdalena door de caravaggisten uit Italië, Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden worden besproken.

De Contrareformatie was de katholieke tegenbeweging van de protestantse Reformatie die vanuit het Noorden ingang vond in de rest van Europa. De Katholieke Kerk in Rome zag het protestantisme als een bedreiging en zette daarom actief in op het bestrijden van deze nieuwe religieuze overtuigingen. Daarnaast werd een hervorming van de katholieke doctrine noodzakelijk geacht om de protestantse kritieken tegen te gaan. Op het Concilie van Trente (1545-1563) kwam men dan ook samen om maatregelen te treffen tegen de protestanten enerzijds en om de Katholieke Kerk van binnenuit te

---

<sup>85</sup> Odile Delenda, ‘L’héroïne de la Contre Réforme: les visages de Marie-Madeleine’, *Le Monde de la Bible*, nr. 143 (2002): 38–45, zoals vermeld in: Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 95.

hervormen anderzijds.<sup>86</sup> Al snel bleek echter dat verschillende belangen op dit Concilie met elkaar conflicteerden. Keizer Karel V (1500-1558) wilde vooral zijn rijk terug samenbrengen. Hij hoopte door een aantal institutionele en disciplinaire hervormingen dat de lutheranen zouden aansluiten bij het Concilie en de eenheid van zijn rijk hersteld zou worden. Paus Paulus III (1468-1549) daarentegen wilde duidelijkheid scheppen over de katholieke doctrine. Hij stelde zich vijandig op tegenover de protestanten die kritiek uitten op de heiligenverering en de priesterstand.<sup>87</sup>

De kritieken van de protestanten kwamen hard aan bij de Katholieke Kerk. De protestanten stelden elke kerkelijke autoriteit in vraag. Ze beschouwden de Bijbel als enige waarheid en hadden kritiek op de vrije interpretatie van de Bijbel door katholieke priesters en mystici.<sup>88</sup> Voor de protestanten was het geloof op zich de enige manier om zielenheil te verkrijgen.<sup>89</sup> Met uitzondering van de doop, wezen zij alle andere sacramenten af. Bovendien verzetten ze zich tegen heiligen- en relikwieënverering, alsook tegen de transsubstantie.<sup>90</sup> Deze kritieken zorgden ervoor dat Maria Magdalena het mikpunt werd van protestantse kritieken. Maria sloot zich aan bij de traditie van vrouwelijke mystiek, iets waar de protestanten volledig tegen waren. Daarnaast stond Maria Magdalena al in de middeleeuwen symbool voor boetedoening en het sacrament van de biecht, dat door de protestanten resoluut verworpen werd. Boetvaardigheid was volgens de protestanten één van de hoogste vormen van hoogmoed. Door te geloven dat boetedoening tot zielenheil kon leiden, wedijverde Maria Magdalena met God.<sup>91</sup>

De weerstand tegenover heiligenverering zorgde in de tweede helft van de zestiende eeuw voor iconoclastische golven. Het jaar 1566 kenmerkte zich bijvoorbeeld met een beeldenstorm waarin protestantse leken heiligenbeelden en schilderijen in katholieke kerken uit de Nederlanden vernielden.<sup>92</sup> De Katholieke Kerk ervaarde deze iconoclastische golven als een bedreiging voor het katholieke geloof. In het Concilie van Trente streefde men er dan ook naar de katholieke doctrine, met name de zeven sacramenten en de rol van priesters binnen de Kerk, te herbevestigen. Aan de hand

---

<sup>86</sup> Anne-Laure Van Bruaene, "Hoofdstuk 2: de Reformatie," in *Een inleiding tot de geschiedenis van de Vroegmoderne Tijd*, red. René Vermeir (Wommelgem: Van In, 2008), 123.

<sup>87</sup> Van Bruaene, 123–24.

<sup>88</sup> Van Bruaene, 123–24.

<sup>89</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 95–96.

<sup>90</sup> R. P. Zijp, 'De iconografie van de Reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling', *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, nr. 3 (1987): 176.

<sup>91</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 95–96.

<sup>92</sup> Anne-Laure Van Bruaene, Koenraad Jonckheere, en Ruben Suykerbuyk, 'Beeldenstorm: iconoclasm in the sixteenth-century Low Countries', *BMGN: Low Countries Historical Review*, vol. 131, nr. 1 (2016): 5; Liesbeth Geevers e.a., *Sacrale ruimte in de vroegmoderne Nederlanden*, Nieuwe Tijdingen: Over vroegmoderne geschiedenis (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2017), 11.

van een nieuw theologisch discours verantwoordden ze de rol van priesters binnen de Kerk. Dit theologisch discours volgde het protestantse idee dat God inderdaad als enige in staat was om zielenheil te geven. Toch moest het individu actief werken en boete doen voor zijn zonden. Innerlijke transformatie werd noodzakelijk geacht. Het Concilie bevestigde ook de leer van de zeven sacramenten en de transsubstantie opnieuw.<sup>93</sup> Dit deed het onder andere door heilige figuren als Maria Magdalena extra in de verf te zetten in de schilder- en beeldhouwkunst.<sup>94</sup>

Om protestantse kritieken af te weren, werd er goed nagedacht over de manier waarop heiligen afgebeeld moesten worden in de schilder- en prentkunst. De afbeelding van heiligen vormde één van de discussiepunten op het Concilie van Trente. De theoreticus Johannes Molanus (1533-1585) meende bijvoorbeeld dat heiligen de facto niet mochten afgebeeld worden. De priester Giovanni Andrea Gilio (†1584) daarentegen wees enkel afbeeldingen uit de apocriefe evangeliën af. Kardinaal en aartsbisschop Gabriele Paleotti (1522-1597) sloot zich hierbij aan en wees erop dat heiligenafbeeldingen een duidelijke educatieve rol moesten spelen. Heiligen afgebeeld in de schilderkunst moesten gelovigen emotioneren en belangrijke zaken bijleren. Heiligen moesten daarnaast afgebeeld worden volgens de regels van het decorum, binnen de normen van gepastheid. Op basis van deze stemmen in het debat schreef het Concilie van Trente een coherente doctrine voor met de boodschap dat heiligenafbeeldingen toegelaten waren, mits ze dienden voor het onderwijzen en emotioneren van gelovigen.<sup>95</sup> Het Concilie van Trente gaf ook enkele richtlijnen wat betreft het naakt afbeelden van heilige vrouwen. Sensuele afbeeldingen van vrouwelijke heiligen moesten vermeden worden, zodat de toeschouwer niet op het verkeerde pad gezet werd.<sup>96</sup>

De beslissingen op het Concilie van Trente hadden een grote invloed op de beeldvorming rond Maria Magdalena, die door de Contrareformatie als strijdmiddel werd ingezet.<sup>97</sup> Maria werd minder met pracht en praal afgebeeld en ook miraculeuze afbeeldingen werden vermeden.<sup>98</sup> Het schoolvoorbeeld van een devotiepaneel dat aansluit bij de richtlijnen van het Concilie van Trente is de *Heilige Maria Magdalena* van de Italiaanse renaissanceschilder Bernardino Luini (1482-1532) (afb. 28). Dit werk behoorde in de eerste helft van de zeventiende eeuw tot het privébezit van kardinaal Frederico Borromeo (1564-1631), de aartsbisschop van Milaan. Het schilderij was één van zijn favoriete

---

<sup>93</sup> Van Bruaene, "Hoofdstuk 2: de Reformatie," 124.

<sup>94</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 121.

<sup>95</sup> Odile Delenda, 'Sainte Maria-Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les "Saintes-Images"', in *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, red. Eve Duperray (Parijs: Beauchesne, 1989), 193–95.

<sup>96</sup> Barbara Baert, 'Maria Magdalena: zondares van de middeleeuwen tot vandaag', 2002, 21.

<sup>97</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een bijbelfiguur*, 96–97.

<sup>98</sup> Burnet en Meeus, 96–97.

bezittingen.<sup>99</sup> Borromeo richtte in 1611 de Ambrosiaanse Accademia del Disegno op met als doel jonge kunstenaars aan te leren hoe religieuze kunst te maken volgens de decreten van het Concilie van Trente. Borromeo schonk zijn eigen collectie, waaronder de *Heilige Maria Magdalena* van Luini, als voorbeeld van artistieke kwaliteit en orthodoxe religieuze uitingen. Luini's schilderij beantwoordt op alle vlakken aan de voorwaarden van het Concilie. Ten eerste toont het schilderij Maria Magdalena niet op een sensuele manier, maar daarentegen als kuis vrouw. Bovendien wordt ze niet afgebeeld met overdreven pracht en praal, maar draagt ze een sober kleed zonder rijkelijke ornamentiek. Toch blijft Maria Magdalena herkenbaar door haar lange haren en de zalfpot in haar hand. Dat Maria Magdalena de kijker aankijkt, zorgde er volgens kardinaal Borromeo voor dat de kijker zich emotioneel betrokken voelde.<sup>100</sup>

Net als Bernardino Luini's *Heilige Maria Magdalena*, komen ook de caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena terecht in het politieke discours van de Contrareformatie. De caravaggistische beeldstrategieën bieden de ideale manier om mensen te emotioneren en te overtuigen van de katholieke doctrine. In zijn artikel *Counter-Reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens* meent John Gash dat Caravaggio's religieuze schilderkunst kan gezien worden als directe propaganda van de Contrareformatie.<sup>101</sup> Caravaggio illustreert de formuleringen van het Concilie van Trente in zijn schilderijen op een overtuigende manier.<sup>102</sup> De caravaggisten maken gebruik van felle licht- en donkercontrasten die heiligen in een dramatische setting plaatsen. Daarnaast proberen ze deze zo realistisch mogelijk voor te stellen, waardoor mensen zich konden identificeren met deze heiligen en aan hen een voorbeeld konden nemen. Caravaggio handhaaft een ideologie van "naar het leven" schilderen om het afbeelden van passie en emotie levensecht te laten voelen.<sup>103</sup> Tenslotte kiezen de caravaggisten voor een momentopname, wat de indruk geeft dat de toeschouwer deel uitmaakt van een belangrijke gebeurtenis. De keuze voor een close-up-opname zorgt er opnieuw voor dat de toeschouwer zich emotioneel betrokken voelt.<sup>104</sup>

Ook voor devotiepanelen met Maria Magdalena kiezen de caravaggisten voor een "naar het leven" ideologie. Ze doen afstand van het traditionele beeld van Maria als rijke, wereldse vrouw en kiezen voor een armzalige afbeelding van Maria Magdalena waarin leken zich kunnen herkennen. In *De boetvaardige Maria Magdalena* van Caravaggio zien we Maria armoedig zitten op een stoeltje dat de grond bijna raakt (afb. 35). Ze kijkt de kijker niet in de ogen, maar slaat haar ogen beschaamd neer.

---

<sup>99</sup> Pamela Jones, 'Bernardino Luini's Magdalene from the collection of Federico Borromeo: religious contemplation and iconographic sources', *Studies in the History of Art* 24 (1990): 67.

<sup>100</sup> Jones, 67–69.

<sup>101</sup> Gash, 'Counter-Reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens', 378–80.

<sup>102</sup> Thomas L. Glen, 'Rubens after Caravaggio: the "Entombment"', *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 15, nr. 1 (1988): 20.

<sup>103</sup> Sluijter, *Rembrandt's rivals*, 31–2.

<sup>104</sup> Richard E. Spear, *Caravaggio and his followers*, herziene ed. (New York: Harper & Row, 1975), 3.



Haar houding, met haar handen in haar schoot en haar rug voorover gebogen, drukt eveneens schaamte en armoede uit. Deze nederige en realistische voorstelling is ongezien voor een heilige. Ook Maria's kledij geeft een armoedig en realistisch beeld van een boetvaardige zondares. Het gaat om geornamenteerde, oude en versleten kledij. Maria's donkere haren hangen slordig langs haar lichaam en haar gezicht is op een realistische manier uitgewerkt, met de rimpels en uitdrukking van een vermoeide, alledaagse vrouw. Caravaggio's voorstelling komt hiermee dicht in de buurt bij de manier waarop lekenvrouwen boetedoening en berouw werkelijk ervaarden.

Om de betekenis van boetedoening en berouw extra te benadrukken, voegt Caravaggio enkele nieuwe iconografische elementen toe aan zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 35). Ten eerste liggen er een halsketting en andere juwelen op de grond, die symbool staan voor Maria's zondige, uitbundige leven. Maria wordt door haar houding volledig geïsoleerd van deze juwelen, een teken dat ze afstand doet van haar rijkdom.<sup>105</sup> Daarnaast voegt Caravaggio een ijzeren ketting toe, die in de vroegmoderne tijd regelmatig door zondaars gebruikt werd om zichzelf te pijnigen en aan boetedoening te doen. Tenslotte beantwoordt Caravaggio's uitwerking van Maria Magdalena aan de ascetische afbeelding van heilige vrouwen die het kerkelijke decorum voorschrijft. Bernard Aikema ziet in dit werk een "expression of the strictest Counter-Reformatory orthodoxy".<sup>106</sup> Volgens Patrick Hunt was *De boetvaardige Maria Magdalena* één van Caravaggio's eerste religieuze werken, waarbij hij zich genoodzaakt voelde zich strikt aan de regels van het decorum te houden om kerkelijke opdrachten aan te trekken. Wanneer kardinaal Francesco Maria Del Monte (1549-1627) zijn vaste opdrachtgever werd, begon Caravaggio langzaam met het aftasten van de grenzen van het katholieke decorum.<sup>107</sup>

Ook Caravaggio's navolgers droegen bij aan het politieke discours van de Contrareformatie door te focussen op boetedoening en berouw. In *De boetvaardige Maria Magdalena* van de Italiaanse caravaggist Giovanni Francesco Guerrieri (1589- 1657) zien we eveneens hoe Maria Magdalena afstand heeft gedaan van haar zondig bestaan (afb. 43). Haar jurk vertoont de rijkelijke ornamentiek van een kledingsstuk dat er waarschijnlijk ooit prachtig uitzag, maar in dit schilderij een versleten indruk geeft. Ook in dit werk is een metalen ketting aanwezig, die in de vroegmoderne tijd dienst deed als boetewerktuig. De typische licht- en donkercontrasten zorgen tenslotte voor een emotionele betrokkenheid bij de kijker. In het werk *De boetvaardige Maria Magdalena* geeft de Italiaanse schilder Angelo Caroselli (1585-1652) Maria niet per se armoedig weer, maar wel op een realistische manier (afb. 44). Haar gezicht is in geen geval geïdealiseerd, maar geeft daarentegen het beeld van een alledaagse vrouw, die reflecteert over haar zonden, in plaats van een heilige. Hoewel Maria Magdalena in de richting van de toeschouwer kijkt, lijkt ze volledig in gedachten verzonken. Deze voorstelling

---

<sup>105</sup> Hunt, 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene', 164.

<sup>106</sup> Bernard Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994): 57, <https://doi.org/10.2307/751463>.

<sup>107</sup> Hunt, 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene', 161–62.

neemt de toeschouwer volledig mee in Maria's emotionele toestand. De close-up opname draagt hieraan bij.<sup>108</sup>

Voor hun realistische en armoedige afbeelding van Maria Magdalena grepen de caravaggisten regelmatig terug naar de iconografie van de wilde vrouw. De wilde vrouw is op haar beurt een afkooksel van de wilde man, een behaarde man uit heidense mythes, maar houdt ook verband met het figuur van Maria van Egypte, met wie Maria Magdalena vaak vergeleken werd. Maria van Egypte zonderde zich als kluizenaar af in de woestijn om boete te doen voor haar zonden.<sup>109</sup> Het werk *De Heilige Maria van Egypte* van de Spaanse schilder Jusepe de Ribera (1591-1652) toont al meteen de gelijkenis met de iconografie van Maria Magdalena (afb. 68). Zowel Gerard van Honthorst's Maria Magdalena, als Ribera's Maria van Egypte berouwen zich afgezonderd van de wereld over hun zonden (afb. 1, 67). De overeenkomst tussen Maria van Egypte en Maria Magdalena blijkt ook uit een voorbeeld uit de prentkunst. De gravure van de Vlaamse prentuitgever Johann Sadeler (1550-1600) naar een ontwerp van de Vlaamse schilder Peter de Witte (1548-1628) kreeg de titel *Heilige Maria van Egypte*, naar de inscriptie "S. Maria Aegyptia" bovenaan de prent (afb. 69). Nochtans bevat deze voorstelling enkele elementen die kenmerkend zijn voor Maria Magdalena. Met name de lange blonde haren en de verworpen juwelen doen denken aan Titiaans *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 24).

Naast Maria Magdalena en Maria van Egypte zonderden nog heel wat andere heiligen zich af als geïsoleerde kluizenaars in de natuur.<sup>110</sup> In de context van de Contrareformatie werd de Heilige Hiëronymus bijvoorbeeld enorm populair in de schilderkunst.<sup>111</sup> Zo zien we dat Orazio Gentileschi een *Heilige Sint-Hiëronymus* schilderde waarin de boetvaardige Hiëronymus tussen de rotsen zit met een rode mantel en een boek bij de hand (afb. 70). Gentileschi neemt de iconografie van de boetvaardige zondaar als kluizenaar over in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 41). In dit schilderij zien we Maria Magdalena net als de Heilige Hiëronymus tussen de rotsen boete doen. Het zijn de rotsen van Sint Beaume, de plek in Frankrijk waar Maria Magdalena zich klaarblijkelijk terugtrok na haar bekering.<sup>112</sup> Maria Magdalena wordt in dit schilderij als kluizenaar en als wilde vrouw afgebeeld. We zien geen enkel spoor meer van geornamenteerde kleding. Maria's boetvaardigheid wordt in de verf gezet door een rode mantel die haar hele lichaam bedekt. Haar lange haren nemen de vorm aan van een boetekleed dat uit scherpe haren is gemaakt.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Michael Fried, 'Painting and beholder', in *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 131.

<sup>109</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 227–28.

<sup>110</sup> Hans Belting, 'St. Jerome in Venice: Giovanni Bellini and the dream of solitary life', *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 17, nr. 1 (2014): 5–33, <https://doi.org/10.1086/676482>.

<sup>111</sup> Scallen, 'Rembrandt's reformation of a Catholic subject: The penitent and the repentant Saint Jerome', 71.

<sup>112</sup> John Baptist Knipping, *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, vol. 2 (Hilversum: Brand, 1939), 108.

<sup>113</sup> Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 41–42.

Ook Gerard van Honthorst beeldt Maria Magdalena af op een realistische manier en in een armoedige setting (afb. 1). We zien Maria in dit werk geïsoleerd met haar gedachten. Ze kijkt geschrokken voor zich uit, zich bewust wordend van haar zonden. De tranen lopen over haar wangen en wassen haar zonden weg, een uiting van diepe religieuze gevoelens.<sup>114</sup> Deze tranen in combinatie met de sterke licht- en donkercontrasten, zorgen ervoor dat dit schilderij de toeschouwer emotioneel meeneemt. In dit schilderij wordt de gelovige aangemoedigd om te reflecteren over zijn of haar eigen zonden. De boetvaardigheid van Maria Magdalena wordt extra benadrukt door haar als kluizenaar af te beelden in een rotsachtige omgeving. Daarnaast is er een boeteketting aanwezig die in de zeventiende eeuw door zondaars gebruikt werd om zichzelf te pijnigen. Het schilderij van Van Honthorst voldoet aan de voorwaarden van het Concilie van Trente. Het geeft Maria Magdalena op een gepaste manier weer en de inhoud is duidelijk educatief.

Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* past perfect bij de contrareformatische strijd in Utrecht, de stad waar Van Honthorst werkzaam was toen hij dit werk schilderde en een stad waar de elite overwegend katholiek was (afb. 1). Of Van Honthorst *De boetvaardige Maria Magdalena* schilderde voor de Utrechtse katholieke elite of voor een Italiaanse opdrachtgever is echter niet zeker. Van Honthorst schilderde namelijk vooral portretten en allegorische werken in plaats van religieuze werken voor de Utrechtse elite. Zo schilderde hij enkele portretten van de familie Wittenhorst voor de inrichting van hun kasteel in Nijenrode.<sup>115</sup> Voor Italiaanse opdrachtgevers schilderde Van Honthorst, ook na zijn terugkeer van Italië, wel heel wat religieuze werken. Zo had hij enkele opdrachten bij de Italiaanse bankier Vincenzo Giustiniani (1564-1637) en diens broer kardinaal Benedetto Giustiniani (1554-1621). Daarnaast schilderde hij ook voor kardinaal Scipione Borghese (1577-1633) en verschillende leden uit de invloedrijke Medici familie.<sup>116</sup> Of het nu om Utrechtse of Italiaanse elite gaat, Van Honthorst diende de Contrareformatie ongetwijfeld met deze uitwerking van Maria Magdalena als boetvaardige zondares.

Ook in de rest van Europa vertegenwoordigden de caravaggisten de Contrareformatie. In Frankrijk deed de Katholieke Kerk er net als in Italië alles aan om zijn stempel op de uiting van het christendom te drukken. Frankrijk werd in de periode van 1590 tot 1620 geteisterd door bloederige godsdienstoorlogen tussen katholieken en protestanten.<sup>117</sup> Met het Edict van Nantes in 1598 streefde koning Henri IV van Frankrijk (1553-1610) ernaar deze oorlogen te beëindigen door de hugenoten, de

---

<sup>114</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 50.

<sup>115</sup> Ben Olde Meierink en Angelique Bakker, 'The Utrecht elite as patrons and collectors', in *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*, red. Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr (New Haven: Yale University Press, 1997), 75–76.

<sup>116</sup> Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*, 76.

<sup>117</sup> Brian Sandberg, "Re-establishing the true worship of God": divinity and religious violence in France after the Edict of Nantes', *Renaissance and Reformation* 29, nr. 2/3 (2005): 140.

Fransen protestantse beweging, van enkele rechten te voorzien. Al snel bleek echter dat het Edict van Nantes vooral een contrareformatorische strategie was om het katholieke geloof in Frankrijk te herstellen.<sup>118</sup> De Franse caravaggisten droegen zonder twijfel bij aan deze strijd, hoewel hun stijl zelden beantwoordt aan een zuiver caravaggisme. De Franse schilders Nicolas Tournier (1590- 1639) en Simon Vouet (1590-1649) bleven lange tijd in Rome, waar ze in aanraking kwamen met Caravaggio's stijlprincipes, maar eens terug in Frankrijk lieten zij zich sterk beïnvloeden door het classicisme.<sup>119</sup> Daarnaast is er de schilder Nicolas Régnier, die zowel in Frankrijk als in Vlaanderen actief was. Kenmerkend voor een Vlaamse stijl is zijn naturalisme en kleurgebruik. De verfijnde compositie en de elegante uitwerking van de figuren zijn dan weer eigen aan een Franse stijl.<sup>120</sup> Tenslotte bekijken we een werk van Georges de La Tour, die zich ten opzichte van de andere Franse caravaggisten het meest liet beïnvloeden door Caravaggio's stijlprincipes.<sup>121</sup>

Al deze Franse schilders ondersteunden de Contrareformatie door Maria Magdalena op een realistische manier af te beelden en de betekenis van boetedoening te benadrukken. In het werk *Magdalena met de twee vlammen* van Georges de La Tour zien we Maria zitten aan een dressoir, starend naar een olielamp (afb. 34). De typische licht- en donkercontrasten komen in dit schilderij volledig tot uiting. Ze geven het schilderij een dramatisch uitzicht en isoleren Maria Magdalena met haar gedachten in deze ruimte.<sup>122</sup> De kaars is het enige licht in de kamer en hoewel deze symbool staat voor de aanwezigheid van God, geeft deze kamer de indruk van verwaarlosing.<sup>123</sup> Maria heeft geen bed, maar een slaapmatje. Bovendien zien we een een geselroede liggen en draagt Maria Magdalena onder haar rode mantel een boetkleed.<sup>124</sup> Dit schilderij sluit volledig aan bij de richtlijnen van het Concilie van Trente en de ideeën van de Contrareformatie. Naast La Tour beeldt ook Nicolas Régnier Maria Magdalena af terwijl ze reflecteert over haar zonden. In zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* staart ze dromerig voor zich uit (afb. 38). Maria wordt in dit werk opnieuw erg realistisch afgebeeld. De toeschouwer kan met haar meevoelen en wordt aangemoedigd om zelf te reflecteren over zijn of haar zonden. Dit schilderij toont Maria Magdalena opnieuw overduidelijk als boetvaardige zondares. Maria draagt een rode mantel en heeft een geselroede om zichzelf mee te pijnigen. Tenslotte bevindt ze zich als kluizenaar in een rotsachtig landschap. Dit laatste element vinden we ook terug in Simon Vouets *Heilige Maria Magdalena met twee engelen* (afb. 45).

---

<sup>118</sup> Sandberg, 142.

<sup>119</sup> Voss en Pelzel, *Baroque painting in Rome*, 87.

<sup>120</sup> Voss en Pelzel, 87.

<sup>121</sup> François-George Pariset, 'Georges de La Tour 1593-1652', *Parnassus* 8, nr. 7 (1936): 9–11, <https://doi.org/10.2307/771259>.

<sup>122</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 11–12.

<sup>123</sup> Capon, *Darkness & light: Caravaggio & his world*, 142–43.

<sup>124</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 98.

In de Zuidelijke Nederlanden, met name in Antwerpen, was de Contrareformatie eveneens groot. Aan het eind van de zestiende eeuw kwam die daar explosief op gang.<sup>125</sup> Antwerpen werd het centrum van katholieke theologie en publicaties.<sup>126</sup> De caravaggistische stijlprincipes hadden in Antwerpen echter weinig succes als beeldstrategie van de Contrareformatie. Slechts een aantal Vlaamse schilders, waaronder Theodoor Rombouts (1597-1637), Gerard Seghers (1591-1651) en Jan Janssens (1590-1650), kunnen beschouwd worden als caravaggisten. In de zuidelijke Nederlanden overheersten vooral de gladheid en het maniërisme van Peter Paul Rubens (1577-1640) en Antoon van Dyck.<sup>127</sup> Hoewel Rubens ook sensuele mythologische taferelen schilderde, hield hij zich als orthodoxe katholiek strikt aan de voorschriften van het Concilie van Trente en de traditionele afbeeldingen van heiligen voor zijn religieuze werken. Daarnaast sloot zijn uitwerking van religieuze thema's ook aan bij de recente voorschriften van katholieke theologen.<sup>128</sup>

Net als Caravaggio beeldt Peter Paul Rubens heiligen op een realistische manier af, waardoor leken zich konden identificeren met hun levens. Rubens neemt ook Caravaggio's dramatische licht- en donkercontrasten over.<sup>129</sup> In tegenstelling tot Caravaggio, beeldt Rubens heiligen sterk en machtig af. Het is deze combinatie van het heroïsche en het menselijke, alsook Rubens' Vlaamse erfenis, die hem populair maakte als vertegenwoordiger van de Contrareformatie in de Zuidelijke Nederlanden.<sup>130</sup> In zijn *Heilige Maria Magdalena in extase* zien we Maria met twee engelen (afb. 29). Een goddelijk licht schijnt vanuit de hemel op haar aangezicht en geeft haar de status van belangrijke heilige. Toch is de uitwerking van haar lichaam realistisch en herkenbaar als menselijk. Naast Rubens was ook Antoon van Dyck een populaire vertegenwoordiger van religieuze schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. In tegenstelling tot Rubens hield Van Dyck vast aan de Venetiaanse traditie om vrouwen op een geïdealiseerde manier weer te geven. Dit blijkt uit zijn *Boetvaardige Maria Magdalena*, waarin Maria Magdalena met gladde, zachte contouren wordt weergegeven (afb. 27).<sup>131</sup>

Peter Paul Rubens' katholieke beeldtaal raakte wijdverspreid onder invloed van de prentkunst, die de ideeën van de Contrareformatie toegankelijker maakte voor een groot publiek. Devotionele prenten werden in de zeventiende eeuw bijvoorbeeld verspreid tijdens processies.<sup>132</sup> Prenten gaven in eerste

---

<sup>125</sup> Marie Juliette Marinus, *De Contrareformatie te Antwerpen (1585-1676): kerkelijk leven in een grootstad* (Brussel: Paleis der Academiën, 1995), 288.

<sup>126</sup> Thomas J. Glen, 'Observations on van Dyck as a religious painter', *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 10, nr. 1 (1983): 46.

<sup>127</sup> *Caravaggio en de Nederlanden: catalogus, Utrecht, Centraal Museum, 15 juni-3 aug. 1952; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 10 aug.-28 sept. 1952* (Utrecht: Centraal Museum, 1952), xxvii.

<sup>128</sup> Gash, 'Counter-Reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens', 382-83.

<sup>129</sup> Glen, 'Rubens after Caravaggio: the "Entombment"', 20.

<sup>130</sup> Glen, 'Observations on van Dyck as a religious painter', 45-46.

<sup>131</sup> Victoria Charles, *Anthony van Dyck, Great masters* (Parkstone International, 2011), 18.

<sup>132</sup> Antony Griffiths, *The print before photography: an introduction to European printmaking, 1550-1820* (Londen: British Museum Press, 2016), 320.

instantie aanzet tot nieuwe, humanistische onderwerpen maar ook traditionele, religieuze onderwerpen kregen een invulling binnen de prentkunst. Prenten werden talrijk ingezet ter promotie van het nieuwe politieke en religieuze beleid.<sup>133</sup> Een voorbeeld is de prent *De Heilige Maria Magdalena* door de Nederlandse graveur Schelte Adamz. Bolswert naar een ontwerp van Rubens (afb. 61). Deze prent toont een devotie afbeelding van Maria Magdalena, die bidt tot Christus. Het werk ondersteunt de contrareformatie strijd in Antwerpen met de populaire beeldtaal van Rubens. Tot meer dan een eeuw later werd Rubens' beeldtaal verspreid via de prentkunst. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een ets van Rubens' *Heilige Maria Magdalena in extase* door de Vlaamse tekenaar en graveur Filip Lambert Spruyt (1727-1801) (afb. 62).

Naast de vernieuwende beeldtaal van Rubens, hielden veel Vlaamse schilders vast aan de traditionele beeldvorming van Maria Magdalena zoals in de late middeleeuwen. In Vlaanderen was de orthodoxe Katholieke Kerk diepgeworteld, waardoor de hervormingen vanuit Rome maar traag aan invloed wonnen. De richtlijnen van het Concilie van Trente hadden bijgevolg weinig invloed op de beeldvorming rond Maria Magdalena in Vlaanderen.<sup>134</sup> Zo zien we dat schilders als Pieter Coecke van Aelst vasthouden aan een traditionele afbeelding van Maria Magdalena met kostelijke kledij en een zalfpot in de hand (afb. 15). Ook in Italiaanse contrijen moeten we een onderscheid maken tussen orthodoxe katholieken, die vasthielden aan de traditionele beeldvorming van Maria Magdalena, en katholieken die in functie van de katholieke hervormingen een vernieuwend beeld wilden scheppen van Maria Magdalena.<sup>135</sup> De caravaggisten bevonden zich zonder twijfel in deze laatste categorie. Hun realistische en armoedige afbeelding van Maria Magdalena en hun dramatische licht- en donkercontrasten waren in de zeventiende eeuw erg vernieuwend en een succesvol strijdwapen van de Contrareformatie.

De weinige Vlaamse schilders die we als caravaggisten kunnen beschouwen, namen Caravaggio's stijlprincipes over en droegen op die manier bij aan de Contrareformatie in Vlaanderen. Zo is er Jan Janssens, die dezelfde licht- en donkercontrasten alsook gezichtsuitdrukkingen en gebaren gebruikte als Caravaggio.<sup>136</sup> Janssens liet zich in zijn taferelen vaak inspireren door de Utrechtse caravaggisten Dirk van Baburen (1595-1624) en Hendrick ter Brugghen.<sup>137</sup> Van Janssens is geen Maria Magdalena terug te vinden, maar het schilderij *De boetvaardige Heilige Hiëronymus in zijn cel* toont aan hoe

---

<sup>133</sup> Griffiths, 17–19.

<sup>134</sup> Delenda, 'Sainte Maria-Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les "Saintes-Images"', 199.

<sup>135</sup> Delenda, 199; Bette Talvacchia, 'The word made flesh: spiritual subjects and carnal depictions in Renaissance art', in *The sensuous in the Counter-Reformation church*, red. Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 49.

<sup>136</sup> Domien Roggen, H. Pauwels, en Antoine de Schryver, *Het caravaggisme te Gent* (Antwerpen: De Sikkel, 1950), 284, 319–21.

<sup>137</sup> Didier Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de le Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle* (Brussel: Institut historique belge de Rome, 1970), 74.

Janssens bijdroeg aan de contrareformatorische beeldtaal in Vlaanderen (afb. 71). Net als Maria Magdalena maakte de Heilige Hiëronymus zich schuldig aan tal van zonden, waarover hij in dit schilderij berouw toont.<sup>138</sup> Janssens beeldt de heilige af op een erg realistische manier. Het schilderij toont het moment waarop Hiëronymus zich over zijn zonden bezint, wat blijkt uit zijn verschrokken gezichtsuitdrukking. Janssens plaatst de Heilige Hiëronymus in een rotsachtig landschap om zijn boetvaardigheid te benadrukken. Een andere Gentse caravaggist, Melchior de la Mars (ca. 1585-1650), schilderde wel een Maria Magdalena. In *De verrukking van de Heilige Magdalena* wordt Maria realistisch, maar vooral armoedig afgebeeld (afb. 48). De contrareformatorische betekenis van boetedoening is in dit schilderij overduidelijk. Naast een geselroede in de hand, draagt Maria in dit schilderij ook een boetekleed over haar naakte lichaam.

Het realisme waarmee de Gentse caravaggisten Maria Magdalena afbeeldden, is minder terug te vinden bij de andere schilders die tot de Vlaamse caravaggisten worden gerekend. De Antwerpse Gerard Seghers houdt nog enigszins vast aan een geïdealiseerd beeld van heiligen, zo blijkt uit zijn voorstelling *De boetvaardige Maria Magdalena*, waarin Maria met gladde en bleke huid wordt afgebeeld (afb. 49). In dit schilderij wordt boetvaardigheid opnieuw benadrukt door het rotsachtige landschap, de rode mantel en vooral de geselroede die prominent in beeld komt. Ook Seghers' voorstelling van Maria Magdalena werd een effectief strijdmiddel van de Contrareformatie in de Zuidelijke Nederlanden, mede omdat dit schilderij ook in prentvorm werd uitgebracht door de Antwerpse graveur Lucas Vosterman (1595-1675) (afb. 63). Prenten waren des te effectiever in het overbrengen het katholieke gedachtengoed. Ze bevatten overigens vaak inscripties die de betekenis van deze iconografie extra benadrukten. Deze prent naar Gerard Seghers *Boetvaardige Maria Magdalena* bevat zowel een Latijnse inscriptie als een inscriptie in de volkstaal en spreekt daardoor zowel leken als geestelijken aan.

---

<sup>138</sup> Scallen, 'Rembrandt's reformation of a Catholic subject: The penitent and the repentant Saint Jerome', 71.





## 2.2. *De boetvaardige Maria Magdalena* getransformeerd tot genretafereel in de Noordelijke Nederlanden

Terwijl de Contrareformatie in Rome maatregelen trof tegen de verspreiding van het protestantisme over de rest van Europa, groeide de Gereformeerde Kerk langzaam tot het grootste religieuze lichaam in de Noordelijke Nederlanden. In de Nederlanden drukte het protestantisme zijn stempel op alle niveaus in de samenleving. Sociale gebruiken, wetten, morele discipline en het dagelijkse leven werden volledig bepaald door het protestantisme. Het succes van het protestantisme hing onlosmakelijk vast aan de politieke en economische toestand in de Nederlanden, die in de zeventiende eeuw wezenlijk verschilde van de context in het Zuiden van Europa.<sup>139</sup> In dit hoofdstuk onderzoeken we welke invloed het protestantisme en de politieke context in de Noordelijke Nederlanden hadden op de betekenis van Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 1). Een analyse van de verwantschappen tussen religieuze devotiepanelen en de genreschilderkunst zou ons dichterbij moeten brengen bij de betekenis van caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena uit de Noordelijke Nederlanden.

De zeventiende eeuw, ook wel Gouden Eeuw, in de Nederlanden kenmerkte zich met een economische en culturele bloei die van de Noordelijke Nederlanden het centrum voor kunst en handel maakte. De Gouden Eeuw was echter niet voor iedereen even “goud”.<sup>140</sup> Ook oorlog en slavernij waren onderdeel

---

<sup>139</sup> Charles H. Parker, ‘Reformed Protestantism’, in *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age*, Cambridge companions to culture (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 189–90.

<sup>140</sup> Helmer J. Helmers en Geert H. Janssen, ‘Introduction: understanding the Dutch Golden Age’, in *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age*, Cambridge companions to culture (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 5–6; Kloek, *Women of the Golden Age: an international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, 10–11.

van deze voorspoedige periode.<sup>141</sup> De politieke context van de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw werd bepaald door de Tachtigjarige Oorlog (1568-1648). In deze oorlog probeerden de Nederlanden zich los te rukken van de Spaanse Habsburgers die het land op dat moment in handen hadden. De Nederlanden vochten met man en macht voor politieke, economische en religieuze vrijheid.<sup>142</sup> Gedurende de oorlog ontwikkelde het protestantisme zich als ideologisch fundament waarmee de Spaanse, katholieke overheersers bestreden werden.<sup>143</sup> De Zuidelijke Nederlanden bleven wel aan de zijde van de Spaanse Habsburgers. Met de val van Antwerpen in 1585 ontstond er een splitsing tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. In de onafhankelijke Noordelijke Nederlanden werd het protestantisme het grootste religieuze lichaam, terwijl de Zuidelijke Nederlanden afhankelijk bleven van het Spaanse rijk en de Rooms Katholieke Kerk steunden.<sup>144</sup>

Deze politieke, economische en religieuze toestand had een grote invloed op de kunstproductie in de zeventiende eeuw en bijgevolg ook op de beeldvorming rond Maria Magdalena door de Noordelijke caravaggisten in deze periode. Terwijl religieuze schilderkunst voordien veel aandacht besteedde aan het afbeelden van heiligen, keurde het protestantisme deze afbeeldingen resoluut af.<sup>145</sup> Alle scènes uit het Nieuwe Testament werden verboden.<sup>146</sup> Dit verbod maakte dat schilders noodgedwongen op zoek gingen naar nieuwe onderwerpen, die breder gingen dan religieuze iconografie. Daarnaast moesten schilders ook op zoek naar een nieuw doelpubliek. In tegenstelling tot de rijk gedecoreerde barokkerken van de Katholieke Kerk, bestonden de gereformeerde kerken uit ontklede, witgekalkte interieurs. Terwijl de Kerk vroeger de belangrijkste opdrachtgever was voor kunstenaars, bleven protestantse kerken volledig leeg en hadden zij geen opdrachten ter beschikking.<sup>147</sup> In Italië daarentegen bleef de Kerk, en in het bijzonder de paus, de grootste opdrachtgever in de zeventiende

---

<sup>141</sup> Helmers en Janssen, 'Introduction: understanding the Dutch Golden Age', 5–6; Sluijter, *Rembrandt's rivals: history painting in Amsterdam, 1630-1650*, 7; Babette Bohn en James M. Saslow, *A companion to Renaissance and Baroque art* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2013), 26–27.

<sup>142</sup> Herbert H. Rowen, 'The Dutch Revolt: what kind of revolution?', *Renaissance Quarterly* 43, nr. 3 (1990): 570, <https://doi.org/10.2307/2862560>.

<sup>143</sup> Parker, 'Reformed Protestantism', 189.

<sup>144</sup> Arie Theodorus Van Deursen, 'De republiek der Zeven Verenigde Nederlanden', in *Geschiedenis van de Nederlanden*, red. Johan Cornelis Hendrik Blom en Emiel Lamberts, 2e dr. (Amsterdam: Prometheus, 2014), 147–49.

<sup>145</sup> Westermann, *A worldly art*, 18–9.

<sup>146</sup> Joaneath Ann Spicer, 'An introduction to painting in Utrecht', in *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*, onder redactie van Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr (New Haven: Yale University Press, 1997), 18; Westermann, *A worldly art: the Dutch Republic, 1585-1718*, 40.

<sup>147</sup> Anne-Laure Van Bruaene en Violet Soen, 'Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden', in *Sacrale ruimte in de vroegmoderne Nederlanden*, Nieuwe Tijden. Over vroegmoderne geschiedenis (Leuven: Leuven University Press, 2017), 7.

eeuw en werden tal van schilders ingezet om de beeldtaal van de Contrareformatie te verspreiden in katholieke kerken.<sup>148</sup>

De Nederlandse schilders verloren niet enkel een belangrijke opdrachtgever, maar kregen er ook een belangrijke opdrachtgever bij, met name de burgerij. De economische bloei in de zeventiende eeuw zorgde ervoor dat ook de burgerij kapitaal kreeg voor het aankopen van kunst. Met name de zeevaart en de handel zorgden voor het opkomen van een nieuwe burgerij die geld overhield om te spenderen aan luxegoederen. Met deze luxegoederen decoreerden burgers hun eigen woningen.<sup>149</sup> De nieuwe burgerij was minder geïnteresseerd in religieuze en mythologische schilderkunst, maar had daarentegen een voorkeur voor seculiere genres. Portretten, stillevens en genretaferelen werden populaire genres, die overigens niet altijd in opdracht werden gemaakt maar vaak verkocht werden op de markt.<sup>150</sup> Genretaferelen toonden scènes uit het dagelijkse leven waarin burgers zich meteen herkenden. Het ging om toegankelijke onderwerpen, waarin religieuze conflicten geen rol speelden. Niettemin waren ook deze seculiere genres allesbehalve waardevrij. Ze hadden, net als religieuze schilderkunst, het doel morele boodschappen te onderwijzen.<sup>151</sup>

De populariteit van de genreschilderkunst beperkte zich niet tot de Nederlanden maar verspreidde zich tot in Italië, waar Caravaggio de Nederlandse genretaferelen “moderniseerde” met zijn dramatische licht- en donkercontrasten.<sup>152</sup> In Italië, waar de Kerk nog altijd de grootste rol speelde als opdrachtgever van religieuze schilderkunst, waren Caravaggio’s genretaferelen erg geliefd bij kerkelijke autoriteiten en de aristocratie. Caravaggio’s belangrijkste opdrachtgever was kardinaal Francesco Maria Del Monte, die een voorliefde had voor schilderijen met muzikanten. Caravaggio schilderde voor hem vijf taferelen met individuele muzikanten of concertscènes.<sup>153</sup> In deze schilderijen zien we hoe Caravaggio zich liet inspireren door de Nederlandse genreschilderkunst en deze een nieuwe invulling gaf.<sup>154</sup> Het werk *De muzikanten* toont drie jongens en een engel die samen muziek maken (afb. 74). Kenmerkend voor Caravaggio’s uitwerking van dit thema is de close-up opname van een moment midden in de actie. In *De kaartspelers* zien we hoe Caravaggio ook licht- en donkercontrasten gebruikt om een dramatische sfeer te creëren (afb. 75). Één van de mannen is enkel op de rug te zien, waardoor de toeschouwer indringer wordt van een belangrijk moment. Caravaggio’s kaartspelers en muzikanten weerspiegelen zijn passie voor het ruwe straatleven van cafés, seks,

---

<sup>148</sup> Haskell, *Patrons and painters*, 3.

<sup>149</sup> Westermann, *A worldly art*, 71–3.

<sup>150</sup> Westermann, *A worldly art*, 33–4.

<sup>151</sup> Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*, 71.

<sup>152</sup> Franits, 67.

<sup>153</sup> Camiz, ‘Music and painting’, 213.

<sup>154</sup> J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst: a discussion of his position in Dutch art* (Den Haag: Nijhoff, 1959), 71.

gevechten en muziek.<sup>155</sup> Caravaggio stond bekend voor zijn losbandig leven en Andrew Graham-Dixon omschrijft hem dan ook als “an outsider, a troublemaker, a difficult and dangerous man”.<sup>156</sup> De interesse voor de donkere kant van het straatleven sprak de Nederlandse caravaggisten, en de Utrechtse in het bijzonder, enorm aan. Gerard van Honthorsts *Lachende violist die een vuist maakt* toont aan hoe de Utrechtse caravaggisten de uitdagende genretaferelen van Caravaggio overnamen (afb. 76). De violist in dit werk heeft geld in zijn hand en lacht uitbundig, twee verwijzingen naar de prostituee die hij zo dadelijk zal huren.<sup>157</sup>

Dat genreschilderkunst populairder werd in de Nederlanden betekent niet dat religieuze schilderkunst geen deel meer uitmaakte van de Nederlandse kunstproductie in de zeventiende eeuw. In tegendeel, de Nederlandse caravaggisten pasten hun religieuze schilderkunst aan naar Caravaggio's genretaferelen. Religieuze taferelen werden getransformeerd tot taferelen uit het dagelijkse leven om dichterbij de leefwereld van de gelovige aan te sluiten. Caravaggio's *Roeping van Mattheus* is hier alvast een goed voorbeeld van (afb. 77). Deze gebeurtenis lijkt zich af te spelen in een kroeg, waar enkele mannen aan het gokken zijn. Moest Mattheus zichzelf niet aanwijzen, zou de religieuze betekenis van dit werk niet herkenbaar zijn geweest. In navolging van Caravaggio is de Italiaanse schilder Bartolommeo Manfredi (1582-1622) het grote voorbeeld voor de caravaggisten uit de Noordelijke Nederlanden.<sup>158</sup> Manfredi brengt genretaferelen en religieuze taferelen samen in werken als *De verloocheining van Sint-Petrus* (afb. 78). In dit werk zien we enkele mannen gokken in de kroeg, terwijl het in feite om een religieus tafereel gaat. Het schilderij heeft overigens veel weg van genretaferelen als *De kaartende soldaten of Tavernescène met een luitspeler* (afb. 79-80). Ook Gerard van Honthorst baseerde zich in zijn versie van *De verloocheining van Sint-Petrus* op één van zijn genretaferelen (afb. 81). Het werk leent zijn compositie aan het schilderij *Vrolijk gezelschap* (afb. 82). Het *repoussoir* figuur, de man die ruimtelijke diepte creëert in het schilderij doordat enkel zijn silhouet zichtbaar is, neemt dezelfde positie aan als de man die Petrus aanwijst in het religieuze tafereel. Ook de klederdracht van beide mannen is dezelfde. *De verloocheining van Sint-Petrus* lijkt zich opnieuw af te spelen in een kroeg. Tenslotte zien we ook in *De roeping van Mattheus* door Hendrick ter Brugghen overeenkomsten met één van zijn genretaferelen (afb. 83). In *De kaartspelers* komt dezelfde oude man met brilglazen voor (afb. 84).<sup>159</sup>

We kunnen ons de vraag stellen of Gerard van Honthorst zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* ook baseerde op één van zijn genretaferelen om het religieuze verhaal van Maria Magdalena toegankelijker te maken voor de gewone mens (afb. 1). De positie van Van Honthorsts Maria Magdalena kan vergeleken worden met de positie van de vrouw in zijn werk *De koppelaarster* (afb.

---

<sup>155</sup> Ebert en Helmus, *Utrecht, Caravaggio and Europe*, 46.

<sup>156</sup> Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: a life sacred and profane* (Londen; New York: Allen Lane, 2010), 437.

<sup>157</sup> Capon, *Darkness & light*, 140.

<sup>158</sup> Spear, *Caravaggio and his followers*, 26–7.

<sup>159</sup> Judson, *Gerrit van Honthorst: a discussion of his position in Dutch art*, 73.

85). Net als de koppelaarster leunt Maria Magdalena naar voren en steekt ze haar hand uit. De positie van de armen en handen in *De koppelaarster* lijken een spiegelbeeld van de armen en handen van Maria Magdalena. Ook de kledij van Maria Magdalena komt overeen met de kleding van de koppelaarster: beide vrouwen dragen een gele mantel die lichtjes van de schouder hangt. De witte onderjurk van Maria Magdalena komt overeen met de witte bloes die de koppelaarster onder haar blauw corset draagt. Tenslotte komt ook de haartooi van *De boetvaardige Maria Magdalena* en *De koppelaarster* overeen: allebei de vrouwen hebben blonde haren, opgestoken in een knot. In beide werken zien we de vrouw overigens op eenzelfde manier belicht. Het aangezicht en de boezem van beide vrouwen worden fel belicht, alsook de rode blos op de wangen is bij beide vrouwen aanwezig. Ook de rest van de compositie is gelijkaardig: de positie van de *repoussoir* figuur in *De koppelaarster* wordt in de *De boetvaardige Maria Magdalena* overgenomen in de vorm van een houten constructie. Beiden zorgen voor een dramatische belichting, waardoor de toeschouwer zich getuige voelt van een intiem gebeuren.

Of *De boetvaardige Maria Magdalena* op *De koppelaarster* gebaseerd is of omgekeerd, is moeilijk te achterhalen (afb. 1, 85). In ieder geval gebruiken de taferelen dezelfde overtuigingsstrategie: het zo realistisch en alledaags mogelijk voorstellen van de personages. Ook de Italiaanse en Franse caravaggisten gebruiken deze strategie. In het werk *De boetvaardige Maria Magdalena* van Angelo Caroselli wordt Maria Magdalena afgebeeld met het aangezicht van een vermoeide vrouw alsof dit het portret van een alledaagse vrouw was (afb. 46). In de *De boetvaardige Maria Magdalena* van Orazio Gentileschi lijkt Maria Magdalena op een dakloze vrouw zonder schoenen en ook in het werk van Nicolas Régnier wordt Maria Magdalena afgebeeld in armoede (afb. 43, 40). Tenslotte is er het werk *Magdalena met de twee vlammen* van Georges de La Tour waarin Maria Magdalena op een slaapmatje moet slapen, zoals een arme bedelares (afb. 36). Toch blijven de Italiaanse en Franse caravaggisten met hun uitvoering van Maria Magdalena nog ver weg van een genretafereel. Hoewel Orazio Gentileschi's schilderijen erg naturalistisch overkomen en duidelijk gebaseerd zijn op de observatie van levende modellen, zijn ze nog enigszins te mooi om waar te zijn (afb. 38, 43).<sup>160</sup> Ook La Tours Maria Magdalena wordt afgebeeld met ronde, gladde volumes (afb. 36).<sup>161</sup> In de werken van Guerrieri en Régnier wordt Maria Magdalena eveneens afgebeeld als mooie, aantrekkelijke vrouw (afb. 45, 40). Een laatste voorbeeld waarin Maria Magdalena geïdealiseerd wordt, is het werk *Maria Magdalena met engelen* van Simon Vouet (afb. 47).<sup>162</sup>

Het naturalisme van de Italiaanse en Franse caravaggisten lijkt eerder in te grijpen op de setting van de taferelen dan op het lichaam van Maria Magdalena dat in de werken van de Nederlandse caravaggisten wel radicaal realistisch wordt voorgesteld. Een voorbeeld van zo'n werk is de *Huilende*

---

<sup>160</sup> Moir, *The Italian followers*, 37–8.

<sup>161</sup> Charles Sterling, 'Two new paintings by Georges de La Tour', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 72, nr. 422 (1938): 204.

<sup>162</sup> Voss en Pelzel, *Baroque painting in Rome*, 87.

*Maria Magdalena*, toegeschreven aan Nederlandse schilder Paulus Bor (1605-1669) (afb. 50). Bor schildert Maria Magdalena af als een vermoeide boerenvrouw terwijl het in werkelijkheid om een heilige figuur gaat. Het gaat niet langer om geïdealiseerde, vleselijke vrouwenvormen. Een ander voorbeeld is de *Lezende Sint-Maria Magdalena* van de Meester van het Kaarslicht (afb. 51). Vermoedelijk is dit schilderij van de Fransman Trophime Bigot (1579-1650), maar de stijl en compositie doen ook aan Gerard van Honthorst denken. De Meester van het Kaarslicht beeldt Maria Magdalena in dit werk realistisch af. In plaats van een mooie vrouw af te beelden, toont hij een oud lichaam. De rimpels in Maria's gezicht zijn zichtbaar en haar lichaam ziet er uitgemergd uit.<sup>163</sup> Het meest radicale voorbeeld van Maria Magdalena als uitgemergde vrouw kunnen we terugvinden in het werk van de Nederlandse schilder Jan Lievens (1607-1674) (afb. 52). Lievens houdt zich strikt aan de richtlijnen van het Concilie van Trente en beeldt Maria Magdalena niet sensueel en mooi af, maar daarentegen als oude vrouw die reflecteert over haar zondige bestaan. Lievens volgt met deze uitwerking de stijlprincipes van zijn leermeester Rembrandt van Rijn.<sup>164</sup> Rembrandt radicaliseert Caravaggio's manier van "naar het leven" schilderen op een unieke manier in religieuze en mythologische taferelen.<sup>165</sup> Deze uniciteit maakt echter dat we hem moeilijk als caravaggist kunnen beschouwen.

Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* lijkt niet helemaal te passen tussen deze radicaal realistische uitwerkingen van Maria Magdalena door de Noordelijke caravaggisten (afb. 1). In Van Honthorsts werk is Maria Magdalena alsnog erg mooi en verzorgd afgebeeld. Haar gladde huid en de bloes op haar wangen geven het beeld van een mooie, jonge vrouw. De figuren van Van Honthorst zijn over het algemeen meer verfijnd dan die van zijn Nederlandse collega's.<sup>166</sup> Hoewel, de uitwerking van Maria in zijn werk *Maria Magdalena met twee engelen* sluit wel aan bij de radicale, realistische stijl uit de Noordelijke Nederlanden (afb. 44). In dit schilderij ziet Maria er oud en vermoeid uit. Haar lange haren bedekken haar uitgemergde lichaam net als in de *Lezende Sint-Maria Magdalena* van de Meester van het Kaarslicht (afb. 51).<sup>167</sup> Het lijkt erop dat beide werken met een andere doelstelling werden gemaakt. Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* voldoet met zijn eervolle afbeelding van Maria Magdalena aan de voorschriften van het Concilie van Trente, terwijl zijn *Maria Magdalena met twee engelen* Maria radicaal arm afbeeldt.

Niettemin transformeert Gerard van Honthorst zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* tot een genretafereel (afb. 1). Dit blijkt uit de vele overeenkomsten met zijn werk *De koppelaarster* en de relatief realistische uitwerking van dit tafereel (afb. 85). Door deze transformatie slaagt Van Honthorst erin een religieuze boodschap over te brengen in een land waar de hegemonie van het katholieke

---

<sup>163</sup> Capon, *Darkness & light*, 112–3.

<sup>164</sup> De Witt, 'Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s', 19.

<sup>165</sup> Sluijter, *Rembrandt's rivals*, 31–2.

<sup>166</sup> Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*, 77.

<sup>167</sup> Capon, *Darkness & light*, 138–9.

geloof aangetast werd door de Reformatie. De nieuwe burgerij die vooral interesse had voor seculiere schilderkunst om hun woonsten mee te decoreren, werd door deze caravaggistische uitwerking toch overtuigd van een religieus tafereel. Dat de caravaggisten Maria Magdalena als banale, alledaagse vrouw afbeeldden, was een commerciële keuze. Dat Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* toegankelijk is voor een breed publiek, zal overigens ook uit het volgende hoofdstuk blijken.





## 2.3. Religieus pluralisme in Utrecht: een protestantse Maria Magdalena?

Maria Magdalena stond model voor boetedoening en berouw in de context van de Contrareformatie in Italië, Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden. Gerard van Honthorst's *Boetvaardige Maria Magdalena* deed dienst als propagandamiddel van de Contrareformatie in Utrecht (afb. 1). In de Noordelijke Nederlanden werden devotiepanelen met Maria Magdalena getransformeerd tot genretaferelen. Daardoor werd deze iconografie toegankelijk voor een breder publiek. Dat Maria Magdalena burgers aansprak, betekent echter niet zij verlost werd van haar religieuze betekenis als boetvaardige zondares in de Nederlanden. In de Gereformeerde Nederlanden kwam de boetvaardige Maria Magdalena terecht in een complex, religieus discours. In dit onderdeel zullen we de religieuze context in Utrecht bekijken om een beeld te krijgen van de alternatieve religieuze betekenissen die Maria Magdalena kon aannemen in de vroegmoderne tijd.

Gerard van Honthorst schilderde zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* een vijftal jaar nadat hij terugkeerde naar Utrecht in 1620 (afb. 1). Rond deze periode vonden in Utrecht ingrijpende religieuze en politieke omwentelingen plaats. Hoewel de protestantse beweging maar traag op gang kwam in deze stad, namen de calvinisten vanaf 1618 het stadsbestuur over. Stadhouders van de Nederlanden, Maurits van Nassau (1567-1625), mengde zich in het Utrechtse bestuur en verving de Rooms Katholieke bestuursleden door leden van de Gereformeerde Kerk. Katholieke kerken werden gesecculariseerd en net als in de rest van het land werd het protestantisme de officiële geloofsovertuiging. Ondanks deze overname bleef drie kwart van de burgers in Utrecht vasthouden aan het katholicisme en ook de rijkdom van de intussen gesecculariseerde kerken bleef in handen van de Katholieke Kerk. Utrecht werd daarom uitgekozen als centrum van de Contrareformatie en de katholieke geloofsbeleving. De katholieke gemeenschap in Utrecht was zo groot dat tegen 1622 alle katholieke parochies hersteld waren, weliswaar in de vorm van verscholen huiskerken in plaats van

publieke kerken.<sup>168</sup> Een voorbeeld is de Oude Kerk in Maasland, die oorspronkelijk gewijd was aan Maria Magdalena, en vanaf 1563 een protestantse kerk werd.<sup>169</sup> De katholieken in Maasland richtten daarom een nieuwe katholieke schuilkerk op voor Maria Magdalena, die lange tijd de vorm van een informele huiskerk aannam. Pas aan het einde van de negentiende eeuw werd de bouw van een échte Maria Magdalenakerk in Maasland ingezet.<sup>170</sup>

Utrecht werd het centrum van het katholieke geloof in de Nederlanden. Toch kon men de stad moeilijk “katholiek” noemen, aangezien de Nederlanden officieel de Gereformeerde Kerk aanhingen en de stad zich bovendien kenmerkte met tal van religieuze minderheden.<sup>171</sup> De opkomst van het protestantisme doorbrak de middeleeuwse uniformiteit van de Katholieke Kerk voorgoed en verschillende religieuze minderheden binnen en buiten het christendom werden zichtbaar.<sup>172</sup> Terwijl de Katholieke Kerk streed voor een universele katholieke eenheid of “oecumene”, zocht de Protestantse Kerk naar eenheid doorheen al deze christelijke religies. Ondanks de talrijke verschillen tussen protestantse minderheden en tussen het protestantisme en het katholicisme, vertrokken al deze christelijke geloofsovertuigingen vanuit eenzelfde wereldbeeld.<sup>173</sup> Religieuze minderheden werden onder bepaalde voorwaarden dan ook getolereerd in de Gereformeerde Nederlanden. Ze moesten zich schuilhouden in private context, zodat de officiële staatsreligie voor eenheid of oecumene zorgde in de publieke ruimte.<sup>174</sup> Dit zorgde voor heel wat privé-altaren en kleine huiskapellen, alsook voor de organisatie van gewijde katholieke schuilkerken.<sup>175</sup> Christine Kooi wijst erop dat het vooral om pragmatische in plaats van principiële tolerantie ging. De variatie aan religieuze minderheden was zo groot dat protestantse overheden bijna niet anders konden dan religieuze minderheden toelaten.<sup>176</sup>

---

<sup>168</sup> Benjamin Kaplan, ‘Confessionalism and its limits: religion in Utrecht, 1600-1650’, in *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*, reds. Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr (New Haven: Yale University Press, 1997), 60–65.

<sup>169</sup> “Oude Kerk van Maasland,” laatst geraadpleegd op 5 november 2020, <http://cultuur.middendelfland.net/maasland/hervormdekerk.htm>.

<sup>170</sup> Trudy Werner, “Twee gezichten van... Nr. 48: De katholieke kerk in Maasland,” laatst geraadpleegd op 5 november 2020, <http://tweegezichten.middendelfland.net/048mariamagdalenakerk.htm>.

<sup>171</sup> Kaplan, ‘Confessionalism and its limits: religion in Utrecht, 1600-1650’, 68–71.

<sup>172</sup> Christine Kooi, ‘Religious tolerance’, in *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age*, Cambridge companions to culture (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 208.

<sup>173</sup> James R. Kelly, ‘Spirals not cycles: towards an analytic approach to the sources and stages of ecumenism’, *Review of Religious Research* 32, nr. 1 (1990): 6–7, <https://doi.org/10.2307/3511323>.

<sup>174</sup> Will Coster en Andrew Spicer, *Sacred space in early modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 12.

<sup>175</sup> Van Bruaene en Soen, ‘Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden’, 13.

<sup>176</sup> Kooi, ‘Religious tolerance’, 212.

Schilders volgden de politieke omwentelingen in Utrecht op de voet. De schilders Paulus Moreelse (1571-1638) en Joachim Wtewael (1566-1638) stonden bijvoorbeeld aan de zijde van Maurits van Nassau en kregen zelfs een positie binnen het stadsbestuur.<sup>177</sup> J. Richard Judson en Rudolf E. O. Ekkart menen dat de complexe religieuze situatie het moeilijk maakte voor Gerard van Honthorst en de andere caravaggisten om zich zorgeloos te kunnen wijden aan religieuze schilderkunst. De auteurs menen dat Van Honthorst daarom vooral seculiere werken schilderde vanaf 1620.<sup>178</sup> Hoewel de complexe religieuze toestand in Utrecht waarschijnlijk voor spanningen zorgde, stellen we vast dat religieuze tolerantie vaak net positief was voor de caravaggisten. Het private karakter van de katholieke schuilkerken was grotendeels fictief, want deze plekken waren publiek bekend en zorgden voor belangrijke opdrachten voor de Utrechtse caravaggisten.<sup>179</sup> Zo schilderde Van Honthorst een aantal schilderijen voor katholieke kerken in Amsterdam, Delft en Utrecht. Voor de Sint-Maria kapel in Utrecht schilderde Van Honthorst een *Ecce Homo* en een *Pilatus wast zijn handen in onschuld*.<sup>180</sup> Ook naar devotiepanelen van Maria Magdalena was vraag in deze katholieke schuilkerken. In de Maria Magdalenakerk in Geffen bevindt zich bijvoorbeeld een schilderij dat volledig aansluit bij de contrareformatorische beeldtaal (afb. 30). Maria Magdalena wordt afgebeeld in een rotsachtig landschap. Ze heeft een schedel en een geselroede bij zich, die verwijzen naar boetedoening. Haar kledij is sober en vertoont geen sporen van rijkdom.<sup>181</sup> Daarnaast vinden we ook in de Sint Pancratiuskerk in Heerlen een Maria Magdalena terug die aansluit bij de manier waarop schilders uit de hoogrenaissance Maria Magdalena afbeeldden (afb. 31).<sup>182</sup> Dit schilderij lijkt een gecensureerde kopie van de *Boetvaardige Maria Magdalena* van Titiaan (afb. 24). De compositie van Maria's handen wordt volledig overgenomen en ook haar gezichtstrekken zijn dezelfde als in Titiaans werk. De kleine zalfpot en Bijbel worden op dezelfde plaats gezet in beide schilderijen. In tegenstelling tot de schilder van de Geffense kerk, wordt deze schilder overduidelijk beïnvloed door caravaggistische licht- en donkerprincipes die in het oorspronkelijke werk van Titiaan dan weer afwezig zijn.

Het katholicisme in Utrecht zette ook in op de verspreiding van katholieke devotie aan de hand van prenten. De Utrechtse schilder Abraham Bloemaert (1566-1651) zette deze traditie in Utrecht in gang. Als leider van de Utrechtse school investeerde hij in prenten om de religieuze onderwerpen uit zijn schilderkunst te verspreiden. Zijn prenten waren expliciet katholiek.<sup>183</sup> Het is Cornelis Bloemaert

---

<sup>177</sup> Kaplan, 'Confessionalism and its limits: religion in Utrecht, 1600-1650', 60–65.

<sup>178</sup> Judson en Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, 18.

<sup>179</sup> Van Bruaene en Soen, 'Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden', 19.

<sup>180</sup> Xander van Eck, 'The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the Northern Netherlands, 1600-1800', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 27, nr. 1/2 (1999): 87, <https://doi.org/10.2307/3780879>.

<sup>181</sup> Ruud Verhagen, 'Maria Magdalena weer uit de kerk gezet?', n.d.

<sup>182</sup> P. A. M. Mertens, *Sint Pancratius: in het hart van Heerlen* (Nijmegen: Vantilt, 2010).

<sup>183</sup> Joaneath A. Spicer, 'The role of printmaking in Utrecht during the first half of the seventeenth century', *The Journal of the Walters Art Gallery* 57 (1999): 105.

(1603-1692) die de ontwerpen van zijn vader uitgaf in prentvorm. Het gaat vooral om kleine devotionele prenten, zoals bijvoorbeeld de gravure *De boetvaardige Maria Magdalena* waarin we Maria naar de hemel zien staren (afb. 64). De focus in dergelijke prenten ligt op het meditatieve karakter van de heilige.<sup>184</sup> Bloemaert laat zich inspireren door het caravaggisme, maar alsnog is de invloed van de caravaggistische stijlprincipes beperkt. In de prentkunst is het niet zo evident om stijlprincipes die gestoeld zijn op dramatische licht- en donkercontrasten en kleurovergangen over te brengen.<sup>185</sup> De Utrechtse prentmakers nemen vooral de moralistische ondertoon en het realisme van Caravaggio over en laten veel esthetische principes achterwege. Naast Bloemaert zette de Nederlandse uitgever Crispijn van de Passe (ca. 1564-1637) zich actief in in het verspreiden van de katholieke beeldtaal door middel van de prentkunst. Van de Passe gaf een groot aantal religieuze series en individuele prenten uit. Deze waren bedoeld voor de private markt en dienden ter stimulatie van de katholieke devotie in Utrecht.<sup>186</sup> Een voorbeeld is zijn gravure *Maria Magdalena* naar een ontwerp van Augustin Braun (1570-1641), een schilder uit Keulen (afb. 65). In deze prent wordt het contrast tussen Maria's zonden en bekering weergegeven door demonen en engelen diagonaal tegenover elkaar te plaatsen.

Katholieke schilders en prentuitgevers hadden echter niet exclusief katholieke doeleinden voor ogen. De complexe religieuze situatie in Utrecht zorgde namelijk ook voor opdrachten van protestantse autoriteiten. De katholieke caravaggisten zagen er geen leed in voor een protestantse opdrachtgever te schilderen, maar ervoeren het religieus pluralisme in Utrecht net als een opportuniteit. Ook Gerard van Honthorst, wiens broer Herman van Honthorst (1569-1636) een katholieke priester en voorvechter van de Contrareformatie in Utrecht was, schilderde voor protestanten.<sup>187</sup> Zo leverde de katholieke schilder een aanzienlijke bijdrage aan de inrichting van de paleizen van Frederik Hendrik van Oranje (1584-1647), de protestantse stadhouder en voorvechter van de Reformatie, in en rond Den Haag.<sup>188</sup> Daarnaast schilderde Van Honthorst *De drie genaden* voor een protestantse opdrachtgever. Dit werk bevat portretten van de dochters van de Van Reede familie voor hun kasteel in Zuylen.<sup>189</sup> Het lijkt erop dat de schilderijen voor protestantse opdrachtgevers vooral portretten en allegorische werken omvatten.

Toch had de contrareformatie beeldtaal van Maria Magdalena ook betekenis binnen het protestantisme. In eerste instantie is de katholieke connotatie rond Maria Magdalena in strijd met het protestantse gedachtengoed. Maria Magdalena stond binnen de Katholieke Kerk symbool voor boetedoening en de biecht, één van de zeven sacramenten die het protestantisme resoluut afwees.

---

<sup>184</sup> Spicer, 117–18.

<sup>185</sup> Spicer, 121.

<sup>186</sup> Spicer, 116–17.

<sup>187</sup> Kaplan, 'Confessionalism and its limits: religion in Utrecht, 1600-1650', 65.

<sup>188</sup> Kaplan, 65.

<sup>189</sup> Meierink en Bakker, 'The Utrecht elite as patrons and collectors', 81–82.

Dat Maria Magdalena zich van haar zonden dacht te bevrijden door boete te doen, beschouwden de protestanten als een vorm van hoogmoed. Tenslotte werd Maria Magdalena door de katholieken beschouwd als een mystica die de woorden van God verspreidde. De protestanten wezen elke vorm van priesters, profeten of mystica's af en geloofden dat alleen de Bijbel het woord van God kon verkondigen. De afwijzing van de sacramenten en religieuze mystiek zorgde er tenslotte voor dat de protestanten een afkeer hadden voor de afbeelding van heiligen *tout court*.<sup>190</sup> In tegenstelling tot de rijk versierde katholieke kerken met heiligenbeelden, waren protestantse kerken volledig vrij van heiligenafbeeldingen en pracht en praal.<sup>191</sup>

Hoewel vele aspecten van Maria Magdalena's levensverhaal in strijd waren met het protestants gedachtengoed, meent Stephanie S. Dickey dat het figuur van Maria Magdalena ook protestanten aansprak omwille van haar potentieel om emoties weer te geven. Zo legde de theoloog van de Reformatie Johannes Calvijn (1509-1564) de nadruk op emotionele catharsis. Religieuze vroomheid moest leiden tot veel emoties en gevoelens, die niet onderdrukt mochten worden maar openlijk geuit moesten worden. Het uiten van pijn en leed speelde volgens Calvijn een grote rol in de beleving van religie.<sup>192</sup> De focus op het individueel beleven van religie vinden we niet enkel bij de katholieken terug, maar is een algemeen kenmerk van het christendom in de vroegmoderne periode. De aandacht voor de morele en ethische verantwoordelijkheid van het individu en de emotionele beleving daarvan sprak ook protestanten zonder twijfel aan.<sup>193</sup> Met de focus op Maria's pijn en leed grepen de protestanten overigens terug naar de letterlijke beschrijvingen van Maria Magdalena in de evangeliën, waaraan zij een groot belang hechtten. Daar werd Maria niet alleen vermeld als boetvaardige zondares, maar vooral als trouwe volgeling die na de dood van Jezus als enige aan zijn graf bleef wachten, rouwend om zijn dood.<sup>194</sup>

Het verhaal van Maria Magdalena leent zich goed om de emoties en gevoelens die bij een religieuze beleving komen kijken te visualiseren. Dat deden de caravaggisten op een treffende manier. Het werk van de Utrechtse caravaggist Peter Wtewael (1596-1660) toont het belang van emoties in de beeldvorming rond Maria Magdalena (afb. 53). In dit werk zien we Maria Magdalena in een emotionele staat van pijn en leed. Haar gezichtsuitdrukking vertoont een vorm van radeloosheid en er ontspringt een traan uit haar ooghoek, die wijst op diepe religieuze gevoelens.<sup>195</sup> De dramatische licht- en donkercontrasten in dit schilderij zorgen overigens voor een emotionele beladenheid. Elementen van

---

<sup>190</sup> Burnet en Meeus, *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*, 95–96.

<sup>191</sup> Van Bruaene en Soen, 'Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden', 7.

<sup>192</sup> Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 69.

<sup>193</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 50.

<sup>194</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 10.

<sup>195</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 50.

boetedoening, zoals een geselroede, zijn hier opvallend afwezig. Peter Wtewael was de zoon van Joachim Wtewael, die door stadhouder Maurits van Nassau na zijn steun aan de protestantse revolutie, beloond werd met een positie binnen het Utrechtse stadsbestuur.<sup>196</sup> Dat Wtewaels vader protestants was, zou kunnen wijzen op de populariteit van Maria Magdalena binnen een protestants klimaat. Hoewel, zoals eerder vermeld, namen protestantse schilders eveneens opdrachten aan van katholieke autoriteiten en omgekeerd.<sup>197</sup>

Ook Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* zou protestantse toeschouwers kunnen aanpreken (afb. 1). Van Honthorst beeldt Maria Magdalena niet alleen als boetvaardige zondares af maar ook als rouwend figuur. We zien Maria in dit schilderij geschrokken voor zich uitkijken. De tranen lopen met overvloed langs haar wangen. Haar emotionele toestand wordt benadrukt door felle licht- en donkercontrasten, die haar verschrokken gezicht dramatisch belichten. Het is goed mogelijk dat protestantse toeschouwers in dit werk vooral aandacht hadden voor de emotionele religieuze beleving van Maria Magdalena. De betekenis van boetedoening speelde voor de protestantse kijkers slechts een minimale rol, in tegenstelling tot katholieke toeschouwers voor wie boetedoening waarschijnlijk centraal stond in dit paneel. Van Honthorst combineert de katholieke en protestantse betekenis van Maria Magdalena in dit devotiepaneel op ingenieuze manier met een protestantse beeldtaal. Hoewel hij de iconografische elementen van boetedoening zichtbaar afbeeldt, legt hij een even grote focus op Maria Magdalena's emotionele toestand door het gebruik van dramatische licht- en donkercontrasten.

Het potentieel van Maria Magdalena om emoties weer te geven, blijkt ook uit de devotiepanelen van de Italiaanse caravaggisten. Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* toont Maria eveneens op een emotionele manier (afb. 43). Haar gezicht is bewogen door emotie en de tranen lopen over haar wangen. In dit werk zien we niet alleen een boetvaardige Maria, maar ook een rouwende Maria Magdalena. De afbeelding van Jezus op het crucifix gaat normaal gezien in tegen het protestantse gedachtengoed dat de materiële afbeelding van Jezus afwijst, maar draagt hier bij aan de emotionele uitdrukking van Maria's religieuze gevoelens.<sup>198</sup> De crucifix staat namelijk symbool voor de lijdensweg van Jezus die door Maria emotioneel herbeleefd wordt.<sup>199</sup> Ook in het werk *De boetvaardige Maria Magdalena* van Giovanni Francesco Guerrieri zien we Maria Magdalena ingetogen rouwen (afb. 43). In dit schilderij dragen de caravaggistische licht- en donkercontrasten duidelijk bij aan een dramatische sfeer. Ondanks katholieke elementen als de boeteketting, konden protestanten zich aangesproken voelen door Maria Magdalena's vertolking van emoties.

---

<sup>196</sup> Kaplan, 'Confessionalism and its limits: religion in Utrecht, 1600-1650', 60–65.

<sup>197</sup> Kaplan, 65.

<sup>198</sup> Elizabeth Williamson, 'The domestication of religious objects in "The White Devil"', *Studies in English Literature, 1500-1900* 47, nr. 2 (2007): 473; Joseph F. Teller, 'Why Crashaw was not Catholic: the passion and popular Protestant devotion', *English Literary Renaissance* 43, nr. 2 (2013): 250.

<sup>199</sup> Teller, 'Why Crashaw was not Catholic: the passion and popular Protestant devotion', 250.

Niet alleen in Utrecht, maar ook in een aantal Italiaanse steden waren er protestantse minderheden die de katholieke iconografie van Maria Magdalena interpreteerden op hun eigen manier. In zijn artikel *Au miroir du pluralisme: minoritiés protestantes et juives en Europe du XVIe au XXe siècle* schrijft Patrick Cabanel dat er ook in Italië sprake was van religieus pluralisme.<sup>200</sup> Simone Maghenzani wijst er verder op dat het Concilie van Trente in geen geval een stop zette op de reformatorische krachten die vanuit het Noorden Italië binnentraden. Het Concilie zorgde hoogstens voor het ontstaan van alternatieve vormen van protestantisme.<sup>201</sup> De aanwezigheid van protestanten in Italië doet vermoeden dat deze christenen op een andere manier werden aangesproken tot de caravaggistische beeldtaal van Maria Magdalena dan katholieken. In plaats van te reflecteren over zonden en boetedoening, identificeerden deze protestanten zich met het leed en verdriet dat Maria voelde bij het verlies van Jezus.

De caravaggisten maakten zich bij protestanten niet alleen populair omwille van de emotionele beladenheid in hun werk, maar ook omwille van de armoedige en realistische afbeelding van Maria Magdalena. Het afbeelden van heiligen op een realistische manier en in een armoedige setting is een contrareformatorische beeldstrategie die voortvloeide uit protestantse kritieken. In tegenstelling tot de rijkelijk ingerichte kerken van de Rooms-Katholieke Kerk, waren de protestantse kerken de soberheid zelve. Protestantse kerken hadden lege, witgekalkte muren en vertoonden geen enkel spoor van pracht en praal.<sup>202</sup> Voor de protestantse godsdienst was het geloof zelf het enige wat telde. Om die reden werden ook priesters en heiligen geweerd. Heiligen waren niet goddelijke en werden door protestantse schilders afgebeeld als menselijke subjecten. Een voorbeeld is de *Heilige Hiëronymus mediterend* van de calvinistische schilder Adriaen Thomasz. Key (1544-1589) (afb. 72). In dit schilderij wordt Hiëronymus weergegeven in een sobere setting en als mens. Key beeldt de Heilige Hiëronymus af met haren rond de tepels en vuil onder de nagels.<sup>203</sup> In zijn *Vorbereidende studie voor Maria Magdalena* zien we Maria eveneens erg realistisch afgebeeld met vuil onder haar sluier (afb. 32).

Het realisme van Adriaen Thomasz. Key werd een eeuw later overgenomen door de caravaggisten.<sup>204</sup> In Caravaggio's *Boetvaardige Maria Magdalena* wordt Maria weergegeven als armoedige vrouw (afb. 35). De rimpels in haar gezicht maken van haar een realistische, menselijke heilige. In *De boetvaardige Maria Magdalena* van Giovanni Francesco Guerrieri wordt Maria weergegeven in versleten kledij en op blote voeten (afb. 45). Ook in Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* zien we Maria

---

<sup>200</sup> Patrick Cabanel, 'Au miroir du pluralisme: minoritiés protestantes et juives en Europe du XVI e au XX e siècle', *Revue d'histoire du protestantisme* 2, nr. 4 (2017): 485.

<sup>201</sup> Simone Maghenzani, 'The Protestant Reformation in Counter-Reformation Italy, c. 1550–1660: an overview of new evidence', *Church History* 83, nr. 3 (2014): 571.

<sup>202</sup> Van Bruaene en Soen, 'Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden', 7.

<sup>203</sup> Koenraad Jonckheere, *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589): portrait of a Calvinist painter* (Turnhout: Brepols, 2007), 41.

<sup>204</sup> Jonckheere, 41.

op blote voeten (afb. 43). Dit in combinatie met de rimpels in haar gezicht maken van haar een armoedige vrouw. Maria bevindt zich bovendien als kluizenaar tussen de rotsen. Deze natuurlijke plek sluit aan bij de sober ingerichte protestantse kerken. Tenslotte sluit ook Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* aan bij het protestantse ideaal van soberheid, armoede en menselijkheid in de afbeelding van heiligen (afb. 1). Maria Magdalena vertoont in zijn werk geen enkel spoor van rijkdom en draagt enkel en alleen een sober gewaad. Ook in de setting bevinden zich geen rijk geornamenteerde objecten. De zalfpot, schedel, de Bijbel en de crucifix bevinden zich subtiel in de achtergrond en worden niet geornamenteerd.

Tenslotte verwerken de caravaggisten in hun versies van Maria Magdalena ook enkele attributen die aansluiten bij een protestants gedachtengoed. Ten eerste draagt Maria Magdalena in veel caravaggistische werken de Bijbel bij zich. De Bijbel verkondigde de enige waarheid volgens de protestanten.<sup>205</sup> Johannes Calvijn achtte de autoriteit van de Bijbel groter dan die van de paus.<sup>206</sup> In de werken van Orazio Gentileschi en Giovanni Francesco Guerrieri is een Bijbel duidelijk aanwezig (afb. 43, 45). Ook de Noordelijke caravaggisten beelden Maria Magdalena met boek af. In het werk van Nicolas Régnier leunt Maria Magdalena op een schedel met daaronder een boek (afb. 38). In de *De berouwvolle Maria Magdalena* van Johannes Moreelse zien we hoe Maria Magdalena de Bijbel extensief doorbladerd heeft (afb. 41). In Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* is eveneens een Bijbel aanwezig (afb. 1). Het boek speelt echter geen cruciale rol. Het zit verscholen in de schaduw achter de houten constructie. In dit werk lijkt de contrareformatorische beeldtaal van Maria Magdalena die actief reflecteert over haar zonden belangrijker te zijn dan de aanwezigheid van Gods woord. Ook in de andere caravaggistische werken zien we dat de Maria's niet aan het lezen zijn, maar zich daarentegen bezinnen over hun zonden. Niettemin is de aanwezigheid van de Bijbel in dergelijke taferelen belangrijk voor de protestantse toeschouwers van dit werk.

Naast de Bijbel waren nog andere elementen belangrijk voor de protestantse kijker. In de zeventiende eeuw werd het vanitasmotief een vast onderdeel in de beeldvorming rond Maria Magdalena.<sup>207</sup> Het vanitasmotief bestond uit kaarsen, schedels en luchtballen die symbool stonden voor de ijdelheid en tijdelijkheid van het menselijke bestaan.<sup>208</sup> In het werk *Magdalena met de twee vlammen* van Georges de La Tour zien we Maria staren naar een kaars die dadelijk zal uitdoven en op die manier verwijst naar de tijdelijkheid van het leven (afb. 36). Ook de schedel in haar handen verwijst naar de tijdelijkheid van het aardse leven. Tenslotte kijkt Maria in een spiegel die haar confronteert met haar ijdelheid en de vergankelijkheid van uiterlijke schoonheid. Een ander voorbeeld is *Melancholia* van de Utrechtse caravaggist Hendrik ter Brugghen, dat Benedict Nicolson catalogiseerde als *Maria Magdalena* (afb.

---

<sup>205</sup> Van Bruaene, "Hoofdstuk 2: de Reformatie", 123–24.

<sup>206</sup> Jonckheere, *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589): portrait of a Calvinist painter*, 42.

<sup>207</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 33.

<sup>208</sup> Arie Wallert, 'Drie halen, één betalen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 54, nr. 2 (2006): 145.



54).<sup>209</sup> Ook in dit schilderij zien we een eventuele Maria Magdalena met een schedel in de hand en een kaars die stilaan uitdooft. De schedel als vanitasmotief is eveneens terug te vinden in het werk *De berouwvolle Maria Magdalena* van Johannes Moreelse en *De boetvaardige Maria Magdalena* van Nicolas Régnier (afb. 41, 40).

David de Witt verbindt de populariteit van het vanitasmotief in de zeventiende eeuw expliciet aan de religieuze conflicten in de Nederlanden in de jaren 1620. Deze situatie draagt volgens hem bij aan nieuwe iconografische elementen die zowel de protestanten als de katholieken aanspraken.<sup>210</sup> De Contrareformatie die het sacrament van de biecht probeerde herbevestigen, gebruikte het vanitasmotief om aan te tonen dat Maria Magdalena afstand deed van haar uitbundige leven en tot besef kwam over haar zonden. Voor de protestanten hadden de vanitasmotieven eveneens de morele boodschap dat materiële rijkdom verwerpelijk is. De idee dat hiervoor boete gedaan moest worden, volgden de protestanten echter niet. Vanitasmotieven wonnen aan populariteit in de protestantse Nederlanden, omdat deze het mogelijk maakten morele boodschappen over te brengen in de vorm van stillevens en genretaferelen in plaats van religieuze taferelen die door een aantal protestantse autoriteiten afgewezen werden.<sup>211</sup> Dit wil echter niet zeggen dat vanitasmotieven uniek waren aan de Nederlanden en aan seculiere genres. Ook de Italiaanse caravaggisten integreerden vanitasmotieven in hun afbeelding van Maria Magdalena. In beide *Boetvaardige Maria Magdalena's* van Orazio Gentileschi is een schedel aanwezig (afb. 38, 43). Ook in het werk van Giovanni Francesco Guerrieri zien we een schedel voor het hoofd van Maria Magdalena liggen (afb. 45). Tenslotte voegen ook Angelo Caroselli en Massimo Stanzione een doodshoofd toe aan hun werk (afb. 46, 37).

Gerard van Honthorst verwerkt eveneens vanitasmotieven in zijn werk *De boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 1). Maria Magdalena steunt met haar ene hand op een tafel en legt haar andere hand op een schedel die zich enigszins in de schaduw bevindt, maar alsnog duidelijk zichtbaar is. De schedel wijst op de tijdelijkheid van het aardse leven en dit idee wordt dramatisch in beeld gebracht aan de hand van sterke licht- en donkercontrasten. Ondanks de schedel, de Bijbel en de emotionele en armoedige afbeelding van Maria Magdalena in dit werk, kunnen we de talrijke verwijzingen naar boetedoening niet negeren. Door het integreren van zowel protestantse als katholieke elementen, slaagt Van Honthorst erin zowel katholieken als protestanten met de iconografie van Maria Magdalena aan te spreken. Enerzijds sluit hij aan bij de richtlijnen van het Concilie van Trente en de beeldpropaganda van de Contrareformatie. Anderzijds legt hij de nadruk op de emotionele toestand van Maria Magdalena en werkt hij dit tafereel sober uit. De betekenis van Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* is met andere woorden flexibel en afhankelijk van zijn toeschouwer.

---

<sup>209</sup> Benedict Nicolson, *Hendrick Terbrugghen* (Den Haag: M. Nijhoff, 1958), 89; Eric Domela Nieuwenhuis e.a., 'Catalogue of the exhibition', in *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*, onder redactie van Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr (New Haven: Yale University Press, 1997), 198.

<sup>210</sup> De Witt, 'Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s', 17.

<sup>211</sup> De Witt, 20.



## Deel 3 *De boetvaardige Maria*

*Magdalena* in dialoog met het  
religieuze vrouwenbeeld uit de  
vroegmoderne tijd



### 3.1. *De koppelaarster*: Maria Magdalena als strijdmiddel tegen prostitutie

Gerard van Honthorst zette zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* flexibel in in een periode van politieke en religieuze conflicten (afb. 1). Zijn Maria Magdalena werd gebruikt als strijdwapen van de Contrareformatie in, maar kreeg ook betekenis binnen de protestantse beeldtaal. Maria Magdalena diende immers niet alleen de religieuze strijd tegen het protestantisme, maar eveneens de strijd tegen prostitutie. Het minderwaardige beeld rond vrouwen, dat zowel in katholieke als in protestantse discoursen opdook, is gestoeld op een eeuwenoud theologisch discours dat in de vroegmoderne tijd aan populariteit won. In dit onderdeel bekijken we de manier waarop de caravaggisten zich inschrijven in het dominante beeld rond vrouwen en hoe ze deze ideeën toepassen op de afbeelding van Maria Magdalena. Specifiek onderzoeken we de manier waarop religieuze overheden Maria Magdalena inzetten in grootschalige campagnes tegen prostitutie.

De negatieve connotatie rond het vrouwelijke lichaam in de zeventiende eeuw gaat terug op het theologisch discours van de zondeval uit het vroege christendom. Het verhaal van de zondeval speelde zich af in de tuin van Eden. Eva werd door een slang verleid om een vrucht van de kennisboom te plukken, iets wat God haar eerder die dag verboden had. Deze vrucht zou haar kennis van goed en kwaad opleveren.<sup>212</sup> Nadat Eva de vrucht plukte en at, werden zowel Adam als Eva zich bewust van hun naakte lichamen. Eva's naakte lichaam werd door God gestraft voor het negeren van zijn geboden.<sup>213</sup> Eva, en bij uitbreiding alle vrouwen, werd vanaf dan beschouwd als de bron van al het kwaad in de wereld. Vrouwen en vrouwelijke seksualiteit werden al snel met argwaan en angst bekeken. Vrouwen kregen de reputatie zwak, passief, jaloers en leugenachtig te zijn terwijl mannen moedig, actief, gematigd en bekwaam geacht werden.<sup>214</sup> Deze vroege afgunst voor vrouwelijke seksualiteit vond navolging tot in de zeventiende eeuw. Hoewel er op bepaalde momenten discussie

---

<sup>212</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 65–66.

<sup>213</sup> Minnis en Voaden, *Medieval holy women in the christian tradition c.1100-c.1500*, 15.

<sup>214</sup> Els Kloek, *Vrouw des huizes*, 77.

ontstond over de minderwaardigheid van vrouwen en hun rol in de samenleving, bleef vrouwelijke seksualiteit ook in de zeventiende eeuw iets negatiefs.<sup>215</sup>

Theorie en praktijk in de middeleeuwen spraken elkaar echter tegen. Hoewel vrouwelijke seksualiteit als een gevaar voor de man gezien werd, werden prostitutie en andere seksuele relaties buiten het huwelijk in de praktijk gedoogd.<sup>216</sup> De Kerk doogde deze zaken, niet in het minst omdat priesters vaak zelf een prostituee tot hun beschikking hadden of ongereguleerd samenwoonden met een vrouw, terwijl zij in theorie het celibaat moesten aanhangen. Zolang dergelijke praktijken de kerk geen publieke schande opleverden, werden prostitutie en buitenechtelijk samenwonen getolereerd.<sup>217</sup> Veel priesters verdedigden hun seksuele relaties overigens aan de hand van een religieus discours. Seks tussen priesters en lekenvrouwen kwam bijvoorbeeld vaak voor tijdens de biecht, waarbij de seksuele daad diende om de vrouw tot besef te laten komen over haar zonden.<sup>218</sup> In de middeleeuwen werd prostitutie gezien als “the lesser evil” in vergelijking met sodomie en andere zonden.<sup>219</sup>

In de zestiende en zeventiende eeuw won prostitutie aan populariteit en op sommige plekken werd dit zelfs een toeristische attractie. Mannen uit de hoge en lage klasse bezochten regelmatig bordelen of andere cafés waar ze in contact kwamen met prostituees.<sup>220</sup> De hoogste klasse mannen hadden vaak een courtesane, een eervolle en stijlvolle prostituee die hen ook vergezelde op speciale gelegenheden.<sup>221</sup> De populariteit van prostitutie hing sterk samen met de stijgende en dalende welvaart in een aantal steden in de vroegmoderne tijd. Zo kwam Brugge aan het eind van de vijftiende eeuw in een economische crisis terecht. Het handelsverkeer daalde en veel mensen trokken weg uit de stad. Prostitutie in Brugge bleef daarom relatief klein en beperkt tot de lokale bevolking.<sup>222</sup> Amsterdam daarentegen kende een exponentiële groei in de zeventiende eeuw en bood veel economische en sociale mogelijkheden waartoe migranten zich aangetrokken voelden. Een stijging in de bevolkingsgroei zorgde enerzijds voor een groot aantal migrantenvrouwen die in de prostitutie

---

<sup>215</sup> Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 16–19.

<sup>216</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 33; Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 45–46.

<sup>217</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 45–46.

<sup>218</sup> Wiesner-Hanks, 119.

<sup>219</sup> Brian S. Pullan, *Tolerance, regulation and rescue: dishonoured women and abandoned children in Italy, 1300-1800* (Manchester: Manchester University Press, 2016), 41–43.

<sup>220</sup> Geschwind, ‘The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets’, 109–11.

<sup>221</sup> Pullan, *Tolerance, regulation and rescue: dishonoured women and abandoned children in Italy, 1300-1800*, 19–20.

<sup>222</sup> Maja Merchant, ‘Selling sex in a provincial town: prostitution in Bruges’, in *Selling sex in the city: a global history of prostitution 1600s-2000s*, onder redactie van Lex Heerma van Voss, Magaly Rodríguez García, en Elise Van Nederveen Meerkerk (Leiden: Brill, 2017), 61–62.

terecht kwamen en anderzijds voor een groot aantal mannen die klant werden.<sup>223</sup> In enkele steden in het zuiden groeide prostitutie eveneens uit tot een waar handelsfenomeen. In Florence bijvoorbeeld, betaalden prostituees boetes en taksen. Op die manier droegen ze bij aan een welvarende economie in deze Italiaanse handelsstad.<sup>224</sup>

Het grote aantal prostituees in verschillende steden kreeg al snel kritiek vanuit verschillende hoeken. Het protestantisme beschouwde prostitutie als een bedreiging voor de morele orde en verzette zich fel tegen de hypocrisie van katholieke priesters.<sup>225</sup> De protestantse theoloog en voorvechter van de Reformatie Maarten Luther (1483-1546) uitte kritiek op het celibaat, waarvan seksuele wantoestanden volgens hem het gevolg waren. Hij volgde het traditionele christelijke idee dat seks een zonde is, maar meende dat seksuele activiteiten onvermijdelijk zijn. Luther zag seks als de ideale manier om harmonie te creëren tussen twee partners binnen een huwelijk. Priesters mochten van hem wel trouwen, maar buitenechtelijke seksuele relaties moesten streng bestraft worden.<sup>226</sup> Als reactie hierop zette de Katholieke Kerk vanuit Italië extra in op het behoud van traditionele genderrollen.<sup>227</sup> Op het Concilie van Trente werd het celibaat herbevestigd. Daarnaast werd beslist dat er strenge controles moesten uitgevoerd worden op de onthouding van priesters en seks in buitenechtelijke context.<sup>228</sup> In de Nederlanden werden eveneens straffen vastgelegd voor seks buiten het huwelijk. Daarnaast probeerde men bordelen in verschillende steden te sluiten.<sup>229</sup> In de praktijk bleef prostitutie echter ruimschoots aanwezig, zowel in de protestante Nederlanden als in het katholieke zuiden.<sup>230</sup> Marion Pluskota spreekt over “regulated tolerance” in steden als Amsterdam, waar de Gereformeerde Kerk wel wetten tegen prostitutie had, maar weinig middelen inzette om deze in praktijk om te zetten.<sup>231</sup> Voor veel arme vrouwen was trouwen overigens geen optie en prostitutie een economische

---

<sup>223</sup> Marion Pluskota, ‘Selling sex in Amsterdam’, in *Selling sex in the city: a global history of prostitution 1600s-2000s*, reds. van Lex Heerma van Voss, Magaly Rodríguez García, en Elise Van Nederveen Meerkerk (Leiden: Brill, 2017), 40.

<sup>224</sup> Michela Turno, ‘Sex for sale in Florence’, in *Selling sex in the city: a global history of prostitution 1600s-2000s*, reds. Lex Heerma van Voss, Magaly Rodríguez García, en Elise Van Nederveen Meerkerk (Leiden: Brill, 2017), 87.

<sup>225</sup> Geschwind, ‘The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets’, 107–11.

<sup>226</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 61–63.

<sup>227</sup> Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 195.

<sup>228</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 105.

<sup>229</sup> Wiesner-Hanks, 86.

<sup>230</sup> Monica Chojnacka e.a., *Ages of woman, ages of man: sources in European social history, 1400-1750* (Londen: Longman, 2002), 61.

<sup>231</sup> Pluskota, ‘Selling sex in Amsterdam’, 40–41.

noodzaak.<sup>232</sup> Deze noodzaak in combinatie met de strenge regels tegen prostitutie, zorgde voor een gespannen situatie voor vrouwen. Zij werden vaak geslagen of met andere lijfstraffen op hun strepen gezet.<sup>233</sup>

De caravaggisten in de Nederlanden, en de Utrechtse caravaggisten in het bijzonder, kiezen er in deze repressieve periode voor om bordelen en prostituees af te beelden in talrijke genretaferelen en zelfs in religieuze devotiepanelen met het figuur Maria Magdalena. Het lijkt gewaagd dergelijke controversiële praktijken af te beelden, maar de bedoeling hiervan sloot wel degelijk aan bij de bestuurlijke maatregelen tegen prostitutie. De caravaggisten bieden met hun genretaferelen namelijk een leerstoel voor vrouwen én mannen. Een voorbeeld is het werk *Ongelijke liefde* van Hendrick ter Brugghen (afb. 86). In dit werk wordt een oude man verleid door een jonge vrouw die geld van hem aftroggelt. De caravaggistische licht- en donkerprincipes zorgen voor een fel contrast tussen de oude man, volledig in de schaduw, en de jonge aantrekkelijke vrouw wiens ontblote boezem fel belicht wordt. Ter Brugghen wil met de *Ongelijke liefde* waarschuwen voor de gevaren van vrouwelijke seksualiteit. Vrouwen verleiden mannen en zetten hen aan tot irrationeel denken. Zo wordt de oude man in het werk *Ongelijke liefde* beroofd door een aantrekkelijke vrouw zonder dat hij het zelf doorheeft.<sup>234</sup>

Gerard van Honthorsts werk *De koppelaarster* biedt eveneens een waarschuwing voor vrouwelijke seksualiteit (afb. 85). In dit werk wordt de vrouw afgebeeld als bedriegster waarvoor mannen moeten uitkijken. Vrouwelijke seksualiteit wordt hier opnieuw verbonden met morele corruptie.<sup>235</sup> Het figuur van de koppelaarster is een vrouwelijke pooier. Pooiers lokten immigrante vrouwen in de prostitutie met valse beloften en verleidden ook mannen om op de avances van jonge vrouwen in te gaan.<sup>236</sup> De koppelaarster is om die reden het ultieme voorbeeld van de vrouw als seksueel object dat de man bedriegt en berooft. In Van Honthorsts werk kunnen we de vrouw duidelijk identificeren als koppelaarster omwille van haar ontblote borsten, die fel belicht worden, en haar verleidelijke glimlach. De koppelaarster overtuigt hier een man die geld boven haalt om zijn prostituee mee te betalen. De licht- en donkercontrasten in dit werk zorgen voor een dramatische sfeer waardoor de waarschuwing voor de verleidelijke krachten van de vrouw des te harder aankomt bij de zeventiende-eeuwse toeschouwer van dit werk. Deze afbeelding gaat terug op het theologische discours rond de zondeval

---

<sup>232</sup> Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', 111; Pluskota, 'Selling sex in Amsterdam', 49.

<sup>233</sup> Chojnacka e.a., *Ages of woman, ages of man: sources in European social history, 1400-1750*, 62.

<sup>234</sup> Weller, *Sinners & saints*, 99–100.

<sup>235</sup> Frazier, 'We are the reckless', 12.

<sup>236</sup> Pluskota, 'Selling sex in Amsterdam', 53; Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*, 68.



en werd door religieuze overheden in de zeventiende eeuw actief gebruikt om prostitutie te bestrijden.<sup>237</sup>

Genretafereelen met prostituees en bordelen waren inherent verbonden aan het christelijke discours rond prostitutie tijdens de Reformatie en de Contrareformatie.<sup>238</sup> De betekenis van *De koppelaarster* hangt dan ook onlosmakelijk samen met religieuze devotiepanelen die dezelfde doelstellingen hebben (afb. 85). Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* sluit niet enkel stilistisch en compositorisch aan bij *De koppelaarster*, maar ook inhoudelijk komen de werken sterk overeen (afb. 1, 85). Van Honthorst kiest in *De boetvaardige Maria Magdalena* voor een afbeelding van een heilige vrouw met een zondig verleden van prostitutie. Maria maakte zich net als de koppelaarster schuldig aan seksuele zonden. Met hun seksuele wandaden troggelden ze beiden geld af van ontschuldige mannen.<sup>239</sup> Dit bedrieglijke karakter wordt in beide schilderijen gesymboliseerd door een gele mantel, die overigens ook op een middeleeuws gebruik wijst waarbij prostituees een gele sluier droegen om zich kenbaar te maken in het openbaar.<sup>240</sup> Verraad en bedrog worden in *De boetvaardige Maria Magdalena* benadrukt door een gele gloed die over het hele werk heen hangt. Het mag duidelijk zijn dat niet alleen de *De koppelaarster*, maar ook *De boetvaardige Maria Magdalena* diende om mannen te waarschuwen voor de bedrieglijke aard van vrouwen en vrouwelijke seksualiteit.<sup>241</sup> De ontblote borsten en het aangezicht van Maria Magdalena, die beiden fel belicht worden, dienden als waarschuwing voor de gevaren van prostitutie. Maria Magdalena wordt op die manier een strijdmiddel tegen vrouwelijke seksualiteit.<sup>242</sup>

We zien deze waarschuwingen voor vrouwelijke seksualiteit ook in andere caravaggistische devotiepanelen terugkomen. In *De boetvaardige Maria Magdalena* van Nicolas Régnier zien we Maria Magdalena bijvoorbeeld met een ontblote borst bezinnen over haar verleden (afb. 40). De rode mantel benadrukt haar boetvaardigheid en het gevaar dat schuilt in haar seksuele verleden. Mannen die dit werk aanschouwden, werden ervan weerhouden in te gaan op de avances van prostituees zoals Maria Magdalena er ooit één was. Régnier voegt sterke licht- en donkercontrasten toe die zorgen voor een dramatisch effect dat de ernst van de zaak benadrukt. In het werk *Maria Magdalena keert zich af van de wereld: allegorie van het katholieke geloof* door de Utrechtse caravaggist Jan van Bijlert (1597-1671) wordt Maria Magdalena opnieuw afgebeeld als zondige prostituee (afb. 55). Dit blijkt vooral uit haar

---

<sup>237</sup> Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', 108.

<sup>238</sup> Bauer, 'Moral choice', 398.

<sup>239</sup> Frazier, 'We are the reckless, we are the wild youth: decadence and debauchery in the art of the Utrecht caravaggisti', 12.

<sup>240</sup> Brown, 'Seeing red: was Titian too young to know better?', 87; Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 43.

<sup>241</sup> Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', 107–8.

<sup>242</sup> De Boer, *Maria Magdalena: de mythe voorbij: op zoek naar wie zij werkelijk is*, 24–25.

kleding, die volledig overeenkomt met het korset en de mantel die Gerard van Honthorsts *Koppelaarster* draagt (afb. 85). Toch verschilt dit werk ook enigszins van genretaferelelen als *De koppelaarster*. In genretaferelelen wordt vooral een negatief beeld geschept van de vrouw als zondig, een waarschuwing voor de man. In deze caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena wordt eveneens een negatief beeld van vrouwelijke seksualiteit gegeven, maar ze bieden ook hoop op beterschap. Ze waarschuwen niet enkel mannen voor vrouwelijke seksualiteit, maar zorgen ook voor een positief rolmodel voor prostituees.

De tegenstelling tussen religieuze devotiepanelen, waarin Maria Magdalena dienst deed als positief rolmodel, en genretaferelelen, waarin prostituees uitsluitend als bedrieglijk en negatief werden voorgesteld, zien we ook terugkomen in de prentkunst. Prenten konden wijd verspreid worden en bereikten een veel groter publiek dan religieuze devotiepanelen, die in de privékamer van belangrijke opdrachtgevers terechtkwamen.<sup>243</sup> Ze waren dan ook van groot belang voor het verspreiden van opinies en sociale waarden in de Noordelijke Nederlanden, maar ook in Italië.<sup>244</sup> Een *chapbook* was een populair pamflet, bestaande uit een aantal prenten, dat op straat uitgedeeld werd door balladzangers en rondreizende verkopers. Deze pamfletten bevatten religieuze afbeeldingen met enkele regels tekst.<sup>245</sup> *Chapbooks* stelden Maria Magdalena voor als positief rolmodel voor boetedoening en berouw. Een voorbeeld is de titelpagina van Marco Rossiglio's *De bekering van de Heilige Maria Magdalena*, waarin Maria de pose van de Venus pudica aanneemt, een verwijzing naar haar sensuele én vrome natuur (afb. 66).<sup>246</sup> In tegenstelling tot *chapbooks*, bestonden *broadsheets* vooral uit seculiere onderwerpen die sociale en politieke problemen aankaartten.<sup>247</sup> Deze afbeeldingen gaven geen positief beeld van prostitutie met Maria Magdalena als rolmodel, maar wel een negatieve voorstelling van prostitutie en vrouwelijke seksualiteit, zoals ook in de genreschilderkunst het geval is.<sup>248</sup>

In katholieke contrijen kregen caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena ook betekenis in de context van de Magdalenahuizen. In tegenstelling tot het sluiten van bordelen en het bestraffen van prostitutie zoals de Protestantse Kerk deed, koos de Katholieke Kerk ervoor prostituees te isoleren van de buitenwereld.<sup>249</sup> Bordelen werden verbannen naar achtergestelde wijken en open kloosters werden getransformeerd tot gesloten kloosters, zodat kloosterlingen geen toegang meer hadden tot

---

<sup>243</sup> Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', 108.

<sup>244</sup> Geschwind, 113.

<sup>245</sup> Geschwind, 114–6.

<sup>246</sup> Geschwind, 120.

<sup>247</sup> Geschwind, 123.

<sup>248</sup> Geschwind, 125.

<sup>249</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 113.

seksualiteit.<sup>250</sup> Prostitutie werd in Italië niet verboden, maar streng gereguleerd.<sup>251</sup> In Florence bijvoorbeeld, was het instituut Onestà verantwoordelijk voor de regulering van prostitutie.<sup>252</sup> De Onestà stond in voor de administratie en controle van prostitutie en richtte zelf bordelen op waar prostituees taksen betaalden. Daarnaast betaalden ze een toelating om zich 's nachts door de stad te mogen verplaatsen en werden ze streng beboet bij overtredingen.<sup>253</sup> Ironisch genoeg werden de inkomsten van de Onestà gebruikt voor tehuizen die jonge meisjes preventief wilden beschermen of prostituees opvingen die zich wilden ontdoen van hun seksuele zonden.<sup>254</sup>

Vooraf in het zuiden, waar de Contrareformatie overheerste, steeg het aantal Magdalenhuizen in de zestiende en zeventiende eeuw.<sup>255</sup> Vrouwen die hun leven wilden beteren konden hier terecht en namen een voorbeeld aan Maria Magdalena. Maria Magdalena maakte zich schuldig aan prostitutie maar door liefde en berouw te tonen, verloor Jezus haar van haar zonden.<sup>256</sup> Maria bood jonge vrouwen een rolmodel dat ze konden evenaren, in tegenstelling tot het rolmodel van de Maagd Maria wiens onschuld en seksuele onthouding ver van de realiteit lag.<sup>257</sup> De cultus rond Maria Magdalena kan niet losgezien worden van die van de Maagd Maria. Beiden culten wonnen aan populariteit in de zeventiende eeuw en sloten aan bij de doelstellingen van de Contrareformatie. De Kerk wilde waarschuwen voor het gevaar van vrouwelijke seksualiteit enerzijds en maagdelijkheid promoten als hoogste ideaal anderzijds.<sup>258</sup> Met Maria Magdalena als patroonheilige van courtesanes en prostituees, werden tal van kloosters en andere instellingen opgetrokken waarin losbandige vrouwen zich konden bekeren.<sup>259</sup> In deze Magdalenhuizen konden prostituees die hun beroep achter zich wilden laten, een

---

<sup>250</sup> Wiesner-Hanks, 107, 124–25; Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 196.

<sup>251</sup> Chojnacka e.a., *Ages of woman, ages of man: sources in European social history, 1400-1750*, 61.

<sup>252</sup> John K. Brackett, 'The Florentine Onesta and the control of prostitution, 1403-1680', *The Sixteenth Century Journal* 24, nr. 2 (1993): 273, <https://doi.org/10.2307/2541951>.

<sup>253</sup> Turno, 'Sex for sale in Florence', 86–87.

<sup>254</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 125; Turno, 'Sex for sale in Florence', 89; Brackett, 'The Florentine Onesta and the control of prostitution, 1403-1680', 273.

<sup>255</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 125; Pullan, *Tolerance, regulation and rescue: dishonoured women and abandoned children in Italy, 1300-1800*, 93.

<sup>256</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 22–23.

<sup>257</sup> Minnis en Voaden, *Medieval holy women in the christian tradition c.1100-c.1500*, 18; Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 33.

<sup>258</sup> Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 107.

<sup>259</sup> Craig A. Monson, *The crannied wall: women, religion, and the arts in early modern Europe* (Ann Arbor: University of Michigan press, 1992), 17–19; Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 123.

eenzaam bestaan leiden en hun eer herstellen.<sup>260</sup> Deze huizen boden vrouwen een veilige plek, waar ze op een respectvolle manier konden werken als kantklossters of boekverluchters. Toch stonden niet alle prostituees te springen om afstand te nemen van hun beroep.<sup>261</sup>

De boodschap van deze Magdalenahuizen zien we terugkomen in verschillende caravaggistische devotiepanelen. Zo zien we Maria Magdalena actief afstand doen van haar zonden in *De boetvaardige Maria Magdalena* door Orazio Gentileschi (afb. 43). In dit werk zien we Maria Magdalena afgezonderd van de wereld. In een rotsachtige omgeving bezint ze zich over haar zonden. Er is geen enkel spoor van rijkdom in dit werk te vinden. Caravaggio's *Boetvaardige Maria Magdalena* sluit eveneens aan bij de situatie van vrouwen in Magdalenahuizen (afb. 35). Maria bevindt zich in een lege kamer. Met haar hoofd voorovergebogen stelt ze zich nederig op, bewust van haar zonden. Dat de caravaggistische devotiepanelen van Maria Magdalena aansluiten bij katholieke campagnes tegen prostitutie, blijkt ook uit het werk *De dood van de Maagd* dat Caravaggio voor de kerk van San Maria della Scala schilderde (afb. 73). In dit werk komt Maria Magdalena rechts onderaan prominent in beeld. We zien haar rouwen om de dood van de Maagd, wiens ascetisch voorbeeld van maagdelijkheid zij intussen nagevolgd heeft. Het schilderij is toepasselijk, want de zusterinstitutie van de San Maria della Scala stond in voor het onderbrengen van gereformeerde prostituees en vrouwen uit mislukte huwelijken.<sup>262</sup>

Ook *De boetvaardige Maria Magdalena* door Gerard van Honthorst sluit aan bij de doelstellingen van de Magdalenahuizen (afb. 1). In Utrecht, waar Van Honthorst vanaf 1620 tewerkgesteld was, zette de Katholieke Kerk in op het bestrijden van prostitutie. Al in het midden van de dertiende eeuw richtte kanunnik Rudolf van Worms de Maria-Magdalen-orde om lager aan wal geraakte vrouwen op te vangen.<sup>263</sup> Het Wittevrouwenklooster, dat deel was van de orde, werd aan het eind van de zestiende eeuw overgenomen door het protestants bestuur en bleef tot in de zeventiende eeuw bestaan.<sup>264</sup> Vrouwen die zich schuldig maakten aan prostitutie en zich tot dit klooster wenden, werden veelal *sonores poenitentes* (boetezusters) of "witte vrouwen" genoemd.<sup>265</sup> Maria Magdalena diende als rolmodel voor deze vrouwen en hoewel de opdrachtgever van Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* niet te achterhalen is, sluit de betekenis van zijn werk aan bij de doelstellingen van het Wittevrouwenklooster. Van Honthorsts werk heeft een educatieve boodschap: door afstand te doen van haar zonden, kon Maria Magdalena alsnog zielenheil bereiken. De dramatische licht- en donkercontrasten maken van dit schilderij een intieme gebeurtenis die lekenvrouwen aanspoort om Maria's religieuze levenspad te volgen. Van Honthorst kiest voor een creatieve middenweg tussen een

---

<sup>260</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 98–99.

<sup>261</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 284.

<sup>262</sup> Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 44.

<sup>263</sup> Jan Kuys, *Kerkelijke organisatie in het middeleeuwse bisdom Utrecht* (Nijmegen: Valkhof pers, 2004), 256–57.

<sup>264</sup> *Wittevrouwenklooster te Utrecht, 1384-1797*, 1005-5, Utrecht: Het Utrechts Stadsarchief.

<sup>265</sup> Kuys, *Kerkelijke organisatie in het middeleeuwse bisdom Utrecht*, 256–57.

realistische afbeelding van een prostituee en het ideaalbeeld van een heilige. Door Maria Magdalena realistisch af te beelden konden prostituees zich identificeren met haar verhaal en alsnog een waardig bestaan nastreven. Prostituees kregen de hoop dat hun eer te herstellen was, mits ze afstand deden van hun zondige bestaan. Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* geeft op die manier zowel een positief als een negatief beeld van Maria Magdalena en vrouwen *tout court*. Van Honthorst combineert de aanmoedigende boodschap van religieuze devotiepanelen met de naturalistische strategieën uit de genreschilderkunst en zorgt op die manier voor een effectief wapen tegen prostitutie in de zestiende en zeventiende eeuw.



### 3.2. *The male gaze*: Maria Magdalena als dekmantel voor erotiek binnen het religieuze decorum

Vanuit een theologisch discours rond de zondeval werd het vrouwelijke lichaam gedemoniseerd. In tal van genretaferelen werd de vrouw daarom voorgesteld als bedriegster die mannen verleidt en meeneemt in haar zonden.<sup>266</sup> De idee dat vrouwelijke seksualiteit een gevaar is voor mannen, wordt bevestigd in de strenge controle die uitgevoerd werd op prostitutie in de zeventiende eeuw. De protestantse overheden deden er alles aan om bordelen te sluiten en prostitutie te bannen uit het straatbeeld. De Katholieke Kerk investeerde op zijn beurt in gesloten kloosters en andere instellingen om vrouwen uit de prostitutie te halen. De caravaggisten droegen met hun afbeelding van Maria Magdalena bij aan deze campagnes tegen prostitutie. Zo waarschuwt Gerard van Honthorst voor de gevaren die vrouwen en prostitutie met zich meebrengen in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 1). De ontblote borst is in dit schilderij bedoeld als waarschuwing, maar heeft ook een erotisch potentieel. Dienden deze schilderijen om mensen te waarschuwen voor erotiek, of net om erotiek aan te wakkeren bij de toeschouwer? In dit onderdeel onderzoeken we de manier waarop de caravaggisten omgaan met de afbeelding van de vrouw als seksueel lustobject in een religieus decorum dat sensueel naakt de facto verbiedt.

Het waren vooral schilders uit de hoogrenaissance die Maria Magdalena expliciet erotisch afbeeldden. Schilders als Titiaan en Correggio beelden Maria Magdalena af als mooie, aantrekkelijke vrouw wiens uiterlijk beantwoordt aan de Italiaanse schoonheidsidealen van die tijd (afb. 24, 26).<sup>267</sup> De lange haren in Titiaans *Boetvaardige Maria Magdalena* staan stevast voor seksuele losbandigheid en haar handgebaren dagen de kijker uit (afb. 24).<sup>268</sup> Titiaan modeleert zijn Maria Magdalena op subtiele wijze

---

<sup>266</sup> Bauer, 'Moral choice', 398.

<sup>267</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 241.

<sup>268</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 48–49.

naar het klassieke beeld van de Venus Pudica, de kuis Venus die haar naaktheid met haar handen probeert te verbergen. Maria's handen hebben echter eerder de functie van onthullen in plaats van bedekken.<sup>269</sup> Dergelijke erotiserende devotiepanelen waren mede het gevolg van een taboe op vrouwelijke seksualiteit dat in de zestiende en zeventiende eeuw nog steeds heerste. De idee dat vrouwelijke seksualiteit gevaarlijk was, zorgde ervoor dat seksualiteit en intimiteit met vrouwen geweerd werden in de samenleving.<sup>270</sup> Men raadde jonge mannen aan "to stay away from the disreputable woman".<sup>271</sup> Lust en buitenechtelijke seksuele relaties waren uit den boze.<sup>272</sup> Door het taboe dat heerste op seksualiteit, alsook doordat prostitutie minder toegankelijk werd, gingen mannen op zoek naar alternatieve manieren om erotiek te beleven. De naturalistische uitwerking van vrouwelijk naakt in de schilderkunst diende als vervanging voor erotische ervaringen in de werkelijkheid.<sup>273</sup>

Erotische vrouwenbeelden werden vooral opgehangen in privévertrekken. Indien deze toch in publieke ruimtes hingen, werden ze veelal afgedekt. Ze mochten alleen bekeken worden wanneer de man alleen in de ruimte was.<sup>274</sup> Erotische taferelen werden overigens vaak opgehangen in de slaapkamer, waar ze dienden om seksuele praktijken en vruchtbaarheid te bevorderen.<sup>275</sup> Seksualiteit met prostituees en courtisanes werd met argwaan bekeken, maar binnen het huwelijk was seksualiteit wel belangrijk.<sup>276</sup> Deze schilderijen dienden als huwelijksgeschenk, waarin de naakte vrouw de verschillende aspecten van liefde binnen het huwelijk personificeerde.<sup>277</sup> Het ging vaak om mythologische taferelen met tal van referenties naar vruchtbaarheid. Religieuze taferelen hadden een overwegend devotieele functie. Ze werden gebruikt om te bidden en hadden didactische doeleinden.<sup>278</sup> Toch werden ook veel religieuze taferelen erotisch uitgewerkt. Of het nu om huwelijksgeschenken ging of niet, erotische taferelen werden bijna altijd besteld door mannelijke opdrachtgevers.<sup>279</sup> Laura Mulvey, die schrijft vanuit de filmindustrie, meent dat vrouwen in deze

---

<sup>269</sup> Aikema, 48–49.

<sup>270</sup> Smith, *Women's history*, 121.

<sup>271</sup> Pullan, *Tolerance, regulation and rescue*, 61.

<sup>272</sup> Kloek, *Vrouw des huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*, 77–81.

<sup>273</sup> Sluijter, *Rembrandt and the female nude*, 152.

<sup>274</sup> Tinagli e.a., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity*, 131.

<sup>275</sup> Tinagli e.a., 127; Brian Sandberg, "All the many and varied remedies and secrets": sexual practices and reproductive knowledge in the Renaissance', *Early Modern Women* 5 (2010): 236.

<sup>276</sup> Sandberg, "All the many and varied remedies and secrets": sexual practices and reproductive knowledge in the Renaissance', 236; Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*, 61–63.

<sup>277</sup> Tinagli e.a., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity*, 123–24; Stephen Bann, 'Chapter 9: Meaning/interpretation', reds. van Robert S. Nelsen en Richard Shiff (Chicago: The University of Chicago Press Books, 1993), 139.

<sup>278</sup> Tinagli e.a., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity*, 156.

<sup>279</sup> Tinagli e.a., 126.



sensuele afbeeldingen het object worden van een mannelijke blik of *male gaze*.<sup>280</sup> Vanuit het mindwaardig beeld dat rond vrouwen bestaat, worden vrouwen in de visuele cultuur tot objecten van seksueel vermaak gereduceerd.<sup>281</sup>

In de devotiepanelen van de caravaggisten merken we echter een terughoudendheid om Maria Magdalena naakt en sensueel af te beelden. De context van de Contrareformatie biedt hiervoor een verklaring. De Contrareformatie deed er namelijk alles aan om de geloofwaardigheid van het katholieke geloof te herstellen. Op het Concilie van Trente werd gediscussieerd over het al dan niet naakt afbeelden van religieuze vrouwen. Naakt werd door vele theoretici resoluut afgekeurd, omdat schoonheid volgens hen geen theologische relevantie had.<sup>282</sup> Afbeeldingen van religieuze taferelen moesten ten alle tijden een educatief religieus doel hebben in plaats van een erotisch potentieel.<sup>283</sup> Schoonheid werd gezien als één van de gevaarlijkste kenmerken van de vrouw, die mannen daarmee afleidde van een religieuze levensweg.<sup>284</sup> Johannes Molanus pleitte er bijvoorbeeld voor dat obscene afbeeldingen verboden werden en dat religieuze taferelen enkel geschilderd werden voor religieuze en educatieve doeleinden en in geen geval voor erotisch plezier.<sup>285</sup> Hoewel het Concilie alle seksuele allures in heiligenafbeeldingen verbood, bleef de controverse rond naakte heiligen bestaan in elitekringen.<sup>286</sup> De beslissingen op het Concilie van Trente kregen immers maar traag invloed en het meerderdeel van de elite zag vrouwelijk naakt alsnog niet als problematisch.<sup>287</sup>

De mate waarin naakte heiligen gedooft werden in de praktijk hing grotendeels af van de bestemming van het werk. Devotiepanelen met Maria Magdalena die bedoeld waren voor de inrichting van een kerkinterieur, waren over het algemeen minder erotisch uitgewerkt.<sup>288</sup> Een voorbeeld is *De*

---

<sup>280</sup> Laura Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in *Visual and other pleasures*, 2de dr. (Houndmills, Basingstoke, Hampshire England New York: Palgrave Macmillan, 2009), 809.

<sup>281</sup> Mulvey, 815.

<sup>282</sup> Delenda, 'Sainte Maria-Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les "Saintes-Images"', 205–6.

<sup>283</sup> John W. O'Malley, 'Trent, sacred images and Catholics' senses of the sensuous', in *The sensuous in the Counter-Reformation church*, reds. Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 28.

<sup>284</sup> Martha Moffitt Peacock, 'Mirrors of skill and renown: women and self-fashioning in early-modern Dutch art', *Mediaevistik* 28 (2015): 326.

<sup>285</sup> Robert W. Gaston, 'How words control images: the rethoric of decorum in Counter-Reformation in Italy', in *The sensuous in the Counter-Reformation church*, reds. Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 87.

<sup>286</sup> O'Malley, 'Trent, sacred images and Catholics' senses of the sensuous', 37–38, 44.

<sup>287</sup> Talvacchia, 'The word made flesh: spiritual subjects and carnal depictions in Renaissance art', 49, 61–62.

<sup>288</sup> Karolien De Clippel, 'Smashing images. The Antwerp nude between 1563 and 1585', in *Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, reds. Ruben Suyckerbuyk en Koenraad Jonckheere (Turnhout: Brepols Publishers, 2012), 56–58.

*boetvaardige Maria Magdalena*, een vrije kopie naar het werk van Titiaan, in de Sint Pancratiuskerk in Heerlen (afb. 31, 24). In vergelijking met het oorspronkelijke werk van Titiaan, dat voor privébezit geschilderd werd, wordt Maria Magdalena in dit werk veel minder sensueel afgebeeld.<sup>289</sup> Haar blote borsten zijn nog steeds zichtbaar, maar worden minder benadrukt. We kunnen stellen dat de religieuze betekenis het erotisch potentieel in dit werk overheerst. Titiaan schilderde zelf ook een groot aantal versies van zijn *Boetvaardige Maria Magdalena*, ook na de beslissingen op het Concilie van Trente. In deze latere versies wordt Maria Magdalena's sensuele lichaam bedekt met een los hemd en sjaal, naar het katholieke decorum (afb. 25).<sup>290</sup> Een ander voorbeeld is de Maria Magdalena uit de Geffense kerk (afb. 30). In dit werk is geen enkel spoor van erotiek te vinden. Maria Magdalena is daarentegen netjes aangekleed met een sober gewaad.

De waardige afbeeldingen van Maria Magdalena in kerkinterieuren verschilden opvallend van de devotiepanelen voor privébezit, die vaak wel erotiserend waren. Deze werken waren bedoeld voor het interieur van de privéwoning en ontsnapten daardoor aan de beperkingen die opgelegd werden voor schilderkunst in kerkelijke context.<sup>291</sup> De reglementen die de Katholieke Kerk voorschreef in verband met het afbeelden van religieuze heiligen, werden namelijk enkel gecontroleerd in publieke ruimtes. Privé-opdrachtgevers konden religieuze heiligen zo erotisch bestellen als zij zelf wilden.<sup>292</sup> De voorkeur voor erotiek in privécontext verschilde echter van persoon tot persoon.<sup>293</sup> Zo gaf Kardinaal Federico Borromeo de voorkeur aan een sober aangeklede Maria Magdalena, zoals die van de Bernardo Luini (afb. 28). Borromeo stond bekend als voorvechter van de Contrareformatie en richtte zelfs een academie op waar schilders heiligen leerden afbeelden volgens de richtlijnen van het Concilie van Trente. Toch uitte Borromeo ook zijn appreciatie voor de sensuele uitwerking van Titiaans *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 24). Borromeo bewonderde de manier waarop Titiaan erin slaagde om Maria Magdalena op een waardige manier weer te geven, *ondanks* haar naaktheid.<sup>294</sup>

Ook kardinaal Francesco Barberini (1597-1679) en diens broer kardinaal Antonio Barberini (1607-1671) waren niet vies van erotiek. De Bolongnese schilder Guido Reni (1575-1642) schilderde voor hen meerdere sensuele Maria Magdalena's (afb. 33-34). In één van deze werken bedekt Maria Magdalena haar borsten niet langer met haar handen, zoals in het werk van Titiaan, al worden ze wel enigszins verborgen onder haar lange haren (afb. 34, 24). De Barberini's blijken geen bezwaren te hebben tegen de erotische devotiepanelen die Reni voor hen schilderde en apprecieerden deze waarschijnlijk zelfs

---

<sup>289</sup> Debby, 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"', 29.

<sup>290</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 236.

<sup>291</sup> Morse, 'Mary Magdalene between public cult and personal devotion in Correggio's *Noli me tangere*', 313.

<sup>292</sup> Delenda, 'Sainte Maria-Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les "Saintes-Images"', 206–7.

<sup>293</sup> O'Malley, 'Trent, sacred images and Catholics' senses of the sensuous', 44.

<sup>294</sup> Jones, 'Bernardino Luini's Magdalene from the collection of Federico Borromeo: religious contemplation and iconographic sources', 68.

net daarom.<sup>295</sup> Grote autoriteiten als de Barberini's konden zichzelf makkelijk boven de restricties van het Concilie van Trente plaatsen.<sup>296</sup> Ook in de private sfeer was er echter terughoudendheid voor geërotiseerde afbeeldingen van Maria Magdalena.<sup>297</sup> Reni's sensuele uitwerking van Maria Magdalena staat in scherp contrast met Caravaggio's vrome *Boetvaardige Maria Magdalena*, die hij schilderde voor Pietro Vittrice, de guardaroba van paus Gregorius XIII (1572-1585) (afb. 34, 35). Vittrici had een voorkeur voor ingetogenheid en heiligheid. Erotiek is in dit schilderij bijna volledig afwezig.<sup>298</sup> De enige verwijzingen naar erotiek zijn de parels die op een allegorische manier verwijzen naar Venus, de God van de liefde.<sup>299</sup> Het lijkt er echter op dat religieuze vroomheid voor Vittrici het belangrijkste was. Erotische devotiepanelen waren in geen geval de voorkeur van alle mannen. Ook in de vroegmoderne tijd bestond er een grote variëteit aan mannen en mannelijkheid.<sup>300</sup>

Toch werd Maria Magdalena vaak gerepresenteerd als erotisch lustobject. Deze erotisering werd gedoogd, aangezien het om een traditioneel onderwerp uit de kunstgeschiedenis ging. Het vasthouden aan traditie werd vaak belangrijker geacht dan religieus dogmatisme.<sup>301</sup> Daarnaast werd de morele boodschap in Maria Magdalena's levensverhaal gebruikt als dekmantel voor erotiek om de restricties van het Concilie van Trente te omzeilen.<sup>302</sup> De inhoudelijke betekenis van Maria Magdalena leent zich immers perfect voor een verzoening van sensualiteit en moraliteit. Maria maakte zich schuldig aan tal van zonden, waaronder ook prostitutie. Titiaan en Guido Reni konden Maria Magdalena daardoor probleemloos afbeelden met ontblote borsten (afb. 24). Op die manier combineren ze een morele boodschap, dat prostitutie een gevaar is voor mannen, met het sensueel afbeelden van een vrouwelijk lichaam.<sup>303</sup> Het sensueel afbeelden van vrouwelijke heiligen werd zelfs vaak gezien als een morele test, waarbij mannen konden bewijzen dat ze zich tijdens religieuze devotie niet lieten afleiden door sensualiteit.<sup>304</sup> Deze strategie was heel populair bij schilders in de zestiende eeuw. De caravaggisten gebruikten moraliteit als dekmantel voor erotiek echter op een subtielere manier dan de schilders uit de hoogrenaissance. Zo beeldt Nicolas Régnier Maria Magdalena af als boetvaardige zondares met enkel en alleen een mantel om haar heen (afb. 40). Één van haar borsten wordt ontbloot en samen met de rest van haar vleselijke huid sterk belicht. Régniers erotische uitwerking van Maria Magdalena

---

<sup>295</sup> Delenda, 'Sainte Maria-Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les "Saintes-Images"', 206–7.

<sup>296</sup> De Clippel, 'Smashing images. The Antwerp nude between 1563 and 1585', 66.

<sup>297</sup> De Clippel, 64.

<sup>298</sup> Hunt, 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene', 173.

<sup>299</sup> Hunt, 178–79; Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 234–36.

<sup>300</sup> Sonya O. Rose, *What is gender history?* (Cambridge: Polity Press, 2010), 58.

<sup>301</sup> De Clippel, 'Smashing images. The Antwerp nude between 1563 and 1585', 59.

<sup>302</sup> Tracy Elizabeth Cooper, 'On the sensuous: recent Counter-Reformation research', in *The sensuous in the Counter-Reformation church*, reds. Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 21.

<sup>303</sup> Bauer, 'Moral choice', 398.

<sup>304</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 54.

is echter veel minder expliciet dan die van Titiaan en Correggio, waarbij de vleselijkheid van het vrouwelijke lichaam alomtegenwoordig is (afb. 24, 26).

Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* maakt op zijn beurt gebruik van de inhoudelijke betekenis van dit thema als dekmantel voor erotiek (afb. 1). Hij doet dit op een unieke caravaggistische manier die verschilt van de expliciete erotiek in de werken van schilders uit de hoogrenaissance. Via een dramatische belichting zorgt Van Honthorst voor een atmosfeer van vroomheid waarin de ontblote borsten van Maria Magdalena ongemotiveerd lijken. Niets is echter minder waar. Haar borsten trekken de aandacht door de belichting van dit werk en de theatrale pose waarin Maria's lichaam gemodelleerd is.<sup>305</sup> De nadruk ligt op Maria's vleselijke huid, aangezien de iconografische elementen, die naar boetvaardigheid verwijzen, zich op een secundaire plek in de schaduw bevinden. Maria's boetekleed heeft overigens meer de functie van onthullen dan van bekleden. Tenslotte zijn Maria's wangen voorzien van een rode blos, wat in de zeventiende eeuw erotische connotaties had. Maria's ontblote borst staat echter ook symbool voor haar verleden als prostituee en verwijst naar haar vrouwelijke seksualiteit die ze vanaf nu achter zich laat. Van Honthorst slaagt erin een erotisch tafereel te verantwoorden aan de hand van een moralistische boodschap over het gevaar van prostitutie.<sup>306</sup> Hij integreert op die manier het dubbelzinnige vrouwenbeeld uit de zestiende en zeventiende eeuw op ingenieuze wijze in zijn schilderij: Maria Magdalena wordt zowel gevierd om haar lichamelijke schoonheid, als met wantrouwen bekeken.<sup>307</sup>

Orazio Gentileschi gebruikt moraliteit eveneens als dekmantel voor erotiek in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 38). In dit werk ligt Maria Magdalena lang uitgerekt tussen de rotsen. Haar borsten worden niet langer bedekt met lange haren of kledij, maar springen daarentegen meteen in het oog van de toeschouwer, die dergelijke erotiek zonder twijfel kon appreciëren. Gentileschi schilderde dit werk voor niemand minder dan Giovan Antonio Sauli (1541–1623).<sup>308</sup> Sauli was de zoon van de doge uit Genua, Lorenzo Antonio Sauli (1535-1601), en speelde een belangrijke rol op de handelsbeurs in Genua.<sup>309</sup> Benedict Nicolson vermoedt dat Sauli een sterke voorkeur voor aantrekkelijke en sensuele vrouwen had en Gentileschi expliciet opdroeg om Maria Magdalena in de Venetiaanse traditie van Titiaan te schilderen.<sup>310</sup> Gentileschi schilderde voor Giovan Antonio Sauli nog twee andere werken, een

---

<sup>305</sup> Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 70–71.

<sup>306</sup> Dickey, 70–71.

<sup>307</sup> Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', 110.

<sup>308</sup> Benedict Nicolson, 'Orazio Gentileschi and Giovanni Antonio Sauli', *Artibus et Historiae* 6, nr. 12 (1985): 9–12.

<sup>309</sup> Katia Béguin et al., *State cash resources and state building in Europe 13th-18th century*, Histoire économique et financière - Ancien Régime (Institut de la gestion publique et du développement économique, 2017), 189.

<sup>310</sup> Nicolson, 'Orazio Gentileschi', 12.

*Lot en zijn dochters* en een *Danaë*, die eveneens erg sensueel uitgewerkt zijn (afb. 87, 88).<sup>311</sup> Mythologische taferelen konden vaak vrijer ingevuld worden dan religieuze taferelen, die vasthingen aan het decorum van de Kerk.<sup>312</sup>

Mythologische taferelen en religieuze taferelen sluiten echter vaak bij elkaar aan in de uitvoering van het vrouwelijke figuur. Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* leent het decor van *Lot en zijn dochters* en de uitwerking van het figuur Maria Magdalena uit het tafereel *Danaë* (afb. 38, 87, 88). Het werk *Danaë* is volgens Jeanne Morgan Zarucchi ontegensprekelijk erotisch bedoeld. De caravaggistische licht- en donkercontrasten zorgen ervoor dat haar blote huid fel belicht wordt in tegenstelling tot de rest van het tafereel. In dit werk worden niet alleen Danaë's borsten openlijk en bloot weergegeven, ook de rest van haar lichaam laat weinig aan de verbeelding over.<sup>313</sup> Danaë was de dochter van koning Argos in een mythe van Apollodorus van Athene (ca. 180-115 v.C.) en later in de *Metamorfosen* van de Griekse dichter Ovidius (43 v.C.- 17 n.C.). Argos sloot zijn dochter op in een hoge toren, nadat een orakel hem voorspelde dat zijn zoon hem later zou vermoorden.<sup>314</sup> Danaë werd alsnog zwanger nadat oppergod Zeus de toren binnendrong in de gedaante van een regen van goud.<sup>315</sup> In Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* zien we Maria in exact dezelfde erotische positie liggen als *Danaë* (afb. 38, 88). Haar lichaam wordt nog wel bedekt, maar wordt opnieuw gepresenteerd aan de toeschouwer. Net als Maria Magdalena stond Danaë symbool voor het gevaar van vrouwelijke seksualiteit en net als Danaë werden tal van meisjes opgesloten in Magdalenahuizen om zich te ontdoen van hun seksuele zonden. Zowel Danaë als Maria Magdalena maakten zich schuldig aan seksuele zonden en werden verleid door rijkdom en schoonheid. Zowel Danaë als Maria Magdalena verkondigen de morele boodschap dat vrouwen niet te vertrouwen zijn.<sup>316</sup>

Hoewel de morele boodschap van *De boetvaardige Maria Magdalena* en *Danaë* belangrijk was in de zeventiende eeuw, gebruikte Orazio Gentileschi deze verhalen slechts als dekmantel voor erotiek (afb. 36, 88). Jeanne Morgan Zarucchi meent dat Danaë's lichaamshouding expliciet seksueel ontvankelijk is. Deze gebaren hebben een ongelooflijk erotisch potentieel dat we ook terugvinden in de sensuele

---

<sup>311</sup> Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 58; Bauer, 'Moral choice in some paintings by Caravaggio and his followers', 398; Nead, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, 47.

<sup>312</sup> O'Malley, 'Trent, sacred images and Catholics' senses of the sensuous', 37-38, 44.

<sup>313</sup> Jeanne Morgan Zarucchi, 'The Gentileschi "Danaë": a narrative of rape', *Woman's Art Journal* 19, nr. 2 (1998): 14.

<sup>314</sup> Zarucchi, 13; John H. Oakley, 'Danae and Perseus on Seriphos', *American Journal of Archaeology* 86, nr. 1 (1982): 111.

<sup>315</sup> Zarucchi, 'The Gentileschi "Danaë": a narrative of rape', 13; Oakley, 'Danae and Perseus on Seriphos', 111.

<sup>316</sup> Cathy Santore, 'Danaë: the Renaissance courtesan's alter ego', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, nr. 3 (1991): 413, <https://doi.org/10.2307/1482582>; Eric Jan Sluijter, 'Emulating sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 27, nr. 1/2 (1999): 5.

afbeelding van *De boetvaardige Maria Magdalena*.<sup>317</sup> Maria ligt met haar hoofd naar achteren en haar benen lichtjes geopend, een expliciet seksuele houding in de zestiende en zeventiende eeuw.<sup>318</sup> Gentileschi lijkt echter een uitzondering te zijn tussen de andere caravaggisten die Maria Magdalena niet per se onaantrekkelijk afbeelden, maar ook in geen geval erotisch. Het lijkt erop dat de meeste caravaggisten Caravaggio's "naar het leven" ideologie belangrijker vonden dan het sensueel afbeelden van Maria Magdalena. De meeste caravaggisten hielden vast aan een realistische in plaats van sensuele afbeelding van Maria Magdalena, omdat deze afbeeldingen in dienst stonden van de Contrareformatie. Ze volgden de richtlijnen van het Concilie van Trente om de katholieke doctrine op zo'n geloofwaardige manier weer te geven. Het realistisch uitbeelden van vrouwelijke heiligen is daarbij één van de belangrijkste strategieën.<sup>319</sup>

We zien deze realistisch afbeelding van Maria Magdalena terugkomen in de *Huilende Maria Magdalena* door Paulus Bor (afb. 50). In dit werk zien we Maria Magdalena volledig aangekleed in plaats van sensueel naakt. De Venetiaanse schoonheidsidealen zijn hier allen achterwege gelaten. Het uiterlijk schoonheidsideaal van de renaissance gaat uit van een volumineus lichaam, verfijnde volle lippen en wenkbrauwen en dikke, blonde haren.<sup>320</sup> Deze elementen zijn terug te vinden in Titiaans sensuele weergave van Maria Magdalena, maar zijn volledig afwezig in het werk van Bor (afb. 24, 50). Ook in het werk van Angelo Caroselli zijn geen lange, blonde haren of blote borsten aanwezig (afb. 46). Daarentegen gaat de focus van dit werk naar een diep religieus moment. Caravaggio's eigen *Boetvaardige Maria Magdalena* is eveneens allerminst erotisch uitgewerkt, maar daarentegen bijzonder realistisch (afb. 35). In dit werk zit Maria Magdalena nederig voorover gebogen als een armoedige vrouw.

Sommige caravaggisten gingen erg ver in hun realistische afbeelding van Maria Magdalena en beeldden haar af als wilde vrouw. De wilde vrouw werd naakt afgebeeld met lange haren, die verwijzen naar een boetekleed en haar lichaam bedekken. Dit naakt was in geen geval erotisch of aantrekkelijk, maar daarentegen ontzaglijk.<sup>321</sup> Een werk dat dicht in de buurt komt bij de afbeelding van een wilde vrouw, is *De boetvaardige Maria Magdalena* in de Sint-Maria Magdalenakerk in Fabriano door Orazio Gentileschi, dat in alle opzichten verschilt van zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* uit het Kunsthistorisches Museum in Wenen (afb. 43, 38). In dit eerstgenoemde werk bevindt Maria zich als kluizenaar tussen de rotsen. Ze is, met uitzondering van een rode mantel, volledig naakt. Haar lange haren volgen de mantel en nemen de vorm van een boetekleed aan. De naaktheid is in dit werk allesbehalve erotisch. We vinden dit idee ook terug bij de Meester van het Kaarslicht. Zijn *Lezende*

---

<sup>317</sup> Zarucchi, 'The Gentileschi "Danaë"', 14; Cathy Santore, 'Danaë: the Renaissance courtesan's alter ego', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, nr. 3 (1991): 427.

<sup>318</sup> Tinagli e.a., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity*, 137.

<sup>319</sup> Gash, 'Counter-Reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens', 378.

<sup>320</sup> Debby, 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"', 31.

<sup>321</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 227–28.

*Maria Magdalena* draagt geen mantel meer, maar is toch in geen geval erotisch uitgewerkt (afb. 51). Maria neemt in dit werk opnieuw de status van een oude kluizenaar aan. Deze caravaggisten nemen met hun uitwerking van Maria Magdalena klaar en duidelijk afstand van de vrouw als erotisch lustobject voor de *male gaze*.

Gerard van Honthorst neemt met zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* een tussenpositie (afb. 1). Enerzijds beeldt hij Maria Magdalena uitermate erotisch af. Zo wordt de borst van Maria niet alleen ontbloot, maar ook fel belicht samen met haar ontblote schouders en blozende aangezicht. Anderzijds wijkt Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* wezenlijk af van de Venetiaanse schoonheidsidealen. Haar lange blonde haren worden in een knot opgestoken en haar naaktheid blijft ondanks de blote borst beperkt in vergelijking met Maria's ontblote borsten in Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 38). Van Honthorst slaagt erin een evenwicht te vinden tussen een sensuele en vrome interpretatie van Maria Magdalena. Waar andere caravaggisten een keuze maken tussen één van beiden, slaagt Van Honthorst erin erotiek op een subtiele manier te integreren in een religieus devotiepaneel. Toch blijft ook zijn uitwerking dubbelzinnig.<sup>322</sup> Van Honthorst tast de grenzen van het decorum af zonder ze daadwerkelijk te overtreden. Hij slaagt er als geen ander in om het dubbelzinnige beeld rond Maria Magdalena, die zowel heilig als zondig is, te visualiseren in een caravaggistisch devotiepaneel dat in aanmerking komt voor meerdere doeleinden.<sup>323</sup>

De subtiele manier waarmee Gerard van Honthorst moralisme en erotiek combineert, houdt verband met de politieke en religieuze situatie in Utrecht, waar Van Honthorst vanaf 1620 aan het werk was. Het stadsbestuur in Utrecht werd overgenomen door de protestanten en de katholieke geloofsbeleving werd verbannen naar een private context. In kleine huiskapellen en katholieke schuilkerken zocht men naar een evenwicht tussen private en publieke devotie.<sup>324</sup> Ondanks de religieuze en politieke onrust in Utrecht, waagt Van Honthorst zich aan de erotische afbeelding van Maria Magdalena. Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* getuigt van eenzelfde evenwicht tussen private en publieke devotie: het werk is erotisch, maar nog steeds bruikbaar in kerkelijke context (afb. 1). Zijn afbeelding van Maria Magdalena combineert erotiek en vroomheid op een manier die aanvaardbaar is voor katholieke autoriteiten, maar nog steeds in de smaak valt bij mannen die op zoek zijn naar erotische afbeeldingen.

---

<sup>322</sup> Baert, 'Maria Magdalena: zondares van de middeleeuwen tot vandaag', 43.

<sup>323</sup> Geschwind, 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets', 120.

<sup>324</sup> Van Bruaene en Soen, 'Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden', 13.





### 3.3. Maria Magdalena als vrouwelijke mystica: normatief of emancipatorisch?

Vrouwelijke seksualiteit had in de zestiende en zeventiende eeuw een negatieve connotatie. Vrouwen werden gezien als de bron van het kwaad. Met hun sensuele uiterlijk verleidden ze mannen tot een zondig bestaan. Gerard van Honthorst en de andere caravaggisten sloten met hun afbeelding van Maria Magdalena aan bij dit minderwaardigheidsbeeld. Ze beelden Maria Magdalena af als boetvaardige zondares die zich schuldig maakte aan tal van seksuele zonden. Maria Magdalena werd net als de koppelaarster en het mythologisch figuur Danaë erotisch afgebeeld om mannen te waarschuwen voor het gevaar van vrouwelijke seksualiteit. Deze sensuele vrouwenbeelden deden echter ook vaak dienst als vervanging voor erotische ervaringen uit het dagelijkse leven. Toch werd vrouwelijke seksualiteit niet in alle vormen negatief bekeken. In de zeventiende eeuw vonden vrouwen alternatieve manieren om hun seksualiteit positief in te zetten. In dit onderdeel onderzoeken we de betekenis van Maria Magdalena als mystica in de werken van de caravaggisten.

Vanuit een minderwaardigheidsbeeld over vrouwen en een angst voor vrouwelijke seksualiteit, werden vrouwen in de zestiende en zeventiende eeuw uitgesloten van bepaalde burgerlijke en kerkelijke functies.<sup>325</sup> In het gedachtengoed van de zeventiende eeuw was er weinig veranderd ten opzichte van de middeleeuwen. Er was bij momenten wel discussie over de rol van vrouwen opgelegd door het christendom, maar de idee dat vrouwen minderwaardig zijn, bleef de dominante opinie.<sup>326</sup> Ook Maarten Luther en Johannes Calvijn, die het christendom radicaal wilden hervormen, hielden vast aan het vrouwonvriendelijk beeld dat geïntroduceerd werd door de kerkvaders.<sup>327</sup> Toch zorgde de opkomst van het protestantisme en de economische voorspoed in de zeventiende eeuw voor nieuwe mogelijkheden voor vrouwen. Het protestants gedachtengoed mocht dan wel vrouwonvriendelijk zijn,

---

<sup>325</sup> Rogers en Tinagli, *Women in Italy, 1350-1650*, 12–14.

<sup>326</sup> Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 16–19.

<sup>327</sup> Wiesner-Hanks, 21–23.

het doorbreken van de traditionele religieuze structuren zorgde voor een bepaalde flexibiliteit in genderrollen.<sup>328</sup>

Vrouwen zochten in deze politiek en religieus onstabiele periode naar alternatieve manieren om deel uit te maken van het publieke en economische leven. Veel vrouwen maakten zich nuttig in de reproductieve sector die overigens veel verder ging dan enkel het onderhoud van eigen huishouden.<sup>329</sup> Ziekenhuizen, weeshuizen, gasthuizen en andere liefdadigheidsinstellingen werden bijna exclusief gerund door vrouwen en ook de zorg voor ouderen werd door vrouwen georganiseerd.<sup>330</sup> Ook in de productieve sector speelden vrouwen een rol, doordat beroepen als weven en spinnen vaak plaatsvonden in een huiselijke context. Daarnaast waren vrouwen ook actief in het bedrijfsleven, bijvoorbeeld wanneer hun man in het buitenland was.<sup>331</sup> Met de toestemming van hun man konden vrouwen in de Nederlanden zelfs zelfstandige ondernemingen oprichten.<sup>332</sup> In theorie maakten vrouwen geen deel uit van het publieke leven, maar publiek en privaat liepen in de vroegmoderne tijd vaak door elkaar waardoor vrouwen alsnog mogelijkheden vonden om deel te worden van de samenleving.<sup>333</sup>

Ook binnen het kerkelijke leven zochten vrouwen manieren om deel uit te maken van de religieuze gemeenschap. Officieel werden vrouwen niet toegelaten binnen de priesterstand en als irrelevant beschouwd. In de praktijk droegen vrouwen echter veel bij aan de religieuze gemeenschap in de zeventiende eeuw. Vrouwen konden in de sacrale ruimte makkelijker een rol opnemen dan in het publieke leven.<sup>334</sup> In de context van de Reformatie waren vrouwen bijvoorbeeld belangrijke verspreiders van het protestantse gedachtegoed.<sup>335</sup> Vrouwen gebruikten de religieuze conflicten die plaatsvonden in de zeventiende eeuw als mogelijkheid om de rigide genderrollen binnen de Katholieke Kerk te doorbreken. De protestantse Reformatie tastte de traditionele hiërarchie binnen de kerk aan, waardoor tal van minderheden aan het oppervlakte kwamen. Religieuze minderheden werden uit pragmatische overwegingen getolereerd. Kerkelijke autoriteiten voelden zich daardoor genoodzaakt ook vrouwen die een spreekbuis van God wilden zijn, toe te staan.<sup>336</sup>

---

<sup>328</sup> Susan E. Dinan en Debra Meyers, *Women and religion in old and new worlds* (New York: Routledge, 2001), 127–28.

<sup>329</sup> Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 82.

<sup>330</sup> Wiesner-Hanks, 94; Els Kloek, 'De vrouw', in *Gestalten van de Gouden Eeuw: een Hollands groepsportret*, reds. Herman M. Beliën, A. TH. Van Deursen, en G.J. Van Setten, 2de dr. (Amsterdam: Bakker, 1995), 268.

<sup>331</sup> Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 31–32; Kloek, 'De vrouw', 270–72.

<sup>332</sup> Kloek, 'De vrouw', 270–72.

<sup>333</sup> Wiesner-Hanks, *Gender in history*, 96.

<sup>334</sup> Johnson en Grieco, *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, 17.

<sup>335</sup> Wiesner-Hanks, *Women and gender in early modern Europe*, 186–88.

<sup>336</sup> Dinan en Meyers, *Women and religion in old and new worlds*, 115.

Vrouwen hadden in theorie weinig betekenis, maar waren in praktijk onmisbaar voor de zeventiende-eeuwse samenleving. Zowel op religieus, op politiek als op economisch vlak vonden vrouwen achterpoortjes om zichzelf betekenisvol te maken. Het figuur van Maria Magdalena vertegenwoordigt deze discrepantie tussen theorie en praktijk als geen ander. Voor de Katholieke Kerk was Maria een zondares, het ultieme voorbeeld van de gevaren van vrouwelijke seksualiteit. In werkelijkheid, volgens de woorden van de Bijbel, was Maria Magdalena een trouwe volgeling van Jezus. Maria predikte de woorden van Jezus aan al wie ze horen wilde en was daarmee één van Jezus' belangrijkste apostelen.<sup>337</sup> De caravaggisten beelden Maria Magdalena daarom niet enkel als boetvaardige zondares af, maar eveneens als vrouwelijke mystica. Vrouwelijke mystica's, zoals bijvoorbeeld de Heilige Theresa van Avila (1515-1582), identificeerden zich met deze caravaggistische representaties van vrouwelijke mystiek en werden op die manier deel van de religieuze gemeenschap.<sup>338</sup>

Mystica's waren reeds in de dertiende eeuw aanwezig, maar ondergingen een heropleving in de zestiende en zeventiende eeuw.<sup>339</sup> Het protestantisme tastte de autoriteit van priesters aan en inspireerde een aantal vrouwen om alternatieve, religieuze rollen op te nemen.<sup>340</sup> Deze vrouwen grepen naar lichamelijke ervaringen om Gods woord te verkondigen. Ze maakten geen onderdeel uit van de kerkelijke clerus, maar namen wel dezelfde taak als priesters op zich.<sup>341</sup> We moeten deze lichamelijke ervaringen echter niet louter fysiek beschouwen, maar wel als een spirituele eenmaking met Christus. Via lichamelijke ervaringen, zoals intense fysieke uitdrukkingen of zelfpijniging, werden mystica's spiritueel één met Jezus.<sup>342</sup> Dit proces van spirituele eenmaking stemt overeen met religieuze bekering. In de geschriften van christelijke mystici werd bekering omschreven als een verlamming van de zintuigen, in het bijzonder van het gezichtsvermogen. Het gezichtsvermogen moest gereinigd worden om de ziel terug te brengen naar een staat van zuiverheid. Op het hoogtepunt van bekering ligt het lichaam passief in blinde duisternis, terwijl het individu vervuld wordt met de aanwezigheid van God.<sup>343</sup>

In de caravaggistische devotiepanelen zien we deze elementen van de mystieke ervaring terugkomen. In Caravaggio's *Maria Magdalena in extase* zien we hoe Maria zich bekeert tot God (afb. 39). Ze leunt naar achteren, met haar hoofd naar de hemel gekeerd. Haar gezichtsuitdrukking geeft blijk van een emotionele en fysieke ervaring. Een extatische blik naar de hemel gekeerd, wordt beschouwd als een

---

<sup>337</sup> De Boer, *Maria Magdalena: de mythe voorbij: op zoek naar wie zij werkelijk is*, 26.

<sup>338</sup> Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 47; Tiffany Racco, 'Darkness in a positive light: negative theology in Caravaggio's "Conversion of Saint Paul"', *Artibus et Historiae* 37, nr. 73 (2016): 290; Baert, 'Maria Magdalena: zondares van de middeleeuwen tot vandaag', 21.

<sup>339</sup> Racco, 'Darkness in a positive light: negative theology in Caravaggio's "Conversion of Saint Paul"', 290.

<sup>340</sup> Apetrei, 'Mysticism and feminism in seventeenth-century England', 49.

<sup>341</sup> Minnis en Voaden, *Medieval holy women in the christian tradition c.1100-c.1500*, 21–23.

<sup>342</sup> Bynum, *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in medieval religion*, 125–34.

<sup>343</sup> Racco, 'Darkness in a positive light: negative theology in Caravaggio's "Conversion of Saint Paul"', 290.

symbool van vroomheid.<sup>344</sup> Met haar mond half open en haar ogen wazig, laat ze zich volledig meevoeren in Gods worden. Artemisia Gentileschi neemt deze compositie in spiegelbeeld over in haar versie van *Maria Magdalena in extase* (afb. 42). Opnieuw zien we Maria emotioneel en fysiek betrokken in de religieuze ervaring. Haar ogen zijn volledig gesloten. Tenslotte is ook het werk *De verrukking van de Heilige Magdalena* door de Gentse caravaggist Melchior de la Mars het vermelden waard (afb. 48). In dit werk is Maria Magdalena volledig in trance. Ze wordt ondersteund door een engel, maar gaat volledig op in haar religieuze ervaring. Haar ogen zijn opnieuw gesloten en haar mond licht geopend.

Gerard van Honthorst neemt met zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* een unieke positie in tussen de andere caravaggisten (afb. 1). In eerste instantie beeldt hij Maria af als boetvaardige zondares in plaats van als vrouwelijke mystica. Zijn afbeelding sluit op die manier aan bij het traditionele beeld van de vrouw als minderwaardig en voor altijd vervloekt door de zondeval.<sup>345</sup> Toch beeldt hij Maria ook af in extase, wat blijkt uit de dramatische belichting die Maria's geschrokken gezichtsuitdrukking benadrukt. In de zoektocht naar een middenweg tussen Maria Magdalena in extase en Maria Magdalena als zondares, beperkt Van Honthorst het mystieke karakter in zijn schilderij enigszins in vergelijking met Artemisia Gentileschi's *Maria Magdalena in extase*, die net enorm fysiek betrokken is (afb. 42). Van Honthorst brengt het beeld van Maria Magdalena als vrouwelijke mystica én boetvaardige zondares treffend samen, daar waar andere caravaggisten dit vrouwenbeeld opsplitsen in twee afzonderlijke schilderijen. Caravaggio beeldt Maria af als zondares in zijn *De boetvaardige Maria Magdalena*, terwijl hij in zijn *Maria Magdalena in extase* focust op Maria's rol als vrouwelijke mystica (afb. 35, 39).

De functie van mystica bood vrouwen niet enkel de mogelijkheid om een rol op te nemen binnen de religieuze gemeenschap, maar zorgde ook voor een positieve invulling van vrouwelijke seksualiteit. Vrouwelijke seksualiteit werd in de dominante cultuur vooral gezien als een gevaar voor de man. Er heerste een groot taboe op seks en intimiteit met het vrouwelijke lichaam.<sup>346</sup> Anderzijds werden vrouwen in de schilderkunst weergegeven als lustobjecten voor de ogen van mannen. De afbeelding van Maria Magdalena als mystica bood een alternatieve, positieve invulling van vrouwelijke seksualiteit. In de mystieke ervaring stond de seksuele ervaring volledig in het teken van de religieuze beleving. Affectie en erotiek tegenover God en Jezus stonden centraal.<sup>347</sup> De mystieke ervaring van bekering wordt door sommige onderzoekers vergeleken met die van een orgasme. Een smartelijk vrouwengelaat lag volgens seksuologen dicht bij de expressie van een orgasme.<sup>348</sup> Erotiek is in deze context geen zonde, maar een uiting van religieuze vroomheid en ascese.

---

<sup>344</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 54.

<sup>345</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 20.

<sup>346</sup> Kindt, 19.

<sup>347</sup> Caroline Walker Bynum, *Holy feast and holy fast: the religious significance of food to medieval women* (Berkeley: University of California press, 1987), 26.

<sup>348</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 230.

We zien deze erotische elementen van de mystieke ervaring terugkomen in verschillende caravaggistische devotiepanelen. In het werk *Maria Magdalena in extase* van Caravaggio is erotiek overduidelijk aanwezig (afb. 39). De intense gezichtsuitdrukking op Maria's gezicht kan geassocieerd worden met de uitdrukking van een orgasme. Ook haar blote schouders verraden een erotische geladenheid in dit schilderij. Artemisia Gentileschi's *Maria Magdalena in extase* heeft eveneens een erotische connotatie (afb. 42). Haar schouders zijn ontbloot en er zit een rode blos op haar wangen, die verwijst naar de sterke religieuze beleving die Maria doormaakt.<sup>349</sup> In het werk van Melchior de la Mars is erotiek minder expliciet aanwezig, daar het lichaam van Maria Magdalena zo goed als volledig bedekt wordt met een akelig boetekleed. Toch geeft ook haar gezichtsuitdrukking blijk van een erotische beleving. Tenslotte is erotiek ook aanwezig in Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena*, over wiens wangen een opvallende rode blos loopt. Één van haar borsten wordt bovendien dramatisch belicht (afb. 1).

Deze vorm van erotiek verschilt wezenlijk van de manier waarop Orazio Gentileschi zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* afbeeldt (afb. 38). Gentileschi baseert zijn afbeelding op sensuele vrouwenfiguren als Danaë en Venus. Haar lichaamshouding en haar ontblote borsten hebben alles weg van een uiterst erotisch vrouwenbeeld. Het gaat bij Gentileschi niet langer om de mystieke ervaring en de spirituele eenmaking met Jezus. Daarentegen beantwoordt dit schilderij aan de mannelijke blik van de erotiek. Maria's lichaamshouding is expliciet seksueel ontvankelijk.<sup>350</sup> De representatie van Maria Magdalena in extase door Artemisia Gentileschi en Melchior de la Mars bevindt zich in tegenstelling tot Orazio Gentileschi's schilderij tussen twee blikken: in hun werken wordt de mannelijke blik aangesproken door erotiek, maar ook vrouwen voelen zich aangesproken tot de erotische gevoelens die Maria Magdalena ervaart tegenover Jezus (afb. 42, 48).

Een groot aantal vrouwelijke mystica's beschouwden zichzelf namelijk als de bruid van Jezus en ervaarden een liefdesdaad met Jezus tijdens hun visioenen. Maria Magdalena was het grote voorbeeld voor deze vrouwen. Enkele beschrijvingen uit de evangelieën doen vermoeden dat Maria een intense liefdesrelatie met Jezus had.<sup>351</sup> Zo beschrijft Bram Rossano dat Jezus "haar liefde [liet] ontbranden" en dat Maria Magdalena "zijn bijzondere vriendin" was.<sup>352</sup> Met name door de passages waarin Maria Jezus' voeten kust, vermoeden heel wat historici dat Jezus en Maria Magdalena een seksuele relatie hadden.<sup>353</sup> Of dit waar is of niet, is weinig van belang voor dit onderzoek. In ieder geval werd Maria

---

<sup>349</sup> Debby, 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"', 29.

<sup>350</sup> Zarucchi, 'The Gentileschi "Danaë"', 14; Cathy Santore, 'Danaë: the Renaissance courtesan's alter ego', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, nr. 3 (1991): 427.

<sup>351</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 38; Nils Johan Ringdal en Richard Heywood Daly, *Love for sale: a world history of prostitution* (New York: Grove Press, 2004), 104.

<sup>352</sup> Rossano, *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*, 22–23.

<sup>353</sup> Kindt, *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*, 168.

Magdalena doorheen de tijd verbonden met het hooglied van Salomon. Deze Bijbelse tekst omvatte expliciete beschrijvingen, die een erotische liefdesrelatie doen vermoeden tussen Jezus en een vrouw. Met maagdelijkheid als grootste ideaal werd de tekst lange tijd verbannen uit het christendom. Volgens de Heilige Bernardus van Clairvaux (1090-1153) ging het echter over een mystieke, spirituele zoektocht naar de ziel van Christus, die gerepresenteerd werd door lichamelijke ervaringen.<sup>354</sup> Deze allegorische interpretatie van het hooglied liet een positieve waardering van de liefdesrelatie tussen Maria Magdalena en Jezus toe. Het ging niet over een seksuele relatie in de letterlijke zin, maar in de figuurlijke zin.<sup>355</sup>

De idee dat fysieke ervaringen symbool staan voor spirituele ervaringen, zorgde ervoor dat vrouwelijke seksualiteit en lichamelijkheid positief konden ingezet worden binnen de religieuze gemeenschap. Toch werd ook de afbeelding van Maria Magdalena als mystica grotendeels bepaald door een mannelijke blik. Ook mystica's vertegenwoordigden het passief vrouwenbeeld dat gestuurd wordt door mannen. In mystieke ervaringen toonden mystica's de zwakheid van het vrouwelijke lichaam dat fysiek bewogen werd door de spirituele eenmaking met Christus. Het lichaam van de vrouw liet zich tijdens de mystieke ervaring volledig overnemen door hogere krachten en had zelf geen actieve rol. In Caravaggio's *Maria Magdalena in extase* zien we inderdaad hoe Maria zich volledig overgeeft aan de religieuze ervaring en aan Christus (afb. 39). Maria Magdalena neemt hier de rol van passief, seksueel object aan. Caravaggio toont geen actief vrouwenbeeld, maar een vrouwenbeeld dat aansluit bij het dominante beeld van de vrouw als passief, minderwaardig en seksueel.

Niet alleen vertegenwoordigden vrouwelijke mystica's een passief vrouwenbeeld, ook hadden ze maar weinig zeggenschap over de visioenen die zij verkondigden. Mystica's werden gestuurd door kerkelijke autoriteiten, die in functie van de Contrareformatie bepaalde inzichten en visioenen opdrongen. Niet alleen tijdens de Contrareformatie, maar ook al in de middeleeuwen werden mystica's ingezet in functie van religieuze hervormingen. De mystica Hildegard van Bingen (1098-1179) verkondigde bijvoorbeeld visioenen ten voordele van de pauselijke hervormingen van paus Gregorius VII (1073-1085).<sup>356</sup> In die visioenen onderschreef ze de minderwaardige rol van vrouwen uitdrukkelijk. Ze beweerde bijvoorbeeld dat een vrouw ten alle tijden onder de macht van haar man staat en vergelijkt dit met een slaaf die onder zijn meester staat.<sup>357</sup> Susan Haskins wijst er terecht op dat "the ways in

---

<sup>354</sup> Line Cecilie Engh, *Gendered identities in Bernard of Clairvaux's sermons on the Song of Songs: performing the bride* (Turnhout: Brepols, 2014), 24–28.

<sup>355</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 38.

<sup>356</sup> Jeroen Deploige en Sara Moens, 'In het spanningsveld tussen profetie en magie. Hildegard van Bingen en haar positie binnen de twaalfde-eeuwse kerk', in *De drie Romes: heiligenlevens, vormen van verering en intellectuele debatten in de westerse middeleeuwen, in Byzantium en in de Slavische tradities*, reds. Danny Praet en Nel Grillaert (Gent: Academia Press 2010, 2010), 96.

<sup>357</sup> Deploige en Moens, 111.

which women were encouraged to emulate the behavior of and identify with the Magdalene were strictly controlled by men, and were in conformity with accepted gender roles".<sup>358</sup> Het lijkt erop dat schilderijen van Maria Magdalena pas echt bevrijd zijn van een mannelijke blik wanneer ze voor of door vrouwen geschilderd zijn.

---

<sup>358</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 236.





### 3.4. *The female gaze*: Maria Magdalena voor en door vrouwen

De afbeelding van Maria Magdalena als mystica gaf vrouwen een rolmodel in de zestiende en zeventiende eeuw. Naar het voorbeeld van Maria konden vrouwen een belangrijke functie opnemen binnen de religieuze gemeenschap als verspreiders van Gods woord. Toch vertegenwoordigden ook mystica's een minderwaardig vrouwenbeeld. Mystica's werden door de caravaggisten afgebeeld als passief en zwak, met hun lichaam volledig overgegeven aan de religieuze ervaring. Daarnaast werden de visioenen van mystica's regelmatig bijgestuurd door pausen en andere religieuze autoriteiten ten voordele van religieuze hervormingen. Het lijkt erop dat de afbeelding van Maria Magdalena door de caravaggisten ten alle tijden bepaald werd door een mannelijke blik. Binnen een door mannen bepaald discours over hoe vrouwen zich moesten gedragen, zochten vrouwelijke opdrachtgevers en schilders echter manieren om hun eigen beeld van de vrouw te representeren.<sup>359</sup>

Tussen alle erotische en minderwaardigheidsafbeeldingen van Maria Magdalena, zijn er een aantal caravaggistische werken die erotiek volledig achterwege laten en kiezen voor een realistische en emancipatieve weergave van de vrouw. In het werk *Magdalena met de twee vlammen* beeldt Georges de La Tour Maria Magdalena niet alleen realistisch af, maar ook als actief subject (afb. 36). In dit werk wordt erotiek volledig geweerd. Maria wordt allesbehalve weergegeven als passief subject dat nederig naar beneden kijkt, maar zit daarentegen rechtop als actief subject met een eigen blik. Ze went zich volledig af van de mannelijke kijker en heeft geen interesse in de kunst van het verleiden. Maria Magdalena is in dit schilderij enkel en alleen bezig met haar eigen religieuze ervaring.<sup>360</sup> De actieve blik van La Tours Maria Magdalena verschilt enigszins van Maria's blik in Caravaggio's *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 35). In dit schilderij zit Maria Magdalena nederig voorover gebogen. Toch wordt Maria ook in dit werk niet als passief lustobject afgebeeld. Maria stelt zich in dit werk niet tentoon aan de

---

<sup>359</sup> Stephanie McBride, 'The female gaze? Looking at women in popular cinema', *Circa*, nr. 44 (1989): 19, <https://doi.org/10.2307/25557395>.

<sup>360</sup> Conlon, 'Men reading women reading: interpreting images of women readers', 47–49.

toeschouwer, maar is daarentegen volledig in zichzelf gekeerd. Een ander voorbeeld is het werk *Virginia da Vezzo, de vrouw van de schilder als Maria Magdalena* door Simon Vouet (afb. 56). Hoewel Vouet vrouwen vaak erg vleselijk en met sensuele lichaamsvormen afbeeldt, geeft hij zijn eigen vrouw, die model staat, wel een actieve en zelfzekere blik.<sup>361</sup>

Het is waarschijnlijk dat dergelijke niet-erotiserende afbeeldingen van Maria Magdalena tot vrouwen spraken en zelfs door vrouwelijke opdrachtgevers besteld werden. Door het gebrek aan documentatie, omdat vrouwen vaak handelden in naam van hun man, alsook door een patriarchistisch gedachtengoed dat de geschiedenis bepaalde, werden vrouwen als opdrachtgevers vaak vergeten en ondergewaardeerd.<sup>362</sup> Elitevrouwen stonden echter centraal in de ontwikkeling van Westerse kunst. Aan verschillende Italiaanse hoven waren vrouwen de drijvende krachten achter culturele opdrachten.<sup>363</sup> In de zeventiende eeuw deed kunst dienst als decoratie voor adellijke en burgerwoningen. Het huishouden en de woning was het vaste terrein van de vrouw.<sup>364</sup> Door deze belangrijke rol in het domestieke leven, waren vrouwen verantwoordelijk voor het aankopen van kunst.<sup>365</sup> In de zestiende eeuw speelde Veronica Gambara (1485-1550), dichteres en adelvrouw aan het hof van Correggio, bijvoorbeeld een grote rol in de kunstwereld. Zo promoveerde ze de carrière van Antonio da Correggio actief. Ze bestelde verscheidene werken bij hem, maar bracht hem ook in contact met andere belangrijke kunstpatronen. Gambara stelde hem eveneens voor aan Isabella d'Este (1474-1539), de marchese van Mantua. D'Este was net als Gambara een belangrijke vrouwelijke opdrachtgever. Voor d'Este schilderde Correggio het werk *De lezende Maria Magdalena* (afb. 28).<sup>366</sup>

De status van vrouwelijke opdrachtgevers ging in de zestiende eeuw aanzienlijk naar omhoog. Dit zorgde op zijn beurt voor een verandering in de beeldvorming rond vrouwen en Maria Magdalena die

---

<sup>361</sup> Ann Tzeutschler Lurie, '“The Repentant Magdalene” by Simon Vouet', *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 80, nr. 4 (1993): 160; Arnauld Brejon de Lavergnée, 'Four new paintings by Simon Vouet', *The Burlington Magazine* 124, nr. 956 (1982): 689.

<sup>362</sup> Roger J. Crum, 'Controlling women or women controlled? Suggestions for gender roles and visual culture in the Italian Renaissance palace', in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, reds. Sheryl E. Reiss en David Wilkins (Kirkville: Truman State University Press, 2001), 41–42.

<sup>363</sup> Adelina Modesti, *Women's patronage and gendered cultural networks in early modern Europe: Vittoria Della Rovere, grand duchess of Tuscany* (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020), xix.

<sup>364</sup> Kloek, *Vrouw des huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*, 74–77; Kloek, *Women of the Golden Age: an international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, 94; Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 55.

<sup>365</sup> Kloek, *Vrouw des huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*, 74–77.

<sup>366</sup> Katherine A. McIver, 'Two Emilian noblewomen and patronage networks in the cinquecento', in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, reds. Sheryl E. Reiss en David Wilkins (Kirkville: Truman State University Press, 2001), 162–63.

voorheen vooral door mannen bepaald werd.<sup>367</sup> Terwijl mannen dit religieuze vrouwenfiguur aanschouwden als erotisch object, identificeerden een aantal vrouwen zich met Maria Magdalena als actief subject.<sup>368</sup> Dit blijkt onder andere uit de de-erotiserende afbeelding van Maria Magdalena door de Franse schilder Jean Tassel (1608-1667). Tassel schilderde een vrome afbeelding van Maria Magdalena in opdracht van de Franse koningin, Maria de' Medici (1575-1642). Tassels schilderij is een gecensureerde kopie van Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 57, 38).<sup>369</sup> Gentileschi's eigen versie toont Maria Magdalena lang uitgerekt met ontblote borsten (afb. 38). De kopie die toegeschreven is aan Tassel, bedekt Maria's borsten waardoor de nadruk niet op de erotiek maar op de inhoudelijke, religieuze betekenis van Maria Magdalena's levensverhaal komt te liggen (afb. 57). Dit schilderij heeft geen enkel erotisch potentieel in zich en toont Maria vanuit een vrouwelijke blik: als religieus figuur waaraan men een voorbeeld kon nemen. Dat Maria de' Medici vrouwen als actieve subjecten zag, blijkt ook uit het werk *Het openbare geluk zegeviert de gevaren* dat Gentileschi zelf voor haar schilderde (afb. 89). Het allegorische figuur in dit schilderij staat symbool voor koninklijke macht en roem. Het vrouwenfiguur toont ontegensprekelijk trots: ze houdt haar hoofd rechtop en keert haar gezicht naar de stormachtige lucht.<sup>370</sup>

Een andere vrouwelijke opdrachtgeefster was Maria Magdalena van Oostenrijk (1589-1631) die, zoals haar naam doet vermoeden, een persoonlijke band had met de Heilige Maria Magdalena. Deze aartshertogin van Oostenrijk en groothertogin van Toscane was een diep religieuze en berouwvolle vrouw. Ze liet zichzelf een aantal keer portretteren met Maria Magdalena's attributen van boetedoening en vroomheid. De aartshertogin bestelde daarnaast een *Maria Magdalena* bij de Italiaanse caravaggiste Artemisia Gentileschi (afb. 58). Maria is in dit schilderij afgebeeld met haar ogen naar de hemel gekeerd en haar hand op haar borst. Met deze gebaren benadrukt ze het model van ijverige devotie. Erotiek is in dit schilderij volledig afwezig. De focus ligt geheel op de religieuze bekommernis van Maria Magdalena, waarin de aartshertogin zich herkende. Toch voegt Gentileschi ook de dubbelzinnige betekenis van Maria's zondige verleden toe. De angstige blik in haar ogen wijst op de moeilijke strijd tussen haar seksuele zonden en het ware geloof.<sup>371</sup> In haar blik schuilt echter ook een bepaalde kracht en zelfzekerheid. Maria kijkt namelijk niet passief naar beneden, maar houdt haar hoofd opgehouden. Ook haar lichaamshouding toont een actieve vrouw in plaats van een passief lustobject. De caravaggistische licht- en donkercontrasten benadrukken de ernst van het gebeuren. Om het schilderij volledig naar de voorkeur van Maria Magdalena van Oostenrijk te schilderen, krijgt Maria een prachtig gouden kleed, dat aansluit bij de verfijnde smaak van de Medici.<sup>372</sup>

---

<sup>367</sup> Rafanelli, 'Michelangelo's Noli me tangere for Vittoria Colonna, and the changing status of women in Renaissance Italy', 237.

<sup>368</sup> Dickey, 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art', 55–56.

<sup>369</sup> Charles Sterling, 'Gentileschi in France', *The Burlington Magazine* 100, nr. 661 (1958): 117.

<sup>370</sup> Sterling, 114.

<sup>371</sup> Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 35.

<sup>372</sup> Garrard, 38.

Artemisia Gentileschi schilderde enkele jaren later nog een Maria Magdalena. Dit schilderij, *Maria Magdalena als Melancholia*, kwam terecht in de kathedraal van Sevilla (afb. 59). Gentileschi beeldt Maria Magdalena opnieuw allesbehalve erotisch af. In tegenstelling tot haar werk *Maria Magdalena* zijn de wangen van Maria in dit latere werk niet langer met een rode blos bewerkt (afb. 58, 59). Haar haar licht er slordig bij en haar kleding is bovendien vereenvoudigd tot een simpele jurk met weinig decoratie. In dit werk wordt Maria's schouder lichtjes ontbloot, maar dit gebaar is allesbehalve erotisch. De ontblote schouder van Maria Magdalena wijst niet op haar zondig verleden als prostituee, maar daarentegen op een verleden van seksueel misbruik. Gentileschi verwijst daarmee naar haar eigen levensverhaal dat aansluit bij dat van Maria Magdalena. Gentileschi werd in haar late tienerjaren verkracht door schilder en vriend van haar vader, Agostino Tassi (1578-1644).<sup>373</sup> De gerechtprocedure rond haar verkrachting werd publiekelijk gevolgd en leverde haar de reputatie van zondige vrouw op.<sup>374</sup> Net als Maria Magdalena, werd Gentileschi doorheen haar leven gestigmatiseerd als seksueel object.<sup>375</sup> Met het werk *Maria Magdalena als Melancholia* verzet Gentileschi zich tegen een geseksualiseerd vrouwenbeeld. Ze beeldt Maria Magdalena klaar en duidelijk af als slachtoffer van seksueel geweld in plaats van als verleidelijke prostituee. In dit werk zien we met andere woorden geen erotisering van Maria Magdalena, maar een de-erotisering.<sup>376</sup>

Hoewel Artemisia Gentileschi Maria Magdalena als slachtoffer van seksueel misbruik afbeeldt, nemen de vrouwen in haar werken geen passieve rol in. De vrouwen in Gentileschi's schilderijen worden afgebeeld als sterke, actieve vrouwen met eigen beslissingsrecht.<sup>377</sup> In tegenstelling tot Caravaggio, die zijn Maria Magdalena nederig op een lage stoel laat zitten, beeldt Gentileschi Maria af op een hoge stoel in het werk *Maria Magdalena* (afb. 35, 58). De stoel heeft een rechte rug en armleuningen, een typologie die geassocieerd werd met een standvastige, trotste persoonlijkheid. Daarnaast huilt Maria niet, in tegenselling tot de Magdalena's van de andere caravaggisten. Haar ogen vertonen wel sporen van rouw, maar haar tranen zijn reeds opgedroogd. Haar ogen staan wijd open en kijken doelbewust voor zich uit.<sup>378</sup> Het gaat niet over een passief lustobject, maar over een vrouw met een eigen bewustzijn en beslissingsrecht, een eigen blik. Dit idee komt overigens niet alleen terug in Gentileschi's afbeelding van Maria Magdalena, maar ook in figuren die normaal gezien expliciet erotisch bedoeld zijn. Zo beeldt Gentileschi Danaë, een mythologisch figuur dat symbool staat voor vrouwelijke verleidelijkheid en seksualiteit, een stuk minder erotisch af dan tijdgenoten. *Danaë* toont een realistisch vrouwenbeeld (afb. 90). De vrouw in dit werk draait doelbewust weg van de seksuele

---

<sup>373</sup> Cohen, 'The trials of Artemisia Gentileschi', 47.

<sup>374</sup> Cohen, 47; Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 38.

<sup>375</sup> Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 38–39.

<sup>376</sup> Garrard, 39.

<sup>377</sup> Elizabeth S. Cohen, 'The trials of Artemisia Gentileschi: a rape as history', *The Sixteenth Century Journal* 31, nr. 1 (2000): 47.

<sup>378</sup> Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*, 47.

avances die Zeus haar voorstelt.<sup>379</sup> Dit krachtig vrouwenbeeld staat in scherp contrast met sensuele *Danaë* die Artemisia's vader, Orazio Gentileschi, schilderde (afb. 88).<sup>380</sup> Artemisia Gentileschi's actieve uitwerking van Maria Magdalena staat eveneens in contrast met Orazio's *Boetvaardige Maria Magdalena*, waarin Maria openlijk getoond wordt als erotisch object (afb. 58, 38).

Artemisia Gentileschi is met haar actieve vrouwenbeelden eerder uitzondering dan norm. De meeste vrouwelijke schilders en vrouwelijke opdrachtgevers sloten met hun schilderijen nog volledig aan bij het erotische vrouwenbeeld dat bepaald werd door de *male gaze*.<sup>381</sup> De patriarchale blik waarmee genderrollen bepaald werden, werd ook door vrouwen geïnterioriseerd.<sup>382</sup> Zo schilderde de Bolognese schilder Elisabetta Sirani (1638-1665) een totaal andere Maria Magdalena dan Artemisia Gentileschi. In Sirani's *Boetvaardige Maria Magdalena* ligt Maria lang uitgerekt tussen de rotsen met haar borsten schaamteloos ontbloot (afb. 60). Haar uitwerking van Maria Magdalena komt dichtbij Orazio Gentileschi's *Boetvaardige Maria Magdalena*, waarin Maria Magdalena voorgesteld wordt als lustobject met ontblote borsten (afb. 38). Ook in Sirani's werk wordt Maria weergegeven als lustobject (afb. 60). Een donkere mantel bedekt nog net haar dijen, maar de gladde benen van haar sensuele lichaam zijn zichtbaar. Deze nemen elegante vormen aan en liggen uitdagend over elkaar.<sup>383</sup> Het figuur sluit, zowel qua stijl als qua lichaamshouding, ontegensprekelijk aan bij de sensuele vrouwenfiguren van Titiaan. Zo neemt Titiaans *Venus van Urbino* dezelfde elegante lichaamsvormen aan als de Maria Magdalena van Sirani (afb. 91, 60). Sirani's afbeelding van Maria Magdalena sluit aan bij de erotisering en seksualisering van de vrouw, ondanks dat ze een vrouwelijke kunstenaar is. Susan Haskins beschrijft treffend "how much an iconography created and refined by male artists of the period had made its impression equally on a woman painter".<sup>384</sup>

Toch slagen vrouwen erin het geërotiseerde beeld van de vrouw vanuit een mannelijke blok op een vrouwvriendelijke manier te interpreteren. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de omgang van Vittoria Colonna (1492-1547) met Titiaans sensuele Maria Magdalena. Deze gerespecteerde dichteres uit Marino kreeg Titiaans *Boetvaardige Maria Magdalena* cadeau van markgraaf en hertog Frederico Conzaga (1500-1540), hoewel Majorie Och beweert dat Conzaga slechts dienst deed als tussenpersoon (afb. 24).<sup>385</sup> Dat Colonna grote interesse had voor het figuur Maria Magdalena blijkt niet alleen uit dit schilderij,

---

<sup>379</sup> Zarucchi, 'The Gentileschi "Danaë"', 13-4.

<sup>380</sup> Zarucchi, 'The Gentileschi "Danaë"', 14; Santore, 'Danaë', 427.

<sup>381</sup> Ann Sutherland Harris, 'Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: rivals or strangers?', *Woman's Art Journal* 31, nr. 1 (2010): 7-8.

<sup>382</sup> Crum, 'Controlling women or women controlled? Suggestions for gender roles and visual culture in the Italian Renaissance palace', 42-44.

<sup>383</sup> Harris, 'Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: rivals or strangers?', 7-8.

<sup>384</sup> Haskins, *Mary Magdalen: myth and metaphor*, 259.

<sup>385</sup> Majorie Och, 'Vittoria Colonna and the commission for a Mary Magdalene by Titian', in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, reds. Sheryl E. Reiss en David Wilkins (Kirkville: Truman State University Press, 2001), 195.

maar ook uit tal van gedichten en brieven waarin ze Maria vermeldt als haar grote inspiratiebron.<sup>386</sup> Colonna's levensverhaal sluit dan ook goed aan bij dat van Maria Magdalena. Nadat haar man Francesco de Avalos (1490-1525) stierf, koos Colonna er doelbewust voor om niet te hertrouwen. Daarentegen trok ze zich terug in een klooster met vrouwen waar ze actief betrokken was bij het helpen van prostituees die hun leven wilden beteren.<sup>387</sup> Colonna koos ervoor haar volledige leven te wijden aan Christus, een keuze die ook Maria Magdalena na haar bekering maakte. Net als Maria Magdalena, ervaaarde Colonna haar religieuze overtuiging op een mystieke manier. Ze droeg bijvoorbeeld vaak een boetekleed met scherpe haren en laste regelmatig lange periodes van vasten in. Haar ascetische levenswijze sloot aan bij de ascetische weg die Maria Magdalena promoveerde voor vrouwen.<sup>388</sup>

Titiaans sensuele uitwerking van Maria Magdalena lijkt in eerste instantie in contrast te staan met de vrome persoonlijkheid van Vittoria Colonna (afb. 24).<sup>389</sup> Net als in zijn andere vrouwenafbeeldingen, celebreert Titiaan in dit werk de vrouwelijke schoonheid door Maria Magdalena's elegante en zachte lichaamsvormen te benadrukken.<sup>390</sup> De volle lippen, dikke wenkbrauwen en blonde haren sluiten aan bij het schoonheidsideaal voor vrouwen uit de hoogrenaissance. Daarnaast worden Maria's borsten schaamteloos ontbloot.<sup>391</sup> Het schilderij waarschuwt zowel mannen als vrouwen voor het gevaar van vrouwelijke seksualiteit en fysieke schoonheid.<sup>392</sup> Deze ascetische boodschap sluit aan bij Colonna's persoonlijkheid, die zichzelf weerspiegeld zag in Titiaans werk. Colonna apprecieerde Maria's actieve, religieuze betrokkenheid die geuit werd in de vorm van ideale, fysieke schoonheid.<sup>393</sup> De tranen en de extatische blik naar de hemel symboliseren diepe religieuze gevoelens.<sup>394</sup> Het schoonheidsideaal dat Maria belichaamt, staat volgens Colonna symbool voor innerlijke schoonheid en religieuze betrokkenheid.<sup>395</sup> "Her beauty is seen [...] as a demonstration of her sincere desire to repent".<sup>396</sup> De dichteres meende zelfs dat vrouwen als Maria Magdalena, in wie ze zichzelf herkende, superieur waren

---

<sup>386</sup> Och, 195.

<sup>387</sup> Och, 201–2; Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 52.

<sup>388</sup> Och, 'Vittoria Colonna and the commission for a Mary Magdalene by Titian', 201–2.

<sup>389</sup> Rafanelli, 'Michelangelo's Noli me tangere for Vittoria Colonna, and the changing status of women in Renaissance Italy', 244.

<sup>390</sup> Aileen Ribeiro, *Facing beauty: painted women & cosmetic art* (New Haven: Yale University Press, 2011), 56–57.

<sup>391</sup> Debby, 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"', 29–31.

<sup>392</sup> Och, 'Vittoria Colonna and the commission for a Mary Magdalene by Titian', 206.

<sup>393</sup> Rafanelli, 'Michelangelo's Noli me tangere for Vittoria Colonna, and the changing status of women in Renaissance Italy', 244.

<sup>394</sup> Aikema, 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics', 50–54.

<sup>395</sup> Debby, 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"', 29–31.

<sup>396</sup> Tinagli e.a., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity*, 180.

ten opzichte van mannen in hun religieuze overtuiging.<sup>397</sup> Maria Magdalena vertegenwoordigt in dit schilderij niet zo zeer een passief lustobject, maar daarentegen “a heroine exemplifying the glory of women’s faith”.<sup>398</sup>

De opdrachtgever van Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* is niet te achterhalen, maar de interesse van Isabelle d’Este, Maria de’ Medici, Maria Magdalena van Oostenrijk en Vittoria Colonna in deze iconografie toont aan dat het even goed over een vrouw als over een man kan gaan (afb. 1). Van Honhorst zoekt op ingenieuze wijze de grens op tussen een sensueel vrouwenbeeld en een vrome afbeelding van Maria Magdalena. Het is niet ondenkbaar dat hij dit werk in opdracht van een vrouwelijke opdrachtgever schilderde, die zichzelf herkende en identificeerde in het religieuze proces dat Maria Magdalena doormaakte. De erotische vertoning van Maria’s ontblote borst, alsook de rode bloes op haar wangen, zouden kunnen wijzen op diepe, religieuze gevoelens, zoals Colonna die ervaarde in Titiaans werk (afb. 24). Van Honhorst beeldt Maria Magdalena overigens niet zomaar af als passief lustobject, maar daarentegen als actieve, sterke vrouw (afb. 1). Hoewel Maria gevat wordt door emoties, houdt ze haar hoofd rechtop. Haar ogen staan wijd open en kijken doelbewust voor zich uit. De Maria Magdalena in dit werk zit niet vernederd voorover gebogen, maar zit daarentegen rechtop, met haar lichaam een klein beetje naar voren. Met haar hand maakt ze een actief gebaar en onderscheidt ze zich van de talloze passieve vrouwenbeelden die caravaggisten als Orazio Gentileschi schilderden (afb. 38).

Gerard van Honthorsts krachtige weergave van Maria Magdalena sluit moeiteloos aan bij zijn andere schilderijen. Hoewel hij figuren als *De koppelaarster* als verleidelijke bedriegsters voorstelt, geeft hij een aantal vrouwen weer met een actieve en krachtige blik (afb. 85). In een allegorisch portret van Amalia van Solms (1602-1675), *Amalia als Diana tijdens de jacht met haar zuster, de gravin van Brederode*, beeldt hij het vrouwenfiguur af op een strijdlustige, actieve manier (afb. 92). Van Solms stond bekend als invloedrijke figuur in de politiek en cultuur aan het hof van Den Haag. Als vrouw van de stadhouder, Frederik Hendrik van Oranje (1584–1647), was zij grotendeels verantwoordelijk voor de inrichting van het hof. Daarnaast trad ze op als huwelijksbemiddelaarster voor haar dochter.<sup>399</sup> Van Honthorst stelt deze invloedrijke vrouw voor als Diana, de godin van de jacht en de oorlog. Hij geeft haar op die manier de reputatie van een strijdlustige, krachtige vrouw die op eigen benen staat. Deze actieve afbeelding van vrouwen staat in scherp contrast met de passieve vrouwenbeelden van Titiaan en andere tijdgenoten.<sup>400</sup>

---

<sup>397</sup> Debby, ‘Vittoria Colonna and Titian’s Pitti “Magdalen”’, 29–31; Rafanelli, ‘Michelangelo’s Noli me tangere for Vittoria Colonna, and the changing status of women in Renaissance Italy’, 245.

<sup>398</sup> Debby, ‘Vittoria Colonna and Titian’s Pitti “Magdalen”’, 31.

<sup>399</sup> Kloek, ‘De vrouw’, 265.

<sup>400</sup> Peacock, ‘The maid of Holland’, 95–6.

Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* komt op een aantal vlakken overeen met het schilderij *Amalia als Diana tijdens de jacht met haar zuster, de gravin van Brederode* (afb. 1, 92). Zowel Amalia van Solms als Maria Magdalena houden hun hoofd recht en leunen lichtjes naar voren. Beiden nemen daardoor een zelfzekere, standvastige lichaamshouding aan. Net als bij Maria Magdalena, wordt ook de borst van Van Solms ontbloot. Maria's boetekleed glijdt op exact dezelfde manier van haar schouders als het strijdkleed van Van Solms. Door de ontblote borst heeft het schilderij van Van Solms hetzelfde erotische potentieel als Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena*. De standvastige lichaamshouding van beide vrouwen spreekt deze erotiek echter tegen. Van Honthorst zoekt op die manier de grens op tussen een verleidelijk, sensueel vrouwenbeeld en een krachtig, zelfverzekerd vrouwenbeeld. Zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* is om die reden uniek tussen de werken van de andere mannelijke caravaggisten. Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* is aantrekkelijk voor zowel de *male gaze*, als de *female gaze*.



# Besluit: *De boetvaardige Maria* *Magdalena* als flexibel inzetbaar

Het figuur van Maria Magdalena is al talloze keren onderzocht, in theologische studies maar ook in kunsthistorische studies. Aan de uiteenlopende manieren waarop de caravaggisten Maria voorstellen in hun devotiepanelen, wordt in deze onderzoeken echter geen aandacht besteed. Bestaande publicaties hebben het wel degelijk over Caravaggio's radicaal realistische uitvoering van Maria Magdalena, maar laten de devotiepanelen van zijn navolgers daarbij buiten beschouwing. Het achterwege laten van de manier waarop het internationaal caravaggisme omging met de iconografie van Maria Magdalena, zorgt niet enkel voor een tekortkoming in het onderzoek naar het internationaal caravaggisme, maar ook voor hiaten in het onderzoek naar de beeldvorming over vrouwen, en Maria Magdalena in het bijzonder, in de zestiende en zeventiende eeuw. Deze paper wilde daar verandering in brengen door de complexe betekenis van Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* te achterhalen en te vergelijken met andere relevante, caravaggistische devotiepanelen (afb. 1). Op die manier probeerde deze paper inzicht te bieden in de unieke beeldvorming rond Maria Magdalena door de caravaggisten internationaal.

Het eerste doel van deze paper was om het politieke en religieuze landschap waarin de caravaggisten hun devotiepanelen schilderden in kaart te brengen en vervolgens te achterhalen welke invloed deze situatie had op de beeldvorming rond Maria Magdalena door Gerard van Honthorst en zijn collega's.

Een contextuele benadering rond het caravaggisme werd reeds veel toegepast, maar steeds met onvoldoende aandacht voor de afbeelding van Maria Magdalena. Een tweede doel van deze paper was om de specifieke manier waarop de caravaggisten Maria Magdalena afbeeldden, te koppelen aan de beeldvorming over vrouwen die met deze religieuze en politieke context samenhangt. Hoewel de iconografie van Maria Magdalena reeds veel onderzocht is, wordt dit onderzoek te weinig gekoppeld aan het onderzoek naar de rol en betekenis van vrouwen in de zestiende en zeventiende eeuw en de manier waarop de caravaggisten daarmee speelden.

In een eerste onderdeel van deze paper onderzochten we in hoeverre de caravaggisten afweken van het traditionele beeld van Maria Magdalena. Traditioneel werd Maria Magdalena als belangrijke getuige van de opstanding weergegeven in talrijke *Noli me tangere*-scènes (afb. 2-9). De caravaggisten lieten deze betekenis grotendeels achterwege en kozen voor de afbeelding van Maria Magdalena als boetvaardige zondares. Dit blijkt ook uit een aantal traditionele iconografische elementen die de caravaggisten weglieten in hun devotiepanelen. Het gaat bijvoorbeeld over de zalfpot en de Bijbel, die Gerard van Honthorst in de schaduw van zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* plaatst (afb. 1). Van Honthorst speelt met traditie en vernieuwing: hij integreert eeuwenoude iconografische elementen in een nieuwe, contrareformatorische beeldtaal. Op die manier doet hij niet volledig afstand van de betekenis van Maria Magdalena als getuige van de opstanding, maar focust hij wel op haar betekenis als boetvaardige prostituee.

Uit dit onderzoek blijkt dat Maria Magdalena ook in de middeleeuwen al aanzien werd als boetvaardige zondares en dienst deed als strijdwapen bij religieuze hervormingen. Om die reden werd Maria traditioneel afgebeeld met kostelijke kledij en mooie, blonde haren, die wijzen op haar uitbundige verleden als prostituee. Daarnaast staat de kleur rood in heel wat middeleeuwse taferelen met Maria Magdalena symbool voor haar zonden. De caravaggisten behielden de kleur rood veelal in hun devotiepanelen, maar lieten de dure kleding en de blonde haren achterwege. Maria wordt naakt of met versleten kledij afgebeeld. Haar lange haren voldoen niet langer aan schoonheidsidealen, maar doen daarentegen dienst als boetekleed. Gerard van Honthorst kiest opnieuw voor een sublieme middenweg tussen traditie en vernieuwing (afb. 1). Hij kiest voor een combinatie van een naakte, afgedankte Maria Magdalena en een waardig beeld van Maria Magdalena als mooie, jonge vrouw. Uit het eerste deel van dit onderzoek, kunnen we concluderen dat de caravaggisten niet volledig afstand namen van de traditionele beeldvorming rond Maria Magdalena, maar traditionele en nieuwe iconografische elementen subtiel samenbrachten.

Uit het tweede onderdeel van deze paper blijkt dat de manier waarop de caravaggisten met traditie en vernieuwing speelden, gelinkt kan worden aan de context van de Reformatie en Contrareformatie in de zestiende en zeventiende eeuw. In Italië, Frankrijk, de Zuidelijke Nederlanden en enkele steden in het Noorden zette de Katholieke Kerk in op de verspreiding van het katholicisme en de bestrijding van het protestantisme. De caravaggistische beeldtaal sloot naadloos aan bij de doelstellingen van de Contrareformatie. Hun realistische en armoedige afbeeldingen maakten van Maria Magdalena een

herkenbaar, menselijk figuur. De realistische afbeelding van Maria Magdalena spoorde leken aan om boete te doen en herstelde zo de geldigheid van de biecht, één van de sacramenten die door de protestanten vurig bekritiseerd werd. Boetedoening en biecht werden extra in de verf gezet door de toevoeging van nieuwe iconografische elementen zoals een boeteketting en boetekleed. Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* draagt op een bijzondere manier bij aan de herbevestiging van de katholieke doctrine (afb. 1). Net als de andere caravaggisten kiest hij voor een realistische en emotionele afbeelding van Maria Magdalena waarin leken zich kunnen herkennen. Toch wijkt Van Honthorst niet radicaal af van een idealiserend vrouwenbeeld. Hij beeldt Maria Magdalena op een sobere, maar waardige manier af en vindt daarmee een evenwicht tussen een menselijke en een heilige afbeelding van dit religieuze figuur.

De Contrareformatie had niet overal dezelfde aanhang. De specifieke, lokale context van Europese steden bepaalde grotendeels de manier waarop en de mate waarin de caravaggisten bijdroegen aan de contrareformatische beeldtaal. In Italië was de Contrareformatie het grootst en zetten schilders Caravaggio's licht en donkercontrasten, alsook zijn naturalistische uitwerking van religieuze figuren, ten volle in. In de Zuidelijke Nederlanden, met name in Antwerpen, waren Caravaggio's stijlprincipes minder invloedrijk. De Contrareformatie in Vlaanderen werd vertegenwoordigd door Rubens, die realisme op een ingenieuze manier combineerde met de heroïsche afbeelding van heiligen. In Frankrijk had het caravaggisme wel succes als propagandamiddel in de katholieke strijd. Het Franse hof had echter ook een grote voorkeur voor een glad maniërisme. Veel Franse caravaggisten combineerden een realistische en idealistische uitwerking van Maria Magdalena om bij de smaak van het Franse hof aan te sluiten.

Dit onderzoek toonde aan dat de complexe, religieuze situatie in de Noordelijke Nederlanden enorm belangrijk was voor de iconografische en stilistische keuzes van de Nederlandse caravaggisten. De Gereformeerde Kerk was de officiële staatsgodsdienst in de Nederlanden, maar in realiteit maakte het protestantisme plaats voor tal van religieuze minderheden en ook katholieken bleven in bepaalde steden ruim aanwezig. Schilders zochten manieren om de katholieke iconografie van Maria Magdalena aantrekkelijk te maken in een religieus verdeeld land. Één van deze manieren was het lenen van beeldstrategieën uit de genreschilderkunst. Genretaferelen waren in de Nederlanden populairder dan de historische schilderkunst, die zich noodzakelijkerwijs moest aanpassen naar dit nieuwe genre. Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* neemt haast de volledige compositie van *De koppelaarster* over (afb. 1, 85). Het voorstellen van een religieus tafereel als een tafereel uit het dagelijkse leven, zorgde ervoor dat de iconografie van Maria Magdalena toegankelijk werd voor een breed publiek en voor verschillende doeleinden.

Een tweede strategie om een katholieke iconografie als die van Maria Magdalena aantrekkelijk te maken in een religieus verdeeld land, was het invoegen van protestantse, iconografische elementen in de caravaggistische devotiepanelen. Met name in Utrecht was de politieke en religieuze situatie complex. Het stadsbestuur in Utrecht werd tijdens de Reformatie al snel overgenomen door een

protestants bestuur, maar de katholieke elite in Utrecht bleef ruim aanwezig. Gerard van Honthorst diende in deze woelige periode op zoek te gaan naar een beeldtaal die zowel katholieke als protestante christenen zou aanspreken. Voor de protestanten was een emotionele beleving van religie, alsook de menselijkheid van heiligen heel belangrijk. In Van Honthorsts schilderij zien we Maria Magdalena inderdaad erg geëmotioneerd en menselijk afgebeeld (afb. 1). Ook vanitasmotieven, die verwijzen naar de tijdelijkheid van het menselijk bestaan, spraken protestanten aan en waren ruimschoots aanwezig in de caravaggistische devotiepanelen met Maria Magdalena. Uit dit onderzoek blijkt dat Van Honthorst en zijn collega's op een ingenieuze manier omgingen met een katholieke iconografie om deze aantrekkelijk te maken in een religieus verdeeld landschap.

Uit het tweede onderdeel van deze paper kunnen we concluderen dat Gerard van Honthorst een eeuwenoude iconografie als die van Maria Magdalena ingenieus inzette in de context van de Reformatie en Contrareformatie. De caravaggisten transformeerden de iconografie van Maria Magdalena tot strijdwapen van de Contrareformatie, maar lieten ook alternatieve betekenissen toe. Door het subtiel samenbrengen van katholieke en protestantse iconografische elementen, alsook door het gebruik van beeldstrategieën uit de genreschilderkunst, slaagt Van Honthorst erin zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* zo toegankelijk mogelijk te maken in een politiek en religieus verwarrende periode (afb. 1). Van Honthorst vindt een middenweg tussen traditie en vernieuwing, tussen katholieke en protestantse beeldtaal en tussen religieuze schilderkunst en genretaferelen. Hieruit blijkt dat zowel de caravaggistische stijl als de religieuze iconografie van Maria Magdalena flexibel was en kon worden ingezet voor verschillende doeleinden en een gevarieerd publiek.

In een derde onderdeel van deze paper onderzochten we hoe de beeldvorming rond vrouwen ten tijde van deze religieuze onrust een invloed had op de afbeelding van Maria Magdalena door Gerard van Honthorst en zijn collega's. Vanwege haar verleden als prostituee werd Maria Magdalena al van begin af aan ingezet als waarschuwing voor de morele gevolgen van seks en intimiteit met vrouwen. Net zoals *De koppelaarster* en *Danaë* waarschuwt ook *De boetvaardige Maria Magdalena* voor de gevaren van seksualiteit en het vrouwelijke lichaam, dat sinds de middeleeuwen aanzien werd als de bron van alle kwaad (afb. 85, 90, 1). In de zestiende en zeventiende eeuw nam de betekenis van Maria Magdalena als boetvaardige prostituee toe in de context van anti-prostitutiecampagnes die zowel door katholieke, als door protestantse overheden georganiseerd werden. Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* toont Maria als prostituee die afstand doet van haar zondig bestaan en de weg tot God vindt (afb. 1). Dergelijke schilderijen gaven talloze vrouwen een rolmodel en de hoop op het herstel van een waardig bestaan.

De manier waarop de caravaggisten Maria Magdalena afbeeldden, had niet enkel het doel mannen en vrouwen te waarschuwen voor vrouwelijke seksualiteit, maar diende in een aantal gevallen ook ter stimulatie van erotische gevoelens bij mannen. Door het taboe op vrouwelijke seksualiteit, zochten mannen alternatieven voor erotiek in de schilderkunst. De inhoudelijke betekenis van Maria Magdalena als boetvaardige prostituee diende als ideaal dekmantel voor erotiek. In tegenstelling tot

maniëristische schilders, gingen de caravaggisten voorzichtiger om met het erotisch potentieel dat het levensverhaal van Maria Magdalena in zich heeft. Gerard van Honthorst vond een manier om zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* zo toegankelijk mogelijk te maken (afb. 1). Van Honthorst kiest voor een ontblote borst en blozende wangen waarmee hij zijn mannelijk publiek aanspreekt. Toch overdrijft hij niet in zijn erotische uitwerking van Maria Magdalena. De elementen van boetvaardigheid en de emotionele uitwerking van Maria Magdalena zorgen ervoor dat het erotisch en het religieus potentieel van dit schilderij in evenwicht zijn. De caravaggisten integreren erotiek op een subtiele manier in hun afbeelding van Maria Magdalena zonder de grenzen van het decorum en de richtlijnen van het Concilie van Trente radicaal te overschrijden.

Dat de caravaggisten de grenzen van het decorum opzoeken zonder die daadwerkelijk te overtreden, blijkt ook uit hun taferelen met Maria Magdalena als vrouwelijke mystica. Deze devotiepanelen zoeken de grens op tussen een normatief vrouwenbeeld en een emancipatorisch vrouwenbeeld. Als mystica gaf Maria Magdalena religieuze vrouwen een rolmodel, dat hen aanspoorde om een functie op te nemen binnen het religieuze leven. Vrouwelijke seksualiteit kon op die manier positief worden ingezet binnen een religieus discours. Toch werden ook vrouwelijke mystica's gestuurd door een mannelijk gedachtengoed. Hun visioenen werden vaak door mannelijke clerici voorgeschreven in functie van religieuze hervormingen en ook de idee dat vrouwen passief en zwak waren, werd herbevestigd in de mystieke ervaring. Gerard van Honthorst zoekt de grens tussen een normatief en emancipatorisch beeld van de vrouwelijke mystica op in zijn *Boetvaardige Maria Magdalena* (afb. 1). De dramatische licht- en donkercontrasten en de emotionele gezichtsuitdrukking van Maria Magdalena beelden haar af als mystica, maar het negatieve beeld dat rond vrouwelijke seksualiteit bestaat, blijft ontegensprekelijk aanwezig door de talrijke verwijzingen naar boetedoening en berouw.

Het lijkt erop dat Maria Magdalena als vrouw pas echt emancipatorisch wordt afgebeeld op devotiepanelen die specifiek voor een vrouwelijk publiek geschilderd zijn. In deze paper onderzochten we enkele vrouwen uit elitaire kringen die zich aangesproken voelden tot de iconografie van Maria Magdalena. Zij lieten Maria Magdalena afbeelden als actieve en zelfbewuste vrouw in plaats van als passief lichamelijk object. Met name de caravaggist Artemisia Gentileschi schilderde enkele Maria Magdalena's die zich onderscheidden van het dominante beeld van de vrouw als passief lustobject. Het caravaggisme als stijlstroming hoeft niet onderdanig te zijn aan een mannelijke blik, maar kan ook flexibel worden ingezet voor een vrouwelijke blik of *female gaze*. In die zin kan ook Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* voor een vrouwelijke opdrachtgever bedoeld zijn (afb. 1). Hoewel dit werk focust op boetedoening en Maria's zondige bestaan, wordt Maria Magdalena hier op dezelfde krachtige en actieve manier weergegeven als de invloedrijke Amalia van Solms in Van Honthorsts werk *Amalia als Diana tijdens de jacht met haar zuster, de gravin van Brederode* (afb. 92).

Uit het derde onderdeel van deze paper kunnen we concluderen dat Gerard van Honthorst niet enkel een middenweg tussen traditie en vernieuwing, katholieke en protestante beeldtaal, religieuze schilderkunst en genretaferelen opzoekt. Ook wat betreft de beeldvorming rond vrouwen zoekt Van

Honthorst een middenweg tussen het dominante vrouwenbeeld, dat voor en door een mannelijke blik bepaald is, en een emancipatorisch vrouwenbeeld, dat beantwoordt aan een *female gaze*. Van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* sluit in grote lijnen aan bij het dominante beeld dat vrouwelijke seksualiteit als gevaarlijk ziet (afb. 1). Zijn afbeelding waarschuwt succesvol voor de gevaren van prostitutie, maar gebruikt deze waarschuwing ook op een subtiele manier als dekmantel voor erotiek. Door Maria Magdalena op het moment van haar bekering af te beelden, sluit Van Honthorst overigens aan bij het dubieuze beeld van vrouwelijke mystica's die zich op de grens van een normatief en emancipatorisch vrouwenbeeld bevinden. Hoewel Van Honthorst Maria Magdalena afbeeldt als zondige prostituee, geeft hij de vrouwelijke kijker van dit werk de mogelijkheid om in dit dubieuze figuur een actieve en zelfbewuste vrouw te herkennen.

“The purposeful layering of and potential for multiple meanings enhanced the appeal of these women’s creations and broadened their audiences” schrijft Elizabeth Sutton over kunst door vrouwelijke schilders.<sup>401</sup> Uit dit onderzoek blijkt dat deze stelling niet enkel van toepassing is op “women’s creations” maar ook op de omgang van de caravaggisten met de iconografie van Maria Magdalena. De doelstellingen en de perceptie van caravaggistische devotiepanelen stonden in geen geval vast en konden worden ingezet voor een gevarieerd doelpubliek en in verschillende politieke en religieuze contexten. De dubbelzinnigheid van een religieus figuur als Maria Magdalena verweekeld in een ingenieuze stijl als die van het caravaggisme zorgde voor een variatie aan mogelijke betekenissen voor deze devotiepanelen. Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena* toont als geen ander aan hoe de stijlprincipes van het caravaggisme, zoals dramatische licht- en donkercontrasten en een realistische figuratie, flexibel konden ingezet worden voor een mannelijk en vrouwelijk publiek, alsook voor een katholiek en protestants publiek (afb. 1). Uit deze paper blijkt dat zowel het caravaggisme als de iconografie van Maria Magdalena niet te reduceren waren tot een strijdwapen van de Contrareformatie. Daarentegen wijst deze paper op de complexiteit van iconografische en stilistische keuzes die schilders moesten maken in politiek en religieus verwarrende tijden. Daarnaast wordt het flexibele beeld dat rond vrouwen in de zestiende en zeventiende eeuw bestond meer dan duidelijk in deze paper.

Dit onderzoek draagt bij aan een vollediger en genuanceerder beeld van het internationaal caravaggisme, dat voorbij gaat aan veralgemenende stellingen, maar daarentegen de flexibiliteit en variatie binnen deze stijlstroming aan het licht brengt. Dit onderzoek draagt eveneens bij aan het onderzoek naar de beeldvorming over vrouwen en Maria Magdalena in het bijzonder. Het dominante discours rond de rol van vrouwen en de betekenis van Maria Magdalena was niet onaantastbaar en werd door de caravaggisten op subtiele wijze verzoend met alternatieve betekenissen voor dit

---

<sup>401</sup> Elizabeth Sutton, ‘Introduction: an historiographical perspective on women making Netherlandish art history’, in *Women artists and patrons in the Netherlands, 1500-1700*, red. Elizabeth Sutton (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 21.

religieuze figuur en vrouwen *tout court*. Dit onderzoek brengt twee complexe fenomenen op een bijzondere manier samen en wijst ons op de complexiteit van de betekenis van Maria Magdalena binnen het internationaal caravaggisme. Op die manier draagt dit onderzoek bij aan een inclusievere kunstgeschiedenis.





# Literatuurlijst

- Aikema, Bernard. 'Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994): 48–59.  
<https://doi.org/10.2307/751463>.
- Apetrei, Sarah. 'Mysticism and feminism in seventeenth-century England'. *The Way* 46, nr. 4 (2007): 48–69.
- Apostolos-Cappadona, Diane. 'The space between image and word: the journey from Rogier van der Weyden's "Descent from the Cross" to Walter Verdin's "Sliding Time"'. *CrossCurrents* 63, nr. 1 (2013): 26–43.
- Baert, Barbara. 'Maria Magdalena: zondares van de middeleeuwen tot vandaag', 2002.  
———. 'The gaze in the garden: body and embodiment in "Noli me tangere"'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 58 (2007): 14–39.
- Bann, Stephen. 'Chapter 9: Meaning/interpretation'. Onder redactie van Robert S. Nelsen en Richard Shiff, 128–42. Chicago: The University of Chicago Press Books, 1993.
- Bauer, Linda Freeman. 'Moral choice in some paintings by Caravaggio and his followers'. *The Art Bulletin* 73, nr. 3 (1991): 391–98.
- Béguin, Katia, A.R. Bell, C. Brooks, M. Carboni, F.P. Caselli, D. Chilosi, R. Da Costa Dominguez, M. Di Tullio, L. Feller, en J.P. Genet. *State cash resources and state building in Europe 13th-18th century*. Histoire économique et financière - Ancien Régime. Vincennes: Institut de la gestion publique et du développement économique, 2017.
- Belting, Hans. 'St. Jerome in Venice: Giovanni Bellini and the dream of solitary life'. *I Tatti Studies in*

- the Italian Renaissance* 17, nr. 1 (2014): 5–33. <https://doi.org/10.1086/676482>.
- Bodart, Didier. *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de le Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*. Brussel: Institut historique belge de Rome, 1970.
- Boer, Esther A. de. *Maria Magdalena: de mythe voorbij: op zoek naar wie zij werkelijk is*. Zoetermeer: Meinema, 1999.
- Bohde, Daniela. 'Mary Magdalene at the foot of the cross'. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61, nr. 1 (2019): 3–44. <https://doi.org/10.2307/26817868>.
- Bohn, Babette, en James M. Saslow. *A companion to Renaissance and Baroque art*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- Brackett, John K. 'The Florentine Onesta and the control of prostitution, 1403-1680'. *The Sixteenth Century Journal* 24, nr. 2 (1993): 273–300. <https://doi.org/10.2307/2541951>.
- Brown, Beverly Louise. 'Seeing red: was Titian too young to know better?' *Artibus et Historiae* 36, nr. 72 (2015): 85–105.
- Burnet, Régis, en Walter Meeus. *Maria Magdalena: van boetvaardige zondares tot echtgenote van Jezus: receptiegeschiedenis van een een bijbelfiguur*. Averbode: Averbode, 2009.
- Bynum, Caroline Walker. *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in medieval religion*. New York: Zone books, 1992.
- . *Holy feast and holy fast: the religious significance of food to medieval women*. Berkeley: University of California press, 1987.
- Cabanel, Patrick. 'Au miroir du pluralisme: minoritiés protestantes et juives en Europe du XVI e au XX e siècle'. *Revue d'histoire du protestantisme* 2, nr. 4 (2017): 485–504.
- Camiz, Franca Trinchieri. 'Music and painting in cardinal del Monte's household'. *Metropolitan Museum journal* 26 (1991): 213–26.
- Capon, Edmund, red. *Darkness & light: Caravaggio & his world*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2003.
- Caravaggio en de Nederlanden: catalogus, Utrecht, Centraal Museum, 15 juni-3 aug. [1952]; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 10 aug.-28 sept. 1952*. Utrecht: Centraal Museum, 1952.
- Chadwick, Whitney. *Women, art, and society*. 2de dr. Londen: Thames and Hudson, 1996.
- Charles, Victoria. *Anthony van Dyck*. Great masters. Parkstone International, 2011.
- Chojnacka, Monica, Merry E. Wiesner-Hanks, Darlene Abreu-Ferreira, en Agnes S. Arnórsdóttir. *Ages of woman, ages of man: sources in European social history, 1400-1750*. Londen: Longman, 2002.
- Cohen, Elizabeth S. 'The trials of Artemisia Gentileschi: a rape as history'. *The Sixteenth Century Journal* 31, nr. 1 (2000): 47–75.
- Conlon, James. 'Men reading women reading: interpreting images of women readers'. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 26, nr. 2 (2005): 37–58.
- Cooper, Tracy Elizabeth. 'On the sensuous: recent Counter-Reformation research'. In *The sensuous in the Counter-Reformation church*. Onder redactie van Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper, 21–27. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Coster, Will, en Andrew Spicer. *Sacred space in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- Crum, Roger J. 'Controlling women or women controlled? Suggestions for gender roles and visual culture in the Italian Renaissance palace'. In *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Onder redactie van Sheryl E. Reiss en David Wilkins, 37–50. Kirksville: Truman State university press, 2001.
- De Clippel, Karolien. 'Smashing images. The Antwerp nude between 1563 and 1585'. In *Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Onder redactie van Ruben Suyckerbuyk en Koenraad Jonckheere, 51–74. Turnhout: Brepols Publishers, 2012.
- Debby, Nirit Ben-Aryeh. 'Vittoria Colonna and Titian's Pitti "Magdalen"'. *Woman's Art Journal* 24, nr. 1 (2003): 29–33. <https://doi.org/10.2307/1358804>.
- Delenda, Odile. 'L'héroïne de la Contre Réforme: les visages de Marie-Madeleine'. *Le Monde de la Bible (Paris)*, nr. 143 (2002): 38–45.
- . 'Sainte Maria-Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les "Saintes-Images"'. In *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*. Onder redactie van Eve Duperray, 191–210. Paris: Beauchesne, 1989.
- Deploige, Jeroen, en Sara Moens. 'In het spanningsveld tussen profetie en magie. Hildegard van Bingen en haar positie binnen de twaalfde-eeuwse kerk'. In *De drie Romes: heiligenlevens, vormen van verering en intellectuele debatten in de westerse middeleeuwen, in Byzantium en in de Slavische tradities*. Onder redactie van Danny Praet en Nel Grillaert. Gent: Academia Press 2010, 2010.
- Dickey, Stephanie S. 'Damsels in distress: gender and emotion in seventeenth-century Netherlandish art'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)* 60 (2010): 52–81.
- Dinan, Susan E., en Debra Meyers. *Women and religion in old and new worlds*. New York: Routledge, 2001.
- Eck, Xander van. 'From doubt to conviction: clandestine Catholic churches as patrons of Dutch caravaggesque painting'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22, nr. 4 (1993): 217–34.
- . 'The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the Northern Netherlands, 1600-1800'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 27, nr. 1/2 (1999): 70–94. <https://doi.org/10.2307/3780879>.
- Ehrlich, Victoria. *Perception and presentation: mythological imagery and the female gaze in Italian Renaissance art*. ProQuest Dissertations and Theses (Electronic resource collection). Arlington: University of Texas at Arlington, 2007.
- Eng, Line Cecilie. *Gendered identities in Bernard of Clairvaux's sermons on the Song of Songs: performing the bride*. Turnhout: Brepols, 2014.
- Erhardt, Michelle, en Amy Morris, reds. *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Studies in religion and the arts. Brill, 2012.
- Fields, Jill. 'Frontiers in feminist art history'. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 33, nr. 2 (2012): 1–21.
- Franits, Wayne E. *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Frazier, Katie Brooke. 'We are the reckless, we are the wild youth: decadence and debauchery in the art of the Utrecht caravaggisti', 2015.
- Fried, Michael. 'Painting and beholder'. In *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot.*, 107–60. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

- Gage, John. *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*. Londen: Thames and Hudson, 2009.
- Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*. Berkeley: University of California press, 2001.
- . *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Gash, John. 'Counter-Reformation countenances: Catholic art and attitude from Caravaggio to Rubens'. *Studies: An Irish Quarterly Review* 104, nr. 416 (2015): 373–87.
- Gaston, Robert W. 'How words control images: the rethoric of decorum in Counter-Reformation in Italy'. In *The sensuous in the Counter-Reformation church*. Onder redactie van Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper, 74–90. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Geevers, Liesbeth, Violet Soen, J.W. Koopmans, en G. Marnef. *Sacrale ruimte in de vroegmoderne Nederlanden*. Nieuwe Tijdingen: Over vroegmoderne geschiedenis. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2017.
- Geschwind, Rachel. 'The printed penitent: Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Italian chapbooks and broadsheets'. In *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Onder redactie van Michelle Erhardt en Amy Morris, 107–34. Studies in religion and the arts. Brill, 2012.
- Glen, Thomas J. 'Observations on van Dyck as a religious painter'. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 10, nr. 1 (1983): 45–52.
- . 'Rubens after Caravaggio: the "Entombment"'. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 15, nr. 1 (1988): 19–22.
- Graham-Dixon, Andrew. *Caravaggio: a life sacred and profane*. Londen; New York: Allen Lane, 2010.
- Griffiths, Antony. *The print before photography: an introduction to European printmaking, 1550-1820*. Londen: British Museum Press, 2016.
- Harris, Ann Sutherland. 'Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: rivals or strangers?' *Woman's Art Journal* 31, nr. 1 (2010): 3–12.
- Haskell, Francis. *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*. 4de dr. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Haskins, Susan. *Mary Magdalen: myth and metaphor*. Londen: HarperCollins, 1993.
- Helmers, Helmer J., en Geert H. Janssen. 'Introduction: understanding the Dutch Golden Age'. In *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age*, 1–12. Cambridge companions to culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Hunt, Patrick. 'Irony and realism in the iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene'. In *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Onder redactie van Michelle Erhardt en Amy Morris, 161–88. Studies in religion and the arts. Leiden: Brill, 2012.
- Johnson, Geraldine A., en Sara F. Matthews Grieco. *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Jonckheere, Koenraad. *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589): portrait of a Calvinist painter*. Turnhout: Brepols, 2007.
- Jones, Pamela. 'Bernardino Luini's Magdalene from the collection of Federico Borromeo: religious contemplation and iconographic sources'. *Studies in the History of Art* 24 (1990): 67–72.
- . 'The age of Caravaggio: early modern Catholicism'. *Studies: An Irish Quarterly Review* 86, nr.

341 (1997): 33–42.

- Judson, J. Richard. *Gerrit van Honthorst: a discussion of his position in Dutch art*. Den Haag: Nijhoff, 1959.
- Judson, J. Richard, en Rudolf E. O. Ekkart. *Gerrit van Honthorst 1592-1656*. Doornspijk: Davaco, 1999.
- Kaplan, Benjamin. 'Confessionalism and its limits: religion in Utrecht, 1600-1650'. In *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. Onder redactie van Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr, 60–71. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Kelly, James R. 'Spirals not cycles: towards an analytic approach to the sources and stages of ecumenism'. *Review of Religious Research* 32, nr. 1 (1990): 5–15.  
<https://doi.org/10.2307/3511323>.
- Kindt, Guido. *Sancta Erotica: hoe de Kerk Maria Magdalena gebruikte*. Leuven: Van Halewyck, 2002.
- Kleinbub, Christian K. 'To sow the heart: touch, spiritual anatomy, and image theory in Michelangelo's *Noli me tangere*'. *Renaissance Quarterly* 66, nr. 1 (2013): 81–129.  
<https://doi.org/10.1086/670405>.
- Kloek, Els. 'De vrouw'. In *Gestalten van de Gouden Eeuw: een Hollands groepsportret*. Onder redactie van Herman M. Beliën, A. TH. Van Deursen, en G.J. Van Setten, 2de dr. Amsterdam: Bakker, 1995.
- . *Vrouw des huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*. Amsterdam: Balans, 2009.
- . *Women of the Golden Age: an international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*. Hilversum: Verloren, 1994.
- Knipping, John Baptist. *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*. Vol. 2. Hilversum: Brand, 1939.
- Kooi, Christine. 'Religious tolerance'. In *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age*, 208–24. Cambridge companions to culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Koustodieva, Tatiana. *Musée de l'Ermitage peinture d'Europe Occidentale des XIIIe-XVIIIe siècles*. Leningrad: Aurora, 1989.
- Kuys, Jan. *Kerkelijke organisatie in het middeleeuwse bisdom Utrecht*. Nijmegen: Valkhof pers, 2004.
- Lavergnée, Arnauld Brejon de. 'Four new paintings by Simon Vouet'. *The Burlington Magazine* 124, nr. 956 (1982): 685–89.
- Lurie, Ann Tzeutschler. "'The repentant Magdalene" by Simon Vouet'. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 80, nr. 4 (1993): 158–63.
- Maghenzani, Simone. 'The Protestant Reformation in Counter-Reformation Italy, c. 1550–1660: an overview of new evidence'. *Church History* 83, nr. 3 (2014): 571–89.
- Marinelli, A. *Utrecht, Caravaggio and Europe*. Onder redactie van Bernd Ebert, Liesbeth M. Helmus, Marten Jan Bok, Susanne Hoppe, Susan Helen Langdon, Volker Manuth, Ashok Roy, Bram Opstelten, en Michael Hoyle. Engelse ed. München: Hirmer, 2018.
- Marinus, Marie Juliette. *De Contrareformatie te Antwerpen (1585-1676): kerkelijk leven in een grootstad*. Brussel: Paleis der Academiën, 1995.
- McBride, Stephanie. 'The female gaze? Looking at women in popular cinema'. *Circa*, nr. 44 (1989): 19–21. <https://doi.org/10.2307/25557395>.
- McIver, Katherine A. 'Two Emilian noblewomen and patronage networks in the cinquecento'. In *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Onder redactie van

- Sheryl E. Reiss en David Wilkins, 159–76. Kirksville: Truman State University Press, 2001.
- Meens, Rob, red. *Penance in medieval Europe, 600–1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139029667.008>.
- Meierink, Ben Olde, en Angelique Bakker. 'The Utrecht elite as patrons and collectors'. In *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. Onder redactie van Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr, 72–85. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Merchant, Maja. 'Selling sex in a provincial town: prostitution in Bruges'. In *Selling sex in the city: a global history of prostitution 1600s-2000s*. Onder redactie van Lex Heerma van Voss, Magaly Rodríguez García, en Elise Van Nederveen Meerkerk, 60–84. Leiden: Brill, 2017.
- Mertens, P. A. M. *Sint Pancratius: in het hart van Heerlen*. Nijmegen: Vantilt, 2010.
- Minnis, Alastair, en Rosalynn Voaden. *Medieval holy women in the christian tradition c.1100-c.1500*. Turnhout: Brepols, 2010.
- Modesti, Adelina. *Women's patronage and gendered cultural networks in early modern Europe: Vittoria Della Rovere, grand duchess of Tuscany*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.
- Moir, Alfred. *The Italian followers of Caravaggio*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Monson, Craig A. *The crannied wall: women, religion, and the arts in early modern Europe*. Ann Arbor: University of Michigan press, 1992.
- Morse, Margaret A. 'Mary Magdalene between public cult and personal devotion in Correggio's Noli me tangere'. In *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Onder redactie van Michelle Erhardt en Amy Morris, 295–314. Studies in religion and the arts. Leiden: Brill, 2012.
- Mulvey, Laura. 'Visual pleasure and narrative cinema'. In *Visual and other pleasures*, 2de dr., 14–30. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Musée de l'Ermitage peinture de l'Europe occidentale: catalogue II: Pays-Bas, Flandre, Belgique, Hollande, Allemagne, Autriche, Angleterre, Danemark, Norvège, Finlande, Suède, Hongrie, Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie*. Leningrad: Aurora, 1976.
- Nead, Lynda. *The female nude: art, obscenity and sexuality*. Londen: Routledge, 1992.
- Nicolson, Benedict. *Hendrick Terbrugghen*. Den Haag: M. Nijhoff, 1958.
- . 'Orazio Gentileschi and Giovanni Antonio Sauli'. *Artibus et Historiae* 6, nr. 12 (1985): 9–25.
- Nieuwenhuis, Eric Domela, Barbara Gaehtgens, Quint Gregory, Liesbeth Helmus, Anne W. Lowenthal, Lynn Federle Orr, Michael Rohe, Gero Seeling, Leonard J. Slatkes, en Joaneath Ann Spicer. 'Catalogue of the exhibition'. In *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. Onder redactie van Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr, 130–369. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Oakley, John H. 'Danae and Perseus on Seriphos'. *American Journal of Archaeology* 86, nr. 1 (1982): 111–15.
- Och, Majorie. 'Vittoria Colonna and the commission for a Mary Magdalene by Titian'. In *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Onder redactie van Sheryl E. Reiss en David Wilkins, 193–224. Kirksville: Truman State University Press, 2001.
- O'Malley, John W. 'Trent, sacred images and Catholics' senses of the sensuous'. In *The sensuous in the Counter-Reformation church*. Onder redactie van Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper, 28–48. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

- Os, Henk van. 'Opstanding of Heilig Graf, enkele opmerkingen over de ikonografie van De drie Maria's aan het Graf uit de Groep van Eyck'. *Oud Holland* 105, nr. 1 (1991): 39–40.
- Pariset, François-George. 'Georges de La Tour 1593-1652'. *Parnassus* 8, nr. 7 (1936): 9–11. <https://doi.org/10.2307/771259>.
- Parker, Charles H. 'Reformed Protestantism'. In *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age, 189–207*. Cambridge companions to culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Peacock, Martha Moffitt. 'Mirrors of skill and renown: women and self-fashioning in early-modern Dutch art'. *Mediaevistik* 28 (2015): 325–52.
- . 'The maid of holland and her heroic heiresses'. In *Women and gender in the early modern Low Countries*. Onder redactie van Sarah Joan Moran en Amanda Pipkin, 217:68–127. Leiden: Brill, 2019.
- Pluskota, Marion. 'Selling sex in Amsterdam'. In *Selling sex in the city: a global history of prostitution 1600s-2000s*. Onder redactie van Lex Heerma van Voss, Magaly Rodríguez García, en Elise Van Nederveen Meerkerk, 27–59. Leiden: Brill, 2017.
- Pollock, Griselda. 'Women, art and ideology: questions for feminist art historians'. *Woman's Art Journal* 4, nr. 1 (1983): 39–47. <https://doi.org/10.2307/1358100>.
- Pullan, Brian S. *Tolerance, regulation and rescue: dishonoured women and abandoned children in Italy, 1300-1800*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Racco, Tiffany. 'Darkness in a positive light: negative theology in Caravaggio's "Conversion of Saint Paul"'. *Artibus et Historiae* 37, nr. 73 (2016): 285–98.
- Rafanelli, Lisa M. 'Michelangelo's Noli me tangere for Vittoria Colonna, and the changing status of women in Renaissance Italy'. In *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Onder redactie van Michelle Erhardt en Amy Morris, 223–48. Studies in religion and the arts. Leiden: Brill, 2012.
- Ribeiro, Aileen. *Facing beauty: painted women & cosmetic art*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Ringdal, Nils Johan, en Richard Heywood Daly. *Love for sale: a world history of prostitution*. 1st ed. New York: Grove Press, 2004.
- Rogers, Mary, en Paola Tinagli. *Women in Italy, 1350-1650: ideals and realities: a sourcebook*. Manchester: Manchester university press, 2005.
- Roggen, Domien, H. Pauwels, en Antoine de Schryver. *Het caravaggisme te Gent*. Antwerpen: De Sikkkel, 1950.
- Rose, Sonya O. *What is gender history?* Cambridge: Polity Press, 2010.
- Rossano, Bram. *Maria Magdalena: een vrouw met vele gezichten*. Leuven: Davidsfonds, 2010.
- Rowen, Herbert H. 'The Dutch Revolt: what kind of revolution?' *Renaissance Quarterly* 43, nr. 3 (1990): 570–90. <https://doi.org/10.2307/2862560>.
- Rubin, Miri. *Mother of God: a history of the Virgin Mary*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Russell, H. Diane. 'Art history'. *Signs* 5, nr. 3 (1980): 468–81.
- Sandberg, Brian. "'All the many and varied remedies and secrets": sexual practices and reproductive knowledge in the Renaissance'. *Early Modern Women* 5 (2010): 235–42.
- . "'Re-establishing the true worship of God": divinity and religious violence in France after the Edict of Nantes'. *Renaissance and Reformation* 29, nr. 2/3 (2005): 139–82.

- Santore, Cathy. 'Danaë: the Renaissance courtesan's alter ego'. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, nr. 3 (1991): 412–27. <https://doi.org/10.2307/1482582>.
- Scallen, Catherine B. 'Rembrandt's reformation of a Catholic subject: The penitent and the repentant Saint Jerome'. *The Sixteenth Century Journal* 30, nr. 1 (1999): 71–88. <https://doi.org/10.2307/2544900>.
- Scott, Joan W. 'Gender: a useful category of historical analysis'. *The American Historical Review* 91, nr. 5 (1986): 1053–75. <https://doi.org/10.2307/1864376>.
- Sluijter, Eric Jan. 'Emulating sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 27, nr. 1/2 (1999): 5–45.
- . *Rembrandt and the female nude*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- . *Rembrandt's rivals: history painting in Amsterdam, 1630-1650*. OCUll: studies in the arts of the low countries, v. 14. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2015.
- Smith, Bonnie G. *Women's history in global perspective*. 3. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- Spear, Richard E. *Caravaggio and his followers*. Herziene editie. New York: Harper & Row, 1975.
- Spicer, Joaneath A. 'The role of printmaking in Utrecht during the first half of the seventeenth century'. *The Journal of the Walters Art Gallery* 57 (1999): 105–32.
- Spicer, Joaneath Ann. 'An introduction to painting in Utrecht'. In *Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. Onder redactie van Joaneath Ann Spicer en Lynn Federle Orr, 13–48. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Sterling, Charles. 'Gentileschi in France'. *The Burlington Magazine* 100, nr. 661 (1958): 112–21.
- . 'Two new paintings by Georges de La Tour'. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 72, nr. 422 (1938): 203–9.
- Sutton, Elizabeth. 'Introduction: an historiographical perspective on women making Netherlandish art history'. In *Women artists and patrons in the Netherlands, 1500-1700*. Onder redactie van Elizabeth Sutton, 13–26. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Talvacchia, Bette. 'The word made flesh: spiritual subjects and carnal depictions in Renaissance art'. In *The sensuous in the Counter-Reformation church*. Onder redactie van Marcia B. Hall en Tracy Elizabeth Cooper, 49–73. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Teller, Joseph F. 'Why Crashaw was not Catholic: the passion and popular Protestant devotion'. *English Literary Renaissance* 43, nr. 2 (2013): 239–67.
- Tinagli, Paola, P.T. Baxter, en M. Rogers. *Women in Italian Renaissance art: gender, representation and identity*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Turno, Michela. 'Sex for sale in Florence'. In *Selling sex in the city: a global history of prostitution 1600s-2000s*. Onder redactie van Lex Heerma van Voss, Magaly Rodríguez García, en Elise Van Nederveen Meerkerk, 85–110. Leiden: Brill, 2017.
- Van Bruaene, Anne-Laure. "Hoofdstuk 2: de Reformatie." In *Een inleiding tot de geschiedenis van de Vroegmoderne Tijd*. Onder redactie van René Vermeir, 111-125. Wommelgem: Van In, 2008.
- Van Bruaene, Anne-Laure, Koenraad Jonckheere, en Ruben Suykerbuyk. 'Beeldenstorm: iconoclasm in the sixteenth-century Low Countries', *BMGN: Low Countries Historical Review*, 131, nr. 1 (2016): 3–14.
- Van Bruaene, Anne-Laure, en Violet Soen. 'Sacrale ruimtes in de vroegmoderne Nederlanden: perspectieven en dwarsverbanden'. In *Sacrale ruimte in de vroegmoderne Nederlanden*, 7–27. Nieuwe Tijden. Over vroegmoderne geschiedenis. Leuven: Leuven University Press,



2017.

- Van Deursen, Arie Theodorus. 'De republiek der Zeven Verenigde Nederlanden'. In *Geschiedenis van de Nederlanden*. Onder redactie van Johan Cornelis Hendrik Blom en Emiel Lamberts, 2e druk., 145–220. Amsterdam: Prometheus, 2014.
- Van Leeuwen, Theo. *The language of colour: an introduction*. Londen; New York: Routledge, 2011.
- Varriano, John L. *Caravaggio: the art of realism*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Verhagen, Ruud. 'Maria Magdalena weer uit de kerk gezet?', n.d.
- Voss, Hermann Georg August, en Thomas Pelzel. *Baroque painting in Rome. I*. San Francisco: A. Wofsy Fine Arts, 1997.
- Wallert, Arie. 'Drie halen, één betalen'. *Bulletin van het Rijksmuseum* 54, nr. 2 (2006): 144–53.
- Warwick, Genevieve. *Caravaggio: realism, rebellion, reception*. Studies in seventeenth- and eighteenth-century art and culture. Delaware: University of Delaware Press, 2006.
- Weller, Dennis Paul. *Sinners & saints: darkness and light: Caravaggio and his Dutch and Flemish followers*. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1998.
- Westermann, Mariët. *A worldly art: the Dutch Republic, 1585-1718*. Herdrukt. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.
- Wiesner-Hanks, Merry E. *Christianity and sexuality in the early modern world: regulating desire, reforming practice*. Londen: Routledge, 2000.
- . *Gender in history*. Malden: Blackwell, 2001.
- . *Women and gender in early modern Europe*. Repr. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Williamson, Elizabeth. 'The domestication of religious objects in "The White Devil"'. *Studies in English Literature, 1500-1900* 47, nr. 2 (2007): 473–90.
- Witt, David de. 'Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s'. *Jahrbuch der Berliner Museen* 51 (2009): 17–24.
- Zarucchi, Jeanne Morgan. 'The Gentileschi "Danaë": a narrative of rape'. *Woman's Art Journal* 19, nr. 2 (1998): 13–16.
- Zijp, R. P. 'De iconografie van de Reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling'. *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, nr. 3 (1987): 176–92.
- Валерьевна Кольцова, Александра. 'Looking for The penitent Magdalene by Gerrit van Honhorst', 30 oktober 2020.



# Afbeeldingen

1)	Gerard van Honthorsts <i>Boetvaardige Maria Magdalena</i> .....	125
2)	Maria Magdalena en de traditionele beeldvorming .....	127
2.1.	Noli me tangere scènes .....	127
2.2.	Traditionele iconografie .....	132
3)	Maria Magdalena in de zestiende en zeventiende eeuw .....	141
3.1.	Prototypes uit de hoogrenaissance en barok .....	141
3.2.	Caravaggistische devotiepanelen .....	148
3.3.	Maria Magdalena in de prentkunst .....	163
4)	Overige iconografieën .....	167
4.1.	Devotiepanelen van heiligen .....	167
4.2.	Genretaferelen en aanverwante religieuze schilderkunst .....	171
4.3.	Mythologie en allegorie .....	178



1) Gerard van Honthorsts *Boetvaardige Maria Magdalena*



Afbeelding 1: Gerard van Honthorst, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1625-1630, olieverf op doek, 87 x 77 cm, Sint-Petersburg, Hermitage, inv. nr. 6060  
Alle rechten voorbehouden.



## 2) Maria Magdalena en de traditionele beeldvorming

### 2.1. *Noli me tangere scènes*



Afbeelding 2: Jacopo di Cione, *Noli me tangere*, ca. 1368-70, tempera op paneel, 56 x 38.2 cm,  
Londen, The National Gallery

© 2016–2021 The National Gallery



Afbeelding 3: Fra Angelico, *Noli me tangere*, 1438, fresco, 177 x 139 cm,  
San Marco, Museum of San Marco  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 4: Jan van Scorel, *Noli me tangere*, ca. 1548-1554, olieverf op paneel,  
Birmingham, Birmingham Museum  
Birmingham Museums Trust © 2014





Afbeelding 5: Jan Brueghel de Jonge en Hendrick van Balen, *Noli me tangere*, 1640, olieverf op koper, 52 x 70 cm, Helsinki, Sinebrychoff Kunstmuseum, inv. nr. © Finnish National Gallery



Afbeelding 6: Antonio da Correggio, *Noli me tangere*, ca. 1525, olieverf op paneel, 130 x 103 cm, Madrid, Museo del Prado © 2012 - 2021 Art Salon Holland



Afbeelding 7: Titiaan, *Noli me tangere*, ca. 1514, olieverf op doek, 110.5 x 91.9 cm, Londen, The National Gallery, inv. nr. NG270  
© 2016–2021 The National Gallery



Afbeelding 8: Annibale Carracci, *Christus en de Kanaänitische vrouw*, 1594-1595, olieverf op doek, 255 x 196 cm, Parma, Palazzo Communale  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 9: Giovanni Battista Caracciolo, *Noli me tangere*, ca. 1620, olieverf op doek, 209 x 131 cm,  
Prato, Museo Civico

© Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx



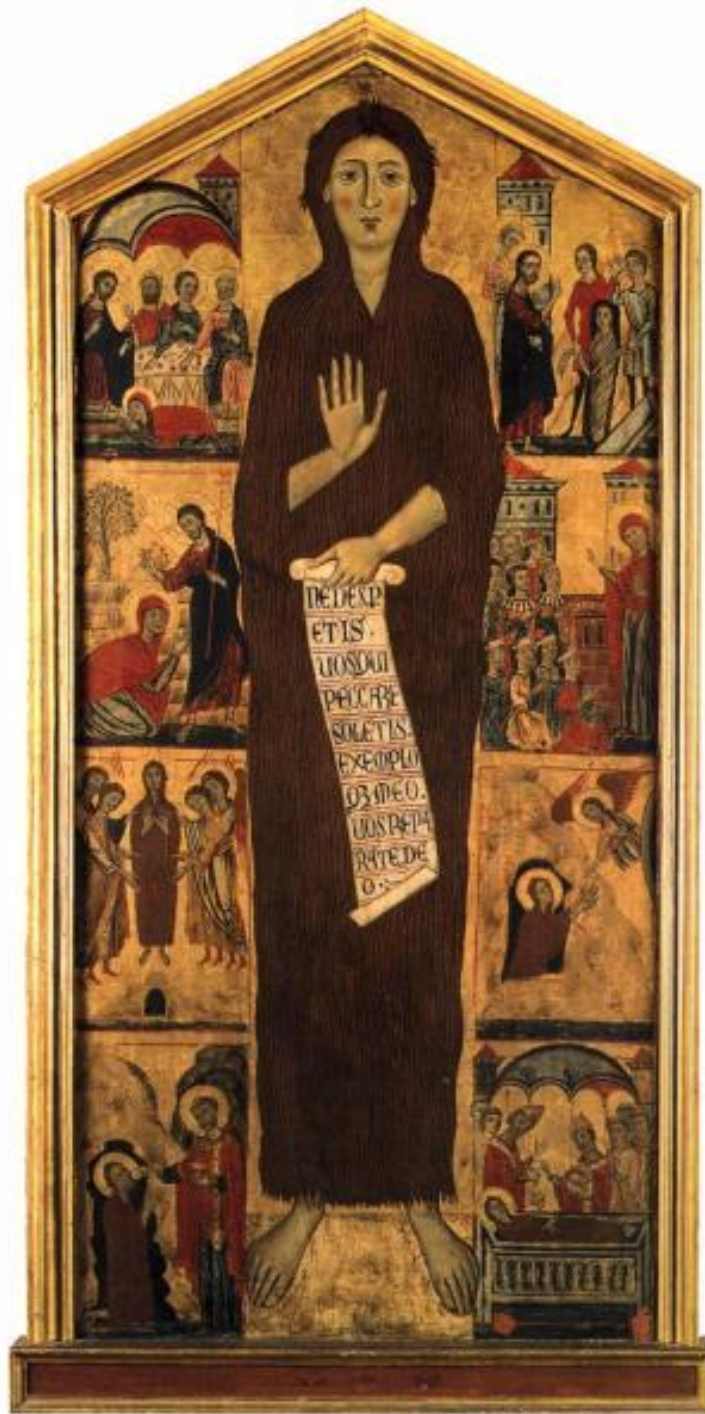
## 2.2. Traditionele iconografie



Afbeelding 10: *Baptistry wall painting: Procession of women*, ca. 240-45 v.C, verf op plaaster, 95 x 140 cm, Yale, Yale University Art Gallery  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 11: Jan van Eyck, *De drie Maria's aan het Heilige Graf*, 1425-35, olieverf op paneel, 71.5 x 90 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. 2449 (OK)  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 12: Meester van de Magdalenalegende, *Maria Magdalena met scènes uit haar leven*, 1280, tempera op paneel, Florence, Gallerie dell'Accademia  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 13: Juan de Flandes, *De heilige vrouwen bij het graf*, altaarstuk van *Isabella de Katholieke*, ca. 1496-1504, olieverf op paneel, 21 x 15.8 cm, Madrid, Palacio Real  
© KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B022293



Afbeelding 14: Jan van Scorel, *Maria Magdalena*, ca. 1530, olieverf op paneel, 66.3 × 76 cm, Amsterdam, Rijksmuseum  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 15: Pieter Coecke van Aelst (omgeving van), *De Heilige Maria Magdalena*, 1532, olieverf op paneel, 86,5 x 68, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv. nr. 408  
© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto : J. Geleyns / Ro scan



Afbeelding 16: Ambrosius Benson, *De lezende Maria Magdalena*, ca. 1520, olieverf op paneel, 41.7 x 37.7 cm, Londen, The National Gallery, inv. nr. NG655  
© 2016–2021 The National Gallery



Afbeelding 17: Rogier van der Weyden, *De lezende Maria Magdalena*, 1438, olieverf op paneel, 62.2 x 54.4 cm, National Gallery, Londen  
© 2012 - 2021 Art Salon Holland



Afbeelding 18: Giotto di Bondone, *De beweging van Christus*, 1304-1306, fresco, 200 x 185 cm, Padua, Scrovegni kapel  
© 2012 - 2021 Art Salon Holland





Afbeelding 19: Petrus christus, *De bewening van christus*, ca. 1455-60, olieverf op paneel, 101 x 192 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België  
© 2012 - 2021 Art Salon Holland



Afbeelding 20: Rogier van der Weyden, *Maria Magdalena*, rechterpaneel van de geopende *Braque-triptiek*, ca. 1452, olieverf op paneel, 41 x 137 cm, Parijs, Musée du Louvre  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 21: Toegeschreven aan Sigmund Gleismüller, *Kruisiging*, ca. 1475-1500, olieverf op paneel, 123.6 × 107.7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 22: *Bewening van Christus* of *Van der Straeten triptiek*, ca. 1476-1500, olieverf op paneel, 97 x 63.5 cm, Brugge, Onze-Lieve-Vrouwe Kerk  
© KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B098402





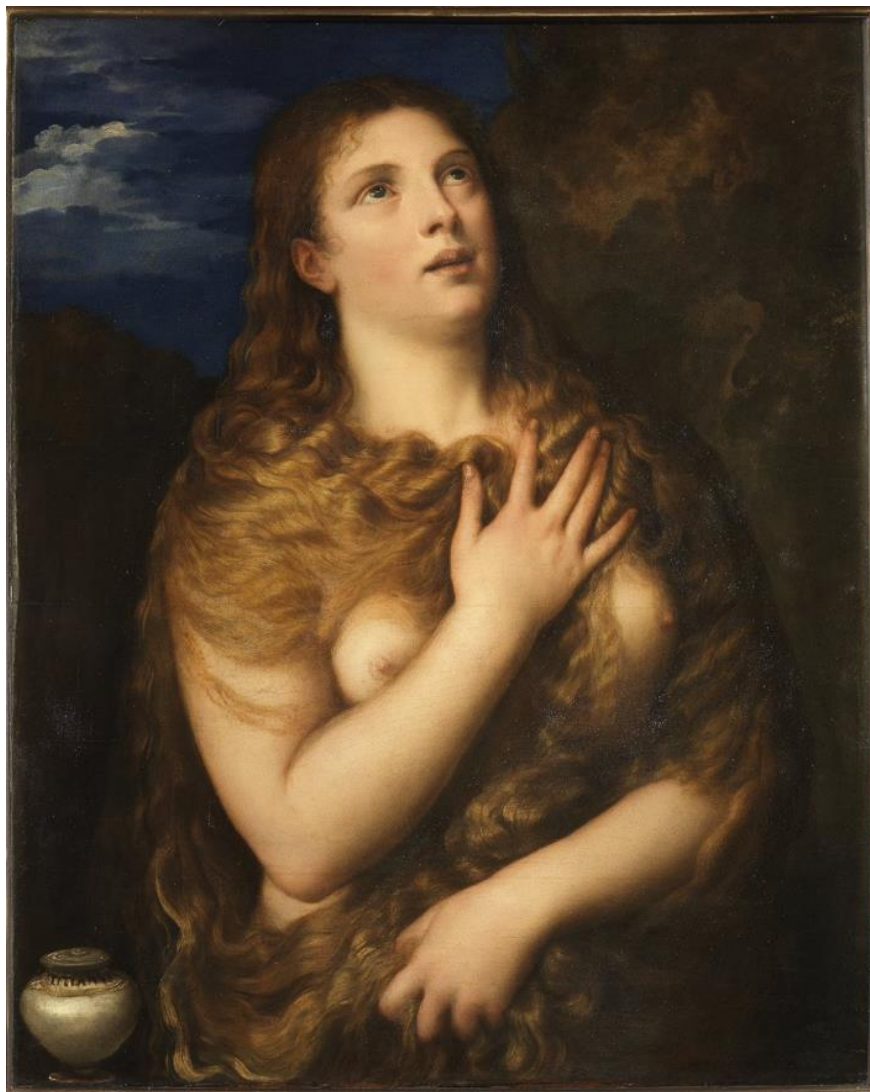
Afbeelding 23: Rogier van der Weyden (en atelier), *De bewening van Christus*, ca. 1460-1464, olieverf op paneel, 80.6 cm x 130.1 cm, Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 264

© Mauritshuis, Den Haag

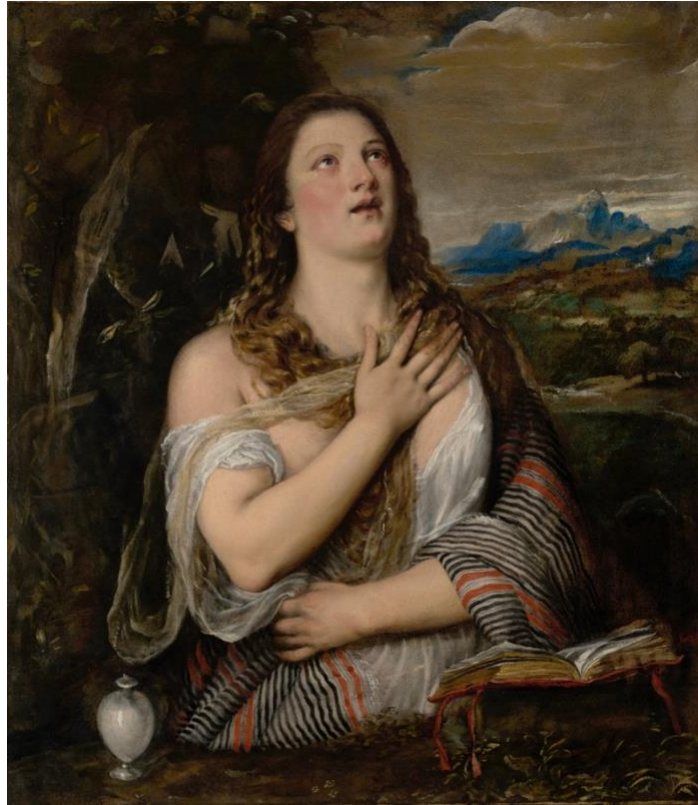


### 3) Maria Magdalena in de zestiende en zeventiende eeuw

#### 3.1. *Prototypes uit de hoogrenaissance en barok*



Afbeelding 24: Titiaan, *De boetvaardige Maria Magdalena*, 1531-1535, olieverf op doek, 85.8 x 69.5 cm, Florence, Palazzo Pitti, inv. 1912 nr. 67  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 25: Titiaan, *De boetvaardige Maria Magdalena*, 1555-1565, olieverf op doek, 108.3 × 94.3 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. nr. 56.PA  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 26: Kopie naar Correggio, *De lezende Maria Magdalena*, s.d., olieverf op koper, 29 x 39 cm, Rome, Galleria Borghese, inv. nr. 126  
© 2018 MiBac





Afbeelding 27: Antoon van Dyck, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1630, olieverf op doek, 113 x 100 cm, Londen, privécollectie  
Alle rechten voorbehouden.

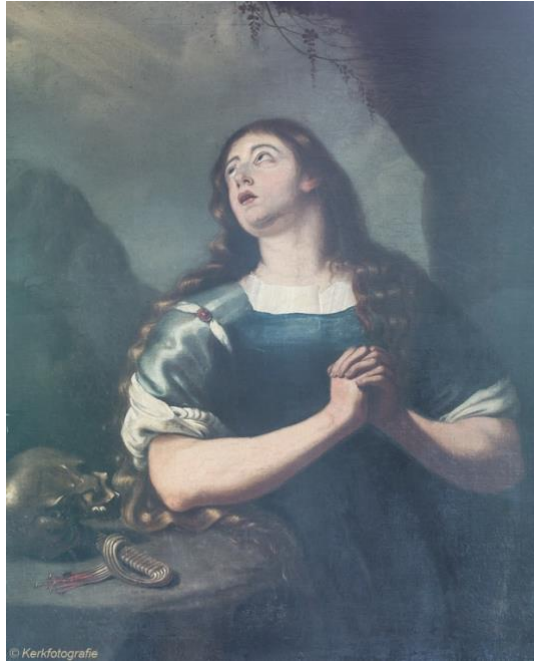


Afbeelding 28: Bernardino Luini, *Maria Magdalena*, ca. 1525, olieverf op paneel, 58.8 x 47.8 cm,  
Londen, The National Gallery, inv. nr. 1961.9.56  
© 2016–2021 The National Gallery



Afbeelding 29: Peter Paul Rubens, *Heilige Maria Magdalena in extase*, ca. 1619-1620, olieverf op doek, 295 x 220 cm, Rijsel, Palais des Beaux-Arts de Lille  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 30: *Maria Magdalena met gevouwen handen bij tafel waarop schedel, zalfpot en geselroede liggen, s.d., Geffen, Heilige Maria Magdalenakerk*

© Kerkfotografie



Afbeelding 31: *Interieur, schilderij van Maria Magdalena, tegen pilaar in middenschip, s.d., Heerlen, Sint Pancratiuskerk*

© Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort / 559.592, Galen, P. van – Fotograaf



Afbeelding 32: Adriaen Thomasz. Key, *Vorbereidende studie voor Maria Magdalena*, s.d., olieverf op paneel, 45.8 x 31.9 cm, huidige bewaarplaats onbekend  
Alle rechten voorbehouden.



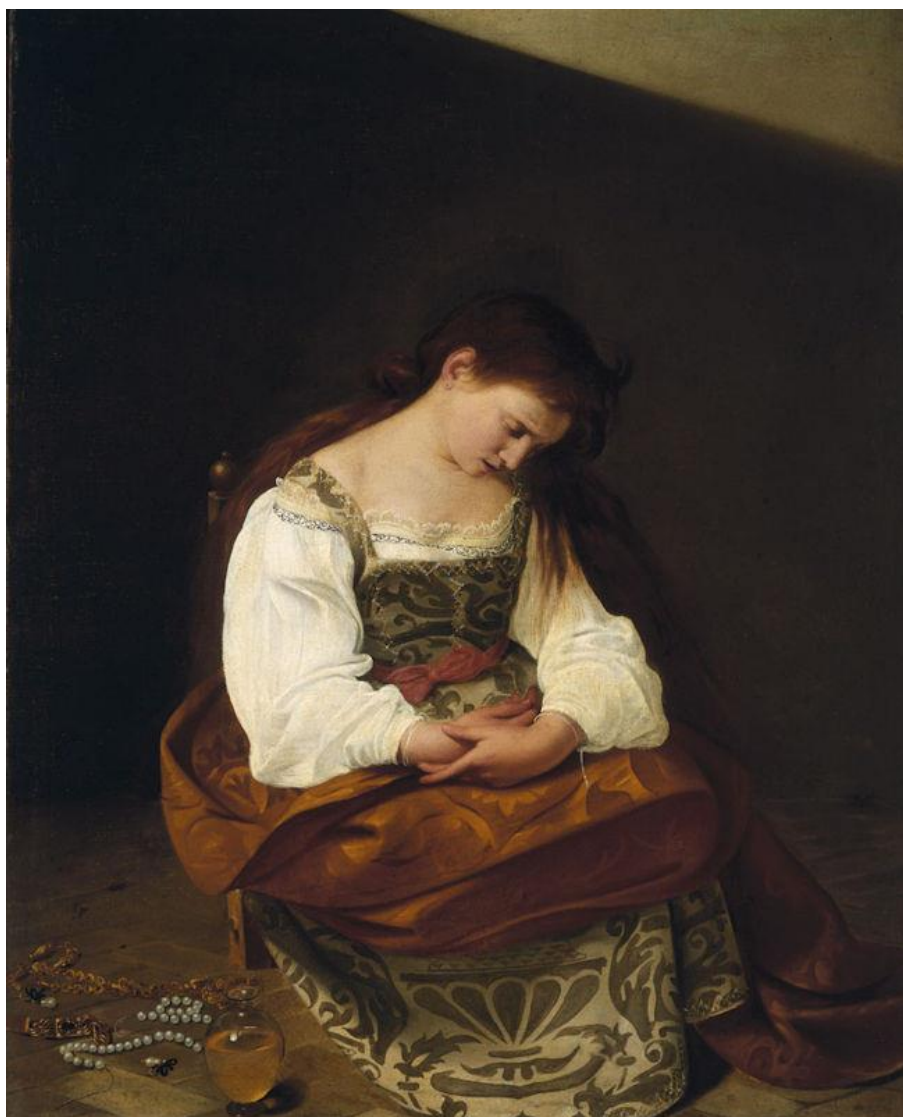
Afbeelding 33: Guido Reni, *De berouwvolle Maria Magdalena*, ca. 1635, olieverf op doek, 90.8 x 74.3 cm, Baltimore, Walters Art Museum  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 34: Guido Reni, *De heilige Maria Magdalena*, 1633, olieverf op doek, 234 x 151 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica  
Alle rechten voorbehouden.



### 3.2. Caravaggistische devotiepanelen



Afbeelding 35: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1595, olieverf op doek, 122.5 x 98.5 cm, Rome, Palazzo Doria Pamphilj  
© 2012 - 2020 Art Salon Holland



Afbeelding 36: Georges de La Tour, *Magdalena met de twee vlammen*, ca. 1640, olieverf op doek, 102.2 x 133.4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 1978.517

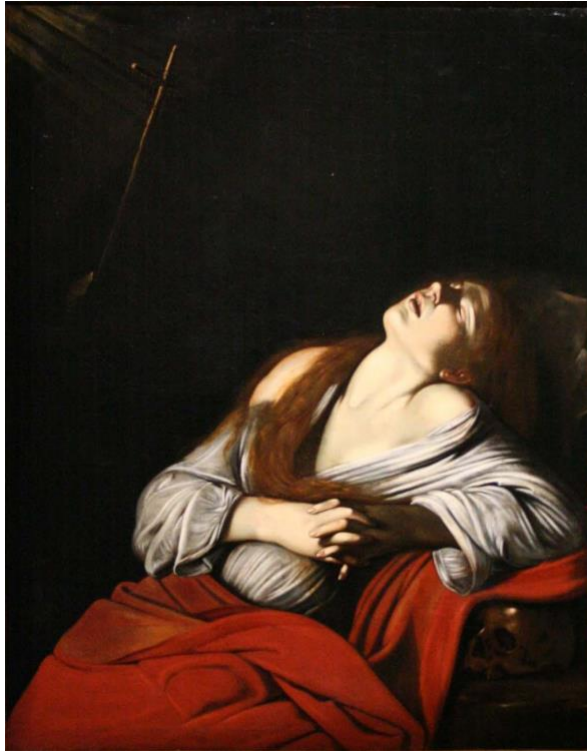
© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art



Afbeelding 37: Massimo Stanzione, *Maria Magdalena in meditatie*, ca. 1630, olieverf op doek, 102.3 x 76.2 cm, huidige bewaarplaats onbekend  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 38: Orazio Gentileschi, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1622-28, olieverf op doek, 208 x 163 cm, Wenen, Kunshistorisches Museum  
©KHM-Museumsverband



Afbeelding 39: Louis Finson naar Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Maria Magdalena in extase*, ca. 1613, olieverf op doek, 126 x 100 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille  
© 2015. ARS REVISTA DE ARTE Y COLECCIONISMO S.L. | SOBRE ARS MAGAZINE

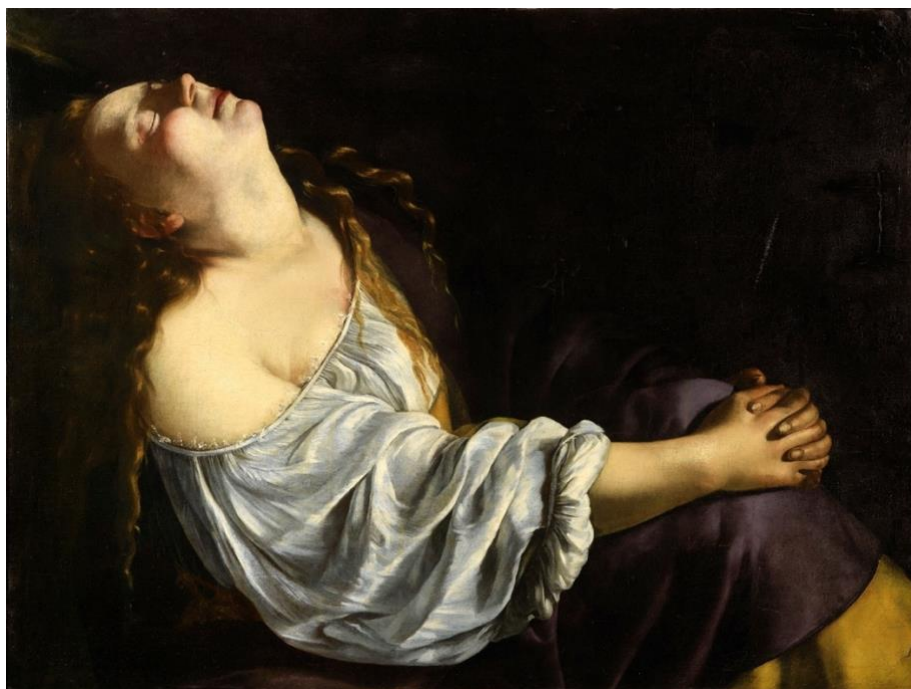


Afbeelding 40: Nicolas Régnier, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1620-25, olieverf op doek, 96 x 122 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts  
© The Detroit Institute of Arts





Afbeelding 41: Johannes Moreelse, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1617-1634, olieverf op paneel, 58 x 71.5 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, inv. nr. M.93.1.1  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 42: Artemisia Gentileschi, *Maria Magdalena in extase*, 1623, olieverf op doek, 81 x 105 cm, privécollectie  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 43: Orazio Gentileschi, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1612-1615, olieverf op doek, 215 x 158 cm, Fabriano, Santa Maria Maddalenakerk  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 44: Gerard van Honthorst, *Maria Magdalena met twee engelen*, ca. 1619-21, olieverf op doek, 118.5 x 145 cm, Milaan, Koelliker collectie  
© copyright artecarte 2002



Afbeelding 45: Giovanni Francesco Guerrieri, *De boetvaardige Maria Magdalena*, 1611, olieverf op doek, 185 x 90 cm, Fano, Pinacoteca San Domenico, Fondazione Cassa di Risparmio  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 46: Angelo Caroselli, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1620, olieverf op paneel, 50.17 x 39.37 cm, San Diego, San Diego Museum of Art, inv. nr. 2001.11  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 47: Simon Vouet, *De heilige Maria Magdalena met twee engelen*, ca. 1622, olieverf op doek, 136.6 x 112.4 cm, privécollectie  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 48: Melchior de la Mars, *De verrukking van de Heilige Magdalena*, 1622-23, olieverf op doek, 111.6 x 86.5 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 12030  
© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto : Grafisch Buro Lefevre, Heule



Afbeelding 49: Gerard Seghers, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1627-1630, olieverf op doek, 120.7 x 175 cm, Londen, The National Gallery  
© 2016–2021 The National Gallery



Afbeelding 50: Toegeschreven aan Paulus Bor, *Huilende Maria Magdalena*, ca. olieverf op paneel, 60.8 x 65.7 cm, Liverpool, The Walker Art Gallery  
©2015 Google



Afbeelding 51: Meester van het kaarslicht, *Lezende Sint-Maria Magdalena*, ca. 1625, olieverf op doek, 107.5 x 77 cm, Milaan, Koelliker collectie  
© Fiona McIntosh 2003



Afbeelding 52: Jan Lievens, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1631, olieverf op doek, 63.5 x 49.5 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University  
Alle rechten voorbehouden.

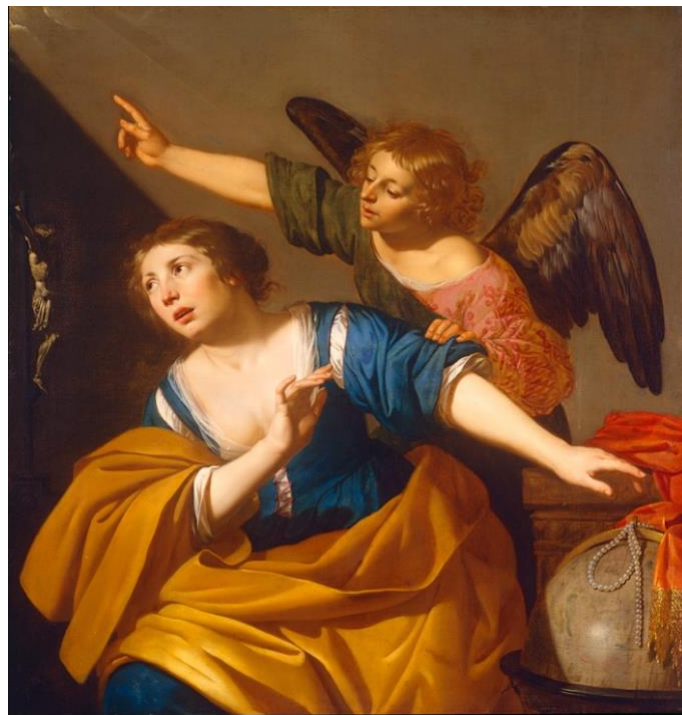


Afbeelding 53: Peter Wtewael, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1625-1627, olieverf op paneel, 50.5 x 37.5 cm, privécollectie  
©2021 Sotheby's





Afbeelding 54: Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, 1627, olieverf op doek, 67 x 46.5 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario  
© Marten Jan Bok



Afbeelding 55: Jan van Bijlert, *Maria Magdalena keert zich af van de wereld: allegorie op het katholieke geloof*, ca. 1630, Greenville, Bob Jones University  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 56: Simon Vouet, *Virginia da Vezzo, de vrouw van de schilder als Maria Magdalena*, ca. 1627, olieverf op doek, 101.6 × 78.7 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art  
© MUSEUM ASSOCIATES 2021

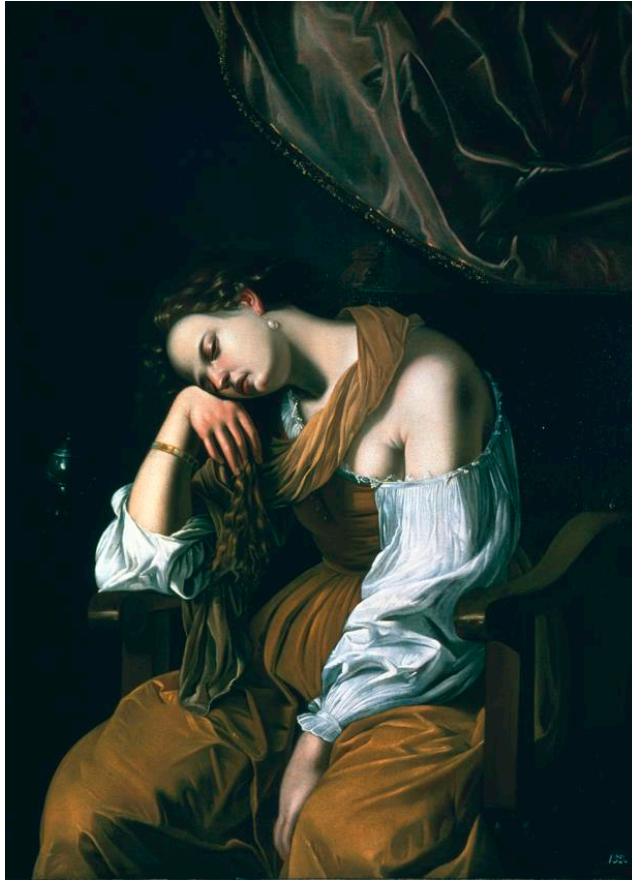


Afbeelding 57: Jean Tassel naar Orazio Gentileschi, *De boetvaardige Maria Magdalena*, s.d., olieverf op doek, 105.5 x 174.5 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. CA 473  
© photo François Jay





Afbeelding 58: Artemisia Gentileschi, *Maria Magdalena*, ca. 1620, olieverf op doek, 146.5 x 108 cm, Florence, Palazzo Pitti, Inv. 1912 nr. 142  
Alle rechten voorbehouden.



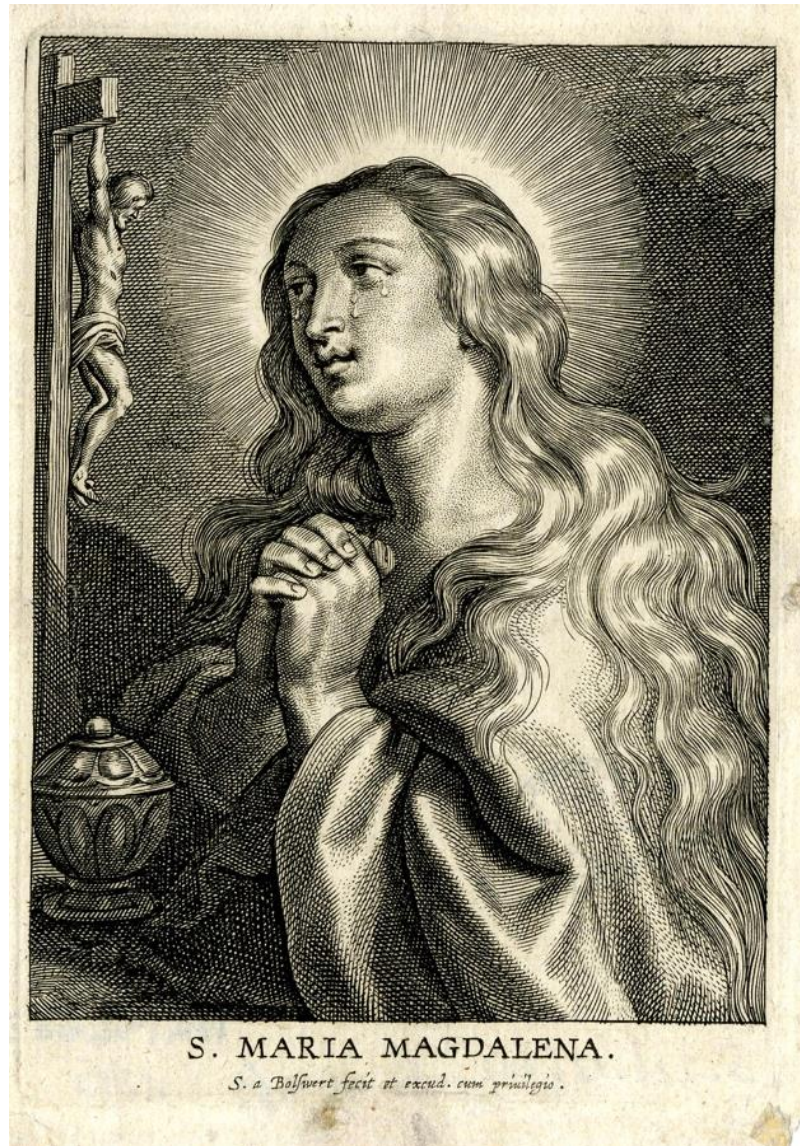
Afbeelding 59: Artemisia Gentileschi, *Maria Magdalena als Melancholia*, ca. 1622-25, olieverf op doek, 100.6 cm × 136.3 cm, Mexico City, Museo Soumaya  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 60: Elisabetta Sirani, *Boetvaardige Maria Magdalena*, 1660, olieverf op doek, 119 x 156 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 442  
© 2021 Pinacoteca Nazionale di Bologna



### 3.3. *Maria Magdalena in de prentkunst*



Afbeelding 61: Schelte Adamz. Bolswert naar Peter Paul Rubens, *De Heilige Maria Magdalena*, 1600-1659, gravure, Londen, British Museum, inv. nr. 1891,0414.1197

© The Trustees of the British Museum



Afbeelding 62: Filip Lambert Jozef Spruyt naar Peter Paul Rubens, *Stervende Maria Magdalena ondersteunt door twee engelen*, 1747-1801, ets, 153 x 120 mm, Gent, Universiteitsbibliotheek, inv. nr. BIB.GRA.001241

© Provided by Ghent University Library



Afbeelding 63: Lucas Vorsterman I naar Gerard Seghers, *Boetvaardige Maria Magdalena in een grot*, 1619-1675, gravure, 265 × 365 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-1883-A-7378

Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 64: Cornelis Bloemaert II naar Abraham Bloemaert, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1623-1627, gravure, 208 × 160 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-BI-1276  
Alle rechten voorhouden.



Afbeelding 65: Crispijn van de Passe I naar Augustin Braun, *Maria Magdalena*, 1574-1637, gravure, 414 x 304 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-2228  
Alle rechten voorbehouden.

LA  
CONVERSIONE  
DI SANTA MARIA  
MADDALENA.

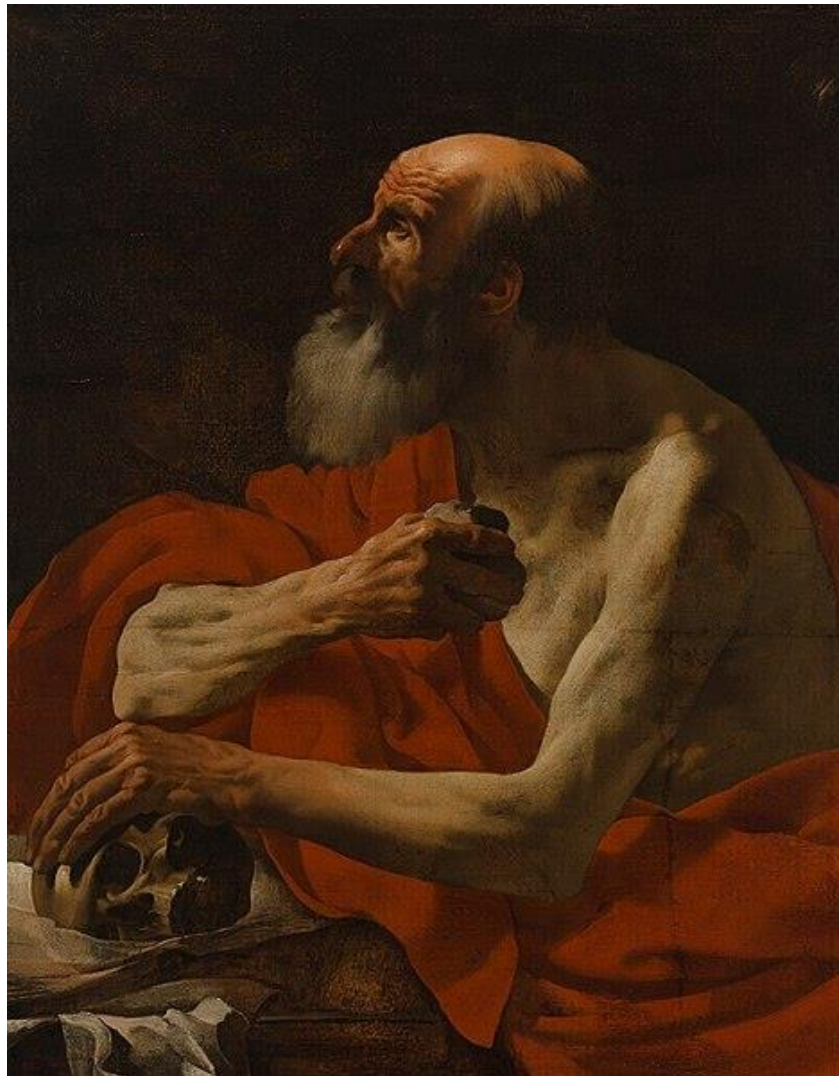
COMPOSTA PER MARCO  
Raffia da Foligno, opera  
deuotissima.



Afbeelding 66: Titelpagina van Marco Rossiglio's *De bekering van de Heilige Maria Magdalena*, 1611, gravure, Vaticaanstad, Vaticaanse Bibliotheek  
© Erhardt, Michelle, en Amy Morris

## 4) Overige iconografieën

### 4.1. *Devotiepanelen van heiligen*



Afbeelding 67: Hendrick ter Brugghen, *De Heilige Hiëronymus*, ca. 1625, olieverf op doek, 87 x 110.5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. 2435 (OK)  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 68: Jusepe de Ribera, *De Heilige Maria van Egypte*, 1641, olieverf op doek, 132 x 108 cm, Montpellier, Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole  
© Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - photographie Frédéric Jaulme



Afbeelding 69: Johann Sadeler naar Peter de Witte, *Heilige Maria van Egypte*, 1588-1595, gravure, 212 x 143 mm, Amsterdam, Rijksmuseum  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 70: Orazio Gentileschi, *Heilige Sint-Hiëronymus*, 1610-1611, olieverf op doek, 152 x 126.5 cm, Turijn, Palazzo Madama, inv. nr. 0587/D  
© FONDAZIONE TORINO MUSEI 2015



Afbeelding 71: Jan Janssens, *De boetvaardige Heilige Hiëronymus in zijn cel*, ca. 1635-1693, olieverf op doek, 106 x 88 cm, Serpukhov, Serpukhov's Museum of History and Art  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 72: Adriaen Thomasz. Key, *Heilige Hiëronymus mediterend*, ca. 1550, olieverf op paneel, 94.5 x 72.4 cm, Parijs, Musée du Louvre  
© 2008 Musée du Louvre / Harry Bréjat



Afbeelding 73: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De dood van de Maagd*, 1601-1605-6, 245 x 369 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. 54  
© 1993 RMN / René-Gabriel Ojéda

#### 4.2. Genretaferelen en aanverwante religieuze schilderkunst



Afbeelding 74: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De muzikanten*, 1597, olieverf op doek, 92.1 x 118.4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 52.81  
© 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art



Afbeelding 75: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De kaartspelers*, ca. 1595, olieverf op doek, 94.2 x 130.9 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 76: Gerard van Honthorst, *Lachende violist die een vuist maakt*, ca. 1624, olieverf op doek, 83 x 66 cm, Pommersfelden, Schloss Weissenstein der Grafen von Schönborn  
©2001-2020 Stichting Sargasso

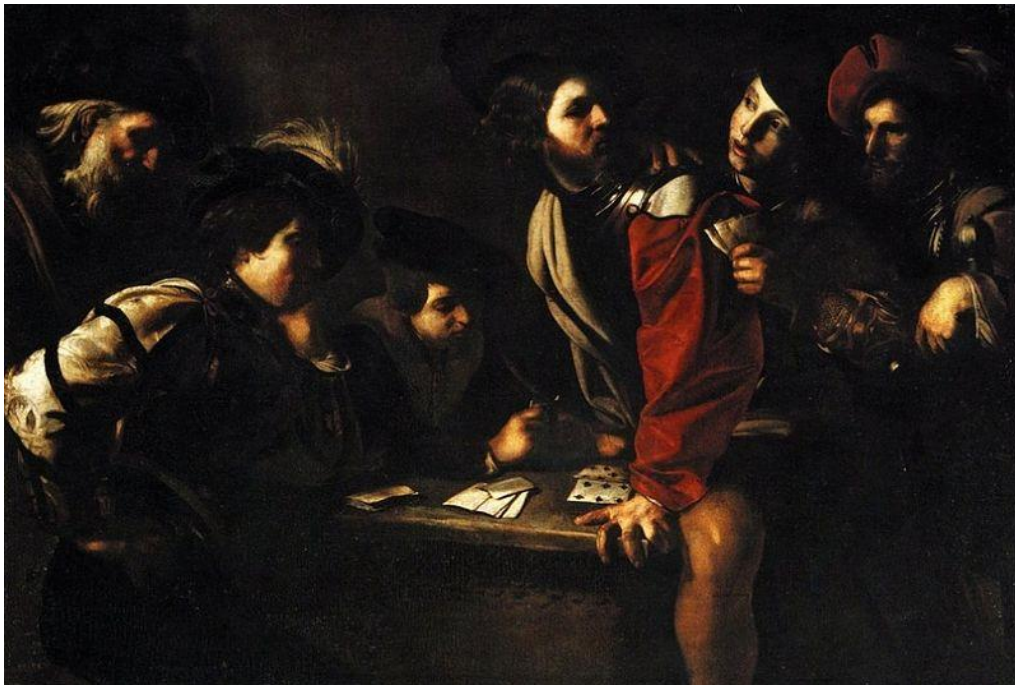


Afbeelding 77: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De roeping van Mattheus*, 1599-1600, olieverf op doek, 340 x 322 cm, Rome, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli  
© Bildarchiv Foto Marburg / Foto: unbekannt; Aufn.-Datum: 1951



Afbeelding 78: Bartolomeo Manfredi, *De verloocheining van Petrus*, ca. 1616-18, olieverf op doek, 166 x 232 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

© 2012 - 2021 Art Salon Holland



Afbeelding 79: Bartolomeo Manfredi, *De kaartende soldaten*, ca. 1613-1618, olieverf op doek, 130 x 191.5 cm, Florence, Le galleria degli Uffizi

Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 80: Bartolommeo Manfredi, *Tavernescène met een luitspeler*, ca. 1621, olieverf op doek, 130 x 190 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 81: Gerard van Honthorst, *De verloochenis van Sint-Petrus*, ca. 1618-1620, olieverf op doek, 150 x 197 cm, Rennes, Museum of Fine Arts of Rennes, inv. nr. D.876.1.1  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 82: Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap*, 1623, olieverf op doek, 125 x 157 cm, Neuen Schloss, Staatsgalerie Schleißheim, inv. nr. 1312  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 83: Hendrick ter Brugghen, *Roeping van Mattheus*, 1621, olieverf op doek, 12.92 x 16.26 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv. nr. 5088  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 84: Hendrick ter Brugghen, *De kaartspelers*, 1623, olieverf op doek, 83.82 x 113.98 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. nr. 60.17  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 85: Gerard van Honthorst, *De koppelaarster*, 1625, olieverf op paneel, 104 x 71 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv. nr. 10786  
© Centraal Museum, Utrecht / Ernst Moritz





Afbeelding 86: Hendrick ter Brugghen, *Ongelijke liefde*, ca. 1623-1624, olieverf op doek, 89.2 x 74.3 cm, privécollectie  
Alle rechten voorbehouden.

### 4.3. Mythologie en allegorie



Afbeelding 87: Orazio Gentileschi, *Lot en zijn dochters*, 1628, olieverf op doek, 282 x 226 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao  
© 2020 Museo Bellas Artes De Bilbao



Afbeelding 88: Orazio Gentileschi, *Danaë*, 1621-1623, olie op doek, 227.1 x 161.5 x cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. nr. 2016.6  
© Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program



Afbeelding 89: Orazio Gentileschi, *Het openbare geluk zegeviert de gevaren*, ca. 1624-1625, olieverf op doek, 268 x 170 cm, Parijs, Musée du Louvre  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 90: Artemisia Gentileschi, *Danaë*, ca. 1612, olieverf op koper, 52.7 x 41.3 cm, Missouri, Saint Louis Art Museum, inv. nr. 93:1986  
Alle rechten voorbehouden.





Afbeelding 91: Titiaan, *Venus van Urbino*, 1538, olieverf op paneel, 119 × 165 cm, Florence, Le galleria degli Uffizi  
Alle rechten voorbehouden.



Afbeelding 92: Gerard van Honthorst, *Amalia als Diana tijdens de jacht met haar zuster, de gravin van Brederode*, 1627, olieverf op doek, 132 x 190 cm, Berlijn, Staatliche Schlösser und Gärten, inv. nr. GK6321  
© Martha Moffitt Peacock, 2019

# Illustratieverantwoording

- Afbeelding 93: [https://www.kollerauktionen.ch/en/102377-0010-1194-GERRIT-VAN-HONTHORST.-Buessende-1194\\_486476.html](https://www.kollerauktionen.ch/en/102377-0010-1194-GERRIT-VAN-HONTHORST.-Buessende-1194_486476.html). Laatst geraadpleegd op 24 oktober 2020.
- Afbeelding 94: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/probably-by-jacopo-di-cione-noli-me-tangere>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 95: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico,\\_noli\\_me\\_tangere.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico,_noli_me_tangere.jpg). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 96: [https://www.birminghammuseums.org.uk/explore-art/items/1952P9/noli-me-tangere?search\\_terms%5Bsubject%5D%5B%5D=Triptychs](https://www.birminghammuseums.org.uk/explore-art/items/1952P9/noli-me-tangere?search_terms%5Bsubject%5D%5B%5D=Triptychs). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 97: <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/409364>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 98: <https://www.artsalanholland.nl/renaissance/antonio-da-correggio-noli-me-tangere>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 99: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-noli-me-tangere>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 100: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christ\\_and\\_the\\_Canaanite\\_Woman](https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_and_the_Canaanite_Woman). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 101: [https://www.wga.hu/html\\_m/c/caraccio/noli\\_me.html](https://www.wga.hu/html_m/c/caraccio/noli_me.html). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 102: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34496>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 103:

[https://nl.wikipedia.org/wiki/De\\_drie\\_Maria%27s\\_aan\\_het\\_graf#/media/Bestand:Hubert\\_van\\_Eyck\\_or\\_Jan\\_van\\_Eyck\\_or\\_both\\_-\\_The\\_Three\\_Marys\\_at\\_the\\_Tomb\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/De_drie_Maria%27s_aan_het_graf#/media/Bestand:Hubert_van_Eyck_or_Jan_van_Eyck_or_both_-_The_Three_Marys_at_the_Tomb_-_Google_Art_Project.jpg). Laatst geraadpleegd op 17 april 2021.

Afbeelding 104: <http://kunst-lezingen.nl/Lezingen/ToonLezing.php?Lezing=47>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 105: <http://balat.kikirpa.be/object/40004213>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 106: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-372>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 107: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/pieter-coecke-van-aelst-omgeving-van-de-heilige-maria-magdalena?string=Magdalena>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 108: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ambrosius-benson-the-magdalen-reading>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 109: <https://www.artsalanholland.nl/vlaamse-schilderkunst/rogier-van-der-weyden-lezende-maria-magdalena>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 110: <https://www.artsalanholland.nl/renaissance/giotto-bewening-van-christus>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 111: <https://www.artsalanholland.nl/vlaamse-schilderkunst/petrus-christus-bewening-van-christus>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 112:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weyden\\_Braque\\_Family\\_Triptych\\_right\\_wing.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weyden_Braque_Family_Triptych_right_wing.jpg). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 113: <https://www.rijksmuseum.nl/collectie/SK-A-2548>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 114: <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B098402&objnr=89153&lang=nl-NL&nr=2>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 115: <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/de-bewening-van-christus-264/#>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 116: <https://www.uffizi.it/en/pitti-palace>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 117: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/519/titian-tiziano-vecellio-the-penitent-magdalene-italian-1555-1565/>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 118: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/mary-magdalene-reading/>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 119: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony\\_van\\_Dyck\\_-\\_Penitent\\_Magdalene\\_van\\_dyck6.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Penitent_Magdalene_van_dyck6.png). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 120: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46155.html>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 121:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille\\_Pdba\\_rubens\\_marie\\_madeleine.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille_Pdba_rubens_marie_madeleine.JPG). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

Afbeelding 122: <https://kerkfotografie.nl/heilige-maria-magdalena-geffen/>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.

- Afbeelding 123: [https://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/rce-mediabank/detail/3cd17c8f-3e9c-6eb4-0add-2eade8efe50e/media/07f303cc-82df-1b96-520c-e6b218a508ca?mode=detail&view=horizontal&q=Maria%20Magdalena&rows=1&page=109&fq%5B%5D=search\\_s\\_entity\\_name:%22Foto%27s%20en%20dia%27s%22&ort=order\\_s\\_objectnummer%20asc&filterAction](https://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/rce-mediabank/detail/3cd17c8f-3e9c-6eb4-0add-2eade8efe50e/media/07f303cc-82df-1b96-520c-e6b218a508ca?mode=detail&view=horizontal&q=Maria%20Magdalena&rows=1&page=109&fq%5B%5D=search_s_entity_name:%22Foto%27s%20en%20dia%27s%22&ort=order_s_objectnummer%20asc&filterAction). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 124: <https://www.pubhist.com/w57572>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 125: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Guido\\_Reni\\_-\\_The\\_Penitent\\_Magdalene\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Guido_Reni_-_The_Penitent_Magdalene_-_Google_Art_Project.jpg). Laatst geraadpleegd op 17 april 2021.
- Afbeelding 126: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido\\_Reni\\_-\\_St\\_Mary\\_Magdalene\\_-\\_WGA19307.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_St_Mary_Magdalene_-_WGA19307.jpg). Laatst geraadpleegd op 17 april 2021.
- Afbeelding 127: <https://www.artsaloholland.nl/collectie-kunst-musea/caravaggio-de-boetvaardige-maria-magdalena>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 128: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436839>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 129: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massimo\\_Stanzione,\\_Mary-Magdalene\\_in\\_meditation.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Massimo_Stanzione,_Mary-Magdalene_in_meditation.png). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 130: <https://www.khm.at/objektdb/detail/792/?offset=2&lv=list>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 131: <https://arsmagazine.com/las-magdalenas-de-caravaggio-se-descubren-en-paris/>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 132: <https://www.dia.org/art/collection/object/repentant-magdalene-58274>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 133: <https://mba.caen.fr/oeuvre/marie-madeleine-penitente>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 134: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Mary\\_Magdalene\\_in\\_Ecstasy.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Artemisia_Gentileschi_-_Mary_Magdalene_in_Ecstasy.jpg). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 135: <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/orazio-gentileschi-luce-e-silenzi-pittura-caravaggescanelle-marche-recensione>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 136: Uit: Capon, Edmund, red. *Darkness & light: Caravaggio & his world*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2003, 113.
- Afbeelding 137: <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/orazio-gentileschi-luce-e-silenzi-pittura-caravaggescanelle-marche-recensione>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 138: <http://collection.sdmart.org/Obj16086?sid=11747&x=86596>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 139: <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/orazio-gentileschi-luce-e-silenzi-pittura-caravaggescanelle-marche-recensione>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 140: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/melchior-de-la-mars-de-verrukking-van-de-heilige-magdalena?artist=de-la-mars-melchior-1>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.

- Afbeelding 141: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71561.html>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 142: <https://artsandculture.google.com/asset/the-magdalen-paulus-bor/rwHEBIRyfiQhPg>. Laatst geraadpleegd op 05/04/2020.
- Afbeelding 143: Uit: Capon, Edmund, red. *Darkness & light: Caravaggio & his world*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2003, 113.
- Afbeelding 144: <https://www.pubhist.com/w6405>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 145: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/old-master-paintings-am1032/lot.13.html>. Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.
- Afbeelding 146: Uit: Marten Jan Bok, "Was Hendrick ter Brugghen a Melancholic?," *Journal of Historians of Netherlandish Art* 1:2 (Summer 2009) DOI: 10.5092/jhna.2009.1.2.2
- Afbeelding 147: <https://www.bjumg.org/?s=bijlert>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 148: <https://collections.lacma.org/node/247903>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 149: [http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-4273&qid=sdx\\_q0&n=7&e=](http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-4273&qid=sdx_q0&n=7&e=). Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.
- Afbeelding 150: <https://www.uffizi.it/en/artworks/saint-mary-magdalen-60f7e543-76f4-44e5-90ac-efbc5e6fbd3a>. Laatst geraadpleegd op 13 maart 2021.
- Afbeelding 151: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Magdalene\\_as\\_Melancholy](https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Magdalene_as_Melancholy). Laatst geraadpleegd op 13 maart 2021.
- Afbeelding 152: [https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/le-collezioni/palazzo-pepoli-campogrande-collezioni/sala-delle-stagioni/item/2725-santa-maria-maddalena\\_2725](https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/le-collezioni/palazzo-pepoli-campogrande-collezioni/sala-delle-stagioni/item/2725-santa-maria-maddalena_2725). Laatst geraadpleegd op 13 maart 2021.
- Afbeelding 153: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1891-0414-1197](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1891-0414-1197). Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.
- Afbeelding 154: <https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be:3A58BD54-B4AB-11EA-A498-CB47AA36FAF6#c=&m=&s=&cv=&xywh=-4391%2C-311%2C13499%2C6836>. Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.
- Afbeelding 155: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=maria+magdalena&p=11&ps=12&st=Objects&ii=6#/RP-P-1883-A-7378,123>. Laatst geraadpleegd op 17 april 2021.
- Afbeelding 156: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-1276>. Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.
- Afbeelding 157: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-2228>. Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.
- Afbeelding 158: Uit: Erhardt, M., en A. Morris. *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Studies in Religion and the Arts. Brill, 2012, 118.
- Afbeelding 159: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick\\_ter\\_Brugghen\\_-\\_Heilige\\_Hiëronymus,\\_boete\\_doend\\_-\\_2435\\_\(OK\)\\_-Museum\\_Boijmans\\_Van\\_Beuningen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_ter_Brugghen_-_Heilige_Hiëronymus,_boete_doend_-_2435_(OK)_-Museum_Boijmans_Van_Beuningen.jpg). Laatst geraadpleegd op 17 april 2021.
- Afbeelding 160: [https://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE\\_D\\_OEUVRES](https://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.



- Afbeelding 161: [https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=maria+van+egypte&p=1&ps=12&st=Objects&ii=9#/RP-P-OB-5896\\_9](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=maria+van+egypte&p=1&ps=12&st=Objects&ii=9#/RP-P-OB-5896_9). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 162: <https://www.palazzomadamatorino.it/en/node/25308>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 163: <https://serpuhov-museum.ru/2020/07/16/svyatoj-ieronim-vnimajushhij-zvuku-trub-strashnogo-suda/>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 164: [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=29564](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=29564). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 165: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/death-virgin>. Laatst geraadpleegd op 04/04/2020.
- Afbeelding 166: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435844>. Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 167: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Cardsharps#/media/File:Caravaggio\\_\(Michelangelo\\_Merisi\)\\_-The\\_Cardsharps\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cardsharps#/media/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-The_Cardsharps_-_Google_Art_Project.jpg). Laatst geraadpleegd op 16 maart 2021.
- Afbeelding 168: <https://sargasso.nl/kunst-op-zondag-lachen-schilderkunst/>. Laatst geraadpleegd op 17 april 2020.
- Afbeelding 169: <https://www.artsalanholland.nl/meesterwerken/het-hoofd-van-medusa-caravaggio>. Laatst geraadpleegd op 22 mei 2020.
- Afbeelding 170: <https://www.artsalanholland.nl/schilderkunst-italie/bartolommeo-manfredi-de-verloochening-van-petrus>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 171: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo\\_Manfredi\\_-\\_Soldiers\\_Playing\\_Cards.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Manfredi_-_Soldiers_Playing_Cards.jpg). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 172: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo\\_Manfredi\\_-\\_Tavern\\_Scene\\_with\\_a\\_Lute\\_Player\\_-\\_WGA13929.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Manfredi_-_Tavern_Scene_with_a_Lute_Player_-_WGA13929.jpg). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 173: [https://www.wikidata.org/wiki/Q18809923#/media/File:Le\\_Reniement\\_de\\_saint\\_Pierre.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q18809923#/media/File:Le_Reniement_de_saint_Pierre.jpg). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 174: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honthorst,\\_Gerard\\_van\\_-\\_Merry\\_Company\\_-\\_1623.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honthorst,_Gerard_van_-_Merry_Company_-_1623.jpg). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 175: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick\\_ter\\_Brugghen\\_-\\_The\\_calling\\_of\\_Saint\\_Matthew\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_ter_Brugghen_-_The_calling_of_Saint_Matthew_-_Google_Art_Project.jpg). Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 176: <https://collections.artsimia.org/art/1378/the-gamblers-hendrick-ter-brugghen>. Laatst geraadpleegd op 9 maart 2021.
- Afbeelding 177: <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/10786-de-koppelaarster-gerard-van-honthorst>. Laatst geraadpleegd op 06/04/2020.
- Afbeelding 178: <https://www.pubhist.com/w9815>. Laatst geraadpleegd op 02/04/2020.
- Afbeelding 179: <https://www.museobilbao.com/obras-maestras/orazio-gentileschi>. Laatst geraadpleegd op 10/05/2020.

Afbeelding 180: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/133975/orazio-gentileschi-danae-and-the-shower-of-gold-italian-1621-1623/>. Laatst geraadpleegd op 02/04/2020.

Afbeelding 181: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Gentileschi, Orazio - Public Felicity Triumphant over Dangers - 1624-1625.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Gentileschi,_Orazio_-_Public_Felicity_Triumphant_over_Dangers_-_1624-1625.jpg). Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.

Afbeelding 182: <https://www.slam.org/collection/objects/15612/>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2020.

Afbeelding 183: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Venus\\_van\\_Urbino](https://nl.wikipedia.org/wiki/Venus_van_Urbino). Laatst geraadpleegd op 27 maart 2021.

Afbeelding 184: Uit: Peacock, Martha Moffitt. 'The maid of Holland and her heroic heiresses'. In *Women and gender in the early modern Low Countries*. Onder redactie van Sarah Joan Moran en Amanda Pipkin, 217:68–127. Brill, 2019, 96.