

Faculteit Rechtsgeleerdheid
Universiteit Gent

Academiejaar 2013-2014

**DE RECHTSICONOLOGIE VAN DE GENTSE SCHEPENEN, IN HET
BIJZONDER THEODOOR ROMBOUITS' "ALLEGORIE VAN HET
SCHEPENGERECHT VAN GEDELE IN GENT"**

Masterproef van de opleiding
'Master in de rechten'

Ingediend door

Matthias Desmet

(studentennr. 00903182)

Promotor: Georges Martyn
Commissaris: Stefan Huygebaert

Inhoud

1. Inleiding	1
2. Plaats van <i>De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent</i> in Rombouts' leven en stijlontwikkeling	2
3. Het Schepengerecht van Gedele ten tijde van Rombouts	5
3.1 Het ontstaan van Gedele	5
3.2 Een divers gamma aan bevoegdheden	6
3.3 Tanende macht.....	8
3.4 Ambten die het Schepengerecht van Gedele bijstonden in hun taak.....	9
3.5 Een kale nieuwbouw verfraaid	10
4. Inspiratiebronnen	11
4.1 Andreas Alciatus	11
4.2 Piero Valeriano Bolzani.....	12
4.3 Roemer Visscher	12
4.4 Cesare Ripa	12
5. Een barmhartige moederfiguur.....	13
5.1 De Maagd van Gent	13
5.2 Dame Justitia van haar attributen beroofd	14
5.3 Een mantel van geborgenheid	16
6. Drie van de vier kardinale deugden.....	17
6.1 De kardinale deugden	17
6.2 Sporen van Plato en Aristoteles	18
6.3 Temperantia	20
6.4 Prudentia	22
6.5 Fortitudo.....	23
7. De iconografische betekenis van de schepenen van Gedele	25

7.1 Veel raadsels weinig, weinig oplossingen	25
7.2 “Goddelijk” licht	26
7.3 Boek	27
7.4 Blinddoek	27
7.5 Zwaard	29
7.6 Palmtak	29
7.7 Weegschaal	29
7.8 Zwijggebaar	30
7.9 Verborgen handen	31
7.10 Zittende schepenen	32
7.11 Niet toevallig met acht	32
7.12 Verschillende leeftijden	34
8. Een groep exotische personen (en een vreemde eend in de bijt?)	35
9. Rivieren, een bron van welvaart	38
10. Drie honden, vele mogelijke verklaringen	39
11. Een groepje soldaten	42
12. Tegen de achtergrond van de roemruchte oudheid	44
13. Blijde Intredes	46
13.1 Gentse Blijde Intrede	46
13.2 De Antwerpse Blijde Intrede	51
13.3 Opvallende parallel	52
14. Plaats binnen de kunstgeschiedenis	52
15. Opvallende navolging	56
15.1 “De rechtvaardige rechtspraak van de schepenen van Ghedeele te Gent” door Gillis Le Plat	56
15.2 “De Allegorie op de Gentse rechtspraak” door Jan van Cleef	58
16. Kunst in het Schepengerecht vóór Rombouts’ allegorie	60
16.1 Een verloren gerechtigheidscyclus?	60

16.2 De wraak van Tomyris	60
16.3 Jaël en Sisera	66
16.4 Judith en Holofernes	67
16.5 Deugdzame vrouwen.....	68
16.6 Maagd en schepenen	72
16.7 Een ingewikkelde toeschrijvingskwestie	73
16.8 Een mooie hypothese aan het wankelen gebracht.....	77
17. Algemeen besluit: drie eeuwen wisselwerking tussen beeld en recht voor één orgaan.....	80
Bibliografie	83
Bijlagen	94

1. Inleiding

1- Van verkiezingsposters over docusoaps tot allerlei talkshows... de methodes waarop vandaag de dag zowel de bestuurlijke als de rechterlijke macht zich tracht te legitimeren en te presenteren, zijn zeer talrijk. Dat was vroeger niet anders. In tijden waarin er van telecommunicatie nog geen sprake was, waren beelden des te belangrijker. Het beeldrepertorium dat hierbij ontwikkeld werd, is erg rijk en divers. De betekenis van veel van deze beelden is in de loop der eeuwen vervaagd of onduidelijk geworden. Opnieuw inzicht verwerven in deze beeldtaal kan ons heel wat bijbrengen over de visie en de werking van recht en bestuur in vroegere tijden.

In deze masterproef zullen wij ons focussen op één orgaan, het Schepengerecht van Gedele van Gent, en nagaan hoe de schepenen hun taken illustreerden en zichzelf presenteerden en legitimeerden. De spil van onze uiteenzetting zal een indrukwekkend schilderij van Theodoor Rombouts zijn: *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*.¹ Dit complexe en rijke werk bleef tot nog toe in de literatuur te weinig besproken. We zullen eerst een blik werpen op Rombouts' levensloop en trachten de allegorie stilistisch thuis te brengen.² Daarna belichten we het orgaan waarvoor Rombouts' allegorie, maar ook vele andere werken die we zullen bespreken, gemaakt werd: het Schepengerecht van Gedele.³ Dan volgt een uitgebreide bespreking van de rijke symboliek van Rombouts' allegorie.⁴

De allegorie is niet het laatste werk dat Rombouts in de bestuurlijke en rechtsiconografische sfeer zou vervaardigen. Hij werkte namelijk mee aan de schilderijen voor de Blijde Intrede van de kardinaal-infant Ferdinand in 1635. Er zijn zeker overeenkomsten tussen beide opdrachten te vinden. Rombouts' bijdrage aan deze Intrede bleef mijns inziens in de literatuur onderbelicht.⁵ Rombouts' allegorie bevond zich niet in een vacuüm maar stond in een ganse rechtsiconografische traditie. Andere schilders hadden zich voor Rombouts al aan de combinatie van de voorstelling van een rechtsorgaan en een allegorie gewaagd. Ook na Rombouts werden er werken voor het Schepengerecht van Gedele gemaakt. Hoe verhouden deze zich tot Rombouts werk?⁶ Bovendien werd in de literatuur een gerechtigheidscyclus gereconstrueerd die in het, nu afgebroken, middeleeuwse, Gentse Schepengerecht gehangen zou hebben. Rombouts zou in de allegorie hiernaar verwijzen. Deze hypothese werd echter niet steeds gevolgd. We leggen de verschillende visies naast elkaar en kijken wat er van de gemaakte reconstructies overblijft. Ook hier blijkt de iconografie erg rijk te zijn en om enige verheldering te vragen.⁷

Hopelijk zal deze grondige bespreking van drie generaties schilderijen voor het Schepengerecht van Gedele een nieuwe blik werken op de iconografie die rond dit orgaan werd ontwikkeld en duidelijk maken op welke ingenieuze wijzen in het ancien régime recht en rechtvaardigheid werden verbeeld. Welke constanten en evoluties zien we in drie eeuwen rechtsiconografie voor hetzelfde orgaan?

2- Ik wens ten eerste mijn promotor Dhr. Georges Martyn te bedanken voor zijn hulp en uitvoerige feedback. Ik wens ook Dhr. Stefan Huygebaert, de commissaris van dit werk en mijn ouders en mijn zussen die mij gedurende mijn rechtenstudies steeds hebben gesteund, hier te bedanken.

¹ Zie bijlage 1.

² Zie randnummers 3-9.

³ Zie randnummers 10-20.

⁴ Zie randnummers 21-90.

⁵ Zie randnummers 91-100.

⁶ Zie randnummers 101-108.

⁷ Zie randnummers 109-143.

2. Plaats van *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* in Rombouts' leven en stijlontwikkeling

3- In dit hoofdstuk geven we in een notendop een overzicht van het leven van Theodoor Rombouts. Daarbij zullen we het ook hebben over zijn stijlontwikkeling. Zo kunnen we *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* in zijn oeuvre plaatsen. Welke stilistische invloeden vallen in dit werk te ontwaren?

4- Rombouts⁸ werd in 1597 in Antwerpen geboren.⁹ In 1608 werd Rombouts al als leerling in het register van de Sint-Lucasgilde bij ene Francoys van Lanckvelt ingeschreven. Kort daarna echter zou hij bij Abraham Janssens in de leer zijn gegaan. Janssens was één van de belangrijkste Antwerpse caravaggisten en ook hij had de Romereis gemaakt.¹⁰ Rombouts kreeg het caravaggisme in zijn pubertijd dus al mee. Zo zou de toon voor zijn verdere carrière gezet zijn. De invloed van de grote Italiaanse meester zal op Rombouts alleen maar groter worden als hij in 1616 een officiële verklaring verkrijgt waarmee hij naar andere landen kan reizen.¹¹ In datzelfde jaar vertrekt Rombouts dan ook meteen naar Rome. Het eerste schriftelijk bewijs dat aantoonde dat hij zich effectief in de eeuwige stad bevond, dateert uit 1620. Rombouts verkende ook andere oorden in Italië. In 1622 verbleef hij in Pisa.¹²

Hij verbleef in Rome samen met twee andere Zuid-Nederlandse schilders: Francesco Tornelli en Robert d'Orteil.¹³ De indrukken die Rombouts tijdens zijn ongeveer drie jaar durende verblijf in Rome opdeed, zouden op zijn oeuvre een zware stempel drukken. Vooral de werken van Caravaggio en zijn navolgers (de caravaggisten) maakten een diepe indruk op hem. In Rome had Rombouts veel mogelijkheden om hun werken te bewonderen. Hun invloed zou nazinderen in heel Rombouts' verdere oeuvre. Het zijn vooral de schilderijen die Theodoor Rombouts tijdens zijn verblijf in Rome maakte, dit is de zogenaamde Italiaanse periode, die de grootste verwantschap met het werk van Caravaggio en zijn navolgers laten zien. Zeer felle licht-donker contrasten, zogenaamd clair-obscur, kenmerken deze werken. Ook in de behandeling van zijn onderwerpen zal Rombouts zich haast een copycat van zijn roemruchte Romeinse voorganger tonen.¹⁴

⁸ Soms wordt er (omwille van een vergissing) ook gesproken over Theodoor Roelands of Roelants: R. H. WILENSKI, *Flemish painters. 1430-1830*, Londen, Faber and Faber Limited, 1960, vol. 1, 634; H. HYMANS, *Près de 700 biographies d'artistes Belges*, Brussel, M. Hayez, 1920, vol. II, 391.

⁹ T. VAN LERIUS, *Catalogue du musée d'Anvers*, Antwerpen, Conseil d'Administration de l'Académie royale des Beaux Arts, 1857, 288.

¹⁰ Hierbij dienen wel twee bemerkingen te worden gemaakt. Ten eerste is het onzeker of Abraham Janssens al Rombouts' leermeester was voor Rombouts' Romereis (C. BRAET, *Theodoor Rombouts (1597-1637): een monografie*, Gent, RUG, 1987, 4 (hierna: C. BRAET, *Theodoor Rombouts*). Ten tweede wees Bodart erop dat de caravaggistische invloeden in Janssens' werk niet meteen na diens Romereis merkbaar waren. De schilder manifesteerde zich pas ettelijke jaren na de beëindiging van deze reis als volbloed caravaggist (D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIIème siècle*, 1970, Brussel, Institut Belge de Rome, I, 53 (hierna: D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux*, I); D. BODART, "Études sur Caravage et le caravagisme parues depuis 1965", *Revue des archéologues et historiens d'art à Louvain* 1970, III, 175-183.).

¹¹ C. BRAET, *Theodoor Rombouts*, 1-2.

¹² A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer*, Amsterdam, Israël, 1967, 106 (hierna A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio*).

¹³ D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux*, I, 62-65.

¹⁴ Zo roept Rombouts' schilderij "Dispuut tussen kaart- en trictracspelers" (Museum voor schone kunsten van Kopenhagen) niet alleen Caravaggio's genreschilderijen zoals "De valsspeler" (Kimbell art museum, Fort Worth) op maar ook het pathos van diens meer dramatische, religieuze werk. Een ruzie om een kaartspel wordt bij Rombouts meteen een dramatisch gevecht waarbij een mes wordt getrokken. Het eindresultaat komt me voor als een geforceerde poging om alle facetten van Caravaggio's werk te omvatten en te evenaren ; D. BODART, *Les*

5- In 1625 keert Rombouts terug naar Antwerpen. Zijn Vlaamse periode wordt gekenmerkt door een verzadigder kleurenpalet en minder sterke licht-donker contrasten. Ook het schilderij dat wij in onze bijdrage bespreken, behoort tot deze periode.¹⁵ Deze indeling doet echter een meer lineaire ontwikkeling van Rombouts' oeuvre vermoeden dan in werkelijkheid het geval was. In eenzelfde periode vinden we soms zowel religieuze of mythologische taferelen in felle kleuren als caravaggistische genretaferelen terug. Hoewel er dus stilistische veranderingen worden vastgesteld blijkt het vaak moeilijker dan gedacht om Rombouts oeuvre in te delen. De stilistische veranderingen verlopen geleidelijk en bovendien leert Rombouts zijn caravaggistische trucs niet af.¹⁶

6- *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* dateert uit 1627-1628. Dit is dus kort na zijn terugkeer uit Rome. Het is één van de beste getuigen van Rombouts' productie tijdens de periode van zijn werk in ons land.¹⁷ Met de Romeinse indrukken nog vers in het geheugen maar ook gevoelig voor de "Vlaamse trends" in de schilderkunst van dat moment (Rubens!) maakt Rombouts dit schilderij. Voor de schilder die tot dan toe vooral genretaferelen badend in het clair-obscur had geschilderd, moet de opdracht om een groot plechtig stuk voor een officiële instelling te schilderen een grote uitdaging gevormd hebben. Bovendien zou hij zijn volkse stijl aan de kant moeten schuiven voor een meer plechtstatig idioom. De schilder die zich voordien vooral op de werkelijkheid richtte, zou nu allerlei fictieve, allegorische figuren moeten schilderen.

Rombouts' kleurenpalet zal in zijn late jaren onder invloed van Rubens definitief in de richting evolueren die hij, met *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*, voor een van de eerste keren was uitgegaan. Kleuren worden helderder. Heftige kleurcontrasten worden gemeden. Er wordt soms zelfs gesproken van een flauwere en mattere indruk.¹⁸ Het caravaggiaanse drama maakt plaats voor rubensiaanse verzadiging.

Waarom deze (weliswaar geleidelijke en niet-lineaire) verandering in Rombouts' stijl? Sinds Rubens' terugkeer in België in 1608 kreeg zijn typische stijl al gauw veel navolging in de Zuidelijke Nederlanden. Rombouts zal zich aan deze trend trachten aan te passen. Dit zal zich steeds verder doorzetten in zijn stijl. Ons schilderij is daar een vroeg voorbeeld van. In Antwerpen, de stad waar het atelier van Rubens zich bevond, waren bovendien talloze werken van deze grootmeester te bewonderen. Dit in tegenstelling tot werken van Caravaggio, waarvan er slechts één voorbeeld in Antwerpen te zien was, de zogenaamde *Madonna del Rosario*, die zich toen in de Sint-Pauluskerk bevond en nu in het Kunsthistorisches museum in Wenen te bezichtigen is.¹⁹ De stijlverandering zal dus meer dan waarschijnlijk ook economische redenen gehad hebben. Werk in de stijl van Rubens was 'in' en verkocht beter. Ook andere Antwerpse caravaggisten zoals Gerard Seghers zullen om dezelfde reden een soortgelijke stijlevolutie doormaken.²⁰ In ons schilderij schuift Rombouts dus meer en meer op richting de stijl van Rubens en Jordaens, en laat hij het caravaggisme steeds meer achter zich. Soms meent men dan ook dat ons schilderij niet meer onder de typische caravaggistische werken van de schilder valt.²¹ De caravaggistische periode van de schilder wordt dan eerder rond circa 1620 gesitueerd.²²

peintres des Pays-Bas méridionaux, I, 63; D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIIème siècle*, 1970, Brussel, Institut Belge de Rome, II, pl. XII, fig. 16.

¹⁵ D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux*, 63.

¹⁶ A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio*, 107.

¹⁷ D. ROGGEN, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, Gent, 1935, dl. II, 175 (hierna: D. ROGGEN, *De chronologie*).

¹⁸ A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio*, 107.

¹⁹ D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux*, I, 48.

²⁰ D. ROGGEN, *De chronologie*, 184; J. VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlereikunste*, München, A. R. Peltzer, 1925, 170-171. D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux*, I, 48. Enkelen zoals Theodoor Van Loon blijven wel het Caravaggisme trouw.

²¹ B. NICOLSON, *The international caravaggesque movement*, Oxford, Phaidon, 1980, 83-84 (hierna: B. NICOLSON, *The international caravaggesque movement*).

²² B. NICOLSON, *The international caravaggesque movement*, 85.

7- Toch is de caravaggistische invloed in ons schilderij niet volledig afwezig. Kijk maar naar de realistische details in het schilderij zoals het stilleven in de hoorn des overvloeds, de jongeren op de voorgrond, de soldaten, ... Zo is er de liggende man die de Schelde voorstelt, een typische, zeer realistische caravaggistische figuur.²³ Maar deze figuur is ook een voorbeeld van de invloed van Abraham Janssens op Theodoor Rombouts. De gebaarde riviergod doet niet weinig denken aan de Scaldis-figuur op Abraham Janssens' *Scaldis et Antverpia*.²⁴

8- We mogen de invloed van Abraham Janssens, Rombouts' leermeester, op het oeuvre van Rombouts en in het bijzonder op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* niet onderschatten. Abraham Janssens was meer dan alleen maar een doorgeefluik voor caravaggistische invloeden. De invloed blijkt veel verder te reiken. In tegenstelling tot zijn pupil schilderde Janssens vaak allegorische taferelen. Ze worden bevolkt door ietwat robuuste figuren die vaak kil aandoen. Iets van Janssens' toon is ook in Rombouts' aanpak van de allegorie terug te vinden.²⁵

Ook de overeenkomsten tussen de manier waarop Abraham Janssens kleren schilderde en de manier waarop de gewaden van de kardinale deugden geschilderd zijn, werden in de literatuur al opgemerkt.²⁶

Maar de beïnvloeding lijkt verder te gaan. We hadden het al over de Scaldis-figuur maar in *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* lijkt dit niet de enige opvallende gelijkenis te zijn met composities van Janssens. Als we de vrouwen op Rombouts' allegorie vergelijken met voorbeelden op Janssens' werk vallen gelijkenissen op. Een elegante vrouwenfiguur met tulband en gedrapeerd gewaad zoals de Prudentia op Rombouts' allegorie vinden we ook terug op *De Kruisiging van Abraham Janssens*.²⁷ Het gaat hier om de figuur van Maria Cleophas.²⁸ Abraham Janssens schilderde ook bijvoorbeeld drie versies van een *Allegorie op de vreugde en de melancholie*.²⁹ De bekendste bevindt zich in het Szepmuveseti museum in Boedapest.³⁰ De robuuste figuur die de vreugde voorstelt, houdt een bolvormige fles wijn en een tazza vast. Ze doet erg denken aan de Temperantia-figuur op Rombouts' allegorie.

9- Bij zijn dood in 1637 zal Rombouts een bescheiden oeuvre nalaten. Grosso modo zijn er dus drie grote invloeden zichtbaar in dat oeuvre: die van zijn leermeester Abraham Janssens, die van Caravaggio en die van Rubens.

Er wordt soms op gewezen dat uit de *Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* blijkt dat Rombouts moeite heeft om tussen zijn verschillende stijlen een evenwicht te vinden. De allegorische vrouwenfiguren in het midden zijn uiterst plechtstatig en koel afgebeeld en contrasteren met de levendigheid van de personages in het benedenregister: de soldaten, de figuren in exotische

²³ D. ROGGEN, *De chronologie*, 184.

²⁴ Zie bijlage 36.

²⁵ C. BRAET, *Theodoor Rombouts*, 60-64.

²⁶ C. BRAET, *Theodoor Rombouts*, 61-62.

²⁷ Zie bijlage 2.

²⁸ C. BRAET, *Theodoor Rombouts*, 61-62.

²⁹ Zie bijlage 3; Een opmerkelijk toeval is dat we weten dat een van de versies van dit werk zich in de kunstcollectie van Aartshertog Leopold Willem bevond. Dit, samen met een schilderij van het atelier van Rubens dat later nog in onze uiteenzetting aan bod komt: *Het vertrek van Mercurius uit Antwerpen* (zie bijlage 55). Dit weten we door een schilderij van David Teniers de Jongere: *De Schilderijengallerij van Aartshertog Leopold Willem met koninklijke portretten*. Het bevindt zich nu in Schloss Schleisheim. Het toont ons de indrukwekkende schilderijencollectie van Leopold Willem. Het werk van Janssens en dat van Rubens' atelier zijn beide klein in de linkerbenedenhoek van Teniers' schilderij afgebeeld; L. BURCHARD, *Subjects from history*, in L. BURCHARD, *Corpus Rubenianum*, Londen, Harvey Miller Publishers, 1997, part XIII, vol. 1, plaat 97 (hierna: L. BURCHARD, *Subjects*); <http://ezine.codart.nl/17/issue/46/artikel/szepm-veszeti-muzeum/?id=197#!/page/4> (consultatie 31 januari 2014).

³⁰ <http://ezine.codart.nl/17/issue/46/artikel/szepm-veszeti-muzeum/?id=197#!/page/4> (consultatie 31 januari 2014).

klederdracht en vooral de gebaarde man met de hoorn. Men zou kunnen stellen dat we bijna vier stilistische registers in dit schilderij terugvinden. Terwijl de allegorische personificaties getuigen van een koel classicisme à la De Lairese doen de soldaten denken aan een realisme à la Caravaggio. We zien ook de invloed van zijn leermeester Abraham Janssens waarover straks meer.³¹ De grootse manier waarop de compositie is opgezet, doet dan weer denken aan Rubens.³² We zouden kunnen stellen dat Rombouts haast twijfelt tussen de verschillende stijlen. *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele* is een frappant voorbeeld van een overgangswerk. Een nieuwe stijl manifesteert zich terwijl de oude invloeden nog steeds blijven nagalmen.

Het is opvallend dat Rombouts in dezelfde periode puur caravaggistische genretaferelen blijft schilderen. Zo maakt hij in 1628 *De tandentrekker*³³ voor bisschop Triest: een volkse voorstelling in clair-obscur vol beweging en expressie. Het staat in schril contrast met de felle kleuren en de plechtstatige stijfheid van *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*.

3. Het Schepengerecht van Gedele ten tijde van Rombouts

3.1 Het ontstaan van Gedele

10- Hoe zag het Schepengerecht van Gedele eruit in de periode dat Rombouts zijn monumentale schilderij maakte? Welke taken vervulde deze schepenbank? En vooral: vinden we er referenties naar in Rombouts' schilderij?

11- Gent telde 2 schepenbanken: de schepenbank van de Keure en de schepenbank van Gedele. Beide hadden zowel rechtsprekende als bestuurlijke functies die duidelijk van elkaar gescheiden waren. Hiermee onderscheidde Gent zich van vele andere Belgische steden.³⁴

Beide schepenbanken telden elk dertien leden. Dit aantal werd ingevoerd omstreeks 1191/ 1192 bij het *Charter van de confirmatie van de rechten, gewoonten en vrijheden van de Gentenaren, door Mathilde van Portugal, weduwe van de graaf van Vlaanderen Filips van den Elzas*.³⁵ Toen telde Gent nog één schepenbank. In de 13^{de} eeuw werd het aantal schepenen opgetrokken tot 39. Maar zo'n machtig en groot blok schepenen kon de graaf niet blijven tolereren dus werd bij de ordonnantie van 8 april 1297³⁶ beslist om het schepengerecht in drie delen te splitsen: 13 leden die in de ordonnantie nog "échevins"³⁷ worden genoemd, zullen later de schepenen van De Keure worden, 13 leden die in de ordonnantie "conseil"³⁸ worden genoemd, zullen de schepenen van Gedele worden, en 13 "vaghes"³⁹ of wapenlingen. De scheiding tussen Gedele en de Keure wordt bevestigd bij de *Concessio Carolina* van 30 april 1540. Daarin worden dertien mannen toegewezen aan de "hooghe

³¹ A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio*, 108.

³² De invloed van Rubens komt nog ruimschoots ter sprake, onder meer als we het over de figuren van de rivieren hebben. Later zal Rombouts ook effectief samen met Rubens aan de versieringen voor de Blijde Intreden van de kardinaal-infant Ferdinand werken.

³³ Zie bijlage 21.

³⁴ J. GILISSEN, *Les villes en Belgique. Histoire des institutions administratives et judiciaires des villes belges*, in *Recueils de la Société Jean Bodin*, VI, *La Ville, première partie : institutions administratives et judiciaires*, Brussel, éditions de la librairie encyclopédique Bruxelles, 1954, 585-586 (hierna: J. GILISSEN, *Les villes en Belgique*).

³⁵ E. A. GHELDOLF, *Coutume de la ville de Gand in Coutumes des pays et comté de flandre*, Bruxelles, Fr. Gobbaerts, 1868, I, 391 – 395 (hierna: E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I).

³⁶ E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 498-505.

³⁷ Ordonnantie van 8 april 1297, art. 11 : E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 502.

³⁸ Ordonnantie van 8 april 1297, art. 12 : E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 502.

³⁹ Ordonnantie van 8 april 1297, art. 11 : E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 502.

banck” of de “kuere” en dertien andere mannen aan de “nedere banke”. Dit zijn de schepenen van “gedeele”.⁴⁰

3.2 Een divers gamma aan bevoegdheden

12- Het Schepengerecht van Gedele had verschillende belangrijke taken. Deze besloegen zowel rechtspraak als bestuur als regelgeving.⁴¹

13- Ten eerste traden de schepenen van Gedele op als “paisierders”. Dat waren stedelijke, niet-grafelijke rechtbanken die er in het kader van het stedelijk “zoenrecht”, op gericht waren de partijen te verzoenen, en veten en onenigheden tussen medeburgers bij te leggen.⁴² Dit vertoont raakvlakken met wat vandaag de dag tijdens verzoeningspogingen de taak is van de vrederechter of met de taak van een arbitrageorgaan of met de minnelijke schikking met het openbaar ministerie. De drie laatstgenoemde echter staan ter beschikking van alle burgers terwijl het “paisieren” enkel voor de poorters openstond. Een nog belangrijker verschil situeert zich in het feit dat het hier meestal ging om (zwaarwichtig) strafrecht. Het was de bedoeling om na erge vergrijpen de familie van de misdadiger en die van het slachtoffer met elkaar te verzoenen. Zo konden onder meer bloedige familievetes naar de toekomst toe, vermeden worden.⁴³

In de vroege 17^{de} eeuw, de periode waarin Rombouts zijn allegorie maakte, voerde het schepengerecht deze taak alleen uit. Tot het eind van de 14^{de} eeuw⁴⁴ deelde het deze bevoegdheid met de “erfachtige lieden” bij wie men zoendingsprocedures kon uitvoeren.

De functie van “Paisierders” oefenden de schepenen van Gedele uit los van de grafelijke gerechten. Omdat uitspraken tot stand kwamen met toestemming van beide partijen moest geen beroep worden gedaan op grafelijke diensten om de uitspraak af te dwingen. Deze functie van het Schepengerecht van Gedele benadrukte dus de onafhankelijkheid van de Stad Gent ten opzichte van de grafelijke of (in Rombouts’ tijd)de Spaanse overheid. Rombouts’ schilderij is dan ook niet toevallig één lange lofzang op de stad Gent, zonder één enkele verwijzing naar de hogere, centrale overheden (de Graaf, de Spaanse koning, ...). Maar dit is slechts een uiterlijke schijn die wordt gewekt want zoals we straks nog verder zullen aantonen, had in Rombouts’ tijd de Spaanse overheid een aanmerkelijke invloed op het Schepengerecht van Gedele. Bovendien was in Rombouts’ tijd het belang van deze paisiedersfunctie sterk afgenomen.⁴⁵

We kunnen ons afvragen of de gewapende soldaten een verwijzing kunnen zijn naar de strafrechtelijke functie van dit Schepengerecht van Gedele. Deze strafrechtelijke functie concurreerde met het strafrecht dat werd uitgeoefend door de centrale overheid. Bovendien toonde het “private trekken”. De scheiding tussen de burgerlijke en de strafrechtelijke vordering was minder strikt dan nu. Er zijn dus verschillen met ons hedendaagse, verlichte, publieke strafrecht.⁴⁶

⁴⁰ Concessio Carolina, art. 2 : E.A. GHELDOLF, *Coutume de la ville de Gand in Coutumes des pays et comté de Flandre*, Bruxelles, Fr. Gobbaerts, 1887, II, 502 (hierna: E. A. GHELDOLF, *Coutume*, II).

⁴¹ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen van de stad Gent (eind 11e eeuw – 1795)*, in B. AUGUSTYN EN W. PREVENIER, *De gewestelijke en lokale overheidsinstellingen in Vlaanderen tot 1795*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1997, 293-294 (hierna: J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*); J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers- Karel V 1500-1558*, Leuven, Davidsfonds, 1990, 59-61 (hierna: J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*).

⁴² Costume van Gent, rubr. III, art. 2 en 9: E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 16.

⁴³ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61

⁴⁴ Eind 14^{de} eeuw was deze procedure al serieus buiten gebruik maar pas in 1570 was ze zo goed als volledig verdwenen.

⁴⁵ Y. A. J. VAN RINTEL, *De Gentse Magistraat 1555-1795*, Gent, UGent, 2011-2012, 9.

⁴⁶ J. MONBALLYU, *Zes eeuwen strafrecht. De geschiedenis van het Belgische strafrecht (1400-2000)*, Leuven/Voorburg, Acco, 2006, 22-24, 59-63 en 347-351.

14- Een andere belangrijke taak van het Schepengerecht van Gedele was de zorg over de wezen. In de meeste Zuid-Nederlandse steden was hiertoe een weeskamer opgericht. In Gent was dit niet het geval. Daar bleef de schepensbank voor deze zaken bevoegd.⁴⁷

De schepenen traden ambtshalve op als “oppervoogden” van minderjarige wezen en beheerden hun goederen tot hun meerderjarigheid, dat was toen op de leeftijd van 25 jaar, hun huwelijk of hun intrede in de stand der geestelijken. De schepenen beheerden de goederen van het sterfhuis van de ouders of van een van de ouders naargelang het geval.⁴⁸ Om te kunnen toezien op de sterfhuizen en op de rechten van de wezen, moesten de voogden een staat van het goed opgeven.⁴⁹ Met behulp hiervan kon een rechtvaardige verdeling worden doorgevoerd. Dit was het idee daarachter.⁵⁰

De schepenen hadden ook de taak de eigenlijke voogd of voogden, het waren er één of twee, aan te stellen.⁵¹ Als de wezen wilden contracteren, moesten ze eerst toestemming hebben van hun voogd die dus door de schepenen was aangeduid. Verplichtingen aangaan door middel van een contract zonder voogdelijke toestemming was dan wel uitdrukkelijk verboden door de Gentse costume, op dit soort overtredingen was de nietigheid niet uitdrukkelijk voorgeschreven.⁵²

Deze behandeling, dus het functioneren van de schepenen als oppervoogd en het door hen aanstellen van een voogd, stond niet voor om het even welke wees open. De wezen moesten poorterskinderen zijn. Als de ouders van het kind niet als Gentse poorters waren overleden dan werd het kind voor de aanstelling van voogden met strenge hand naar “buiten” verwezen.⁵³

Alle belangrijke akten en stukken in verband met de wezenzorg en de voogdij werden in het wezenboek van het schepengerecht bijgehouden. De wezerijregisters van 1349 tot 1795 zijn alle bewaard en vormen een ware schat voor historici geïnteresseerd in de sociale geschiedenis van onze contreien en van Gent in het bijzonder.⁵⁴

Deze functie van het Schepengerecht van Gedele wordt op het schilderij van Rombouts sterk in de verf gezet. De bovenaan in de compositie tronende Maagd van Gent slaat haar mantel om vijf (wees)kinderen. De stad Gent ontfermt zich letterlijk over de weeskinderen. Deze functie van het schepengerecht speelt een centrale rol in het schilderij. Ons hedendaagse begrip “mantelzorg” schiet ons spontaan te binnen. Bovendien bevinden de weeskinderen zich temidden van de schepenen, die symmetrisch in groepen van vier rond de kinderen zitten.

Het Schepengerecht van Gedele had ook als taak op te treden in erfeniskwesties, waarbij minderjarigen betrokken waren of andere personen die zichzelf niet konden verdedigen, dit was dan bijvoorbeeld wegens ziekte.⁵⁵ Ze passeerden de akten van de vrijwillige rechtspraak inzake de erfenissen van minderjarigen.⁵⁶ De Schepenen van Gedele hadden bovendien ook kennis van de sterfhuizen van de Gentse Poorters.⁵⁷ Een laatste belangrijke taak van het Schepengerecht van Gedele was het optreden als raadgevers voor de schepenen van de Keure bij zaken die het belang van de stad en de burgers raakten. Zo oefenden ze ook macht en invloed uit op het wetgevingsproces en de rechtspraak van de Keure.⁵⁸

⁴⁷ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 293.

⁴⁸ Zoals vastgelegd in de *Concessio Carolina*, art. 16: E. A., *Coutume*, I, 148.

⁴⁹ M. DANNEEL, *Weduwen en wezen*, 24-25 en 141-148.

⁵⁰ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 293-294.

⁵¹ M. DANNEEL, *Weduwen en wezen*, 16.

⁵² P. GODDING, *Le droit privé dans les Pays-Bas méridionaux du 12^{ième} au 18^{ième} siècle*, Brussel, Académie Royale de Belgique, 1987, 73.

⁵³ M. DANNEEL, *Weduwen en wezen*, 133.

⁵⁴ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 15-19 en 133.

⁵⁵ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 59.

⁵⁶ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 60.

⁵⁷ Zoals staat in de gehomologeerde costume van Gent, Rubr. 24, art. 1: E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 112.

⁵⁸ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

3.3 Tanende macht

15- Hoewel het Schepengerecht van Gedele ooit een zeer machtig orgaan was geweest, stond het in de tijd van Rombouts steeds meer onder controle van de centrale macht.

In die periode was het de vorst en/of zijn commissarissen die de schepenbank samenstelden en de nieuwe leden aanduiden. Deze werkwijze was er gekomen in 1540 door de *Concessio Carolina* waarin Karel V de macht van de stad Gent inperkte.⁵⁹ Gent zou voortaan bestuurd worden door een zogenaamde *ordonnance sur l'administration de la justice et police*.⁶⁰

Voor 1540 had de stad het recht om, naast de vier herenkiezers aangesteld door de vorst, zelf vier stedekiezers aan te duiden. Deze mochten samen de nieuwe schepenen verkiezen. De stedekiezers werden aangeduid door de oude schepenen. Maar ook de gilden hadden een grote vinger in de pap te brokken bij de verkiezing van de schepenen. Zij droegen namelijk zelf kandidaten voor, voor de schepenen die de belangen van hun gilden moest verdedigen.⁶¹

Na de *Concessio Carolina* kwam het recht om nieuwe schepenen te verkiezen enkel toe aan de vorst of zijn commissarissen. Zij moesten bovendien geen rekening meer houden met het feit dat de schepenen uit de verschillende geledingen van de beroepsbevolking moesten komen⁶² (Wat er voorheen voor gezorgd had dat de macht evenredig tussen de verschillende gilden verdeeld was)⁶³. Deze “verkiezing” gebeurde voortaan jaarlijks op 10 mei. Ook de verantwoordelijken voor de staatsfinanciën en de hoogbaljuw werden door de vorst en zijn commissarissen verkozen. De controle en het afsluiten van de stadsrekeningen zou voortaan ook door commissarissen van de vorst worden gedaan.⁶⁴ Bovendien werd door de *Concessio Carolina* de politieke macht van de ambachtsgilden geneutraliseerd en werd de buitenpoorterij afgeschaft.⁶⁵

Na de *Concessio Carolina* waren de schepenen dus allesbehalve kritisch ten opzichte van het Brusselse bestuur, laat staan dat ze er een dam tegen vormden, integendeel. Nu de commissarissen van de vorst de schepenen verkozen, werden trouw en inschikkelijkheid tegenover de vorst en zijn bestuur de facto de belangrijkste criteria om verkozen te geraken.⁶⁶

16- Het is ook niet oninteressant om naar de andere voorwaarden waaraan de kandidaat-schepenen moesten voldoen, te kijken. Ze moesten man zijn, meerderjarig (in die tijd lag de meerderjarigheidsgrens op 25 jaar) en ze moesten poorter zijn.⁶⁷ Hierbij wordt duidelijk dat er van een algemeen passief kiesrecht geen sprake is. Dat minderjarigen geen schepenen mogen zijn, is tegenwoordig ook nog zo (hoewel nu de meerderjarigheidleeftijd lager ligt natuurlijk, namelijk op 18 jaar) maar ongeveer de helft van de bevolking bleef in de kou staan omdat vrouwen geen schepenen mochten worden. Het belangrijkste was dat enkel poorters tot het schepenenambt toegelaten werden. Hierdoor bleef de macht de facto in handen van de goeude klasse. Meer nog dan de bevolking te vertegenwoordigen, bestendigden de twee schepenbanken de macht van de patriciërsklasse in Gent. De macht bleef met andere woorden binnen hun in-crowd. Hun belangen stonden in het beleid van die schepenbanken dan ook voorop.⁶⁸ Niet toevallig traden bijvoorbeeld de schepenen van Gedele enkel als paisierders op voor de patriciërs.⁶⁹ Het “plebs” kon van deze handige procedure geen gebruik maken.

⁵⁹ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 284-285.

⁶⁰ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 1989, 61.

⁶¹ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 282.

⁶² J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 284.

⁶³ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 284.

⁶⁴ J. DECAVELE (ed.), *Gent – apologie van een rebelse stad*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, 111 (hierna: J. DECAVELE (ed.), *Gent*).

⁶⁵ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 62.

⁶⁶ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 284.

⁶⁷ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

⁶⁸ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 284-285.

⁶⁹ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

In Rombouts' tijd zetelden in de schepencolleges dus vooral patriciërs. Steeds dezelfde families waren vertegenwoordigd in de verschillende samenstellingen.⁷⁰

Rombouts' schilderij vormt dus niet alleen de legitimatie van een bestuurlijke en rechterlijke instelling maar dus ook van een bepaalde klasse. Dat er voor dit schilderij geput werd uit allerlei geleerde symbolen die vaak in de glorieuze, klassieke oudheid geworteld waren, hoeft dan ook niet te verbazen.

17- Na de *Concessio Carolina* werden er nog meer maatregelen genomen die de inperking van de macht van de schepenbanken verder bewerkstelligden. Zes jaar erna kwam Karel V immers met een ander voorstel aanzetten dat tot doel had zijn grip op de stedelijke rechtspraak te verstevigen. Voortaan moesten de twee schepenbanken hun rechtsregels optekenen en voorleggen aan de Raad van Vlaanderen om ze te laten homologeren. Hiervoor hadden de schepenbanken steeds gebruikgemaakt van ongeschreven gewoonterecht of costuimen. Door deze regels te boek te stellen en te laten homologeren, hoopte de keizer meer vat te krijgen op de grillige bestuursgewoonten.⁷¹ Deze opgetekende en gehomologeerde costuimen zouden blijven gelden tot het einde van het ancien régime.⁷² Ook in Rombouts' tijd waren deze regels nog steeds van kracht. In dit opzicht krijgt het boek dat de tweede schepen van links op Rombouts' schilderij *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* vasthoudt⁷³, een bijzondere betekenis. Na de *Concessio Carolina* waren de schepenen immers toegewezen op boeken om de rechtsregels toe te passen. De vrijheid en soepelheid van het costumier recht waren verdwenen. In de plaats daarvan was er een meer rigied corpus van regels gekomen, waarin de vorst alle regels die tegen zijn macht konden indruisen, had laten verdwijnen.

18- De macht die in Rombouts' *Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* wordt tentoongespreid en verheerlijkt, was in werkelijkheid dus tanende. Hier wordt het imago van een instituut dat tanende is, opgepoetst. Hoewel de verdiensten van het schepengerecht voor de Gentse zaak en de onafhankelijkheid van de stad Gent in de verf worden gezet, was het Schepengerecht van Gedele een orgaan geworden dat onder de knoet van de Spaanse overheerser zat en bijgevolg ook vooral diens belangen diende. De propagandafunctie van dit schilderij moge dus duidelijk zijn. Een legitimerende façade wordt opgetrokken om de werkelijkheid te verbloemen.

3.4 Ambten die het Schepengerecht van Gedele bijstonden in hun taak

19- Om hun taken uit te voeren beschikte het Schepengerecht van Gedele over een uitgebreid ambtenarenkorps.⁷⁴ Een heleboel personen stond hen bij of had rechtstreeks of onrechtstreeks te maken met het Schepengerecht van Gedele. Zijn deze personen op het schilderij te zien?

Op de hoogste trede van de ambtenarenladder stonden drie pensionarissen met daaronder 10 secretarissen. Het Schepengerecht van Gedele beschikte over een van deze drie pensionarissen. De andere twee hoorden bij het schepengerecht van de Keure. De pensionarissen waren juridische adviseurs. Ze stonden beide schepencolleges bij, ontwierpen de stedelijke reglementen en bereidden de vonnissen voor. Ze maakten deel uit van de stadsafvaardiging in de staten van Vlaanderen. De secretarissen stonden in voor de bescheiden, de registers, de notulen en de uitgaande briefwisseling. Het werkelijke schrijfwerk werd door een klerk gedaan.⁷⁵ Zou het kunnen dat de zittende vrouwelijke

⁷⁰ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 284.

⁷¹ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 62.

⁷² Er was wel een korte onderbreking tijdens de calvinistische Republiek (1578-1584).

⁷³ Zie randnummer 53.

⁷⁴ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

⁷⁵ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

figuur die de wijsheid (Prudentia) voorstelt, bedoeld was om deze schrijffunctie van de klerken of de secretarissen of in bredere zin het gehele ambtenarenapparaat dat het schepencollege ondersteunde, in herinnering te brengen? In die zin zou de Prudentia-figuur dan niet betekenisloos onderaan het schilderij staan. Een klerk, secretaris (of meer in het algemeen: een ambtenaar) was immers ook in werkelijkheid “ondergeschikt” aan de schepenen.

Op de laagste treden van de ambtenladder stonden de moorkinderen, allerlei sergeanten, de knapen, de boden en garsoenen. De uitvoerders van de ambten op dit niveau konden voor allerlei taken worden ingezet en stonden onder het gezag van de schepenen. Ze konden zowel politionele functies vervullen als met allerlei klusjes opgezeteld worden.⁷⁶ De moorkinderen waren een soort klusjesdienst. Ze hielpen soms bij openbare werken en zagen vaak “zwart” na de zware arbeid. Daardoor leken ze wel Moren. Ze waren vooral een paramilitaire groep die onder leiding stond van de koning der ribauden. Ze konden zowel binnen als buiten de stad opereren. Een andere dergelijke paramilitaire groep waren de witte kaproenen.⁷⁷ We zouden deze kunnen vergelijken met een stedelijk politiekorps. Maar dit werk was in het ancien régime een heel stuk gevaarlijker dan nu. De witte kaproenen bestonden vooral uit dagloners uit de handwerkersklasse die een centje wilden bijverdienen.⁷⁸ De sergeanten vervulden onder andere allerlei politionele taken.⁷⁹ Misschien zouden de soldaten onderaan links op het schilderij dergelijke sergeanten kunnen zijn. De soldaten zijn immers ondergeschikt aan de schepenen van Gedele. Dit was toen in werkelijkheid zo en dat zien we ook op het schilderij. De sergeanten stonden ten dienste van het Schepengerecht van Gedele. Het waren soldaten die uit de poorterij of uit de ambachten werden gerekruteerd. Het aantal sergeanten werd onder Filips de Goede tot acht beperkt. Op ons schilderij staan er wel acht schepenen maar geen acht soldaten.⁸⁰ Dan was er ook nog de thesaurier of schatbewaarder. Hij was de hoofdverantwoordelijke voor de boekhouding. Een ontvanger van de werken en een ontvanger van de issue stonden hem bij in zijn taak. Een issue was een eenmalige heffing op de vermogens die uit de stad wegvloeiden. Samen met de klerken stelden ze de jaarrekening op.⁸¹

Al bij al krijgt dit uitgebreid en divers kader van ambten dat de schepenen niet weinig hielp bij het bestuur van de stad weinig aandacht op dit schilderij. Enkel de schrijvende figuur van Prudentia en de soldaten zouden een verwijzing hiernaar kunnen zijn. Het zijn dus duidelijk de schepenen zelf die de aandacht naar zich toetrekken en, om het weinig eerbiedig te zeggen, met de pluimen gaan lopen.

3.5 Een kale nieuwbouw verfraaid

20- Het moeten frustrerende jaren geweest zijn, einde 16^{de} eeuw, voor de schepenen van Gedele. Jarenlang hadden ze hun oude pand aan de Botermarkt moeten blijven betrekken, terwijl ze met lede ogen toezagen hoe het peperdure ontwerp van Dominicus de Waghmakere en Rombout Keldermans voor het nieuwe stadhuis in flamboyant gotische stijl, nooit voltooid zou kunnen worden, en hoe de vleugel voor hun collega's van de Keure al jaren was afgewerkt en hoe deze schepenen van de Keure al in hun nieuwe schepenkamer zetelden. De oplossing werd gevonden in het optrekken van een (goedkopere) renaissancevleugel. Op 4 juli 1595 was het zover: de eerste steen van het nieuwe Schepengerecht van Gedele werd gelegd. Maar het duurde nog tot 6 mei 1621

⁷⁶ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 299.

⁷⁷ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 299.

⁷⁸ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie in de steden van het graafschap Vlaanderen in de late middeleeuwen. De Vlaamse gemeentelegers of stedelijke milities in de 14^{de} en de 15^{de} eeuw, met bijzondere aandacht voor het gemeenteleger van Gent*, Gent, Universiteit Gent, 1993-1994, 176 (hierna: J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*).

⁷⁹ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

⁸⁰ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 299.

⁸¹ J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*, 61.

voor de schepenen van Gedele hun nieuwe vleugel konden betrekken.⁸² De muren van deze nieuwbouw waren nog kaal. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat in dit kader onder meer aan Rombouts werd gevraagd om nieuw werk voor het Schepengerecht te maken.⁸³ Zo kwam *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*, waaraan wij het grootste deel van onze uiteenzetting zullen wijden, tot stand.⁸⁴ De stadsrekening waarin Rombouts voor het afgeleverde schilderij wordt betaald, is bewaard gebleven. We lezen hierin onder meer dat de schilder de voor die tijd aanzienlijke som van 250 lb. gr.⁸⁵ werd uitbetaald en dat het schilderij bestemd was voor de schouw van de “camere van myne heeren schepenen van Ghedelee”, dit was de schepen- of collegkamer van Gedele. We lezen ook dat Rombouts 5 lb. gr. kreeg om de onkosten die hij maakte, te vergoeden.⁸⁶ Aan ene Jan van de Steene werd gevraagd om een schouw te maken op maat van het schilderij. De gigantische schouw, bleek echter zo onpraktisch dat later een kleinere schouw werd bijgemetst.⁸⁷

4. Inspiratiebronnen

21- Het iconografisch programma van Rombouts’ allegorie is erg uitgebreid. Waar haalde Rombouts zijn inspiratie voor de veelheid aan symbolen die dit werk rijk is? Dit zullen we onder meer in de volgende hoofdstukken nagaan. Maar eerst halen we enkele boeken aan waaruit Rombouts inspiratie putte en die we in het vervolg van onze uiteenzetting ettelijke keren zullen vermelden.

Ik wil er nog even op wijzen dat er is geopperd dat het iconografisch programma door anderen, waarschijnlijk door de opdrachtgevers, voor Rombouts is uitgedokterd⁸⁸. Dit zou kunnen omdat we, hoewel deze meester een aantoonbare liefde heeft voor symboliek, allegorische taferelen van een dergelijke complexiteit verder niet in Rombouts’ oeuvre aantreffen.

4.1 Andreas Alciatus

22- Andrea Alciato of Andreas Alciatus was een Italiaans rechtsgeleerde en humanist.⁸⁹ In 1531⁹⁰ verschenen voor het eerst zijn *Epigrammen*, een bundeling van 104 emblemata of emblemen. Dit zijn afbeeldingen die voorzien zijn van een kort onderschrift en een epigram, een kort gedicht. Aan wat er op de afbeeldingen staat, wordt een korte, moraliserende uitleg gekoppeld. Het boek kende een enorm succes en werd over heel Europa herdrukt.⁹¹ Zo verzorgde de Officina Plantina in 1591 een uitgave.⁹² Dat Rombouts dit werk kende, is dus zeer waarschijnlijk. We gaan na of hij zich net zoals vele andere schilders door Alciatus’ boek liet inspireren.

⁸² F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, Brussel, Paleis der Academiën, 1978, 152-180 (hierna: F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*)

⁸³ J. DHONDT, *Gent*, Antwerpen, De Sikkell, 1947, 172.

⁸⁴ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 180-181.

⁸⁵ Pond groten.

⁸⁶ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 343.

⁸⁷ H. PAUWELS, *De schoorstenen van het Stadhuis te Gent*, Gent, Stadsbestuur Gent, 1952, 37. (hierna: H. PAUWELS, *De schoorstenen*).

⁸⁸ C. BRAET, *Theodoor Rombouts*, 45.

⁸⁹ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (consultatie 1 februari 2014).

⁹⁰ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a&o=> (consultatie 1 februari 2014).

⁹¹ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (consultatie 1 februari 2014).

⁹² <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A91a&o=> (consultatie 1 februari 2014).

4.2 Piero Valeriano Bolzani

23- Piero Valeriano Bolzani is een Italiaanse humanist die in 1556 aangestoken door de herontdekking van Horapollon's *Hieroglyphica*, een boek waarin deze Romeinse auteur hiërogliefen uitlegt, zelf een boek, getiteld *Hieroglyphica*⁹³, uitgaf. Het is één van de eerste iconografische handboeken uit de renaissance.

4.3 Roemer Visscher

24- De Nederlandse dichter Roemer Pieterszoon Visscher bracht in 1614 zijn beroemde embleemboek *Sinnepoppen* uit. Net zoals bij Alciatus zijn de afbeeldingen voorzien van een kort onderschrift en een verklarende, moraliserende tekst. Visschers bundel heeft een sterk moraliserende inslag. Het voorwerp op de prentjes krijgt zo meestal een symbolische betekenis mee.⁹⁴ De schilders uit Visschers tijd lieten zich massaal inspireren door dit boek. Raux gaf al een aanzet tot het idee dat ook Rombouts zich wellicht door de *Sinnepoppen* liet inspireren.⁹⁵ Wij putten deze piste verder uit en gaan na in hoeverre dit het geval was voor *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*.

4.4 Cesare Ripa

25- In het kader van de afbeelding van de deugden op de allegorie is het ook handig Cesare Ripa's beroemde boek *Iconologia* in het achterhoofd te houden. Dit werk verscheen voor het eerst in 1593 in Rome. In de periode dat Rombouts in Rome verbleef, was het boek er dus al een aantal jaren uit. Dat hij ermee in aanraking is gekomen, is reëel. Als hij met het boek zelf niet in aanraking kwam, is de kans groot dat hij onrechtstreeks met de inhoud ervan in aanraking kwam. De symbolen uit dit boek werden immers massaal door kunstenaars overgenomen, hoewel het eigenlijk in de eerste plaats voor dichters, redenaars en priesters was geschreven. Bovendien had Ripa zich voor zijn boek gebaseerd op de symbooltaal die eeuwenlang in zwang was. Hij wou, wat eerder al geschreven was over symbolen, op een overzichtelijke manier bundelen eerder dan dat hij nieuwe symbolen wou invoeren. Ripa baseerde zich onder andere op het werk van Aristoteles, Ovidius, Homeros, Plinius, Alciatus, Boccaccio, Piero Valeriano Bolzani, ...⁹⁶ Hierbij moeten we wel opmerken dat het boek maar in 1644 in een Nederlandse vertaling verscheen.⁹⁷

Ripa's boek is bijzonder handig. Hij toont steeds hoe een abstract begrip in concreto kan worden voorgesteld. Aanvankelijk stonden al deze begrippen alfabetisch opgesomd met vervolgens een uitleg erbij hoe je ze moest verbeelden. In de meeste uitgaven staan er bovendien prentjes van hoe de personificatie er dan moest uitzien. In de allereerste uitgaven was dit echter niet het geval.⁹⁸

Omdat hier discussie over is, zullen we het volgende nagaan: Inspireerde Rombouts zich op Ripa's boek of haalde hij de mosterd elders?

⁹³ P. V. BOLZANI, *Hieroglyphica*, in *The Renaissance and the Gods*, Londen/ New York, Garland Publishing, 1976, 1-632 (hierna: P. V. BOLZANI, *Hieroglyphica*); P. V. BOLZANI, *Les hieroglyphiques*, in *The Renaissance and the Gods*, Londen/ New York, Garland Publishing, 1976, livre I en livre XVI, 15 en 795 (hierna: P. V. BOLZANI, *Les hieroglyphiques*).

⁹⁴ http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/ (consultatie 1 februari 2014).

⁹⁵ S. RAUX, "L'Echanson de Théodore Rombouts: une allégorie de la Tempérance dévoilée", in *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, 198 (hierna: S. RAUX, *L'Echanson*).

⁹⁶ E. A. MASER, *Cesare Ripa-Baroque and rococo pictorial imagery*, New York, Dover publications, 1978, 7-8 (hierna: E. A. MASER, *Cesare Ripa*).

⁹⁷ http://www.dbnl.org/tekst/pers001cesa01_01/ (consultatie 1 februari 2014).

⁹⁸ E. A. MASER, *Cesare Ripa*, 10.

5. Een barmhartige moederfiguur

26- Een van de opvallendste figuren op het schilderij is de vrouwenfiguur op de troon die met haar blauwe mantel enkele kinderen omhult. De symbolische betekenis van deze figuur is complex.⁹⁹ Meerdere betekenissen kunnen aan haar worden toegedicht.

5.1 De Maagd van Gent

27- Eén van de meest voor de hand liggende manieren om de betekenis van deze vrouwenfiguur uit te leggen, is om haar te zien als de Maagd van Gent.

De Maagd van Gent is een aloud symbool voor de stad Gent.

Het voorstellen van de stad Gent door een maagd is geen alleenstaand fenomeen, integendeel. Vele andere Vlaamse steden kenden ook zogenaamde stedemaagden, denken we maar aan Antwerpen, Doornik, Brugge, Brussel, Doornik, Leuven, Mechelen, ...¹⁰⁰ De Maagd van Gent staat nog steeds op het wapenschild van de stad Gent. Dat huidige stadswapen dateert maar uit 1990. Het was bedoeld als vervanger van het stadswapen dat tijdens de Hollandse overheersing was geïntroduceerd. Het bestond uit een zilveren leeuw op een zwarte achtergrond. Het symbool van de leeuw is waarschijnlijk te danken aan de graven van Vlaanderen van wie het symbool de leeuw was. De merkwaardige zilveren kleur van de leeuw en ook de zwarte achtergrondkleur vinden hun oorsprong bij de kleuren van de Gentse burggraven. Zij waren de leenmannen van de graven van Vlaanderen. Het wapenschild combineert dus mooi de kentekens van zowel leenheer als leenman.¹⁰¹ Parallel aan de traditie van de zilveren leeuw op de zwarte achtergrond is die van de Maagd van Gent. In het nieuwe wapenschild kreeg zij, na bijna anderhalve eeuw naar de achtergrond te zijn verdrongen, ook een plaatsje.

Het huidige wapenschild van Gent vormt dus een combinatie van beide tradities: De Maagd van Gent houdt het schild met de zilveren leeuw vast.¹⁰² Merk op dat de leeuw het bindmiddel vormt tussen beide tradities, want ook in het verhaal van de Maagd van Gent speelt hij zoals we zullen zien, een belangrijke rol. Er werd ook een kleine leeuwenvlag aan het wapenschild toegevoegd waardoor op het wapenschild van de stad Gent nu drie leeuwen staan.¹⁰³

28- De figuur van de Maagd van Gent gaat terug op het gedicht “De Maghet van Ghent” van Boudewijn van der Lore, een sproke, dus een kort hoofs gedicht, waarin hij de moedige Vlamingen die het geweld van graaf Lodewijk van Male trotseerden, verheerlijkt.¹⁰⁴

Het gedicht zou ontstaan zijn uit een droom van Boudewijn van der Lore. In die droom loopt Boudewijn door een bos en op de samenvloeiing van twee rivieren (een duidelijke verwijzing naar de

⁹⁹ In de loop der eeuwen stelde deze figuur toeschouwers blijkbaar al voor raadsels. Descamps noemt Rombouts werk “Thémis avec les attributs de la Justice”. Hij vermeldt overigens in dezelfde zaal ook een “Offer van Abraham” door Rombouts. Misschien gaat het hier om een schilderij dat nu wordt toegeschreven aan Gerhard Seghers of om een verloren gegaan werk: M. DESCAMPS, *Voyage Pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Antwerpen, J. Grangé, 1792, 229; Ook in 1771 werd het werk al soortgelijk beschreven: X., *Description des plus fameux tableaux que l'on trouve dans les Eglises et autres Edifices*, Gent, Pierre de Goesin, 1771, 2 (hierna: M. DESCAMPS, *Voyage*).

¹⁰⁰ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent. Zeshonderd jaar jong*, Gent, bibliotheek van universiteit Gent, 1981, 8 (hierna: W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*).

¹⁰¹ www.gent.be/eCache/THE/4/216.cmVjPTQxNTMz.html (consultatie 6 februari 2014).

¹⁰² www.gent.be/eCache/THE/4/216.cmVjPTQxNTMz.html (consultatie 6 februari 2014).

¹⁰³ www.gent.be/eCache/THE/4/216.cmVjPTQxNTMz.html (consultatie 6 februari 2014).

¹⁰⁴ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 3.

samenvloeiing van de Schelde en de Leie) treft hij in een tuin een mooi meisje aan. Dit blijkt de Maagd van Gent te zijn. Ze omarmt een witte (zilveren) leeuw met een halsband en een gouden kroon en kust hem. Dit idyllische tafereel wordt echter verstoord wanneer de graaf van Vlaanderen met zijn manschappen opduikt. Opgeschrikt door de leeuw en ontroerd door de maagd houdt de graaf halt.¹⁰⁵ De manschappen van de graaf worden teruggeslagen. De Maagd van Gent legt uit dat in haar strijd de patroonheiligen van de stad Gent haar steeds bijstaan en dat ze daarom de strijd met de graaf won. Dan ontwaakt Boudewijn uit zijn droom. Op het einde van zijn gedicht drukt hij nog eens de wens uit dat hij hoopt op een verzoening tussen Gent en de graaf.¹⁰⁶

29- Bij de talrijke voorstellingen van de Maagd van Gent keren bepaalde kenmerkende attributen regelmatig terug.¹⁰⁷ Sommige daarvan vinden we niet op het schilderij terug zoals: een tuin, een omheining, een muurkroon, een standaard...¹⁰⁸, andere wel, zoals de leeuw.¹⁰⁹ Hij ligt onderaan de voeten van de Maagd van Gent. De leeuw is dus onderdanig aan de maagd. Hij spert vervaarlijk zijn muil open. Dit doet ons denken aan de dreigende houding van de leeuw die we ook in het gedicht terugvinden, hoewel de leeuw hier in de eerste plaats verschijnt als een attribuut van de Maagd van Gent. Toch mogen we ook niet vergeten dat de leeuw een oud symbool van justitie is.¹¹⁰ In de *Hieroglyphica* van Piero Valeriano Bolzani verschijnt de leeuw bijvoorbeeld meerdere malen in deze context.¹¹¹

30- Maar waarom wordt hier gekozen voor een “maagd”? Net zoals een maagd moest Gent gaaf en ongeschonden blijven. Zoals duidelijk blijkt uit de legende van de Maagd van Gent wordt hiermee vooral op de onafhankelijkheid van de stad Gent ten opzichte van de graven van Vlaanderen gezinspeeld.¹¹² Ook de blauwe kleur van het gewaad van de maagd op ons schilderij kunnen we zien als een verwijzing naar haar maagdelijkheid, tenminste als we de lijn doortrekken naar het blauwe gewaad waarin de Heilige Maagd Maria meestal wordt voorgesteld. In het gedicht van Boudewijn van de Lore is de kleur van het gewaad van de Maagd wel degelijk zwart.¹¹³

5.2 Dame Justitia van haar attributen beroofd

31- Drie van de vier kardinale deugden staan zeer nadrukkelijk op het schilderij afgebeeld¹¹⁴, namelijk Fortitudo, Prudentia en Temperantia. Eén van de vier kardinale deugden lijkt te ontbreken, namelijk de voor het schepengerecht misschien belangrijkste: Justitia.

Als we echter kijken naar hoe Justitia traditioneel wordt afgebeeld en naar de attributen die ze draagt dan wordt het een en ander duidelijk. Traditioneel wordt Justitia voorgesteld als een vrouw met in haar handen een zwaard en een weegschaal. Meestal is ze ook geblinddoekt. Zowel de blinddoek als het zwaard en de balans vinden we op het schilderij terug. We zien ook andere attributen die wel eens op Justitia-voorstellingen durven voorkomen zoals daar zijn: een boek, een

¹⁰⁵ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 4-8.

¹⁰⁶ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 8.

¹⁰⁷ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 9.

¹⁰⁸ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 9.

¹⁰⁹ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 4-9.

¹¹⁰ W. DEONNA, “Salve me de are leonis”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, XXVIII, 1950, 497-498; . OSTWALDT, *Aequitas und Justitia in Signa Juris*, Halle, Peter Junkermann Verlag, 2009, nr.3, 102-103 (hierna: L. OSTWALDT, *Aequitas*).

¹¹¹ De leeuw is bij Bolzani een justitiesymbool wanneer hij een gesluierde vrouw op zijn rug heeft alsook wanneer hij de Justitia, wiens gezicht achter de sterren verborgen is, flankeert: P. V. BOLZANI, *Hieroglyphica*, Liber I, 13; P. V. BOLZANI, *Les hieroglyphiques*, livre I en livre XVI, 15 en 795).

¹¹² W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 6-9.

¹¹³ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 7.

¹¹⁴ Zie randnummers 37-49.

zegepalm, een wit kleed, een baldakijn en een hoorn des overvloeds. Er zijn nog andere attributen, waarnaar we hier tevergeefs zoeken, die wel eens bij Dame Justitia aangetroffen worden: zoals een reiger, een bijl met roedenbundel, een globe, ...¹¹⁵

32- Met andere woorden: we zouden de Maagd van Gent-figuur ook kunnen zien als een Justitia-figuur. Ze is niet alleen vrouwelijk, ze troont ook tussen de schepenen net zoals de goede Justitie in de Gdansk-cyclus van Hans Vredeman de Vries¹¹⁶ en de Justitia op *De Brabantse munterseed* van Cornelis de Vos¹¹⁷. Ze zit bovendien onder een baldakijn, een plaats die traditioneel wordt geassocieerd met rechters of zij die recht spreken. Bovendien is haar kleed deels wit, deels blauw. Als het blauw van haar kleed het blauw van de maagd(elijkheid) is, dan zou het wit naar het traditioneel witte kleed van Justitia kunnen verwijzen.¹¹⁸ Dan gaat het om een Justitia die van haar attributen is ontdaan. Immers, haar functies (en ook haar deugdelijkheid) worden in de praktijk gebracht door de schepenen van Gedele. Justitia heeft haar taken aan hen overgedragen.

Bij de bespreking van de schepenen en hun attributen zullen wij meer nauwkeurig nagaan welke functie elk attribuut op Justitia-voorstellingen had.

33- In dit verband moeten we het ook nog hebben over een figuur uit de *Iconologia* van Ripa die onze aandacht verdient: Judicium (rechtspraak/ oordeel). Hij wordt voorgesteld als een man¹¹⁹, dit in tegenstelling tot Justitia die stevast door een vrouw wordt voorgesteld. Maar rechters waren in die tijd natuurlijk mannen. Dat Ripa allesbehalve een feminist was, blijkt ook uit de voorstelling van "Injustitia". Dat is namelijk een vrouw, die dan nog voorzien is van militaire wapens, in de praktijk meestal door mannen gedragen.¹²⁰ Nu terug naar de figuur van "Judicium": De allegorische figuur verwijst dan ook eerder naar de handeling van het oordelen of rechtspreken dan naar de deugd van het rechtvaardig zijn. Opvallend hierbij is de roede met slang waarmee deze rechtersfiguur wordt voorgesteld.¹²¹ In latere uitgaven wordt deze roede soms vervangen door een spiegel waar de slang dan rond kronkelt,¹²² het attribuut waarmee Prudentia op Rombouts' schilderij wordt voorgesteld.

34- Het meest relevant voor ons is de voorstelling die Ripa maakt van Justitia. We zien zijn veelgevolgde voorstelling van Dame Justitia en we merken meteen veel attributen op die we ook in ons schilderij terugvinden.¹²³ Justitia is hier een vrouw in tegenstelling tot de voorstelling van Judicium die we eerder tegenkwamen.¹²⁴ In haar ene hand houdt zij het zwaard¹²⁵ en in haar andere hand houdt zij de weegschaal.¹²⁶ Naar de lictorenbijl is het op ons schilderij echter tevergeefs zoeken.¹²⁷ Het gulden halssnoer met een oog in het midden vinden we ook niet op ons schilderij

¹¹⁵ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 99-126; W. SCHILD, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, 1995, Keulen, DuMont Buchverlag, 121 (hierna: W. SCHILD, *Bilder*).

¹¹⁶ Zie randnummer 54.

¹¹⁷ Zie randnummer 103.

¹¹⁸ L. OSTWALDT, *Aequitas* 101.

¹¹⁹ C. RIPA, *Iconologia*, New York en Londen, Garland Publishing, 1981, 199 (hierna: C. RIPA, *Iconologia*); C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 434.

¹²⁰ C. RIPA, *Iconologia*, 250; E. A. MASER, *Cesare Ripa*, 116-117.

¹²¹ C. RIPA, *Iconologia*, 199; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 434.

¹²² E. A. MASER, *Cesare Ripa*, 98-99.

¹²³ C. RIPA, *Iconologia*, 201-202; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 432-433.

¹²⁴ C. RIPA, *Iconologia*, 201-202; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 432.

¹²⁵ C. RIPA, *Iconologia*, 201-202; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands*, Soest, Davaco publishers, 1971, 432 (hierna: C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*).

¹²⁶ C. RIPA, *Iconologia*, 201-202; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 432.

¹²⁷ E. A. MASER, *Cesare Ripa*, 121.

terug.¹²⁸ Het is eveneens opvallend dat Justitia vaak wordt geassocieerd met maagdelijkheid. Ripa zegt dat Justitia als een maagd moet worden afgebeeld.¹²⁹

Ripa onderscheidt naast de “algemene” Justitia nog andere “specifieke” vormen van Justitia. Zo is er de “Justitia retta”. Ripa beeldt naast deze “Justitia retta” (rechtlijnige rechtspraak) zowel een hond als een slang af. De hond staat voor vriendschap; de slang staat voor vijandigheid. Zowel voor vriendschap als voor vijandschap is bij Justitia geen plaats.¹³⁰ Bij de voorstelling van Prudentia zien we op ons schilderij zowel een slang als een hond opduiken. Een teken dat wijst op deze dualiteit? Dit is misschien niet zo, want de hond en de slang zijn ook traditionele attributen van Prudentia zoals we later zullen zien.¹³¹ Er is ook de Justitia Divina: zij heeft naast de obligate weegschaal en zwaard, een gouden kroon, lange haarvlechten en een gouden kleed. Ze zit op een wereldbol.¹³² Symbolen die we duidelijk niet op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* terugvinden.

Van strenge rechtspraak (Justitia Rigorosa) is Ripa duidelijk geen fan. Deze rechtspraak wordt namelijk afgebeeld als een geraamte. De begeleidende tekst benadrukt de nadelige gevolgen van al te strenge rechtspraak.¹³³

Dat Rombouts zich niet liet beïnvloeden door Ripa’s afbeelding van deze specifiekere vormen van Justitia moge duidelijk zijn.

5.3 Een mantel van geborgenheid

35- De Maagd van Gent/ Dame Justitia slaat haar mantel om vijf (wees)kinderen.

Deze voorstelling van de Maagd van Gent doet denken aan de zogenaamde mantelmadonna’s. Dit zijn voorstellingen van de Maagd Maria die haar mantel uitspreidt over verschillende personages rondom haar. Het kan bijvoorbeeld gaan om de schenkers van het schilderij maar in veel gevallen gaat het om mensen die de verschillende lagen van de bevolking voorstellen¹³⁴. In dit laatste geval is de boodschap duidelijk: de kerk beheerst en beschermt heel de samenleving.

Zouden we de Maagd van Gent op Rombouts’ allegorie kunnen zien als een wereldse variant op deze mantelmadonna’s? Hierdoor zou dit wereldse personage nog meer religieuze panache krijgen.

36- In dit verband dienen we ook de aandacht te vestigen op een miniatuur uit een handschrift van Regionaldus Piramus¹³⁵ naar de Ethiek van Aristoteles van omstreeks 1500. Daar wordt een voorstelling van het leven in de stad gegeven, inclusief rechtsprekende vorst. In het midden zien we een Dame Justitia onder een triomfboog. Ze is opvallend groot in vergelijking met de huisjes rondom haar. Ze slaat haar mantel om de vier deugden. Het gebaar doet erg denken aan wat de Justitia / Maagd van Gent op ons schilderij doet. Op deze miniatuur wou de miniaturist de deugdenleer van zowel Aristoteles als Plato illustreren. Zoals we nog zullen zien, beschouwde Plato de vier kardinale deugden als elkaars gelijken.¹³⁶ Maar Aristoteles¹³⁷ zag Justitia als een hoofddeugd die boven de andere deugden stond (deze was voor hem nauw verwant met de ratio). Ook Cicero en de

¹²⁸ C. RIPA, *Iconologia*, 201-202; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 432.

¹²⁹ C. RIPA, *Iconologia*, 201; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 432.

¹³⁰ C. RIPA, *Iconologia*, 201-202; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 432; E. A. MASER, *Cesare Ripa-Baroque and rococo pictorial imagery*, New York, Dover publications, 1978, 121.

¹³¹ Zie randnummer 43.

¹³² C. RIPA, *Iconologia*, 202-203; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 433-434;

¹³³ C. RIPA, *Iconologia*, 204; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 433;

¹³⁴ Een voorbeeld hiervan is de mantelmadonna in het Musée Crozatier in Le Puy-en-Velay waarin de ideale christelijke maatschappij wordt voorgesteld met alle standen vertegenwoordigd: S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg naar Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, 148-149.

¹³⁵ Zie bijlage 24.

¹³⁶ W. SCHILD, *Bilder*, 102.

¹³⁷ Onder deze algemene Justitia onderscheidde hij ook nog de particuliere justitie als deugd. Deze stond onder de algemene Justitia. Ze vertegenwoordigde de verhouding tussen Justitia en de mensheid.

kerkvaders waren deze mening toegedaan.¹³⁸ Vandaar dat Justitia de andere deugden onder haar mantel beschermt. Ook in Rombouts' schilderij zijn zowel Justitia als het rechtsorgaan boven de kardinale deugden geplaatst. Zou hier ook sprake kunnen zijn van een vereniging van Plato's deugdenleer met die van Aristoteles? De vier deugden worden hier afgebeeld maar onder hen neemt Justitia wel de hoofdpositie in.

Over de deugdenleer van Plato en Aristoteles en de mogelijke band met Rombouts' allegorie vertellen we straks meer.

6. Drie van de vier kardinale deugden

37- Opvallende figuren op ons schilderij zijn de 3 vrouwen. Ze zijn omringd door een aantal op het eerste gezicht raadselachtige symbolen.

Het gaat hier om personificaties van drie van de vier kardinale deugden.

6.1 De kardinale deugden

38- De vier kardinale deugden zouden voor het eerst voorkomen in de *Politeia* van Plato. Over deze deugden moesten de burgers van de ideale stadstaat beschikken. De vier kardinale deugden zijn dan: kracht/ moed (*fortitudo*), wijsheid/ voorzichtigheid (*prudentia*), gematigdheid (*temperantia*) en rechtvaardigheid (*justitia*). In de middeleeuwen vormden ze de zeven deugden samen met de drie christelijke deugden: geloof (*fides*), hoop (*spes*) en liefde (*caritas*). De kerkvaders voerden ze in de christelijke traditie in. Via de eucharistie wordt een christen deel van deze deugden.¹³⁹ Als de mens deze deugden bezat, kon hij weerstaan aan de verlokkingen van de duivel.¹⁴⁰ Ze werden vaak ingezet om de kwaliteiten waaraan elke bestuurder voldeed of alleszins toch moest voldoen, te verheerlijken.¹⁴¹ Het idee van de vier kardinale deugden werd door vroege theologen, zoals Philo (gestorven in 50 na Christus) en Ambrosius (gestorven in 397 na Christus) ook gezocht in het Oude Testament. In het fragment van de zondvloed in Gen. 2,10-14 waarin in het paradijs vier rivieren uit hun oevers treden, de Pischon, de Gihon, de Tigris en de Eufraat, zagen zij een verwijzing naar de vier kardinale deugden. Ambrosius vond voor de theorie van de kardinale deugden echter vooral grond in het boek Salomon in het Oude Testament (Salomon 8,7).¹⁴²

Het woord kardinale deugden komt oorspronkelijk van *cardo*, dat is de pen waarmee deurposten vastzitten. In het theologische universum draait alles om de kardinale deugden net zoals de deur draait om haar pen. Later zal men de deugden linken aan de kardinalen want die bekleden immers de hoogste trap op de kerkelijke ladder. Zoals de paus met zijn deugden de kerk bestuurt, zo bestuurt de mens met zijn deugden zijn levenswandel. Steeds wordt de spilfunctie van de kardinale deugden in het morele leven duidelijk gemaakt.¹⁴³

We mogen echter niet vergeten dat als het op deugden aankwam enige ingewikkeldheid niet werd geschuwd. Onder de deugden waren er ook nog onderdeugden. Deugden kregen verschillende niveaus en rangen toegewezen. Dat leidde tot heel wat ingewikkelde systemen. Heuse stambomen

¹³⁸ W. SCHILD, *Bilder*, 98.

¹³⁹ J. HALL, *Hall's iconografisch woordenboek*, Leiden, Primavera pers, 1993, 78-79 (hierna: J. HALL, *iconografisch woordenboek*).

¹⁴⁰ W. SCHILD, „Gerechtigheidsbildser“, in W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Keulen, DuMont Buchverlag, 86 (hierna: W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*).

¹⁴¹ J. HALL, *iconografisch woordenboek*, 78-79.

¹⁴² W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 104.

¹⁴³ K. PANSTERS, *De kardinale deugden in de Lage Landen 1200-1500*, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2007, 204 (hierna: K. PANSTERS, *De kardinale deugden*).

van deugden werden opgesteld. Maar belangrijk is dat de kardinale deugden steeds bovenaan blijven staan en “dat de andere deugden gevat worden onder de kardinale deugden” zoals Thomas van Aquino (1225-1274) stelde.¹⁴⁴

We mogen niet vergeten dat hoewel de kardinale deugden als het ware werden “gekaapt” door de christelijke auteurs, deze schrijvers zich wel bewust waren van de heidense origine. Sommigen hadden het er zelfs echt moeilijk mee.¹⁴⁵

In Rombouts’ tijd werden de kardinale deugden als christelijke deugden en als symbolen uit de oudheid gezien. Dit is van belang als we kijken naar de Romeinse beelden en de koepel in de achtergrond. Daaraan zien we dat het Schepengerecht van Gedele zich tracht te legitimeren op basis van de klassieke oudheid. Ook de kardinale deugden hebben hun wortels in die klassieke oudheid waar de schepenen zich ter legitimering zo graag op beroepen.

6.2 Sporen van Plato en Aristoteles

39- Zoals we net vertelden, werd de basis voor de leer van de kardinale deugden gelegd door Plato in zijn *Politeia* en verfijnde Aristoteles deze ideeën verder in zijn *Ethica Nicomachea*.

Hield Rombouts rekening met Plato’s ideeën over de “kardinale deugden” (die later natuurlijk in vele (christelijke) geschriften werden overgenomen) toen hij ze visualiseerde?

Plato beschrijft de kardinale deugden in zijn *Politeia*, meerbepaald in het deel over de ideale psyche [427-445].

Hij gaat op zoek naar de voornaamste kwaliteiten die de ideale staat moet bezitten. Zo hoopt hij een “principe van rechtvaardigheid” te vinden.¹⁴⁶ Merk dus op dat de rechtvaardigheid bij Plato een bijzondere plaats zal innemen. De rechtvaardigheid volgt namelijk uit de drie andere “deugden”¹⁴⁷ en “overvleugelt” hen ook als het ware.

De eerste deugd waar Plato het over heeft, is (vak)kennis. Alleen de kleine groep van mensen met de meeste kennis of aanleg voor het besturen, kan volgens Plato in de ideale staat bestuurder worden.¹⁴⁸ De tweede “deugd” waar Plato het over heeft, is wilskracht, wat voor hem overeenkomt met een soort vasthoudendheid. Het is een eigenschap die de bestuurders met de leden van de militie gemeen hebben.¹⁴⁹ De derde “deugd” waar Plato het over heeft, is de “zelfbeheersing”, zijnde het vermogen om je verlangens in evenwicht te houden op basis van inzicht en een correcte mening.¹⁵⁰ In deze drie “deugden” zouden we dus respectievelijk onze Prudentia, Fortitudo en Temperantia kunnen zien.

De rechtvaardigheid bekleedt in Plato’s betoog een vooraanstaande plaats. Nadat hij de drie voorgaande deugden heeft opgesomd, gaat hij op zoek naar een principe van rechtvaardigheid dat aan heel de maatschappij ten grondslag ligt. Een maatschappij moet immers alle mogelijke kwaliteiten bezitten. De vooraanstaande positie van de rechtvaardigheid (Justitia) zouden we ook kunnen terugvinden in Rombouts’ schilderij. De Justitia of toch alleszins het orgaan dat haar vertegenwoordigt (het schepengerecht) zit bovenaan het schilderij. Het overkoepelt als het ware de andere deugden.

Als Plato op zoek gaat naar een beginsel van rechtvaardigheid dat ten grondslag kan liggen aan zijn ganse ideale staat besluit hij met een opvallende passage:

¹⁴⁴ T. VAN AQUINO, *Summa Theologiae*, Ia2ae, 61, 3; K. PANTSTERS, *De kardinale deugden*, 12.

¹⁴⁵ K. PANTSTERS, *De kardinale deugden*, 13.

¹⁴⁶ PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *De ideale staat - Politeia*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Genneep, 2005, 139 (hierna: PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*).

¹⁴⁷ Plato gebruikt zelf het woord deugd niet.

¹⁴⁸ PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*, 140.

¹⁴⁹ PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*, 141.

¹⁵⁰ PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*, 144-145.

“De maatschappelijke verhoudingen zijn dus rechtvaardig wanneer de geld verdienende, de militaire en de regerende groep zich elk tot haar eigen zaken beperkt, dat wil zeggen dat elk haar eigen maatschappelijke taak vervult”¹⁵¹

Ook op Rombouts' schilderij vinden we mogelijks deze drie platoonse groepen in de maatschappij terug. Bovenaan het schilderij vertegenwoordigen de schepenen dan vanzelfsprekend de regerende groep en de afgebeelde soldaten linksonder, de militaire groep. De exotische personages, die symbool kunnen staan voor de wereldwijde handel die in Gent werd gevoerd, vertegenwoordigen dan de verdienende groep.

Wie in Plato's *Politeia* op zoek zal gaan naar een beginsel van de scheiding der machten zal van een kale reis terugkomen. Plato zegt namelijk iets eerder in zijn boek:

“-De rechtspraak in die maatschappij, wat denk je, zal die volgens jou ook vallen onder de bevoegdheden van de regerende groep?

-Natuurlijk.”¹⁵²

Ook in Rombouts' tijd was er geen scheiding der machten zoals wij die nu kennen. Het Schepengerecht van Gedele oefende zowel bestuurlijke als rechterlijke taken uit, volledig binnen het platoonse ideaal maar ver van onze hedendaagse visie.

De vooraanstaande plaats van Justitia onder de deugden komt nog meer naar voren in Aristoteles' deugdenleer, namelijk in zijn *Ethica Nicomachea*.

Daar plaatst Aristoteles de kardinale deugden tussen andere deugden in het grote deugdensysteem dat hij in de *Ethica Nicomachea* schetst. Boek III van dat grote werk gaat over de moed en de gematigdheid. Boek IV is volledig gewijd aan de rechtvaardigheid. Boek VII gaat over de zelfbeheersing en het gebrek daaraan. De rechtvaardigheid wordt door Aristoteles op een voetstuk geplaatst. Hij ziet haar als de belangrijkste van alle deugden. Alle andere deugden vloeien uit haar voort. Hij schrijft: *“(…) En daarom wordt rechtvaardigheid dikwijls als de beste deugd beschouwd en ‘noch de avondster noch de morgenster is zo wonderbaarlijk’. En wij kennen het spreekwoord: “in rechtvaardigheid is alle deugd samengevat.”¹⁵³ En rechtvaardigheid is in de hoogste mate volmaakte deugd, omdat ze de daadwerkelijke uitoefening van de volmaakte deugd is; (…)*¹⁵⁴

De vooraanstaande positie die Plato al aan de deugd van de rechtvaardigheid toedichtte, komt hier nog duidelijker naar voor.

Het is in deze optiek dan ook niet verwonderlijk dat Rombouts Justitia en haar attributen op een hoger niveau op het schilderij afbeeldt. De andere kardinale deugden zijn immers aan haar ondergeschikt of vloeien uit haar voort.

Onmiddellijk daarna gaat het als volgt verder en wordt de relatie tussen rechtvaardigheid en bestuur duidelijk: *“(…) en rechtvaardigheid is volmaakt, omdat degene die haar bezit, de deugd niet alleen voor zichzelf, maar ook ten opzichte van anderen in praktijk kan brengen. Velen zijn namelijk wel in staat deugd in praktijk te brengen als het gaat om hun eigen zaken maar kunnen dit niet in hun relaties met anderen. En daarom onderschrijft men de uitspraak van Bias: “Leiding geven zal laten zien wie iemand is.” Wie leiding geeft, heeft immers alleen al uit hoofde van zijn functie met een ander te maken en oefent deze functie in een gemeenschap uit. Om dezelfde reden, namelijk dat rechtvaardigheid gericht is op een ander, vindt men dat rechtvaardigheid als enige deugd ook ‘het*

¹⁵¹ PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*, 148.

¹⁵² PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*, 147.

¹⁵³ Dit spreekwoord wordt ook door Erasmus besproken. Hij doet dit in zijn *Adagia*. Hij vraagt zich ook af of het niet wijsheid is die alle deugden omvat. Dit is niet zo omdat de deugd verschillende vormen aanneemt. Toch kan er geen deugd ontstaan zonder wijsheid. Erasmus merkt ook op dat rechtvaardigheid vaker in een algemene betekenis wordt gebruikt: D. ERASMUS EN J. DE LANDTSHEER (vertaling), *Spreekwoorden*, in D. ERASMUS, *Verzameld werk*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 2011, volume 5, Chilias II 3, 73, 293 (hierna: D. ERASMUS EN J. DE LANDTSHEER (vertaling), *Spreekwoorden*).

¹⁵⁴ ARISTOTELES, C. HUPPERTS EN B. POORTMAN, *Ethica Nicomachea*, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, 165 (hierna: ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea*).

*goede van een ander' is: ze handelt namelijk in het belang van een ander, hetzij voor iemand die leiding geeft hetzij voor een lid van de gemeenschap. (...)*¹⁵⁵

In deze tekst wordt de link tussen rechtvaardigheid en besturen verduidelijkt. Ook de schepenen van Gedele hadden bestuurlijke taken. Dit toont weer aan dat rechtspreken en besturen vroeger als een sterker geheel werden gezien dan nu het geval is. De scheiding der machten zoals we die nu kennen, was duidelijk nog toekomstmuziek.

6.3 Temperantia

40- Temperantia werd gezien als een zeer belangrijke deugd voor een rechter. Hij moest zichzelf beheersen en hij mocht geen excessieve of al te soepele straffen opleggen. Op die manier draagt Temperantia ook bij tot onpartijdigheid.¹⁵⁶

De meest rechtse van de drie voorgestelde deugden is Temperantia. Ze heeft een kan met een dubbele tuit vast. Uit de bovenste tuit komt water en uit de onderste komt wijn. Ze schenkt deze vloeistoffen uit in een schaal.

Het is interessant om te zien hoe volgens de *Iconologia* van Cesare Ripa de matigheid wordt afgebeeld. Temperantia wordt in Ripa's *Iconologia* afgebeeld als een vrouw in paars gehuld, die een onrust in de ene hand houdt en teugels in de andere. De onrust is het onderdeel van een mechanisch uurwerk dat de snelheid regelt waarmee het uurwerk loopt en dus ook de tijdseenheid bepaalt. De teugels verwijzen naar de manier waarop een ruiter zijn paard in bedwang houdt. Het dier waarmee ze wordt afgebeeld is de olifant. De teugels zouden het courantste symbool worden voor de voorstelling van Temperantia, zeker binnen de voorstellingen van de kardinale deugden.¹⁵⁷

Dit soort voorstellingen verschilt duidelijk van de personificatie van de matigheid die wij op ons schilderij zien.

Alleen de paarse kleur¹⁵⁸ waarover Ripa het heeft, vinden we terug in ons schilderij, namelijk in de paarse sjerp van Temperantia. Maar dit zou toeval kunnen zijn aangezien het grootste deel van Temperantia's kleed geel en blauw is. De reden waarom Temperantia volgens Ripa's boek paars moet dragen, wordt gevonden in het feit dat paars ontstaat uit de samenvoeging van de twee uiterste kleuren: rood en blauw. Met wat fantasie maar met gevaar voor overinterpretatie zou je kunnen opwerpen dat ook in ons schilderij naar dit idee wordt verwezen. Temperantia draagt immers een blauw kleed met een rode riem, waar ook nog eens een paarse sjerp diagonaal over loopt. De gele mantel van Temperantia zou in dit kader dan onverklaarbaar blijven.

Bij Alciatus vinden we ook een interessante allegorie op de matigheid, die van belang kan zijn voor de duiding van Rombouts' Temperantia-voorstelling. Onder de titel "IN STATUAM BACCHI"¹⁵⁹ heeft Alciatus het over Bacchus van wie Praxiteles een beroemd beeld maakte. Hierin wordt de god dronken en met een sater voorgesteld. Hierbij vraagt Alciatus hoe een gewone sterveling zich kan hoeden voor de gevolgen van Bacchus' wijn om niet in eenzelfde dronken toestand als de wijngod te komen. Het antwoord is simpel: de wijn kan aangelengd worden met water. Toen Bacchus uit Semele's vurige moederschoot geboren werd, hield zijn vader hem immers onmiddellijk in het water. Wie in zijn wijn geen water doet, met andere woorden, wie geen matigheid in acht neemt bij zijn wijngebruik, zal dronken eindigen, zoals de mateloze Bacchus. Alciatus heeft het bijbels thema van water bij de wijn doen, naar de Griekse godenwereld getransponeerd.¹⁶⁰

¹⁵⁵ ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea*, 165.

¹⁵⁶ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 133.

¹⁵⁷ C. RIPA, *Iconologia*, 509; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 316-317.

¹⁵⁸ C. RIPA, *Iconologia*, 509; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 316-317.

¹⁵⁹ Zie bijlage 7.

¹⁶⁰ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A15a025> (consultatie 1 februari 2014).

Maar ook de andere manier van het voorstellen van matigheid vinden we bij Alciatus terug onder de titel “NEC VERBO NEC FACTO - quenquam laedendum”.¹⁶¹ Op deze prent stelt hij Nemesis voor die steeds tot matigheid aanmaant. Ze houdt in haar handen een meetlint en de teugels van een paard. Alciatus is hier een voorloper van Ripa.

In Roemer Visschers Sinnepoppen vinden we een in dit kader interessante gravure. Boven een prent¹⁶² van een glas geflankeerd door een waterkan en een wijnkruik lezen we de volgende tekst:

“DESE Sinnepop schijnt te accorderen met de meeninghe Agesilai, die gekoren zijnde Koningh, in een waerschap Wetten gaf, waer nae elck hem had te reguleren: gheboot den Schencker, soo de wijn koever¹⁶³ en overvloedigh was, elck te gheven soo veel hy eyschte: maer sooder kommer was, dat hy elck soude gheven zijn juyste even mate, op dat hem niemand hadde te misnoeghen: 'twelck het woordt: Elck wat wils duydelyck uytdruckt: want als een yeder zijn beecker met water mach temperen nae zynen smake, (en niet ghedwonghen is nae der Duytschen aert den selven bescheyt te doen: dat is, heel of half uyt te suypen, het lust hem ofte niet) soo is elck waerlijck wel ghetracteert. Soo mach dan dit op veel ander dinghen ghebruyckt worden, daer men met overdaedt niemandt wil overlasten, noch door onghelijcke deelinghe een leep oogh maken.”¹⁶⁴

Dit tekstje is een duidelijke aanmaning tot matigheid. Ook hier gaat het om het evenwicht tussen water en wijn.

41- Rombouts liet zich voor zijn Temperantia inspireren door een traditie die in de Nederlanden en daarbuiten reeds lang bestond. Afbeeldingen van Temperantia die water vergiet van het ene recipiënt naar het andere, dat meestal met wijn wordt geassocieerd, vinden we al in de 13^{de} eeuw terug.¹⁶⁵

In een gravure door Jacob Matham¹⁶⁶ naar een ontwerp van Hendrick Goltzius¹⁶⁷ zien we een Temperantia die water in een wijnglas giet. In de tekst onder de gravure wordt wederom verwezen naar Bacchus, een duidelijke aanwijzing dat Goltzius hier heeft getracht Alciatus' ideeën in een concreet beeld te vatten. Maar de tekst heeft het ook over het van oorsprong antiek Griekse idee, dat de kunst van het op een elegante manier inschenken, associeert met mentaal evenwicht en zelfbeheersing.¹⁶⁸ De pose van Goltzius' Temperantia doet heel sterk denken aan de lichaamshouding van Temperantia op ons schilderij. Rombouts liet zich duidelijk door deze voorstelling inspireren. We kunnen ze zelfs de voornaamste inspiratiebron voor de Temperantia op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* noemen. Er is echter een zeer belangrijk verschil: Goltzius' Temperantia giet water in een wijnglas terwijl Rombouts' Temperantia zowel water als wijn in één en dezelfde drinkschaal giet. Het motief van de kruik met dubbele tuit is zelfs redelijk uniek. Rombouts heeft hiermee Alciatus ideeën nog meer naar voren gebracht.

42- Het is niet oninteressant een blik te werpen op de schaal die Temperantia vasthoudt. Dit type schaal wordt ook wel een tazza genoemd. Het is een platte schaal, meestal met een lange voet.¹⁶⁹ Deze kwamen niet alleen voor in glanzend metaal¹⁷⁰ zoals op Rombouts' schilderij, ook glazen versies

¹⁶¹ Zie bijlage 8; <http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A56a013> (consultatie 12 april 2014).

¹⁶² Zie bijlage 4.

¹⁶³ = overvloedig. Roemer-Visscher gebruikt hier dus een tautologie.

¹⁶⁴ http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0065.php (consultatie 12 april 2014).

¹⁶⁵ R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*, in R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, New York, Hacker art books, 1931 (herdruk uit 1971), 14-15 (hierna : R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*).

¹⁶⁶ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-27.302> (consultatie 2 april 2014).

¹⁶⁷ Zie bijlage 11.

¹⁶⁸ S. RAUX, *L'Echanson*, 198.

¹⁶⁹ T. TE DUIS, *Glas*, in *Antiek herkennen*, Antwerpen/Utrecht, Kosmos-Z&K Uitgevers, 1995, 52-53.

¹⁷⁰ Een mooi voorbeeld uit onze contreien is de zogenaamde Van Nispenschaal uit het Rockoxhuis in Antwerpen: bijlage 13;

waren in de 17^{de} eeuw zeer populair.¹⁷¹ Men gebruikt deze tazza's soms als schaal voor bijvoorbeeld fruit¹⁷² maar men wendde ze ook aan om uit te drinken. Dit was geen sinecure. Uit de tazza drinken vergde heel veel geduld en oefening. Als men dit kon, getuigde dit van een goede opvoeding en/of doorzettingsvermogen. Zou de boodschap van de tazza in de hand van Temperantia dan ook kunnen zijn: om tot matigheid te komen is er een inspanning nodig? We zien vaak tazza's op stillevens¹⁷³ of genretaferelen, die op symbolische wijze aanzetten tot matigheid.

Ook de figuur van de Vreugde op het schilderij *Allegorie op de vreugde en de melancholie*¹⁷⁴ van Abraham Janssens, Rombouts' leermeester, heeft een dergelijke tazza vast.

Deze schaal doet ook erg denken aan een prent uit Roemer Visschers Sinnepoppen, namelijk prent XLII uit het eerste schok¹⁷⁵ met als titel: Noch ick noch de wijn.¹⁷⁶ Daarop staat een schaal met wijn. In het bijschrift erbij wordt verteld dat de dronkaard altijd de schaal of de wijn de schuld geeft van zijn dronkenschap maar dat hij zijn beschonken toestand wel degelijk aan zijn eigen gulzigheid te danken heeft, een niet mis te begrijpen aanmaning tot mate.¹⁷⁷ De schaal die staat afgebeeld, doet enorm denken aan deze die we zien op Rombouts' schilderij.

6.4 Prudentia

43- Tussen de twee reeds beproven deugden vinden we Prudentia, voorzichtigheid of wijsheid. Dit laatste moeten we dan vooral zien in de betekenis van gezond verstand.¹⁷⁸ Ze wordt traditioneel als een vrouw met een spiegel¹⁷⁹ en een slang afgebeeld zoals dit ook in Rombouts' schilderij het geval is. De slang is ontleend aan het evangelie volgens Matteüs: "Wees dan voorzichtig/slim als slangen." (Matt. 10,16).¹⁸⁰ Ook Cesare Ripa beeldt, in navolging van die traditie, in zijn *Iconologia* Prudentia met een slang af.¹⁸¹

In de late middeleeuwen dook het symbool van de spiegel op. Een verstandige is in staat zich in de spiegel te zien zoals hij echt is.¹⁸² Ook Ripa's Prudentia heeft een spiegel vast. In de begeleidende tekst wordt dezelfde betekenis aan dit voorwerp toegedicht: Zelfkennis is nodig om tot wijsheid en voorzichtigheid te komen.¹⁸³

http://www.hetgulden kabinet.be/nl/werk/20071_VanNispen_schaal/Toegeschreven+aan+Rombout+de+Raisier/Van+Nispenschaal (consultatie 9 april 2014).

¹⁷¹ J. KOTTMAN, *Flessen Glazen en een tazza*, Nijmegen, Rijksdienst voor het oudheidkundig bodemonderzoek, 1991, 34-35.

¹⁷² D. KLEIN EN W. LLOYD, *Glas. De geschiedenis van glaswerk van 3000 v. C. tot heden*, Veenendal, Gaade Uitgevers, 1989, 76.

¹⁷³ Zo vinden we in het Museum voor Schone Kunsten van Gent *Vanitas met pronkbeker en tazza* van Jan Hendricksz. van Zuylen terug: bijlage 12.

<http://www.museuminzicht.be/public/collecties/objecten/objectdet/index.cfm?id=msk1940-A> (consultatie 9 april 2014).

¹⁷⁴ Zie randnummer 8.

¹⁷⁵ Dit woord wordt typisch door Roemer Visscher gebruikt en betekent zoveel als "deel" of "volume".

¹⁷⁶ Zie bijlage 5.

¹⁷⁷ http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0045.php

¹⁷⁸ J. HALL, *iconografisch woordenboek*, 364.

¹⁷⁹ Zowel Pauwels als Van Tyghem hebben het hier over een vergrootglas maar de traditie van het afbeelden van Prudentia indachtig en de grootte van het afgebeelde voorwerp in beschouwing genomen, gaat het volgens mij toch wel degelijk om een spiegel: H. PAUWELS, *De schoorstenen*, 35; F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 304.

¹⁸⁰ X., *Groot Nieuws Bijbel*, Haarlem, Nederlands Bijbelgenootschap, 2003, NT, 12 (hierna: X., *Bijbel*).

¹⁸¹ C. RIPA, *Iconologia*, 441; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 622-623;

¹⁸² J. HALL, *iconografisch woordenboek*, 364; C. RIPA, *Iconologia*, 441; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 622-623;

¹⁸³ C. RIPA, *Iconologia*, 441; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, Soest, Davaco publishers, 1971, 622-623.

Opvallend is hier dat Prudentia begeleid wordt door een hond. Dit kan komen van een werk van de laat-Romeinse filosoof en mythograaf Macrobius (rond 400 na Christus). Zijn werken kenden vanaf de renaissance een hernieuwde belangstelling bij de humanisten. Hij beschrijft een beeld van de Egyptische zonnegod Serapis die een driekoppig monster met zich meedraagt. Straks zullen we nog dieper ingaan op de symboliek van de hond.¹⁸⁴

In dezelfde reeks waaruit de Temperantia-prent ontworpen door Hendrick Goltzius en gegraveerd door Jacob Matham kwam en die Rombouts, zoals we zagen, redelijk letterlijk overnam, komt ook een afbeelding van Prudentia¹⁸⁵ voor. Zij omklemt de typische slang¹⁸⁶ en ze heeft een dubbel gezicht, een kenmerk van Prudentia dat Rombouts op zijn schilderij niet overnam. De houding van deze staande Prudentia lijkt weinig op de houding van de Prudentia op Rombouts' schilderij. De houding van Goltzius' Prudentia-figuur doet merkwaardig genoeg zelfs meer denken aan Rombouts' Fortitudo-figuur.

Hoewel de associatie van schrijven met wijsheid logisch lijkt, is een schrijvende Prudentia in het kader van de voorstelling van de kardinale deugden zeldzamer dan men zou denken. Er zijn schaarse voorlopers zoals de *Prudentia* van Giotto uit zijn muurschilderingencyclus voor de Arena- of Scrovegnikapel in Padua. Vanwege de zeldzaamheid van deze voorstelling zijn er misschien andere redenen waarom Rombouts ervoor koos om Prudentia op deze manier af te beelden. Een eerste reden zou kunnen zijn dat het schrijven een verwijzing naar de schrijvende ambten zoals de griffiers, inhield. Zij waren immers, zoals we reeds aangaven, erg belangrijk voor de werking van het schepengerecht.¹⁸⁷

Misschien wou Rombouts hier het verband leggen met de traditie van de madonna met de inktpot. Eind 14^{de} eeuw begon de voorstelling van de madonna met een inktpot¹⁸⁸, waarbij zij of het Christuskind soms ook schrijft, opgang te maken. Dat deze traditie ook in Gent ingang vond, kunnen we in het Gentse straatbeeld nog waarnemen. Op de gevel van het Groot Vleeshuis prijkt immers een madonna met inktpot.¹⁸⁹

In de Temperantia-figuur kunnen we ook weer een verwijzing zien naar het *Lam Gods*. De houding van de Prudentia-figuur doet immers denken aan die van de zittende madonna op de binnenkant van dit retabel. We vinden de tulband van deze figuur ook terug op een eerder werk van Rombouts, *De muzikanten* dat zich in het Spencer Museum of art in Kansas City bevindt.¹⁹⁰

6.5 Fortitudo

44- Fortitudo wordt traditioneel voorgesteld met een zuil zoals ook hier het geval is.

We zien een interessante verschuiving binnen deze thematiek. De figuur die we hier zien als Fortitudo heeft veel overeenkomsten met de figuur die in Ripa's boek *Constantia* (standvastigheid) moet voorstellen. Bij Ripa houdt Constantia een zuil vast.¹⁹¹

¹⁸⁴ Zie randnummers 76-82.

¹⁸⁵ Zie bijlage 15.

¹⁸⁶ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=hendrick+goltzius+%2b+prudentia&s=objecttype&f=1&p=1&ps=12&maker=Hendrick+Goltzius&title=voorzichtigheid&ii=6#/RP-P-OB-27.298,6> (consultatie 12 april 2014).

¹⁸⁷ Zie randnummer 19.

¹⁸⁸ K. H. DINGELDEIN, *Das Geheimnis der vermeintlichen "Rolin-madonna". Ein Analyse der Bildhermeneutik*, Berlin, Deutsche Nationalbibliothek, 2009, 92-93.

¹⁸⁹ Zie bijlage 16; E. DHANENS, "Tussen de Van Eycks en Hugo Van Der Goes", *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten*, 1984, jaargang 45, nr.1, 36 (hierna: E. DHANENS, *Tussen*).

¹⁹⁰ D. P. WELLER, *Sinners and Saints, Darknes and light. Caravaggio and his Dutch and Flemish followers*, Raleigh, North Carolina museum of art, 1998, 181.

¹⁹¹ C. RIPA, *Iconologia*, 99; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 484; E. A. MASER, *Cesare Ripa*, 139.

De zuil die Fortitudo traditioneel, en ook hier, vasthoudt zou afkomstig zijn van het verhaal van Simson/Samson uit het Oude Testament.¹⁹² Vastgeketend aan de zuilen van de tempel van de Filistijnen slaagde hij erin biddend tot God de zuilen van de tempel omver te trekken.

45- Fortitudo/kracht (of moed) wordt traditioneel geassocieerd met militarisme en strijd. Dat Fortitudo dan ook vaak in legeruitrusting wordt afgebeeld, hoeft niet te verbazen.

Zo vinden we bij Alciatus een afbeelding die de relatie tussen kracht en wijsheid behandelt.¹⁹³ Beiden zijn als broers die niet zonder elkaar kunnen. Hier wordt de broer die de kracht voorstelt, in legeruitrusting afgebeeld.¹⁹⁴ In Ripa's *Iconologia* verschijnt Fortezza del Corpo als een gewapende vrouw met een helm met leeuwenkop en een zwaard¹⁹⁵ terwijl Forza alla Giustizia als een vrouw met een zwaard en een leeuw verschijnt.¹⁹⁶ Zou het vreemde helmachtige hoofddeksel dat Fortitudo draagt een reminiscentie naar deze traditie kunnen zijn?

Heeft Rombouts zoals voor de Temperantia-figuur zich ook laten inspireren door de gravures van Goltzius? In dezelfde reeks als waarin we de Temperantia¹⁹⁷ aantreffen, zit ook een Fortitudo-figuur. Deze Fortitudo heft haar zuil op en houdt deze over haar schouder.¹⁹⁸ Hier nam Rombouts de compositie van Goltzius dus minder letterlijk over. In het enorme scala aan Fortitudo-voorstellingen die er in de gravurekunst van de Nederlanden te vinden zijn, zijn er een aantal die enige gelijkenissen vertonen met Rombouts' Fortitudo-figuur. Zo is er een beroemde prent van Pieter Bruegel de Oude¹⁹⁹ waarop de Fortitudo-figuur gelijkenissen vertoont met Rombouts' Fortitudo.²⁰⁰ Er is ook een prent uit 1528, ontworpen door Heinrich Aldegrever²⁰¹. De ontspannen houding waarmee Fortitudo haar zuil omarmt, doet denken aan de Fortitudo op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*. Vooral het kapsel maar ook de draperieën van het kleed van de Fortitudo op een gravure naar een ontwerp van Crispijn van de Passe²⁰², doen denken aan Rombouts' Fortitudo.²⁰³ Maar hier is geen inspiratiebron te vinden die Rombouts zo "klakkeloos" overnam als Goltzius' gravure van de Temperantia-figuur. Toch voelen we hoe Rombouts' Fortitudo-figuur kadert in een lange traditie van Fortitudo-voorstellingen en ook met sommige van deze voorstellingen duidelijk verwant is. Ze zijn loten op dezelfde tak.

Er is ook enige verwantschap met een prent van Goltzius van *Jaël*.²⁰⁴

¹⁹² J. HALL, *iconografisch woordenboek*, 181.

¹⁹³ Zie bijlage 9.

¹⁹⁴ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A15a041> (consultatie 7 februari 2014).

¹⁹⁵ C. RIPA, *Iconologia*, 179-182; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 266-267;

¹⁹⁶ C. RIPA, *Iconologia*, 1981, 203; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 484; E. A. MASER, *Cesare Ripa*, 267.

¹⁹⁷ Zie bijlage 11.

¹⁹⁸ Ook in de cyclus van Hans Vredeman De Vries houdt Fortitudo een zuil over haar schouder: A. WIJFFELS, "Justitie en behoorlijk bestuur. Hans Vredeman de Vries' schilderijen in het stadhuis van Danzig (Gdansk)", *Pro Memorie*, 2011, 108 (hierna: A. WIJFFELS, *Justitie*).

¹⁹⁹ Zie bijlage 17.

²⁰⁰ In het midden van Bruegels prent zien we een Fortitudo-figuur met engelenvleugels.²⁰⁰ Ze verplettert een monster waarvan ze de ketenen in haar hand vasthoudt. In de benarde situaties die we rond haar afgebeeld zien, moet ze voor de nodige kracht en een groot doorzettingsvermogen zorgen. Los van de engelenvleugels vertoont deze Fortitudo-figuur enige compositorische gelijkenissen met Rombouts' Fortitudo: [http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/N%20189%20\(PK\)?research=1](http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/N%20189%20(PK)?research=1) (consultatie 13 april 2013).

²⁰¹ Zie bijlage 18; <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=fortitudo&p=3&ps=12&ii=2#/RP-P-OB-2750,26> (consultatie 9 februari 2014).

²⁰² Zie bijlage 19.

²⁰³ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=fortitudo&p=4&ps=12&ii=2#/RP-P-1983-115,38> (consultatie 9 februari 2014).

²⁰⁴ Zie bijlage 20 en zie randnummer 133.

7. De iconografische betekenis van de schepenen van Gedele

7.1 Veel raadsels weinig, weinig oplossingen

46- De voorwerpen die de acht schepenen van Gedele vasthouden, stellen ons voor iconografische raadsels.

In de literatuur werd geopperd dat ze de hoedanigheden van de rechtvaardige rechter zouden voorstellen.²⁰⁵ Een andere auteur beweert dat ze de karakteristieke eigenschappen van een schepen voorstellen zoals: het zich houden aan de wettekst, de onpartijdigheid, de onverbiddeijkheid, de gerechtigheid en het bewaren van het beroepsgeheim.²⁰⁶ De auteurs die dit beweren, zeggen echter niet welke schepenrechter wat voorstelt. We zullen zien dat deze hypothese in grote lijnen opgaat en ook de symbolen van sommige schepenrechters die niet of gebrekkig verklaard werden, een betekenis kunnen krijgen. We zullen ook telkens merken hoe de attributen van de schepenen aan Justitia-voorstellingen kunnen worden gekoppeld. Hieruit zal blijken dat wel degelijk elk van de acht schepenen een symbolische functie heeft en dat iedere schepen voor iets anders symbool staat. Rombouts' beeldtaal zal zeer geraffineerd blijken. Een klein, schijnbaar toevallig gekozen gebaar of element kan een diepere betekenis bevatten.

47- We nemen dan ook aan dat de afgebeelde schepenen hier een symbolische functie hebben. Het gaat hier volgens ons dan ook niet om portretten naar het leven van het toenmalige schepencollege. Verschillende redenen om dit aan te nemen, kunnen naar voren worden geschoven. Ten eerste zijn de gezichten van de schepenen eerder aan de stereotype kant. De leeftijden lijken ook te mooi verdeeld om waar te zijn. Ten tweede weten we dat de samenstelling van het schepencollege elk jaar wisselde. Slechts enkele schepenen zetelden meerdere jaren in het schepencollege, in de periode dat Rombouts het werk maakte²⁰⁷, maar dit zijn er alleszins minder dan acht. Ten derde bestond het schepencollege van Gedele uit dertien schepenen. Dit was ook zo in de periode dat Rombouts zijn schilderij maakte. Uit de bewaarde geschriften uit die tijd leren we dat er hier soms anomalieën waren. Zo vinden we voor het jaar 1626 veertien namen terug en voor het jaar 1627 twaalf namen. Zoals we zien, werd het euvel van het overschot in 1626, het jaar daarna verholpen. Dat het schepencollege occasioneel eens een lid meer of minder zou geteld hebben, verklaart niet waarom er maar acht schepenen op het schilderij voorkomen. Dat zijn dus minder schepenen dan er in werkelijkheid waren. Het feit dat de schepenen met acht zijn, heeft dan waarschijnlijk ook eerder een symbolische betekenis.²⁰⁸

48- Wat ook meteen opvalt, is dat de schepenen allen hetzelfde kostuum dragen. We kunnen veronderstellen dat dit de officiële outfit van het Schepengerecht van Gedele was. Ze dragen allen dezelfde rode muts en een soort blauw-paarse mantel. Let ook op de verschillende wijzen waarop de schepenen deze hebben omgeslagen. Daaronder dragen ze allen andere onderkieren. Dit stemt overeen met de kostuumvereisten die werden opgelegd in art. 12 van de Concessio Carolina: *“Dat de voirnoemde scepnen, pensionarissen, clercken, rentmeesters ende dienaren hen nyet en sullen meer moghen cleeden mit ghestrepte lakenen, maer sullen huer tabbaertlakenen draghen van eenen*

²⁰⁵ Roggen beweert dit zo, zonder dan te verduidelijken welke schepen welke hoedanigheid voorstelt: D. ROGGEN, *De chronologie*, 175.

²⁰⁶ W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*, 1981, 40.

²⁰⁷ Zo zetelde Jan Baesdorp, heer van Heule, zowel in 1626 als in 1628 in het schepencollege van Gedele. Jacques Bossier zetelde in 1626, 1628 en 1630 in het schepencollege van Gedele. Lievin Wasteel zetelde zowel in 1626 als in 1629 in het schepencollege van Gedele. We zien dus duidelijk bepaalde personen terugkeren maar hier zit geen systeem in. Integendeel, het illustreert de snelle wisselingen in samenstelling van het college: X., *Memorieboek der stad Gent van het jaar 1501 tot 1793. derde deel*, Gent, Maetschappij der Vlaemsche bibliophielen, 1834, 163-170.

²⁰⁸ Zie randnummer 64.

*couleure de scepenen hebbende up de slincke schouwer een bende van flauweel vier vingheren breed, mit corden ende quispelen van zye.*²⁰⁹ Het effen gekleurde “tabbaertlakenen” zien we duidelijk. Naar de “bende” is het op Rombouts’ allegorie tevergeefs zoeken. De stof waaruit deze kleren waren gemaakt is laken. De schepenen kregen een vergoeding om deze dure stof te betalen.²¹⁰

49- Nu zullen we van elke schepen en van de voorwerpen die hij vastheeft, de symbolische betekenis één voor één proberen na te gaan. We doen dit van links naar rechts.

7.2 “Goddelijk” licht

50- De oude schepen met de witte baard die naar de Maagd van Gent lijkt op te kijken, bleef in de schaarse literatuur die er over Rombouts’ schilderij bestaat, bijna onbesproken.²¹¹ Toch draagt hij volgens ons wel degelijk een symbolische betekenis. Wie goed kijkt, ziet diagonaal boven de schepen, in de architectuur met koepel, een venstertje. Door dat venstertje²¹² schijnt een lichtbundel, die het gezicht van de oude schepen verlicht.

Het is interessant om naar de betekenis van licht in Justitia-voorstellingen te kijken. Niet zelden wordt Justitia op een bijzondere manier belicht. Dat de Justitia-figuur, of haar gezicht in het bijzonder, vaak mooi wordt belicht, hoeft niet te verbazen maar het gaat vaak verder. Vaak wordt haar hoofd met een stralenkrans of een “kroon van stralen” voorgesteld. Soms valt het licht op een zeer expliciet symbolische manier op haar. Denk maar aan lichtbundels.²¹³ Veel humanistische voorstellingen gaan bijvoorbeeld ver met de band die tussen Justitia en (allerlei vormen van) licht gelegd wordt. Zo heeft Pierio Valeriano Bolzani het over een Justitia zonder hoofd. Zij is weliswaar niet onthoofd maar houdt haar hoofd verborgen achter het gesternte om zich niet door uiterlijkheden te laten beïnvloeden. Hier doet het sterrenlicht dus dienst als een soort blinddoek. Onpartijdigheid moet door de verblinding gewaarborgd worden.²¹⁴

51- Als caravaggist zal Rombouts voor de betekenis van licht en lichtinval op een schilderij niet ongevoelig geweest zijn. Op veel van zijn andere werken speelt licht een essentiële rol. Door de dramatische belichting van het tafereel wordt de aandacht op bepaalde elementen in het schilderij gevestigd. Kijken we bijvoorbeeld naar zijn veel volksere werk, *De Tandentrekker*²¹⁵, waarvan zich zowel versies in het Koninklijk Museum van Schone Kunsten van Gent als in Musée d’Art Roger-Quilliot in Clermont-Ferrand als in het Prado te Madrid bevinden. Daar valt in het schilderij het licht schuin naar beneden vanuit de linkerbovenhoek op de tandarts klant, van wie de tand er op pijnlijke wijze wordt uitgetrokken.

52- Licht is op schilderijen vaak gerelateerd aan God. Het goddelijk licht valt niet zelden uit de hemel en verlicht de personages. Ook de Heilige Geest, gesymboliseerd door een duif, daalt meestal uit de hemel in een lichtbundel neer. Deze traditie was ook Rombouts niet vreemd. Kijken we bijvoorbeeld naar *De heilige Augustinus van Hippo wast de voeten van Christus*²¹⁶, een monumentaal altaarstuk van Rombouts dat zich in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen bevindt. Hier

²⁰⁹ E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 146-147.

²¹⁰ T. VAN GASSEN, , “Sociale mobiliteit binnen de ambachten van de metselaars en timmerlieden in het 15de-eeuwse Gent”, *Handelingen Maatschappij Gent*, 2012, nr. 66, 30; B. BAILLIEUL EN A. DUHAMEEUW, *Een stad in opbouw*, Tielt, Lannoo, 1989, 205.

²¹¹ Dhanens is de enige die tracht deze figuur te verklaren en ziet hem wegens zijn ouderdom als een verpersoonlijking van de wijsheid. Ze noteert ook dat de man opkijkt naar de Maagd van Gent “als het ware in volle vertrouwen in haar rechtvaardigheid”: E. DHANENS, *Tussen*, 44.

²¹² Meer over het verband tussen de lichtbundel en de architectuur op de achtergrond zie randnummer 87.

²¹³ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigheit*, 129.

²¹⁴ P. V. BOLZANI, *Les hieroglyphiques*, livre XVI, 795.

²¹⁵ Zie bijlage 21.

²¹⁶ Zie bijlage 22.

zien we hoe het gezicht van Christus door een lichtbundel die uit de hemel komt, wordt belicht. In de lichtbundel zien we vaag een duif. Hier staat het licht duidelijk voor de Heilige Geest, die in dit geval Christus “verlicht”. Op deze wijze wordt aan de heilige Augustinus de heilige Drievuldigheid geopenbaard.²¹⁷

Als Cesare Ripa de *Justitia Divina*, de Goddelijke Justitia, beschrijft, heeft hij het eveneens over een lichtbundel waaruit een duif nederdaalt.²¹⁸

Ook goden uit de antieke oudheid kunnen in Rombouts’ oeuvre met een goddelijk licht bestraald worden. In *Muzikaal gezelschap met Bacchus* uit de Kremer Collection²¹⁹ wordt de Griekse god van de wijn en het vermaak bestraald met een lichtbundel die komt van bovenaan het schilderij.

Zou ook op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* het licht een verwijzing kunnen zijn naar de goddelijke inspiratie of steun die de schepensrechters mogen ondervinden bij het uitvoeren van hun opdracht, meer in concreto: de Heilige Geest?

7.3 Boek

53- De tweede schepen van links draagt een boek onder zijn arm. Ook het boek is een symbool dat vaak met Dame Justitia wordt geassocieerd. In veel gerechtsgebouwen prijkt vooraan een Justitia met boek.²²⁰ In de periode dat dit schilderij werd gemaakt, waren boeken al essentiële attributen in de rechtspraktijk. Niet alleen was het gewoonterecht al opgetekend²²¹, ook het corpus juris civilis, het corpus juris canonici, rechtshandboeken en allerlei wetsverzamelingen waren tot de praktijk doorgedrongen.²²²

7.4 Blinddoek

54- De derde schepen van links is geblinddoekt. De blinddoek is een attribuut dat traditioneel met Dame Justitia geassocieerd wordt. Maar deze associatie is minder evident dan op het eerste gezicht lijkt. Op de oudste voorstellingen van Justitia²²³ zijn haar ogen onbedekt. De zaken die voor justitie worden gebracht, moeten met een heldere blik worden bekeken. Ook op middeleeuwse voorstellingen van gerechtigheid zien we geen blinddoeken opduiken maar wel het typische zwaard.²²⁴ De blinddoek heeft aanvankelijk, als we die voor het eerst zien verschijnen als symbool in gerechtigheidsstaferelen, een negatieve connotatie.²²⁵ Maar met de nieuwe, opkomende ideeën van de contrareformatie (en later ook met de verlichting) zal onpartijdigheid steeds meer als een deugd voor een rechter worden gezien. Door het opkomende protestantisme²²⁶ wordt het steeds meer als een deugd gezien om aan de “verlokkingen van het oog” te weerstaan. De protestanten stellen afbeeldingen en de verleiding die uitgaat van die afbeeldingen steeds meer ter discussie; een

²¹⁷ <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx> (consultatie 10 november 2013)

²¹⁸ C. RIPA, *Iconologia*, 202-203; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 433-434;

²¹⁹ <http://www.thekremercollection.com/art/artists/Theodoor-Rombouts/> (consultatie 12 november 2013).

²²⁰ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeijt*, 146.

²²¹ Zie randnummer 17.

²²² J. W. CAIRNS EN P. J. DU PLESSIS (eds.), *The creation of the jus commune. From casus to regula*, Edinburgh studies in law, 2010, 1-57.

²²³ M. FAY, “Must justice be blind?” in C. DOUZINAS EN L. NEAD (eds.), *Law and the image*, Chicago, The university of Chicago press, 1999, 19 (hierna: M. FAY, *Must justice*).

²²⁴ M. FAY, *Must justice*, 19.

²²⁵ Een goed voorbeeld vinden we in een satirische context namelijk als illustratie bij het “Narrenschip” (“Narrenschiff”) van Sebastian Brant uit 1494. Dame Justitia wordt door een nar geblinddoekt. Met de blinddoek om is de rechter niet meer in staat een eerlijk vonnis te vellen: L. OSTWALDT, *Aequitas*, 111-112.

²²⁶ Denken we niet in het minst aan de Beeldenstorm.

discussie die ook doordringt in de katholieke geloofsleer.²²⁷ Een geblinddoekte Justitia laat zich niet afleiden door uiterlijkheden zodat ze onafhankelijk en onpartijdig een vonnis kan vellen.²²⁸ In een schilderijencyclus die Hans Vredeman de Vries voor het stadhuis van Gdansk maakte, zien we duidelijk deze betekenisverschuiving.²²⁹

In ons schilderij wordt de blinddoek niet gedragen door Justitia maar door een van de schepenen. Een schepenrechter moet de idealen van Justitia in de praktijk brengen en dus onder meer onpartijdig zijn.

De schepen met het zwaard zit recht tegenover deze met de palmtak, ook een symbool van het gezag en de macht van justitie. Beide schepenen kijken met opengesperde ogen naar boven. Dhanens zag hierin een verwijzing naar voorstellingen van het Laatste Oordeel, waarin Christus meestal door een zwaard en een lelie wordt geflankeerd.²³⁰ Misschien heeft Rombouts op het eerste, bovenste niveau de schepenen willen afbeelden die het (godelijk) gezag van justitie symboliseren (ze hebben opengesperde ogen en kijken naar boven) en op het tweede niveau de schepenen die de onpartijdige afweging die justitie moet maken, symboliseren (zij hebben de ogen afgedekt of half gesloten).

55- De geblinddoekte schepen stelt ons voor nog een ander raadsel. Hij houdt een briefje met een onleesbare tekst in de hand.

Waarom is het juist de geblinddoekte rechter die een briefje vasthoudt? Gaat het hier om een (belangrijk) vonnis dat de onpartijdige rechter net heeft geveld? Of gaat het juist om een tekst die een onpartijdige rechter geacht wordt niet te lezen? Blijft de rechter stoïcijns als hij smeergeld of documenten, die hem op andere gedachten moeten brengen, krijgt toegestopt?

Misschien kan een opvallende prent uit Roemer Visschers *Sinnepoppen* ons wijzer maken. Op prent XLVI uit het eerste schok van Roemer Visscher²³¹, zien we een brief met zegel. Het bijschrift handelt over het feit dat brieven niet als bewijs voor schepenrechters gelden, indien geen wassen zegel op de brief is aangebracht. Deze afbeelding kunnen we zien als een metafoor voor vertrouwen.²³² Op het briefje dat de rechter op Rombouts' schilderij vasthoudt, vinden we geen zegel. Laat onze geblinddoekte rechter zich niet misleiden door het zegelloze en dus onbetrouwbare bewijs? Hoewel natuurlijk het verre van duidelijk is of Rombouts zich door deze "sinnepop" van Roemer Visscher liet inspireren, kan die "sinnepop" ons toch op zijn minst een indicatie geven over welk soort geschrift de schepenrechter vasthoudt. Zou het een aangedragen bewijsstuk kunnen zijn? Is het een vervalst bewijs en is dat de reden waarom de rechter er niet naar kijkt?

²²⁷ R. JACOB, *Images de la justice*, Parijs, Le Léopard d'Or, 1994, 236 (hierna: R. JACOB, *Images*); M. FAY, *Must justice*, 21.

²²⁸ Er wordt soms ook gewezen op de parallel tussen de geblinddoekte Justitia en terechtgestelden die geblinddoekt worden. Justitia gaat dus getooid met het attribuut dat ook gedragen wordt door diegenen die haar vonnis moeten ondergaan: M. FAY, *Must justice*, 27.

²²⁹ Deze panelen beelden allemaal stichtende allegorische taferelen uit, die moeten aansporen tot goed bestuur. Het paneel dat aan Justitia gewijd is, draagt onze aandacht weg. We zien op dit paneel zowel de goede als de slechte justitie afgebeeld. In tegenstelling tot wat een middeleeuwer waarschijnlijk zou hebben gedaan, beeldt Hans Vredeman de Vries de goede justitie af met een blinddoek en de slechte justitie zonder blinddoek. De boodschap is duidelijk: Goede justitie laat zich niet afleiden van haar rechtvaardig oordelen. Boven haar hangt een goddelijk tetragrammaton dat haar verlicht. De kracht van God inspireert haar bij haar rechtvaardig oordelen. De slechte justitie daarentegen is vatbaar voor allerlei verlokkingen en omkoperijen, voor wat er zich in haar rechtszaal afspeelt en voor wat de hebberige raadsheren die naast haar zitten, haar influisteren: A. WIJFFELS, *Justitie*, 103-109.

²³⁰ E. DHANENS, *Tussen*, 44.

²³¹ Zie bijlage 6.

²³² http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0049.php (consultatie 17 november 2013).

7.5 Zwaard

56- Naast de balans is het zwaard eveneens een van de vaste attributen van Dame Justitia. Ook dit attribuut had in de middeleeuwen een complexe betekenis. Ten eerste duikt het minder op bij middeleeuwse voorstellingen van Justitia. Ten tweede, als het zwaard al opduikt in aan justitie gerelateerde voorstellingen, dan wordt het vaak door een van de figuren in Justitia's buurt gedragen. Geleidelijk aan duiken er meer voorstellingen op waar Justitia zelf haar zwaard draagt.²³³ Vanaf het einde van de vijftiende eeuw, werd het zwaard een couranter attribuut van Justitia. Vanaf dan werden Justitia, haar zwaard en haar weegschaal een onafscheidelijk trio. In die periode stond het zwaard voor de publieke autoriteit die justitie uitoefende. Er is echter twijfel of dit voor de middeleeuwen ook gold. Kon justitie in die periode eigenlijk wel als een publieke autoriteit worden beschouwd?²³⁴

In ons schilderij, dat uit de 17^{de} eeuw dateert en dus niet uit de middeleeuwen, wordt het zwaard niet door Justitia maar door een van de schepenen van Gedele gedragen. Ook hier staat het zwaard voor de publieke macht/autoriteit die door justitie, hier in casu door het Schepengerecht van Gedele, werd uitgeoefend.

7.6 Palmtak

57- De vierde schepen van rechts houdt een palmtak²³⁵ vast. Ook de palmtak is een attribuut van Justitia. De palmtak of zegepalm is een traditioneel symbool dat op schilderijen door heiligen en martelaars gedragen wordt. Een symbool voor de overwinning van het geloof. Dit vindt zijn oorsprong in de bijzondere symbolische waarde die de palm in de Bijbel heeft met als voornaamste voorbeeld het palmzondagverhaal. Op talrijke Justitia-voorstellingen zien we in de handen van Justitia de palmtak opduiken.²³⁶ Justitia wordt ook vaak met Pax, soms in een innige omhelzing, afgebeeld. Pax draagt dan soms een palmtak.²³⁷ De "vrede" tussen verschillende partijen doen terugkeren, was niet onbelangrijk bij het paisieren.²³⁸

7.7 Weegschaal

58- De derde schepen van rechts houdt een weegschaal vast. Van alle symbolen die we vaak bij Dame Justitia aantreffen, is dit misschien het bekendste. De weegschaal staat symbool voor het innerlijke evenwicht dat de rechter moet weten te vinden²³⁹ maar ook voor het evenwicht dat een

²³³ Waar komt dit zwaard opeens vandaan? Kunsthistorici braken er meermaals hun hoofd over. Een van de theorieën is dat Justitia, naar analogie van andere vrouwelijke martelaressen (de Heilige Cecilia, de Heilige Lucia, de Heilige Catharina,...), ook een zwaard toebedeeld kreeg. Een andere theorie is dat in de praktijk het recht op eigenrichting door het rechtssysteem van de overheid werd vervangen. Eigenrichting was niet langer toegelaten. Het zwaard, hét attribuut bij uitstek om het eigen recht te laten gelden, werd dan ook voortaan door Justitia, die de justitie uitgaande van de publieke overheid vertegenwoordigde, gedragen: O. R. KISSEL, *Die Justitia, Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildende Kunst*, Munich 1984, 104-105; J. ROBERT, *Images de la justice*, Parijs, Le Léopard d'Or, 1994, 225.

²³⁴ R. JACOB, *Images*, 225-226.

²³⁵ Volgens Dhanens gaat het echter om een olijftak. De tak in kwestie lijkt volgens ons niet alleen meer op een palmtak maar als symbool past de palmtak ook beter in dit kader: E. DHANENS, *Tussen*, 44.

²³⁶ Bij Bolzani is de palmtak bijvoorbeeld een symbool voor justitie: P. V. BOLZANI, *Hieroglyphica*, liber L, 335; P. V. BOLZANI, *Les hieroglyphiques*, livre L, 671.

²³⁷ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 139-140.

²³⁸ Zie randnummer 13.

²³⁹ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 104-105.

rechter in zijn handelingen moet weten te bereiken.²⁴⁰ De weegschaal staat eveneens voor het evenwicht dat de rechter bij zijn uitspraak moet nastreven. Hij moet de belangen van de verschillende partijen tegen elkaar afwegen.²⁴¹ In de theologie stond de weegschaal symbool voor het feit dat de verhouding tussen de mens en God in evenwicht was.²⁴² Hier is de traditionele afbeelding van de aartsengel Michaël, die tijdens het Laatste Oordeel de goede mensen tegen de slechte afweegt, nooit veraf.²⁴³

7.8 Zwijggebaar

59- De zwijgplicht blijkt erg belangrijk te zijn geweest voor de schepenen van Gedele. Ze bestelden veelvuldig werken die hier verband mee hielden. Zo hangt nu nog steeds in de kapel van de schepenen van Gedele *Aan Zeno, die op een onwrikbare wijze geheimen wist te bewaren* door Jan Van Cleef. Daarin wordt de filosoof geroemd voor het feit dat hij zijn vrienden niet verraadde, ondanks de druk van een tiran.²⁴⁴ *De allegorie op de Gentse rechtspraak* van Jan Van Cleef²⁴⁵ werd vroeger als een allegorie op de geheimhouding gezien.²⁴⁶

60- Op de muren van de oude schepenkamer stond een gedicht dat tot discretie aanmaande²⁴⁷ en op de muren van het schepengerecht van de Keure zouden ook kandelaars, waarop een figuur het zwijggebaar maakte, op de wanden aangebracht zijn. Marcus Van Vaernewijck beschrijft deze in zijn *Spieghele der Nederlandscher Audheyt*. Hij legt ook het nut van de zwijgplicht uit:

“In dese Camere

Twelck is tSchepenhuis vander Keure

ofte hooghe banck

hebbe ic ghemerct aen de muere vaste ghemaect

zes candelaren van metale

ende onder elcken is een aensichte van eenen mensche

met een Maelslot aen den mont

vander zelve stoffe ghemaect

dewelcke beteekent: dat alle die wethouders

die daer frequenteren

Penctionarisen

Secretarisen

Ende die andere schuldich sijn te zwyghene van datment daer tracteert”²⁴⁸

61- Raux wijst erop dat het gezicht van de schepenrechter die het zwijggebaar maakt nog een aantal keer in Rombouts' oeuvre terugkeert. Het gaat hier onder andere over *De schenker*²⁴⁹ die zich nu in het Muba Eugene Leroy in Tourcoing bevindt, de man met het kuras helemaal rechts op *De tandentrekker* en de man die de smaak voorstelt op Rombouts' *Allegorie van de vijf zintuigen*.²⁵⁰

²⁴⁰ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 182-183.

²⁴¹ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 104-105.

²⁴² W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 181.

²⁴³ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 181.

²⁴⁴ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 182.

²⁴⁵ Zie bijlage 71.

²⁴⁶ Zie bijlage 57.

²⁴⁷ F. DE POTTER, *Gent van den oudsten tijden tot heden*, Gent, ca 1882-1902, 211-212; E. DHANENS, *Tussen*, 44.

²⁴⁸ M. VAN VAERNEWYCK, *Den Spieghele der Nederlandscher Audheydt*, Gent, 1568, fol. CXXII; E. DHANENS, *Tussen*, 34.

²⁴⁹ Zie bijlage 14.

²⁵⁰ S. RAUX, *L'Echanson*, 196.

7.9 Verborgen handen

62- Als tweede schepen van rechts zien we een oude schepen met een witte baard.²⁵¹ Hij lijkt zijn handen in zijn mantel weg te stoppen, een op het eerste gezicht onbelangrijke beweging die echter een diepere betekenis kan omvatten.

In de embleemboeken van Alciatus treffen we een merkwaardig tafereel aan van een geblinddoekte heerser omringd door schepenen zonder handen. Het tafereel draagt de titel *In senatum bonum principis*.²⁵² In het onderschrift legt Alciatus uit waar de schepenen zonder handen symbool voor staan: zonder handen zijn de schepenen niet in staat geschenken aan te nemen of zich door beloften of steekpenningen te laten leiden. Alciatus' afbeelding gaat terug op een verhaal dat verteld wordt door Plutarchus en Diodorus. Het gaat over de inwoners van Thebe die hun opperrechter zonder ogen afbeeldden en hun andere rechters zonder handen.²⁵³ De opperrechter zou om de hals een amulet gedragen hebben waarop "de waarheid" stond. Dit alles zou betekenen dat rechters geen cadeaus mochten aannemen of zich niet door uiterlijkheden mochten laten afleiden om de waarheid te vinden. Ook Erasmus vertelt deze historie²⁵⁴, in zijn "Adagia" (1508)²⁵⁵ en in zijn "Institutio Principis Christiani"²⁵⁶ (1516). Op het Justitiaschilderij van de schilderijencyclus die Hans Vredeman De Vries in Gdansk maakte, zien we dat de rechters die bij de goede justitie zitten geen handen hebben. Zonder handen kunnen ze immers geen giften die als doel hebben hen om te kopen, aannemen. In contrast hiermee werden de slechte schepenen door Hans Vredeman de Vries met opvallend grote handen afgebeeld. Met hun graaiende handen nemen zij met graagte allerlei "geschenken" aan.

Maar niet alleen rechters worden soms zonder handen op schilderijen afgebeeld. Ook Justitia zelf wordt wel eens een hand afhandig gemaakt. Zo ontbreekt er één hand aan de Justitia die we aantreffen in Johannes Purgoldts *Rechtsbuch*.²⁵⁷ Aan de stomp waar eens haar hand zat, hangt de karakteristieke weegschaal.²⁵⁸

Met andere woorden: Op ons schilderij zouden de weggestopte handen symbool kunnen staan voor de onomkoopbaarheid van de schepenen. Ostwaldt toont uitgebreid aan dat onomkoopbaarheid in het ancien régime misschien nog een belangrijker en moeilijker te realiseren deugd was dan dit vandaag de dag het geval is.²⁵⁹ Rechters lieten zich als loon immers vaak betalen uit de

²⁵¹ Ook deze schepen bleef onverklaard in de literatuur. Dhanens was de enige die een poging deed. Volgens haar vormt deze schepen de pendant van de oude schepen die omhoogkijkt, aangezien hij de toeschouwers rechtstreeks aankijkt "alsof hij hen vertrouwen wil inboezemen".

²⁵² Zie bijlage 10.

²⁵³ Diod. I, 48, 6 en 75,5; Plut. Is. 10; L. OSTWALDT, *Aequitas*, 18, 144; Plutarchus verwoordt het in "Isis en Osiris" als volgt: "In Thebe stonden beelden opgesteld van rechters zonder handen, terwijl dat van de opperrechter gesloten ogen had, als symbool dat de rechtvaardigheid onomkoopbaar en onbevooroordeeld is": PLUTARCHUS EN G. JANSSEN (vertaling), *Moralia V*, Leeuwarden, Chaironeia, 2008, 133.

²⁵⁴ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 119.

²⁵⁵ Erasmus bespreekt dit onder het adagium "Scarabaeus aquilam quaerit". D. ERASMUS EN J. DE LANDTSHEER (vertaling), *Spreekwoorden*, 503.

²⁵⁶ Erasmus haalt dit aan in een passage waar hij de vorstelijke attributen bespreekt in samenhang met de goede eigenschappen waarvoor ze symbool staan en die de vorst zou moeten hebben. Dat een vorst zich niet mag laten vermurwen door vleierij of omkoperij keert steeds in dit werk terug: D. ERASMUS, J. LANDTSHEER EN B. BREIJ (vertaling), "De opvoeding van de christenvorst", in D. ERASMUS, J. LANDTSHEER EN B. BREIJ (vertaling), *Opvoeding*, in *Verzameld werk van Desiderius Erasmus*, Amsterdam, Atheneum- Polak & Van Gennep, 2006, 188-189 (hierna: D. ERASMUS, J. LANDTSHEER EN B. BREIJ (vertaling), *Opvoeding*).

²⁵⁷ Zie bijlage 23.

²⁵⁸ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 121.

²⁵⁹ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 138-141; Niet toevallig was het verhaal over het oordeel van Cambyses erg populair als gerechtigheidstafereel. Onder andere Rubens en Gerard David schilderden er een bekende versie van, respectievelijk voor de stadhuizen van Brugge en Brussel: J. DE RIDDER, *Gerechtigheidstafereelen voor schepenhuisen in de Zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15de en 16de eeuw*, in *Verhandelingen van de*

gerechtskosten, uit strafgeld en uit de in beslag genomen boedel. Vaak hadden rechters ook bijbaantjes zoals leraar, makelaar, zaakwaarnemer, handelaar, ... Rechtbanken stonden immers, in tegenstelling tot nu, zelf in voor hun financiering. Dit maakte de rechtbanken uit het ancien régime veel gevoeliger voor omkoperij.²⁶⁰

7.10 Zittende schepenen

63- Zelfs het feit dat de schepenen/rechters zitten, heeft in de loop van de kunstgeschiedenis een symbolische lading gekregen. Ook Justitia wordt vaak al zittend afgebeeld. Dit komt omdat rechters in de rechtbank neerzaten. Als rechters rechtstonden, betekende dit vaak dat de zitting werd onderbroken of stopgezet. In de antieke en bijbelse filosofie staat een zithouding symbool voor waardigheid, gemoedsrust en ernst.²⁶¹ In zijn commentaar bij het tafereel “in senatum bonum principis”²⁶² schrijft Alciatus niet toevallig dat de wetgevers in de senaat zitten omdat ze kalm moeten blijven van geest en niet steeds van gedacht moeten veranderen.²⁶³ Op ons schilderij zit ook de Maagd van Gent die we, zoals reeds uitgelegd²⁶⁴, als een van haar attributen ontdane Justitia kunnen beschouwen, neer.

7.11 Niet toevallig met acht

64- Zoals gezegd, staan er maar acht schepenen op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent*. Nu stellen we ons de vraag of achter dit aantal een symbolische betekenis schuilt.

Het getal acht heeft een bijzondere betekenis in de klassieke filosofie en de christelijke leer.

Aangezien de uitkomst van $2 \times 2 \times 2$ en het aantal hoeken van een kubus acht is, heeft dit cijfer een bijzondere betekenis in de wiskunde en de geometrie van de oudheid. Omdat de aarde volgens Plato een perfecte vorm had, moest ze volgens hem wel een kubus zijn. Rond deze kubusvormige aarde draaiden dan zeven planeten. De aarde kon gezien worden als de achtste planeet. Daarom werd het cijfer acht al gauw het symbool van harmonie en evenwicht.²⁶⁵

Bovendien creëerde God volgens de christenen de wereld in zeven dagen. De achtste dag was de dag waarop de mens het moest waarmaken. Acht stond symbool voor een “nieuw begin”. In het verlengde hiervan begon het cijfer acht dan ook symbool te staan voor de hemel. “Het nieuwe begin” voor de mens na de dood is immers de hemel.²⁶⁶

De belangrijkste betekenis van het getal acht ligt misschien in het feit dat Christus verrees de “dag na de zevende dag”, dus de dag na de sabbat, dus acht dagen na Palmzondag, het begin van de Goede Week.

*Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Paleis der Academieën, Brussel, XLV, 1989, 55-62 (hierna: J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen*); L. BURCHARD, *Subjects* 39-46. Het stadsbestuur van Brugge liet zich door Antoon Claeissins zelfs portretteren bij een Cambysesoordeel: <http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=claeissins&start=5> (consultatie 18 april 2014); Ook het Laatste Oordeel in het stadhuis van Maastricht waarschuwt rechters tegen omkoping: J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen*, 62-65.*

²⁶⁰ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 138-141.

²⁶¹ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 102.

²⁶² Zie bijlage 10.

²⁶³ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A15a143> (consultatie 25 maart 2014).

²⁶⁴ Zie randnummer 32.

²⁶⁵ N. HISCOCK, *The symbol at your door. Number and geometry in religious architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2007, 18-19 (hierna: N. HISCOCK, *The symbol*).

²⁶⁶ N. HISCOCK, *The symbol*, 18-19.

Daarvoor was acht al een belangrijk cijfer in de joodse cultuur. Acht leden van de familie van Noa werden bij de zondvloed gered. Een jongetje wordt besneden acht dagen na de geboorte.²⁶⁷

Als we kijken naar het bassin van de fontein op *het Lam Gods* heeft dit niet toevallig acht hoeken. Dat het aantal schepenen (acht) in dit werk ook een van de ettelijke verwijzingen naar *het Lam Gods* is, is dus waarschijnlijk. Ook op *De Levensbron*, een werk in het Prado in Madrid dat aan de (omgeving van de) gebroeders Van Eyck wordt gelinkt, zien we dat de bron een achthoekig bassin heeft.²⁶⁸

De vorm van die fonteinbassins zou dan weer geïnspireerd zijn op de vorm van de eerste kerken²⁶⁹. Deze hadden ook de vorm van een achthoek, denken we maar aan de restanten van de kerken van Capernaum en Tel Megiddo. In de Byzantijnse periode hadden kerken ook nog vaak de vorm van een achthoek. Het feit dat de schepenen op Rombouts' allegorie met acht zijn, heeft dus zowel een klassiek filosofische (acht was het symbool van harmonie in de geometrie, wiskunde en filosofie van de klassieke oudheid), als een christelijke lading (het getal acht verwijst naar het essentiële geloofspunt van het christendom, de verrijzenis van Christus).

65- In dit kader is het interessant om een blik te werpen op een 15e-eeuws gedicht getiteld: *Wat hemlieden toebehoert die vonnesse wijsen zullen* uit de *Dietsche Doctrinale*.²⁷⁰ Dit gedicht somt ter lering van schepenen de deugden op die deze dienden te bezitten.

De dichter formuleert het als volgt:

"(...)

*zeuen duechden principale
hoert hem toe weetic wale
die daer toe zijn ghesedt
dat zij zitten in den stoel der wet
diene jc v wille zegghen viere
nu hoert jc seghse hu sciere
(...)"*

De dichter geeft dus te kennen dat een rechter over de zeven voornaamste deugden moet beschikken. Hij zegt dat hij er vier zal geven.

Onze middeleeuwer citeert er echter vijf, namelijk de volgende:

„(...)

*deerste point es wijsheyt
dander es gherechticheyt
dat derde es verbeydicheyt
dat vierde es goods vreesse mede
ende daer toe ghestadichede
(...)"²⁷¹*

De vijf deugden zijn dus: wijsheid, gerechtigheid, geduld, godvrezendheid en gestadigheid. Deze worden in het gedicht allemaal uitvoerig besproken. Het feit dat het om vijf deugden gaat, zou aan een ingreep van de kopiist te wijten zijn. Om zijn rijmschema te laten kloppen, heeft hij de regel met

²⁶⁷ Gen. 16, 12: X., *Bijbel*, OT, 14.

²⁶⁸ O. KERBER, *Hubert Van Eyck in Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeiten im Bereich der Kunstgeschichte*, Gießen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1982, 84-86; Voorstellingen met groepen personages gerangschikt rond een dergelijke achthoekige fontein kwamen in navolging van het *Lam Gods* regelmatig voor. Zo is er *De Levensfontein* in de Nationale Galerij van Praag van de Meester van de Levensfontein: J. VACKOVA EN M. COMBLEN-SONKES, *Collections de Tchécoslovaque*, in *II. Répertoire des peintures Flamandes du quinzième siècle*, Brussel, Publications du centre national de recherches, 1985, 85-90.

²⁶⁹ A. PINET, *Het Lam Gods*, Antwerpen, Unistad, 1987, 46-47.

²⁷⁰ W. E. HEGMAN, "De Gentse handschriften van de 'Dietsche doctrinale'", *Spiegel der letteren*, jaargang 24, 31-36 (hierna: W. E. HEGMAN, *De Gentse handschriften*); Eerder verschenen in: P. BLOMMAERT, *Oudvlaemsche Gedichten II*, Gent, Drukkery van L. Hebbelynck, 1841, 65-68.

²⁷¹ W. E. HEGMAN, *De Gentse handschriften*, 32.

“ghestadichede” ingevoegd. In andere versies van het gedicht is deze regel weggelaten.²⁷² Maar zelfs als we deze regel weglaten, resteren er vier deugden die niet overeenkomen met de kardinale deugden. Misschien heeft Rombouts deze vier deugden op zijn schepenen willen toepassen. Maar op de olijftak na, zie ik niet in welke schepenen dan bijvoorbeeld godvrezendheid zou incarneren.

Wat betreft het verklaren van het aantal van acht schepenen, maakt dit gedicht ons niet veel wijzer. De middeleeuwse dichter heeft het over zeven deugden. Als elke schepenen dus een deugd zou belichamen, hebben we één deugd op overschot. Het gedicht toont wel aan hoe diepgeworteld het idee van deugdelijkheid in de Gentse cultuur was. In het ancien régime bleek men niet uitgepraat te raken over de deugden die een rechter diende te bezitten. Rombouts plaatst zich met zijn schilderij ook in deze traditie. Alleen blijkt hij dus nog een ander deugdenrijtje af te beelden.

7.12 Verschillende leeftijden

66- Als je naar de schepenen kijkt, valt het op dat alle leeftijden vertegenwoordigd zijn. De man met de blinddoek en de man die het zwijggebaar maakt, lijken nog redelijk jong terwijl de man die zijn handen wegmoffelt en de man die in het licht kijkt, met hun witte baarden, de nestors van de groep zijn. Omdat de portretfunctie bij deze schepenen niet schijnt te primeren, lijkt het waarschijnlijker dat ze een symbolische functie vervullen. We toonden al overvloedig de betekenis van de voorwerpen die ze vasthouden, aan. Maar nu stellen we ons de vraag of achter de wel zeer gelijkmatige spreiding van de leeftijden ook een diepere betekenis schuilgaat.

67- Vanaf de oudheid werd de levensloop van een mens in verschillende levensfasen ingedeeld. Deze traditie werd vanaf de middeleeuwen weer gretig nagevolgd. Talrijke traktaten over “de leeftijden van de mens” zagen het levenslicht. De meest courante indelingen van de levensloop van de mens waren: in drie fasen (in de biologie), in vier fasen (in de fysiologie) en in zeven fasen (in de astrologie). Deze indelingen vonden hun weg naar de filosofie of de theologie waar aan de verschillende levensfasen een gedrag werd gekoppeld.²⁷³ Hierbij hoorden ook een aantal deugden, die men in elke levensfase verwerfde, alsook een aantal gedragsregels die men in acht moest nemen.²⁷⁴ Hierbij kwam dan de christelijke theorie van de *aetates spirituales*: Een gelovig mens was in staat de deugden of eigenschappen die eigen waren aan andere leeftijden dankzij Gods genade te verwerven. Zo kon een gelovige van twintig al de spirituele leeftijd van iemand van veertig hebben.²⁷⁵

68- De zogenaamde “leeftijden van de mens” is ook in de kunst een populair thema. Dergelijke schilderijen beelden mensen van verschillende leeftijden af. Zo tonen ze de verschillende fasen van een mensenleven. Sommige schilders gaan hier extreem gestructureerd te werk. Een voorbeeld hiervan is het schilderij van Cornelis Van Saftleven.²⁷⁶ Hij zet zijn personages op een trap. Hoe ouder de mens wordt, hoe hoger hij op de trap klimt. Dit, tot het verouderingsproces optreedt, want dan daalt de mens weer van de trap af, tot hij zo oud is dat het graf lonkt. Naarmate de mens ouder wordt, laat Cornelis hem ook op de sociale ladder klimmen. De status van de mens gaat eveneens in stijgende lijn. In de nieuwe tijd treffen we een groot aantal van dit soort afbeeldingen aan. Deze traditie ontstond aan het einde van de vijftiende eeuw en zou vooral in de Nederlanden en Duitsland populair worden.²⁷⁷ Dit soort afbeeldingen staat symbool voor de orde en de structuur van het

²⁷² W. E. HEGMAN, *De Gentse handschriften*, 32.

²⁷³ J.A. BURROW, *The Ages of man. A study in medieval writing and thought*, Oxford, Clarendon press, 1986, 5 (J.A. BURROW, *The Ages of man*).

²⁷⁴ J.A. BURROW, *The Ages of man*, 3 en 55-134

²⁷⁵ J.A. BURROW, *The Ages of man*, 95.

²⁷⁶ Zie bijlage 25; <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/the-ages-of-man-34680> (consultatie 19 februari 2014).

²⁷⁷ R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*, 161-166.

ancien régime. Heel het leven van de mens ligt als het ware vast. Soms werd onder de mensen op de trap ook een dier afgebeeld dat dan de bij hun leeftijd horende deugd symboliseerde. Dit zien we onder meer op een gravure van Jörg Breu uit 1530.²⁷⁸

Op ons schilderij echter bekleden onze acht personages, die de leeftijden van de mens moeten voorstellen, allen dezelfde functie, zijnde schepen. Heeft Rombouts hier een traditioneel thema omgedraaid om aan te tonen dat, in tegenstelling tot vele andere functies, leeftijd hier minder een rol speelt. Of je nu jong of oud bent, je kan schepen worden. Alle leeftijden zijn in dit geïdealiseerde schepencollege vertegenwoordigd. De boodschap voor de kijker is duidelijk. Het schepencollege vertegenwoordigt ook zijn leeftijdsgroep. Het afgebeelde schepencollege is uiterst representatief.

Op Rombouts' allegorie vinden we alle leeftijden: van de onbezonnen jongeling tot de oude, wijze man. Bij Rombouts zijn zij echter allen gezegend met de kardinale deugden. Door hun deugdelijkheid zijn de schepenen immers in staat de cyclus van de leeftijden, waarbij bepaalde eigenschappen en inzichten slechts op een bepaalde leeftijd worden verworven, te doorbreken. Daarom komen de personages met verschillende leeftijden door elkaar op het schilderij voor en niet van jong naar oud. Ze zijn immers in staat dit gegeven te overstijgen, overeenkomstig de leer van de *aetates spirituales*.

8. Een groep exotische personen (en een vreemde eend in de bijt?)

69- De groep exotische personages, rechts op het schilderij, blijft één van de meest onduidelijke aspecten van het schilderij. Wat is hun betekenis? De groep toont ons een uitgebreid scala aan personages, uitgedost in weelderige kledij. Mogelijks zijn de kleren naar het leven geschilderd. Ze zijn een getuige van de culturele smeltkroes die Gent, als handelscentrum rond vier stromen, was.

Meestal wordt deze groep verklaard als zouden ze de universaliteit van het recht²⁷⁹ voorstellen. Deze uitleg is zeker plausibel. De hang naar exotisme valt ook op in andere werken die voor het Schepengerecht van Gedele door de eeuwen heen werden gemaakt. Verderop diepen we dit aspect uit.

70- Hier vragen we ons alvast af of de personages de vier continenten voorstellen.²⁸⁰ We spreken wel degelijk over vier continenten want in Rombouts' tijd waren er nog maar vier bekend. Het gaat hier om: Afrika, Amerika, Azië en Europa. Het blijkt moeilijk om aan te wijzen welke figuur er welk continent voorstelt. Dat de zwarte man Afrika voorstelt en de man met baard en tulband Azië, zou logisch lijken. Maar dan resteren er nog twee personages. Zou de oude man met witte baard het 'oude' continent Europa voorstellen? Dan blijft nog een personage met een tulbandachtig hoofddeksel over, waarvan zelfs het geslacht moeilijk is vast te stellen. Deze persoon gaat deels schuil achter Afrika. Zou dit personage symbool staan voor het toen nog grotendeels onontgonnen continent Amerika? Wie goed kijkt, ontwaart tussen Afrika en (het personage dat vermoedelijk moet doorgaan voor) Amerika de kin van een zesde personage. Zou deze figuur symbool staan voor

²⁷⁸ Zie bijlage 26; R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*, 159-165; Hierbij kunnen we ook denken aan Titiaans beroemde *Allegorie op Prudentia*. Daarop beeldt hij drie mannenhoofden af die de leeftijd van de mens voorstellen. Daaronder zien we drie dierenkoppen. Onder het hoofd van de jongeling zien we een wolf, onder het hoofd van de volwassen man een leeuw en onder het hoofd van de oude man een hond. Boven de hoofden lezen we volgende tekst: "Ex praeterito / Praedens prudenter / Ne futura actione depurne". Vrij vertaald staat er: "Vanuit de ervaringen uit het verleden, handelt men in het heden voorzichtiger, maar laat men toekomstige acties niet bederven". De boodschap is duidelijk: Wijsheid komt met de jaren. De hond onder de oude man is wederom een mooi voorbeeld van de hond als symbool voor Prudentia: P. HUMFREY, *Titian. The complete paintings*, Antwerpen, Ludion, 2007, 330; E. PANOFKY, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, New York, New York University press, 1977, 105-108.

²⁷⁹ D. ROGGEN, *De chronologie*, 175.

²⁸⁰ Du Jardin hing ook deze interpretatie aan maar gaf geen bijkomende uitleg: J. DU JARDIN, "Théodore Rombouts et Gaspard de Crayer", in J. DU JARDIN, *L'art Flamand*, Brussel, Arthur boitte, 1867, 85.

continenten die nog ontdekt moesten worden of meer specifiek voor Oceanië waar in die periode de eerste ontdekkingsreizigers begonnen aan te meren? Dat laatste lijkt me echter onwaarschijnlijk. Dat het besef dat men een vijfde continent aan het ontdekken was, toen al doorgedrongen was tot een schilder als Rombouts lijkt me sterk. De betreffende kin vormt vooral hét argument om te beweren dat Rombouts hier niet de vier continenten voorstelde. Bovendien werden de continenten vaak als vrouwen voorgesteld.²⁸¹ Voor zover we het geslacht van de exotische personages op Rombouts' allegorie kunnen nagaan, gaat het hier waarschijnlijk om vier mannen. Of de groep op Rombouts' schilderij nu de vier continenten voorstelt of niet, er spreekt alleszins een tolerant en gastvrij beeld uit. De stad Gent ontvangt mensen uit alle werelddelen gastvrij en als gelijken. Het recht wordt voor iedereen gelijk toegepast. Misschien spreekt uit deze voorstelling het vermoeden van een universeel natuurrecht dat voor ieder persoon gelijk is en voor iedereen geldt?²⁸²

71- Een opvallende figuur is de man met het snorretje, het sikje en de puntige, elegante neus. Hij staat meer naar achter en wijst naar de Maagd van Gent op het schilderij. Opvallend is dat hij in tegenstelling tot de personages rondom hem geen exotische kledij of opvallend hoofddeksel draagt. Hij steekt ietwat af ten opzichte van de andere, exotische personages rondom hem. Hij kijkt zelfs de andere kant uit. Is dit contrast opzettelijk bedoeld? Zeker als Rombouts de vier continenten wou voorstellen, is dit personage overbodig.

Het was niet zeldzaam in de oude schilderkunst dat de schilder in zijn werk zijn eigen zelfportret binnensmokkelde. Rombouts deed dat zelf ook regelmatig in zijn eigen werken.²⁸³ Zou Rombouts dat hier ook gedaan hebben? Als we een blik werpen op de portretten die van Theodoor Rombouts zijn gemaakt, stellen we een aantal opvallende gelijkenissen vast.

Het bekendste portret van Theodoor Rombouts²⁸⁴ werd door Antoon Van Dyck gemaakt en hangt nu in de Alte Pinakothek in München. In datzelfde museum hangt de pendant van dit schilderij. Daarop zien we Rombouts' echtgenote Anna Van Thielen en hun dochtertje Anna Maria.²⁸⁵ Aan de hand van een aantekening in een 18e-eeuwse inventaris konden de geportretteerden geïdentificeerd worden.²⁸⁶ De attributen naast Rombouts, een tekenblad en een buste van een oude man met een lange baard, duiden op zijn beroep als schilder. Rombouts staat op dit schilderij afgebeeld als een elegante man van middelbare leeftijd. Het schilderij is gedateerd omstreeks 1632, dus slechts 5 jaar nadat *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* is gemaakt. Toch ziet Rombouts er veel ouder uit dan het onverklaarde personage op ons schilderij. Rombouts werd op 2 juli 1597 geboren.²⁸⁷ Toen hij *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* maakte, dus in 1627-28, was hij zo'n dertig jaar oud. Toen Van Dyck hem portretteerde, was hij ongeveer vijfendertig jaar oud. Het onverklaarde personage lijkt eerder een twintiger. Op Van Dycks portret ziet Rombouts er vrij oud uit voor iemand van vijfendertig. Zou Rombouts zichzelf op zijn eigen schilderij geïdealiseerd hebben en koos Van Dyck daarentegen voor een meer realistische benadering? Of gaat het toch niet om dezelfde man? Het baardje, het snorretje en de neus van Rombouts op Van Dycks portret doen ons niettemin toch erg aan ons onverklaard personage denken.

²⁸¹ R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*, 309-310; Ook de voorstelling uit Ripa's *Iconologia* nam Rombouts niet over: C. RIPA, *Iconologia*, 355-360; C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*, 601-605;

²⁸² Zie randnummer 145.

²⁸³ H. VLIEGHE, "Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd door Van Dijck", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 8, 1989, 149-151.

²⁸⁴ Zie bijlage 27.

²⁸⁵ S. J. BARNES, N. DE POORTER, O. MILLAR EN H. VEY, *Van Dyck. A Complete catalogue of the paintings*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2003, 344-345 (hierna: S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*).

²⁸⁶ U. KREMPEL, "Max Emanuel als Gemäldsammler" in X., *Kürfürst Max Emmanuel. Bayern und Europa um 1700*, München, Hirmer Verlag, 230.

²⁸⁷ <http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/biografie/theodoor-rombouts> (consultatie 12 november 2013).

Zoals net aangehaald, is dit niet het enige portret dat Van Dyck van Rombouts maakte. In zijn *Iconografie*²⁸⁸, een verzameling prenten die Van Dyck van de beroemde kunstenaars van zijn tijd ontwierp en die hij liet graveren door Paulus Pontius²⁸⁹ en Lucas Vorsterman en die voor het eerst in boekvorm, in 1645, vier jaar na de dood van de schilder, in een uitgave door Gilis Hendricx, verscheen, nam hij ook een prent van Rombouts op.²⁹⁰ Onderaan de prent lezen we overigens het Latijnse onderschrift: pictor humanarum figurarum Antverpi (schilder van menselijke figuren, van Antwerpen). Wederom vallen de gelijkenissen met het onverklaarde personage op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* op: het sikje, de snor en de neus. Deze prent lijkt zelfs meer op het onverklaarde personage op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* dan het schilderij dat Van Dyck van Rombouts maakte.

Van ene Schelte A. Bolswert is nog een derde portret van Rombouts bekend.²⁹¹ Het gaat hier om een gravure waarop Rombouts en zijn echtgenote staan. Dit portret van Rombouts lijkt misschien nog het meest op ons onverklaard personage ondanks het feit dat de schilder hier een ander soort baard heeft.²⁹²

We zullen nooit zeker weten of Rombouts in dit personage een zelfportret van zichzelf legde. Er zullen uiteraard wel meer mannen geweest zijn die op ons onverklaard personage leken. Bovendien blijft, in tegenstelling tot een foto, een handgemaakt portret geen exacte weergave van de persoon maar een herinterpretatie van de persoon door de kunstenaar.

72- Nu we het toch over de groep exotische personages hebben, bekijken we even de plaats die ze in de compositie van het schilderij bekleden. Ze staan tegenover de soldaten opgesteld. Beide groepen kijken niet enkel naar elkaar. In elke groep zijn er ook elementen die de blik van de toeschouwer naar de kardinale deugden en de Maagd van Gent, in het hogere register van het schilderij, moeten leiden. Zo is er, in de groep exotische figuren, het wijzende personage, dat we al uitgebreid bespraken. Ook de zwarte man kijkt omhoog. De jongen onderaan met zijn schouderplaat en het zwaard om zijn middel, wijst eveneens naar het bovenregister van het schilderij. Ook de hond van de soldaten kijkt omhoog.

In de groep soldaten wijst een man naar de andere groep en leidt zo onze blik naar hen.

De ganze compositie, met zijn opstelling van verschillende groepen rond een centrum, doet denken aan het schilderij, waarvan we al zagen dat Rombouts er veelvuldig naar verwees, het *Lam Gods*. Daar verzamelen alle hoofdrolspelers uit de christelijke theologie, ingedeeld in groepen, rond de fontein en het lam. Zoals het bovenregister van het *Lam Gods* bestaat uit Christus omringd door Johannes de Doper, Maria, Adam, Eva, ... zo zit hier, bovenaan de compositie, de Maagd van Gent op haar troon, omringd door de schepenen. De compositie van de *Levensfontein*, die in de omgeving van de Van Eycks wordt gesitueerd, doet eveneens denken aan Rombouts' allegorie. We zien twee groepen van personages die opgesteld staan rond een centraal element, de fontein en in het bovenregister zien we een Christus omgeven door andere personages. In Gent was bovendien een gelijkaardige voorstelling te zien in het Klein Begijnhof, namelijk *De Fontein des Levens* van Lucas II Horenbaut.²⁹³

Ook met de traditionele compositie van een Laatste Oordeel houdt de compositie van Rombouts' allegorie verband. Als we bijvoorbeeld *Het Laatste Oordeel* van Raphaël Coxcie²⁹⁴, dat in het schepengerecht van de Keure hing, erbij halen, zien we de gelijkenissen in compositie. In het

²⁸⁸ G. LUIJTEN, "De iconografie: Van Dycks portretten in prent", in C. DEPAUW en G. LUIJTEN (eds.), *Antoon Van Dyck en de prentkunst*, Antwerpen, Antwerpen Open, 1999, 73-91.

²⁸⁹ Zie bijlage 28; S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*, 345.

²⁹⁰ F. L. M. DONY, *Het komplette werk van Van Dijck*, Rotterdam, Lekturama, 1976, 82-83.

²⁹¹ Zie bijlage 31.

²⁹² S. RAUX, *L'Echanson*, 201.

²⁹³ Zie bijlage 32; M.-B. WADELL, *Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1969, 85-88 en 126.

²⁹⁴ P. CLAEYS, "Le Jugement dernier: tableau de Raphael van Coxcie. Contrat entre le peintre et les échevins de la Keure", *Messenger des Sciences historiques*, Gent, 1892, 105-108.

benedenregister van het schilderij van Coxcie zien we ook een opsplitsing in twee groepen, zijnde de uitverkorenen en de verdoemden. Zoals bij Rombouts in het bovenregister de Maagd van Gent wordt omringd door schepenen, wordt in het bovenregister van het Laatste Oordeel Christus omringd door allerlei heiligen. Door de opbouw van zijn compositie legde Rombouts dus de link met het schilderij dat in het andere schepengerecht de show stal.

9. Rivieren, een bron van welvaart

73- In de rechterbenedenhoek van het schilderij zien we een oude man met baard, vergezeld van drie jonge vrouwen. Zij stellen de rivieren voor die door Gent stromen. De oude man stelt de Schelde voor, de vrouw naast de waterspuwende draak stelt de Leie voor. De twee andere vrouwen, die slechts deels te zien zijn, stellen de Lieve en de Moere voor.

Op het schilderij vloeit het water uit 2 kruiken en 1 versierde hoorn. De meest rechtse vrouw heeft dus geen zichtbare kruik. Toch zien we onder haar een klein waterstroompje dat samenvloeit met het gemengde water uit de hoorn van de Schelde en de kruik van de Leie. De oude man met de hoorn des overvloeds die de Schelde voorstelt, staat in een lange, uit de klassieke oudheid ontsproten traditie van het voorstellen van rivieren door zogenaamde riviergoden: oude, gespierde, mannen met baard vaak vergezeld van een kruik waaruit water stroomde en/of een hoorn des overvloeds.

Op zijn Romereis moet Rombouts zeker op dergelijke beelden gestoten zijn. Met enkele van deze riviergodbeelden is de gelijkenis wel erg frappant. Dan denken we vooral aan het beeld dat de rivier de Arno²⁹⁵ zou voorstellen en zich nu in het Museo Pio Clementino van de Vaticaanse Musea bevindt. De overeenkomsten met Rombouts' Schelde-figuur zijn talrijk: van het lichtjes afgewende hoofd, over het diagonaal schuin afglijdende lichaam tot de houding van de armen. Het beeld zou dateren uit de tijd van keizer Hadrianus en werd vanaf de vroege 16^{de} eeuw als onderdeel van een rivier op de *Cortile delle Statue* in het Vaticaan, als deel van een fontein tentoongesteld. De kans bestaat dus dat Rombouts het gezien heeft. Een standbeeld dat dicht aanleunt bij dit beeld van de Arno is de zogenaamde Maroforio²⁹⁶, eveneens een beeld van een riviergod, dat zich tegenwoordig in het Palazzo Nuovo te Rome bevindt. Van 1592 tot 1645 maakte het deel uit van een fontein op de Piazza Del Campodoglio. Dit was dus in de periode dat Rombouts in Rome verbleef. Ook dit beeld kan hij op zijn Romereis gezien hebben. In het Vaticaan bevond zich ten tijde van Rombouts' Romereis nog een beeld van een riviergod dat onze aandacht verdient. Het gaat hier om een beeld van de Tiber²⁹⁷ dat zich nu in het Louvre bevindt, waar het terecht kwam nadat Napoleon er beslag op legde.²⁹⁸ Als we het beeld spiegelen valt hier ook enige gelijkenis op met Rombouts' Schelde-figuur, vooral als we kijken naar de musculatuur van het mannenlichaam en de draperieën om de armen.

Ook bij *Maurits als beschermer van religie en vrijheid*, een prent van Simon van de Passe naar een ontwerp van Adriaen van Nieulandt I uit 1624,²⁹⁹ heeft Rombouts misschien de mosterd gehaald. De riviergod die daar afgebeeld staat, heeft ook ongeveer dezelfde houding als Rombouts' Schelde-figuur. Bovendien is hij vergezeld van een nimf.³⁰⁰ Ook op andere vlakken kan deze prent een

²⁹⁵ Zie bijlage 33.

²⁹⁶ Zie bijlage 34.

²⁹⁷ Zie bijlage 35.

²⁹⁸ J. CHARBONNEAUX, *La sculpture Grecque et Romaine au musée du Louvre*, Parijs, Editions des Musées Nationaux, 108-110.

²⁹⁹ Zie bijlage 40.

³⁰⁰ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=prudencia&p=6&ps=12&ii=4#/RP-P-OB-76.980,64>

(consultatie 12 april 2014); Het succes van deze prent blijkt duidelijk uit het feit dat deze in 1628 al werd omgevormd tot een ode aan Frederik Hendrik:

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=prudencia&p=9&ps=12&ii=1#/RP-P-OB-81.349,97>

(consultatie 12 april 2014).

inspiratiebron voor Rombouts geweest zijn. De compositie van deze prent doet immers erg denken aan die van Rombouts' allegorie van maar een paar jaar later. Het idee van het rangschikken van figuren op een trap die leidt naar één centrale, tronende figuur, het rangschikken van de figuren in verschillende niveaus en het afbeelden van een grote groep exotische personages als teken van universeel gezag, vinden we hier al terug.

De Schelde-figuur van Rombouts zal opvallend invloedrijk blijken voor latere kunstenaars. Zo is er een van de riviergoden op het Timpaan, *De vier werelddelen brengen hulde aan Amsterdam*, dat Artus Quellinus I vervaardigde voor het Amsterdamse stadhuis, die veel gelijkenissen met deze figuur vertoont.³⁰¹ Ook de riviergod op Theodoor Boeijermans' *Antwerpen, voedster der schilders* doet denken aan Rombouts' Schelde-figuur.³⁰²

74- Opvallend is ook de vorm die de hoorn van de Leie-figuur heeft. Als enige vloeit bij haar het water niet uit een kruik maar uit iets in de vorm van de kop van een "beest". Het water vloeit uit de muil van het beest. Het zou de kop van een draak kunnen zijn. Dat zou interessant zijn, want naast de Maagd van Gent en de zilveren Gentse leeuw is ook de draak een symbool van Gent geworden. Dan hebben we het meer bepaald over de vergulde draak die op het Belfort prijkt. Vanaf ca 1380 zou er al een vergulde draak op het Belfort gestaan hebben. Die werd echter al verschillende malen vervangen door andere exemplaren.

75- Het belang van deze rivieren voor Gent en het belang van de ligging rond de samenvloeiing van deze rivieren kan niet onderschat worden. Ze vormen de motor van de Gentse geschiedenis. Als in de Romeinse tijd zich de eerste nederzettingen vormden die later Gent zouden vormen, kwamen die daar dankzij de aanwezigheid van deze rivieren.³⁰³ Gent is dus ontstaan rond deze rivieren en zij vormen de levensaderen van de stad. Niet alleen speelt zich het economisch leven er rond af, de hele stad en ook de vele "leien" zijn er rond gebouwd. In de 12^{de} eeuw werden voor het eerst rivieren uitgediept en sluizen en sassen gebouwd. Tussen 1251 en 1269 werd, om Gent met de haven van Damme te verbinden, de Lieve gegraven. Deze ingreep zou leiden tot economische voorspoed. In de 14^{de} eeuw volgde een haast constant baggeren en uitdiepen van de rivieren. Dit leidde tot smallere waterlopen. Deze werden gestabiliseerd door de bouw van kaaimuren.³⁰⁴ De samenvloeiing van de Schelde en de Leie vindt plaats in de buurt van de Sint-Baafsabdij. Daar vloeit een arm van de Leie die zich in Ekkergem afsplitst, in de Schelde. Vandaag de dag is deze samenvloeiing echter nog moeilijk te herkennen.³⁰⁵ Toen de Lieve door de verzanding van het Zwin dicht begon te slibben, wilden de Gentenaren een verbinding realiseren met de Zeeschelde. In 1547 kregen ze hiervoor van Karel V de toestemming.³⁰⁶ Zo ontstond de Sassevaart.³⁰⁷

De Gentse waterlopen waren dus essentieel voor de welvaart van de stad. De hoorn des overvloeds die de Schelde-figuur vasthoudt, is hier dus echt wel op zijn plaats.

10. Drie honden, vele mogelijke verklaringen

³⁰¹ Zie bijlage 37;

[https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=1&ps=12&maker=Artus+Quellinus+\(I\)&ii=9#/BK-AM-51-3,9](https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=1&ps=12&maker=Artus+Quellinus+(I)&ii=9#/BK-AM-51-3,9) (consultatie 4 april 2014).

³⁰² Zie bijlage 38; <http://vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx> (consultatie 8 april 2014).

³⁰³ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 17.

³⁰⁴ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 17.

³⁰⁵ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 19.

³⁰⁶ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 19.

³⁰⁷ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 20.

76- Een opvallend gegeven in dit werk zijn de honden. We treffen er op het eerste gezicht twee aan: de ene naast Prudentia, te midden van de kardinale deugden, de andere, een meer sjofel, wit-bruin exemplaar, aan de voet van een van de soldaten. Als we beter kijken, zien we aan de troon van de Maagd van Gent rechtsboven een derde hondenkopje.

77- De geschiedenis van de hond als symbool in de schilderkunst is op zijn minst dubbel te noemen.

De hond kon zowel een positieve³⁰⁸ als een negatieve connotatie³⁰⁹ hebben.

Op schilderijen komen ook vaak twee honden voor: een zwarte en een witte, of een nobele, nette hond tegenover een “kwaadaardig” exemplaar.

De aartsengel Gabriël wordt ook vaak met honden aan leiband voorgesteld. Soms houdt hij een zwarte en een witte hond vast. Deze symboliseren dan goed en kwaad.³¹⁰ Als we het wat verder dan in onze contreien zoeken, namelijk in de Italiaanse renaissance, treffen we nog meer dergelijke “hondenduo’s” aan. Zo is er bijvoorbeeld het met talrijke honden bevolkte oeuvre van Pisanello³¹¹ en het merkwaardige hondenduo op Piero Della Francesca’s *Sint-Sigismund en Sigismondo Pandolfo Malatesta*.³¹²

De vraag zal zich steeds stellen hoeveel symbolische betekenis we hen mogen toedichten en of we niet te ver gaan in onze interpretaties. In het schilderij van Rombouts zal het ook de vraag zijn of de honden meer zijn dan louter anekdotische schilderijvulling. Misschien hebben zij ook een symbolische waarde?³¹³

78- De associatie van de hond met gerechtigheid en Justitia is al heel oud. We zien bij de oude Egyptenaren dat hun god van de dood, Anubis, een hondenkop heeft. Hij begeleidt de doden naar de plaats waar over hun leven en over het feit of ze al dan niet verdienen om in de onderwereld binnen te gaan, geoordeeld zal worden.³¹⁴ De engel Gabriël wordt soms ook voorgesteld met vier honden aan een leiband die dan de namen “Misericordia”, “Veritas”, “Justitia” en “Pax” (dus Barmhartigheid,

³⁰⁸ Zo is de hond vaak een symbool van trouw. Dit zou komen omdat Plinius de Oudere de hond aanduidde als de meest trouwe metgezel van de mens. De hond als symbool van trouw reflecteert zelfs nog door in onze taal in woorden als hondstrouw. Dat de hond voorkomt op portretten van getrouwde koppeltjes dient dan ook niet te verbazen. Maar ook kloosterlingen konden met een hond worden afgebeeld. Zij zijn immers trouw aan God. Ook de deugd (en dan vooral de christelijke deugd) kon door de hond worden gesymboliseerd. G. HEINZ-MOHR, *Lexicon*, 140.

³⁰⁹ Maar een hond kon ook een negatieve connotatie hebben. Dit komt niet in het minst door de Bijbel waar een hond steeds een negatieve connotatie heeft en nooit een positieve. In die traditie zal de hond dan ook een negatieve, symbolische connotatie krijgen: begeleider van of symbool voor de duivel, symbool voor nijd, haat, ongelof,... Een dergelijke “kwaadaardige” hond is dan ook meestal donkerder van vacht. G. HEINZ-MOHR, *Lexicon*, 140.

³¹⁰ G. HEINZ-MOHR, *Lexicon*, 141.

³¹¹ Op *Het visioen van Sint-Eustachius* zien we twee windhonden naast elkaar lopen tussen nog een aantal andere hondenduo’s, als jachthonden. In de schilderijen van Pisanello hebben de honden vooral een anekdotische waarde; E. SINDONA, *Pisanello*, Parijs, La bibliothèque des arts, 1962, 34.

³¹² Niet weinig schatplichtig aan Pisanello is dit opmerkelijke fresco dat Piero Della Francesca maakte voor de San Francesco-kerk in Rimini, ook genoemd het Tempio Malatestiano, waarop we de schenker Sigismondo Malatesta voor zijn naamheilige, de heilige Sigismund, zien knielen. Aan Sigismondo’s voeten, rechts, zien we ook twee windhonden, een witte en een donkere. De witte keert zich trots naar Sigismondo en Sint-Sigismund. De zwarte keert zich juist van Sigismondo af. Waarschijnlijk gaat het om Sigismondo’s eigen windhonden. Bovendien hebben ze waarschijnlijk ook nog een symbolische waarde. Ze zouden symbool kunnen staan voor de strijd tussen goed en kwaad waarbij Sigismondo het goede nastreeft, of voor Prudentia: C. BERTELLI, *Piero Della Francesca*, New Haven-Londen, Yale University Press, 1992, 66 en 72; H. FOCILLON, *Piero Della Francesca*, Parijs, Armand Collin, 1952, 34; H. FOCILLON, *Piero Della Francesca*, Parijs, Armand Collin, 1952, 34.

³¹³ Hier moet worden opgemerkt dat de windhond zeker dienst doet als attribuut van Prudentia.

³¹⁴ M. SLABBERT, “A curious incident involving a dog: the Legal-historical significance of dog images in medieval and renaissance medical illustrations”, *Fundamina*, 2010, 16 (2), 140 (hierna: M. SLABBERT, *A curious incident*).

Waarheid, Rechtvaardigheid en Vrede) dragen.³¹⁵ Dit zijn de namen van de vier goddelijke dochters.³¹⁶

Op heel wat gerechtigheidsstaferelen vinden we honden terug. We hadden het al eerder over Gerard Davids beroemde *Oordeel van Cambyses* maar ook op de *Wraak van Tomyris*, dat we straks bespreken, staan twee honden. Heeft Rombouts, door het schilderen van het hondenkopje aan de troon van de Maagd van Gent, op subtiële wijze dit symbool voor Justitia in zijn schilderij gesmokkeld? Dit doet ons denken aan een eigenaardige miniatuur bij Guillaume de Deguivilles *Pèlerinage de l'âme* in een Parijs handschrift uit 1395. Daarop zien we Justitia zittend op een troon met langs de ene kant slangenkoppen en langs de andere kant ... inderdaad ... hondenkoppen.³¹⁷

79- Tamm wijst erop dat op het titelblad (dat gebaseerd is op een tekening van Karel Van Mander) van de *Jyske Lov* (juiste wetten)³¹⁸ uit 1643, een wetverzameling van de Deense koning Christian II, de honden waarschijnlijk voor de openbaarheid van de rechtszitting staan. Dit was nodig omdat de procedure in Denemarken toen mondeling verliep.³¹⁹ Lees: De zitting is zodanig openbaar dat zelfs de honden binnen kunnen lopen. Ook op afbeeldingen van dissecties of van staferelen die daar veel van meehadden, lees: publieke foltering en terechtstellingen, waren honden aanwezig om te laten zien dat ze openbaar waren.³²⁰ Zouden ook op Rombouts' schilderij de honden symbool van openbaarheid kunnen zijn? Dit is onwaarschijnlijk. In de rond het Schepengerecht van Gedele opgebouwde iconografie wordt juist vaak de nadruk op de geheimhoudingsplicht gelegd.

80- Slabbert wijst op de speciale betekenis van de hond in de medische context. Honden kwamen vaak voor op illustraties in medische verhandelingen. Honden werden in de middeleeuwen soms geneeskrachtige eigenschappen toegekend. Vooral het hondengelik was belangrijk. In bestiaaria werden honden soms bij een verwond iemand afgebeeld. Door aan de wonden te likken, heelde de hond de persoon. Het is een metafoor voor hoe (innerlijke) zonden door bekentenis/biecht werden genezen. Het wijst eveneens op het frequent voorkomen in de middeleeuwen van dierenprocessen waar honden ook als drager van zonden werden gezien. Dit alles zou de associatie van de honden met gerechtigheidsstaferelen en de helende kracht van het recht kunnen verklaren.³²¹

81- Dan stelt zich ook nog de vraag of de "donkere" hond bij de soldaten geen toespeling kan zijn op de Spaanse bezetting. Denken we maar aan het populaire schilderij van Jan Asselijn, *De bedreigde zwaan*, waar een witte zwaan haar eieren beschermt tegen een naderende hond. De symboliek staat nog eens duidelijk in grote letters erbij geschreven. De broze eieren staan symbool voor Holland. De zwaan staat symbool voor de raadspensionaris die Holland beschermt tegen de "vijanden van de staat" waarmee de Spanjaarden worden bedoeld.³²² Dat Rombouts of het Schepengerecht van Gedele met zo'n openlijke kritiek op het Spaanse regime geassocieerd wilden worden, lijkt echter onwaarschijnlijk. Dit maakt dit idee niet licht mogelijk.

³¹⁵ G. HEINZ-MOHR, *Lexicon der Symbole*, München, Eugen Diederichs Verlag, 1978, 140-141 (hierna: G. HEINZ-MOHR, *Lexicon*).

³¹⁶ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 93; W. SCHILD, *Bilder*, 66; Deze traditie gaat terug op Psalm 85,11-14. Een merkwaardige mengeling van hoofse en bijbelse symbolen leidde uiteindelijk tot het zogenaamde tafereel van de *Annunciatie als jacht op de eenhoorn* waar de engel Gabriël met vier honden een eenhoorn naar de Maagd Maria toe jaagt; G. HEINZ-MOHR, *Lexicon*, 140-141; W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 97-99; W. SCHILD, *Bilder*, 68.

³¹⁷ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*, 99-100.

³¹⁸ Zie bijlage 39.

³¹⁹ D. TAMM, „Der dänische König als Richter und Gesetzgeber“ in R. SCHULZE (ed.), *Symbolische Kommunikation vor Gericht in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Duncker & Humblot, 2006, 361.

³²⁰ M. SLABBERT, *A curious incident*, 140-141.

³²¹ M. SLABBERT, *A curious incident*, 120-146.

³²² J. KIERS EN F. TISSINK, *De glorie van de gouden eeuw*, Amsterdam, Waanders Uitgevers, 2000, 10.

82- De hond die bij Prudentia staat is een windhond. Dit hondenras was in die tijd populair als huisdier en dit vooral bij de beau monde.³²³ Daarom zal het voor Rombouts niet moeilijk geweest zijn voor zijn schilderij een “model” te vinden. Bovendien waren straathonden toen meer dan nu in het straatbeeld aanwezig. Als honden op een schilderij voorkomen, is hun symbolische lading dus soms veel beperkter dan wat al het hierboven opgesomde kan doen vermoeden. Soms zijn ze gewoon een toevoeging van anekdotiek, zoals we bij Pisanello zagen. We zouden ze, om het met een oneerbiedig woord te zeggen, “schilderijvulling” kunnen noemen.

11. Een groepje soldaten

83- Er staan drie gewapende mannen op het schilderij. Twee geharnaste mannen in de groep links onderaan en de zittende jongen op de voorgrond.

De vraag stelt zich of één of meerdere van deze mannen deel uitmaken van het stadsleger van Gent. De (Gentse) leeuwjes aan de laarzen van een van de soldaten doen dit alleszins vermoeden.

Tussen de 11^{de} en 13^{de} eeuw doken in onze contreien de gemeentelegers op. In die periode kenden de steden een grote economische bloei. Daardoor konden de stedelingen zich dure wapenuitrustingen aanschaffen. Bovendien ontstond er een nieuw soort gemeenschapszin die steden in staat stelde als één hecht geheel naar buiten te treden. In ruil voor erkenning door de graaf trokken deze gemeentelegers als een vorm van leenhulde, voor de graaf ten strijde.³²⁴ De stadsmilitie stond in voor de verdediging van de stad. Ze kon worden gebruikt om de stad tegen vreemde invallers te beschermen maar werd soms ook ingezet om tegen de heer of vorst in opstand te komen alsook om een andere stad aan te vallen.³²⁵ Voor manschappen werd uit deze patriciërsstand geput. Zij hadden verplichte legerdienst en moesten bovendien hun wapenuitrusting zelf betalen.³²⁶

Hoe was dit gemeenteleger nu uiterlijk te herkennen? Hoe waren ze uitgerust? Ten eerste droeg een stadsleger ettelijke banieren bij zich. Naast een betekenis van praal waren deze ook tactisch nuttig. Tijdens de strijd konden hiermee signalen gegeven worden of wisten de soldaten waar ze moesten verzamelen. Ze hadden ook een bijzondere symbolische betekenis. Vaak had ieder ambacht, de soldaten werden per ambacht gerekruteerd, zijn eigen banier waarop het desbetreffende ambacht dan werd verzinnebeeld. Als de ambachtbanieren uit het leger werden weggehaald, betekende dit zoveel als dat het leger de ambachten niet meer vertegenwoordigde.³²⁷ Omdat er op Rombouts' allegorie geen banieren staan afgebeeld, zijn de uniformen voor ons interessanter. Die verschilden per ambacht. Ieder ambacht bepaalde meestal zelf hoe het uniform eruitzag. Reglementen vinden we er dan ook niet over terug. Enkel bij sommige opstanden werd er als politiek signaal soms voor één kleur geopteerd.³²⁸ We hadden het ook al over de sergeanten of serianten. Die kunnen we omschrijven als zwaarbewapend voetvolk, dat in dichte aaneengesloten formaties de stormloop van de ruitery van de vijand moest trachten op te vangen. Met lange pieken en zware slagwapens gingen ze de ruiters te lijf. Vanaf de 15^{de} eeuw zal er in het Gentse leger ook een afdeling voor handvuurwapens bijkomen, de zogenaamde “kloveniers”. Deze zouden samen met de kanonnières in

³²³ De bijzondere plaats die deze honden soms in hun leven innamen, kunnen we het best illustreren aan de hand van een werk van Artus Quellinus I. Hij beeldhouwde in 1657 uit hout een elegante windhond. Waarschijnlijk gaat het om een afbeelding van het huisdier van ene Roose, in die tijd een belangrijk politicus. Dat hij bij Quellinus, een gerenommeerd artiest, een (duur) standbeeld van zijn huisdier bestelde, bewijst de bijzondere rol die een windhond in het leven van de gegoede klasse van die tijd kon innemen. [https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=5&ps=12&maker=Artus+Quellinus+\(I\)&ii=10#/BK-2008-120,58](https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=5&ps=12&maker=Artus+Quellinus+(I)&ii=10#/BK-2008-120,58) (consultatie 5 april 2014).

³²⁴ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 5.

³²⁵ J. GILISSEN, *Les villes en Belgique*, 598-599.

³²⁶ J. GILISSEN, *Les villes en Belgique*, 598-599.

³²⁷ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 145-146.

³²⁸ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 146.

de Sint-Antoniusgilde gegroepeerd worden.³²⁹ Daarvoor waren er al de handboogschutters, de Sint-Sebastiaansgilde, en de kruisboogschutters, de Sint-Jorisgilde.³³⁰ Ca 1450 deden de eerste huurlingen hun intrede in het Gentse gemeentelager.³³¹ Eerst namen de Gentenaars maar een handvol Engelse huurlingen in dienst maar naarmate de 15^{de} eeuw vorderde, werden dat er steeds meer. Dit kwam omdat technologische vernieuwingen de vraag naar professionelen deed stijgen. De toenemende steun van de vorst zorgde er bovendien voor dat dit systeem rendabel werd.³³² Na de 15^{de} eeuw zien we dat het gemeentelager zo goed als afgedaan had ten voordele van een beroepsleger.³³³ Maar toch was de militaire rol van de burgers in Rombouts' tijd nog niet uitgespeeld. Op het hoogtepunt van de calvinistische periode werd op 2 augustus 1566 de verplichte burgerwacht ingesteld.³³⁴ Er werd gerekruteerd onder alle mannen van 18 tot 65 jaar. Wie weigerde deel te nemen aan de burgerwacht moest voor de werking ervan een bijdrage betalen. De burgerwacht werd ingezet voor de bewaking, de ordehandhaving en de verdediging van de stad.³³⁵

84- Goed bestuur en justitie worden gekenmerkt door het feit dat het machtsmonopolie niet langer toebehoort aan de bevolking maar aan de machthebbers. De bevolking doet niet langer aan eigenrichting. Ze straft niet zelf diegenen die haar iets hebben misdaan maar ze laat het over aan de staat om hen te berechten en deze vonnissen af te dwingen desnoods met "geweld", geweld dat dus niet door de bevolking mag worden aangewend. De macht van de staat is tevens de onmacht van haar onderdanen.³³⁶ Door de stadsmilitie af te beelden, benadrukt het schepengerecht zijn gezag om zijn vonnissen ook af te dwingen, zij heeft het geweldsmonopolie.³³⁷ Zo waren de sergeanten waar we het eerder over hadden³³⁸, onder andere aan de schepensbanken verantwoording verschuldigd.³³⁹ Het was niet ongewoon dat steden hun militaire macht benadrukten op taferelen waar ze hun goed bestuur in de verf zetten.³⁴⁰ Ook Dame Justitia werd soms in legeruitrusting afgebeeld.³⁴¹ Een van de taken van justitie is immers het bestrijden van de misdaad. Het voorkomen van legeruitrustingen, lictorenbundels, soldaten, ... op Justitia-voorstellingen kan in dit kader verklaard worden.

85- Op Rombouts' schilderij zien we heel wat wapens. Om welke wapens gaat het? Wat vertellen ze over de personen die de wapens hanteren?

Helemaal links zien we een man met een harnas. Hij heeft de klep van zijn helm geopend zodat we zijn gezicht kunnen zien. Als we naar zijn voeten kijken, zien we dat hij sandalen draagt. Bij een volledig harnas zouden ook zijn voeten met ijzer omhuld moeten zijn. We kunnen er dus vanuit gaan dat hij een harnas draagt dat enkel zijn hoofd en zijn borstkas bedekt.

Harnassen waren bedoeld om de drager tegen pijlen, zwaarden en andere slag- en steekwapens te beschermen. Een handige soldaat kon enkel nog trachten zijn wapen tussen de platen van het harnas te wringen. Maar een harnas was ook zwaar en lomp. Diegene die het droeg, kon zich er maar moeilijk in bewegen. Een ruiter te paard die een harnas wou dragen, moest op zijn paard worden

³²⁹ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 175.

³³⁰ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 171-175.

³³¹ J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 188.

³³² J. PUTSEYS, *De militaire organisatie*, 188-189.

³³³ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 300.

³³⁴ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 301.

³³⁵ J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*, 301.

³³⁶ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigheit*, 142-143.

³³⁷ Al moet dit in een context waar ook de vorst heel wat in de pap te brokken had, ook rechtspraak en die vonnissen ook afdwang, genuanceerd worden.

³³⁸ Zie randnummer 19.

³³⁹ Costume van Gent, rubr. 1, art. 2. en art. 3.: E. A. GHELDOLF, *Coutume*, I, 5-8.

³⁴⁰ Zie randnummer 102.

³⁴¹ Denken we maar aan de justitia van Giambologna in het palazzo dell'Universita te Genua (W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigheit*, 126) en de justitia van samuel de rameru in het musée d'art et d'histoire van Genè: W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigheit*, 140.

gehesen.³⁴² Vanaf 1550 verschenen steeds vaker vuurwapens op het slagveld. Met de opkomst van schietwapens verloor het harnas zijn nut. Het logge gedrocht bood geen bescherming tegen kogelgeweld waardoor in de 17^{de} eeuw harnassen van het slagveld verdwenen. In het begin van de 17^{de} eeuw werd nog wel een lichter borstharnas gedragen. Het volledige harnas werd voortaan vooral nog gedragen omwille van plechtstatige redenen.³⁴³ Het werd een symbool van politieke macht. Het halfharnas dat de jongeman op Rombouts' allegorie aanheeft, werd begin zeventiende eeuw tijdens de Dertigjarige Oorlog nog wel degelijk gedragen. Men kon er soepeler in bewegen dan in een exemplaar dat het volledige lijf bedekte. In het Gentse Gravensteen vinden we een harnas terug dat enkel het hoofd en de borst bedekt.³⁴⁴ Het lijkt op het harnas op ons schilderij De kans is dus reëel dat het harnas dat deze man draagt wel degelijk voor de strijd gebruikt kon worden. We kunnen ons de vraag stellen of iemand echt met blote voeten in sandalen ten strijde zou zijn getrokken. Misschien heeft Rombouts dit detail ingevoegd om er op te wijzen dat het harnas toch enkel een ceremoniële functie had. De middelste van de drie jongemannen vooraan draagt overigens ook een beschermende schouderplaat.

De gebaarde man links die voor de geharnaste man staat, is ook op interessante wijze bewapend. Hij heeft een helm met pluim op. We zien dat de helm op smaakvolle wijze is gedecoreerd. Hij doet ons denken aan de Bourgondische stormhoed die dateert van 1600-1640 en die in het legermuseum³⁴⁵ te Brussel is tentoongesteld. Deze stormhoeden zijn echter vaak niet gedecoreerd. Misschien was de helm op het schilderij enkel een paradestuk.

Net als de man met pet naast hem, houdt de gebaarde man een zogenaamde hellebaard vast. In het Gravensteen te Gent vinden we een aardig aantal mooie hellebaarden terug.³⁴⁶ Vanaf de 17^{de} eeuw kreeg ook de hellebaard vooral een ceremoniële functie en was hij tot statussymbool verworden.³⁴⁷ Dit zou op het schilderij ook het geval kunnen zijn.

We zien dat de gebaarde soldaat aan zijn zij een "zwaard" heeft hangen. We zien enkel het handvat. Het kan hier om een degen of om een rapier gaan. Een rapier is een licht steekwapen dat aanvankelijk als doel had zichzelf in de stad te beschermen. Een degen was een licht zwaard bedoeld om te steken. Omstreeks 1630 werd de rapier verdrongen door de degen. Rombouts' allegorie werd dus geschilderd op het snijpunt van deze trendwissel.³⁴⁸

De jongeling die een hoed met een pluim draagt en onderaan het schilderij neerzit, draagt ook een zwaard om zijn gordel. Deze gewapende jongeling doet ons denken aan een ander werk van Theodoor Rombouts: *Portret van een Jonge Soldaat*.³⁴⁹ We zien dat die jongeling ook een dergelijk schild om zijn schouders heeft. Bovendien hanteert hij ook een zwaard. Omwille van het sierlijk versierde handvat kunnen we ervan uitgaan dat het ook hier om een degen of een rapier gaat.

Veel van de wapens op *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent (1627/1628)* werden dus niet vaak meer in de strijd gebruikt. Denk maar aan de hellebaard. Ze hadden een louter ceremoniële of sierfunctie gekregen. Ze dragen bij tot de plechtstatige sfeer van het schilderij en zijn symbolen van militaire en politieke macht.

12. Tegen de achtergrond van de roemruchte oudheid

³⁴² R. G. GRANT, *Oorlog. Van de Perzische oorlogen tot de strijd in Irak*, Tielt, Lannoo, 2006, 116-117 (hierna: R. G. GRANT, *Oorlog*).

³⁴³ R. G. GRANT, *Soldaten. Van de Oude Grieken tot vandaag*, Tielt, Lannoo, 2008, 114-115.

³⁴⁴ Zie bijlage 41.

³⁴⁵ Zie bijlage 43.

³⁴⁶ Zie bijlage 42.

³⁴⁷ R. G. GRANT, *Oorlog*, 114-115.

³⁴⁸ D. HARDING (ed.), *Encyclopedie van wapens*, Helmond, Uitgeverij Helmond B.V., 1980, 50-51.

³⁴⁹ Zie bijlage 30.

86- Op de achtergrond van Rombouts' allegorie staan een paar elementen die in de bestaande literatuur onbesproken bleven. Ze zijn van belang om de gronden waarop dit schepengerecht zijn macht legitimeerde, ten volle te begrijpen.

87- Aan de linkerkant van de achtergrond krijgen we een blik op een interieur met een koepel. We zien ook een venstertje waaruit een lichtbundel naar beneden valt. Deze belicht het gezicht van de schepen met de baard. De koepelarchitectuur doet op het eerste gezicht denken aan de architectuur van de klassieke oudheid zoals het Pantheon. Naar het voorbeeld van die architectuur werden ook veel kerken met een dergelijke koepel gebouwd. De architectuur zou hier symbool kunnen staan voor de inspiratie die de rechters vinden in zowel de oudheid als het geloof. Daarom zou het licht dan door het (kerk)raam op het gezicht van de schepen met baard vallen.

88- Aan de rechterkant van het schilderij zien we een aantal beeldhouwwerken. Ten eerste zien we een standbeeld van een oude man met een lange baard die met zijn antiek aandoende tuniek waarschijnlijk een filosoof voorstelt. Wederom worden hier de oudheidkundige wortels van de rechtswetenschap waarop de schepenen zich steunen, benadrukt. Nog meer dan nu waren rechtsgeleerden zich daar toen van bewust. Het corpus juris civilis en andere oudheidkundige geschriften vormden de basis van de toenmalige rechtswetenschap.

89- Naast de filosoof staat een beeldhouwwerk van een mannelijk naakt. Het beeld valt op omdat het omgekeerd in zijn nis staat. De betekenis achter dit standbeeld is problematisch en moeilijk te achterhalen en het lijkt te abnormaal om betekenisloos en toevallig te zijn. Voor we meer verregaande hypothesen uitwerken: misschien staat het beeld enkel omgekeerd omwille van het fatsoen, en zijn andere betekenissen te vergezocht.

Plinius beschrijft een schilderij van de legendarische schilder Apelles, de zogenaamde *Hercules Aversus* waarvan het gezicht, hoewel het afgewend was, op zo'n manier geschilderd was dat de toeschouwer toch de indruk kreeg het gezicht te zien. Vele schilders die naar Rome trokken om er de klassieke beeldhouwwerken te bestuderen, werden door deze beschrijving geïnspireerd en beeldden soms klassieke beeldhouwwerken omgekeerd af. Zo is er bijvoorbeeld een virtuoze tekening van de Hercules Boarium van Jan Gossaert.³⁵⁰ Maar het bekendst werd een gravure van Hendrick Goltzius van de *Hercules Farnese*³⁵¹ op de rug gezien. Deze gravure, waarbij de indrukwekkende Hercules van achteren wordt gezien, werd erg populair en werd vaak gekopieerd³⁵². Kunstenaars stonden vol bewondering voor dit beeld waarvan de achterkant even belangrijk is als, en zo nodig nog virtuozer uitgewerkt is dan, de voorkant. In de rechterbenedenhoek kijken dan ook twee toeschouwers ademloos toe. De tekening staat symbool voor de bewondering van Goltzius en zijn tijdgenoten voor de kunst uit het verleden, de klassieke oudheid. Misschien wou Rombouts hier hetzelfde uitdrukken, een bewondering voor de perfecte vorm. Kortom, een verwijzing naar de glorieuze prestaties van de Romeinen. Een glorieus verleden waar de schepenen van Gedele zich blijkbaar maar wat graag mee identificeerden.

90- Achter het gordijn van het baldakijn, in de rechterbovenhoek van het schilderij zien we een tafereel in grijstinten tevoorschijn komen. Heeft Rombouts hier een werk afgebeeld dat in het oude schepengerecht hing? Later in onze uiteenzetting zullen we een verloren gerechtigheidscyclus uit het oude schepengerecht behandelen. De tafereelen en de composities die we daar zullen behandelen vertonen echter weinig gelijkenis met het tafereel uit de rechterbovenhoek van het schilderij. Misschien gaat het hier om nog een ander werk dat in het oude schepengerecht hing, dat nu verloren

³⁵⁰ Zie bijlage 44; M. W. AINSWORTH (ed.), *Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The complete works*, New Haven/ Londen, Yale University press, 2010, 52-54 en 381-382.

³⁵¹ Zie bijlage 45; M. SIEBLER en N. WOLF, *Romeinse kunst*, Keulen, Taschen, 2009, 78.

³⁵² P. GRIENER, "Meesters en verzamelaars in Europa", in R. RECHT (ed.), *Het meesterlijke atelier. Europese kunstroutes*, Brussel, Mercatorfonds, 2007, 231.

is gegaan en waarvan we geen spoor meer hebben. Of heeft Rombouts hier een tafereel uit de oudheid willen afbeelden waardoor hij naar dit roemruchte tijdperk verwijst?

13. Blijde Intredes

13.1 Gentse Blijde Intrede

91- Door *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* te maken, had Theodoor Rombouts een genre aangeboord dat hij als schilder van vooral genretafereelen en religieuze voorstellingen zelden had beoefend: een plechtstatig, verheerlijkend, allegorisch tafereel.³⁵³ Het was de eerste keer dat hij zich aan een dergelijk groots opgezet stuk in een helder kleurengamma waagde. Het maken van dit schilderij zou een goede leerschool voor hem zijn. Het zou niet de laatste keer zijn dat Rombouts zich aan dergelijke werken ter promotie van het wereldlijk gezag zou wagen. Bovendien zouden de motieven die hij bij het maken van *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* had ontwikkeld, goed van pas komen bij zulke opdrachten. Rombouts zal zijn nieuw verworven vaardigheden kunnen aanwenden als hij de opdracht krijgt mee te werken aan de versieringen van de stad Gent, voor de Blijde Intrede van de kardinaal-infant in 1635.³⁵⁴ In datzelfde jaar zal hij ook meehelpen aan de versieringen voor de Blijde Intrede van diezelfde kardinaal-infant Ferdinand te Antwerpen, een paar maand later.³⁵⁵

Het is een traditie, die tot op de dag van vandaag voortleeft, dat het nieuwe staatshoofd (nu de koning) verschillende steden in het land bezoekt, met andere woorden dat de vorst er zijn “Blijde Intrede” doet. Dat was bij de recente troonswisseling van 2013 het geval en dat was in de 17^{de} eeuw niet anders.³⁵⁶ De “Blijde Intrede” heeft nu geen enkele juridische waarde meer maar dat was in de 17^{de} eeuw wel even anders. De Blijde Intrede werd gezien als een plechtige akte waarmee de prins die aan de macht kwam door zijn erfrecht, verplicht werd de rechten en privileges van zijn onderdanen te erkennen.³⁵⁷ Er werd geacht een contract tussen de vorst en zijn onderdanen te zijn tot stand gekomen. Verbrak de vorst de eed van de erkenning van de privileges dan hadden zijn onderdanen het recht op verzet.³⁵⁸

In 1635 zou de kardinaal-infant zijn Blijde Intrede doen.³⁵⁹ Het ging hier dus niet om de eigenlijke vorst, de Spaanse Filips IV, die de Blijde Intrede deed maar eigenlijk om zijn plaatsvervanger, de gouverneur. De kardinaal-infant Ferdinand, de broer van Filips IV, was de opvolger van aartshertogen Albrecht en Isabella maar was in tegenstelling tot deze twee meer een handpop van de Spaanse

³⁵³ Bijbelse taferelen waren voor de versiering van Blijde Intredes vanaf het einde van de 15^{de} eeuw in onbruik geraakt. Men opteerde vanaf dan eerder voor antieke voorstellingen, allegorieën of taferelen uit de geschiedenis: I. VON ROEDER-BAUMBACH, “De iconografie”, in H. G. EVERS EN I. VON ROEDER-BAUMBACH, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de zuidelijke Nederlanden gedurende de 16^e en 17^e eeuw*, Antwerpen, De Sikkel, 1943, 91-108.

³⁵⁴ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de blijde intrede van de kardinaal-infant*, Gent, Oudheidkundig museum Abdij van de Bijloke, 1969, 30-31 (hierna: C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*).

³⁵⁵ J. R. MARTIN, *The Decorations for the Pompa Introitus Fernandi in Rubenianum*, Londen, Phaidon, 1978, 23-34 (hierna: J. R. MARTIN, *The Decorations*).

³⁵⁶ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 11.

³⁵⁷ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 11.

³⁵⁸ E. Poullet, *Origines, développements et transformations des institutions dans les anciens Pays-Bas*, 2^{de} uitgave, I, Leuven 1882, p. 349, nr. 728; C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 11.

³⁵⁹ Zijn eerste Blijde Intrede in onze contreien had de kardinaal-infant trouwens in Brussel gedaan: R. LESAFFER, *Defensor Pacis Hispanicae. De Kardinaal-Infant, de zuidelijke Nederlanden en de Europese politiek van Spanje: Van Nördlingen tot Breda (1634-1637)*, Kortrijk, UGA, 1994, 63 (hierna: R. LESAFFER, *Defensor Pacis Hispanicae*).

koning. Bovendien was de gezondheidstoestand van de kardinaal-infant instabiel, waarschijnlijk omwille van een hartafwijking en viel hij daardoor vaak ten prooi aan koorts- en griepaanvallen.³⁶⁰

92- De Blijde Intrede van de kardinaal-infant op 16 januari 1635 was voor de Gentenaars een hoopvolle gebeurtenis³⁶¹ want nadat het Twaalfjarig Bestand in 1621 was afgelopen, was de oorlog weer uitgebroken met niet alleen zware menselijke maar ook economische verliezen voor de stad Gent. Met de benoeming van de nieuwe kardinaal-infant laaide de hoop op vrede weer op.³⁶² Bovendien had de kardinaal-infant net een glorieuze overwinning behaald in de Slag bij Nördlingen op 6 september 1634 tegen de protestantse troepen van Bernard van Saksen-Weimar ondersteund door de Zweden. Daardoor werd hij des te geestdriftiger door de bevolking ontvangen.³⁶³

We mogen ook niet vergeten dat een Blijde Intrede naast de propaganda voor de vorst ook de stadspropaganda diende. Het was de ideale gelegenheid om de politieke positie van de stad ten opzichte van de vorst en de naburige steden te benadrukken. Het kwam er dan ook op aan om met de versieringen naburige steden de loef af te steken.³⁶⁴ In Gent werden grote festiviteiten op poten gezet. Overal in de stad werden weelderige versieringen opgetrokken. Op het parcours werden drie indrukwekkende triomfbogen gebouwd. Zij werden behangen met talloze schilderijen, vervaardigd door de meest getalenteerde schilders van Gent en omstreken.

In 1634 was het Gentse stadsbestuur al begonnen met de voorbereidingen voor de feestelijkheden. Een grootschalig versieringsprogramma werd hierbij ontworpen. De humanistische dichter-priester Justus de Harduyn en historicus David van der Linden werden hiermee belast.³⁶⁵ De taferelen die ze ontwierpen, vormen een schatkamer van historische, politieke en juridische symboliek. Doorheen de hele stad werden immers imposante, allegorische schilderijen opgehangen.

93- Vandaag de dag kunnen we ons, dankzij de Gentse jezuiten³⁶⁶, nog een redelijk nauwkeurig beeld van deze versieringen vormen. De jezuiten gaven niet alleen advies over de inhoud van de versieringen. Ze zorgden er ook voor dat het grote publiek, buiten Gent, met de versieringen kon kennismaken. De jezuitenspater Guilielmus Becanus (1608-1683)³⁶⁷ beschreef de versieringen uitvoerig. Deze beschrijving werd gepubliceerd in boekvorm bij de befaamde Moretusuitgeverij te Antwerpen. Een jaar later verscheen een "luxe-uitgave" met gravures erbij. Deze geven ons nu een accuraat beeld van de versieringen en dus ook van de schilderijen (waarvan een groot deel verloren is gegaan). De befaamde prentenmaker Cornelis Schut maakte de modelli voor deze gravures. Dit boek werd gepubliceerd bij de Antwerpse uitgever Jan van Meurs. In het geval van de prenten van de schilderijen van Rombouts werden de uiteindelijke gravures door Jacob Neeffs vervaardigd.³⁶⁸

De Gentse stadsautoriteiten waren zich terdege bewust van de tijdelijkheid van de bouwwerken die ter gelegenheid van de festiviteiten van de Blijde Intrede opgetrokken waren. Net zoals nu bij bijvoorbeeld de Olympische Spelen of een wereldtentoonstelling het geval is, duikt vroeg of laat de vraag op wat er van het korte evenement kan behouden worden en eventueel voor het nageslacht bewaard kan worden. Daarom werden de schilderijen van de Blijde Intrede aanvankelijk bewaard. Maar in dit kader moeten we ook het publiceren van boeken, die de feestelijkheden beschrijven,

³⁶⁰ R. LESAFFER, *Defensor Pacis Hispanicae*, 64.

³⁶¹ M. SABBE, *Brabant in 't verweer*, Antwerpen, V. Ressler, 1933, 200.

³⁶² C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 14.

³⁶³ L. VAN PUYVELDE, *De Blijde intrede van Ferdinand van Oostenrijk te Antwerpen in 1635 en Rubens' tussenkomst*, in *Standen en Landen*, Leuven, Editions Nauwelaerts, 1958, 19 (hierna: L. VAN PUYVELDE, *De Blijde intrede*); R. LESAFFER, *Defensor Pacis Hispanicae*, 78.

³⁶⁴ D. P. SNOEP, *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16^{de} en 17^{de} eeuw*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1976, 12.

³⁶⁵ A. WAUTERS, *Biographie nationale de Belgique*, XII, sel, 1892/93, 209; C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 17.

³⁶⁶ Deze zetelden in de Volderstraat, waar nu de facultaire studentenadministratie is.

³⁶⁷ A. ROERSCH, *Biographie nationale de Belgique*, XXVI, Brussel 1936/38, col. 317 e.v.

³⁶⁸ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 19-20.

bekijken. Het stadsbestuur wou dat het nageslacht zich van deze feestelijkheden nog een mooi beeld kon vormen. De rol die nu bij de Olympische Spelen vervuld wordt door camerabeelden en foto's die om de zoveel tijd nog eens kunnen worden opgedist, werd bij de Blijde Intrede van 1635 vervuld door het luxueuze boek van Becanus en Cornelis Schut, getiteld: *Serenissimi Principis Fernandi Hispaniorum Infantis, S.R.E. Cardinalis, Triumphalis Introitus in Flandriae Metropoliim Gandavum auctore Guilielmo Becano, S. J. – Antverpiae, ex officina Joannis Meursi, Anno M.DC.XXXVI.*, waarvan het stadsbestuur zijn goedkeuring tot publicatie gaf. De broer van Cornelis Schut, ene Pieter Schut had de leiding over het graveerwerk. Verder trok hij hiertoe IP. Neefs, P. de Jode, Com. Galle en anderen aan.³⁶⁹

94- Rombouts' bijdrage was op de Vrijdagmarkt te bezichtigen. Daar waren twee imposante triomfbogen opgetrokken: de Arcus Fernandi en de Arcus Caroli. Deze waren behangen met enerzijds schilderijen die de nieuwe landvoogd verheerlijkten (deze hingen aan de Arcus Fernandi) en anderzijds schilderijen die zijn grootvader Karel V, die in Gent geboren was, prezen (deze hingen aan de Arcus Caroli).³⁷⁰

Het ontwerp van de triomfbogen werd overgelaten aan ene Jacob Francart (1577-1652). Hij werkte hiervoor samen met bovengenoemde Justus de Harduyn en David van der Linden. Maar Francart coördineerde ook het werk tussen de verschillende ambachtslieden.³⁷¹

Rombouts' bijdragen kon je in 1635 bewonderen op de Arcus Caroli, meerbepaald op de achterzijde ervan. Het grote middelste schilderij en een kleiner schilderij bovenaan waren van Rombouts' hand.

De andere schilderijen op deze triomfboog waren gemaakt door Gaspar De Crayer behalve twee schilderijen door Gerard Seghers. Er wordt nu soms gedacht dat het de oorspronkelijke bedoeling zou zijn geweest dat De Crayer de schilderijen voor de gehele triomfboog zou maken maar dat hij waarschijnlijk in tijdsgebrek kwam. Uiteindelijk vroeg het stadsbestuur aan de twee Antwerpse schilders Gerhard Seghers en Theodoor Rombouts om bij te springen.³⁷² Waarom koos het Gentse stadsbestuur voor Rombouts om bij deze opdracht bij te springen? Ten eerste kan het feit dat Rombouts waarschijnlijk al bezig was aan dergelijke versieringen een rol hebben gespeeld. Rombouts had zich, zoals reeds vermeld, ook voor de Blijde Intrede in Antwerpen geëngageerd. Ten tweede had Rombouts door enkele belangrijke opdrachten in Gent al enige roem verworven, niet in het minst met het bewuste schilderij dat toen al enkele jaren in de schepenzaal van Gedele pronkte. Rombouts had op die manier in Gent zijn talent voor het maken van dergelijke plechtige, allegorische taferelen al kunnen tonen.³⁷³

95- Het document dat de uitbetaling aan alle schilders bepaalt en ook aangeeft hoeveel doeken elk schilderde, is ook bewaard gebleven. In verband met Rombouts vinden we hierin: "Betaelt aan Sieur Theodoor Rombaut de somme van hondert drijeu dertich ponden veerthien schellynghen ende acht grooten over het maeken van vier stucken schilderye staende in de cleene arcade volghende zijn ordonnantie ende quitantie."³⁷⁴

96- Maar Rombouts' schilderijen zijn dus enkel dankzij de gravures van Schut tot bij ons gekomen. Wat is er dan met de originele schilderijen gebeurd? Net als de meeste andere schilderijen van de triomfbogen werden de werken na de festiviteiten in het stadhuis in bewaring genomen. In 1637 besloot men de schilderijen in het schepenhuis van de Keure op te hangen.³⁷⁵ De troonzaal werd

³⁶⁹ D. ROGGEN, "Les Arcs de triomphe de la Joyeuse Entrée de 1635 et leur décoration picturale", *Bulletijn der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent*, 1925, 33^{ste} jaar, 50 (hierna: D. ROGGEN, *Les Arcs*).

³⁷⁰ C. VAN DE VELDE EN H. VLIEGHE, *Stadsversieringen*, 49-51.

³⁷¹ C. VAN DE VELDE EN H. VLIEGHE, *Stadsversieringen*, 20.

³⁷² C. VAN DE VELDE EN H. VLIEGHE, *Stadsversieringen*, 30-31.

³⁷³ C. VAN DE VELDE EN H. VLIEGHE, *Stadsversieringen*, 31.

³⁷⁴ Archief van Gent, serie 111 bis, nr.2, fol.89, 1^e XXXVIII lb. XIII sc. VIII gr.; D. ROGGEN, *Les Arcs*, 47.

³⁷⁵ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 145.

verbouwd en een groot deel van de schilderijen werd daar opgehangen.³⁷⁶ Aan vier van de schilders de meewerkten aan de Intrede, namelijk Gerard Seghers, Nicolas Roose, Gaspar de Crayer en Antoon van Den Heuvel³⁷⁷, werd gevraagd om de werken die zij schilderden te retoucheren, want de schilderijen hadden immers weer en wind moeten doorstaan en waren lichtjes beschadigd. Er blijken echter maar zes lijsten te zijn besteld.³⁷⁸ Als ene Descamps op zijn reis naar Gent het stadhuis beschrijft en de schilderijen die daar hangen, vermeldt hij de werken van Rombouts voor de Intrede niet.³⁷⁹ Ook Spruyt beschrijft in zijn inventaris van 1777 de schilderijen van Rombouts niet.³⁸⁰ Le *Manuscrit de la Bibliothèque de l'Université*, tussen 1783 en 1792, beschrijft de schilderijen meer in detail, maar weer wordt Rombouts niet opgesomd. Wat er met zijn schilderijen gebeurd is, is dus niet geweten.³⁸¹ Waarschijnlijk werden de schilderijen vernietigd. Buiten het kader van de Blijde Intrede was hun betekenis immers minder duidelijk en weinig zinvol geworden.³⁸²

97- Wat betreft het schilderij *Mars, vader van Romulus en Remus* kunnen we, om te weten te komen hoe het er ooit heeft uitgezien, enkel afgaan op de gravure van Schut.³⁸³

De taferelen op de Arcus Caroli waren op een bijzondere manier samengesteld (net zoals op de Arcus Fernandi). Op de voorkant stond de geschiedenis van diegenen aan wie de boog was gewijd, in casu dus de roemruchte geschiedenis van Karel V. Op de achterkant van de boog werden dan equivalenten uit de oudheid gezocht om de personen aan wie de ark was gewijd aan dit roemrijk verleden te koppelen. Aan de voorkant van de Arcus Caroli vinden we een schilderij van Gaspar de Crayer *Karel V spoort Ferdinand aan zijn voorbeeld te volgen*.³⁸⁴

Op het schilderij dat Theodoor Rombouts schilderde, *Mars, vader van Romulus en Remus*, zien we de oorlogsgod Mars en in de hoek van het schilderij zien we zijn roemrijk nageslacht Romulus en Remus. Op dit schilderij wordt Ferdinand in verband gebracht met zijn roemruchte voorganger.

Zelfs enkel via de gravure vallen de gelijkenissen met ons schilderij *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* op. Vooral de liggende riviergod die de Tiber moet voorstellen, is hier een goed voorbeeld van.³⁸⁵ Hij doet denken aan de figuur van de Schelde op ons schilderij. Het realistisch afbeelden van ietwat norske, oude mansfiguren ging Rombouts blijkbaar goed af. Bovendien is net zoals in de *Allegorie op het Schepengerecht van Gedele*, de figuur van de oude gebaarde man vergezeld van een jonge vrouw. En inderdaad ook op dit Blijde Intredeschilderij symboliseert deze vrouw een rivier. Het gaat hier om de Anio, een zijrivier van de Tiber. De vrouw steunt op een kruik waarvan het water samenvloeit met dat van de Tiber. Dit is dus zeer gelijk aan de manier waarop de samenvloeiing van de vier rivieren uit het Gentse wordt voorgesteld.

De houding van de oude man die de Tiber voorstelt, verschilt echter met die van de Schelde op ons schilderij. De Tiber zit namelijk met zijn rug naar de toeschouwer en doet daardoor meer denken aan de Schelde op het schilderij *Scaldis et Antverpia*³⁸⁶ van Rombouts' leermeester Abraham Janssens, vooral dan wat de houding van de benen betreft. Deze figuur doet echter nog meer denken aan de allegorische figuur van *De Dag* gebeeldhouwd door Michelangelo Buonarroti in de Medici-kapel te

³⁷⁶ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 188-189.

³⁷⁷ D. ROGGEN, *Les Arcs*, 52.

³⁷⁸ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 63-69.

³⁷⁹ Deze auteur schrijft alle schilderijen die hij ziet wel ruwweg aan De Crayer toe: M. DESCAMPS, *Voyage*, 252-254; D. ROGGEN, *Les Arcs*, 52.

³⁸⁰ D. ROGGEN, *Les Arcs*, 53.

³⁸¹ Roggen vermeldt dat hij van de werken van Rombouts geen spoor heeft kunnen terugvinden: D. ROGGEN, *Les Arcs*, 59.

³⁸² C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *STADSVERSIERINGEN*, 63-69.

³⁸³ Bijlage 25.

³⁸⁴ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 52.

³⁸⁵ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 95. Ook Vlieghe legt hier het verband met de Allegorie van het Schepengerecht van Gedele en gebruikt de gelijkenis zelfs als argument om *Mars, vader van Romulus en Remus* aan Rombouts toe te schrijven: intrede 95.

³⁸⁶ Zie bijlage 36.

Firenze³⁸⁷. Of Rombouts tijdens zijn Italiëreis in Firenze is geweest en daar misschien Michelangelo's beelden heeft gezien, is niet geweten. De houding van de armen en het bovenlijf zijn haast identiek en het norske, achter zijn schouders opduikende gezicht van de Tiber doet denken aan de manier waarop het opzettelijk wazig gehouden gezicht van *De Dag* achter zijn schouder verscholen zit. Het zou ook kunnen dat Rombouts het werk van Michelangelo misschien gekend heeft via prenten of kleine replica's in brons of terracotta.³⁸⁸ Een voorbeeld van een dergelijke kopie van *De Dag* in terracotta daterend uit Rombouts tijd (hetzij enkele jaren na de Blijde Intrede) van hoge artistieke kwaliteit is de versie van *De Dag* van Artus Quellinus I die zich nu in het Rijksmuseum te Amsterdam bevindt.³⁸⁹

Maar Michelangelo's beelden hadden vóór Rombouts al vele andere kunstenaars geïnspireerd. Er wordt dan ook geopperd dat Rombouts zijn inspiratie voor deze twee allegorische figuren uit een schilderij van Rubens heeft gehaald³⁹⁰: *De begroeting van Ferdinand door koning Ferdinand van Hongarije voor de slag bij Nördlingen*.³⁹¹ Het schilderij is een inventie van Rubens, lees: De assistenten van Rubens zorgden voor het leeuwendeel van de uitvoering. Het wordt bewaard in het Kunsthistorisches museum te Wenen. Het werd geschilderd voor de Blijde Intrede van de kardinaal-infant in Antwerpen. Hoewel deze Intrede pas later zou plaatsvinden, had Rombouts, omdat hij ook aan die Intrede meewerkte, zicht op de composities, misschien door middel van voorbereidende schetsen,³⁹² van de nog in de steigers staande werken. Ook op *De begroeting van Ferdinand door koning Ferdinand van Hongarije voor de slag bij Nördlingen*³⁹³ zien we een figuur van een oude man die de rivier de Donau voorstelt³⁹⁴. En inderdaad, het zijzicht doet heel erg denken aan de figuur die we zien op de gravure naar Rombouts en dus ook aan Michelangelo's beeld van *De Dag*. Het effect van het als het ware opdoemen van het gezicht van de figuur achter zijn schouder ontbreekt op Rubens' schilderij. Het is een bijna pre-impressionistisch effect dat bij Michelangelo's beeld heel erg opvalt en dat we ook op de gravure naar Rombouts een beetje terugvinden. Als we de voorstudie bekijken voor Rubens' *De begroeting van Ferdinand door koning Ferdinand van Hongarije voor de slag bij Nördlingen* die zich in het J. Paul Getty Museum bevindt,³⁹⁵ valt op dat er links naast de oude man nog een nimf zit die op het uiteindelijke schilderij ontbreekt.³⁹⁶ Het duo doet sterk denken aan het duo dat we op de gravure naar Rombouts zien. Zou Rombouts terwijl hij meewerkte aan de versieringen in Antwerpen ook een blik hebben kunnen werpen op deze schets?³⁹⁷ Dit is echter niet het enige schilderij van de Antwerpse Blijde Intrede dat Rombouts tot inspiratie kan hebben gediend. Er is ook nog het schilderij *Mercurius vertrekt uit Antwerpen*³⁹⁸, dat ons is overgeleverd via een olieverfschets maar ook via een gravure van Theodoor van Thulden³⁹⁹, dat een belletje doet rinkelen als we het naast de gravure naar Rombouts leggen. We zien op dit schilderij ook een oude man die de rivier de Schelde (Scaldis)⁴⁰⁰ voorstelt en wiens houding eveneens sterk lijkt op die van Rombouts'

³⁸⁷ Zie bijlage 53.

³⁸⁸ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 95.

³⁸⁹ Dit werk bevindt zich in het rijksmuseum:

[https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=3&ps=12&maker=Artus+Quellinus+\(I\)&ii=11#/BK-2012-62_35](https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=3&ps=12&maker=Artus+Quellinus+(I)&ii=11#/BK-2012-62_35) (consultatie 4 februari 2014).

³⁹⁰ Vlieghe houdt ook rekening met de mogelijkheid dat Rombouts het werk van Michelangelo gekend heeft via prenten of kleine replica's in brons of terracotta: C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 95.

³⁹¹ Zie bijlage 56.

³⁹² Zie bijlage 54.

³⁹³ Zie bijlage 56; J. R. MARTIN, *The Decorations*, plaat 13.

³⁹⁴ J. R. MARTIN, *The Decorations*, 60.

³⁹⁵ Zie bijlage 54.

³⁹⁶ J. R. MARTIN, *The Decorations*, plaat 14.

³⁹⁷ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 95.

³⁹⁸ We vermeldden dit schilderij al in een voetnoot bij randnummer 8.

³⁹⁹ Zie bijlage 55; J. R. MARTIN, *The Decorations*, plaat 96.

⁴⁰⁰ J. R. MARTIN, *The Decorations*, 178.

Tiber-figuur.⁴⁰¹ Ook de Neptunus-figuur op *De reis van de Prins van Barcelona naar Genua* dat zich in de Gemäldegalerie te Dresden bevindt, eveneens een werk door Rubens en zijn atelier voor de Antwerpse Blijde Intrede van de kardinaal-infant, doet vaag aan de Tiber-figuur van Rombouts denken.

Op de achtergrond van de ets naar het schilderij dat Rombouts maakte voor de Gentse Blijde Intrede zien we nog een aantal figuren die de aandacht trekken: eerst en vooral Rhea Sylvia de moeder van de tweeling die het verlies van haar kinderen beweent. Boven haar zien we vier allegorische figuren die kwaliteiten symboliseren die de toekomst van de tweeling aangeven. De vrouw met de palmtak stelt het lot voor (fata). De vrouw met de scepter en de kroon stelt de overwinning (victoria) voor. De vrouw die een bol in de hand houdt, stelt de voorspoed (felicitas) voor. Tenslotte is er roem (fama), die wordt voorgesteld door een vrouw met een palmtak in de hand. Het gaat hier dus in tegenstelling tot *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* niet om de vier kardinale deugden: wijsheid, voorzichtigheid, macht en rechtvaardigheid.

98- Het andere schilderij dat Rombouts voor de Blijde Intrede van de kardinaal-infant Ferdinand vervaardigde, is het kleinere *De onderwerping van Germania aan Drusus*.⁴⁰² Ook hier correspondeert dit schilderij, met een oudheidkundig thema, met een schilderij op de voorkant van de Arcus Caroli, dat een scene uit het leven van Karel V voorstelt. De tegenhanger op de voorkant van de ark is het schilderij *De onderwerping van de Duitse vorsten en vrijsteden aan Karel V*. De hele reeks onderwerpingen van Duitse steden en vorsten wordt hier voorgesteld op één allegorisch schilderij. De Duitse steden komen onder leiding van Germanië, voorgesteld als een vrouw, hun nederlaag aan Karel V, zittend op een troon met een zwaard in zijn hand, toegeven. Dit is een schilderij van Gaspar De Crayer.

Van hieruit werd dus een parallel getrokken naar het schilderij *De onderwerping van Germania aan Drusus* dat de geschiedenis van de Romeinse keizer Nero Claudius Drusus, de jongere broer van keizer Tiberius, voorstelt. Door zijn vele veroveringen in Germanië mocht hij voortaan de bijnaam Germanicus dragen.⁴⁰³ Op het schilderij vertrappelt Drusus te paard de lijken van de overwonnen Germaanse vorsten. Germania, hier wederom voorgesteld als een vrouw, smeekt Drusus om genade, net zoals we haar dat op het schilderij van De Crayer, ten aanzien van Karel V zagen doen. Zij wordt vergezeld door geknevelde, mannelijke figuren die verschillende Germaanse stromen vertegenwoordigen. Dit verwijst naar het feit dat Drusus langs de belangrijkste Germaanse rivieren burchten had laten oprichten en zo de Romeinse controle over Germanië had versterkt. Dus ook op dit schilderij zien we de rivierensymboliek, waarbij rivieren door menselijke figuren worden voorgesteld, terugkeren.

13.2 De Antwerpse Blijde Intrede

99- Rombouts werkte dus later ook mee aan de Blijde Intrede in Antwerpen, die op 17 april 1635 zou plaatsvinden.⁴⁰⁴

Rombouts kreeg als taak de leiding te nemen over een groep artiesten die de schilderijen voor de tempel van Janus moesten maken. Deze tempel was een houten constructie, die vanbinnen met indrukwekkende schilderijen zou worden behangen.⁴⁰⁵ Rombouts vervaardigde ook zelf enkele van deze schilderijen. Zo maakte hij het grote schilderij van het *Openen van de deuren van de tempel van Janus* dat in het midden van het tempeltje annex podium moest hangen.⁴⁰⁶ Rombouts moest zich

⁴⁰¹ J. R. MARTIN, *The Decorations*, plaat 7 en 8.

⁴⁰² Zie bijlage 52; C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 97.

⁴⁰³ C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*, 54-55.

⁴⁰⁴ L. VAN PUYVELDE, *De Blijde intrede*, 20.

⁴⁰⁵ J. R. MARTIN, *The Decorations*, 163-166

⁴⁰⁶ J. J. R. MARTIN, *The Decorations*, 173-175

hiervoor baseren op de voorbereidende schets die Rubens had gemaakt en die zich nu in de Hermitage in Sint-Petersburg bevindt.⁴⁰⁷ Rombouts' schilderij ging verloren en het is achteraf nog moeilijk uit te maken hoe het schilderij eruitzag en of Rombouts trouw Rubens' voorbereidingswerk heeft nagevolgd, omdat de ets die Theodoor van Thulden maakte naar het schilderij evengoed enkel op Rubens' schets gebaseerd kan zijn.⁴⁰⁸

De vergelijking maken tussen *Het openen van de deuren van de tempel van Janus* en *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* en nagaan of er gelijkaardige elementen zijn op beide werken, lijkt niet zinvol omdat de inspiratie voor de compositie van Rubens kwam. Toch is het de moeite om te vermelden dat Rubens voor zijn compositie veel uit Cesare Ripa's *Iconologia* putte. Zo is de geblinddoekte figuur van de furor duidelijk aan Ripa ontleend. Twijfelden we bij Rombouts of hij een beroep deed op Ripa dan hoeven we daar niet aan te twifelen bij zijn tijdgenoot Rubens.⁴⁰⁹

13.3 Opvallende parallel

100- De allerbelangrijkste parallel die we tussen Rombouts' Blijde Intredeschilderijen en *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* kunnen trekken, is dat hier telkens de wereldse macht van dat moment, hetzij de macht van de schepenenrechtters, hetzij de macht van de kardinaal-infant Ferdinand op twee wijzen wordt gelegitimeerd en voorgesteld. Ten eerste door het abstracte machtsbegrip voor te stellen met allerlei allegorische figuren. Ten tweede, en deze wijze overweegt in de Blijde Intredeschilderijen, door een beroep te doen op het verleden. De macht van de kardinaal-infant en zijn voorvader Karel V was geworteld in het roemrijke verleden van de Romeinse keizers. Zij zetten deze geschiedenis verder. Ook de macht van de schepenen van Gedele is geworteld in het verleden, vandaar ook de vele verwijzingen naar de klassieke oudheid. De schepenenrechtters zetten de roemrijke traditie van de Romeinse juristen verder.

14. Plaats binnen de kunstgeschiedenis

101- Op het eerste gezicht lijkt *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* een redelijk uniek gegeven te zijn in de kunstgeschiedenis van de Nederlanden: een merkwaardige combinatie van een groepsportret met een allegorie. We kunnen Rombouts' allegorie echter situeren binnen een hele reeks allegorische taferelen die in stadshuizen en rechtbanken hingen om het plaatselijk bestuur en/of gerecht dat er zetelde te verheerlijken. Vaak werden hierbij ook de leden van het bestuursorgaan afgebeeld. Omdat de samenstelling wel eens durfde te wisselen en het de bedoeling was dat het schilderij er bleef hangen, ook al kende het orgaan in kwestie andere leden, werd soms niet voor portretten van de zittende schepenen maar voor stereotiepe gezichten, soms met een symbolische lading, geopteerd. We overlopen enkele voorbeelden. Vooral de spanning tussen de portretfunctie en de allegorische elementen zullen we hierbij in het achterhoofd houden.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ J. R. MARTIN, *The Decorations*, plaat 83

⁴⁰⁸ J. R. MARTIN, *The Decorations*, 173-175.

⁴⁰⁹ J. R. MARTIN, *The Decorations*, 174

⁴¹⁰ Hierbij komt ook nog het probleem dat van sommige werken onduidelijk is welke "instelling" of welk "genootschap" de geportretteerden vertegenwoordigen en hoe de rest van de symbolische voorstelling moet worden geïnterpreteerd. Denken we hier in het bijzonder aan het werk *De straf van Ananias en Saphira* uit het Musée Communal de Verviers dat al aan (de omgeving van) Pieter Pourbus en de kring van Jean Ramey is toegeschreven. Het geportretteerde gezelschap is nog steeds niet geïdentificeerd. Zou de brief die de heren vasthouden erop duiden dat het juristen zijn? Zou het afgebeelde verhaal van Jaël en Sisera dan een toespeling zijn op de gevolgen van meeneed? De (geld)buidels die de mannen vasthebben en de associatie van het verhaal met geldverduistering en zijn gevolgen, doen me toch vermoeden dat het gezelschap eerder in de financiële, bancaire of fiscale sfeer te situeren valt. M. PIRENNE, *Musée communal de verviers. Catalogue II. Peinture*,

102- Het beroemdste voorbeeld van een dergelijke voorstelling is Ambrogio Lorenzetti's *Allegorie op het Goede en Slechte Bestuur*, een indrukwekkend fresco dat zich in *de Sala dei Nove* in het Palazzo Pubblico in Siena bevindt. We vinden de 24 deelnemers aan de opperste raad van de stad op de allegorische voorstelling van het goed bestuur terug. Concordantia (samenhorigheid) rijkt hen een touw aan dat hen met elkaar verbindt en aan het andere uiteinde door de personificatie van de goede bestuurder wordt vastgehouden. Verder staan welhaast alle mogelijke lagen van de maatschappij en stedelijke activiteiten op het fresco afgebeeld. Zo zien we ook de nadruk op het leger dat de veiligheid van de stad waarborgt. Verder beeldt Lorenzetti rond de bestuurders nog een grote schare deugden af. Justitia heeft een zeer prominente plaats op het fresco. Dit werk vormt een mooi voorbeeld van het allegorisch voorstellen van besturen en rechtspreken en zou "de moeder" van dit soort voorstellingen kunnen worden genoemd. Wat Rombouts later zal doen, doet Lorenzetti hier al in de 14^{de} eeuw.⁴¹¹

103- Ook voor Rombouts waagden schilders uit de Nederlanden zich al aan dergelijke werken. We hadden het reeds⁴¹² over de schilderijen die Hans Vredeman De Vries voor het stadhuis in Gdansk maakte. Hij stelde zowel een goede schepenbank als een slechte schepenbank voor. Ook hier zijn de afgebeelde schepenen geen portretten.⁴¹³

Antoon Claeissins portretteerde het Brugse stadsbestuur bij het *Oordeel van Cambyses*. Hier gaat het waarschijnlijk wel om portretten.⁴¹⁴

Maerten De Vos schilderde omstreeks 1590 *De Brabantse Munterseed* die zich nu in het Rockoxhuis te Antwerpen bevindt.⁴¹⁵ Dit schilderij werd besteld om in de vierschaar te prijken, meerbepaald in de rechtbank van de munters van het Hertogdom Brabant. Op dit schilderij zien we de tien leden van het Serment of de Eed van de Munters van Brabant waardig poseren tussen allerlei allegorische en navolgenswaardige figuren, die de waardigheid van hun positie en hun rechtschapenheid onderstrepen.⁴¹⁶

104- Nu is het de vraag of in onze streken uit Rombouts' tijd zelf, nog andere dergelijke allegorieën terug te vinden zijn.

De portretkunst floreerde in de Nederlanden ten tijde van de barok. Soms zullen in een groepsportret enkele allegorische of symbolische elementen worden opgenomen. Vaak zal het portretelement sterk blijven domineren. Als voorbeeld kan hier het groepsportret dat Gillis Gillisz. De Bergh van de schepenen van Maassluis⁴¹⁷ maakte, dienen.⁴¹⁸ Hier domineert de portretfunctie. De portretten zijn naar het leven gemaakt. Alle geportretteerden kunnen geïdentificeerd worden. Toch liet de schilder het niet na symbolische elementen toe te voegen. Zo zien we op de achtergrond een beeld van Dame Justitia in een nis.

105- Het belangrijkste voorbeeld in onze contreien van een allegorie met een groepsportret van een rechtscollege is helaas verloren gegaan. Het werd nog geen tien jaar na Rombouts' indrukwekkende werk *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* gemaakt.

Verviers, Imprimerie de l'administration communale, 1943, 17; P.-Y. KAIRIS, „De Luikse schilders in de voetsporen van Lambert Lombard“, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 316-317 en 319.

⁴¹¹ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigheit*, 136-139.

⁴¹² Zie randnummer 54.

⁴¹³ A. WIJFFELS, *Justitie*, 103-118.

⁴¹⁴ <http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=claeissins&start=5> (consultatie 18 april 2014).

⁴¹⁵ Zie bijlage 46.

⁴¹⁶ J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen*, 119-143.

⁴¹⁷ Zie bijlage 47.

⁴¹⁸ [HTTP://WWW.RKD.NL/NL/EXPLORE/IMAGES/RECORD?QUERY=SCHEPENEN&START=2](http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=schepenen&start=2) (consultatie 19 maart 2014).

We hebben het hier over een indrukwekkend doek dat Antoon Van Dyck in 1634/1635 voor en van de Brusselse magistraten gemaakt zou hebben. Toen de Fransen in 1695 de Brusselse markt beschoten, ging het helaas verloren. We weiden er even over uit omdat dit werk determinerend zal blijken voor de kunstwerken die in de tweede helft van de zeventiende eeuw voor het Schepengerecht van Gedele gemaakt zullen worden en die we later nog zullen bespreken.

We kennen het vooral van een grissaille-schets in de École nationale supérieure des Beaux-Arts in Parijs.⁴¹⁹ Die toont duidelijk de opzet van het schilderij. Zeven magistraten zitten rond Justitia. Het is onmogelijk uit te maken of het hier om een standbeeld gaat of om een persoon van vlees en bloed.⁴²⁰ Typisch voor Van Dycks zwerige stijl is dat hij er niet voor kiest om de schepenen in een formele rij te ordenen maar dat hij ze in ontspannen poses in een niet-lineaire compositie opstelt.

Van de hoofden van de magistraten maakte Van Dyck eerst voorbereidende olieverfschetsen. Daarvan bleven er vier bewaard. Twee van deze olieverfschetsen hangen in het Ashmolean Museum of Art in Oxford. Eén ervan is de zogenaamde *Man met vallende kraag*. Deze zou de magistraat, die rechts van Justitia is afgebeeld, voorstellen. Dat is namelijk de enige figuur met een dergelijke kraag. De derde schets hangt in het Saint Louis Art Museum. De vierde werd pas in 2013 'ontdekt'.⁴²¹

Hier gaat het dus zeker om echte portretten. Voor zover we kunnen nagaan, legde Van Dyck compositie eerder de nadruk op de geportretteerden dan op het allegorische element. We zouden dit werk dan ook eerder als een groepsportret (weliswaar met symbolische elementen) dan als een allegorie kunnen zien. Het schilderij is echter niet van symbolische elementen gespaard. Op de grissaille zien we hoe Justitia verschillende symbolische voorwerpen vasthoudt. In haar ene hand zien we een voorwerp dat een scepter⁴²² of een roede⁴²³ zou kunnen zijn. Aan haar troon zien we een leeuw die voor haar macht symbool zou staan⁴²⁴. Van de andere symbolische voorwerpen die op het schilderij gestaan zouden hebben, kunnen we ons dankzij de Engelse schrijver John Elsum een beeld vormen. Hij liet een epigram na over het schilderij in zijn boek *Epigrams upon the paintings of the most eminent masters, ancient and modern*:⁴²⁵

*"Incorrupt Justice here you may descry
Among her Ministers i th' Treasury,
And at her Feet see Weights and Measures lie.
The Great Vandyke to do his justice right,
Has plac'd the Goddess in the clearest light.
Some Painters Say he should have made her blind
They paint the Body, but he paints the Mind"*

Uit dit gedicht leiden we af dat Van Dyck Justitia uiteindelijk niet geblinddoekt schilderde en dat er vóór haar nog een aantal gewichten, weegschalen, meetinstrumenten en dergelijke lagen. Letten we hier op de bijzondere betekenis die het licht in dit schilderij blijkbaar had en de associatie van Justitia met licht die weer duidelijk naar voren komt.⁴²⁶

106- Van Dyck zou nog een gelijkaardig schilderij gemaakt hebben, waarop 23 magistraten stonden afgebeeld.⁴²⁷ Het zou het meest indrukwekkende groepsportret in de Nederlanden geweest zijn.⁴²⁸

⁴¹⁹ Zie bijlage 48.

⁴²⁰ S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*, 374.

⁴²¹ Het schilderij werd ontdekt tijdens het BBC-programma *Antiques Roadshow*. De ontdekking haalde uitgebreid het nieuws: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-25535536> (consultatie 3 februari 2014).

⁴²² R. A. D'HULST EN H. VEY, *Antoon Van Dyck – tekeningen en olieverfschetsen*, Deurne/Antwerpen, C. Govaerts, 1960, 167 (hierna: R. A. D'HULST EN H. VEY, *Antoon Van Dyck*).

⁴²³ Hoewel D'Hulst en Vey (R. A. D'HULST EN H. VEY, *Antoon Van Dyck*, 167.) spreken over een scepter zie ik niet in waarom we zouden kunnen uitsluiten dat het hier niet om de typische gerechtsroede zou kunnen gaan.

⁴²⁴ S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*, 374.

⁴²⁵ S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*, 374.

⁴²⁶ We hadden het reeds uitgebreid over de bijzondere betekenis van licht in Justitiavoorstellingen.

⁴²⁷ http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

Hierover bestaat echter discussie. Het zou namelijk ook kunnen dat het Parijse modello tot het grote doek met 23 magistraten geleid heeft. Dan zou de Parijse schets enkel een deel van de compositie weergeven of zou de compositie later zijn uitgebreid en geeft de Parijse schets dus een erg vroeg stadium van het schilderij weer.⁴²⁹ Deze veronderstelling werd reeds, naar mijn mening terecht, betwist.

Deze hypothese zou onder meer door een dagboekfragment van de Zweedse architect Nicodemus Tessin de Jongere, die in 1687 het stadhuis van Brussel bezocht, weerlegd kunnen worden. Hij vermeldt dat hij naast Rubens' *Oordeel van Cambyses* en een "klein" schepenportret, ook een groot schepenportret in het Brusselse stadhuis zag.⁴³⁰ Ook ene De Monconys vermeldt dat hij in het Brusselse stadhuis twee groepsportretten van Van Dyck zag waarvan "één maar liefst 24 of 25 échevins"⁴³¹ telde. Barnes, De Poorter, Millar en Vey vermelden nog drie andere getuigenissen die over dit werk zouden gaan; zij zeggen niks over het aantal afgebeelde figuren.

Het zou hier gaan om een schilderij van de Brusselse "Magistraat" of de "heren van de Wet". De afgebeelde personages zouden dan kunnen zijn: twee burgemeesters, zeven schepenen, zes raadslieden, vier rentmeesters, twee griffiers, de amman en de kastelein.⁴³²

Van Dycks schilderijen zouden in de zowat zestig jaar dat ze bestonden, toch invloedrijk blijken.⁴³³ Daarvan volgen straks nog enkele voorbeelden.

107- In dit soort schilderijen, waar Justitia met een groep rechters wordt voorgesteld, wordt soms de boodschap gelezen dat men de deugd van Justitia niet op zijn eentje in de praktijk kan brengen. Men moet de handen in elkaar slaan of meerdere rechters moeten hun licht op een zaak kunnen laten schijnen. Justitie mag niet aan één man worden overgelaten. Of nog: alle (afgebeelde) rechters (moeten) proberen Justitia's deugdelijkheid in de praktijk te brengen en haar deugdelijkheid straalt ook op hen allen af.⁴³⁴

108- We mogen niet vergeten dat Rombouts' schilderij ook draait om wezen- en vondelingenzorg, een van de belangrijkste functies van het Schepengerecht van Gedele. Zoals we reeds zagen, werd in andere steden deze functie aan een apart orgaan toevertrouwd.⁴³⁵ Zo was in Brussel bijvoorbeeld het overcharitaet voor het opvangen van vondelingen bevoegd. In de verzamelingen van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn te Brussel worden twee schilderijen bewaard waarop de leden van het overcharitaet zich lieten portretteren. Telkens zijn ze door christelijke symbolen omgeven.⁴³⁶ Het ene schilderij is van een 16e-eeuwse anonieme meester en toont de schepenen bij een Christus als goede herder⁴³⁷ en het tweede schilderij is van Peeter Meert die het in 1644 vervaardigde⁴³⁸ en in een wolk boven de hoofden van de leden van het oppercharitaet, de Heilige

⁴²⁸ S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*, 396.

⁴²⁹ M. J. LEWINE (ed.), *masters of the loaded brush – Oil sketches from Rubens to Tiepolo*, New York, Columbia University, 1967, 75-76 en plaat 54- 54a.

⁴³⁰ R. A. D'HULST en H. VEY, *Antoon Van Dyck*, 167.

⁴³¹ Er werd reeds terecht gewezen op de fout die De Monconys hier maakte, het gaat hier niet enkel om schepenen: S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*, 396.

⁴³² De kastelein en de Amman, officieren van de vorst, „stonden eigenlijk naast de drie Brusselse „stadsleden”, waarvan de „magistraat” er één was: K. VAN HONACKER, „Bestuursinstellingen van de stad Brussel (12^{de} eeuw-1795)”, in X., *De Gewestelijke en Lokale overheidsinstellingen in Brabant en Mechelen tot 1795*. 2, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 2000, 412-420.

⁴³³ Onder meer Gillis Le Plat liet zich door Van Dyck inspireren zie randnummer 114.

⁴³⁴ W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigheit*, 153.

⁴³⁵ Zie randnummer 14.

⁴³⁶ C. DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen van het OCMW Brussel*, Gent, Ludion, 1994, 58-59 (C. DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen*).

⁴³⁷ Zie bijlage 49.

⁴³⁸ Zie bijlage 50.

Anna, de Maagd Maria, het Christuskind en een witte duif (symbool voor de Heilige Geest) schilderde.⁴³⁹

15. Opvallende navolging

109- Na Rombouts' allegorie werden nog schilderijen voor het Schepengerecht van Gedele besteld. De schilders van de generatie na Rombouts bleken zich ook zeer bewust van hun voorgangers. Vanwege de vele verwijzingen die ze naar vroegere werken bevatten, is het extra interessant om een blik te werpen op deze schilderijen. Maar tegelijk zullen we zien hoe de schilders, hoewel ze met eenzelfde thematiek dienden af te rekenen, toch andere accenten legden. Zo zullen we een mooi beeld krijgen van de evoluties in de rond het Schepengerecht van Gedele opgebouwde iconografie.

15.1 “De rechtvaardige rechtspraak van de schepenen van Ghedele te Gent” door Gillis Le Plat.

110- Na Rombouts' *Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* sterft het allegorisch portret van bestuurders en/of rechters niet uit. Integendeel, we vinden op 'hetzelfde terrein' een opvallende navolger terug. In 1686 voltooide Gillis Le Plat *De rechtvaardige rechtspraak van de schepenen van Ghedele te Gent*.⁴⁴⁰ Het was ook bestemd voor het Schepengerecht van Gedele.⁴⁴¹ Het werk bevindt zich tegenwoordig in de collectie van het STAM⁴⁴² maar bevond zich tot 1925 in het stadhuis van Gent.⁴⁴³ Het werk wordt aan Le Plat toegewezen vanwege de grote gelijkenissen met zijn cyclus *De Werken van Barmhartigheid*.⁴⁴⁴

111- Le Plats schilderij ziet er behoorlijk volgestouwd uit. Toch blijkt de symboliek minder vernuftig in elkaar te zitten dan die van *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* van Rombouts. In het midden zien we Justitia zetelen. Hier geen complex spel met de symboliek van de Maagd van Gent en Justitia zoals op Rombouts' schilderij; Le Plats Justitia is juist erg gemakkelijk te identificeren. Ze houdt de weegschaal en het zwaard vast. Bovendien is ze ook geblinddoekt. Net zoals bij Rombouts heeft de blinddoek ook hier een positieve betekenis.⁴⁴⁵ Justitia zit op een troon met twee leeuwen als leuning. We zouden dit kunnen zien als een subtiele verwijzing naar de leeuw van Gent.⁴⁴⁶ Maar deze leeuwentroon is ook een symbool van macht en goed bestuur, koning David zat immers op een dergelijke troon.⁴⁴⁷

⁴³⁹ C. DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen*, 60-61.

⁴⁴⁰ Zie bijlage 58.

⁴⁴¹ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 148.

⁴⁴² A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus van de schilderijen*, Gent, Stad Gent oudheidkundig museum abdij van de Bijloke, 1972, 138 (hierna: A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*); http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁴³ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 138.

⁴⁴⁴ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 132-138.

⁴⁴⁵ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 138-139;

http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁴⁶ Pauwels identificeert deze figuur met de Maagd van Gent maar dit gaat me te ver: H. PAUWELS, *De schoorstenen*, 31.

⁴⁴⁷ V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Parijs, Arthaud, 1961, 392-393.

112- Le Plat kiest ervoor om zeven schepenrechtters af te beelden. Dit zou een verwijzing naar de zeven deugden kunnen zijn. We zien ook dat de mode zo'n zestig jaar later duidelijk veranderd is: de pruikentijd is aangebroken.

We zagen dat op Rombouts' schilderij aan de ambtenaren onder de schepenen geen aandacht wordt besteed. Le Plat doet dit duidelijk wel. Onder de schepenen zijn drie griffiers afgebeeld. Zoals we zagen, stonden ze op de ambtenladder ook onder de schepenen. Ze zitten aan een tafeltje, dat voorzien is van een tafelkleed met daarop een zilveren leeuw. We zagen dat dit een van de voornaamste symbolen van de stad Gent is. De griffier links draagt geen pruik. Dit zou een portret van Soetaert zijn. Hij is degene die bij Gillis Le Plat het schilderij bestelde. Hier gaat het dus duidelijk wel om een portret. Hij valt op omdat hij, in tegenstelling tot zijn twee collega's, geen kanten kraag maar een soberdere, vlakke, witte kraag aanheeft.⁴⁴⁸

Het zijn de ambtenaren die in contact stonden met de burger, in tegenstelling tot de "boven het volk verheven" schepenen. We zien dit duidelijk op Le Plats schilderij. Twee groepen van het volk wenden zich wanhopig tot de griffie, hopen op een oplossing van hun problemen. Links zien we een groep mensen in rijkelijke kledij. Vooral het weelderige kleed van de vrouw valt op.⁴⁴⁹ De groep rechts is veel minder rijkelijk gekleed. Deze mensen lijken bovendien veel wanhopiger dan de mensen links.⁴⁵⁰

Le Plat wou hier zowel de rijke laag van de bevolking als de arme laag afbeelden. Beiden worden op dezelfde manier door de griffie behandeld. De magistratuur is er voor beide groepen. De boodschap moge duidelijk zijn: aan klassenjustitie wordt hier niet gedaan. In de schilderkunst is het geen uitzondering dat naast Justitia, vaak aan beide kanten van haar (weegschaal), de arme en de rijke klassen worden voorgesteld. De blinddoek van Justitia krijgt hier extra betekenis. Zij heeft geen oog voor de uiterlijke tekenen van de klassen en laat zich in haar oordeel niet beïnvloeden door de klasse waartoe iemand behoort.⁴⁵¹

113- Er valt een duidelijk andere benadering van het onderwerp op als we Le Plats schilderij vergelijken met dat van Rombouts zestig jaar eerder. Le Plat kiest voor een allegorie waar de verhouding tussen de burger en justitie centraal staat. De boodschap is: Justitie is er voor iedereen. Deze wordt bovendien erg duidelijk overgebracht. Het overbrengen van stukken naar de griffier wordt letterlijk in beeld gebracht. Er staat maar één allegorische figuur op het schilderij: Dame Justitia. De deugdelijkheid van justitie wordt niet aangetoond met de weergave van allerlei deugden maar moet blijken uit haar contact met de burger.⁴⁵²

Dit is ook niet zo verwonderlijk omdat Le Plats werk in de griffie kwam te hangen. Het is dan ook logisch dat de nadruk wordt gelegd op de goede werking van dit orgaan. Bovendien verschilde het publiek dat in de griffie kwam, dus de mensen die het schilderij aanschouwden, van diegenen die in de schepen- of collegekamer kwamen. Rombouts' complexe iconografische programma past dan weer perfect bij de plechtstatige sfeer van de schepen-of collegekamer.

114- Dat Le Plat zich liet inspireren door *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* van Rombouts is waarschijnlijk. Ook Le Plat werkt met de rangschikking van de schepenen rond een

⁴⁴⁸ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 138-139.

http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁴⁹ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, plaat 36;

http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁵⁰ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, plaat 36;

http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁵¹ L. OSTWALDT, *Aequitas*, 106.

⁴⁵² A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, plaat 36;

http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

Justitia-figuur en hij plaatst zijn personages ook op verschillende niveaus, die hun “rang” moeten uitdrukken (de griffie zit onder de schepenen). Ook Le Plat heeft aandacht voor klassieke architectuur. Let op de zuilen aan de zijkant van de compositie. Wil ook hij benadrukken dat de schepenrechters een in de oudheid gewortelde traditie in leven houden?⁴⁵³

Naast Rombouts’ schilderij had Le Plat nog andere inspiratiebronnen, namelijk Van Dycks schilderij van de zeven Brusselse magistraten waarover we het eerder hadden. Net zoals Van Dyck rangschikte hij zeven rechters rondom een Justitia-figuur.⁴⁵⁴ De keuze van Van Dyck voor een minder zware allegorische voorstelling, sloeg duidelijk aan. Le Plat koos ook voor een zich horizontaal uitstreckende compositie en niet voor Rombouts’ horizontale “stapelwerk”. In tegenstelling tot Van Dyck zette Le Plat zijn schepenen op een wel zeer formele, horizontale lijn. Maar al bij al blijkt Le Plat er allerminst in te slagen zijn voorbeelden te evenaren. Zijn compositie is erg formeel en fantasieloos. De symboliek is nogal simplistisch. Bovendien lijken de personages niet erg levendig. Vooral de schepenen zitten er als paspoppen bij.

15.2 “De Allegorie op de Gentse rechtspraak” door Jan van Cleef

115- In 1699 komt er nog een ander werk in het Gentse schepenhuis van Gedele te hangen dat ons in deze context interesseert: *De Allegorie op de Gentse rechtspraak* van Jan van Cleef.⁴⁵⁵ Het incorporeert vele symbolen die we reeds in onze uiteenzetting tegenkwamen. Dat hoeft niet te verbazen want net als zijn voorgangers was Van Cleef zich blijkbaar sterk bewust van de rijke traditie waar hij zich in plaatste.

De Allegorie op de Gentse rechtspraak was bestemd voor de griffie van het Schepengerecht van Gedele. Het was een schoorsteenstuk dat prijkte bovenop een door Norbert Sauvage met weelderig houtsnijwerk versierde schouw. We weten dit alles met zekerheid dankzij de desbetreffende rekening uit 1699.⁴⁵⁶ De schouw ging verloren⁴⁵⁷ en het schilderij kwam in de collectie van het STAM terecht.

Deze keer gaat het niet om een allegorisch groepsportret maar om een zuiver allegorisch tafereel. De voorstelling lijkt een allegaartje van symbolen. Ze lijkt minder uitgekiend dan Rombouts’ allegorie. Links zien we een vrouw met een zuil en een zwaard. We kunnen haar identificeren met Fortitudo of kracht. Ook het zwaard is een attribuut dat met Fortitudo wordt geassocieerd. Vóór haar zien we een vuur op een soort staander of zuil. Vuur heeft doorheen de tijd een betekenis van doorzettingsvermogen en kracht gekregen. Het vuur dat we hier zien, doet denken aan de Romeinse vertelling over Gaius Mucius (Scaevola) die we terugvinden in Livius’ *Historia ab urbe condita*. Toen deze Mucius na een mislukte aanslag op de Etruskische koning Porsenna, die Rome belegerde, werd gevangengenomen en voor zijn doelwit werd geleid, stak hij zijn hand in een offervuur en toonde zo zijn tomeloze moed. Porsenna was hiervan zo onder de indruk dat hij Mucius vrijliet en aan de Romeinen vredesvoorstellen deed.⁴⁵⁸

⁴⁵³ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, plaat 36; http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁵⁴ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, plaat 36; http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam3541-1-1 (consultatie 3 februari 2014).

⁴⁵⁵ Zie bijlage 57; A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 55-56; E. DHANENS, *Tussen*, 36.

⁴⁵⁶ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, Brussel, Paleis der Academiën, 1978, 182; F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel II*, Brussel, Paleis der Academiën, 1978, 524; Stadsarchief Gent, reeks 533, *Stedewerken*, nr. 269 (hierna: F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel II*).

⁴⁵⁷ F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*, 182.

⁴⁵⁸ T. LIVIUS EN F. H. VAN KATWIJK-KNAPP, *Het ontstaan van Rome*, Bussum, Fibula–Van Dishoeck, 1973, boek ii, paragraaf 12 en 13, 102-107.

De middelste vrouw is gesluierd, brengt met haar ene hand een zegelring naar haar mond en houdt met haar andere hand een brief vast. Dit kunnen we zien als een verwijzing naar de geheimhoudingsplicht. Wat de zaken betreft die de schepenen werden toevertrouwd, rustte er op hen een geheimhoudingsplicht. Daarom wijst de figuur naar haar gesloten mond. Ook de sluier, een voorwerp waarmee men iets verborgen houdt, iets verhult en versluiert, kunnen we in deze zin begrijpen. Het is aan deze figuur te danken dat dit schilderij gedurende de 18^{de} eeuw wordt omschreven als “le tableau représente des emblèmes du secret”⁴⁵⁹ met andere woorden als een *Allegorie van het geheim*. De vrouwenfiguur rechts komt ons het bekendst voor. In haar rechterhand houdt ze een zwaard en in haar linkerhand een weegschaal. Het gaat hier ontegensprekelijk om een voorstelling van Justitia. Onder Justitia’s jurk zien we een verpletterde slang. Dit eeuwenoud symbool voor het kwaad en de duivel, wordt verslagen door de gerechtigheid.⁴⁶⁰ Deze voorstelling doet denken aan voorstellingen van de Maagd Maria, vooral dan van de zogenaamde Madonna van de Onbevleete Ontvangenis. Zij wordt ook vaak voorgesteld terwijl ze een monster of een slang verplettert. Dit staat symbool voor Maria die verlossing brengt voor de zondeval door Christus op de wereld te zetten.⁴⁶¹ Deze Justitia-figuur zou een reminiscentie kunnen zijn naar de verloren gegane gerechtigheidsstaferelen van het middeleeuwse schepengerecht. Hier zou immers een voorstelling van de Heilige Maagd gehangen hebben, al dan niet voorgesteld als overwinnares van de duivel.⁴⁶² Onderaan het schilderij staat in het midden een blonde putto die het wapenschild van Gent⁴⁶³ vasthoudt. Rechtsboven komt een engel het schilderij binnengevlogen. Hij draagt lauwerkransen met zich mee. Op heiligenvoorstellingen zien we ook vaak een engel die een lauwerkrans aanbrengt om een heilige te kronen.⁴⁶⁴

Dus hoewel de taferelen die in het Schepengerecht van Gedele hingen, seculariseerden, werden christelijke motieven, van de engel, over de slang, tot de putto, in de wereldse context geïntegreerd. De klassieke oudheid is echter ook niet afwezig op dit schilderij. We hadden het al over het vuur bij de Fortitudo-voorstelling. Maar er is ook het architecturaal kader waar we een klassieke zuil zien opduiken.

116- Van Cleef blijkt zich dus erg bewust te zijn geweest van de schilderijen die voor zijn allegorie in het schepengerecht hingen of gehangen hadden. Zowat van elk werk dat we in deze context reeds bespraken, heeft hij symbolen gerecupereerd. We hadden het al over de slang die zou kunnen verwijzen naar de verloren gegane cyclus van rechtvaardigheidsstaferelen. Ook de engel, de putto en de sluier (denk aan de sluier van Maria) zouden naar verloren gegane religieuze voorstellingen kunnen verwijzen. De figuur die hier de kracht voorstelt, doet met de zuil die ze omarmt erg denken aan de Fortitudo-figuur op Rombouts’ allegorie. Ook de figuur die de geheimhouding voorstelt, doet denken aan Rombouts’ allegorie, namelijk aan de schepen die het zwijggebaar maakt. Zoals we eerder zagen, zat de zwijgsymboliek ook in het interieur van het oude schepengerecht verwerkt.⁴⁶⁵ Net zoals Gillis Le Plat plaatste ook Jan Van Cleef een Justitia-figuur met weegschaal en zwaard in zijn schilderij. Ook de voorkeur voor een setting met elementen uit de architectuur van de klassieke oudheid deelt Van Cleef met Le Plat en met Rombouts.

⁴⁵⁹ <http://www.museuminzicht.be/public/collecties/objecten/objectdet/index.cfm?id=stam3543-1-4> (consultatie 5 maart 2014).

⁴⁶⁰ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 56.

⁴⁶¹ M. LEVI D’ANCONA, *The iconography of the immaculate conception in the middle ages and early renaissance*, in *Monographs on archaeology and fine arts*, New York, College art Association of America, 1957, 17-18 en 20-28.

⁴⁶² Zie randnummer 135.

⁴⁶³ Voor meer over het Gentse wapenschild zie randnummer 27.

⁴⁶⁴ A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*, 56.

⁴⁶⁵ Zie randnummer 59.

16. Kunst in het Schepengerecht vóór Rombouts' allegorie

16.1 Een verloren gerechtigheidscyclus?

117- Voordat de renaissancevleugel voor het Schepengerecht van Gedele er was zoals wij die nu kennen, zetelde het Schepengerecht van Gedele in een middeleeuws gebouw. Dit gebouw werd afgebroken.⁴⁶⁶ We kunnen veronderstellen dat er op deze plek waarschijnlijk ook een uitgebreid rechtsiconografisch ensemble hing, net zoals in de schepengerechten van onder meer Brugge, Leuven, Brussel, ... Het leeuwendeel van de werken die in het Gentse schepengerecht hingen, zouden dan verloren gegaan zijn. We hebben een aantal geschreven bronnen die een aanwijzing vormen dat een cyclus van verschillende indrukwekkende taferelen bestaan zou hebben. Marcus Van Vaernewyck vermeldt in een passage over de deugden die de schepenen nodig hebben: “soo ooc die schoone tafereelen van schilderyen wel te kennen gheven die boven der Heeren hoofden staen in de zelve camer”.⁴⁶⁷ Merk hierbij vooral op dat hij het wel degelijk over “tafereelen” in het meervoud heeft en dat hij de link legt tussen de nodige deugden voor de schepenen en de gerechtigheidsstaferelen. Jan Van de Vivere heeft het over de opstandige voorschepen Jan van Hembryse die na zijn mislukte staatsgreep, voor hij de stad ontvlucht, de gerechtigheidsstaferelen laat afwerpen: “Item Jan van Imbieze hadde voor zijn afgaen doen afwerpen de oordeelen, die gheschildert hingen in schepene camere witten, om dat ment niet kennen en soude, secretelic uyt zijn eyghen hoofd, delvende zijnen put lancx om dieper.”⁴⁶⁸ Hij heeft het over “oordelen”, eveneens in het meervoud.

118- Een reconstructie van de verloren gegane gerechtigheidsstaferelen is mogelijk op basis van geschriften uit die tijd en kopieën die van deze werken gemaakt zijn.

Meestal wordt er in dit kader van uitgegaan dat er een taferel van de *Wraak van Tomyris* in het bisschoppelijk paleis gehangen zou hebben. Dit Tomyris-taferel wordt vaak in verband gebracht met een tekening van *Jaël en Sisera* in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.⁴⁶⁹ Een derde taferel zou een *Judith en Holofernes* geweest zijn. Het aanknopingspunt hierbij is een tekening die een dienaar van Judith zou voorstellen.⁴⁷⁰ Deze reconstructie werd in de literatuur zowel veelvuldig herbevestigd als bekritiseerd. Tijd dus om alles op een rijtje zetten en te kijken wat er van deze reconstructie overblijft. Het is misschien nog interessanter om te kijken welke ideeën van gerechtigheid aan deze taferelen ten grondslag lagen. Als we kijken naar de taferelen die voor het latere Schepengerecht van Gedele zijn gemaakt, zijn die dan beïnvloed door hun voorgangers? Meer in concreto: was Rombouts zich bewust van zijn roemruchte voorbeelden? Welke evoluties zien we over de verschillende eeuwen heen?

16.2 De wraak van Tomyris

119- Een van de werken die in het Gentse schepengerecht gehangen zouden hebben, is een *Wraak van Tomyris*, een gruwelijk taferel waarop te zien is hoe koningin Tomyris het afgehakte hoofd van de verslagen koning Cyrus onderdompelt in een kruik gevuld met bloed.⁴⁷¹ Er zijn verschillende aanwijzingen die ons toelaten dit te beweren.

⁴⁶⁶ E. DHANENS, *Tussen*, 43-44.

⁴⁶⁷ MARCUS VAN VAERNEWYCK, *Den Spieghel der Nederlandscher Audtheyt*, Gent, 1568, fol. Cxxij; E. DHANENS, *Tussen*, 37.

⁴⁶⁸ J. VAN DE VIVERE, *Chronijcke van Gent*, uitgave Frans De Potter, Gent, 1885, 275.

⁴⁶⁹ Zie bijlage 69.

⁴⁷⁰ Zie bijlage 68.

⁴⁷¹ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 224-225.

De inventarissen van de proosdij van Sint-Baafs te Gent, die nadien het bisschoppelijk paleis zou worden, geven ons nog een paar aanwijzingen. Uit deze inventaris blijkt namelijk dat zich daar in 1587 een aantal schilderijen moet hebben bevonden waaronder een *Wraak van Tomyris*. Bovendien werd de kamer waarin dit schilderij hing de “Cyrus Camere” genoemd. De inventaris stelt: “In de camere van mijnen heere Viglius voortijts ghenampt Cyrus camere ... een schijlderie van Cyrus.”⁴⁷² Een tweede vermelding vinden we in de inventaris van 1622: “eerst in Chirus camer ... Item een schilderye van Chirus boven ’t portael.”⁴⁷³ In de inventaris van 1662 vinden we ten slotte: “item een schilderye van Tomyris met het hoofd van Cyrus.”⁴⁷⁴ Gezien de zeldzaamheid van het onderwerp, zou het hier om het verloren gegane gerechtigheidsstaferaal kunnen gaan of om een kopie ervan (misschien de kopie die zich nu in Berlijn bevindt⁴⁷⁵ of toch een ander verloren gegaan werk).⁴⁷⁶ Bovendien vinden we in alle drie deze inventarissen een vermelding van een voorstelling van Judith en Holofernes.⁴⁷⁷ Ook wordt er, en dit interesseert ons ten zeerste, een Justitia vermeld.⁴⁷⁸ Deze vermeldingen doen vermoeden dat na de afbraak van het oude schepenhuis de werken naar de proosdij verplaatst waren maar het zou ook kunnen dat het hier ging om kopieën van de werken die in het oude schepenhuis hingen.

In de literatuur wordt traditioneel de kritiek weerlegd, als zou het Tomyris-schilderij dat zich in de proosdij bevond, geen verband houden met de wereldse rechtspraak van de schepenen, maar met de kerkelijke rechtspraak van het Sint-Baafskapittel. Het traditionele symbool van de geestelijke rechtspraak van dit hof was immers Sint-Bavo, zittend op een troon met scepter en zwaard.⁴⁷⁹ Maar toch is hiermee volgens mij de kwestie niet helemaal van tafel geveegd. Even verderop in onze uiteenzetting zullen we het hebben over de hypothese dat de werken deel uitmaakten van een religieus werk of alleszins van een meer religieus geïnspireerde cyclus van *Deugdzame Vrouwen*.⁴⁸⁰ Dit thema zou in de religieuze context van de proosdij ook gepast hebben.

De vraag is wat er na het opmaken van de inventarissen met de schilderijen uit Sint-Baafs is gebeurd. Hulin De Loo vermoedde dat ze door de Fransen geroofd waren en leek te hopen dat de schilderijen alsnog zouden worden teruggevonden.⁴⁸¹ Dit is 113 jaar later nog altijd niet gebeurd. Dhanens durft niet uit te sluiten dat de werken tijdens de godsdienstperikelen in de woelige periode van het uitroepen van de calvinistische republiek verloren zijn gegaan. Dan zouden in de proosdij kopieën gehangen hebben.⁴⁸²

120- Er zijn verschillende schilderijen bewaard die een kopie zouden kunnen zijn van een verloren gegaan schilderij. Vaak wordt er verwezen naar het schilderij van Petrus Pietersz. van circa 1610 in het museum van de Brugse vrije.⁴⁸³

⁴⁷² G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 222-233; C. VAN DE VELDE, “Enkele gegevens over Gentse schilderijen”, *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, XX, 1967, 198- 201 (hierna: C. VAN DE VELDE, *Enkele gegevens*).

⁴⁷³ G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 222-233; C. VAN DE VELDE, *Enkele gegevens*, 198-201; E. DHANENS, *Tussen*, 38.

⁴⁷⁴ G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 222-233; C. VAN DE VELDE, *Enkele gegevens*; E. DHANENS, *Tussen*, 38.

⁴⁷⁵ We weten dat dit werk zich in 1662 in Spanje bevond maar daarvoor zou het dus in Gent gehangen kunnen hebben: S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁴⁷⁶ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 115.

⁴⁷⁷ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 115.

⁴⁷⁸ C. VAN DE VELDE, “Enkele gegevens over Gentse schilderijen”, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, XX, 1967, 193-235, 198, 200, 201; E. DHANENS, *Tussen*, 41.

⁴⁷⁹ E. DHANENS, *Tussen*, 39; Hulin De Loo durft, hoewel hij twijfels heeft, niet uitsluiten dat het schilderij toch voor de proosdij van Sint-Baafs bestemd was: G. HULIN DE LOO, “Le tableau de “Tomyris et Cyrus” dans l’ancien palais épiscopal de Gand”, *Bulletijn der Maatschappij voor Geschied- en Oudheidkunde te Gent*, IX, 1901, 231-233.

⁴⁸⁰ Zie randnummer 133.

⁴⁸¹ G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 222-233.

⁴⁸² E. DHANENS, *Tussen*, 50.

⁴⁸³ Zie bijlage 60; E. DHANENS, *Tussen*, 40.

Aan Michiel Coxcie, de “Vlaamse Rafaël”, worden twee schilderijen die quasi-gelijk zijn aan Pieters’ schilderij toegeschreven: Het ene werd in 2006 door het veilinghuis Christie’s verkocht⁴⁸⁴, het andere hangt in de gemäldegalerie van de Akademie te Wenen.⁴⁸⁵

Maar het dichtst in de tijd bij het origineel ligt een schilderij van een anonieme meester dat zich nu in de Gemäldegalerie van het Staatliche Museen in Berlijn bevindt.⁴⁸⁶ Het wordt meestal in het begin van de 15^{de} eeuw gesitueerd.⁴⁸⁷ Dit schilderij toont een meer archaische beeldtaal dan de drie andere, late schilderijen. Een voorbeeldje hiervan is de achtergrond. Op het Berlijnse schilderij zien we een decoratieve afwisseling van gekleurde zuiltjes die een middeleeuws aandoende galerij ondersteunen. Dit doet denken aan de afwisseling van gekleurde zuiltjes die we aan de vensters op de achtergrond van *De annunciatie* van Jan Van Eyck zien. Petrus Pietersz. en Michiel Coxcie kiezen echter voor een achtergrond met monumentale, gehoekte, renaissancistisch aandoende zuilen. Hier heeft de Vlaamse renaissance duidelijk zijn intrede gedaan. We dienen op te merken dat hoewel het schilderij uit Berlijn vroeger is geschilderd, dit niet betekent dat het ook automatisch het meest getrouw het origineel volgt.⁴⁸⁸

Dan is er ook nog een tekening die zich nu in het Kupferstichkabinett van het Staatliche Museen te Berlijn bevindt. Deze zou dateren van ca 1440-1450.⁴⁸⁹ Op deze vroege tekening zien we reeds alle elementen die we ook op de vier “kopieën” vinden: De man die zijn zwaard in de schede steekt, het hondje in de linkerbenenhoek, de vrouw met hondje rechts en op de achtergrond zien we zelfs al het aapje in de nis. Bovendien staat op de ommezijde van de Weense Tomyris-tekening een soepel neergezet stadsgezicht.⁴⁹⁰ Aanvankelijk werd de stad waarover het hier zou gaan, in de literatuur niet geïdentificeerd.⁴⁹¹ Later werd op overtuigende wijze aangetoond dat het hier om een zicht op Gent ging, meer bepaald om een uitzicht vanaf de Reep in zuidwaartse richting naar de Wijngaardbrug met

⁴⁸⁴ Zie bijlage 61; <http://www.christies.com/lotfinder/lot/michiel-coxcie-the-elder-queen-tomyris-with-4794208-details.aspx?intObjectID=4794208#top> (consultatie 20 maart 2014).

⁴⁸⁵ Zie bijlage 62; S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg naar Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, 272-273 (hierna: S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg*); Voor een reeks wandtapijten getiteld de *Cyrus-reeks* in het Palacio Real in Madrid, die opgehangen werden tijdens de begrafenis van Koning Frans II, maakte Coxcie ook een Tomyris-compositie, *Thomiris biedt het hoofd aan Cyrus aan*. Opvallend is dat we hier zo goed als geen elementen van de Tomyris-compositie die hij op schilderij kopieerde, terugvinden. Opmerkelijk genoeg wordt hier wel aan het verhaal van Herodotus gehouden. Het tafereel speelt zich bijvoorbeeld wel op het slagveld af. Op andere werken van Coxcie vinden we wel de invloed van de Gentse Tomyris-compositie terug. Zo doet het hoofd van Christus op Coxcie’s *De kruisdraging*, waarvan de voornaamste versie zich in het Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial bevindt, erg denken aan de kop van Cyrus op Coxcies kopieën: K. JONCKHEERE (ed.), *Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël*, Leuven, Davidsfonds Uitgeverij, 2013, 70 en 113; E. DUVERGER, “De Brusselse stadspatroonschilder voor de tapijtkunst. Michiel van Cocxyen (ca. 1497-1592). Een inleidende studie”, in R. DE SMEDT (ed.), *Michiel Coxcie. Pictor regis*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, Mechelen, zesennegentigste boekdeel, 2^{de} aflevering, 1993, 177-181.

⁴⁸⁶ Zie bijlage 59; S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg*, 272-275.

⁴⁸⁷ E. DHANENS, *Tussen*, 40.

⁴⁸⁸ Dhanens vermoedt dat Pieter Pieters het oorspronkelijke werk waarschijnlijk in Gent zag en dus getrouwer is. Dit zou ook volgens haar de overeenkomsten tussen Pieters’ Tomyris en de madonna op *Het Lam Gods* verklaren. Ook de tekening van het Tomyris-tafereel acht zij een getrouwere kopie: E. DHANENS, *Tussen*, 40-41.

⁴⁸⁹ Zie bijlage 63; S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg*, 272-275.

⁴⁹⁰ Zie bijlage 54.

⁴⁹¹ M. SONKES, *Dessins du XVe siècle: groupe Van Der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style*, Brussel, Brepols publishers, 1969, 88-89 (hierna: M. SONKES, *Dessins*).

daarachter het Geraard de Duivel-steen.⁴⁹² Dit maakt het erg waarschijnlijk dat de tekenaar zich in Gent bevond.⁴⁹³

Buck schoof Lieven Van Lathem, een kunstenaar die in 1454 in de Gentse Sint-Lukasgilde werd opgenomen, vervolgens in 1459 uit deze gilde werd gezet en van wie haast uitsluitend miniaturen bekend zijn⁴⁹⁴, naar voor als mogelijke vervaardiger van deze tekening.⁴⁹⁵

In een Antwerpse privé-collectie bevindt zich een *Judith en Holofernes* die ons ten zeerste interesseert.⁴⁹⁶ Het gaat hier ontegensprekelijk om een pastiche op de Tomyris-compositie waar de figuren van Tomyris en haar dienaar gekopieerd zijn en hier dienst doen als Judith en haar dienaar. De kruik is vervangen door een zak en de achtergrond met beulen en het Tomyrisgevolg is vervangen door een landschap met een openstaande tent waaruit het onthoofde lichaam van Holofernes hangt.

121- Tomyris' verhaal werd eerst door Herodotus⁴⁹⁷ verteld. Loukianos, Valerius Maximus en Diodoros namen het in de oudheid al met de nodige vrijheid van hem over. Later verwerkten ook Dante Alighieri⁴⁹⁸, Christine de Pisan en Boccaccio het in hun oeuvre.⁴⁹⁹

Tomyris, koningin van de Massageten, versloeg Cyrus, de koning van de Perzen, die haar land was binnengevallen nadat zij zijn huwelijksaanzoek had afgewezen. Eerst echter had het er op geleken dat Tomyris' leger het onderspit zou delven. De zoon van Tomyris werd door de Perzen gevangen genomen, wat hem tot zelfmoord dreef. De wraak van de treurende Tomyris op Cyrus was dan ook zoet. Herodotus schetst het tafereel als volgt:

*“Tomyris liet een leren zak met mensenbloed vullen en tussen de gesneuvelde Perzen naar het lijk van Kyros zoeken. Toen ze het gevonden had, stopte ze zijn hoofd in de zak en het lijk beschimpend sprak ze: “Ik leef en heb over u gezegevierd, maar gij hebt mij in het ongeluk gestort door mijn zoon op arglistige wijze in handen te krijgen. Nu zal ik u, zoals ik heb bedreigd, met bloed verzadigen. Van de vele verschillende verhalen over Kyros' dood lijkt dit mij het geloofwaardigste.”*⁵⁰⁰

⁴⁹² E. DHANENS, *Tussen*, 40.

⁴⁹³ E. DHANENS, *Tussen*, 40; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, Brepols, 1997, 115 (hierna: S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*); S. KEMPERDICK EN F. LAMMERTSE, *De weg*, 272-275.

⁴⁹⁴ R. Van Elslande, “Lieven van Lathem, een onbekende, belangrijke kunstenaar uit de 15de eeuw”, *Scheldeveld*, 1992, XXI, 127-169.

⁴⁹⁵ S. BUCK, „Die niederländische Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog“ in X., *Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett*, Turnhout, Brepols Publishers nv, dl. 4, 2001, 82.

⁴⁹⁶ Bijlage 67;

<http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bnaam%5D=Massijs%2C+Jan&query=&start=19> (consultatie 18 maart 2014).

⁴⁹⁷ De Cyrus waarvan sprake, is Cyrus II of Cyrus de Grote. Dit is ook de vorst rond wie de Kyrupaideia van Xenophon, (misschien wel) de moeder van alle vorstenspiegels, draait. In weerwil van wat volgt over bloeddorstigheid en hoogmoed, mogen we niet vergeten dat Cyrus in de wereldliteratuur vaak als een nobele en navolgenswaardige vorst wordt gezien. Opmerkelijk is ook dat Kyros bij Xenophon een natuurlijke dood sterft; XENOPHON EN J. NAGELKERKEN (vertaling), *Kyros de Grote. De vorming van een vorst*, 's-Hertogenbosch, Voltaire, 1999, 9-19, 281-287; Deze Cyrus valt niet te verwarren met de Cyrus die Xenophon in zijn *Anabasis* opvoerde en die daarin wordt omschreven als: “De man (...) die van de Perzen na Cyrus de Oude het best gekwalificeerd was voor het koningschap.”: XENOPHON, G. KOOLSCHIJK EN N. MATSIER (vertalers), *De tocht van tienduizend. Anabasis*, Amsterdam, Atheneum-Polak en Van Genneep, 2001.

⁴⁹⁸ Zie randnummer 134.

⁴⁹⁹ E. M. MOORMANN EN W. UITTERHOEVE, *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Amsterdam, Uitgeverij Maarten Muintinga, 1995, 233-234.

⁵⁰⁰ HERODOTUS EN O. DAMSTÉ (vertaling), *Historiën*, in *De Haan Klassieken*, Houten, Unieboek, 1987, boek I, §215, 81.

Zo werd de bloeddorst van de vorst dus letterlijk gestild. Op enkele van de schilderijen die we zo meteen bespreken, staat dan ook geschreven: "SANGVINE FEROX SITLSTI CYRE, SANGVINEM BIBE".⁵⁰¹ De schilders houden zich duidelijk niet strikt aan Herodotus' verhaal. Daarin vindt Tomyris het lijk van Cyrus op het slagveld en laat ze het daar onthoofden. Op de schilderijen krijgen we echter de indruk dat ze Cyrus gevangen nam en hem dan onthoofdde.⁵⁰² Dit staat wel zo beschreven in de *Speculum Humanae Salvationis*. Ook de woorden die Tomyris op het schilderij uitspreekt, komen niet voor in de Griekse literatuur maar wel in de *Speculum Humanae Salvationis*.⁵⁰³ De maker van de Tomyris-compositie zal zich dus eerder hierop gebaseerd hebben, iets wat we zeker voor het vervolg van onze uiteenzetting in het achterhoofd dienen te houden. De auteur van de *Speculum Humanae Salvationis* baseerde zich dan weer op de *Historica Scholastica* van Petrus Comestor. De auteur van de *Speculum* vertaalde dit werk verkeerd, waardoor hij dacht dat Tomyris Cyrus eerst levend gevangen nam en dan onthoofdde.⁵⁰⁴ Deze vertaalfout zou erg bepalend zijn voor de beeldtraditie die rond het Tomyris-thema ontstond. Als Rubens zijn beroemde versies van het Tomyris-thema in een paleis zal laten afspeelen, is dat daaraan te danken.⁵⁰⁵

Op de afbeeldingen van de verschillende exemplaren van de *Speculum Humanae Salvationis* uit de periode van de vervaardiging van de Tomyris-compositie, is Tomyris meestal afgebeeld terwijl ze Cyrus zelf onthoofdt. Door de afbeeldingen bij de *Speculum* liet deze meester zich dus niet beïnvloeden.⁵⁰⁶

122- Opvallend is het aapje dat, zowel op de Tomyris-schilderijen als op de tekening, in een nis zit. Wat is hier de betekenis? Die zou kunnen liggen in het feit dat, in tegenstelling tot vele andere gerechtigheidsstaferelen, dit oordeel door een vrouw wordt uitgevoerd. In de mannenmaatschappij die in het ancien régime bestond, was het onmogelijk voor een vrouw om rechter te zijn. De Ridder haalt aan dat vrouwen als zwakker en onredelijker (ze waren immers overgevoelig) dan mannen werden beschouwd. Tomyris velt dan ook geen gematigd, redelijk oordeel maar haar uitspraak is juist buiten proportie omdat ze eerder haar gevoel dan haar redelijkheid laat primeren. Middeleeuwers zagen dit als een typisch vrouwelijke eigenschap. De wraak van Tomyris was dan eerder een "averechts" gerechtigheidsvoorbeeld. Het tafereel liet zien welk soort oordelen de rechters niet mochten vellen.⁵⁰⁷ In die zin zou de aap, symbool van dwaasheid, de irrationele en niet-navolgenswaardige aard van het gruwelijke tafereel moeten onderstrepen. Deze interpretatie zou, mijns inziens, moeilijk te verenigen zijn met de hypothese, die we meteen verder uiteenzetten, dat deze compositie deel zou hebben uitgemaakt van een gerechtigheidscyclus. Dit tafereel zou dan, in tegenstelling tot de andere twee, geen voorbeeld van deugdelijkheid zijn. Dit lijkt te wringen. Het aapje zou echter ook een allusie op Cyrus' hoogmoed kunnen zijn. Zijn bloeddorst en overmoed hebben immers tot een smadelijke nederlaag en vernederingen post-mortem geleid. We zien het verhaal bijvoorbeeld in Dante Alighieri's *Divina Commedia* fungeren als waarschuwing tegen hoogmoed.⁵⁰⁸

⁵⁰¹ <http://www.christies.com/lotfinder/lot/michiel-coxcie-the-elder-queen-tomyris-with-4794208-details.aspx?intObjectID=4794208#top> (consultatie 16 april 2014).

⁵⁰² G. HULIN DE LOO, "Le tableau de "Tomyris et Cyrus" dans l'ancien palais épiscopal de Gand", *Bulletijn der maatschappij voor geschied- en oudheidkunde te Gent*, 1901, jaar 9, 222 (hierna: G. HULIN DE LOO, *Le tableau*).

⁵⁰³ G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 224-225.

⁵⁰⁴ G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 225-226.

⁵⁰⁵ Zie bijlage 65 en 66; R. W. BERGER, "Rubens's 'Queen Tomyris with the Head of Cyrus,'" *MFA Bulletin*, 1979, nr.77, 8-10; L. BURCHARD, *Subjects*, 18.

⁵⁰⁶ G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 226-227.

⁵⁰⁷ J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen voor schepenhuzen in de Zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15de en 16de eeuw*, in *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, Paleis der Academiën, Brussel, XLV, 1989, 152.

⁵⁰⁸ Zie randnummer 184.

123- Zou het kunnen dat Rombouts in *De Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent* speels aan de verloren gegane gerechtigheidsstaferelen, die dus ooit voor dezelfde instellingen werden vervaardigd als deze waarvoor hij nu een schilderij maakte, doet herinneren? Is het toeval dat het streepjesmotief op Tomyris' tulband dat we zowel in de netgenoemde schilderijen van Petrus Pietersz. als in deze van Michiel Coxcie terugvinden, zo sterk lijkt op het motief op de tulband van de Prudentia-figuur in *De Allegorie op het Schepengerecht van Gedele in Gent*?⁵⁰⁹ Het zou ook kunnen verklaren waarom deze en de andere deugden op het schilderij opvallend exotisch uitgedost zijn.

124- Ook opvallend zijn de twee hondjes die op drie van de vier geschilderde versies en op de tekening voorkomen. Het ene hondje lijkt het bloed van Cyrus op en lijkt duidelijk te verwijzen naar Cyrus' bloeddorst. Een ander hondje wordt door een dienaar van Tomyris omhooggehouden. Zou dit voor de christelijke deugd of voor gerechtigheid symbool kunnen staan?⁵¹⁰ Beide kanten van de symboliek van de hond zouden hier dan uitgebeeld zijn: zowel de positieve als de negatieve.

125- De Tomyris-compositie bleek erg invloedrijk. Vele andere schilders die het werk niet letterlijk kopieerden, lieten zich duidelijk door dit werk beïnvloeden.

We zien verwantschap met *De onthoofding van Johannes De Doper* van (het atelier van) Rogier van der Weyden, het rechterluik van zijn *Johannestriptiek*⁵¹¹, die in de Gemäldegalerie van het Staatliche Museen te Berlijn te bezichtigen is. Vooral de exotische klederdracht van Salomé doet aan onze Tomyris-figuur denken.

Dhanens legde ook de link tussen de compositie van *De Wraak van Tomyris* en *De Onthoofding van Johannes De Doper* van Gaspar De Crayer⁵¹² die nog steeds in de Sint-Baafskathedraal hangt. Dit is een mooi voorbeeld van hoe de gerechtigheidsstaferelen uit het bisschoppelijk paleis, hoewel ze verloren gingen, toch in de kunstpraktijk in het Gentse bleven voortleven. Vooral de tulband van Tomyris doet denken aan deze van De Crayers Herodias-figuur, die op zijn beurt doet denken aan de tulband op *De onthoofding van Johannes De Doper* van Rogier van der Weyden. Let ook op het hondje op De Crayers schilderij. Net als het hondje op de Tomyris-compositie lijkt het hondje op De Crayers schilderij het bloed van Johannes De Doper op. Dit illustreert de bloeddorst van Salomé en Herodias.⁵¹³ Ook de manier waarop Cyrus' onthoofde lichaam in het schilderij ligt, doet aan de Tomyris-compositie denken. De ruwe, voorbereidende schetsen die De Crayer voor *De onthoofding van Sint-Johannes De Doper* maakte, laten zien dat het onthoofde lichaam oorspronkelijk zelfs in dezelfde richting lag als op de Tomyris-compositie.⁵¹⁴

De invloed van de Tomyris-compositie en ook deze van *De Onthoofding van Johannes De Doper* van van der Weyden lieten zich al eerder voelen in De Crayers oeuvre, meerbepaald in het middenpaneel van zijn *Triptiek van Johannes De Doper: de Onthoofding van Johannes De Doper*.⁵¹⁵ De triptiek werd geschilderd voor de Kapel van Sint-Jan der Lateranen en bevindt zich nu in de Koninklijke Musea van Schone Kunsten van België.⁵¹⁶ In het hogervermelde middenpaneel bemerken we de opvallende tulband en de contrapost die we ook zien bij de Tomyris-figuur.

⁵⁰⁹ E. DHANENS, *Tussen*, 45.

⁵¹⁰ Randnummers 76-82.

⁵¹¹ L. CAMPBELL, "Het atelier van Rogier van der Weyden", in L. CAMPBELL en J. VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester*, Leuven en Zwolle, Davidsfonds en Waanders Uitgevers, 2009, 124-125.

⁵¹² Zie bijlage 74.

⁵¹³ H. VLIEGHE, *Gaspar De Crayer, Sa vie et ses oeuvres*, Brussel, Arcade, 1972, tome I, 207-208 (hierna: H. VLIEGHE, *Gaspar De Crayer*).

⁵¹⁴ H. VLIEGHE, *Gaspar De Crayer*, 207-208; H. VLIEGHE, "Van idee tot uitvoering- olieverfschetsen van Rubens-Jordaens en De Crayer" in A. BALIS, R. HOZEE, M. P. J. MARTENS en P. VAN HAUTE (eds.), *200 jaar verzamelen-collectieboek museum voor schone kunsten Gent*, Gent- Amsterdam, Ludion, 2000, 75-77.

⁵¹⁵ Zie bijlage 73; H. VLIEGHE, *Gaspar De Crayer*, 77-78.

⁵¹⁶ H. VLIEGHE, *Gaspar De Crayer*, 77-78.

Pieter-Paul Rubens maakte twee indrukwekkende schilderijen van het Tomyris-thema. Het ene bevindt zich in het Museum of fine arts in Boston⁵¹⁷ en het andere in het Louvre in Parijs.⁵¹⁸ Hoewel hij voor een duidelijk andere aanpak koos, importeerde hij ook motieven van de Gentse Tomyris-compositie. Op het schilderij dat zich in Boston bevindt, houdt een van de dienaressen van Tomyris ter hoogte van haar buik een hondje vast.⁵¹⁹ Op de andere versie die Rubens van het Tomyris-verhaal maakte en die zich nu in het Louvre bevindt, treffen we dan weer een bloedlikkend hondje aan.⁵²⁰

16.3 Jaël en Sisera

126- In Braunschweig bevindt zich een tekening van Jaël en Sisera.⁵²¹ Deze wordt ook vaak in verband gebracht met de Gentse gerechtigheidscyclus. De voornaamste reden hiertoe is dat in de *Speculum humanae salvationis* zowel het Tomyris- als het Jaëlverhaal samen met het Judithverhaal als prefiguratie van de overwinning van Maria op de duivel fungeren.⁵²² Voor we de verdere argumentatie hieromtrent naar voor brengen, bekijken we even de tekening zelf.

Jaël was een joodse vrouw die van Sisera, de door de joden verslagen generaal van Jablin, koning van Kanaän en onderdrukker van de Israëlieten, de vraag kreeg of hij in haar tent mocht slapen. Toen de vijand van het joodse volk naar dromenland was vertrokken, nam Jaël een hamer en sloeg een tentpin door zijn slaap (Re 4, 17-22).⁵²³ De tekening beeldt het moment af waarop Jaël net op het punt staat Sisera de dodelijke hamerslag toe te brengen.

127- Welke elementen wijzen nu op de verwantschap of het verband tussen De wraak van Tomyris en Jaël en Sisera?

We vinden compositorische overeenkomsten tussen beide voorstellingen. We zien dat de gestalte van de hoofdrolspeelster steeds op een gelijkaardige manier in het beeldvlak is geplaatst. Let hierbij vooral op de houding van de gestrekte arm van beide moordlustige vrouwen, alsook op de manier waarop ze onder hun kleed hun been plooiën.⁵²⁴ Beide vrouwen zijn bovendien mager van gestalte en dragen een kleed dat door de zware draperieën opvalt.⁵²⁵ Ook de lichamen van hun beider slachtoffers zijn op eenzelfde manier in het beeldvlak geplaatst.⁵²⁶ Bovendien is van beide mannen enkel het bovenlichaam zichtbaar.⁵²⁷ Zowel Tomyris als Jaël dragen een grote tulband die hun oren bedekt.⁵²⁸ De schoenen van de dienaar van Tomyris zijn bijna identiek aan die van Jaël.⁵²⁹ Een derde gelijkend paar schoenen is volgens Winkler in de schilderkunst van die tijd niet te vinden.⁵³⁰ Het been van een van de soldaten op de achtergrond van de tekening van Jaël en Sisera zou op dezelfde manier gepantserd zijn als het been van Cyrus.⁵³¹ Ook tussen de uitrustingen van Cyrus en Sisera zien

⁵¹⁷ Zie bijlage 65.

⁵¹⁸ Zie bijlage 66.

⁵¹⁹ L. BURCHARD, *Subjects*, 18.

⁵²⁰ http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5582&langue=fr (consultatie 8 april 2014).

⁵²¹ Zie bijlage 69.

⁵²² Zie randnummer 132.

⁵²³ X., *Bijbel*, OT, 222.

⁵²⁴ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵²⁵ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵²⁶ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵²⁷ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier Van Der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Straatsburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1913, 23 (hierna: F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*).

⁵²⁸ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵²⁹ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵³⁰ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 24.

⁵³¹ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 24.

we overeenkomsten.⁵³² Bovendien ligt van beiden een hand op dezelfde wijze aan de rand van de compositie.⁵³³

Beide thema's zijn bovendien erg zeldzaam in de schilderkunst.⁵³⁴ Bovendien zijn er haast geen voorbeelden van Jaël en Sisera te vinden die zouden dateren uit dezelfde periode of van voor de gerechtigheidscyclus. Dit doet vermoeden dat het werk op vraag van een opdrachtgever is uitgevoerd.

128- Een schilderij dat we in deze context niet onbesproken kunnen laten is het 17^{de} eeuwse *Jaël vermoordt Sisera in zijn slaap*⁵³⁵ dat zich in de collectie van het Museum voor Schone Kunsten in Gent bevindt. Ook dit schilderij werd voor het Gentse stadhuis vervaardigd. Het zou deel uit gemaakt hebben van een reeks van negen bijbelse heldinnen samen met een schilderij van *Esther bezwijkt voor Agosverus* dat zich eveneens in het Gentse MSK bevindt.⁵³⁶ Het zou een verwijzing kunnen zijn naar de Jaël-compositie die zich misschien in het oude schepenhuis bevond.⁵³⁷

De verwantschap tussen deze compositie en de 15e-eeuwse Jaël-compositie valt meteen op. Jaël wordt ook op haar rug gezien en doodt Sisera in zijn openstaande tent. Het paard op de achtergrond dat waarschijnlijk bezadeld wordt, zou een herinnering kunnen vormen aan de drukke achtergrond van de 15e-eeuwse Jaël-compositie. Volgens Dhanens mag men daaruit afleiden dat ter plaatse ook voor dit schilderij een voorbeeld beschikbaar was.⁵³⁸ Een hypothese die plausibel is. Zou de schilder van de 17e-eeuwse versie het 15e-eeuwse voorbeeld nog hebben kunnen zien? Het zou kunnen, maar de cyclus of alleszins het Jaël-schilderij zou toen evengoed al vernietigd kunnen geweest zijn en misschien had de schilder enkel toegang tot kopieën. Ook andere versies van de Jaël-compositie waarbij Jaël op de rug wordt gezien waren, hoewel zeldzaam, in omloop. We mogen immers niet uit het oog verliezen dat hoewel er sommige elementen die we op de tekening uit Braunschweig terugvinden hier ook aanwezig zijn, geen enkel van deze elementen letterlijk is overgenomen. Hoewel ze op haar rug gezien wordt, is de houding en de klederdracht van Jaël geheel anders. Sisera draagt zelfs geen harnas. Het paard dat bezadeld wordt, zou ook symbool kunnen staan voor het kwaad dat bedwongen wordt. Het 17e-eeuwse schilderij is hoogstens een herinnering aan de 15e-eeuwse Jaël-compositie.

16.4 Judith en Holofernes

129- Dan is er ook nog een blad waarop met zilverstift een knielende vrouw die een zak vasthoudt, getekend is.⁵³⁹ Deze tekening zou de laatste getuige kunnen zijn van een verloren gegaan schilderij van *Judith en Holofernes*. Naast Judith die het afgehakte hoofd van Holofernes vasthoudt, wordt vaak een dienaar afgebeeld die een zak klaarhoudt waar het bloedende hoofd kan worden ingestopt. Dit werk zou ook tot de cyclus rechtvaardigheidstaferelen voor de schepenkamer kunnen hebben behoord.⁵⁴⁰ De plooienvan van het kleed⁵⁴¹, de houding van het personage in zijaanzicht met gebogen

⁵³² S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵³³ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 24.

⁵³⁴ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 23; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵³⁵ Zie bijlage 72.

⁵³⁶ I. VAN MOERBEKE, *De profetie van Deborah. De dood van Sisera door Jaël*, Gent, restauratiedossier in het MSK, 1999-2000, 1-2.

⁵³⁷ E. DHANENS, *Tussen*, 46.

⁵³⁸ E. DHANENS, *Tussen*, 46.

⁵³⁹ Zie bijlage 68.

⁵⁴⁰ In de *Speculum Humanae Salvationis* wordt het namelijk in verband gebracht met het Tomyris- en het Jaël-verhaal: zie randnummer 132; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114.

⁵⁴¹ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114.

knie⁵⁴² en de tulband die de oren bedekt, zouden op de verwantschap met de twee reeds eerder besproken composities kunnen wijzen.

In dit kader stelt zich ook de vraag: is het Antwerpse schilderij van *Judith en Holofernes*⁵⁴³ louter een pastiche op de Tomyris-compositie of bevat het ook elementen van de verloren gegane Judith en Holofernes-compositie?⁵⁴⁴ Zou de tent met het lichaam van Holofernes ook op de oorspronkelijke compositie gestaan hebben? De dienaar op de tekening echter vertoont dan weer weinig verwantschap met de personages op het Antwerpse schilderij.

130- In de literatuur werd op het opmerkelijke terugkeren van het thema van de onthoofding in de iconografie in het Gentse, gewezen.⁵⁴⁵ Zo werd in 1371 een geelkoperen beeldengroep van een zoon die zijn vader moest onthoofden, opgericht. Hierbij werd aan de “Legende van de hoofbrug” (waarbij een zoon als straf de opdracht kreeg zijn vader te onthoofden) vorm gegeven. De legende verhaalt hoe een mirakel geschiedde: Het zwaard vloog uit het gevest. De gigantische beeldengroep vormde het symbool van de macht van de stad Gent. Petrus Pietersz. baseerde zich op deze legende voor het schilderen van zijn *Zoon die zijn vader onthoofdt*, dat zich nu in de collectie van het STAM bevindt maar in het schepengerecht van de Keure gehangen zou hebben.⁵⁴⁶

16.5 Deugdzame vrouwen

131- De hypothese werd gemaakt dat de *Wraak van Tomyris* en *Jaël en Sisera* ook tot een werk in de meer religieuze sfeer zouden behoren⁵⁴⁷, bijvoorbeeld in de lijn van het Heilspiegel altaarstuk van Konrad Witz.⁵⁴⁸ Deze aanname lijkt me, in het licht van alle aanwijzingen die ik reeds gaf om aan te tonen dat het hier daadwerkelijk om gerechtigheidsstaferelen gaat, onwaarschijnlijk. Bovendien zijn beide voorstellingen van een significant ander formaat. Dat is onlogisch voor altaarvleugels maar juist verklaarbaar voor muurschilderingen op wanden van een verschillende lengte.⁵⁴⁹ Bovendien staat op het zwaard van een van de beulen op *De wraak van Tomyris* het woord “Justitia”.⁵⁵⁰

132- Wel uiterst zinvol is de link met de *Speculum humanae salvationis*.⁵⁵¹ In dit, in de middeleeuwen erg populaire, boek worden de verhalen uit het Oude Testament gezien als voorafspiegelingen van het Nieuwe Testament.⁵⁵² Deze boeken waren vaak uitvoerig geïllustreerd en kunstenaars putten er gretig uit voor hun eigen werk.⁵⁵³ Tomyris, Jaël en Judith worden dan gezien als heldinnen die het kwaad/ de duivel te lijf gaan. In die optiek zou dan ook nog een afbeelding van een maagd (de Maagd

⁵⁴² Dit doet sterk denken aan de houding van Jaël op de tekening in Braunschweig: S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114.

⁵⁴³ <http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bnaam%5D=Massijs%2C+Jan&query=&start=19> (consultatie 18 maart 2014).

⁵⁴⁴ Dhanens verwierp dit idee: E. DHANENS, *Tussen*, 47.

⁵⁴⁵ E. DHANENS, *Tussen*, 49-50.

⁵⁴⁶ De Ridder 144-150

⁵⁴⁷ L. BALDASS, *Jan Van Eyck*, Leicester, Phaidon Press, 1952, 55 (hierna: L. BALDASS, *Jan Van Eyck*); S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113. Kemperdick zal deze hypothese echter zelf ontkrachten.

⁵⁴⁸ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵⁴⁹ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵⁵⁰ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵⁵¹ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113.

⁵⁵² A. WILSON EN J. LANCASTER WILSON, *A medieval mirror. Speculum humanae salvationis. 1324-1500*, Los Angeles, The university of California press, 1985, 9-11 (hierna: A. WILSON EN J. LANCASTER WILSON, *A medieval mirror*).

⁵⁵³ B. CARDON, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c.1470). A contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and meaning of Historical Symbolism*, in M. SMEYERS (ed.), *Corpus van verluchte handschriften/ of illuminated manuscripts*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1996, vol. 9, low countries series 6, 1-41 (hierna: B. CARDON, *Manuscripts*).

Maria) die de duivel overwint⁵⁵⁴ (zoals beschreven in de Apocalyps) tot de cyclus behoord hebben.⁵⁵⁵ Het oudst bewaarde manuscript van de *Speculum humanae salvationis* uit de zuidelijke Nederlanden, *De Spieghel der Menscheliker Behoudenesse*, dat zich nu in de British Library te Londen bevindt, dateert uit 1410.⁵⁵⁶ Als we de Gentse gerechtigheidscyclus dus rond ca 1430 situeren, stellen we vast dat de schilder of schilders heel nauw aansloten bij de literaire ideeënwereld van dat moment. Het was ook niet ongewoon om de thematiek uit de *Speculum humanae salvationis* zo om te buigen dat deze inspeelde op de actualiteit van dat moment en bijdroeg tot de verheerlijking van de opdrachtgever.⁵⁵⁷ Zoals we reeds uiteenzetten, is het thema van de maagd, die zich met succes verzet tegen de schijnbaar sterkere, militaire agressor, in de drie uit de *Speculum humanae salvationis* gekozen taferelen, nadrukkelijk aanwezig. Dit thema kan verbonden worden aan het verhaal van de Maagd van Gent en dus aan de stad Gent die zich tegen mogelijke overheersers verzet.⁵⁵⁸

133- Het was in de late middeleeuwen en de vroege nieuwe tijd niet ongewoon allerlei figuren uit de Bijbel en de oudheid in allerlei “reeksen” te rangschikken. De beroemdste hiervan is misschien wel de reeks van de negen besten (of “neuf preux”).⁵⁵⁹ Deze bestond uit drie mannen uit de heidense traditie (Hector, Alexander de Grote en Julius Caesar), drie mannen uit de joodse traditie (Jozua, David en Judas Maccabeus) en drie mannen uit de christelijke traditie (Arthur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon). Vele stadhuisen of versieringen voor Blijde Intredes bevatten afbeeldingen van deze negen mannen die een toonbeeld waren van deugdelijkheid en heldenmoed (en dan vooral in de militaire strijd).⁵⁶⁰ Al gauw raakte ook een vrouwelijke tegenhanger van de reeks in zwang: de “Neuf Preuses”.⁵⁶¹ Dit was een reeks van negen vrouwen die ook werden geroemd om hun heldenmoed, ook vaak in een krijgsccontext: Sinope / Antiope, Hipolyte, Melanippe, Lampedo, Penthesilia, Tomyris, Teuta, Semiramis en Deipyle. Onmiddellijk valt ons de naam Tomyris op. Als overwinnares van de krijgsheer Cyrus kon zij immers niet ontbreken. Het rijtje van de negen (mannelijke) besten was in drie drietallen ingedeeld: een heidens drietal, een joods drietal en een christelijk drietal. Bij de “Neuf Preuses” was dat niet het geval. Vijf van de vrouwen bijvoorbeeld komen uit de heidense traditie. Om aan dit euvel te verhelpen, werd een tweede rijtje geïntroduceerd, de zogenaamde “Neun guten Frauen”. Het heidens drietal was hier Lucretia, Verturia en Virginia en het christelijk drietal Sint-Helena, Sint-Brigitta en Sint-Elizabeth. Het joods drietal interesseert ons het meest, hiervoor werden vaak Jaël, Judith en Esther naar voren geschoven.⁵⁶²

De “Neun guten Frauen” zijn geen toonbeelden van heldenmoed maar van kuisheid, vroomheid en vooral deugdzaamheid.⁵⁶³ Aan Jaël en Judith werd echter wel enige moed toegedicht. Samen met Lucretia werden ze dan ook soms als verpersoonlijking van heldenmoed gebruikt.⁵⁶⁴

⁵⁵⁴ De *speculum* spreekt over: “Maria superavit hostem nostrum diabolum”. Vrij vertaald luidt dit: “Maria versloeg onze vijand de duivel”; hierna: A. WILSON EN J. LANCASTER WILSON, *A medieval mirror*, 201.

⁵⁵⁵ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 113-114.

⁵⁵⁶ B. CARDON, *Manuscripts*, 44.

⁵⁵⁷ Cardon toonde aan dat de vele handschriften van de *Speculum Humanae Salvationis* subtiel verwezen naar de actualiteit van die tijd en de Bourgonische hertogen verheerlijkten: B. CARDON, *Manuscripts*, 322-350.

⁵⁵⁸ Zie randnummer 128.

⁵⁵⁹ V. M. SCHMIDT, “De Negen besten in de Nederlanden”, *Antiek*, jaargang 25, nummer 9, 1991, 443.

⁵⁶⁰ W. VAN AANROOIJ, *Helden van weleer. De negen besten in de Nederlanden 1300-1700*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, 13-24 (hierna: W. VAN AANROOIJ, *Helden*).

⁵⁶¹ W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 89-92.

⁵⁶² W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 92-93.

⁵⁶³ W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 94.

⁵⁶⁴ Van Rooij heeft het vooral over een wandtapijntontwerp van Barend Van Orley waarop de drie samen met Fortitudo op een strijdswagen staan afgebeeld: W. VAN AANROOIJ, *Helden van weleer. De negen besten in de Nederlanden 1300-1700*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, 94.

In de rijtjes werd vaak geschoven. Naargelang het discours dat iemand wou vertellen, werden bepaalde personages soms vervangen door andere.⁵⁶⁵ Laat het duidelijk zijn: het schuiven met en indelen van allerlei personages uit de wereldlijke en bijbelse geschiedenis was een vernuftig spel waar in de middeleeuwen duchtig mee geëxperimenteerd werd. Dat de Gentse cyclus dus per definitie enkel de vier reeds genoemde taferelen bevatte, kan niet met zekerheid worden gezegd. Misschien werd geopteerd voor een ander rijtje dan het bij de *Speculum humanae salvationis* aansluitende viertal (Tomyris, Jaël, Judith en Maria)? Dit is zeker iets om in het achterhoofd te houden als we straks de argumenten overlopen om het idee van het samenhouden van de taferelen over Tomyris, Jaël, Judith en een eventuele Madonna onderuit te halen. Dan zouden één of meer van de vier taferelen tot een ander “rijtje” behoord kunnen hebben.

In de kunst van de Nederlanden en omstreken vinden we vaker een cyclus van deugdzaame vrouwen dan een kwartet van Maria, Tomyris, Jaël en Judith terug. Een voorbeeld van een dergelijke cyclus is *Deugdzaame vrouwen* van Lambert Lombard en zijn atelier, dat omstreeks 1547 voor de cisterciënzerinnen van de abdij Herkenrode geschilderd werd.⁵⁶⁶ Ook Lombard hield zich niet strikt aan de netgenoemde rijtjes. Omdat zijn cyclus niet volledig bewaard bleef, is het toch riskant om in dit verband uitspraken te doen.⁵⁶⁷ Lombards cyclus kan ons misschien een beeld geven van hoe de Gentse cyclus, die dus zo'n honderd jaar eerder geschilderd zou zijn, eruitzag. We vinden er een gelijkaardige onderwerpskeuze terug: de cyclus bevat zowel een *Jaël en Sisera* als een *Judith en Holofernes*.⁵⁶⁸

Maar Lombards cyclus is wel degelijk een religieuze opdracht en situeert zich in de religieuze sfeer hoewel in de literatuur het opvallend wereldse karakter van de voor een klooster bestemde cyclus, er

⁵⁶⁵ Van Rooij geeft het voorbeeld van Crispijn de Passe de Oude die voor zijn prentenreeks van negen deugdzaame vrouwen Jaël door de dochter van Jeftha verving en Esther door Suzanna. De Passe wou immers in elk tijdperk een beroemde maagd plaatsen: W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 94; Crispijn de Passe de Oude maakte ook een reeks van zes prenten met het joodse en heidense trio uit de “Neun guten Frauen” en een reeks van acht prenten waar onder meer het christelijke drietal uit de “Neun guten Frauen” deel van uitmaakt: W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 97.

⁵⁶⁶ M. HENNAU, “Herkenrode bij het aanbreken van de renaissance: cisterciënzerinnen tussen hervormingsproces en prestigepolitiek”, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 170-172.

⁵⁶⁷ C. OGER, *Historiek en iconografie van de deugdzaame vrouwen*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 179.

⁵⁶⁸ We vinden zelfs compositorische overeenkomsten terug tussen de schaarse materiële getuigen van de Gentse gerechtigheidscyclus en de Lambert Lombards cyclus van de *Deugdzaame vrouwen*. Zo vinden we op het schilderij *Judith bergt het hoofd van Holofernes in een zak* de typische, knielende dienaar met zak terug die hier erg doet denken aan de dienaar die we zagen op de tekening die we reeds bespraken. De gelijkenissen qua houding tussen de figuur van Judith en die van Tomyris, zowel op de Berlijnse als de Brugse versie, zijn ook niet uit de lucht gegrepen: van de uitgestrekte linkerarm tot het lichtjes gebogen hoofd: G. DENHAENE, “Lambert Lombard en atelier. Judith bergt het hoofd van Holofernes in een zak”, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 525-526; Om uit deze vage gelijkenissen te besluiten dat Lombard rechtstreeks door de Gentse gerechtigheidscyclus werd beïnvloed en dat hij de schilderijen met eigen ogen gezien moet hebben, lijkt me misschien net een stap te ver, hoewel de Gentse schilderijen in Lombards tijd alleszins nog bewaard waren. Het toont wel aan hoe de Gentse taferelen honderd jaar later nog in de kunst resoneerden. Maar het schilderij *Jaël en Sisera* vertoont bijvoorbeeld zo goed als geen compositorische gelijkenissen met de tekening uit Braunschweig. Lombard laat de moord, in weerwil van het Bijbelverhaal, zelfs in een tempel plaatsvinden en niet in een tent: C. OGER, « Lambert Lombard en atelier. Jaël en Sisera », in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 532-533.

zijn zelfs twee niet-bijbelse taferelen bij, wordt benadrukt.⁵⁶⁹ Toch hoefde een dergelijke cyclus niet per se een religieuze opdracht te zijn. Prentenreeksen voor de vrije markt waren ook legio. Zo is er een reeks met acht bijbelse vrouwen van een anonieme meester naar ontwerpen van Maarten Van Heemskerck. Hierin komt het joodse drietal uit de “Neun guten Frauen” terug.⁵⁷⁰ Maerten De Vos maakte dan weer een prentenreeks met vrouwen uit het Oude Testament waar onder meer de “Neun guten Frauen” in voorkomen.⁵⁷¹ Nicolaes De Bruyn realiseerde een reeks van de negen besten waar hij Virginia, Esther, Judith, Sint-Helena, Sint-Birgitta en Sint-Elizabeth bijvoegde.⁵⁷²

Ook in Gent waren verzamelingen van deugdzaame vrouwen niet onbekend. Op *De hemelse hofhouding* van Nicolas Roose in de Sint-Baafskathedraal te Gent vinden we Ruth, Noémi, Esther, Jaël en Judith terug.⁵⁷³ Het joodse drietal is hier dus eveneens aanwezig. Ook de vele kopieën die van Hugo Van der Goes’ verloren gegane muurschildering *David en Abigaïl* zijn bewaard, bewijzen de vertrouwdheid van het Gentse kunstenaarsmilieu met de thematiek van de deugdzaame vrouw.⁵⁷⁴ Het meest markant is natuurlijk de reeks van negen bijbelse vrouwen, waarvan het 17e-eeuwse Jaël-schilderij dat we reeds bespraken, deel uitmaakte.⁵⁷⁵ Ook in het Gentse stadhuis was men dus vertrouwd met rijtjes van heldinnen. Vormde de verloren gegane gerechtigheidscyclus de aanzet van deze traditie?

Het moge duidelijk zijn dat het thema van de deugdelijke vrouwen enige populariteit genoot in de Nederlanden en omstreken en dat variatie en afwisseling in de samenstelling van de rijtjes eerder regel dan uitzondering was.

Maar de voor ons interessantste reeks is in dit geval misschien wel een reeks tekeningen, *Helden van het Oude Testament*, die ontwerpen waren voor gravures van Hendrick Goltzius. Hij pikte hiervoor twee personages uit de “Neun guten Frauen”, namelijk Judith en Jaël⁵⁷⁶. Opvallend is de plooienvall van het kleed van Jaël. De wijze waarop deze figuur in profiel haar kleed met haar rechterhand omhoog houdt en het kleed daardoor in een wijde plooi over haar buik naar beneden valt, doet denken aan de Fortitudo-figuur op Rombouts’ allegorie. De associatie van Jaël met Fortitudo is niet ongewoon. Bovendien was Rombouts, zoals we eerder zagen, met Goltzius’ prentenoeuvre vertrouwd. Misschien verwees Rombouts, door aan Goltzius’ Jaël-figuur op deze manier te refereren, onrechtstreeks naar het thema dat enkele eeuwen voordien het schepengerecht had gesierd?

⁵⁶⁹ C. OGER, *Historiek en iconografie van de deugdzaame vrouwen*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 179.

⁵⁷⁰ W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 126; Deze cyclus bevatte verder Ruth, Abigaïl, Suzanna, Maria en Maria Magdalena. De prenten van Judith en Jaël hebben beiden op de achtergrond het motief van de geopende tent met daar het gemolesteerde lichaam van hun slachtoffer: P. BANGE, G. DRESEN, J. M. NOËL, “Gehuwde en ongehuwde vrouwen rond 1500”, in X., *Tussen heks en heilige. Het vrouwbeeld op de drempel van de moderne tijd, 15^{de}/16^{de} eeuw*, Sint-Niklaas, Gemeentekrediet, 1990, 25-30.

⁵⁷¹ We zien bij Jaël op de achtergrond hoe ze Sisera in een geopende tent vermoordt en bij Judith hoe ze Holofernes eveneens in zijn geopende tent vermoordt:

http://spaightwoodgalleries.com/Pages/DeVos_OT_Women.html (consultatie 15 maart 2014) en

http://spaightwoodgalleries.com/Pages/DeVos_OT_Women2.html (consultatie 15 maart 2014); W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 97.

⁵⁷² W. VAN AANROOIJ, *Helden*, 97 en 185.

⁵⁷³ <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M132859&objnr=88452> (consultatie 19 maart 2014); E. DHANENS, *Tussen*, 48.

⁵⁷⁴ R. VAN ELSLANDE EN A. EVRARD, Van der Goes' muurschildering "David en Abigaïl", in: Ghendtsche Tydinghen, 12de jg., 1983, nr. 1, blz. 41-48; De achtergrond met ruiters en soldaten doet ons bovendien denken aan de levendige achtergrond van de Jaël-tekening.

⁵⁷⁵ Zie randnummer 128.

⁵⁷⁶ Verder bevat de reeks nog een prent over David, één van de negen besten, en Samson: N. M. ORENSTEIN, “Eindelijk Spranger. Prenten en prentontwerpen. 1586-1591”, in H. LEEFLANG EN G. LUIJTEN (eds.), *Hendrick Goltzius. Tekeningen, prenten en schilderijen*, Amsterdam, Waanders Uitgevers, 2003, 93.

134- De drie verhalen bevestigen eveneens het idee dat hoogmoed voor de val komt. Twee van de drie verhalen fungeren in dit kader in Dante Alighieri's *Divina Commedia*. In Canto XII beschrijft Dante hoe hij, tijdens zijn tocht doorheen het vagevuur of de louteringsberg of *Purgatorio*, nadat hij net de zielen die voor hun hoogmoed moesten boeten, heeft aanschouwd, over een met reliëfs bedekte bodem moet lopen waarop allerlei voorbeelden staan van historische figuren die voor hun hoogmoed werden gestraft. Bij de beschrijving van het plaveisel lezen we onder meer: "Er was de ondergang te zien en de wrede slachting die Tomyris aanrichtte toen zij tegen Cyrus zei: 'Naar bloed hebt gij gedorst en met bloed zal ik u verzadigen!'"⁵⁷⁷

Meteen daarna komt ook het verhaal van Judith aan bod: "Er was te zien hoe de Assyriërs in paniek op de vlucht sloegen, nadat Holofernes was gedood en zijn stoffelijk overschot verminkt was achtergebleven."⁵⁷⁸ We zien hier hoe beide verhalen fungeren als exempla voor de gevolgen van hoogmoed. Kort ervoor legde Dante al het verband met de overwinning op de duivel: "Aan de ene kant zag ik Satan, ofschoon meer dan enig ander schepsel hooggeboren, als een bliksem uit de hemel naar beneden storten."⁵⁷⁹

Na de lange rij exempla te hebben opgesomd, legt Dante de link met de kunst: "Welke schilder of tekenaar zou ooit in staat zijn geweest de daar aangebrachte schaduwen en lijnen weer te geven? Zij gaven blijk van een kunstenaarschap dat zo uitzonderlijk was dat het zelfs de meest verfijnde geesten van opperste verbazing zou vervullen. Het was alsof de doden dood en de levenden levend waren: iemand die dat alles in werkelijkheid had gezien, kon het niet beter hebben gezien dan ik het daar op die afbeeldingen zag, toen ik er met gebogen hoofd overheen liep."⁵⁸⁰

Het is een passage die kunstenaars zeker geïnspireerd kan hebben en dit in een periode waarin de olieverfschildertechniek zich plots richting ongeziene mogelijkheden ontwikkelde en daardoor realistische voorstellingen van een voordien onmogelijk geacht niveau mogelijk werden. Het moet de Vlaamse primitieven met hun hang naar illusionisme en hun groeiende bewustwording van hun eigen kunnen als kunstenaar, als muziek in de oren geklonken hebben.

16.6 Maagd en schepenen

135- Gezien het net uiteengezette verband met de *Speculum humanae salvationis*, zou het logisch zijn mocht de gerechtigheidscyclus ook een paneel met de Heilige Maagd bevat hebben.⁵⁸¹ De drie reeds beschreven thema's (Tomyris, Jaël en Judith) werden immers gezien als een prefiguratie van Maria die het kwaad/ de duivel overwint. Zij maakte een einde aan de erfzonde. Dat de cyclus dus een afbeelding van de Maagd Maria, al dan niet zegevierend over de duivel, en/of van de Madonna van de Onbevleete Ontvangenis⁵⁸², bevat zou hebben, is dus meer dan waarschijnlijk. De Maagd Maria kan in deze context dan ook geïdentificeerd worden als de Maagd van Gent. Denken we eens terug aan het gedicht van Boudewijn van der Lore: hij had het over de frêle maagd die de militaire agressor tot bedaren bracht. Dit thema verbindt ook de drie composities met elkaar: telkens gaat het om een vrouw die tegen de militaire agressor weerstand biedt. In een periode waarin de stad Gent zich ten opzichte van de graaf/vorst onafhankelijk probeerde op te stellen, zouden deze taferelen dus een extra symbolische lading gekregen hebben. In een nog abstractere zin zouden we de drie taferelen kunnen zien als het recht dat over bruut geweld of eigenrichting triomfeert. De ratio overwint gewelddadige agressie.

⁵⁷⁷ D. ALIGHIERI EN F. VAN DOOREN (vertaling), *De goddelijke komedie*, Amsterdam, Ambo, 1998, Louteringsberg, Canto XII, 217 (hierna: D. ALIGHIERI EN F. VAN DOOREN (vertaling), *De goddelijke komedie*).

⁵⁷⁸ D. ALIGHIERI EN F. VAN DOOREN (vertaling), *De goddelijke komedie*, Canto XII, 217.

⁵⁷⁹ D. ALIGHIERI EN F. VAN DOOREN (vertaling), *De goddelijke komedie*, Canto XII, 216.

⁵⁸⁰ D. ALIGHIERI EN F. VAN DOOREN (vertaling), *De goddelijke komedie*, Canto XII, 217.

⁵⁸¹ E. DHANENS, *Tussen*, 52.

⁵⁸² M. LEVI D'ANCONA, *The iconography of the immaculate conception in the middle ages and early renaissance*, in *Monographs on archaeology and fine arts*, New York, College art Association of America, 1957, 20-28.

Zoals we zagen, verwijst Rombouts in zijn schilderij regelmatig naar zijn voorgangers uit de gerechtigheidscyclus. Dat hij met het afbeelden van schepenen naast de Gentse maagd een toespeling maakt op een werk uit de gerechtigheidscyclus, is dus niet onwaarschijnlijk.⁵⁸³ Zou de verdwenen gerechtigheidscyclus ook een Heilige Maagd omringd door schepenen bevat hebben?

Een schilderij dat ons misschien iets wijzer kan maken is de *Madonna de los Concelleres* van Luis Dalmau. Dit paneel toont ons een Madonna met Kind waarrond de Spaanse raadsleden en hun patroonheiligen staan.⁵⁸⁴ Het werk doet, om een Spaans werk te zijn, opvallend “Zuid-Nederlands” aan. De Spanjaard Dalmau verbleef namelijk in 1431 in Gent. Hij kon er zich laven aan de bloeiende kunst van de Vlaamse primitieven. Dat we redelijk letterlijk de zingende engelen terugzien op de achtergrond van de Spaanse Madonna hoeft dan ook niet te verbazen. Let wel: in 1431 was *het Lam Gods* nog niet voltooid. Kreeg Dalmau de kans om het retabel in onvoltooide toestand te zien of stonden dezelfde engelen ook op de gerechtigheidscyclus? Wellicht kon Dalmau in Gent ook een blik werpen op de gerechtigheidscyclus. Het zou dus best kunnen dat hij zich voor zijn *Madonna de los Concelleres* door een nu verloren gegaan paneel van de Gentse gerechtigheidscyclus, waarop de Heilige Maagd met naast haar de Gentse schepenen stond afgebeeld, liet inspireren.⁵⁸⁵

Een andere mogelijkheid is dat de Maagd van Gent een sculptuur op de schouw was, waarrond dan de gerechtigheidsstaferelen waren geordend.⁵⁸⁶ Een oplossing die de typisch Brabantse retabels, met een centrale beeldhouwde voorstelling omsloten door beschilderde zijluiken, in herinnering brengt. De rijk gesculpteerde schouw van het Brugse Vrije waarop een Keizer Karel prijkt⁵⁸⁷, kan ons ook een idee geven van een dergelijke opstellingswijze.

16.7 Een ingewikkelde toeschrijvingskwestie

136- In de literatuur zijn diverse theorieën naar voor gebracht, als antwoord op de vraag wie de auteur van de verloren gegane gerechtigheidscyclus zou zijn. Het vaak sterk uiteenlopen van deze theorieën is te verklaren door de vaagheid van het bronnenmateriaal. Het is erg moeilijk om louter op basis van kopieën, de auteur van een origineel aan te duiden. Dit is vooral zo omdat het steeds onduidelijk is wat de eigen inbreng van de kopiist is geweest. Discussies over de datering van de verschillende tekeningen maakt dit bovendien niet makkelijker. Hopelijk helpt het op een rijtje zetten van de opinies in deze kwestie, om de lezer toch enigszins door de bomen het bos te laten zien.

137- De composities voor de gerechtigheidscyclus worden vaak in de omgeving van de Van Eycks en meestal in die van Hubert Van Eyck gesitueerd.

Baldass schreef de Jaël-tekening toe aan Jan Van Eyck. Hij suggereerde geen gerechtigheidscyclus als bestemming van het origineel maar dacht aan het geschilderde luik bij een groep met Mariabeeld.⁵⁸⁸ Friedländer vond dat de tekening dicht bij het werk van Jan Van Eyck en Petrus Christus stond.⁵⁸⁹

⁵⁸³ E. DHANENS, *Tussen*, 43.

⁵⁸⁴ J. Y. LUACES, “Het koninkrijk Aragón en Vlaanderen, in T.-H. BORHERT, *De eeuw van Van Eyck 1430-1530. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*, Gent-Amsterdam, Ludion, 2002, 132.

⁵⁸⁵ E. DHANENS, *Tussen*, 43.

⁵⁸⁶ E. DHANENS, *Tussen*, 48.

⁵⁸⁷ P. DE WIN, “Rechtsarcheologie en rechtsiconografie in België. Ter illustratie: De rechtsarcheologische en rechtsiconografische rijkdom van de stad Brugge” in P. DE WIN (ed.), *Rechtsarcheologie en rechtsiconografie. Een kennismaking. Handelingen door het Colloquium, gehouden te Brussel op 27 april 1990*, in *Juris scripta historica*, Brussel, Wetenschappelijk comité voor rechtsgeschiedenis Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1992, V, 118-120.

⁵⁸⁸ L. BALDASS, *Jan Van Eyck*, 55; Dit kan ook op een merkwaardige, niet door deze auteur bedoelde wijze blijken te kloppen, volgens de hypothese dat de Maagd beeldhouwd was, een mogelijkheid die we reeds uiteenzetten.

⁵⁸⁹ M. FRIEDLÄNDER, *Die Van Eyck-Petrus Christus*, in M. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische malerei*, Berlin, Paul Casirer, erster Band, 1924, 127.

Meestal worden de werken echter in de omgeving van Hubert Van Eyck gesitueerd.⁵⁹⁰ Er zijn verschillende aanwijzingen hiervoor. Ten eerste is volgend rekeninguittreksel van een betaling gedaan tussen 14 augustus 1424 en 14 augustus 1425 bewaard. Het handelt over een betaling gedaan aan Hubert van Eyck voor twee voorbereidende schetsen die hij voor de schepenen maakte:⁵⁹¹ “Ghegheven meester Luberecht over syn moyte van ij bewerpen van eenre taeffele die hy maecte ten bevelene van scepenen, vj s gro.”⁵⁹² Het zou hier kunnen gaan over twee studies voor één schilderij of twee studies voor verschillende schilderijen. Of Hubert Van Eyck de opdracht daadwerkelijk heeft mogen uitvoeren en welke wijzigingen hij eventueel moest aanbrengen, weten we niet. Als de schilderijen daadwerkelijk zijn uitgevoerd, zijn ze alleszins niet bewaard. Het zou hier ook om twee voorstudies voor *het Lam Gods* kunnen gaan.⁵⁹³ Ten tweede zijn er de compositorische overeenkomsten met het *Lam Gods*, dat tot nader order het enige werk is waar we (zo goed als) zeker van zijn dat Hubert Van Eyck eraan meewerkte. De tulband en ooring van Tomyris doen denken aan die van de Sibille van Erithrea op een buitenluik van *het Lam Gods*.⁵⁹⁴ De wapenuitrusting van Tomyris doet denken aan deze die we zien bij Michaël op datzelfde veelluik.⁵⁹⁵ De man naast de beul lijkt met zijn gekromde neus op Sint-Christoffel op het pelgrimspaneel.⁵⁹⁶ De beweging van het opheffen van de rokken die Tomyris maakt, doet denken aan de Heilige Agnes op het centrale paneel, onderaan *het Lam Gods*.⁵⁹⁷ De figuur van Jaël vertoont overeenkomsten met de jonkvrouwen⁵⁹⁸ alsook met de Sibille van Cumae⁵⁹⁹ op het retabel van *het Lam Gods*. De wapenuitrusting van Sisera lijkt op die van Michaël.⁶⁰⁰ De gelijkenis tussen de figuur van Jaël en de figuur van Maria Magdalena op *De drie madonna's bij het graf* in het museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, dat gesitueerd wordt in de omgeving van de Van Eycks, is treffend. Koreny en Zeman situeren de oorspronkelijke Jaël-compositie in 1430, het jaar waarin ook dit Rotterdamse paneel te dateren is.⁶⁰¹ De tent van de Jaël-tekening vinden we ook terug op de annunciatie van Jan Van Eyck, op een kleine scene die David en Goliath voorstelt.⁶⁰² Het zou ook meer algemeen gaan om het soort tenten dat in het leger van Filips de Goede gebruikt werd.⁶⁰³

138- Er zijn ook stemmen die opgaan om de composities voor de gerechtigheidscyclus toe te schrijven aan (de omgeving van) de Meester van Flémalle/ Robert Campin.⁶⁰⁴ Tshudi deed om deze reden zelfs de tekening van de Tomyris-compositie af als een slechte, late kopie omdat daarin volgens hem de invloed van de Meester van Flémalle minder te merken is.⁶⁰⁵ Sonkes ziet de tekening

⁵⁹⁰ J. DECAVELE (ed.), *Gent*, 224-225.

⁵⁹¹ A. CHÂTELET, *Hubert et Jan Van Eyck. Créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon, Editions Faton, 2011, 218 (hierna: A. CHÂTELET, *Hubert et Jan Van Eyck*).

⁵⁹² A. CHÂTELET, *Hubert et Jan Van Eyck*, 218; Een jaar later bracht het stadsbestuur een bezoek aan het atelier van Hubert. Dit bezoek zou met de opdracht in verband gebracht kunnen worden: R. VAN ELSLANDE, “De Van Eycks te Gent”, *Ghendtsche Tydinghen*, 1983, 12^{de} jg., 156; A. CHÂTELET, *Hubert et Jan Van Eyck*, 218.

⁵⁹³ A. CHÂTELET, *Hubert et Jan Van Eyck*, 218.

⁵⁹⁴ E. DHANENS, *Tussen*, 41.

⁵⁹⁵ E. DHANENS, *Tussen*, 41.

⁵⁹⁶ E. DHANENS, *Tussen*, 41.

⁵⁹⁷ E. DHANENS, *Tussen*, 41.

⁵⁹⁸ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114.

⁵⁹⁹ F. KORENY EN G. ZEMAN, “Groep Van Eyck”, in F. KORENY (ed.), *Meestertekeningen. Van Jan Van Eyck tot Hiëronymus Bosch*, Antwerpen, Rubenshuis Antwerpen, 2002, 44 (hierna: F. KORENY EN G. ZEMAN, *Groep Van Eyck*).

⁶⁰⁰ E. DHANENS, *Tussen*, 420.

⁶⁰¹ F. KORENY EN G. ZEMAN, *Groep Van Eyck*, 44-46.

⁶⁰² M. SONKES, *Dessins*, 91-92.

⁶⁰³ M. SONKES, *Dessins*, 93.

⁶⁰⁴ H. VON TSCHUDI, *Der Meister von Flémalle*, in X., *Jarbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 19, 1889, 103 (H. VON TSCHUDI, *Der Meister von Flémalle*); Winkler koppelde ook de Jaël en sisera aande flémalle-groep: F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 22; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 112-118.

⁶⁰⁵ H. VON TSCHUDI, *Der Meister von Flémalle*, 88.

echter als een belangrijke kopie van het verloren gegaan origineel, die tot stand kwam onafhankelijk van de Berlijnse versie.⁶⁰⁶ Beiden zijn echter gewonnen voor de situering van de Tomyris-compositie in de omgeving van de Meester van Flémalle.

Hulin De Loo was, wat de Tomyris-compositie betreft, ook voorstander van een situering in de omgeving van de Meester van Flémalle. Hij schoof Jaques Daret, een meester die mee de Flémalle-stijl belichaamt, als mogelijke maker naar voor.⁶⁰⁷

Onder andere Kemperdick en Sonkes zien overeenkomsten met *De annunciatie* enerzijds en *Het stafwonder en het huwelijk van Maria* anderzijds, die beiden uit de zogenaamde Flémalle-groep komen en die zich beiden in het Prado in Madrid bevinden. De vrouwenfiguren doen hen ook denken aan die op *De geboorte van Christus* uit de Flémalle-groep in Dijon.⁶⁰⁸ Ook de geanimeerde achtergrond met ruiters en soldaten, zou eerder karakteristiek zijn voor de Flémallegroep.⁶⁰⁹

We kunnen ons afvragen of het feit dat gerechtigheidsstaferelen voor Gent bestemd waren, impliceerde dat de schilder of schilders die ze maakten ook uit het Gentse afkomstig waren of er verbleven.⁶¹⁰

Ook Rensing situeert de composities in de omgeving van de Meester van Flémalle. Hij doet inzake de tekening van Jaël en Sisera een voorstel om deze, wegens de gelijkenis tussen de figuur van Jaël en die van Salomé op de buitenluiken van het altaar van Haldern, een werk dat traditioneel aan de meester van het Schöpinger-altaarstuk wordt toegeschreven, met laatstgenoemde meester te verbinden.⁶¹¹

139- Het valt op hoe er in de literatuur telkens tussen de Flémalle-groep en de Van Eyck-groep, die tevens samenvallen met de twee toonaangevende stromingen binnen de kunst van de Vlaamse primitieven in die periode, getwijfeld wordt als het over de toeschrijving van de composities gaat. Het valt dan ook niet te ontkennen dat voor toeschrijving aan elk van beide groepen, goede argumenten te vinden zijn. Komt dit niet omdat er invloeden van zowel de flémalleske als de eyckiaanse stijl in de composities terug te vinden zijn? Moeten we niet op zoek gaan naar een verklaring die de aanwezigheid van elementen uit beide stijlen verklaart?

In zijn boek rond de Meester van Flémalle bracht Kemperdick een originele these naar voor. De Meester van Flémalle wordt vaak geïdentificeerd met Robert Campin. Maar veel van de werken van die zogenaamde Flémalle-groep blijken veel “moderner” dan de werken die met enige zekerheid aan Robert Campin toegeschreven kunnen worden. Volgens Kemperdick doet er zich in het oeuvre van Campin omstreeks het eind van de jaren 20 van de 15^{de} eeuw een stijlverandering voor. Hij verklaart dit door de intrede van Rogier van der Weyden in Campin atelier in 1428. Volgens Kemperdick zou

⁶⁰⁶ M. SONKES, *Dessins*, 88.

⁶⁰⁷ De werken waarop hij zich hiervoor lijkt te baseren, worden nu echter niet meer aan Jaques Daret toegeschreven:

⁶⁰⁸ M. SONKES, *Dessins*, 89; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114-117: Toch merkt Kemperdick op dat de composities noch eenzijdig aan de Flémalle-groep, noch eenzijdig aan (Jan) Van Eyck kunnen worden toegeschreven. Hij treft elementen uit de stijl van beiden aan: S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 115-117-118.

⁶⁰⁹ M. SONKES, *Dessins*, 92. Mijns inziens is dit niet minder typisch voor de Van Eyck-groep. De achtergrond van de tekening *Jaël en Sisera* deed mij in eerste instantie denken aan de bedrijvigheid op de achtergrond van Jan Van Eycks *De Heilige Barbara* in het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen.

⁶¹⁰ Rogier van der Weyden, Dieric Bouts en Gerard David schilderden hun gerechtigheidsstaferelen voor de stad waar ze op dat moment woonden: S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 117; Gent kende op dat moment ook een groot aantal schilders dus er was misschien geen nood om een schilder van buiten de stad aan te trekken: E. DHANENS, *Tussen*, 50; Toch zijn er voorbeelden te bedenken van opdrachten, hoewel deze dan minder in de juridische sfeer te vinden zijn, die, hoewel ze sterk aan een bepaalde stad gekoppeld waren, toch aan een meester van buiten die stad uitbesteed werden. Zo denken we aan de beroemde *Kruisafname* van Rogier van der Weyden die voor de Leuvense schuttersgilde geschilderd werd en zich nu in het Prado bevindt.

⁶¹¹ T. RENSING, *Hinweise und Funde. Zur Baugeschichte der Schöpinger Kirche, Westfalen, 1941*, nr. 26, 233-234; M. SONKES, *Dessins*, 91.

Rogier daarvóór in Gent verbleven hebben, waar hij misschien van het atelier van Hubert Van Eyck deel uitmaakte of toch alleszins met dienst stijl in aanraking kwam. Van der Weyden zou er *het* (nog onvoltooide) *Lam Gods* gezien kunnen hebben maar ook onze gerechtigheidscyclus die dan misschien al voltooid was. Rogier zou dan elementen uit de eyckiaanse stijl in Campins atelier geïntroduceerd hebben waardoor Campins werk gevoelig moderner werd. Een aantal werken uit de Flémalle-groep zouden dan ook als vroeg werk van van der Weyden bestempeld kunnen worden; werk dat hij maakte kort na zijn terugkeer uit Gent.⁶¹²

Deze hypothese zou de aanwezigheid van zowel flémalleske als eyckiaanse elementen in de Gentse gerechtigheidscyclus kunnen verklaren. Aan de Gentse gerechtigheidscyclus zou dan ook een essentiële rol in de schilderkunst van de Nederlanden toekomen als grote inspiratiebron voor de vernieuwingen in het oeuvre van zowel Campin als van der Weyden en als motor van de verspreiding van een vernieuwende stijl tout court.

140- Nog andere meesters van wie het werk niet tot de ‘canon’ behoort, werden als mogelijke vervaardiger van de gerechtigheidscyclus genoemd. Dhanens formuleert de hypothese dat het werk aan ene Willem de Ritsere of Willem Van Lombeke kan worden toegeschreven. Hij was in die periode “presentmeester”, dit is een ambtenaar die als schilder aan de stad Gent verbonden was, een soort stadsschilder zeg maar.⁶¹³ Dit zou verklaren waarom er geen spoor is van een gerechtigheidscyclus in de Gentse stadsrekeningen. De presentmeester ontving een vaste vergoeding voor de verscheidene opdrachten die hij voor de stad uitvoerde. De opdracht opnemen in de stadsrekeningen zou daarom niet nodig geweest zijn. De Ritsere is echter enkel bekend vanuit archivalische bronnen.⁶¹⁴

Ook andere meesters die op dat ogenblik in Gent actief waren, mogen we niet over het hoofd zien. We denken bijvoorbeeld aan Jan De Stoevere die als tiener bij Robert Campin en daarna bij de Gentse goudslager Pieter van der Pale in de leer zou zijn geweest.⁶¹⁵ Vanaf 1425 was Jan De Stoevere, ongeveer gelijktijdig met Hubert van Eyck, werkzaam voor de Heilige Kerstkerk.⁶¹⁶ Hij zou dé persoon kunnen zijn die zowel kenmerken van de Van Eyck-groep als van de Flémalle-groep in zijn stijl verenigde, wat meteen ook de sterk uiteenlopende meningen in het toeschrijvingsdebat zou verklaren.⁶¹⁷

141- Tot nu toe wordt er in de literatuur vanuit gegaan dat indien de drie composities (Tomyris, Jaël en Judith) één cyclus vormden, ze automatisch aan één auteur (en zijn atelier) dienen te worden toegeschreven. Hoewel er soms aanvaard wordt dat waarschijnlijk meerdere handen aan de cyclus hebben meegewerkt⁶¹⁸, blijft de verleiding blijkbaar groot om de werken allen binnen dezelfde “groep” of kring van kunstenaars te situeren.

Toch zijn werken of cycli die door twee of meer meesters werden uitgevoerd niet onbestaande in de praktijk van de Vlaamse primitieven. Dan hebben we het niet enkel over assistenten die aan een werk meeschilderden maar ook over andere meesters (en hun atelier) die bijgesprongen en over meesters die stilistisch toch een eindje uit elkaar lagen. Zo is er het *Drieluik met de mirakels van Christus*, beter bekend als de Melbourne-triptiek waarvan ieder luik door een andere schilder werd

⁶¹² S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 159-164.

⁶¹³ E. DHANENS, *Tussen*, 51-52.

⁶¹⁴ E. DHANENS, *Tussen*, 51-52.

⁶¹⁵ J. DIJKSTRA, “Bespreking van Kemperdick”, *Oud Holland*, CXII, 1998, 181-183 (hierna: J. DIJKSTRA, *Bespreking*).

⁶¹⁶ R. VAN ELSLANDE, “De Van Eycks te Gent: leerlingen en medewerkers (2^{de} deel)”, *Gendtsche Tydinghen*, 1984, 13^{de} jg., nr. 5, 36; M. P. J. MARTENS, “De muuschilderingen te Gent XIIIe-XVIe eeuw”, *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, Brussel, 1989, nr. 51, 118; J. DIJKSTRA, *Bespreking*, 183.

⁶¹⁷ V. VANDER HAEGHEN, “Un élève de Robert Campin à Gand», *Extrait du bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand*, nr.3, 1-7.

⁶¹⁸ E. DHANENS, *Tussen*, 50.

geschilderd.⁶¹⁹ Het gebeurde ook dat een schilder stierf terwijl een werk nog niet was afgewerkt. Dan werd soms een beroep gedaan op een andere schilder om het werk te voltooien. Zo is er het voorbeeld van de *Triptiek van de Heilige Hypolitus* uit de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge waarvan Dieric Bouts (en atelier) het middenluik en het rechterluik schilderden. Omdat Bouts stierf terwijl de triptiek nog niet af was, werd aan Hugo Van der Goes gevraagd om het linkerluik te schilderen.⁶²⁰ Maar het beroemdste voorbeeld in dit verband, brengt ons dichterbij de Gentse gerechtigheidscyclus: de voltooiing van *het Lam Gods*. Volgens een kwatrijn, geschilderd op de lijst van dit retabel, werd dit werk door Hubert Van Eyck aangevat en later door zijn broer, de in Brugge actieve Jan Van Eyck, voltooid.⁶²¹

De datum van de verloren gegane gerechtigheidscyclus valt moeilijk te achterhalen maar wordt meestal kort voor *het Lam Gods* gesitueerd. Indien Hubert, zoals sommige auteurs zeggen, de schilder ervan is, zou het best kunnen dat hij door zijn plotse dood ook dit werk niet heeft kunnen afmaken. Dat er toen andere schilders werden aangetrokken om dit werk te voltooien, valt niet uit te sluiten.

Het overlijden van de schilder van de cyclus, hoeft zelfs niet eens aan de orde geweest te zijn. Vanwege de schaal van de opdracht of om andere redenen⁶²² kon misschien, het voorbeeld van de Melbourne-triptiek indachtig, voor meerdere schilders gekozen zijn.

Kortom: dat het ene tafereel aan een bepaalde meester wordt toegeschreven, hoeft ipso facto niet te betekenen dat ook het andere tafereel aan diezelfde meester moet worden toegeschreven.

16.8 Een mooie hypothese aan het wankelen gebracht

142- De hypothese van het bestaan van een verloren gegane gerechtigheidscyclus in het nu verdwenen middeleeuwse schepengerecht is erg mooi en prikkelend. Enkele stemmen echter brengen in het debat nuances aan. We zagen reeds dat sommigen aan de cyclus een meer religieus dan werelds karakter toeschrijven.⁶²³ Anderen trekken zelfs het samenhangen van de drie net omschreven taferelen in twijfel. Op deze manier wordt geknaagd aan de mooie, zojuist uiteengezette hypothese en worden de zwakke plekken ervan blootgelegd.

143- Er zijn tegen de hypothese dat de Tomyris-, Jaël- en Judith-composities met elkaar in verband te brengen zijn en tot eenzelfde cyclus voor het middeleeuwse schepengerecht hebben behoord, een aantal argumenten in te brengen.

Allereerst is er geen stadsrekening van de betaling voor een gerechtigheidscyclus bewaard. Dat zou kunnen komen omdat er gewoon nooit een gerechtscyclus was, maar er zijn ook andere verklaringen te vinden. Zo ontbreken de stadsrekeningen van onder meer de jaren 1434-1435 en laat dit nu net het moment zijn waarop de cyclus zo ongeveer wordt gedateerd. Het zou ook kunnen dat de cyclus

⁶¹⁹ Zo werd het linkerluik, *De bruiloft te Kana/ Rust tijdens de vlucht naar Egypte*, geschilderd door de Meester van de vorstenportretten, het middenluik, *De wonderbare broodvermenigvuldiging*, door de Meester van de Catharinalegende en het rechterluik, *De opwekking van Lazarus/ Heilige Petrus*, door Aert van den Bossche: G. STEYAERT, "Drieluik met de mirakels van Christus", in V. BÜCKEN en G. STEYAERT (eds.), *De erfenis van Rogier van der Weyden*, Tielt, Lannoo, 2013, 196-204.

⁶²⁰ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Dirk Bouts*, Brussel, Mercatorfonds, 2005, 344-357.

⁶²¹ P. SCHMIDT, *Het Lam Gods*, Leuven, Davidsfonds, 1995, 11.

⁶²² Misschien werd voor verschillende meesters geopteerd om een staalkaart van Gents talent op dat moment te geven. Het zou alleszins een mooi statement geweest zijn, aansluitend op de Gentse thematiek van de cyclus.

⁶²³ Zie randnummer 131.

door de presentmeester van de stad Gent werd gemaakt.⁶²⁴ Mogelijkerwijs werden de werken door één of meerdere van de schepenen geschonken.⁶²⁵

Ten tweede is er in de archieven geen bewijs te vinden dat er ook een Jaël en Sisera-tafereel in het bisschoppelijk paleis gehangen zou hebben. Er zijn in archiefstukken wel aanwijzingen te vinden dat er een *Wraak van Tomyris* en een *Judith en Holofernes* in het bisschoppelijk paleis hing.

Maar zou het feit dat er later een schilderij *Jaël doodt Sisera met een tentpin* voor het schepengerecht is gemaakt hier als argument kunnen gelden? We zagen reeds dat de werken die voor het nieuwe schepengerecht werden geschilderd veelvuldig naar hun voorgangers verwezen. Toch is niet elk werk dat in het nieuwe stadhuis hing een verwijzing naar een ouder werk. We zagen bijvoorbeeld het Zeno-schilderij⁶²⁶ van Jan Van Cleef waarbij wij geen sporen van een verloren gegane voorloper hebben gevonden. *Jaël doodt Sisera met een tentpin* zou dan niet verwijzen naar een verloren gegaan gerechtigheidstafereel. Hoewel voorstellingen van dit verhaal, met een Jaël die op de rug wordt gezien, zeldzaam zijn, kunnen er nog andere werken als eventueel voorbeeld voor deze compositie naar voor geschoven worden. Denken we maar aan *De dood van Sisera* van Giovanni Jacopo Palma beter bekend als Palma De Jongere, dat zich in het Musée Thomas Henry in Cherbourg bevindt.⁶²⁷ Toch blijven de overeenkomsten tussen beide composities zo frappant dat Dhanens' hypothese hier toch erg verleidelijk blijft.

Dan is er nog het feit dat de Tomyris-compositie horizontaal opgebouwd is en de Jaël-compositie langwerpiger is. Dit wordt vaak aangehaald als een bewijs om het verband tussen beide composities te ontcrachten.⁶²⁸ Dit hoeft echter niet per se zo te zijn. Dat het ene tafereel voor een korte muur en het andere voor een langere muur bestemd was of dat het ene bijvoorbeeld naast een deur hing en het andere niet, zouden hiervoor een verklaring kunnen zijn. Ook de schilderijen van Rogiers beroemde, maar verloren gegane cyclus *Trajanus en Herkenbald* zouden verschillend van formaat geweest zijn.⁶²⁹

Het is ook zo dat op de Jaël-tekening de personages minder ruimte in de compositie innemen en dat de omgeving nadrukkelijker in beeld komt dan op de overgebleven versies van de Tomyris-compositie.⁶³⁰ Maar dit zou ook aan de tekenaar van de Jaël-tekening kunnen liggen.⁶³¹

Koreny en Zeman formuleerden de hypothese dat de tekening van *Jaël en Sisera* eerder met een compositie van *De drie helden voor koning David*⁶³² in verband dient te worden gebracht. Een vrije kopie van deze compositie zou dan worden teruggevonden in een miniatuur uit een Getijdenboek van René van Anjou van omstreeks 1440-45 dat zich in het British Museum te Londen bevindt. Er kunnen gelijkenissen gevonden worden tussen de wapenuitrusting van Sisera en de drie helden op de miniatuur. De twee afbeeldingen zijn dan met elkaar in verband te brengen als zijnde voorafspiegelingen van de geboorte van Christus. Het Jaël en Sisera-tafereel zou dan niet langer in de juridische sfeer te situeren zijn.⁶³³

⁶²⁴ Zie randnummer 140.

⁶²⁵ E. DHANENS, *Tussen*, 51-52.

⁶²⁶ Zie bijlage 71.

⁶²⁷

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_8=LOCA&VALUE_8=CHERBOURG-OCTEVILLE&FIELD_9=DMIS&VALUE_9=2013%2f02%2f%2b&NUMBER=2&GRP=1&REQ=%28%28CHERBOURG-OCTEVILLE%29%20%3aLOCA%20%20ET%20%20%28%282013%2f02%2f%2b%29%20%3aDMIS%20%29%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All (consultatie 9 maart 2014).

⁶²⁸ F. KORENY EN G. ZEMAN, *Groep Van Eyck*, 46.

⁶²⁹ F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*, 23.

⁶³⁰ F. KORENY EN G. ZEMAN, *Groep Van Eyck*, 46; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114.

⁶³¹ S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*, 114.

⁶³² Zie bijlage 70.

⁶³³ F. KORENY EN G. ZEMAN, *Groep Van Eyck*, 44-46.

Als de drie composities niet tot eenzelfde cyclus behoorden, dan hoeven de drie composities niet perse aan dezelfde meester te worden toegeschreven. Vele van de hierboven opgesomde toeschrijvingen komen op losse schroeven te staan als die zijn gebeurd louter omdat één van de twee andere composities waarmee ze in verband waren gebracht, aan een bepaalde meester werd toegeschreven.

17. Algemeen besluit: drie eeuwen wisselwerking tussen beeld en recht voor één orgaan

144- We hebben nu drie generaties schilderijen (de verloren gegane gerechtigheidscyclus uit de late middeleeuwen, Rombouts' allegorie uit de eerste helft van de 17^{de} eeuw, en de allegorieën van Gillis Le Plat en Jan Van Cleef uit het einde van de 17^{de} eeuw) voor het Schepengerecht van Gedele bestudeerd. Verschillende constanten in de rond dit orgaan opgebouwde iconografie komen hierbij naar boven.

Het valt op dat die iconografie doorspekt is met vrouwelijke personages. Voor de patriarchale maatschappij van het ancien régime is dit opvallend. Bovendien konden vrouwen geen schepen (van Gedele) worden en spraken vrouwen geen recht. Waarom bouwde dit mannenclubje dan een iconografische traditie uit die vrouwen zo verheerlijkte? In de laatmiddeleeuwse gerechtigheidscyclus (als we er even vanuit gaan dat die daadwerkelijk bestaan zou hebben), wordt driemaal de overwinning van een vrouw op een man afgebeeld. Telkens wordt de man het slachtoffer van een vrouwelijke list of wraakactie. Het aapje op de Tomyris-compositie, waar we het al uitvoerig over hadden⁶³⁴, is het enige element dat een vrouwonvriendelijke ondertoon doet vermoeden. Ook op Rombouts' allegorie maken vrouwen de dienst uit, van de Maagd van Gent tot de vier kardinale deugden. De verklaring voor de veelvuldige aanwezigheid van vrouwen door de eeuwen heen in de voor het Schepengerecht van Gedele uitgebouwde iconografie, zouden we in de bevoegdheid van het schepengerecht kunnen vinden. Ze kwamen immers vaak in contact met weduwen.⁶³⁵ Bovendien werd wezenzorg of zorg in het algemeen als een "vrouwelijke" taak gezien. Tegenover de pompeuze iconografie van de Keure, die vooral uit heldhaftige mannen en laatste oordelen bestond, zou dan de meer 'vrouwelijke' iconografie van de schepenen van Gedele hebben gestaan.⁶³⁶

145- Het prominent aanwezige exotisme lijkt eveneens een rode draad doorheen de werken die voor het Schepengerecht van Gedele geschilderd werden. Er zijn de opvallende tulbanden van Jaël en Tomyris, de opvallende hoofddeksele en gewaden van Tomyris' gevolg, de groep exotisch uitgedoste figuren op Rombouts' allegorie en de gesluierde vrouw op de allegorie van Jan Van Cleef⁶³⁷. Zelfs één van de gebeeldhouwde figuurtjes aan de troon van Dalmaus' madonna draagt een tulband.⁶³⁸ Zoals Cutler terecht stelde, is deze exotische trend vanaf de 15^{de} eeuw in de schilderkunst van onze streken merkbaar. Robert Campin, Rogier van der Weyden, Jaques Daret, de gebroeders Van Eyck,...⁶³⁹ allen maten ze hun figuren tulbanden en andere exotische kleren aan. Ze waren getuigen van een tijd waarin een fascinatie voor de cultuur van andere continenten bestond. Onder meer door de kruistochten, de komst van zigeuners in onze streken en het ontstaan van handel met het Midden-Oosten, kwam men in onze streken plots in aanraking met andere culturen en werd de belangstelling ervoor aangewakkerd. Niet zelden echter hadden de schilders de beschrijving van exotische kledij

⁶³⁴ Zie randnummer 122.

⁶³⁵ E. DHANENS, *Tussen*, 48.

⁶³⁶ E. DHANENS, *Tussen*, 34-35.

⁶³⁷ Zie bijlage 57.

⁶³⁸ De exotische kledij van de personages van de verloren gegane gerechtigheidscyclus heeft misschien ook een negatief kantje. Misschien wordt zo het barbarisme van de ketters benadrukt. In 1901 prijst Hulin de Loo zelfs de schilder van het Berlijnse Tomyris-schilderij omdat die zo realistisch de barbaarse sfeer oproept: "mais l'auteur inconnu a parfaitement réussi à donner une impression de splendeur orientale et barbare." Associaties met exotisme en barbarij bleven dus zelfs lang na het maken van het werk legio: G. HULIN DE LOO, *Le tableau*, 222.

⁶³⁹ Niet toevallig allen meesters aan wie de composities voor de Gentse gerechtigheidscyclus al eens werden toegeschreven.

niet uit eerste hand en lieten ze hun fantasie soms wel heel erg de vrije loop.⁶⁴⁰ Rombouts' groep van exotische personages komt meer waarheidsgetrouw over. Volgens Dhanens⁶⁴¹ was in Gent een opvallende voorkeur voor exotische thematiek merkbaar. Zou in de hang naar exotica in deze gerechtigheidsstaferelen het idee van het natuurrecht doorschemeren? Volgens dit idee zijn er in het recht immers algemene principes, die inherent zijn aan de natuur of aan de goddelijke ordening, die voor iedereen overal gelden. Zo geeft de gerechtigheidscyclus voorbeelden van rechtvaardigheid in verschillende tijdperken en op verre locaties. Alsof wat deugdelijk of rechtvaardig is altijd en overal gelijk blijft.⁶⁴² De groep exotische personages op Rombouts' allegorie behelst dit idee misschien nog des te meer. De schepenen van Gedele passen universele principes toe die overal hetzelfde blijven. Dankzij zijn ligging aan vier rivieren was Gent ook een prominent handelscentrum. Het omgaan met vreemde culturen en met regels uit andere rechtsstelsels zal voor de Gentse schepenrechters dan ook geen zeldzaamheid geweest zijn.

146- De belangrijkste rode draad is misschien wel de aanhoudende nadruk op deugdelijkheid. In de verloren gegane gerechtigheidscyclus voor het middeleeuwse schepengerecht wordt deugdelijkheid nog door allerlei narratieve exempla geïllustreerd maar in Rombouts' allegorie zien we de deugden nadrukkelijk verbeeld. Niet alleen zijn de vier kardinale deugden uitgebeeld, de attributen van de schepenen van Gedele benadrukken ook de deugden die een rechter moet bezitten. Ook Jan Van Cleef en Gillis Le Plat volgden dit voorbeeld van het uitbeelden van deugden na, hoewel we in hun werk een sterk vereenvoudigde symboliek zien.

Deze nadruk op deugdelijkheid past in een ganse traditie die bij de klassieke filosofie begon en in de christelijke leer verder werd uitgewerkt. Talrijke vorstenspiegels putten zich in het ancien régime uit in het opsommen van allerlei deugden die een goeie bestuurder moet hebben. Dat ook de Gentse schepenrechters zich met allerlei deugden lieten afbeelden, hoeft dan ook niet te verbazen. Misschien is dit typisch voor een systeem waar de juridische macht volgens klasse en afstamming wordt toebedeeld? Met betrekking tot de deugden en de kardinale deugden in het bijzonder kan deze bedenking worden geïllustreerd aan de hand van een opvallend voorbeeld: In het jonge België werden in 1859 vier beelden op de hoeken van de congreskolom geplaatst. Ze beeldden niet de vier traditionele kardinale deugden uit maar er werd gekozen voor vier, op de Belgische grondwet geïnspireerde, "liberale vrijheden": de vrijheid van geloof, onderwijs, pers en vereniging.⁶⁴³ Het rechtssysteem wordt hier niet langer gelegitimeerd door (de deugden van) zijn machthebbers of magistraten te verheerlijken maar door inhoudelijke waarden uit dit systeem te verheerlijken. Heeft er na de verlichting en na de revoluties in de 18^{de} en 19^{de} eeuw een shift in de iconografie plaatsgevonden waarbij ter legitimering van een rechtssysteem niet langer op de innerlijke kwaliteiten van diens actoren maar op de kwaliteiten van het rechtssysteem zelf en de vrijheden die dit waarborgt, wordt gefocust? Is dit een gevolg van het idee dat de rechter slechts een "bouche de la loi" is, die louter de democratisch gevormde regels toepast? Dit was niet het onderwerp van deze uiteenzetting maar dit geeft toch stof tot nadenken en hopelijk een aanzet tot verder onderzoek.

147- Ten slotte valt ook op hoe verschillende symbolen door de eeuwen heen terugkeren. Typische gerechtssymbolen zoals het zwaard, de weegschaal en de blinddoek keren vaak terug maar worden dikwijls op andere creatieve wijzen in steeds weer nieuwe composities geïntegreerd. Door grondig op de iconologie van het Schepengerecht van Gedele in te gaan, hopen we dat we duidelijk hebben kunnen maken hoe vernuftig artiesten waren in het inpassen van bestaande symbolen in nieuwe

⁶⁴⁰ C. D. CUTTLER, "Exotics in 15th century Netherlandish art: comments on oriental and gypsy costume", in F. VANWIJNGAERDEN, J.-M. DUVOSQUEL, J. MÉLARD EN L. VIAENE-WOUTERS (eds.), *Liber Amicorum Herman Liebaers*, Brussel, Gemeentekrediet, 1984, 419-434.

⁶⁴¹ E. DHANENS, *Tussen*, 34-35.

⁶⁴² C. KELLOG, "Ideas of Justice. Natural and human", in, M. ANDERSON, C. O. FRANK EN A. SARAT (eds.), *Law and the Humanities*, Cambridge, Cambridge University press, 2010, 152-156.

⁶⁴³ S. HUYGEBART, "Les quatre libertés cardinales", *Pro Memoria*, 2013, 154-180.

composities, aangepast aan een specifieke opdrachtgever. Dit valt des te meer op als we ons blikveld even verruimen.

Als we er twee frontspices bijnemen van boeken uit de collectie van onze rechtenfaculteit zien we niet toevallig heel wat symbolen die we in onze uiteenzetting tegenkwamen. Op de omslag van *Jus Civile Gandavensium* van Knobbaert⁶⁴⁴ zien we bijvoorbeeld de tronende Maagd van Gent met de Gentse leeuw onder een baldakijn naast de obligate weegschaal, zwaard, blinddoek... Merk hierbij op hoe verschillende beeldmotieven als het ware blijven “rondzwerven” in de Gentse kunstwereld. Op de cover van een Utrechts plakkaatboek⁶⁴⁵ zien we dan weer een riviergod alsook de leeuw, al gaat het hier om de Hollandse leeuw. Laat het duidelijk zijn: Het spel met beeldmotieven en symbolen is eindeloos.

Wij hopen alleszins dat we met deze uiteenzetting toch een indruk hebben kunnen geven, hoe ingenieus de wisselwerking kan zijn tussen beeld en recht, en hoe uitermate interessant de omzetting van dat recht in beeld. Hopelijk hebben we kunnen aantonen op welke boeiende wijze dit spel, met betrekking tot slechts één rechtsorgaan gedurende eeuwen gespeeld kon worden.

⁶⁴⁴ Zie bijlage 75.

⁶⁴⁵ Zie bijlage 76.

Bibliografie

Van de bronnen die in de voetnoten bij de tekst werden afgekort, is de afkorting onder de voluit geschreven bron weergegeven.

AINSWORTH, M. W. (ed.), *Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The complete works*, New Haven/ Londen, Yale University press, 2010, 484 p.

ALIGHIERI, D. EN VAN DOOREN, F. (vertaling), *De goddelijke komedie*, Amsterdam, Ambo, 1998, 599 p.
D. ALIGHIERI EN F. VAN DOOREN (vertaling), *De goddelijke komedie*

AUGUSTYN, B. EN PREVENIER W., *De gewestelijke en lokale overheidsinstellingen in Vlaanderen tot 1795*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1997, 634 p.

- DECAVELE J., *Bestuursinstellingen van de stad Gent (eind 11e eeuw – 1795)*, in AUGUSTYN, B. EN PREVENIER W., *De gewestelijke en lokale overheidsinstellingen in Vlaanderen tot 1795*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1997, 277-320.
J. DECAVELE, *Bestuursinstellingen*

ARISTOTELES, C. HUPPERTS EN B. POORTMAN, *Ethica Nicomachea*, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, 461 p.
ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea*

BAILLIEUL, B. EN DUHAMEEUW, A., *Een stad in opbouw*, Tielt, Lannoo, 1989, 335 p.

BALDASS, L., *Jan Van Eyck*, Leicester, Phaidon Press, 1952, 297 p.
L. BALDASS, *Jan Van Eyck*

BALIS, A., HOZEE, R., MARTENS, M. P. J. EN VAN HAUTE, P. (eds.), *200 jaar verzamelen- collectieboek museum voor schone kunsten Gent*, Gent- Amsterdam, Ludion, 2000, 275 p.

- H. Vlieghe, "Van idee tot uitvoering- olieverfschetsen van Rubens- Jordaens en De Crayer" in A. BALIS, R. HOZEE, M. P. J. MARTENS EN P. VAN HAUTE (eds.), *200 jaar verzamelen- collectieboek museum voor schone kunsten Gent*, Gent- Amsterdam, Ludion, 2000, 75-81.

BARNES, S. J., DE POORTER, N., MILLAR, O. EN VEY, H., *Van Dyck. A Complete catalogue of the paintings*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2003, 344-345
S. J. BARNES E.A., *Van Dyck*

BERGER, R. W., "Rubens's 'Queen Tomyris with the Head of Cyrus,'" *MFA Bulletin*, 1979, nr.77, 1-45

BERTELLI, C., *Piero Della Francesca*, New Haven-Londen, Yale University Press, 1992, 240 p.
C. BERTELLI, *Piero*

BOLZANI, P. V., *Hieroglyphica*, in *The Renaissance and the Gods*, Londen/ New York, Garland Publishing, 1976, Liber I, 632 p.
P. V. BOLZANI, *Hieroglyphica*

BOLZANI, P. V., *Les hieroglyphiques*, in *The Renaissance and the Gods*, Londen/ New York, Garland Publishing, 1976, livre I en livre XVI, 883 p.

P. V. BOLZANI, *Les hieroglyphiques*

BORHERT, T.-H., *De eeuw van Van Eyck 1430-1530. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*, Gent-Amsterdam, Ludion, 2002, 280 p.

- LUACES, J. Y., "Het koninkrijk Aragón en Vlaanderen, in BORHERT, T.-H., *De eeuw van Van Eyck 1430-1530. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*, Gent-Amsterdam, Ludion, 2002, 128-141.

BUCK, *Die niederländische Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog in Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett*, Turnhout, Brepols Publishers nv, dl. 4, 2001, 444 p.

BÜCKEN, V. EN STEYAERT, G. (eds.), *De erfenis van Rogier van der Weyden*, Tielt, Lannoo, 2013, 384p.

- STEYAERT, G., "Drieluik met de mirakels van Christus", in V. BÜCKEN en G. STEYAERT (eds.), *De erfenis van Rogier van der Weyden*, Tielt, Lannoo, 2013, 196-204.

BURCHARD, L., *Subjects from history*, in L. BURCHARD, *Corpus Rubenianum*, Londen, Harvey Miller Publishers, 1997, part XIII, vol. 1, 397 p.

L. BURCHARD, *Subjects*

BLOMMAERT, P., *Oudvlaemsche Gedichten II*, Gent, Drukkery van L. Hebbelynck, 1841, 121 p.

BODART, D., "Etudes sur Caravage et le caravagisme parues depuis 1965", *Revue des archéologues et historiens d'art à Louvain*, 1970, III, 175-183.

BODART, D., *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIIème siècle*, 1970, Brussel, Institut Belge de Rome, tome I, 655 p.

D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux*, I

BODART, D., *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIIème siècle*, 1970, Brussel, Institut Belge de Rome, tome II, 610 p.

BRAET, C., *Theodoor Rombouts (1597-1637): een monografie*, Gent, RUG ,1987, 314 p.

C. BRAET, *Theodoor Rombouts*

CAIRNS, J. W. EN DU PLESSIS, P. J. (eds.), *The creation of the jus commune. From casus to regula*, Edinburgh studies in law, 2010, 304 p.

CAMPBELL, L. EN VAN DER STOCK, J. (eds.), *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester*, Leuven en Zwolle, Davidsfonds en Waanders Uitgevers, 2009, 591 p.

- CAMPBELL, L., "Het atelier van Rogier van der Weyden", in CAMPBELL, L. EN VAN DER STOCK, J. (eds.), *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester*, Leuven en Zwolle, Davidsfonds en Waanders Uitgevers, 2009, 104-129.

CARDON, B., *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c.1470). A contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and meaning of Historical Symbolism*, in M. SMEYERS (ed.), *Corpus van verluchte handschriften/ of illuminated manuscripts*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1996, vol. 9, low countries series 6, 450 p.

B. CARDON, *Manuscripts*

CHARBONNEAUX, J., *La sculpture Grecque et Romaine au musée du Louvre*, Parijs, Editions des Musées Nationaux, 289 p.

CHÂTELET, A., *Hubert et Jan Van Eyck. Créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon, Editions Faton, 2011, 319 p.

A. CHÂTELET, *Hubert et Jan Van Eyck*

CLARK, K., *Piero Della Francesca*, Londen, Phaidon press limited, 1951, 212 p.

CLAEYS, P., "Le Jugement dernier: tableau de Raphael van Coxcie. Contrat entre le peintre et les échevins de la Keure", *Messenger des Sciences historiques*, Gent, 1892, 105-108.

DANNEEL, M., *Weduwen en wezen in het laat-middeleeuwse Gent*, Leuven/Apeldoorn, Garant, 1995, 438 p.

M. DANNEEL, *Weduwen en wezen*

DEBIDOUR, V. H., *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Parijs, Arthaud, 1961, 413 p.

DECAVELE, J. (ed.), *Keizer tussen stropdragers- Karel V 1500-1558*, Leuven, Davidsfonds, 1990, J. DECAVELE (ed.), *Keizer tussen stropdragers*

DENHAENE, G. (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 546 p.

- M. HENNAU, *Herkenrode bij het aanbreken van de renaissance: cisterciënzerinnen tussen hervormingsproces en prestigepolitiek*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 163-173.
- OGER, C., *Historiek en iconografie van de deugdzame vrouwen*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 175-181.
- P.-Y. KAIRIS, „De Luikse schilders in de voetsporen van Lambert Lombard“, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 316-317 en 319.
- DENHAENE, G., *Lambert Lombard en atelier. Judith bergt het hoofd van Holofernes in een zak*, in DENHAENE, G. (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 525-526.
- OGER, C., *Lambert Lombard en atelier. Jaël en Sisera*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2006, 532-533.

DEONNA, W., "Salve me de are leonis", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXVIII, 1950, 479-511.

DEPAUW, C. en LUIJTEN, G. (eds.), *Antoon Van Dyck en de prentkunst*, Antwerpen, Antwerpen Open, 1999, 400 p.

- LUIJTEN, G., "De iconografie: Van Dycks portretten in prent", in C. DEPAUW en G. LUIJTEN (eds.), *Antoon Van Dyck en de prentkunst*, Antwerpen, Antwerpen Open, 1999, 73-91.

DE RIDDER, J., *Gerechtigheidsstaferelen voor schepenhuzen in de Zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15de en 16de eeuw*, in *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren*

en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Paleis der Academie, Brussel, XLV, 1989, 207 p.

J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsaferelen*

DESCAMPS, M., *Voyage Pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Antwerpen, J. Grangé, 1792, 304 p.

DE SCHRYVER, A. EN VAN DE VELDE, C., *Catalogus van de schilderijen*, Gent, Stad Gent oudheidkundig museum abdij van de Bijloke, 1972, 309 p.

A. DE SCHRYVER EN C. VAN DE VELDE, *Catalogus*

DE SMEDT, R. (ed.), *Michiel Coxcie. Pictor regis*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, Mechelen, zesennegentigste boekdeel, 2^{de} aflevering, 1993, 288p.

- DUVERGER, E., "De Brusselse stadspatroonschilder voor de tapijtkunst. Michiel van Cocxyen (ca. 1497-1592). Een inleidende studie", in R. DE SMEDT (ed.), *Michiel Coxcie. Pictor regis*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, Mechelen, zesennegentigste boekdeel, 2^{de} aflevering, 1993, 161-189.

DE WIN, P. (ed.), *Rechtsarcheologie en rechtsiconografie. Een kennismaking. Handelingen door het Colloquium, gehouden te Brussel op 27 april 1990*, in *Juris scripta historica*, Brussel, Wetenschappelijk comité voor rechtsgeschiedenis Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1992, V, 137 p.

- DE WIN, P., "Rechtsarcheologie en rechtsiconografie in België. Ter illustratie: De rechtsarcheologische en rechtsiconografische rijkdom van de stad Brugge" in DE WIN, P. (ed.), *Rechtsarcheologie en rechtsiconografie. Een kennismaking. Handelingen door het Colloquium, gehouden te Brussel op 27 april 1990*, in *Juris scripta historica*, Brussel, Wetenschappelijk comité voor rechtsgeschiedenis Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1992, V, 101-131.

DHANENS, E., "Tussen de Van Eycks en Hugo Van Der Goes", *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten*, 1984, jaargang 45, nr.1, 31-52.

E. DHANENS, *Tussen*

DHONDT, J., *Gent*, Antwerpen, De Sikkel, 1947, 387 p.

D'HULST, R. A. en VEY, H., *Antoon Van Dyck – tekeningen en olieverfschetsen*, Deurne/Antwerpen, C. Govaerts, 1960, 170 p.

R. A. D'HULST en H. VEY, *Antoon Van Dyck*

DICKSTEIN-BERNARD, C., *De verzamelingen van het ocmw Brussel*, Gent, Ludion, 1994, 127 p.

C. DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen*

DIJKSTRA, J., "Bespreking van Kemperdick", *Oud Holland*, CXII, 1998, 181-183.

J. DIJKSTRA, *Bespreking*

DINGELDEIN, K. H., *Das Geheimnis der vermeintlichen "Rolin-madonna". Ein Analyse der Bildhermeneutik*, Berlin, Deutsche Nationalbibliothek, 2009, 240 p.

DONY, F. L. M., *Het complete werk van Van Dijck*, Rotterdam, Lekturama, 1976, 192 p.

DUVOSQUEL, J.-M., MÉLARD, J., VANWIJNGAERDEN, F. EN VIAENE-WOUTERS, L. (eds.), *Liber Amicorum Herman Liebaers*, Brussel, Gemeentekrediet, 1984, 615 p.

- CUTTLER, C. D., "Exotics in 15th century Netherlandish art: comments on oriental and gypsy costume", in F. VANWIJNGAERDEN, J.-M. DUVOSQUEL, J. MÉLARD en L. VIAENE-WOUTERS (eds.), *Liber Amicorum Herman Liebaers*, Brussel, Gemeentekrediet, 1984, 419-434.

DU JARDIN, J., *L'art Flamand*, Brussel, Arthur boitte, 1867, 300 p.

- DU JARDIN, J., "Théodore Rombouts et Gaspard de Crayer", in DU JARDIN, J., *L'art Flamand*, Brussel, Arthur boitte, 1867, 81-88.

ERASMUS, D. EN DE LANDTSHEER, J. (vertaling), *Spreekwoorden*, in ERASMUS, D., *Verzameld werk*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennepe, 2011, volume 5, 757 p.

ERASMUS, D., LANDTSHEER, J. EN BREIJ, B. (vertaling), "De opvoeding van de christenvorst", in ERASMUS, D., LANDTSHEER, J. EN BREIJ, B. (vertaling), *Opvoeding*, in *Verzameld werk van Desiderius Erasmus*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennepe, 2006, 487 p.

D. ERASMUS, J. LANDTSHEER EN B. BREIJ (vertaling), *Opvoeding*).

EVERS, H. G., I. EN VON ROEDER-BAUMBACH, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de zuidelijke Nederlanden gedurende de 16^e en 17^e eeuw*, Antwerpen, De Sikkel, 1943, 200 p.

- VON ROEDER-BAUMBACH, I., "De iconografie", in I. VON ROEDER-BAUMBACH EN H. G. EVERS, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de zuidelijke Nederlanden gedurende de 16^e en 17^e eeuw*, Antwerpen, De Sikkel, 1943, 91-108.

FOCILLON, H., *Piero Della Francesca*, Parijs, Armand Collin, 1952, 188 p.

FRIEDLÄNDER, M., *Die Van Eyck-Petrus Christus*, in M. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische malerei*, Berlin, Paul Casirer, erster Band, 170 p.

GHELDOLF, E. A., *Coutume de la ville de Gand in Coutumes des pays et comté de Flandre*, Bruxelles, Fr. Gobbaerts, 1868, I, 730 p.

GHELDOLF, E. A., *Coutume de la ville de Gand in Coutumes des pays et comté de Flandre*, Bruxelles, Fr. Gobbaerts, 1868, II, 736 p.

GILISSEN, J., *Les villes en Belgique. Histoire des institutions administratives et judiciaires des villes belges*, in *Recueils de la Société Jean Bodin*, VI, *La Ville, première partie : institutions administratives et judiciaires*, Brussel, éditions de la librairie encyclopédique Bruxelles, 1954, p. 531-603.

J. GILISSEN, *Les villes en Belgique*

GRANT, R. G., *Oorlog. Van de Perzische oorlogen tot de strijd in Irak*, Tiel, Lannoo, 2006, 360 p.

GRANT, R. G., *Soldaten. Van de Oude Grieken tot vandaag*, Tiel, Lannoo, 2008, 360 p.

HALL, J., *Hall's iconografisch woordenboek*, Leiden, Primavera pers, 1993, 382 p.

J. HALL, *iconografisch woordenboek*

HARDING (ED.), D., *Encyclopedie van wapens*, Helmond, Uitgeverij Helmond B.V., 1980, 319 p.

HEGMAN, W. E., "De Gentse handschriften van de 'Dietsche doctrinale'", *Spiegel der letteren*, jaargang 24, 31-36.

W. E. HEGMAN, *De Gentse handschriften*

HEINZ-MOHR, G., *Lexicon der Symbole*, München, Eugen Diederichs Verlag, 1978, 319 p.

G. HEINZ-MOHR, *Lexicon*

HULIN DE LOO, "Le tableau de "Tomyris et Cyrus" dans l'ancien palais épiscopal de Gand", *Bulletijn der maatschappij voor geschied en oudheidkunde te Gent*, 1901, jaar 9, 222-237.

G. HULIN DE LOO, *Le tableau*

HUMFREY, P., *Titian. The complete paintings*, Antwerpen, Ludion, 2007, 432 p.

HISCOCK, N., *The symbol at your door. Number and geometry in religious architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2007, 421 p.

N. HISCOCK, *The symbol*

HYMANS, H., *Près de 700 biographies d'artistes Belges*, Brussel, M. Hayez, 1920, vol. II, 391.

JACOB, R., *Images de la justice*, Parijs, Le Léopard d'Or, 1994, 256 p.

R. JACOB, *Images*

JONCKHEERE, K. (ed.), *Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël*, Leuven, Davidsfonds Uitgeverij, 2013, 127 p.

KERBER, O., *Hubert Van Eyck in Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeiten im Bereich der Kunstgeschichte*, Gießen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1982, 96 p.

KEMPERDICK, S., *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, Brepols, 1997,

S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle*

KEMPERDICK S. en LAMMERTSE F., *De weg naar Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, 342 p.

S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg*

KIERS, J. en TISSINK, F., *De glorie van de gouden eeuw*, Amsterdam, Waanders Uitgevers, 2000, 366 p.

KISSEL, O. R., *Die Justitia, Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildende Kunst*, Munich 1984, 143 p.

KLEIN, D. EN LLOYD, W., *Glas. De geschiedenis van glaswerk van 3000 v. C. tot heden*, Veenendal, Gaade Uitgevers, 1989, 285 p.

KORENY, F. (ed.), *Meestertekeningen. Van Jan Van Eyck tot Hiëronymus Bosch*, Antwerpen, Rubenshuis Antwerpen, 2002, 207 p.

- KORENY, F. EN ZEMAN, G., *Groep Van Eyck*, in F. KORENY (ed.), *Meestertekeningen. Van Jan Van Eyck tot Hiëronymus Bosch*, Antwerpen, Rubenshuis Antwerpen, 2002, 22-66.

F. KORENY EN G. ZEMAN, *Groep Van Eyck*

KOTTMAN, J., *Flessen Glazen en een tazza*, Nijmegen, Rijksdiens voor het oudheidkundig bodemonderzoek, 1991, 37 p.

LEEFLANG, H. EN LUIJTEN, G. (eds.), *Hendrick Goltzius. Tekeningen, prenten en schilderijen*, Amsterdam, Waanders Uitgevers, 2003, 352 p.

- ORENSTEIN, N. M., “Eindelijk Spranger. Prenten en prentontwerpen. 1586-1591”, in LEEFLANG, H. EN LUIJTEN, G. (eds.), *Hendrick Goltzius. Tekeningen, prenten en schilderijen*, Amsterdam, Waanders Uitgevers, 2003, 80-144.

LESAFFER, R., *Defensor Pacis Hispanicae. De Kardinaal-Infant, de zuidelijke Nederlanden en de Europese politiek van Spanje: Van Nördlingen tot Breda (1634-1637)*, Kortrijk, UGA, 1994, 222 p.
R. LESAFFER, *Defensor Pacis Hispanicae*

LEVI D'ANCONA, M., *The iconography of the immaculate conception in het middle ages and early renaissance*, in *Monographs on archaeology and fine arts*, New York, College art Association of America, 1957, 89 p.

LEWINE, M. J. (ed.), *masters of the loaded brush – Oil sketches from Rubens to Tiepolo*, New York, Columbia University, 1967, 185 p.

LIVIUS, T. EN VAN KATWIJK-KNAPP, F. H. (vertaling), *Het ontstaan van Rome*, Bussum, Fibula – Van Dishoeck, 1973, 176 p.

MASER, E. A., *Cesare Ripa-Baroque and rococo pictorial imagery*, New York, Dover publications, 1978, 400p.

E. A. MASER, *Cesare Ripa*

MARTENS, M. P. J., *De muuschilderingen te Gent XIIIe-XVIe eeuw*, in *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, Brussel, 1989, nr. 46, 355 p.

MARTIN, J. R., *The Decorations for the Pompa Introitus Fernandi in Rubenianum*, Londen, Phaidon, 1978, 278 p.

J. R. MARTIN, *The Decorations*

MONBALLYU, J., *Zes eeuwen strafrecht. De geschiedenis van het Belgische strafrecht (1400-2000)*, Leuven/Voorburg, Acco, 2006, 382 p.

MOORMANN, E. M. EN UITTERHOEVE, W., *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Amsterdam, Uitgeverij Maarten Muitinga, 1995, 288 p.

MUND, H. en STROO, C., *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998). Contributions to fifteenth-century painting in the southern Netherlands and the principality of Liège*, Brussel, Internationaal studiecentrum in het Schelde- en Maasbekken, 1998, 385 p.

NICOLSON, B., *The international caravaggesque movement*, Oxford, Phaidon, 1980, 264 p.

B. NICOLSON, *The international caravaggesque movement*.

PAUWELS, H., *De schoorstenen van het Stadhuis te Gent*, Gent, Stadsbestuur Gent, 1952, 65 p.

H. PAUWELS, *De schoorstenen*

PÉRIER-D'ETEREN, C., *Dirk Bouts*, Brussel, Mercatorfonds, 2005, 387 p.

PANOFSKY, E., *Problems in Titian. Mostly iconographic*, New York, New York University press, 1977, 208 p.

PANSTERS, K., *De kardinale deugden in de Lage Landen 1200-1500*, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2007, 276 p.

K. PANTSTERS, *De kardinale deugden*

PINET, A., *Het Lam Gods*, Antwerpen, Unistad, 1987, 63 p.

PIRENNE, M., *Musée communal de Verviers. Catalogue II. Peinture*, Verviers, Imprimerie de l'administration communale, 1943, 68 p.

PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *De ideale staat - Politeia*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Genneep, 2005, 421 p.

PLATO EN G. KOOLSCHIJN, *Politeia*

PLUTARCHUS EN G. JANSSEN (vertaling), *Moralia V*, Leeuwarden, Chaironeia, 2008, 246 p.

POULLET, E., *Origines, développements et transformations des institutions dans les anciens Pays-Bas*, 2^{de} uitgave, I, Leuven 1882, 408 p.

RAUX, S., « L'Echanson de Théodore Rombouts: une allégorie de la Tempérance dévoilée », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, 121, 191-204.

S. RAUX, *L'Echanson*

RECHT, R. (ed.), *Het meesterlijke atelier. Europese kunstroutes*, Brussel, Mercatorfonds, 2007, 335 p.

- GRIENER, P., "Meesters en verzamelaars in Europa", in R. RECHT (ed.), *Het meesterlijke atelier. Europese kunstroutes*, Brussel, Mercatorfonds, 2007, 224-251.

RIPA, C., *Iconologia*, New York en Londen, Garland Publishing, 1981, 552 p.

C. RIPA, *Iconologia*

RIPA, C., EN PERS, D. P., *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands*, Soest, Davaco publishers, 1971, 494 p.

C. RIPA EN D. P. PERS, *Iconologia of Uytbeeldinghe*

ROERSCHE, A. EN WAUTERS, A. in *Biographie nationale de Belgique*

ROGGEN, D., "Les Arcs de triomphe de la Joyeuse Entrée de 1635 et leur décoration picturale", *Bulletijn der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent*, 1925, 33^{ste} jaar, 45-69.

D. ROGGEN, *Les Arcs*

ANDERSON, M., FRANK, C. O. EN SARAT, A. (eds.), *Law and the humanities*, Cambridge, Cambridge University press, 2010, 539 p.

C. KELLOG, "Ideas of Justice. Natural and human", in A. SARAT, M. ANDERSON EN C. O. FRANK (eds.), *law and the humanities*, Cambridge, Cambridge University press, 2010, 152-156.

M. SABBE, *Brabant in 't verweer*, Antwerpen, V. Resselers, 1933, 464 p.

SCHILD, W., „Gerechtigheidsbildser“, in PLEISTER, W. EN SCHILD, W. (eds.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Keulen, DuMont Buchverlag, pagina's nog checken tot waar bijdrage.

W. PLEISTER EN W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit*

SCHILD, W., *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, , Keulen, DuMont Buchverlag, 1995, 396 p.

W. SCHILD, *Bilder*

SCHMIDT, P., *Het Lam Gods*, Leuven, Davidsfonds, 1995, 79p.

SCHULZE, R. (ed.), *Symbolische Kommunikation vor Gericht in der Frühen Neuzeit*, Berlijn, Duncker & Humblot, 2006, 386 p.

- D. TAMM, „Der dänische König als Richter und Gesetzgeber“ in R. SCHULZE (ed.), *Symbolische Kommunikation vor Gericht in der Frühen Neuzeit*, Berlijn, Duncker & Humblot, 2006, 357-372.

SINDONA, E., *Pisanello*, Parijs, La bibliothèque des arts, 1962, 143 p.

SIEBLER, M., en WOLF, N., *Romeinse kunst*, Keulen, Taschen, 2009, 96 p.

SLABBERT, M., “A curious incident involving a dog: the Legal-historical significance of dog images in medieval and renaissance medical illustrations”, *Fundamina*, 2010, 16, 121-146.

M. SLABBERT, *A curious incident*

SNOEP, D. P., *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16^{de} en 17^{de} eeuw*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1976, 12.

SONKES, M., *Dessins du XVe siècle: groupe Van Der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style*, Brussel, Brepols publishers, 1969, 324 p.

M. SONKES, *Dessins*

TE DUIJS, T., *Glas*, in *Antiek herkennen*, Antwerpen/Utrecht, Kosmos-Z&K Uitgevers, 1995, 128 p.

VACKOVA, J. EN COMBLEN-SONKES, M., *Collections de Tchécoslovaque*, in *II. Répertoire des peintures Flamandes du quinzième siècle*, Brussel, Publications du centre national de recherches, 1985, 190 p.

VAN AANROOIJ, W., *Helden van weleer. De negen besten in de Nederlanden 1300-1700*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, 328 p.

W. VAN AANROOIJ, *Helden*

VANDER HAEGHEN, V., “Un élève de Robert Campin à Gand», *Extrait du bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand*, nr.3, 1-7.

VAN DE VELDE C., “Enkele gegevens over Gentse schilderijen”, *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, XX, 1967, 193-235.

VAN DE VELDE, C. EN Vlieghe, H., *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de blijde intrede van de kardinaal-infant*, Gent, Oudheidkundig museum Abdij van de Bijloke, 1969, 151 p.

C. VAN DE VELDE EN H. Vlieghe, *Stadsversieringen*

VAN DE VIVERE, J., *Chronijcke van Gent*, uitgave Frans De Potter, Gent, 1885, 446 p.

VAN ELSLANDE, R. EN EVRARD, A., Van der Goes' muurschildering "David en Abigaïl", in: *Ghendtsche Tydinghen*, 12de jg., 1983, nr. 1, blz. 41-48

VAN ELSLANDE, R., “De Van Eycks te Gent”, *Ghendtsche Tydinghen*, 1983, 12^{de} jg., 151-165.

- VAN ELSLANDE, R., "Lieven van Lathem, een onbekende belangrijke kunstenaar uit de 15de eeuw", *Scheldeveld*, 1992, XXI, 127-169.
- VAN GASSEN, T., "Sociale mobiliteit binnen de ambachten van de metselaars en timmerlieden in het 15de-eeuwse Gent", *Handelingen Maatschappij Gent*, 2012, nr. 66, 3-60.
- VAN LERIUS, T., *Catalogue du musée d'Anvers*, Antwerpen, Conseil d'Administration de l'Académie royale des Beaux Arts, 1857, 520p.
- VAN MARLE, R., *Allégories et symboles*, in VAN MARLE, R., *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, New York, Hacker art books, 1931 (herdruk uit 1971), 507 p.
R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*
- VAN MOERBEKE, I., *De profetie van Deborah. De dood van Sisera door Jaël*, Gent, restauratiedossier in het MSK, 1999-2000.
- VAN PUYVELDE, L., *De Blijde intrede van Ferdinand van Oostenrijk te Antwerpen in 1635 en Rubens' tussenkomst*, in *Standen en Landen*, 1958, Leuven, Editions Nauwelaerts, 15 p.
L. VAN PUYVELDE, *De Blijde intrede*)
- VAN RINTEL, Y. A. J., *De Gentse Magistraat 1555-1795*, Gent, UGent, 2011-2012, 295 p.
- VAN TYGHEM, F., *Het stadhuis van Gent. Deel I*, Brussel, Paleis der Academiën, 1978, 601 p.
F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel I*
- VAN TYGHEM, F., *Het stadhuis van Gent. Deel II*, Brussel, Paleis der Academiën, 1978, 629 p.
F. VAN TYGHEM, *Het stadhuis van Gent. Deel II*
- VAN VAERNEWYCK, M., *Den Spieghel der Nederlandscher Audheydt*, Gent, 1568, fol. CXXII
- VLERICK, W., *De Maghet van Ghent. zeshonderd jaar jong*, Gent, bibliotheek van universiteit Gent, 1981, 136p.
W. VLERICK, *De Maghet van Ghent*
- VLIEGHE, H., *Gaspar De Crayer, Sa vie et ses oeuvres*, Brussel, Arcade, 1972, tome I, 367 p.
H. VLIEGHE, *Gaspar De Crayer*
- VLIEGHE, H., *Gaspar De Crayer, Sa vie et ses oeuvres*, Brussel, Arcade, 1972, tome II, 334 p.
- VLIEGHE, H., "Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd door Van Dijck", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 8, 1989, pp. 145-159.
- VON MOELLER, E., „Die Augenbinde der Justitia“, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1905, 18, 108-152.
- VON SANDRART, J., *Academie der Bau-, Bild- und Mahlereikunste*, München, A. R. Peltzer, 1925, 445 p.
- VON SCHNEIDER, A., *Caravaggio und die Niederländer*, Amsterdam, Israël, 1967, 145p.
A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio*
- VON TSCHUDI, H., *Der Meister von Flémalle*, in X., *Jarbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 19, 1889, 89-116.

WADELL, M.-B., *Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1969, 214 p.

WELLER, D. P., *Sinner and Saints, Darknes and light. Caravaggio and his Dutch and Flemish followers*, Raleigh, North Carolina museum of art, 1998, 286 p.

WIJFFELS, A., "Justitie en behoorlijk bestuur. Hans Vredeman de Vries' schilderijen in het stadhuis van Danzig (Gdansk)", *Pro Memorie*, 2011, 103-118.

A. WIJFFELS, *Justitie*

WILENSKI, R. H., *Flemish painters. 1430-1830*, Londen, Faber and Faber Limited, 1960, vol. 1, 783 p.

WILSON, A. EN LANCASTER WILSON, J., *A medieval mirror. Speculum humanae salvationis. 1324-1500*, Los Angeles, The university of California press, 1985, 229 p.

A. WILSON EN J. LANCASTER WILSON, *A medieval mirror*

WINKLER, F., *Der Meister von Flémalle und Rogier Van Der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Straatsburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1913, 204 p.

F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle*

XENOPHON, KOOLSCHIJN, G. EN MATSIER, N. (vertalers), *De tocht van tienduizend. Anabasis*, Amsterdam, Atheneum-Polak en Van Genneep, 2001, 246 p.

in X., *De Gewestelijke en Lokale overheidsintellingen in Brabant en Mechelen tot 1795. 2*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 2000, 864 p.

VAN HONACKER, K., "Bestuursintellingen van de stad Brussel (12^{de} eeuw-1795)", in X., *De Gewestelijke en Lokale overheidsintellingen in Brabant en Mechelen tot 1795. 2*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 2000, 393-461

X., *Description des plus fameux tableaux que l'on trouve dans les Eglises et autres Edifices*, Gent, Pierre de Goesin, 1771, 2.

X., *Groot Nieuws Bijbel*, Haarlem, Nederlands Bijbelgenootschap, 2003,

X., *Bijbel*

X., *Küfürst Max Emmanuel. Bayern und Europa um 1700*, Munchen, Hirmer Verlag, 486 p.

- U. KREMPPEL, "Max Emanuel als Gemäldsammler" in X., *Küfürst Max Emmanuel. Bayern und Europa um 1700*, Munchen, Hirmer Verlag, 1976, 326-327.

XENOPHON EN NAGELKERKEN, J. (vertaling), *Kyros de Grote. De vorming van een vorst, 's-Hertogenbosch*, Voltaire, 1999, 304 p.

Bijlagen

Bijlage 1:

Theodoor Rombouts, Allegorie van het Schepengerecht van Gedele in Gent, 1627-1628,
Olieverf op doek, 382 cm X 435 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten (foto:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Theodoor_Rombouts_-_Allegorie_van_het_Schepengerecht_van_Gedele_in_Gent.JPG (consultatie 12 april 2014)

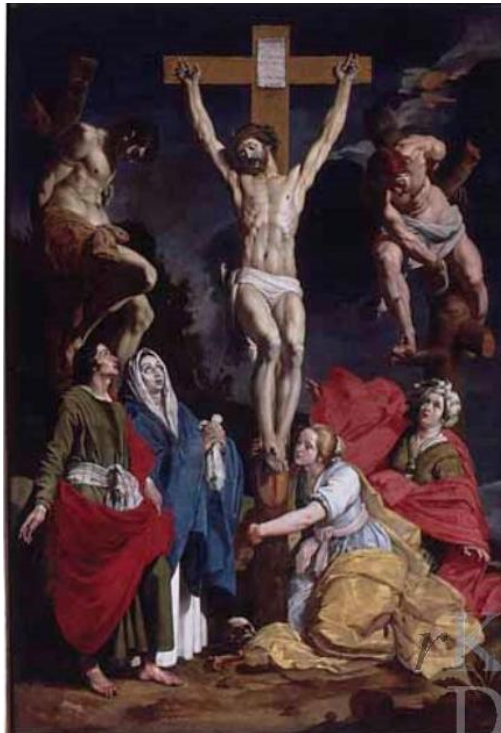


Bijlage 2:

Abraham Janssens, De kruisiging, 1620-1621,

Olieverf op doek, 260 x 180 cm, Valenciennes, Musée des beaux-arts, foto:

<http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bcollectienaam%5D=Mus%C3%A9+des+Beaux-Arts+de+Valenciennes&query=&start=44> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 3:

Abraham Janssens, Allegorie op de vreugde en de melancholie, begin 17^{de} eeuw,

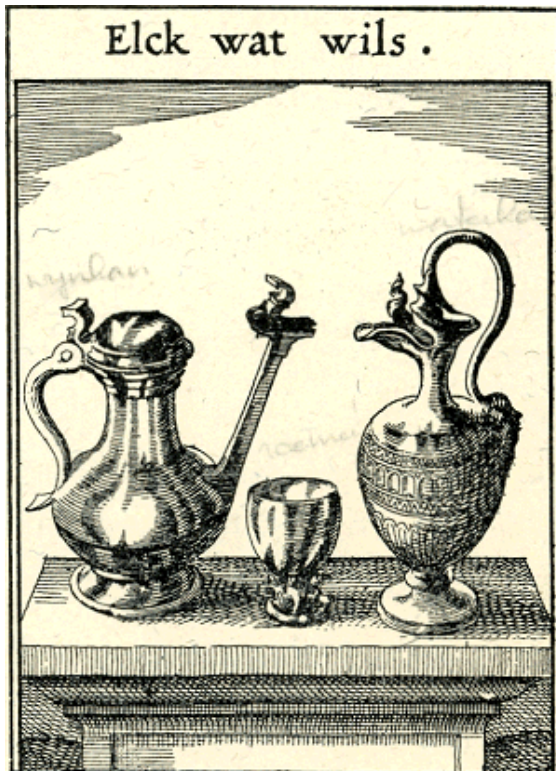
Budapest, Szepmuveseti museum, foto: <http://ezine.codart.nl/17/issue/46/artikel/szepm-vezeti-muzeum/?id=197#!/page/4> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 4:

Illustratie bij: Roemer Visscher, Sinnepoppen,
Tweede schok, 1, foto:

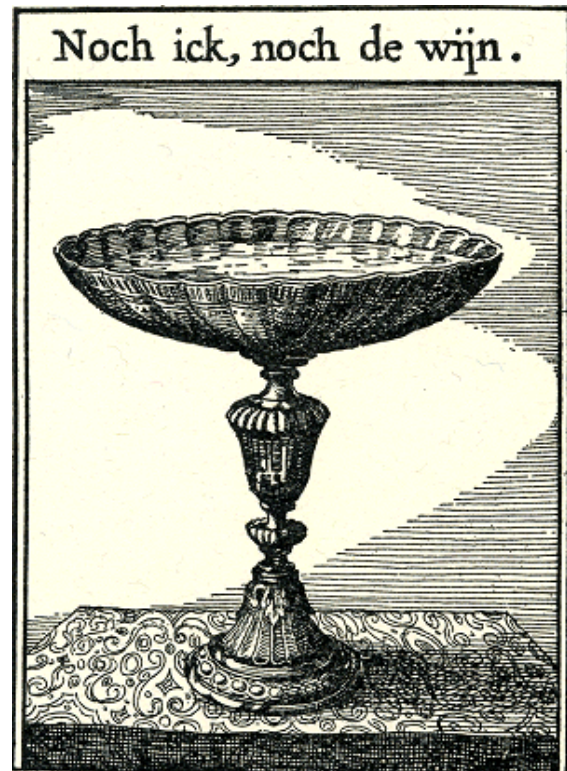
http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0065.php (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 5:

Illustratie bij: Roemer Visscher, Sinnepoppen,
Eerste schok, 42, foto:

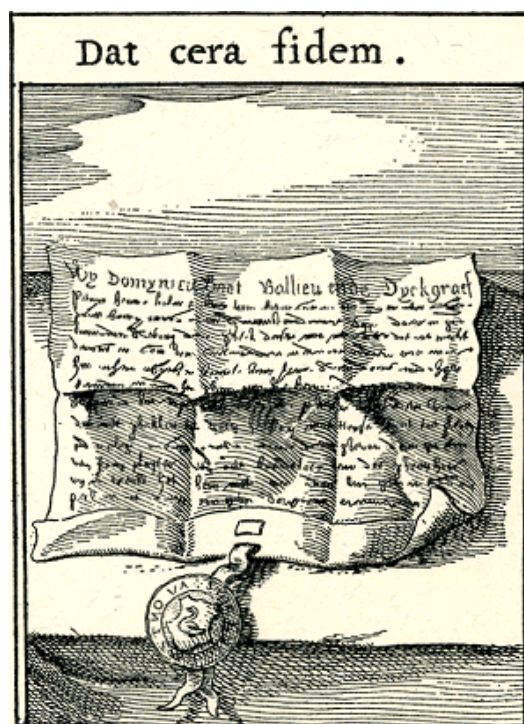
http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0045.php (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 6:

Illustratie bij: Roemer Visscher, Sinnepoppen,

Eerste schok, 46, foto: http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0049.php (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 7:

Illustratie bij: Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato (1615), Najera, embleem 25, foto:

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A15a025> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 8:

Illustratie bij: Emblematum libri II (Stockhamer) (1556), Lyon, Embleem 13, foto:

<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A56a013> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 9:

Illustratie bij: Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato (1615), Najera Embleem 41, foto:

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A15a041> (consultatie 12 april 2014)



Bijlage 10:

Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg

Foto:

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a060> (consultative 12 april 2014).



Bijlage 11:
Hendrick Goltzius (ontwerp), (toegeschreven aan) Jacob Matham (prentmaker), Temperantia, ca 1585-1589,
gravure, 22 cm X 14 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, foto:
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-27.302> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 12:
Jan Hendricksz. van Zuylen, Vanitas met pronkbokaal en tazza, 1644,
olieverf op hout, 63 cm X 51 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, foto:
<http://www.museuminzicht.be/public/collecties/objecten/objectdet/index.cfm?id=msk1940-A> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 13:
(toegeschreven aan) Rombout de Raisier, Van Nispenschaal, ca 1573-1638,
Zilverdrijfwerk, Antwerpen, Rockoxhuis, foto:
http://www.hetguldecabinet.be/nl/werk/20071_VanNispen_schaal/Toegeschreven+aan+Rombout+de+Raisier/Van+Nispenschaal (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 14:

Theodoor Rombouts, De schenker, eerste helft 17^{de} eeuw,

Olieverf op doek, 103 cm X 83 cm, Tourcoing, Musée des beaux-arts Eugène Leroy, foto: http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection?vc=ePkH4LF7ZZZCgQhDESvkiOoMYvXmfhYZb7z4vQTcN8FMQyqQou6N_zNOp5ui3gdbDVQjSX6GrSNYGDEBtLTOFmE_VBThDXvlltzgF5cJZw5ml19oSzcQLQW509Dv1JrPhtxYxPIZzaleCiQe1AT_LawJ66F3G7m2IoWWVDI0liWxWaxXTQtmkn3dVXsfzcXw_7_1nOPfoB8TiPxES (consultatie 3 mei 2014).



Bijlage 16:

Anoniem, Madonna met de inktpot,

Standbeeld, Gent, Groot Vleeshuis, foto:

http://www.grootvleeshuis.be/nl/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=66 (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 15:

Hendrick Goltzius (ontwerp), (toegeschreven aan) Jacob Matham (prentmaker),

Voorzichtigheid, 1585-1589,

Gravure, 22 cm X 14 cm, Amsterdam

Rijksmuseum, foto:

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=hendrick+goltzius+%2b+prudencia&s=objecttype&f=1&p=1&ps=12&maker=Hendrick+Goltzius&title=voorzichtigheid&ii=6#/RP-POB-27.298,6> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 17:

Pieter Bruegel de Oude, Fortitudo, 1560,
Bruine inkt op papier, 23 cm X 30 cm,
Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen,
foto:
[http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/N%20189%20\(PK\)?research=1](http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/N%20189%20(PK)?research=1) (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 18:

Heinrich Aldegrever (ontwerper en prentmaker), Fortitudo, 1528,
Gravure, 8 cm X 6 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum, foto:
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/object-en?q=fortitudo&p=3&ps=12&ii=2#/RP-P-OB-2750,26> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 19:

Maerten de Vos (ontwerp), Crispijn van de Passe (prentmaker), Fortitudo, ca. 1580-1588,
Gravure, 16 cm X 8 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum, foto:
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/object-en?q=fortitudo&p=4&ps=12&ii=2#/RP-P-1983-115,39> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 20:

Hendrick Goltzius, Jaël met hamer en een grote spijker, ca. 1558,
Pen met bruine inkt en penseel met grijs, wit
gehoogd, op gewassen papier, 26cm X 17 cm,
foto: N. M. ORENSTEIN, *Eindelijk* 93.



Bijlage 21:

Theodoor Rombouts, De tandentrekker, 17^{de} eeuw

Olieverf op doek, 236 cm X 157 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, foto:

<http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/bij-de-tandentrekker> (consultatie 13 april 2012).



Bijlage 22:

Theodoor Rombouts, De Heilige Augustinus van Hippo wast de voeten van Christus, 1636,

Olieverf op doek, 255 cm X 200 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, foto:

<http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/heilige-augustinus-van-hippo-wast-de-voeten-van-christus> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 23:

Afbeelding uit Johannes Purgulds "Rechtsbuch",

Foto: W. SCHILD, *Bilder*, 293.



Bijlage 24:

Het verstand en de deugden, miniatuur bij het handschrift van Rigionaldus Pirus naar de Ethiek van Aristoteles, ca. 1500,

Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, foto: W. SCHILD, *Bilder*, afb. 20.



Bijlage 25:

Cornelis van Saftleven, De leeftijden van de mens, 17^{de} eeuw,

Olieverf op doek, 44 cm X 58 cm, Birmingham, University of birmingham, foto:

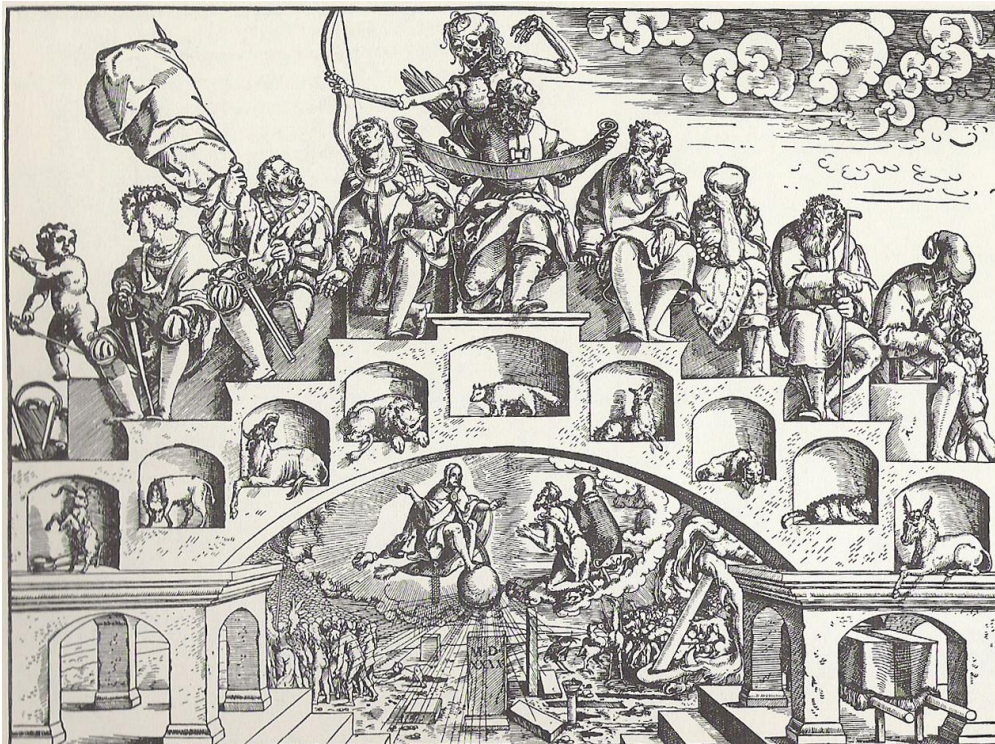
<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/the-ages-of-man-34680> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 26:

Jörg Breu, De negen leeftijden, 1550,

Gravure, foto: R. VAN MARLE, *Allégories et symboles*, in R. VAN MARLE, *Iconographie*, 164.



Bijlage 27:

Antoon Van Dyck, Portret van Theodoor Rombouts, ca. 1626-1632,

olieverf op doek, 123 cm X 91 cm, München, Alte Pinakothek, foto:

<http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=theodoor+rombouts&start=1>

(consultatie 13 april 2014).



Bijlage 28:

Antoon Van Dyck, Portret van Anna van Thielen, echtgenote van Theodoor Rombouts, en hun dochter, ca. 1626-1632,

olieverf op doek, 123 cm X 91 cm, München, Alte Pinakothek, foto:

<http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=theodoor+rombouts&start=1>

(consultatie 13 april 2014).



Bijlage 29:

Antoon Van Dyck (ontwerp), Paulus Pontius (prentenmaker), Theodoor Rombouts (uit de Iconographie), ca. 1630-1640,

gravure, 25 X 16 cm, foto:

<http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=theodoor+rombouts&start=3>

(consultatie 13 april 2014).

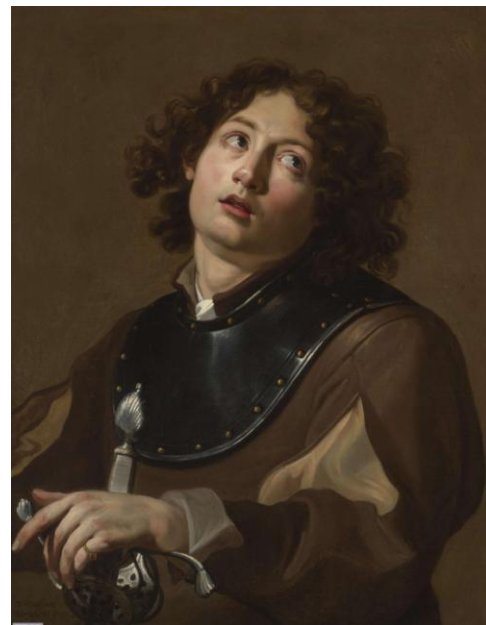


Bijlage 30:

Theodoor Rombouts, Portret van een jonge soldaat, 1624,

olieverf op doek, 75 cm X 56 cm, New York, privécollectie, foto:

<http://www.adam-williams.com/DesktopDefault.aspx?tabid=5&tabindex=4&objectid=198349&categoryid=2879&page=0&keyword=&sold=> (consultatie 17 april 2014).



Bijlage 31:

Schelte a Bolswert, Het duo, 17^{de} eeuw,

Gravure, Parijs, Bibliothèque nationale, foto: S. RAUX, *L'Echanson*, 201.

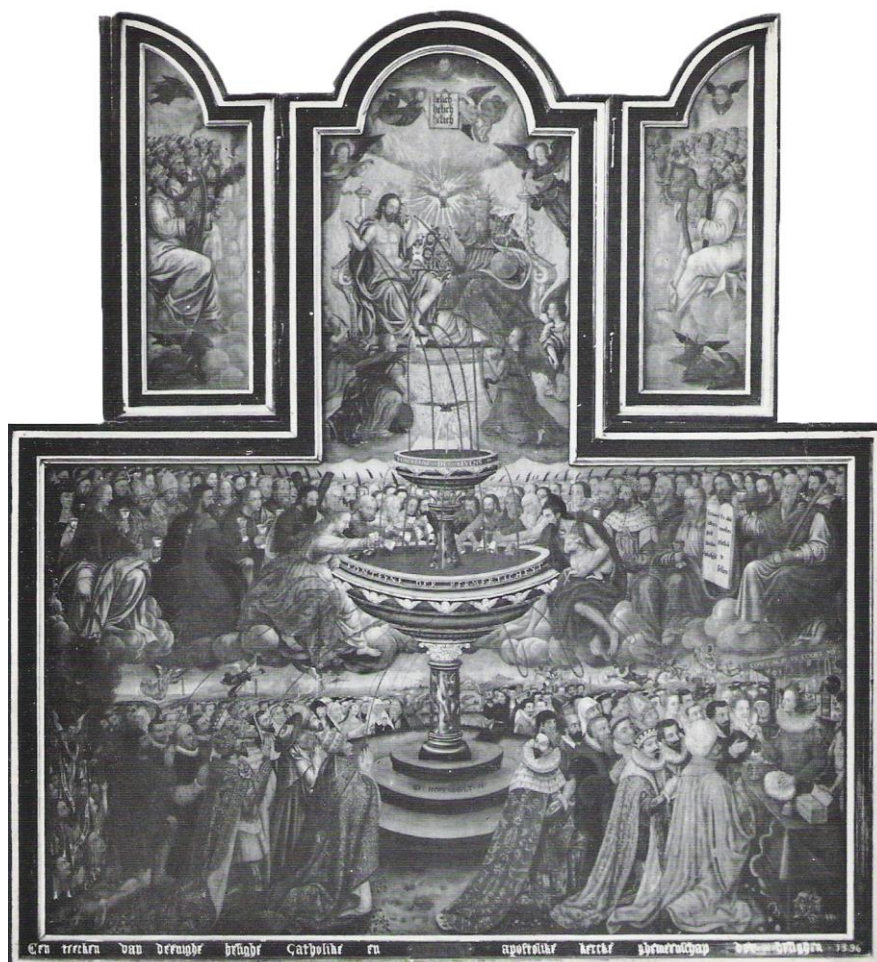


Bijlage 32:

Lukas Horenbaut II, De fontein des levens, 1596,

Olieverf op doek, 225 cm X 126/98 cm, Gent, Kerk O. L. V. Presentatie (begijnhof), foto:

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=KN4786&objnr=8576> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 33:

Arno, 170-180 v. C.,

marmmer, Vaticaanstad, Museo Pio Clementino,
foto: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala02_02.html
(consultatie 3 mei 2014).



Bijlage 34:

Marforio, 2^{de} eeuw,

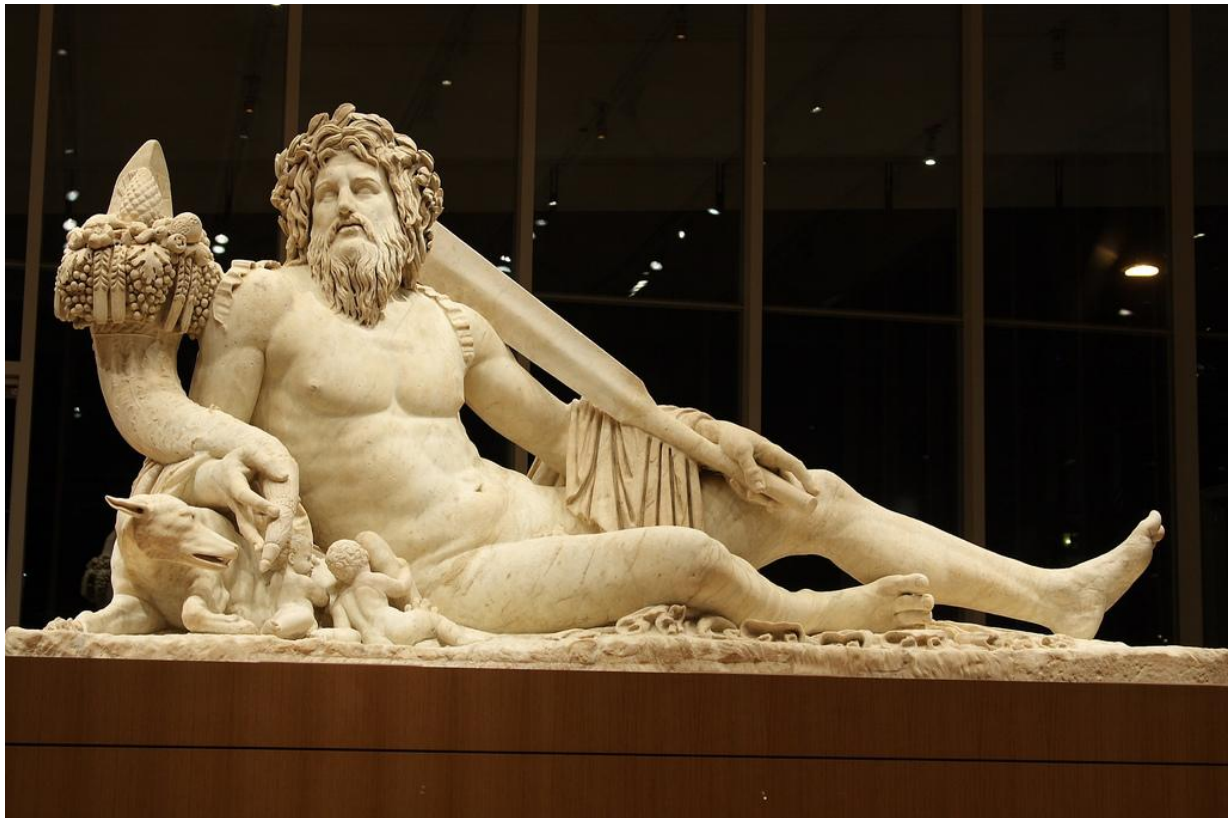
marmmer, Rome, Palazzo Nuovo, foto: <http://ancientrome.ru/art/artwerken/img.htm?id=1392> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 35:

Tiber, vroege eerste eeuw v. C.,

Marmmer, 165 cm X 317 cm X 131 cm, Parijs, Louvre, foto: <http://www.thehistoryblog.com/wp-content/uploads/2011/07/The-Tiber-Louvre.jpg> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 36:

Abraham Janssens, Scaldis et Antverpia, 1609,

Olieverf op doek, 174 cm X 308 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, foto:
<http://www.kmska.be/nl/collectie/highlights/ScaldisenAntverpia.html> (consultatie 12 april 2014).



Bijlage 37:

(atelier van) Artus Quellinus I, De vier werelddelen brengen eerbetoon aan Amsterdam (ontwerp voor het timpaan van het Paleis op de Dam), ca. 1655,

terracotta, 90 cm X 415 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, foto:

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-AM-51-3> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 38:

Theodoor Boeijermans, Antwerpen voedster der schilders, 1665,

Olieverf op doek, 188 cm X 455 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, foto:

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B225293&objnr=90998> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 39:

Karel Van Mander (ontwerp), fragment van de omslag van Jyske Lov, 1643,

foto:

[http://www.denstoredanske.dk/Danmarkshistorien/Ved afgrundens rand/Adelens overmod/Christian 4. og Corfitz Ulfeldt](http://www.denstoredanske.dk/Danmarkshistorien/Ved%20afgrundens%20rand/Adelens%20overmod/Christian%204.%20og%20Corfitz%20Ulfeldt) (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 40:

Adriaen van Nieulandt I (ontwerp), Simon van de Passe (prentmaker), Maurits als beschermer van religie en vrijheid (omslag van Liberum Belgium van Daniël Heinsius), 1624,

gravure, 73 cm X 45 cm, Amsterdam, Rijksmuseum,

foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-76.980> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 41:
Hellebaarden en korseke (boven), 16^{de}-18^{de} eeuw,
Gent, Gravensteen



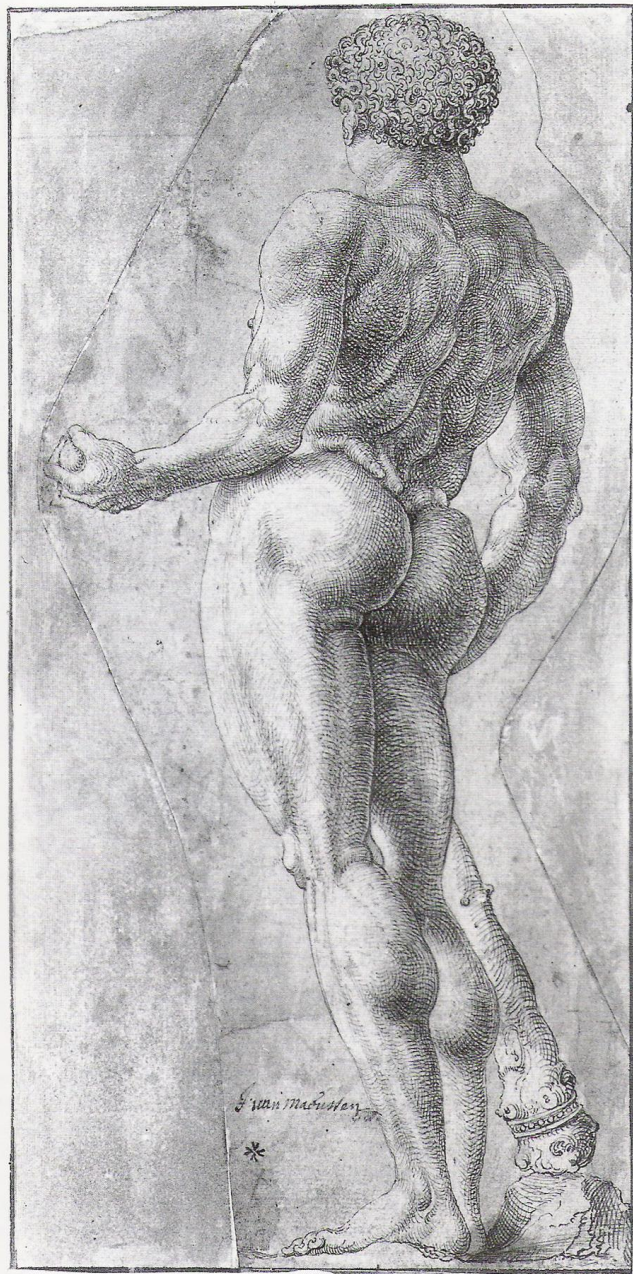
Bijlage 42:
Halfharnas,
Gent, Gravensteen



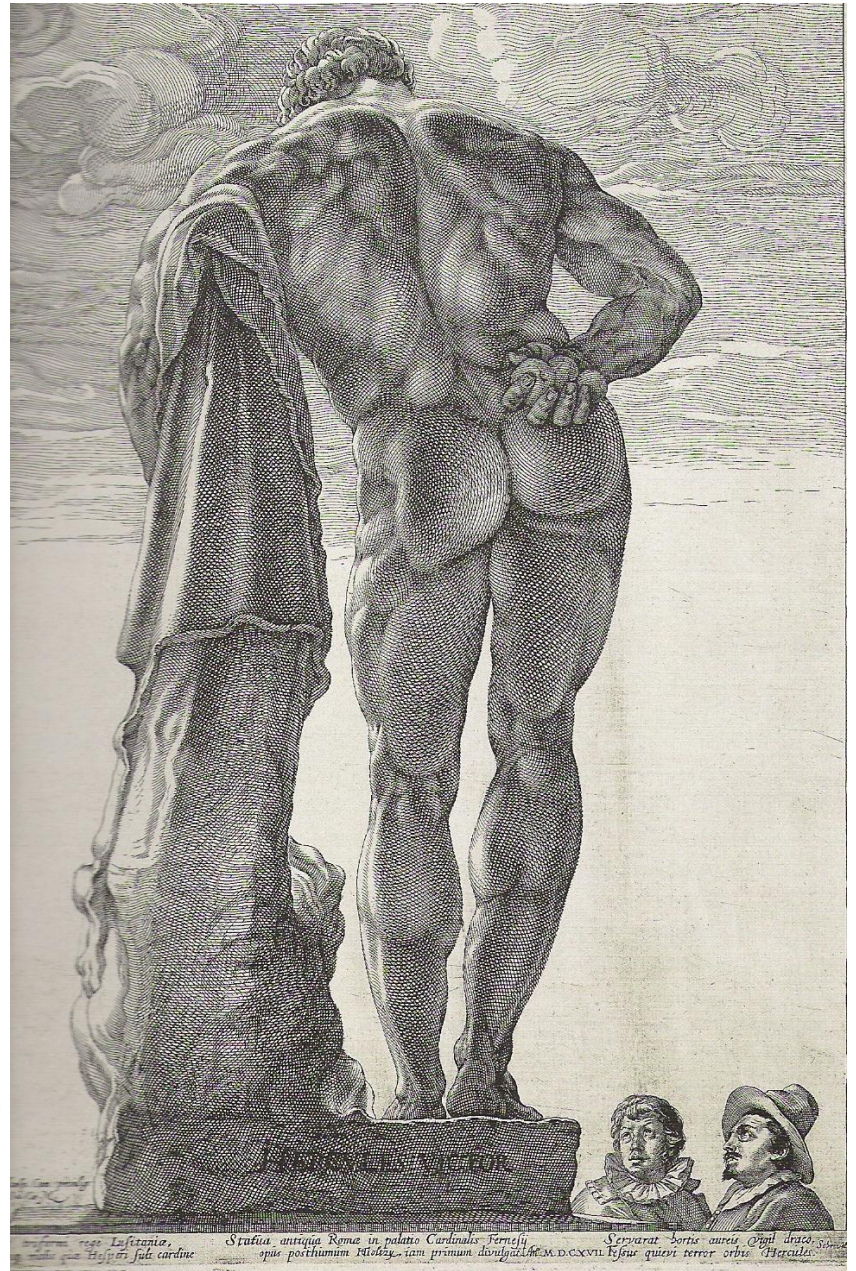
Bijlage 43:
Bourgondische stormhoed, 1600-1640,
Brussel, legermuseum



Bijlage 44:
Jan Gossaert, Hercules Boarium, ca. 1508,
 Pen met bruine inkt op papier, 23 cm X 11 cm,
 Londen, Collectie Lord Wharton, foto: N. M.
 ORENSTEIN, *Eindelijk*, 121.



Bijlage 45:
Hendrick Goltzius (ontwerp), Herman Adolfsz
(prentmaker), Hercules Farnes, op de rug
gezien, ca. 1592,
 Gravure, 42 cm X 30 cm, foto: ORENSTEIN,
Eindelijk, 135



Bijlage 46:

Maerten De Vos, De Brabantse munterseed, 1594,

olieverf op paneel, 251 cm X 175 cm, Antwerpen Rockoxhuis, foto:

<http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/de-vierschaar-van-de-brabantse-munt-in-antwerpen> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 47:

Gillis Gillisz. de Bergh, Burgemeester en schepenen van Maassluis, 1646,

Olieverf op doek, Maassluis, gemeentehuis, foto:

<http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=schepenen&start=2> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 48:

Antoon Van Dyck, schets voor “De schepenen van Brussel”, voor 1634

Olieverf op doek, 26 cm X 59 cm, Parijs, École nationale supérieure des Beaux-Arts, foto:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Dyck_-_Magistrates_of_Brussels_-_grisaille.jpg (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 49:

Vlaamse school, De Goede Herder, 16^{de} eeuw,

Olieverf op hout, 225 cm X 121 cm, Brussel, Verzamelingen van het OCMW, foto: C.

DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen*, 58.



Bijlage 50:

Peeter Meert, De Rectoren van de vondelingen delen brood en kleren uit, 1644,

olieverf op doek, 232 cm X 165 cm, Brussel, Verzamelingen van het OCMW, foto: C.

DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen*, 60.



Bijlage 51:

J. Neeffs (naar Theodoor Rombouts), Mars, vader van Romulus en Remus, 1636,
Gravure, plaat 28, uit Becanus, foto: C. VAN DE VELDE EN H. VLIEGHE, *Stadsversieringen*, 95.



Bijlage 52:

J. Neeffs (naar Theodoor Rombouts), De onderwerping van Germania aan Drusus, 1636,
Gravure, plaat 29, uit Becanus, foto: C. VAN DE VELDE EN H. VLIEGHE, *Stadsversieringen*, 95.

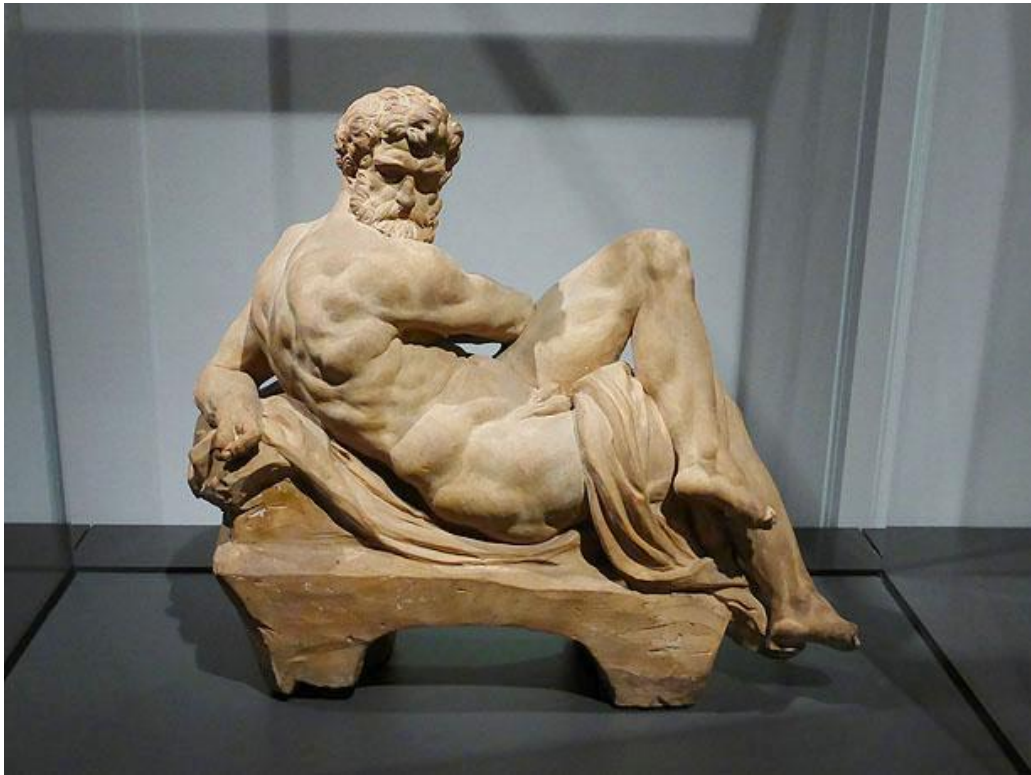


Bijlage 53:

Artus Quellinus I, Dag, 1658,

Terracotta, 43 cm X 48 cm X 19 cm, Amsterdam Rijksmuseum, foto:

<http://www.buitenbeeldinbeeld.nl/Rijksmuseum/Modellen.htm> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 54:

Pieter-Paul Rubens, De begroeting van Ferdinand door koning Ferdinand van Hongarije voor de slag bij Nördlingen, ca. 1634-1635,

Olieverf op hout, 70 cm X 50 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, foto:

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=926> (consultatie 14 april 2014).



Bijlage 55:

Theodoor Van Thulden (naar Pieter Paul Rubens en Theodoor Van Thulden), Mercurius vertrekt uit Antwerpen, 17^{de} eeuw,

gravure, foto: J. R. MARTIN, *The Decorations*, 96



Bijlage 56:

Pieter Paul Rubens en atelier, De begroeting van Ferdinand door koning Ferdinand van Hongarije voor de slag bij Nördlingen, 1634-1635,

olieverf op doek, 328 cm X 388 cm, Wenen, Kunsthistorisches museum, foto: J. R. MARTIN, *The Decorations*, 13.



Bijlage 57:

Jan Van Cleef, Allegorie op de Gentse rechtspraak, 1699,

Olieverf op doek, 140 cm X 190 cm, Gent, STAM, foto:

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M206657&objnr=105656> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 58:

Gillis Le Plat, De rechtvaardige rechtspraak van de schepenen van Ghedeele te Gent, 1699,

olieverf op doek, 125 cm X 149 cm, Gent, STAM, foto:

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M206650&objnr=131450> (consultatie 13 april 2014).



Bijlage 59:

De wraak van Tomyris, begin 16 de eeuw?,

Olieverf op doek, 176 cm X 176 cm, Berlijn, Staatliche Museen, foto: E. DHANENS, "Tussen de Van Eycks en Hugo Van Der Goes", *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten*, 1984, jaargang 45, nr.1, afbeelding 28.



Bijlage 60:

Petrus Pieters, De wraak van Tomyris, 1610,

Olieverf op doek, 184 cm X 175 cm, Brugge, Museum Het Brugse Vrije, foto: E. DHANENS, "Tussen de Van Eycks en Hugo Van Der Goes", *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten*, 1984, jaargang 45, nr.1, afbeelding 21.



Bijlage 61:

(omgeving van) Michiel Coxcie, De wraak van Tomyris, 16de eeuw,

olieverf op doek, 129 cm X 172 cm, privéverzameling (geveild op 17 oktober 2006 bij Christies), foto:

<http://www.christies.com/lotfinder/lot/michiel-coxcie-the-elder-queen-tomyris-with-4794208-details.aspx?intObjectID=4794208#top> (consultatie 14 april 2014).



Bijlage 62:

(omgeving van) Michiel Coxcie, De wraak van Tomyris, 16de eeuw

Olieverf op doek, 185 cm x 175 cm, Wenen, Akademie der Bildende Künste, foto:

http://www.wga.hu/html_m/c/coxcie/michiel/tomyris.html (consultatie 14



Bijlage 63:

(toegeschreven aan) Lieven van Lathem (of omgeving), De wraak van Tomyris, 1450-1460,

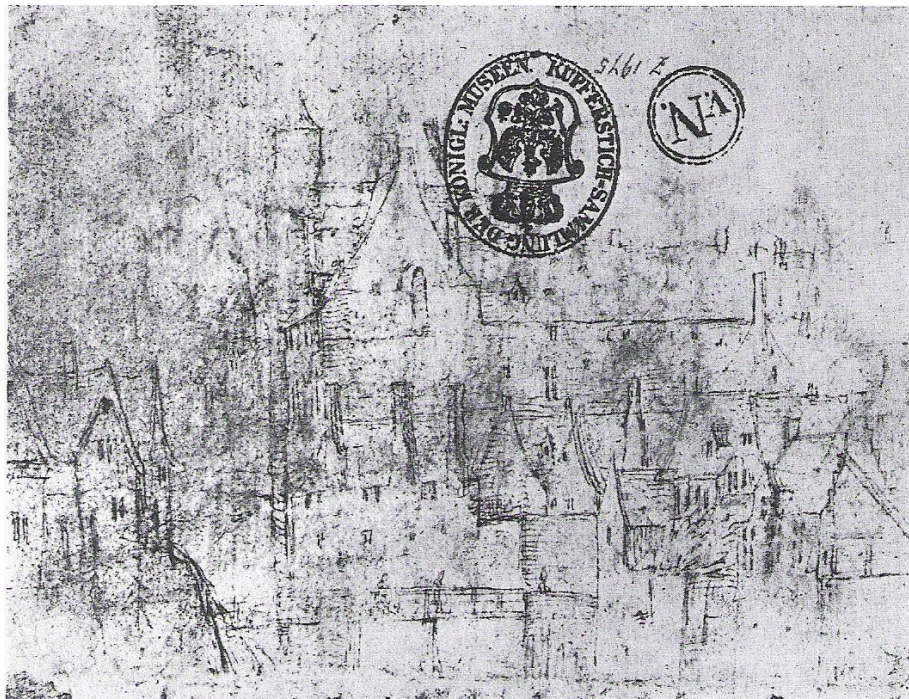
Bruine pen en zwarte stift, met rode contouren op papier, 11cm X 14 cm, Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinet, foto: S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg*, 274.



Bijlage 64:

(toegeschreven aan) Lieven van Lathem (of omgeving), zicht op Gent (?), (ommezijde van “De wraak van Tomyris”), 1450-1460,

Bruine pen en zwarte stift, met rode contouren op papier, 11cm X 14 cm, Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinet, foto: M. SONKES, *Dessins*, pl. XXI.



Bijlage 65:

Pieter-Paul Rubens, Het hoofd van Cyrus bij Tomyris gebracht, 1622-23,

olie op doek, 205 cm X 351 cm, Boston, Museum of fine arts, foto:

<http://www.mfa.org/collections/object/head-of-cyrus-brought-to-queen-tomyris-32755> (consultatie 14 april 2014).



Bijlage 66:

Pieter-Paul Rubens, Thomyris koningin van de Massageten, laat, om haar zoon te wreken, het hoofd van Cyrus de Grote in een vaas gevuld met bloed onderdompelen, ca. 1620-1625,

olieverf op doek, 263 cm X 199 cm, Parijs, Musée du Louvre, foto:

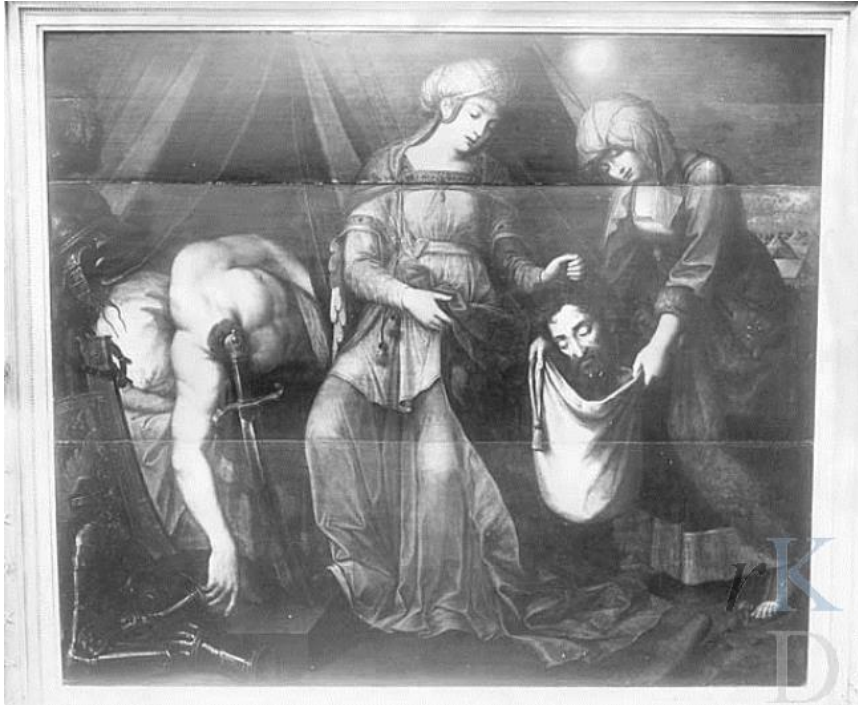
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5582&langue=fr (consultatie 14 april 2014).



Bijlage 67:

Omgeving van Jan Massijs, De wraak van Tomyris, tweede of derde kwart 16^{de} eeuw,
olieverf op hout, Antwerpen, privé-collectie, foto:

<http://www.rkd.nl/nl/explore/images/record?query=judith+holofernes&start=69> (consultatie 16 april 2014).



Bijlage 68:

Zuidelijke Nederlanden, Bediende van Judith,

pen op papier, foto: S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg naar Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, 273.



Bijlage 69:

Zuidelijke Nederlanden, Jaël en Sisera, ca. 1440-1450,

zwarte, grijze en rode pen, 13 cm X 10 cm, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrichmuseum, Kupferstichkabinett, foto: S. KEMPERDICK en F. LAMMERTSE, *De weg naar Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, 275.



Bijlage 70:

Navolger van Jan Van Eyck, De drie helden voor koning David (illustratie bij een getijdenboek van René Anjou, ca. 1440-45,

miniatur op papier, Londen, British Museum, foto: F. KORENY EN ZEMAN, G., *Groep Van Eyck*, in F. KORENY (ed.), *Meestertekeningen. Van Jan Van Eyck tot Hiëronymus Bosch*, Antwerpen, Rubenshuis Antwerpen, 2002, 44.



Bijlage 71:

Jan Van Cleef (?), Aan Zeno, die op een onwrikbare wijze geheimen wist te bewaren, 17 de eeuw
olieverf op doek, 225 cm X 150 cm, Gent, Stadhuis, foto:

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B16680&objnr=131638> (consultatie 15 april 2014).



Bijlage 72:

Jaël doodt Sisera met een tentpin, 17^{de} eeuw,

olieverf op doek, 144 cm X 89 cm Gent, Museum voor Schone Kunsten, foto: E. DHANENS, *Tussen*, 31.



Bijlage 73:

**Gaspar De Crayer, De onthoofding van Johannes de Doper (middenluik van de Johannes-triptiek),
begin 17^{de} eeuw,**

olieverf op hout, 169cm X 134cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, foto: H. Vlieghe, ,
tome II, plaat 2.



Bijlage 74:

Gaspar De Crayer, De onthoofding van Johannes de Doper, 1658,

Gent, Sint-Baafskathedraal, foto: H. Vlieghe, ,*Gaspar De Crayer*, tome II, plaat 156.



Bijlage 75:
Frontspice bij Johannes Antonius Knobbaerts, Jus Civile Gandensium, 1677,
Gent, collectie faculteit rechten, foto: Georges Martyn.



Bijlage 76:
Frontspice bij Placaatboek van Utrecht, 1729.
Gent, collectie faculteit rechten, foto: Georges Martyn.

