



PICTURAAL PRONKEN

DE HANGER IN DE PORTRETKUNST
TIJDENS DE NEDERLANDSE RENAISSANCE

DEEL I: TEKST

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen
Voor het verkrijgen van de graad van Master
Laurence Ostyn (01006786)
Promotor: Prof. Dr. Koenraad Jonckheere

INHOUDSTAFEL

DEEL I: TEKST

| | | |
|----------|--------------------------------|-----------|
| 1 | INLEIDING | 2 |
| 2 | HISTORISCHE ACHTERGROND | 8 |
| 2.1 | HANDEL 1500 - 1560 | 8 |
| 2.2 | HANDEL VANAF 1560 | 11 |
| 2.3 | VRIJE MARKT | 13 |
| 3 | PORTRETKUNST | 15 |
| 3.1 | ONTSTAAN VAN PORTRETKUNST | 15 |
| 3.2 | GELIJKENIS EN IDEALISERING | 18 |
| 3.3 | SOCIALE STATUS | 21 |
| 4 | SIERAADKUNST | 26 |
| 4.1 | IJDELHEID | 26 |
| 4.2 | HET RENAISSANCESIERAAD | 28 |
| 4.2.1 | WAT VOORAF GING | 28 |
| 4.2.2 | VROEGE RENAISSANCE | 29 |
| 4.2.3 | RENAISSANCE IN BLOEI | 33 |
| 4.2.4 | LATE RENAISSANCE | 37 |
| 4.3 | DE RENAISSANCEVORMENTAAL | 38 |
| 4.3.1 | INTERDISCIPLINAIRE CULTUUR | 39 |
| 4.3.2 | INVLOED ARCHITECTUUR | 41 |
| 4.4 | THEMATIEK | 48 |
| 4.4.1 | INVLOED RELIGIE | 48 |
| 4.4.2 | PORTRET | 54 |
| 4.4.3 | POMANDER | 57 |
| 4.4.4 | DIERENSYMBOLIEK | 62 |
| 4.4.5 | MARITIEME THEMATIEK | 65 |
| 4.4.6 | MILITAIRE THEMATIEK | 68 |
| 5 | BESLUIT | 70 |
| 6 | BIBLIOGRAFIE | 77 |

DEEL II: BIJLAGE

| | | |
|----------|------------------------------|------------|
| 1 | AFBEELDINGEN | 2 |
| 2 | CATALOGUS | 52 |
| 3 | HERKOMST AFBEELDINGEN | 103 |
| 3.1 | AFBEELDINGEN | 103 |
| 3.2 | CATOLOGUS | 107 |
| 4 | BIJLAGEN | 110 |

1 INLEIDING

Het maken van sieraden behoort tot een van de oudste kunstvormen en beantwoordt aan de behoefte van de mens om het lichaam mooier te maken. Door de gloed, zeldzaamheid en eeuwige schittering zijn juwelen het symbool van onvergankelijkheid en dragers van bovennatuurlijke en goddelijke krachten. Hoelang de mens deze kleinoden reeds als opsmuk gebruikt is niet geweten, maar het staat vast dat de sieraadkunst een ongekeerde bloei kent in de culturele context van de Renaissance. Dit hoogtepunt wordt enerzijds veroorzaakt door het humanistisch gedachtegoed waarin de mens als autonoom individu centraal geplaatst wordt en anderzijds door de toenemende internationale handel waardoor een resem aan ongekeerde kostbare materialen ontdekt wordt. Kenmerkend voor de Renaissance zijn de genezende en beschermende krachten die toegeschreven worden aan edelstenen en parels.¹ Door de toeschrijving van de vele positieve eigenschappen en de aantrekkelijke schittering worden edelstenen in juwelen geïntegreerd, zodat de bezitter op een comfortabele manier van deze kwaliteiten kan genieten.² Net als de wetenschap, moet ook de kunst tijdens de Renaissance van kennis getuigen en wil men door de kwaliteit van de materialen en toegepaste technieken verbazing verwekken. Door deze grote interesse in nieuwe technieken, de waardigheid van het individu en de ongekeerde materialen bereikt het sieraad tijdens de Renaissance een artistiek peil dat vergelijkbaar is met dat van de schone kunsten en wordt er gestreefd naar originaliteit, hoog technisch vakmanschap en vernieuwende thematiek.³

Aangezien juwelen verbonden zijn aan modeverschijnselen, worden reeds bestaande sieraden doorheen de tijd bewerkt en aangepast aan de contemporaine wensen. Deze ontmantelingen vormen de oorzaak voor het geringe aantal sieraden dat aan ons is overgeleverd. Om te achterhalen welke juwelen in een periode gedragen worden, kan de eigentijdse portretkunst geraadpleegd worden. In dit werkstuk worden de juweel- en portretkunst aan elkaar gelinkt om een algemeen beeld van de Renaissance sieraadontwerpen in de 16^{de} eeuwse Nederlanden te bekomen en worden de verschillen bestudeerd tussen de overgeleverde sieraden en deze op de portretten. In bijlage is een catalogus van 131 portretten toegevoegd waarop juwelen worden afgebeeld. De schilderijen

¹ Giltay-Nijssen, L., Pouwels, Pieter. *Juwelen*. (Bussum: 1961), 7-10.

² Bayer, Patricia. et al. *Juwelen Bronnenboek*. (Houten: 1990), 56.

³ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), Inleiding.

dateren uit de lange 16^{de} eeuw en zijn te situeren in de Nederlanden. De lijst omvat werken uit zowel museale en openbare kunstcollecties als uit privéverzamelingen, maar is door de grote productie aan portretkunst niet exhaustief. Doorheen de uiteenzetting wordt de evolutie van de 16^{de} eeuwse sieraden in de Nederlanden geïllustreerd en gestaafd door middel van deze kunstwerken.

De voorkeur voor de 16^{de} eeuw als tijdsafbakening gaat samen met de Renaissance die tijdens deze periode haar hoogtepunt in de Nederlanden bereikt. De wedergeboorte van de Klassieke Oudheid spoort de mens aan op zoek te gaan naar de ontwikkeling van een eigen identiteit. Deze zoektocht naar individualiteit gaat gepaard met het uiterlijk vertoon van welvaart en sociale status, dat onder meer terug te vinden is in de portretkunst. Het debat omtrent de idealisering en de fysionomische gelijkenis in de 16^{de} eeuwse portretkunst is het gevolg van het verlangen van de mens om zichzelf als autonoom individu te profileren. In deze context van culturele interesse is het uitermate geschikt om te onderzoeken of de sieraadkunst eveneens meegeniet van de artistieke hoogtepunten. Betekenen de kunstenaarsreizen naar Italië in functie van het bestuderen van de Klassieke Oudheid, net als bij de schilder- en beeldhouwkunst, een meerwaarde voor de sieraadkunst, of ontwikkelt deze kunstvorm zich doorheen de 16^{de} eeuw als een autonome discipline. Indien deze mobiliteit bij kunstenaars relevant is voor de juweelkunst, kan nagegaan worden of het teruggrijpen naar de Antieke Oudheid als inspiratiebron ook geldt binnen de ornamentiek van de sieraden. Bovendien kan met de typerende renaissancistische idee van de *homo universalis* in het achterhoofd onderzocht worden of het ambacht van het sieraadontwerpen en het goudsmeden in relatie met andere kunstuitoefeningen geplaatst kan worden en of er gemeenschappelijke kenmerken binnen de vormentaal van de verschillende kunstvormen aan te treffen zijn. Behalve de ornamentiek kan eveneens de gebruikte thematiek binnen de juwelen bestudeerd worden en de mogelijke link met de literatuur uit de Antieke Traditie blootgelegd worden.

De keuze voor de ontwikkeling van de Renaissance met het accent op de Nederlanden hangt samen met de interessante eigentijdse turbulenties binnen de politiek enerzijds en de religie anderzijds. In dit werkstuk wordt bestudeerd hoe de economische bloei van de Nederlanden onder het bewind van de Habsburgers en de latere Spaanse bezetting met de Hertog van Alva een rol speelt in de sieraadontwikkeling. Ook wordt de 16^{de} eeuwse juweelontwikkeling

in functie van de strubbelingen tussen de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden onder de loep genomen en wordt onderzocht of de verschillende geloofsovertuigingen die de Nederlanden in twee segmenten opdeelt, uiting krijgen in de vormentaal en onderwerpskeuze binnen de sieraadkunst.

In het eerste deel van deze scriptie wordt het economisch aspect belicht en wordt de rol van de Nederlanden binnen de internationale sieraadhandel nagegaan. De Nederlanden zijn een invloedrijke handelspartner in de 16^{de} eeuw die, omwille van hun gunstig gelegen positie een uitgebreid klantenbestand aanwerven en zo meespelen in de internationale economie van luxegoederen. Door de ontwikkeling van de scheepvaart en de ontdekkingsreizen groeit de internationale economie en is er een ongeziene handel van kostbare kleinoden als edelstenen en –metalen. Er wordt onderzocht welke steden als culturele centra van de Nederlanden binnen de ontwikkeling van de sieraadkunst functioneren en hoe de situatie na 1585 met het afsluiten van de Schelde verandert.

Vervolgens gaat het werkstuk verder met het schetsen van de doorbraak van het humanistisch gedachtegoed binnen de Nederlanden en de daarmee samenhangende evolutie binnen de portretkunst. Het debat omtrent de idealisering en fysionomische gelijkens wordt aangehaald en gekoppeld aan het toenemend verlangen naar het creëren van een eigen identiteit en het uitstralen van de sociale status. Hierbij wordt er dieper in gegaan op de toevoeging van rekwisieten, meer bepaald sieraden, als middel om de macht en rijkdom van de geportretteerde te legitimeren en te bevestigen.

In het derde deel van dit werkstuk wordt de ontwikkeling van het renaissancesieraad tegen de achtergrond van een korte juweelgeschiedenis geplaatst, die het ontstaan van de hanger als meest kenmerkend sieraadontwerp in de 16^{de} eeuwse Nederlanden aantoont. Er wordt onderzocht hoe de Klassieke Oudheid invloed uitoefent op de sieraadontwerpen en welke bijdrage het humanistisch gedachtegoed levert bij het dragen van juwelen. Vervolgens wordt de evolutie van de hanger aangehaald en worden de meest voorkomende ontwerpen uit de 16^{de} eeuw toegelicht. Hierbij worden zowel de ontwikkelingen in de vormelijke opbouw als de verschuivingen in het materiaalgebruik geanalyseerd en in verband gebracht met het internationale en interdisciplinaire karakter van de Renaissance vormentaal. Na deze vormelijke ontleding wordt als laatste de thematiek binnen de 16^{de} eeuwse sieraadkunst

uiteengezet. Er wordt onderzocht welke rol de Spaanse bezetting speelt binnen de onderwerpkeuze en of de verschillende godsdienstovertuigingen in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden een invloed op de representatievormen teweegbrengen. Naast deze religieuze thematiek, wordt het gebruik van mythologische taferelen en allegorieën in relatie tot de algemene invloed vanuit de Klassieke Oudheid geanalyseerd. Vervolgens worden de portrethanger en de pomander toegelicht en tot slot wordt er dieper ingegaan op de representatie van dieren, maritieme wezens en militaire thematiek.

Het onderzoek naar de evolutie van de sieraadkunst in de 16^{de} eeuwse Nederlanden vloeit voort uit een voorafgaande studie in de bachelorproef rond de algemene ontwikkeling van de juweelkunst tijdens de 15^{de} en 16^{de} eeuw in de Nederlanden en Italië, eveneens aan de hand van de portretkunst. Aangezien het aantal wetenschappelijke bronnen over sieraden die ouder zijn dan de 17^{de} eeuw beperkt is, dient de algemene schets van de sieraadgeschiedenis tijdens de Renaissance die tot stand kwam in de bachelorproef als basis voor deze scriptie. Net als bij de bachelorproef is ook dit onderzoek vertrokken uit de samenstelling van een catalogus met portretten, die beschikken over de weergave van sieraden. De portretten die opgenomen zijn in de catalogus dateren uit de 16^{de} eeuw en zijn te situeren in de Nederlanden. Om een algemeen beeld te krijgen van de sieraadontwikkeling tijdens de Renaissance werden de gerepresenteerde juwelen op de portretten visueel geanalyseerd en werd de vormelijke en thematische diversiteit doorheen de 16^{de} eeuw vastgelegd. Vervolgens werd de collectie met sieraden uit de portretten uitgebreid en vergeleken met de overgeleverde juweelontwerpen uit die tijd om tot een meer volledige sieraadevolutie te komen. Na dit visueel onderzoek werd de juweelkunst binnen de historische context van de 16^{de} eeuwse Nederlanden geplaatst en in verband gebracht met de eigentijdse politieke en economische belangen. Behalve het onderzoeken van deze twee aspecten, wordt ook de religieuze verdeeldheid die een prominente rol speelt binnen de geschiedenis van de 16^{de} eeuwse Nederlanden belicht en gerelateerd aan de sieraadkunst. Aangezien het aantal wetenschappelijke bronnen omtrent de sieraadkunst tijdens de Nederlandse Renaissance beperkt is, betekende het bestuderen van de historische context, dat resulteerde in het vinden van bronnen rond de 16^{de} eeuwse sieraadkunst in Spanje, een meerwaarde voor dit onderzoek. Door de bezetting van de Zuidelijke

Nederlanden oefent Spanje een grote invloed uit op de ontwikkeling van de Nederlandse sieraadkunst. Deze Spaanse invloed is tweezijdig, enerzijds nemen de bezette zuidelijke gebieden de Spaanse vormentaal over en anderzijds verzetten de Noordelijke Nederlanden zich tegen de Spaanse bezetting door zich af te zetten tegen deze vormentaal en geheel eigen sieraadontwerpen te creëren. Door het onderzoeken van de Spaanse juweelkunst kwamen belangrijke aspecten uit de Nederlandse sieraadkunst, waaronder het gebruik van religieuze thematiek, aan bod, die anders onderbelicht zouden geweest zijn.

De instelling die voor het onderzoek naar de geschiedenis van de Nederlandse sieraadkunst uit de 16^{de} eeuw de voornaamste wetenschappelijke bronnen te bieden heeft, is de bibliotheek van het Design Museum Gent. Lieven Daenens, de voormalige directeur van het museum breidde de boekencollectie rond de geschiedenis van de sieraadkunst tijdens zijn beleid aanzienlijk uit, waardoor het museum vandaag zelfs over enkele zeldzame toppublicaties beschikt.

Een factor die reeds in het onderzoek voor de bachelorproef een obstakel vormde, is het moeilijk vinden van afbeeldingen in hoge resolutie. Deze belemmering speelt zowel een rol in het onderzoek op portretten voor het samenstellen van de catalogus, als in het vinden van voorstellingen van overgeleverde sieraden. Vaak zijn er op portretten hangers te zien die over een interessante figuratieve voorstelling of een merkwaardige ornamentiek beschikken, maar door de lage kwaliteit van de afbeelding niet verder onderzocht kunnen worden. Dit fenomeen komt eveneens voor in het bestuderen van de overgeleverde sieraden en brengt een onvolledigheid in het onderzoek naar de ontwikkeling van de 16^{de} eeuwse sieraadkunst met zich mee.

De meerwaarde die dit onderzoek met zich meebrengt, komt tot stand door het plaatsen van de sieraadevolutie binnen de sociaal-politiek-economische context van de 16^{de} eeuw en de algemene Renaissance vormentaal. Voorgaande studies naar de geschiedenis van de juweelkunst zijn veelal gebaseerd op het geringe aantal overgeleverde sieraden, waardoor niet alle aspecten binnen de evolutie van de juweelkunst behandeld worden, aangezien een grote hoeveelheid Renaissance sieraden doorheen de geschiedenis verloren gegaan zijn door het herwerken van de ontwerpen naar de eigentijdse smaken of door ontmanteling. In enkele gevallen wordt het onderzoek naar de geschiedenis van de juwelen tijdens de Renaissance gekoppeld aan de portretkunst en uitgebreid met geschilderde

sieraadontwerpen waardoor de hiaten die aan te treffen zijn in de studies op basis van de overgeleverd ontwerpen deels weggewerkt worden. Opvallend is dat het verband met de eigentijdse sociale, politieke en economische belangen slechts in geringe mate aan bod komt en veelal geen diepgaande uitwerking krijgt. Zo worden er in de vooraanstaande publicatie van Yvonne Hackenborch verwijzingen gemaakt naar de bloei van de boekdrukkunst in de Nederlanden waardoor de Nederlandse sieraadontwerpen die opgenomen worden in de modelboeken een grote verspreiding kennen, en naar de Spaanse bezetting in de Zuidelijke Nederlanden en de onenigheid in de geloofsovertuiging tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, maar worden deze historische gebeurtenissen niet gekoppeld aan de evolutie in de vormtaal en uitwerking van de sieraadkunst. Behalve dit aspect wordt er in dit werkstuk eveneens ingegaan op de algemene ontwikkeling van de Renaissance en de daarmee samenhangende culturele interesse en zoektocht naar individualiteit. Hierbij wordt de sieraadkunst naast de schone kunsten geplaatst en wordt er gekeken of er vormelijke verbanden tussen de verschillende kunstdisciplines aan te treffen zijn.

2 HISTORISCHE ACHTERGROND

De bloei van de sieraadkunst in de 16^{de} eeuwse Nederlanden hangt samen met toenemende politieke en economische belangen. De ontwikkelingen in de scheepvaart en het groeiend aantal internationale handelscontacten zorgt ervoor dat de Nederlanden een prominente rol spelen binnen de eigentijdse economie en dat kunstenaars door de toenemende invoer uit het buitenland in contact komen met kostbare materialen als edelmetalen en –stenen. Door de politieke turbulenties ondergaat de economie in de Nederlanden belangrijke verschuivingen, die betrekking hebben tot de productie- en handelscentra van luxegoederen, waaronder sieraden. Om deze reden wordt een korte historische en economische achtergrond van de Nederlanden geschetst.⁴

2.1 HANDEL 1500 - 1560

Vanaf de 16^{de} eeuw krijgt de handel rondom de Middellandse Zee een intercontinentaal karakter en ontstaat een mondiale economie met netwerken in Europa, Amerika, Oost-Azië en West-Afrika. Voor de zestiende eeuwse schipper is het moeilijk om een nauwkeurig tijdstip van aankomst te bepalen, waardoor er een stijgende vraag is naar een grote centraal gelegen markt waar goederen uit heel Europa verzameld en aangeboden worden.⁵ Door deze markt is men verzekert van een constant aanbod, stabiele, niet al te hoge prijzen en een permanente vraag naar de producten. De Nederlanden komen omwille van de gunstige ligging in aanmerking om de taak van stapelmarkt te vervullen.⁶ Hierdoor zakken kooplieden van over de hele wereld af naar de Nederlanden om hun koopwaren te verhandelen en groeien de Nederlandse steden uit tot volwaardige metropolen.⁷ Door de onstabiele politieke omstandigheden in het noorden tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw genieten de Zuidelijke Nederlanden van een economische welvaart met handel in materialen als zilver, goud en edelstenen. De circulatie van deze luxegoederen zorgt ervoor dat de evolutie van de sieraadkunst gestimuleerd wordt en de voornaamste ontwikkelingen tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw in de Zuidelijke Nederlanden te situeren zijn.⁸ De wereldwijde

⁴ Blom, J.C.H.. Lamberts, E. *Geschiedenis van de Nederlanden*. (Rijkswijk: 1993), 127-130.

⁵ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 41-50.

⁶ Blom, J.C.H.. Lamberts, E. *Geschiedenis van de Nederlanden*. (Rijkswijk: 1993), 163-200.

⁷ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 41-50.

⁸ Ibid., 101-103.

contacten die voortkomen uit de handel in het zuiden creëren in de kringen van adel en rijke kooplieden een klimaat van nieuwsgierigheid naar het onbekende en begeerte naar luxegoederen die hun hoge sociale status bevestigen.⁹

De meest vooraanstaande handelssteden in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw zijn Mechelen, Brugge en Antwerpen. Mechelen dankt haar culturele bloei aan het bewind van Margaretha van Oostenrijk (1480-1530), die de taak van Generale Gouverneur over de Nederlanden van 1505-1530 op zich neemt en van haar hof een belangrijke ontmoetingsplaats maakt voor humanisten en kunstenaars. Net als de hertogen van Sforza en Groothertogen De Medici in Italië, treedt Margaretha, als een van de enigen in de Nederlanden, naar voren als mecenas en is ze bijzonder belangrijk voor de ontwikkeling van kunst en cultuur in de Nederlanden.¹⁰ Kunstenaars, zowel uit het binnenland als het buitenland, kunnen onder haar bescherming rekenen op private commissies en publieke erkenning. Door de aanwezigheid van het groot aantal kunstenaars in Mechelen is er een sterke wederzijdse beïnvloeding tussen buitenlandse en Nederlandse kunstenaars en worden nieuwe technieken en elementen in de vormentaal snel verspreid en opgenomen in het oeuvre van kunstenaars en goudsmeden. Op die manier wordt Mechelen een belangrijk cultureel centrum waar de invloed van de Renaissance duidelijk zichtbaar is.¹¹ Later neemt Maria van Hongarije de taak van Generale Gouverneur over de Nederlanden over en regeert zij vanuit Brussel, waardoor Mechelen naar de achtergrond geschoven wordt en het belang van de stad binnen de culturele ontwikkeling afneemt naarmate de 16^{de} eeuw vordert.¹²

De economische welvaart in Brugge tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw komt tot stand door de verschillende kanalen, die het centrum van de stad verbinden met de toegang tot zee. Hierdoor groeit Brugge uit tot een stad met internationale belangen voor de handel in kostbare producten als wijn, textiel, specerijen, ivoor, sieraden en luxueuze voedingswaren. Reeds in de late 15^{de} eeuw beschikt de Brugse economie over netwerken in Portugal, Spanje en Italië en speelt de stad, omwille van haar gunstige ligging en grote bereikbaarheid, een belangrijke rol als afzetmarkt en contactpunt met de mediterrane wereld.¹³ De internationale positie van Brugge wordt duidelijk geïllustreerd op het gebied van de

⁹ Ibid., 100-103.

¹⁰ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 223-264.

¹¹ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luyten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 101-103.

¹² Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 5-30.

¹³ Vandewalle, André. *Hanzekooplui en Medicbankiers; Brugge, wisselmarkt van Europese culturen*. (Oostkamp: 2002), 45-64.

kunstkwaliteit. Buitenlandse kunstenaars vervaardigen kunstwerken voor gegoede burgers van talrijke naties die zich in de economisch en cultureel welvarende stad vestigen.¹⁴ De schilderkunst van de Vlaamse Primitieven betreft de meest prestigieuze kunstexport en wordt uitgebreid met diverse disciplines van kunstnijverheid waaronder koperwerk, instrumentenbouw en sieraden.¹⁵ De geleidelijke degradatie van Brugge tot minderwaardig handelscentrum tijdens de overgang naar de 16^{de} eeuw is verweven met interne politieke problemen omtrent het verzet tegen Maximiliaan van Oostenrijk (1459-1519), de verzanding van het Zwin¹⁶, het gebruik van nieuwe routes over land en het toenemende permanente karakter van de Antwerpse jaarmarkten in tegenstelling tot de tijdelijke Brugse jaarmarkten.¹⁷ Deze factoren zorgen ervoor dat de handel in luxegoederen, waaronder schilderkunst en sieraden, verschuift naar Antwerpen en er een einde komt aan de economische integratie van de Middellandse Zee, de Atlantische Oceaan en de Oostzee in Brugge.¹⁸

De bloeiende economie in Antwerpen wordt veroorzaakt door de commerciële infrastructuur en de organisatie van jaarmarkten, die niet onder de gildedwang vallen en bijgevolg veel handelaars uit het buitenland lokken.¹⁹ De grote en diverse kunstenaarspopulatie, de levendige kunstmarkt en het goede netwerk van handelscontacten en exportmogelijkheden zorgt ervoor dat juweelontwerpers, goudsmeden en edelsteenbewerkers uit binnen- en buitenland afzakken naar Antwerpen om hun ambacht naar een hoger niveau te tillen. Hierdoor groeit de havenstad uit tot een groot artistiek innovatief productiecentrum, die de omliggende wereld cultureel voedt.²⁰ Net als in de rest van de Nederlanden, wordt de diamanten- en juweelhandel ook in Antwerpen door Italiaanse - meer bepaald Venetiaanse koopfamilies²¹ - beheerd en verkopen zij naast kostbaar fruit, textiel en suiker een van de meest luxueuze goederen, namelijk juwelen.²² De eerste Italiaanse diamanthandelaars settelen zich reeds in 1491 in Antwerpen en vanaf het begin van de 16^{de} eeuw speelt de stad een prominente rol in de internationale juweelhandel.²³ De dominante positie van de Italiaanse koopfamilies binnen de Nederlandse sieraadhandel is

¹⁴ Vermeersch, Valentin. *Brugge en Europa*. (Antwerpen: 1992), 6-20.

¹⁵ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 20-23.

¹⁶ Vermeersch, Valentin. *Brugge en Europa*. (Antwerpen: 1992), 40-54.

¹⁷ Martens, Maximiliaan P.J.. *Brugge en de Renaissance: van Memling tot Pourbus*. (Brugge: 1998), 53-58.

¹⁸ Vandewalle, André. *Hanzekooplui en Medicbankiers; Brugge, wisselmarkt van Europese culturen*. (Oostkamp: 2002), 45-64.

¹⁹ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 249-252.

²⁰ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 98-99.

²¹ *Ibid.*, 253-257.

²² Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 20-23.

²³ Bari, Hubert. Sautter, Violaine. *Diamonds: In the Heart of the Earth, in the Heart of Stars, at the Heart of Power*. (Parijs: 2001), 236-257.

het resultaat van de leidinggevende rol die de Italiaanse havenstad Venetië reeds op het einde van de 14^{de} eeuw vertolkt. Door haar gunstige ligging vormt Venetië het commerciële centrum en het knooppunt tussen het Oosten en het Westen voor de in- en uitvoer van kostbare materialen en juwelen. Tot in de 16^{de} eeuw heeft Venetië een monopolie op de aanvoer van diamanten uit India, het enige land vanwaar diamanten doorheen de hele geschiedenis op regelmatige basis worden aangevoerd. Behalve de controle op de diamantenhandel vanuit India, beschikt Venetië ook over een eigen industrie, die voornamelijk gericht is op het polijsten van edelstenen.²⁴ Een van de meest bekende families binnen de juweel- en edelsteenhandel is de Italiaanse familie Affaitadi, die te Cremona nabij Venetië woont. Deze adellijke familie voert handel in suiker en kruiden en is bovendien betrokken bij de banktransacties van de hoofdhandelscentra uit het Westen, zoals Brugge, Lissabon, Londen, Rome en Venetië. Omwille van de succesvolle praktijken in de kruidenhandel en suikereconomie kan Juan Carlo Affaitadi zich toeleggen op handel in luxegoederen en exporteert hij diamanten uit India, via Lissabon naar Antwerpen, om ze daar te bewerken. Het overgrote deel van de afgewerkte edelstenen wordt vervolgens opnieuw naar Italië en Portugal geëxporteerd om in sieraden te verwerken.²⁵ Vanaf de jaren 1560 nemen de Portugezen de dominante positie van de Italianen in de Nederlandse sieraadhandel over en reeds in 1572 beheert de Portugese natie 94 handelshuizen, die zich focussen op de handel in koloniale goederen, waaronder edelstenen en juwelen, uit Afrika en Azië.²⁶

2.2 HANDEL VANAF 1560

De droom van een economisch sterk Nederland wordt in de jaren 1560 bemoeilijkt door politieke en religieuze turbulenties, die voortvloeien uit het verzet van de Protestanten onder leiding van Willem I van Oranje (1533-1584), stadhouder van Holland en Zeeland, tegen het door Filips II (1527-1598) opgelegde Rooms-Katholicisme.²⁷ De periode van opstand is echter van korte duur, want reeds in 1567 besluit Filips II, na het ervaren van de

²⁴ Ibid., 93-95.

²⁵ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 38-42, 253-257.

²⁶ Bari, Hubert. Sautter, Violaine. *Diamonds: In the Heart of the Earth, in the Heart of Stars, at the Heart of Power*. (Parijs: 2001), 185-190.

²⁷ Blom, J.C.H.. Lamberts, E. *Geschiedenis van de Nederlanden*. (Rijkswijk: 1993), 145-150.

tegenstand, de Hertog van Alva (1507-1582) als landvoogd aan te stellen.²⁸ De aankomst van Alva met de Spaanse legers in 1567 in Brussel en het oprichten van de Raad van Beroerten, een uitzonderingsrechtbank die zich speciaal toelegt op de bestraffing van de leiders die verantwoordelijk zijn voor de troebelen, zorgt voor politieke onrust. Deze geloofsvervolgingen zorgen samen met de politiek ongunstige situatie voor een ware volksverhuizing, van onder andere ambachtsmannen en handelaars, naar minder woelige plaatsen in onder meer Engeland, Scandinavië, Duitsland, Zwitserland en de Noordelijke Nederlanden, waardoor het maatschappelijke en culturele leven in de Zuidelijke Nederlanden langzamerhand ontwricht wordt.²⁹ De beeldenstorm, de verschillende opstanden en de grote volksverhuizing naar de Noord-Nederlandse steden, zorgen voor het verbreken van de samenhang tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Door de bloei van de steden en de emigratie van de kunstenaars en ambachtslieden uit het zuiden krijgt de kunstproductie in de Noordelijke Nederlanden een sterke impuls.³⁰ Er ontstaat een nieuwe burgerlijke elite, onder wie een toenemend aantal gefortuneerde verzamelaars en kunstliefhebbers, die zich omringen met luxegoederen als portret- en sieraadkunst.³¹ De hoge kwaliteit binnen de kunstproductie is te wijten aan de immigratie van een groot vakmanschap uit het zuiden.³² Terwijl de Zuidelijke Nederlanden door de Hertog van Alva en de Spaanse troepen onderdrukt worden, verplaats de dynamiek van het economisch leven zich naar de opstandige provincies in de Noordelijke Nederlanden, die in 1579 het verbond de Unie van Utrecht sluiten en zich gezamenlijk verzetten tegen de Spaanse overheersing. De zeven betrokken provinciën, Holland, Zeeland, Utrecht, Gelderland, Overijssel, Friesland en Groningen, genieten dankzij hun onafhankelijkheid van een economische groei met belangrijke handelssteden als Haarlem, Leiden en Utrecht enerzijds en Amsterdam als commerciële hoofdstad van Europa anderzijds.³³ Deze economische opmars van Amsterdam wordt versterkt door de Spaanse verovering van Antwerpen en het afsluiten van de Schelde in 1585, waardoor de superioriteit van Antwerpen als havenstad afneemt.³⁴ De samenballing van cultuur en kennis zorgt, samen met de aanwezige maritieme deskundigheid en het

²⁸ Blockmans, Wim. (red) Pleij, Herman. (red) *Plaatsen van Herinnering; Nederland van Prehistorie tot Beeldenstorm*. (Amsterdam: 2007), 500-529.

²⁹ Vlieghe, Hans. *Flemish Art and Architecture 1585-1700*. (New Haven: 1998), 1-4.

³⁰ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Lijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 101-184.

³¹ Filedt Kok, Jan Piet. (red) Halsema-Kubes, Willy. (red) Kloek, Wouter Theodoor. (red) *Kunst voor de Beeldenstorm; Noordnederlandse kunst 1525-1580*. ('s-Gravenhage: 1986), 13-50.

³² Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Lijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 200-234.

³³ Seymour, Slive. *Dutch Painting 1600-1800*. (New Haven: 1995), 2-6.

³⁴ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 44-48.

arbeidspotentieel voor het ontstaan van een enorme groei binnen overzeese handel en scheepvaart, wat de aanvoer van luxegoederen, waaronder edelstenen en –metalen, doet toenemen.³⁵ Door het aanwakken van het burgerlijk aandeel in het kunstpatronaat en de wil tot het creëren van een eigen identiteit, gespiegeld aan hogere klassen, stijgt de consumptie van kunst en luxevoorwerpen, waaronder portret- en sieraadkunst.³⁶ Zowel adellijke kringen als welvarende burgers genieten van de macht en de schittering van de kunstproductie en voeren een ongeziene concurrentie in pronkzucht.³⁷

2.3 VRIJE MARKT

Ondanks de prominente rol van de sieraadhandel binnen de Nederlandse economie is het aantal overgeleverde bronnen schaars en is bijgevolg het aantal ambachtsmannen dat gedurende de 16^{de} eeuw in de sieraadkunst tewerkgesteld wordt moeilijk te bepalen. De registers betreffende de taksen bevat een opsomming van de verschillende sieraadambachten, maar is zeker niet exhaustief en deelt slechts een klein facet van de totale werkkrachten mee.³⁸ Een van de weinig overgeleverde bronnen is het geschrift *Descrittione di tutti i paesi bassi* uit 1567 van de hand van Ludovico Guicciardini, een Florentijnse schrijver, dat 124 goudsmeden in Antwerpen vermeldt, los van de edelsteenbewerkers en andere steensnijders.³⁹ Uit zijn registers kan opgemaakt worden dat niet alle diamantbewerkers en juweelontwerpers onder zijn bevoegdheid afkomstig zijn uit Antwerpen. Een voorbeeld hiervan is de Piëmontische meesterdiamantbewerker Frans Messingh, die vermeld wordt in het register van 1555.⁴⁰

De schaarste aan historische bronnen is te wijten aan het feit dat de edelsteenhandel gedurende de 16^{de} eeuw een vrije constante is, waardoor zowel inwoners van de stad als buitenlanders kunnen meedraaien in deze economie. Het idee van de vrije markt vindt zijn oorsprong in de 15^{de} eeuw wanneer verschillende tentoonstellingsruimtes voor het etaleren en verkopen van kunstwerken ontstaan. Antwerpen is met haar jaarmarkten, die niet onder de gildedwang vallen en bijgevolg veel handelaars uit het buitenland lokken, een koploper

³⁵ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 101-200.

³⁶ *Ibid.*, 245-249.

³⁷ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 121-130.

³⁸ *Ibid.*, 237-241.

³⁹ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 223-264.

⁴⁰ Guicciardini. Ludovico. *Beschryving van Antwerpen*. (Tienen: 1995), 140.

binnen het concept van de vrije markt. Langzamerhand krijgen deze jaarmarkten doorheen de 15^{de} eeuw een permanent karakter en ontstaan er in de stad verschillende panden met concentraties van gespecialiseerde handelaars in allerlei luxegoederen, waaronder sieraden en edelstenen. De goud- en zilversmeedkunsten worden gedurende de 16^{de} eeuw zowel verkocht in gegroepeerde juwelierskramen binnen de panden, als in de winkels van de edelsmeden, die eveneens dicht bij elkaar liggen in de steden.⁴¹ Door deze vrije markt ontbreken brieven en documenten tussen de edelsteenbewerkers, -handelaars en het stadsbestuur en is het bijgevolg moeilijk te bepalen hoeveel mensen tewerkgesteld en betrokken zijn binnen de juweelhandel en –productie van de 16^{de} eeuwse Nederlanden.⁴²

Opvallend is dat juweliers tijdens de 16^{de} eeuw niet wachten op klanten, maar potentiële kopers opzoeken en door de exportgarantie, naar zowel binnen- als buitenland, produceren voor de algemene vraag. Specifieke vormen en iconografie zijn economisch onverstandig, waardoor er een grote productie confectiekunst voor anonieme klanten tot stand komt, die later op verzoek van de koper aangepast kan worden.⁴³ Door de vele buitenlandse werkkrachten en het principe van de vrije constante, wordt, naarmate de 16^{de} eeuw vordert, de klemtoon binnen de sieraadhandel eerder gelegd op omzet, dan op het leveren van kwaliteit.⁴⁴ Om deze mentaliteit tegen te gaan en om zichzelf te beschermen in tijden van crisis, wordt in 1577 de *Natie van Diamant- en Robijnsnijders* opgericht.⁴⁵ Het streven naar een hoge kwaliteit, die het gevolg is van een langdurige en vruchtbare opleiding, is een van de standpunten van deze kleine gilde. Behalve dit tracht de gilde, met het oprichten van een leerschool, het aantal ambachtsmannen binnen de juweelproductie te reduceren en een noodzakelijke professionaliteit aan de leden van de gilde op te leggen.⁴⁶ Opvallend is dat deze gilde pas in 1582 doorbreekt, na het ondermijnen van de Portugese tegenstand.⁴⁷

⁴¹ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 249-252.

⁴² Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 57-60.

⁴³ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 235-248.

⁴⁴ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 60-65.

⁴⁵ Campbell, Gordon. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. (Oxford: 2006), 20-21.

⁴⁶ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 60-65.

⁴⁷ *Ibid.*, 57-65.

3 PORTRETKUNST

Er zijn, ondanks de grote eigentijdse populariteit, slechts een kleine hoeveelheid renaissancesieraden overgeleverd.⁴⁸ Dit fenomeen is enerzijds te wijten aan de voortdurende veranderingen in de mode, waardoor juweelontwerpen aangepast worden aan de eigentijdse smaken en anderzijds aan de economische waarde die tijdens de Renaissance aan de juwelen wordt toegeschreven, waardoor de ontwerpen ontmanteld worden en de kostbare materialen als monetaire eenheid verhandeld worden.⁴⁹ Een belangrijke bron om de evolutie van de sieraadkunst doorheen de 16^{de} eeuw te achterhalen is de portretkunst. Deze historische afbeeldingen zijn door de verbeelding van de kunstenaar en de inspraak van de opdrachtgever niet geheel betrouwbaar, maar geven wel een goed algemeen beeld van de ontwikkeling van de eigentijdse juweelkunst. Opmerkelijk is echter dat de evolutie van de juweelkunst op de portretten trager tot ontwikkeling komt en bijgevolg niet geheel parallel loopt met de werkelijke ontplooiing van de sieraadkunst.⁵⁰

De Nederlandse portretkunst uit de 16^{de} eeuw is door de toenemende idee van autonome identiteit en de tweestrijd tussen fysionomische gelijkenis en idealisering een interessant gegeven. De persoonlijke verheerlijking en de representatie van de sociale status primeert tijdens de Renaissance in Italië en wordt door de kunstenaarsreizen geïntroduceerd in de Nederlanden. Het weergeven van de welgesteldheid wordt kracht bijgezet door de toevoeging van allerhande luxeartikelen, waaronder sieraden met kostbaar goudsmeedwerk en grote edelstenen. Om de ontwikkeling van de juweelkunst binnen de portretkunst te kaderen, wordt in dit hoofdstuk een geschiedenis van de Nederlandse portretkunst met betrekking tot de zoektocht naar identiteit uiteengezet.

3.1 ONTSTAAN VAN PORTRETKUNST

Het woordenboek *Van Dale* beschrijft het woord *portret* als een afbeelding van een persoon, waarbij de gelaatstreken als hoofdzaak beschouwd worden. De Franse term *portrait*, die aan de basis ligt voor het Nederlandse woord *portret*, zorgt reeds in het Middelnederlands voor het tot stand komen van de termen *portraiture* en *portraict*. Beide woorden verwijzen

⁴⁸ Turner, Jane. *The Dictionary of Art*. (New York: 1996), 517-519.

⁴⁹ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 69-71.

⁵⁰ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. (Amsterdam: 1961), 37-64.

naar een geschilderde of getekende afbeelding van een individu, die als gelijkend wordt ervaren. Het Franse woord *portrait* is op zijn beurt ontleend aan het Latijnse werkwoord *protrahere*, wat uittrekken of tevoorschijn halen betekent; met andere woorden, datgene wat kenmerkend is, wordt nagetrokken, naar voren gehaald, het wordt ontdekt.⁵¹

Plinius de Oudere (ca. 23-79) benoemt in zijn encyclopediereeks *Naturalis Historia* uit 77 na Christus de portretkunst tot het begin van alle kunstvormen en schuift de macht van de liefde als oorzaak voor het ontstaan van deze kunstwerken naar voren. Om deze oorsprong toe te lichten, haalt hij de mythe van Kora, de dochter van de pottenbakker Boutades uit Sikyon, aan die, voor het vertrek van haar geliefde samen met haar vader, de schaduwomtrek van haar beminde op de muur tekende. Dit silhouet werd vervolgens gevuld met klei, waardoor Kora over een zichtbare herinnering van haar partner beschikte en de portretkunst geboren werd.⁵² Een andere mythe, die eveneens gekoppeld kan worden aan de oorsprong van de portretkunst, is deze van Narcissus. Net als Plinius roept ook Leon Battista Alberti (1404-1472), schilder en filosoof, de liefde uit als drijfveer voor het ontstaan van de portretten. In zijn verhandeling over schilderkunst uit 1435 stelt Alberti, in tegenstelling tot Plinius, niet de begeerte voor de andere, maar het egocentrisch motief van het narcisme aan als aanzet voor de ontwikkeling van de portretkunst.⁵³ Behalve deze twee mythes, zijn er ook in de Bijbel verhalen terug te vinden die het belang van de natuurgetrouwe portretkunst aantonen. Zo is er enerzijds de Heilige Veronica die een afdruk van de gekruisigde Christus maakt, door zijn gezicht met een doek te deppen en anderzijds de Heilige Lucas die geïnspireerd is door de verschijning van de Maagd Maria en een portret van haar creëert.⁵⁴

De portretkunst beleeft sinds de Oudheid een bloei en komt in deze periode reeds voor in talrijke uitvoeringen als beelden, bustes, muurschilderingen, sarcofagen, etc.⁵⁵ Als meest gegeerd genre binnen de schilderkunst speelt de portretkunst een grote rol in de geschiedenis van de westerse kunst en is ze cruciaal voor de vorming van het individualisme in de Renaissance. Het doorbreken van het Humanisme, waarin het werkelijke en aardse in de belangstelling staan, zorgt samen met de herontdekking van de klassieke schoonheid voor een nieuw mens- en wereldbeeld dat diametraal staat tegenover de dogmatische

⁵¹ Havelaar, Just. *Het Portret Door de Eeuwen Heen*. (Arnhem: 1930), 11-13.

⁵² Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 1-13.

⁵³ Kanz, Roland. *Portretten*. (Taschen: 2009), 6-7.

⁵⁴ Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 1-13.

⁵⁵ Kanz, Roland. *Portretten*. (Taschen: 2009), 8-9.

scholastiek van de late Middeleeuwen. Dankzij de internationale filologische en cultuurhistorische interesse ontstaat er een grote bewondering voor de creativiteit in het denken van de klassieke auteurs, die leidt tot een grote gedrevenheid om, via analyse en systematische vergelijking, zoveel mogelijk teksten uit de Oudheid aan de anonimiteit te onttrekken.⁵⁶ Deze nauwkeurige bronnenkritiek vormt de aanleiding voor het tot stand komen van een kritische houding binnen het brede kader van kennis, het ontstaan van wetenschappelijke en empirische gezindheid en het toenemend besef van persoonlijkheidswaarde dat samenhangt met de vernieuwde visie omtrent mens en wereld.⁵⁷ Door dit aanwakkerend zelfbewustzijn wordt de portretkunst vanaf de 15^{de} eeuw gezien als hulpstuk voor het creëren van identiteit, die de menselijke kracht en haar absolute waardigheid bevestigt.⁵⁸ Het functioneren van portretkunst als ultieme rechtvaardiging van het autonome individu hangt samen met de grote wens van de opdrachtgever om na de dood aanwezig te blijven. Deze vooraanstaande werkzaamheid van herinnering of memoria vormt de oorzaak voor de aanvankelijke nauwe connectie tussen de portretkunst en de grafcultuur.⁵⁹ Door het bewaren van een voorstelling van een menselijk figuur na het overlijden, wordt de overleden herdacht door latere generaties en overwint de schilderkunst als het ware de tijd. Behalve het overwinnen van de tijd, kan de portretkunst ook de afstand overmeesteren. Het bestellen van portretten om de afwezige aanwezig te stellen is naast de naderende dood tijdens de 16^{de} eeuw een veelvoorkomende aanzet voor het creëren van portretten. Een voorbeeld van deze *freundschaftsbildnis* zijn de pendantportretten van Erasmus en Pieter Gilles door Quinten Metsys (Afb. 1-2) als geschenk voor Thomas Morus in Londen.⁶⁰ Het groot verlangen naar de aanwezigheid van het afwezige maakt dat het begrip aandenken naast de artistieke waarde een vooraanstaand motief is voor het bestellen van portretkunst.⁶¹

Aanvankelijk was de portretkunst en haar aanzien een privilege voorbehouden aan vorsten, edellieden en vertegenwoordigers van hogere geestelijkheid, maar aan het einde van de 15^{de} eeuw laten ook gegoede burgers, als kooplieden, bankiers, ambachtslieden, humanistische geleerden en kunstenaars, zich portretteren. Door de sociale mobiliteit en de

⁵⁶ Vermeersch, Valentin. *Brugge en Europa*. (Antwerpen: 1992), 252-265.

⁵⁷ Havelaar, Just. *Het Portret Door de Eeuwen Heen*. (Arnhem: 1930), 69.

⁵⁸ Woodall, Joanna. *Anthonis Mor: Art and Authority*. (Zwolle: 2007), 418-422.

⁵⁹ Kanz, Roland. *Portretten*. (Taschen: 2009), 9-10.

⁶⁰ Stighelen, Katlijne Van der. *Hoofd en Bijzaak; portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*. (Leuven: 2008), 11-28.

⁶¹ Schneider, Norbert. *Schilderkunst; Meesterwerken uit de Europese portretschilderkunst 1420-1670*. (Taschen: 1995), 26-28.

economische vooruitgang neemt het geloof van de burgerij in zichzelf op het einde van de 15^{de} eeuw toe.⁶² Dit nieuw zelfbeeld correspondeert met de optimistische ideeën omtrent de menselijke waardigheid en de autonomie van het individu en wordt onder meer toegelicht in het vooraanstaand traktaat *De Dignitate Hominis* (1486) door de Italiaanse Renaissance filosoof Pico della Mirandola (1463-1494).⁶³ In haar zoektocht naar een eigen identiteit en de legitimatie van haar sociale status imiteert de burgerij de adellijke voorbeelden. Hierdoor resulteert het rechtvaardigen van persoonlijke trots en erkenning door middel van de portretkunst tijdens de 16^{de} eeuw in een pronkerige concurrentiestrijd tussen de adel en de burgerij.⁶⁴

3.2 GELIJKENIS EN IDEALISERING

Portretten uit de vroege Renaissance zijn, in tegenstelling tot latere werken, gericht op een sterke belangstelling voor de fysionomie, inclusief de eigenaardigheden en imperfecties.⁶⁵ Men streeft naar een natuurgetrouwe weergave die de uniekheid van de geportretteerde, als een soort identiteitsbewijs, weergeeft.⁶⁶ In tegenstelling tot de Italiaanse portretkunst die reeds aan het begin van de 16^{de} eeuw de vrijheid van het individu in de samenleving uitstraalt, reflecteert de Nederlandse portretkunst in diezelfde periode de patronen van de feodale maatschappij en het Middeleeuws concept van een wereld die sterk afgebakend is.⁶⁷ De aandacht voor de externe exactheid in het afgebeelde enerzijds en de toewijding van de talrijke details anderzijds zorgen binnen de Nederlandse kunst voor een waarheidsgetrouwe voorstelling van de wereld, die samengaat met de passieve contemplatie van devotie.⁶⁸ De superieure positie van religie in de Nederlandse cultuur beperkt het persoonlijk denken en ondernemen en brengt, in tegenstelling tot de autonomie van het Italiaanse individu, een onderwerping van de mens aan god teweeg.⁶⁹ Voor de vroege 16^{de} eeuwse Nederlander wordt het goddelijke ideaal gerealiseerd door de naturalistische mimesis, de vrome imitatie van de natuur in al zijn variëteiten inclusief de imperfecties.⁷⁰ Deze verschillen binnen de

⁶² Schneider, Norbert. *Schilderkunst; Meesterwerken uit de Europese portretschilderkunst 1420-1670*. (Taschen: 1995), 6-11.

⁶³ Mirandola, Pico della. Coul, Michiel op de. (ed) *Rede over de menselijke waardigheid*. (Groningen: 2008), 9-54.

⁶⁴ Schneider, Norbert. *Schilderkunst; Meesterwerken uit de Europese portretschilderkunst 1420-1670*. (Taschen: 1995), 6-30.

⁶⁵ Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 1-13.

⁶⁶ Kanz, Roland. *Portretten*. (Taschen: 2009), 6-7.

⁶⁷ Seymour, Slive. *Dutch Painting 1600-1800*. (New Haven: 1995), 246-261.

⁶⁸ Woodall, Joanna. *Anthony's Mor: Art and Authority*. (Zwolle: 2007), 109-113.

⁶⁹ Seymour, Slive. *Dutch Painting 1600-1800*. (New Haven: 1995), 246-261.

⁷⁰ Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 1-13.

Nederlandse en Italiaanse ideologie zijn onder meer ook terug te vinden in de status en de maatschappelijke positie van kooplieden en kunstenaars tijdens de vroege Renaissance.⁷¹ Terwijl de Nederlanden het volkse uitstraalt, verkondigt Italië de waarden van de aristocratie. Zo voelt de Italiaanse handelaar zich, in tegenstelling tot de volkse koopman in de Nederlanden, een drager van de cultuur. De Nederlandse schilder wordt aan het begin van de 16^{de} eeuw nog steeds beschouwd als een ambachtsman, terwijl de Italiaanse schilder zich als kunstenaar profileert.⁷² Het overgrote deel van de kunstenaars in de Nederlandse steden onderscheidt zich, in tegenstelling tot Italië, niet van andere gespecialiseerde ambachtslieden en maken samen met andere ambachten deel uit van stedelijke corporaties. Bovendien tonen de lonen tussen de verschillende werkzaamheden geen grote waarneembare verschillen aan, die op speciale maatschappelijke posities van kunstenaars zouden kunnen wijzen en is het signeren van kunstwerken in de Nederlanden pas veel later ingeburgerd, in vergelijking met Italië.⁷³ Ook in de architectuur blijft de Nederlandse bouwmeester van statige burgerwoningen en grootse gildehuizen in de lange Gotische traditie anoniem, terwijl de bij naam vernoemde Italiaanse bouwmeester hoge koepels en kolossale palazzi construeert naar de studie van Romeinse bouwvallen. Italië veracht, in tegenstelling tot de traditionele Nederlanden, de oude Gotische stijl als barbaarse middeleeuwse traditie en creëert een nieuwe bouwstijl met een groots, sierlijk en vooral wetmatig karakter. Steden als Brugge en Florence geven deze twee verschillende culturen weer. De eerst vermelde stad beschikt over kleine gesloten pleintjes, welvende grachten, smalle en gotische constructies, gelegen aan nauwsluitende straten, terwijl Florence door de indrukwekkende palazzi en de imponerende monumenten een grootse sfeer uitstraalt. Anders dan in Brugge, waar de wedergeboorte van de Klassieke Oudheid verweven wordt met het Gotisch verleden, vindt in Florence de Renaissance, als nieuwe levenshouding, meteen haar intrede.⁷⁴

De Nederlanden gaan tijdens de 16^{de} eeuw het voorbeeld van het artistieke reveil in Italië achterna en komen dankzij de kunstenaarsreizen in contact met de esthetische en morele waarden van het Humanisme, die een groeiend cultureel enthousiasme met zich meebrengen. De opkomende idee van de *homo universalis* creëert samen met de

⁷¹ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 240-243.

⁷² Havelaar, Just. *Het Portret Door de Eeuwen Heen*, (Arnhem: 1930), 69.

⁷³ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 240-243.

⁷⁴ Havelaar, Just *Het Portret Door de Eeuwen Heen*, (Arnhem: 1930), 69.

persoonlijheidsdrang doorheen de 16^{de} eeuw een vernieuwde levensstijl in de Nederlanden met een grotere ondernemingszin dan in het verleden.⁷⁵ Langzamerhand staat de mens in het centrum van de wereld en staat de gehele schepping in dienst van hem. Tijdens de Middeleeuwen en de vroege Renaissance staat de kunst in de Nederlanden in dienst van de religie, waardoor zij vaak over een abstracte inhoud beschikt. Dit verandert in de loop van de 16^{de} eeuw, wanneer de algemene mens, die de blik richt op de hemel, vervangen wordt door een individu dat zichzelf wil herkennen en bijgevolg het inhoudelijke en de weergave van de kunst aan belang winnen.⁷⁶ Er heerst een drang naar een persoonlijk leven in harmonie met de natuur en een ideaalbeeld van een evenwichtig bestaan, dat evenzeer geestelijk als zinnelijk is.⁷⁷ Deze nieuwe waarden en standpunten omtrent individualiteit creëren binnen de 16^{de} eeuwse Nederlandse portretkunst een tweestrijd tussen de fysionomische gelijkenis en de idealisering van de geportretteerde.⁷⁸ De absolute gelijkenis, die dominant is binnen de Nederlandse portretkunst tijdens de vroege Renaissance, wordt doorheen de 16^{de} eeuw sterk bevochten en gerelativeerd door de groeiende aandacht voor het weergeven van gedachten en standpunten van de geportretteerde samen met de vernieuwde belangstelling voor de idealen van schoonheid.⁷⁹ Deze interesse in esthetiek en in de weergave van de psychologische betekenis van mimiek en gebaren bij de geportretteerde vormen de oorzaak voor het ontstaan van nieuwe visuele technieken. Deze nieuwe methodes leveren, met behulp van geometrische vormen, een nauwkeurige analyse van het gezicht en het lichaam van de geportretteerde, waardoor universele en idealistische kwaliteiten aan het portret toegeschreven worden.⁸⁰ Met talrijke studies rond esthetische verhoudingen en normen, tracht de kunstenaar doorheen de 16^{de} eeuw een ideale vormtaal te bereiken.⁸¹ Geportretteerden worden afgebeeld als beroemdheden, koningen, prinses en prinsessen, waarbij de natuurgetrouwe weergave langzamerhand ingewisseld wordt voor een idealiserende representatie en nobiliteit.⁸² Een belangrijke vertegenwoordiger in de strijd met betrekking tot het louter kopiëren en het idealiseren van de werkelijkheid, is Michelangelo (1475-1564). Deze canonieke meester prefereert een autonome kunst als intellectuele activiteit met een ideale schoonheid in plaats van een imitatie op basis van

⁷⁵ Ibid., 105.

⁷⁶ Stighelen, Katlijne Van der. *Hoofd- en bijzaak: portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*. (Leuven: 2008), 31-39.

⁷⁷ Ibid., 137-142.

⁷⁸ Schneider, Norbert. *Schilderkunst; Meesterwerken uit de Europese portretschilderkunst 1420-1670*. (Taschen: 1995), 12-20.

⁷⁹ Seymour, Slive. *Dutch Painting 1600-1800*. (New Haven: 1995), 246-261.

⁸⁰ Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 1-13.

⁸¹ Schneider, Norbert. *Schilderkunst; Meesterwerken uit de Europese portretschilderkunst 1420-1670*. (Taschen: 1995), 12-20.

⁸² Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 76-78.

kenmerken van de natuur. Persoonlijke verheerlijking primeert voor Michelangelo boven fysiologische gelijkheid.⁸³ Als gevolg van deze discussie ontstaan twee soorten schilderkunst in de Renaissance; *imitare* enerzijds en *ritrarre* anderzijds. *Ritrarre* heeft betrekking op het trouw kopiëren van uiterlijke verschijningen en voorvallen in de natuur, terwijl de praktijk *imitare* voortvloeit uit een intellectueel, wetenschappelijk proces met oog op verbeteringen en correcties van de natuur. De laatst genoemde conventie streeft ernaar om dankzij de toepassing van de principes van perfectie een ideaalbeeld te verkrijgen.⁸⁴ Deze twee soorten imitatie zijn natuurlijk niet absoluut terug te vinden in de portretkunst. Een portret kan zowel een exacte weergave, als idealistische elementen bevatten. Door het variëren met deze twee imitatiesoorten wordt de schilder gezien als een intellectueel innovatief figuur en niet louter als een ambachtsman.⁸⁵

3.3 SOCIALE STATUS

De portretkunst in de Renaissance geeft, naast de uiterlijke gelijkenissen, ook de sociale status van de afgebeelde weer.⁸⁶ De rang en positie van de geportretteerde worden bevestigd door de traditie van beeldvormen, die in de loop van de 16^{de} eeuw vastgelegd wordt. Hierdoor ontstaat binnen de verschillende portretgroottes een hiërarchie die samenhangt met sociale differentiatie en het bestellen van een portretgenre boven de eigen stand moet uitsluiten. Zo is bijvoorbeeld het levensgrote portret ten voeten uit tijdens de 16^{de} eeuw weggelegd voor hooggeplaatste heersers⁸⁷ en hebben gegoede adellijke en burgerlijke families slechts een beperkte keuze uit een bestaand arsenaal. Deze portrettraditie heeft zowel betrekking op de globale portretvormen hoofd, hoofd-schouders, heupstuk en kniestuk, als op de setting en de rekvisieten, waaronder sieraden, die de afgebeelde persoon of zijn activiteiten symboliseren.⁸⁸ Kenmerkend voor het burgerportret is het herleiden van het individu tot een hoofd, met een driekwartweergave van het lichaam, waardoor de rest van het lichaam bijnaak wordt. De verklaring voor het reduceren tot het hoofd binnen de portretkunst is niet te vinden bij economische belangen, maar bij de

⁸³ Woodall, Joanna. *Anthony's Mor: Art and Authority*. (Zwolle: 2007), 39-41.

⁸⁴ Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 13-18.

⁸⁵ Vlieghe, Hans. *Flemish Art and Architecture 1585-1700*. (New Haven: 1998), 2-10.

⁸⁶ Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject*. (Manchester: 1970), 1-13.

⁸⁷ Kanz, Roland. *Portretten*. (Taschen: 2009), 18-20.

⁸⁸ *Ibid.*, 9-10.

portrettraditie, die sterk vasthoudt aan de hiërarchische standaardweergave en slechts geleidelijk aan ruimte vrijmaakt voor de eigenlijke wensen van de opdrachtgever zelf.⁸⁹ Bovendien illustreert de reductie tot het gelaat de eigentijdse visie dat het hoofd het essentiële onderdeel vormt van de totale mens. In 1604 schrijft Karel van Mander in zijn *Schilderboek* dat het gezicht van de geportretteerde niet alleen het edelste deel van het lichaam is, maar tevens ook picturaal datgene in zich heeft waarmee de waarde en het vermogen van de kunst geopenbaard en getoond kan worden.⁹⁰ Het gelaat is als het ware het charisma van het afgebeelde individu, terwijl het lichaam minder relevant bevonden wordt en als sjabloon wordt weergegeven.⁹¹

Behalve de traditionele portretformaten, wordt de individualiteit van de geportretteerde versterkt door de weergave van de rekwisieten, als juwelen. Op het eerste zicht lijken deze kostbare kleinoden gestandaardiseerde objecten, maar nader onderzoek, in onder meer de gehanteerde thematiek, toont aan dat ze een persoonlijke expressie van de geportretteerde en de sociale distinctie vormen. Deze kostbare voorwerpen, die geassocieerd kunnen worden met het etaleren van *conspicuous consumption*, vormen een belangrijk element in het tentoonspreiden van de sociale status door middel van de portretkunst.⁹² Aangezien er geen eenduidig verband bestaat tussen het beroep of de titulatuur van de geportretteerde en de soorten sieraden zijn niet alleen de kwaliteit en de kwantiteit van de edelstenen en sieraden belangrijk, maar speelt ook de plaats en de ostentatie van de juwelen op de portretten een prominente rol bij het pronken met status. Zo is de zichtbaarheid van een sieraad op een portret dat over verschillende rekwisieten beschikt minder duidelijk, dan een schilderij waarop de geportretteerde tegen een zwarte achtergrond wordt weergegeven en één enkel juweelontwerp aan de toeschouwer presenteert. Om deze ostentatie van sieraden, meer bepaald hangers, binnen de portretkunst als middel voor het creëren van een sociale status aan te tonen, worden de portretten uit de catalogus ingedeeld in drie grote groepen; opzichtige, gemiddelde en onopvallende aanwezigheid van sieraden⁹³. Aangezien de zichtbaarheid van een sieraad op een schilderij afhankelijk is van diverse factoren beschikken deze drie categorieën niet over specifieke eenduidige kenmerken, maar

⁸⁹ Havelaar, Just. *Het Portret Door de Eeuwen Heen*. (Arnhem: 1930), 11-13.

⁹⁰ Mander, Karel van. Mirande, A.F. (ed) Overdiep, Gerrit Siebe. (ed) *Het schilderboek van C. Van Mander: het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders*. (Amsterdam: 1946), 190-192

⁹¹ Kanz, Roland. *Portretten*. (Taschen: 2009), 6-7.

⁹² *Ibid.*, 20-27.

⁹³ Opmichtig: cat. 2, 4, 6, 15, 16, 18, 19, 22, 25, 30, 31, 33, 41, 44, 47, 49, 51, 56, 71, 78, 80, 82, 83, 95, 96, 98, 104, 107, 109, 115, 121, 131.

Gemiddeld: cat. 3, 7, 20, 26, 27, 28, 32, 38, 40, 62, 73, 75, 77, 91, 92, 101, 103, 106, 112, 123.

Onopvallend: cat. 12, 35, 37, 39, 42, 45, 46, 53, 61, 63, 64, 66, 85, 87, 89, 90, 97, 103, 114, 117, 119.

is de waarneembaarheid verschillend van portret tot portret. Een belangrijke rol binnen de ostentatie van juwelen op portretten is weggelegd voor de grootte en de wijze waarop het sieraad is uitgewerkt. Het zou kortzichtig zijn om te denken dat grote luxueuze hangers de meest opvallende zijn, want net als deze kostbare pronkstukken kunnen ook kleinere eenvoudige hangers grote aandacht opwekken. Voorbeelden van hangers die omwille van hun monumentale uitwerking opvallen, zijn onder meer aan te treffen op de portretten van Eleonora de Bourbon-Conde, Maria van Nassau en Anna van Saksen.⁹⁴ Hierbij is het opmerkelijk dat de drie geportretteerde vrouwen allemaal deel uitmaken van de familie Oranje-Nassau, waardoor de weelderige hangers dienen als illustratie van hun macht en hun heersende positie kracht bijzetten. In tegenstelling tot deze rijkelijke hangers kennen de portretten van Isabella van Oostenrijk, Mary Tudor, Petrus Ricardus en Hippolyte de Male een eenvoudige uitvoering, maar zijn ze zeker niet onopvallend aanwezig op het schilderij.⁹⁵ Zowel het sieraad van Isabella van Oostenrijk als van Mary Tudor kent ondanks het simpel ontwerp een grote uitstraling door de centrale plaats dat het inneemt op het schilderij. Bovendien wordt de zichtbaarheid van de hangers kracht bijgezet door de afwezigheid van overige details en door de ongecompliceerde achtergrond waartegen het geplaatst wordt. Dit is onder meer ook het geval bij de eenvoudige portrethanger op het portret van Petrus Ricardus, die net als de hanger rondom de hals van Mary Tudor, tegen een donkere mantel gerepresenteerd wordt, waardoor een groot contrast ontstaat met de schittering van het goud. Een toepassing waarbij de aandacht eveneens opgewekt wordt door dit gebruik van de contrasterende materialen en kleuren is terug te vinden in het plaatsen van een stoffen rozet achter de hanger. Hierdoor vormt het rozet als het ware een kader van eenvoud en kan de geportretteerde van een rijkelijke en gedetailleerde kostumering genieten zonder dat deze de belangstelling voor de kostbare hanger wegneemt. De portretten van Michiel van Mierevelt en van Bawe Clant zijn onder meer duidelijke illustraties van deze toepassing.⁹⁶ Net als de hangers op de portretten van de drie vrouwen uit de familie Oranje-Nassau dient ook het sieraad op de borst van Bawe Clant, dat dankzij het gebruik van de rozet extra benadrukt wordt, voor het legitimeren van haar macht. In 1605 huwt deze dame met Edzard Rengers, landdrost van Wedde en Westerwolde, en beschikken zij over de titel van hoofdeling in Ten Post en Garrelsweer. Deze aanspreking is geen volwaardige adellijke titel,

⁹⁴ Cat. 30, 80, 108.

⁹⁵ Cat. 25, 71, 113, 121.

⁹⁶ Cat. 56, 96.

maar wordt tijdens de 16^{de} eeuw in de Nederlanden gebruikt om een belangrijk persoon met bestuurlijke en juridische macht mee aan te duiden.⁹⁷ Het voorkomen van de rijkelijke hanger op de borst van Bawe Clant past bijgevolg binnen het idee van het streven naar een hogere status en het legitimeren ervan door het imiteren van het gedrag van de adel en het pronken met uiterlijk vertoon.

Behalve de contrasterende kleuren en omvang van de hanger speelt ook de wijze waarop de handen worden weergegeven in relatie tot de hanger een belangrijke rol in de ostentatie van de sieraden in de portretkunst. Dit is onder meer te zien op de portretten van René van Châlon, Johan Strick, Teth van Oenema, Almuth Beninga, Maria van Borman en Quinten Metsijs.⁹⁸ Op de portretten van René van Châlon, Almuth Beninga en Maria van Borman worden de hangers vastgehouden of door de handen aangeraakt, waardoor de blik van de toeschouwer naar de sieraden wordt toegezogen. Behalve deze letterlijke aanraking kan de uitstraling van de hanger ook kracht bijgezet worden door de positie van de handen, zoals onder meer te zien is op de portretten van Johan Strick, Teth van Oenema en de ongekende man door Quinten Metsijs. Op deze portretten worden de handen van de geportretteerde in de buurt van de hanger weergegeven, waardoor ze ondanks de niet fysieke aanraking de aandacht van de toeschouwer naar het sieraad leiden.

Zoals reeds vermeld beschikken niet alle rijkelijke hangers over eenzelfde uitstraling op het portret en is de ostentatie van de sieraadkunst in de portretkunst, naast de omvang en rijkelijke uitwerking, afhankelijk van de plaatsing van het sieraad binnen het schilderij en de eventuele aanwezigheid van andere kostbare rekwisieten. Decoratieve hangers die omwille van hun toegewezen plaats op het portret geen opdringerige aanwezigheid kennen, zijn onder meer aan te treffen op de portretten van Agnes Schimmelpenninck en Johanna Bentinck.⁹⁹ Deze portretten vertonen een sterke visuele overeenkomst en geven allebei een hanger ter hoogte van de borst heraldisch links weer. Ondanks de onnadrukkelijke representatie van de hanger stralen de portretten een hoge graad van rijkdom en waardigheid uit, die onder meer tot stand komt door de rijkelijke klederdracht. Het feit dat de kostbare hanger op deze portretten niet centraal geplaatst wordt en beide schilderijen visuele gelijkenissen vertonen hangt samen met de familiale banden tussen de twee dames

⁹⁷ Boer, D.E.H. de. (red) *Het Noorden in het midden: opstellen over de geschiedenis van de Noord-Nederlandse gewesten in de middeleeuwen en de nieuwe tijd*. (Assen: 1998), 31-45.

⁹⁸ Cat. 4, 16, 19, 22, 78, 82.

⁹⁹ Cat. 45, 46.

en de adellijke titel waarover zowel Agnes Schimmelpenninck als Johanna Bentick beschikt. Agnes Schimmelpenninck huwt in 1611 met Wolter van Spaan die in 1610 het Ridderschap van Kleef ontvangt en heer van Cruisfoort wordt. En Johanna Bentinck, afstammeling van een erkende adellijke familie met titels als baron en graaf, huwt Jacob Schimmelpenninck Van Der Oye, familie van Agnes Schimmelpenninck. Aangezien beide vrouwen erkend zijn binnen de Nederlandse adel is het voor hen niet langer nodig om via uiterlijk vertoon op hun portretten legitimering van de toeschouwer voor hun sociale positie te bekomen. Dit is onder meer ook het geval in het portret van Catharina van den Bergh, gehuwd met Floris II van Pallandt Vrijheer van Pallandt en tweede Graaf van Culemborg, waarop de kostbare hanger niet ostentatief aanwezig is, maar door de rijkelijke uitwerking en het gelijkaardig kleurenpalet opgaat in de klederdracht. Ook bij deze vrouw is het streven naar machtsverwerving en sociale status bij de toeschouwer omwille van de reeds verworven adellijke titulatuur niet langer nodig en hoeft de hanger bijgevolg niet uitdrukkelijk aanwezig te zijn. Dit is echter wel het geval op de talrijke portretten van vrouwen uit onder andere koopmanfamilies. Aangezien deze vrouwen geen adellijke titel genieten, streven zij door het picturaal pronken naar erkenning van hun rijkdom bij de toeschouwer. Opmerkelijk bij het bestuderen van deze portretten is de representatie van pomanders. De keuze voor het weergeven van deze utilitaire hanger is vanzelfsprekend aangezien dit sieraadontwerp naast een rijkelijke uitwerking met kostbare materialen als goud en parels ook kruiden en andere geurende aroma's bevat die tijdens de 16^{de} eeuw hoog gewaardeerd worden. Om de kostbaarheid van dit juweel kracht bij te zetten wordt het schitterende sieraad vaak gepresenteerd tegen de donkere achtergrond van de kledij en wordt het uitdrukkelijk aan de toeschouwer getoond zoals te zien is op de portretten van Janneken Campherbeke, Hillegonda van Baersdorp, Brechtje Overrijn van Schoterbosch en Justina van Teylingen.¹⁰⁰ Door middel van het pronken met het kostbare sieraadontwerp van de pomander trachten deze vrouwen waardigheid en erkenning bij de toeschouwer te berokkenen.

¹⁰⁰ Cat. 50, 81, 125, 130.

4 SIERAADKUNST

De sieraadkunst kent in 16^{de} eeuw, door de ontdekking van nieuwe kostbare materialen, samen met de toenemende kennis omtrent slijptechnieken, een interessante ontwikkeling. Het juweelontwerp dat tijdens de Nederlandse Renaissance het meest aan belang wint, is de hanger of het medaillon. Net als in de andere kunstvormen, wordt ook in de sieraadkunst de vormtaal van de Renaissance geïntroduceerd en evolueert de hanger, die aanvankelijk als bescheiden oplichting dient, tot een volwaardig autonoom kunstwerk, waarin de juweelontwerper door middel van het gebruik van kostbare materialen zijn verbeelding de vrije loop kan laten gaan. Het uiterlijk vertoon en pronken met sieraden staat tijdens de Renaissance zowel in verband met de verwerpelijke mentaliteit van verleiden en ijdelheid, als met de zoektocht naar een autonome identiteit en eigentijdse politiek-religieuze turbulenties.

1.1 IJDELHEID

Het Nederlandse woord juweel is afgeleid van de Latijnse term *locus*, wat scherts, spel of kleine verstrooiing betekent.¹⁰¹ Een juweel kan beschouwd worden als iets bijkomstig met een rijkelijke uitstraling die de status en mentaliteit van de drager benadrukt.¹⁰² Aangezien juwelen als de glanspunten van de kleding beschouwd worden, zijn ze sterk afhankelijk van de mode en trends.¹⁰³ Door de symbolische associatie met het frivole en de verwerpelijke mentaliteit worden juwelen hoofdzakelijk gekenmerkt als uitdrukkingen van de ijdelheid en het verleiden.¹⁰⁴ Deze sensuele en attractieve kwaliteiten van het sieraad worden meermaals opgerakeld in beschrijvingen en weergaven van mythologische en Bijbelse verhalen. Zo zetten Georgio Vasari in zijn voorstelling van Perseus en Andromeda (Afb. 3), en Jacopo Zucchi in het werk Amor en Psyche (Afb. 4) de naaktheid van de vrouwelijke figuren meer kracht bij door hen te tooien met sieraden.¹⁰⁵ Deze schilderijen illustreren, in tegenstelling tot Bijbelse verhalen waarin de verlokkelijke kracht van de kostbare kleindoden afgewezen wordt en toegeschreven wordt aan het duivelse, op een positieve manier het

¹⁰¹ Giltay-Nijssen, L.. Pouwels, Pieter. *Juwelen*. (Bussum: 1961), 5-30.

¹⁰² Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool, Signaal*. (Antwerpen: 1995), 8-12.

¹⁰³ Giltay-Nijssen, L.. Pouwels, Pieter. *Juwelen*. (Bussum: 1961), 5-30.

¹⁰⁴ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 5-10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 20-25.

aantrekkelijke en verleidelijke karakter van juwelen. De afkeurende blik van het Christelijke geloof tegenover de pronkzucht die de sieraden voortbrengen blijkt onder meer uit de vervloeking van de hoeren Ohola en Oholiba; “(...) voor hen heb je je gebaad, je ogen geschminkt en je met sieraden getooid (...) ze deden armbanden om haar polsen en zetten een sierlijke kroon op haar hoofd (...)”¹⁰⁶ Behalve deze passage is het verwerpelijke standpunt van de kerk eveneens terug te vinden in de beschrijving van Judith die zichzelf opmaakt als voorbereiding op het verleiden en de uiteindelijke moord op Holofernes; “Ze maakte haar haar op, deed een hoofdband om en trok haar mooiste kleren aan, die ze had gedragen toen haar man Manasse nog leefde. Verder deed ze sandalen aan en tooide zich met enkelringen, armbanden, ringen, oorhangers en andere sieraden.”¹⁰⁷ Ook tijdens de Renaissance wijst de kerk het overdadige gebruik van juwelen, als symbool van liederlijkheid en kwaad, af en bestaan er wetten, die betrekking hebben op het goud en zilver dat men mag dragen in een bepaalde maatschappelijke klasse. Ondanks het uitvaardigen van deze decreten grijpen zowel vorsten als welvarende families de kans om hun macht door middel van sieraden uit te stralen, wat leidt tot een ostentatieve strijd van concurrerende pronkzucht.¹⁰⁸

Een opvallend gegeven binnen de Renaissance sieraadkunst is het feit dat het tijdens 16^{de} eeuw niet gevoelig is om juwelen uit elkaar te halen, om te vormen naar contemporaine wensen, te verkopen of aan de huisbaas over te leveren om schulden weg te werken.¹⁰⁹ De burgerij en de hoogste klassen bestellen grote hoeveelheden edelsmeedkunst om hun ijdelheid te strelen en ze vervolgens, in tijden van crisis al dan niet opnieuw te laten smelten en als betaalmiddel te benutten.¹¹⁰ Dit is bijgevolg ook de reden waarom een grote hoeveelheid edelsmeed- en juweelkunst reeds tijdens de Renaissance verloren gegaan is en niet werd overgeleverd.¹¹¹ Gezien het geringe aantal overgeleverde sieraden zijn de eigentijdse inventarissen en portretten belangrijke bronnen voor het onderzoeken van de Renaissance sieraadkunst. Hierbij moet echter wel gesteld worden dat ondanks de zorgvuldige beschrijvingen, de inventarissen niet concreet genoeg zijn om specifieke sieraden met volledige zekerheid aan de inventarissen te koppelen. Een tweede belangrijke

¹⁰⁶ Radersma, J.R. *De Bijbel: Ezechiël 23*. (Heerenveen: 1994), 1475-127.

¹⁰⁷ N.B. *Het Boek Judith*. (Bussum: 1946), 26-27.

¹⁰⁸ Hugh, Tait. (ed.), *7000 Years of Jewellery*. (London: 1986), 5-30.

¹⁰⁹ Gans, M. H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400-1900 voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. (Amsterdam: 1961), 58-63.

¹¹⁰ Detremmerie, Marijke. *Magie van de edelsmeedkunst*. (Antwerpen: 2000), 5-30.

¹¹¹ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. (Amsterdam: 1961), 37-64.

informatiebron, is de eigentijdse portretkunst die aantoonde welke juwelen gedragen worden gedurende de Renaissance. Maar net als de inventarissen, is ook het betrouwbaarheidsgehalte van de portretkunst relatief. Een opmerkelijke verschijning is het feit dat de evolutie van de juweelkunst op de portretten trager tot ontwikkeling komt en bijgevolg niet geheel parallel loopt met de werkelijke evolutie van de sieraadkunst.¹¹² Dit fenomeen gaat samen met de sterke traditie die heerst in het genre van de portretkunst. Bovendien moet er naast deze vertraging in de portretkunst enerzijds rekening gehouden worden met de verbeelding van de kunstenaar, die fictieve elementen aan de sieraadkunst toevoegt om zijn technisch kunnen tentoon te spreiden en anderzijds met de inspraak van de opdrachtgever die zijn sociale status en identiteit kracht wil bijzetten door toevoeging van rijkelijke elementen.¹¹³

1.2 HET RENAISSANCESIERAAD

1.2.1 WAT VOORAF GING

De juweelkunst kent, dankzij het ontdekken van nieuwe materialen en de uitgebreide kennis omtrent slijptechnieken, een grote bloei tijdens de 16^{de} eeuw die uiting krijgt in de toename van de diversiteit en de kwaliteit van de sieraden.¹¹⁴ In de 15^{de} eeuw is het aanbod sieraadvormen beperkt tot paternosters, broches, kettingen en ringen en dragen zowel vrouwen als mannen dezelfde juwelen. Op basis van de vele ingegraveerde inscripties kan geconcludeerd worden dat juwelen tijdens de 15^{de} eeuw hoofdzakelijk tussen geliefden uitgewisseld worden.¹¹⁵ Deze gegraveerde frases zijn, in tegenstelling tot de inscripties op de latere Renaissance sieraden, niet zozeer persoonlijk aan de opdrachtgever toe te schrijven, maar komen veelal uit een modelboek met zinnen als *'Vous avez mon Coeur'*, *'Sans de partier'* of *'A ma vie de Coeur entier'*. De twee meest begeerde sieraadvormen tijdens de 15^{de} eeuw zijn de ketting en de broche. De ketting is gedurende de Klassieke Oudheid erg geliefd en kent na het verbod uit de Middeleeuwen betreffende het opmaken van nek en schouders een heropbloei tijdens de 15^{de} eeuw. De broche vindt zijn oorsprong in de traditie

¹¹² Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 37-64.

¹¹³ Ibid., 13-16.

¹¹⁴ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen.* (Brussel: 2007), 65-71.

¹¹⁵ Hugh, Tait (ed.). *7000 Years of Jewellery.* (London: 1986), 5-35.

van de pelgrimsspeld, een embleem met geciseleerde of gebosseleerde taferelen uit de Bijbel of de klassieke mythologie (Afb. 5).¹¹⁶ Deze kleinoden vertolken een blijk van spirituele en culturele belangstelling bij de drager en worden aanvankelijk op hoeden en later op mantels gespeld om vervolgens te evolueren naar de rijkelijk uitgewerkte hangers en medaillons die het meest kenmerkende juweelontwerp vormen in de 16^{de} eeuw.¹¹⁷

1.2.2 VROEGE RENAISSANCE

Net als in de andere kunstvormen, komt ook de juweelkunst in Italië vroeger tot ontwikkeling dan in de rest van Europa. Reeds in de eerste helft van de 15^{de} eeuw ontkiemt de Renaissance in Italië en gaat de mens op zoek naar de harmonie tussen het lichaam, de kledij en het ornament, terwijl de rest van Europa nog bezig is met de conventies van de Gotiek. Hierdoor kent de sieraadkunst in de Nederlanden, in vergelijking met Italië, een tragere evolutie en pakken Nederlandse sieraadontwerpers tijdens de 16^{de} eeuw uit met zogenaamde vernieuwende sieraadontwerpen die in Italië reeds in de 15^{de} eeuw ingeburgerd zijn. De Nederlandse sieraden zijn tijdens de vroege Renaissance weinig verfijnd en primeren door de beperkte kennis van de slijptechnieken het gebruik van grote edelstenen (Afb. 6).¹¹⁸ Doorheen de 16^{de} eeuw neemt het assortiment en de diversiteit van Nederlandse juweelkunst toe en ontstaat er een onderscheid tussen sieraden voor mannen en vrouwen. Terwijl er bij de mannen hoofdzakelijk broches, ringen en kettingen voorkomen, is het aanbod voor vrouwen veel uitgebreider. Zo zijn de haarjuwelen die bestaan uit parels en edelstenen (Afb. 7) samen met de pareloorringen en het opmaken van de nek tijdens de 16^{de} eeuw geliefd bij vrouwen (Afb. 8). Verder is het dragen van armbanden voor de eerste keer sinds de Klassieke Oudheid opnieuw in trek en wordt het aanbod ringen uitgebreid. De ringen uit de Renaissance bestaan veelal uit een scheen, een zetting en een steen en kunnen opgedeeld worden in een zestal soorten; de gesigioneerde vingerringen, de duimring, de huwelijksring, de verlofings- en liefdesring en tot slot de commemoratieve ring (Afb. 9-12).¹¹⁹ Ondanks het feit dat het onderscheid tussen de liefdes- en huwelijksring niet altijd duidelijk is, kan er echter met zekerheid gesteld worden dat de

¹¹⁶ Bayer, Patricia. et al. *Juwelen Bronnenboek*. 5-30.

¹¹⁷ *Ibid.*, 5-30.

¹¹⁸ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 223-264.

¹¹⁹ Hugh, Tait (ed.). *7000 Years of Jewellery*. (London: 1986), 5-35.

dextrarum junctio, een ring waarbij twee handen in elkaar afgebeeld worden, een verbintenis tot het huwelijk betekent (Afb. 13). Huwelijksjuwelen die symbolen als het hart, duifjes en andere representeren, worden voor en in de eerste jaren na het huwelijk geschonken en bovendien enkel door vrouwen gedragen. Bij liefdesringen is de *tweelingring*, een ontwerp waarbij twee ringen met elkaar verbonden zijn, tijdens de Renaissance erg in trek (Afb. 14-15).¹²⁰ Ondanks deze uitgebreide collectie ringen en de heropleving van armbanden en halskettingen, is het meest kenmerkend juweel uit de Renaissance de hanger of het medaillon. Dit sieraad is afkomstig van de *insigne*, een versiering die oorspronkelijk op de herenmantels gespeld wordt¹²¹ en wordt tijdens de Renaissance aan een lange ketting of lint gedragen op de hoogte van de borstkast of middel, of als speld op de kledij vastgehecht.¹²² Doorheen de Renaissance kent dit juweel door de rijkelijke uitwerking een evolutie naar een autonoom kunstwerk dat het doel heeft aandacht en bewondering op te wekken voor de decoratieve detaillering.¹²³ In tegenstelling tot de sieraden uit de 15^{de} eeuw en vroeger, wordt de juweelkunst tijdens de 16^{de} eeuw steeds persoonlijker en aangepast aan de individuele wensen. Deze luxueuze kleinoden getuigen van een individuele opvatting van zowel de drager als van de kunstenaar en worden bijgevolg niet langer opgeluisterd met standaardopschriften.¹²⁴ Het feit dat de hanger tijdens de 16^{de} eeuw een prestigieus sieraadontwerp is, kan gestaafd worden aan de hand van de boedelinventarissen en andere documenten, zoals testamenten, die beschikken over een oplijsting van roerende goederen. Deze eigentijdse documenten geven dankzij de uitgebreide omschrijving van goederen, waaronder sieraden, een goed beeld van de maatschappelijke verhoudingen en het vermogen tijdens de Nederlandse Renaissance. Opmerkelijk bij het bestuderen van deze boedelinventarissen is het veelvuldig voorkomen van ringen in talrijke uitvoeringen in tegenstelling tot het magere aantal vermelde hangers. Deze luxueuze hangerontwerpen worden enkel vermeld in de documenten van adellijke families, koopmannen en personen met vrije beroepen (Bijlage I - III). Bovendien kan er uit de beschrijvingen van de sieraadontwerpen afgeleid worden dat de hangers in het bezit van adellijke families over een grotere luxueuze uitvoering beschikken dan de hangers bij koopmannen en personen

¹²⁰ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 180-184.

¹²¹ Guadalupi, Gianni. *Goud, Zilver en Juwelen*. (Lisse: 1999), 8-14.

¹²² Cat. 9, 21, 45, 46.

¹²³ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 67-102.

¹²⁴ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. (Amsterdam: 1961), 37-64.

met vrije beroepen. Zo beschikken de juwelen uit de collecties van adellijke families over een veelvuldig gebruik aan goud, diamanten, robijnen, smaragden en parels, terwijl de sieraden bij de lager gepositioneerden veelal uit zilver vervaardigd zijn. Ondanks deze verschillen in uitwerking kan er uit de afwezigheid van hangers in de documenten betreffende het bezit van roerende goederen bij mensen uit lagere klassen afgeleid worden dat de hanger een vooraanstaand en prestigieus sieraad is.

De oorspronkelijke vorm van de hangers is rond, gemaakt uit gesneden steen of gegoten en geëmailleerd metaal in een eenvoudige vassing, waarbij de voorkant van de hanger steeds een hoogrelief¹²⁵ bevat en de achterkant afgewerkt is met geëmailleerde arabesken of moresken (Afb. 16).¹²⁶ Doorheen de 16^{de} eeuw worden nieuwe vormen geproduceerd, zoals de peervormige hanger, waardoor de ronde vorm op de achtergrond verdwijnt. Vanaf de late jaren 1520 doet de ovale hanger,¹²⁷ afkomstig uit Noord-Italië, zijn intrede¹²⁸ en vanaf de jaren 1530 wordt de peervorm,¹²⁹ waarbij de langwerpige vorm benadrukt wordt door de aanwezigheid van druppelparels, frequent toegepast binnen het sieraadontwerp. Aanvankelijk kennen deze hangers een eenvoudige opbouw¹³⁰ die eerder functioneel is en de grote edelstenen omvatten.¹³¹ Aangezien men tijdens de Renaissance genezende en beschermende krachten aan edelstenen toeschrijft wordt de achterzijde van de hanger frequent opengelaten om de edelsteen rechtsreeks in contact te stellen met de drager en een optimale werking van deze magische vermogens te garanderen.¹³² De meest gebruikte edelstenen tijdens de Renaissance zijn robijn, smaragd, saffier en de meest zuivere edelsteen die in de 16^{de} eeuw de titel koning der edelstenen draagt, namelijk diamant.¹³³ Hoewel de slijptechnieken van edelstenen pas op het einde van de 16^{de} eeuw evolueren tot een technisch hoog niveau, beschrijft Plinius (23-79 na Chr.) in zijn *Historica Naturalis* dat diamanten te herkennen zijn aan de schittering die veroorzaakt wordt door de edelstenen

¹²⁵ Cat. 12, 51, 113, 131.

¹²⁶ Scarisbrick, Diana. Vachaudez, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 67-102.

¹²⁷ Cat. 1, 9, 83, 87, 123.

¹²⁸ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 223-264.

¹²⁹ Cat. 36, 40, 129

¹³⁰ Cat. 25, 64, 68, 71, 73.

¹³¹ Scarisbrick, Diana. Vachaudez, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 67-102.

¹³² Giltay-Nijssen, L.. Pouwels, Pieter. *Juwelen*. (Bussum: 1961), 7-10.

¹³³ Gübelin, Eduard. *Edelstenen; Orbis Pictus*. (Gent: 1995), 12-13.

tegen een andere steen te wrijven.¹³⁴ De edelsteen die na de diamant het meest gegeerd wordt tijdens de Renaissance is de smaragd. Opmerkelijk is dat de onvolmaaktheden binnen de smaragd, in tegenstelling tot het streven naar zuiverheid bij de diamant, een meerwaarde vormen voor de schoonheid van de steen. Zo is de meest gewaardeerde diepgroene smaragd met insluitels, als vloeistoffen, gasbellen, groeilittekens en andere kristallen, van hogere kwaliteit dan de loepzuivere.¹³⁵ De hoge waarde van deze imperfecties wordt geïllustreerd door het portret van Gillis Hooftman en Margaretha van Nispen van Maarten de Vos waarop een smaragd met luchtbellen in de ring van Margaretha wordt afgebeeld en door het portret van Jan Van Eyewerve door Pieter Pourbus dat een smaragd met duidelijke groeilittekens weergeeft (Afb. 17-18). Stenen die over een blauwe tint beschikken in Renaissance sieraden zijn veelal saffierstenen. Door de toewijzing van mystieke krachten en bescherming tegen haatgevoelens en ontrouw wordt deze edelsteen vaak verwerkt in sieraden van geestelijken zoals de ring met de saffiersteen die Paus Julius II draagt op het portret door Raphael (Afb. 19). De rode stenen in de zestiende eeuwse sieraden zijn meestal robijnen. Door haar grote zeldzaamheid wordt de robijn de oervonk van alle leven genoemd en is de edelsteen minder frequent, maar daarom niet minder geliefd, binnen de Renaissance sieraadkunst.¹³⁶ Een sieraadontwerp dat regelmatig opgeluisterd wordt met een robijnsteen, is de hanger in de vorm van de pelikaan die zijn eigen borst openpikt om zijn jongen te voeden. De schittering en helderrode kleur van de robijnsteen representeert en vestigt de aandacht op de zogenaamde bloedende wonde uit de pelikaanlegende en is onder meer te zien op het portret van Margaretha van Oostenrijk (Afb. 20).¹³⁷ Deze vier edelstenen worden door de latere ontwikkeling van de slijptechnieken tijdens de vroege Renaissance in hun natuurlijke vorm, met een grote belangstelling voor de grootte van de stenen, in sieraden verwerkt. Net als de vele andere kunstvormen, komt ook het bewerken van edelstenen eerst tot stand in Italië, meer bepaald in Venetië en worden de slijptechnieken vervolgens via Brugge in de rest van de Nederlanden geïntroduceerd.¹³⁸ Een van de eerste slijpvormen die reeds in de 15^{de} eeuw tot stand komt is de *puntsteen*, genoemd naar de natuurlijke vorm van het octaëderkristal (Afb. 21).¹³⁹ De vlakken van deze

¹³⁴ Plinius De Oudere. Bostock John. (vert) Riley, Henry Thomas. (vert) *The Natural History of Plinius*. Vol. 6. (Princeton: 1857), 405-408.

¹³⁵ Gübelin, Eduard. *Edelstenen; Orbis Pictus*. (Gent: 1995), 18-19.

¹³⁶ Hall, Cally. *Handboek Edelstenen*. (Baarn: Tirion, 2009), 94-95.

¹³⁷ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 150-156.

¹³⁸ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 17-20.

¹³⁹ Turner, Jane. *The Dictionary of Art*. (New York: 1996), 517-519.

gekrystalliseerde octaëders worden gepolijst met fijngestampt mineraal korund, waardoor de risicovolle scherpe punt van de natuurlijke puntsteenvorm vermeden wordt. Langzamerhand ontstaat door het steeds meer afslijpen van de puntsteen, de dikke en dunne tafelvorm slijptechniek, waarbij een of twee hoeken van de edelsteen afgesleten worden. Deze zogenaamde *diksteen* is een afgestompte octaëder waarvan het bovenvlak groter is dan het vlak onderaan, terwijl de *dunne tafelsteen* tot stand komt door het op dezelfde manier afslijpen van de twee octaëderpunten (Afb. 22-23). Met het vervangen van korundpoeder door diamantpoeder, dat ontstaat door het tegen elkaar wrijven van twee diamantkristallen, wordt het mogelijk om edelstenen nauwkeuriger en specifieker te slijpen en te polijsten. Deze technische vooruitgang zorgt ervoor dat er, naast de natuurlijke kristalvlakken, steeds meer vlakken en facetten toegevoegd worden, waardoor de optische werking van de edelstenen verhoogd wordt.¹⁴⁰ Een slijptechniek die in deze context ontstaat en tot in de 17^{de} eeuw gebruikt wordt, is de *dyamant en dos d'asne* of de *ezelsrug*. Deze wordt geconstrueerd door een hoek van de octaëder van een lange diamant te splijten, waardoor een transversale driehoek verkregen wordt. Aangezien deze slijptechniek de mogelijkheid biedt om lange smalle edelstenen te vormen, wordt ze vaak gehanteerd in sieraadontwerpen met monogrammen voor de uitvoering van letters (Afb. 24-25).¹⁴¹

1.2.3 RENAISSANCE IN BLOEI

Naar mate de 16^{de} eeuw vordert, neemt de hoeveelheid decoratie en de differentiatie in de medaillonontwerpen toe.¹⁴² De nieuwe levensvisie, waarbij de positie van de mens het centrum van de belangstelling wordt en de ontdekkingsreizen, die een ongekende hoeveelheid edelmetaal en –stenen in Europa invoeren, zorgen ervoor dat de pronkzucht in de 16^{de} eeuw niet meer te stuiten is en men de persoonlijkheidswaarde van de sieraden tracht te verhogen door toevoeging van monogrammen, portretten en figuren.¹⁴³ Dankzij de verdere ontwikkeling van de slijptechnieken, waarbij de piramidale edelstenen door facetvormige stenen worden vervangen, beschikken de hangers in de latere Renaissance over een rijkelijke edelsteenbezetting. Vooral in Antwerpen en Amsterdam winnen de

¹⁴⁰ Schumann, Walter. *Tirions Gids van Edel- en Sierstenen*. (Baarn: 1988), 80-90.

¹⁴¹ Bolman, J.. *Handboek voor Edelsteenkunde*. (Amsterdam: 1950), 303-304.

¹⁴² Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 65-71.

¹⁴³ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 67-102.

facetstructuren binnen de slijptechniek aan belang en ontstaan talrijke variaties met de roos, die gevormd wordt door twee facetniveaus rond zes driehoekige facetten te plaatsen, als meest verfijnde en duurste slijptechniek uit de Nederlandse Renaissance (Afb. 26).¹⁴⁴ Deze kostbare geslepen en gepolijste edelstenen worden in de hangers geplaatst door middel van een *kastzetting* of *onzichtbare zetting*, beide oorspronkelijk gebruikt bij de vervaardiging van ringen (Afb. 27-28). Bij de toepassing van de kastzetting zorgt de metalen zetkast die de edelsteen omgeeft voor het ontstaan van een niveau verschil, terwijl de onzichtbare zetting, door het dieper plaatsen van de edelsteen in het metalen sieraadontwerp, een gelijk oppervlak met zich meebrengt. Een derde soort zetting is de *châton-* of *pootzetting*, waarbij de steen boven het juweelontwerp ligt en op zijn plaats gehouden wordt door minimum vier pootjes, die over gaan in griffen en bevestigd worden aan de zetrand voor stabiliteit (Afb. 19). Afhankelijk van de kostbaarheid van de edelsteen, worden meer zetpootjes geïnstalleerd.¹⁴⁵ Door de grote waardering voor de zeldzame voortbrengselen van de natuur, worden behalve edelstenen, ook andere natuurelementen als parels en koraal in Renaissance hangers verwerkt. Aangezien parels organische producten zijn, heerst er een grote vormelijke diversiteit en wordt elke parelsoort op een specifieke manier in het sieraad verwerkt. Zo is er de zeldzame appelronde parel,¹⁴⁶ die omwille van haar volledige bolvorm heel kostbaar is en meestal als hangend element in kettingen verwerkt wordt. Deze toepassing is onder meer te zien onder de maritieme figuur op het portret van Syds van Botnia en ook op het portret van vermoedelijk Dorothea van Denemarken door Jan Gossaert is een appelronde parel in een opmerkelijk grote uitvoering aan te treffen. De kleine variant op de appelronde parel, de zaadparel, wordt tijdens de Renaissance vaak bevestigd, zowel vastgehecht als afhangend, op de buitenzijden van hangers (Afb. 29).¹⁴⁷ Bij het bestuderen van de sieraden op de portretkunst is het frequent voorkomen van zaadparels op de buitenzijde van pomanders opmerkelijk. Van de dertig opgenomen portretten die beschikken over de afbeelding van een pomander, worden slechts zes pomanders weergegeven zonder de toepassing van zaadparels. Deze pomanders zijn allemaal voor 1575 te dateren en beschikken over een eenvoudige uitwerking in vergelijking met de exemplaren

¹⁴⁴ Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. (Antwerpen: 1992), 58-65.

¹⁴⁵ Koot, Dop. Zwaan, Gert de. *Vaktheorie Goudsmiden*. (Schoonhoven: 1992), 76-105.

¹⁴⁶ Cat. 18, 24, 73.

¹⁴⁷ Cat. 21, 24, 80.

op de portretten uit de latere Renaissance.¹⁴⁸ De rijkelijke uitwerking, die aan te treffen is bij de vierentwintig overige pomanders, is echter niet terug te vinden in de aan ons overgeleverde exemplaren en wordt niet uitvoerig beschreven in de boedelinventarissen. Hieruit kan besloten worden dat deze weelderige pomanders ofwel doorheen de geschiedenis ontmanteld werden om de kostbare materialen in andere sieraadontwerpen te verwerken, ofwel inventies van de schilder zijn om uit te pakken met zijn technische vaardigheden en de sociale status van de geportretteerde kracht bij te zetten. De parels die op het oppervlak van hangers uit de Renaissance gemonteerd worden, zijn veelal boutons, die omwille van hun vlakke onderkant eenvoudig vastgezet kunnen worden in het juweelontwerp (Afb. 30). Een duidelijke toepassing van deze blistervormige parel is onder meer terug te vinden op het portret van de groteske vrouw door Quinten Metsys.¹⁴⁹ Behalve deze bolvormige parels, bestaan er ook peer- of druppelvormige parels, die door hun lange vorm, net als de appelronde parels, veelal onderaan een sieraad gehangen worden.¹⁵⁰ Deze langwerpige parels bestaan in kleine en grote uitvoeringen en worden in de sieraadontwerpen in de portretkunst zowel toegepast bij hangers als bij pomanders. Een opmerkelijk groot exemplaar is aan te treffen op het portret van Eleonora van Habsburg door Joos van Cleve.¹⁵¹ Door de zeldzame grootte van de druppelvormige parel, krijgt het natuurelement een prominente rol toegewezen in het sieraadontwerp. Een andere toepassing van de druppelvormige parel is te zien op de portrethanger rond de hals van Agnes van Aeswijn, waar de drie druppelvormige parels als hangend element de verticaliteit van het sieraadontwerp benadrukken. Een veelvoorkomende verwerking van druppelvormige parels in kruisvormige hangers, waarbij de kortere horizontale arm van het kruis wordt opgeluisterd door middel van een langgerekte parel aan beide kanten, is te zien op de portretten van Isabella Clara Eugenia van Habsburg en Maria van Habsburg.¹⁵² De kleine variaties op deze druppelvormige parels zijn de rijstparels. Deze parelsoort beschikt eveneens over een langgerekte vorm en wordt net als de grotere druppelvormige parel aan de randen van de juweelontwerpen als hangend element toegevoegd, zoals onder meer te zien is op de portretten van Agnes Schimmelpenninck en Johanna Bentinck.¹⁵³ Opmerkelijk

¹⁴⁸ Cat. 6, 10, 13, 65, 67, 120.

¹⁴⁹ Cat. 83.

¹⁵⁰ Cat. 41, 64, 80, 93, 107, 122.

¹⁵¹ Cat. 64.

¹⁵² Cat. 31, 107.

¹⁵³ Cat. 45, 46.

bij de analyse van de hangers in portretkunst is de eenvoudige of drievoudige toepassing van de langgerekte parel onderaan de sieraadontwerpen. Net als bij de overgeleverde sieraden is het voorkomen van twee druppelvormige parels onderaan een renaissancesieraad in de portretkunst uitgesloten. Het drievoudig gebruik van de langwerpige parel onderaan een juweelontwerp kan toegeschreven worden aan twee motieven. Bij de hangers met een religieuze afbeelding of kruisvorm kan de hantering van drie parels verwijzen naar de heilige drie-eenheid uit het Christendom, waarbij de Vader, de Zoon en de Heilige Geest symbolisch gerepresenteerd worden door de drie parels (Afb. 31). Deze toepassing is onder meer te zien in het portret van Maria van Habsburg, waarbij de kruisvormige hanger aan weerszijden van de korte horizontale arm en de onderkant van het kruis voorzien worden van afhangende langgerekte parels.¹⁵⁴ Een andere toeschrijving voor het drievoudig gebruik van de langgerekte parel onderaan een hanger is de esthetiek. De meeste Renaissance hangers beschikken over een afronding onderaan, waardoor de afwerking door middel van de drie afhangende parels voor een harmonisch geheel zorgt. Hierbij volgen de afhangende parels de vorm van het sieraadontwerp, zoals te zien is op het portret Margriete van Leefdael en van een onbekende vrouw uit de collectie van het stadhuis van Vianen, waardoor de middelste parel lager komt te hangen en geflankeerd wordt door twee hoger hangende parels.¹⁵⁵ Een variatie op deze toepassing, waarover de hangers op het portret van Amalia van Solms-Braunfels beschikken, is het verwerken van een grotere parel tussen twee kleinere exemplaren.¹⁵⁶ Naast dit uitgebreid assortiment aan parels is de meest geliefde parel tijdens de 16^{de} eeuw de onregelmatige barokparel (Afb. 32-34). Deze irreguliere gevormde kostbaarheid is afkomstig uit het zuiden, doordat de parelmoerlaag in deze gebieden dikker is en het groeiproces bijgevolg langer duurt, en wordt door de toenemende internationale handel in de Nederlanden ingevoerd.¹⁵⁷ Omwille van haar uniciteit en zeldzame vorm behoort de barokparel tijdens de Renaissance tot de hoogst gewaardeerde verzamelobjecten. Het integraal verwerken van de barokparel als onderdeel van een figuratieve hanger wordt door de grote populariteit in de Nederlanden een nationaal kenmerk. De asymmetrie en onregelmatigheden in de vorm van de barokparels creëren een grote uitdaging voor de verbeelding en de technische vaardigheden van de goudsmid.

¹⁵⁴ Cat. 107.

¹⁵⁵ Cat. 35, 40.

¹⁵⁶ Cat. 37.

¹⁵⁷ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 126-140.

Hierdoor ontstaan, voornamelijk in de tweede helft van de 16^{de} eeuwse Nederlanden, talrijke figuratieve hangers met uiteenlopende thema's van zeewezens tot exotische dieren, waarbij parels dienen als lichaam of lichaamsonderdeel.¹⁵⁸ Ondanks het frequent gebruik van deze barokparel in de overgeleverde ontwerpen, is er in de catalogus van honderdeenendertig kunstwerken, geen enkel portret opgenomen dat het een sieraadontwerp met barokparel weergeeft. Een mogelijke verklaring voor het ontbreken van portretten met dit juweelontwerp, waarvan men op basis van het grote aantal overgeleverde exemplaren kan concluderen dat het bijzonder geliefd was in de Nederlandse Renaissance, is het feit dat de sieraadkunst in de portretkunst een tragere ontwikkeling kent dan de eigenlijke juweelkunst. Hierdoor geeft de portretkunst vaak verouderde sieraadontwerpen weer en zullen de hangers met de barokparel, die gegeerd worden tijdens de tweede helft van de 16^{de} eeuw, pas in de 17^{de} eeuwse portretkunst voorkomen.

Behalve parels en edelstenen kent ook koraal,¹⁵⁹ door haar heldere kleur en zeldzaamheid, tijdens de Renaissance een hoge waardering en worden er, net als bij de andere kostbaarheden, magische en beschermende werkingen aan toegeschreven (Afb. 35).¹⁶⁰ De meest waardevolle van alle koralen is het rode- of *bloedkoraal*, dat onder meer verwerkt is in de hanger op het portret van het meisje met de kersen.¹⁶¹ Net als bij edelstenen verkrijgt koraal door het polijsten een glans en worden ze bijgevijld tot de gewenste vorm om vervolgens in juweelontwerpen verwerkt te worden. Deze uitvoeringen zijn niet gemakkelijk, aangezien koraal een zacht organisch product is en de bewerking ervan bijgevolg delicaat is.¹⁶²

1.2.4 LATE RENAISSANCE

Gedurende het laatste kwart van de 16^{de} eeuw worden de technieken voor het goudsmeden in de Nederlanden verfijnd, waardoor de hangers steeds decoratiever en gedetailleerder worden. Hierdoor komt de figuratieve hanger in de Nederlanden tot volle ontwikkeling. De hanger die Erasmus Hornick (ca. 1520-1583) in de jaren 1560 ontwikkelt, waarbij het lichaam van het sieraadontwerp een soort tabernakel vormt met een voetje waarop kleine

¹⁵⁸ Hugh, Tait (ed.). *7000 Years of Jewellery*. (London: 1986), 100-120.

¹⁵⁹ Cat. 11.

¹⁶⁰ Hall, Cally. *Handboek Edelstenen*. (Baarn: 2009), 142-143.

¹⁶¹ *Ibid.*, 142-143.

¹⁶² Crowe, Judith. *Handboek Edelstenen en Sieraden*. (Baarn: 2007), 126-140.

fantasiefiguurtjes bevestigd kunnen worden, wordt dominant binnen de Nederlandse sieraadproductie (Afb. 36) tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw.¹⁶³ Dit sieraadontwerp waarvan het ontwerp, dankzij de nauwe samenwerking tussen goudsmiden, beeldhouwers, schilders en architecten, geïnspireerd is op de eigentijdse architectuur, past geheel binnen de context van de Renaissance als internationale stijl en vormentaal.¹⁶⁴ De basissen voor de hangers worden als het ware aan de lopende band geproduceerd en later voorzien van kleur, druppels en figuren afhankelijk van de vraag van de opdrachtgever. Het streven naar de persoonlijke meerwaarde binnen de sieraadontwerpen hangt samen met het humanistisch wereldbeeld en het idee van de uniciteit van het individu dat in die periode reeds ingeburgerd is. Langzamerhand wordt de architecturale nis rondom de figuren weggelaten en evolueert het sieraadontwerp van Hornick naar de autonome figuurmedaillons,¹⁶⁵ waarbij zowel dierlijke als menselijke wezens in kostbare materialen worden uitgevoerd (Afb. 37).¹⁶⁶

1.3 DE RENAISSANCEVORMENTAAL

Ondanks het feit dat bepaalde landen een voorliefde hebben voor specifieke thema's en technische gebruiken, zijn nationale en regionale stijlen binnen de sieraadkunst moeilijk te beschrijven en is het plaatsen van een sieraad uit de 16^{de} eeuw binnen een bepaalde regio vaak niet eenduidig. Dit fenomeen is te wijten aan de internationale Renaissance vormentaal binnen de sieraadkunst, die ontstaat door de nauwe samenwerking tussen beeldhouwers, schilders, architecten en goudsmiden bij het modelleren van de rijkelijke hangers.¹⁶⁷ De Renaissancistische idee van de *homo universalis* zet meesters uit andere kunstvormen aan om sieraadontwerpen te creëren. Deze ontwerpen worden opgenomen in modelboeken, die door de bloei van de boekdrukkunst een grote verspreiding kennen en wereldwijd als inspiratiebron gebruikt worden. Verder is de tendens tot de internationale vormentaal onder meer het resultaat van de kunstenaarsreizen, die tijdens de 16^{de} eeuw hoog in het

¹⁶³ Cat. 56.

¹⁶⁴ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), Inleiding.

¹⁶⁵ Cat. 18, 33, 62.

¹⁶⁶ Scarisbrick, Diana. Vachaudez, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 67-102.

¹⁶⁷ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. (Amsterdam: 1961), 37-64.

vaandel gedragen worden, en van de vele volksverhuizingen, waardoor zowel het gewone volk als de ambachtslieden in contact komen met andere culturen.¹⁶⁸

1.3.1 INTERDISCIPLINAIRE CULTUUR

Kunstenaars en ambachtslui verspreiden zich, omwille van religieus-politieke motieven of grote opdrachten, over de hele wereld, waardoor hun vormentaal verrijkt wordt met elementen uit hun nieuwe omgeving.¹⁶⁹ Een gekend voorbeeld is de grote volksverhuizing vanuit de Zuidelijke naar de Noordelijke Nederlanden tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw, maar ook de vele migraties van de verschillende vorstenfamilies, die naast hun kamerdienaars ook hun hooggespecialiseerde vaklui meenemen, vormen een oorzaak voor het opnemen van plaatselijke tendensen in de vormentaal van vooraanstaande goudsmeden en de internationale de verspreiding ervan.¹⁷⁰ Deze mobiliteit zorgt ervoor dat zowel het gewone volk als de ambachtslieden tijdens de 16^{de} eeuw in contact komen met nieuwe culturen. Hierdoor introduceren de ambachtslieden zowel de ongekende ornamentiek uit de andere culturen in hun kunstvormen, als hun eigen vormentaal binnen de vreemde cultuur, waardoor langzamerhand een algemene culturele smaak tot ontwikkeling komt.¹⁷¹

Een opmerkelijke gegeven binnen de vormgeving van de sieraden tijdens de Renaissance is het feit dat de Klassieke Oudheid, in tegenstelling tot de beeldhouwkunst en architectuur, geen rechtstreekse invloed uitoefent op deze kunstvorm, aangezien de juwelen uit de Antieke Traditie pas later ontdekt worden. De beïnvloeding van de Klassieke Oudheid is bijgevolg indirect en, door de grote affiniteit tussen de verschillende kunstvormen, afkomstig uit de beeldhouwkunst en architectuur.¹⁷² Naar idee van de *homo universalis* creëren meester uit andere kunstvormen, zoals Hans Holbein de Jongere (ca. 1497-1543), Benvenuto Cellini (1502-1572), Hans Collaert de Oudere (1545-1628) sieraadontwerpen die, via de verspreiding van de modelboeken, internationaal bekend worden.¹⁷³ Dankzij de grote bloei van de boekdrukkunst speelt Antwerpen tot in de late jaren 1580 een prominente rol

¹⁶⁸ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 47-49.

¹⁶⁹ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen.* (Brussel: 2007), 63.

¹⁷⁰ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery.* (Londen: 1979), 1-63.

¹⁷¹ Ibid., Voorwoord.

¹⁷² Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 37-64.

¹⁷³ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery.* (Londen: 1979), Inleiding.

in de verspreiding van deze modelboeken en komen Nederlandse kunstenaars in aanraking met de Renaissance vormentaal. In de modelboeken laten de juweelontwerpers zich inspireren door het brede repertoire van het klassieke ornament en ontwikkelt de autonome vormentaal van de sieraadkunst zich langzamerhand uit deze algemene ornamentiek. Aanvankelijke worden de modelboeken door de goudsmiden zelf gemaakt als voorbeelden voor hun vakgenoten en worden ze geïllustreerd met houtsneden die later, omwille van de hogere nauwkeurigheidsgraad, door kopergravures vervangen worden. Bij het uittekenen van de sieraden in de modelboeken laat de ontwerper zijn fantasie de vrije loop, waardoor de sieraadmodellen onmogelijk slaafs gekopieerd kunnen worden en het de taak is van de goudsmiden en juweliers om de nieuwe stilistische ideeën op een eigen manier in de sieraden te verwerken. Om deze reden vormen de patroonboeken een inspiratiebron en geen letterlijk gamma waaruit de klant kan kiezen.¹⁷⁴ Door de grote bloei van deze modelboeken en de nauwe connecties tussen de verschillende kunstdisciplines binnen de ateliers heerst er tijdens de 16^{de} eeuw bij het modelleren van sieraden een nauwe samenwerking tussen schilders, beeldhouwers, bouwmeesters en sieraadontwerpers.

Hans Holbein de Jongere is een canonieke meester uit de schilderkunst die ook juweelontwerpen creëert. Zijn ontwerpen worden tijdens de 16^{de} eeuw zowel in Engeland, Duitsland als in de Nederlanden geproduceerd en bevatten, ondanks de moeilijke godsdienstige tijden, duidelijke tekens van het katholieke geloof. Zo is de kruisvorm, opgeluisterd door middel van kleine afhangende parels en persoonlijke of religieuze monogrammen en opschriften, kenmerkend voor de medaillonontwerpen van Holbein (Afb. 38-39).¹⁷⁵ Behalve de kruisvormige hangers creëert Holbein ook ronde en ovalen hangers met Bijbelse taferelen, als de verering van de Maagd Maria, scènes uit het leven van Christus en afbeeldingen van patroonheiligen. Ook deze hangers beschikken veelal over een of drie afhangende parels en zijn omwille van de letterlijke weerspiegeling van het katholieke geloof vooral in Spanje en in de Zuidelijke Nederlanden geliefd.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 47-49.

¹⁷⁵ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery.* (Londen: 1979), 265-280.

¹⁷⁶ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal.* (Antwerpen: 1995), 230-234.

1.3.2 INVLOED ARCHITECTUUR

Behalve de invloed van schilders en beeldhouwers, heerst er binnen de Nederlandse sieraadkunst tijdens de Renaissance ook een grote invloed uit de architectuur en haar geschriften. De reeds vermelde vooraanstaande graveur Erasmus Hornick is oorspronkelijk afkomstig uit Antwerpen en publiceert zijn eerste twee gravureseries in 1562 te Nuremberg. Deze publicaties omvatten zowel ronde hangers met figuratieve tweedimensionale voorstellingen als de vernieuwende ontwerpen in de vorm van een tabernakel met een klein platform om door de klant gekozen figuurtjes op te plaatsen (Afb. 36). Omwille van deze persoonlijke toevoeging zijn Hornicks juweelontwerpen een commercieel succes op de vrije markt. Kenmerkend voor Hornicks hangerontwerpen is het gebruik van de peervorm als basis, waarbij het bovenste deel van het sieraad smal is en naar onderen toe een verdikking kent. Deze peervorm treedt op als basis en komt door omkering van de vorm, het toevoegen van afhangende parels onderaan de hanger en het uitwerken van meerdere lobben, in talrijke versies voor (Afb. 40). De basisvormen van deze pendants worden in grote aantallen op voorhand gemaakt en later aangevuld met decoraties en figuurtjes, door de klant gekozen. Hoewel de basisvormen op voorhand gemaakt worden, beschikken de hangers door de grote variëteit in detaillering en ornamentiek steeds over een unieke uitstraling.¹⁷⁷

Vanaf de jaren 1565 breidt Hornick de architecturale setting rondom de figuren uit en ontstaat een nieuw type hanger, dat aansluit bij de eigentijdse bouwkunst. Een variatie op deze architecturaal uitgewerkte hanger is het ontwerp geïnspireerd op de vorm van het drieluik uit de schilderkunst (Afb. 41). Hierbij beschikt het middenpaneel als meest prominente deel van de hanger over een hoge decoratieve uitwerking met grote figuren, geflankeerd aan weerszijden door kleinere zijpanelen. Deze zijpanelen kunnen net als de middenpartij een architecturale setting vervullen voor de al dan niet aanwezige figuurtjes of louter Renaissancistisch geïnspireerde decoratievormen omvatten. De onderkant van deze sieraadontwerpen wordt veelal voorzien van een afhangende parel onderaan het middenpaneel, eventueel aangevuld met kleinere exemplaren voor de zijluiken. Door de enorme populariteit vanwege de persoonlijke meerwaarde kennen de ontwerpen van

¹⁷⁷ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), Inleiding.

Hornick een grote navolging en zijn ze dominant binnen de sieraadproductie tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw.¹⁷⁸

Onder andere Hans Collaert de Oudere uit Antwerpen maakt een omvangrijk aantal varianten op de sieraadontwerpen van Hornick, die in 1573 gepubliceerd worden en een grote navolging kennen tot ver buiten de Nederlandse havenstad.¹⁷⁹ Zijn modellen voor hangers zijn geïnspireerd op de inventies van de bouwmeester Hans Vredeman de Vries en vormen, omwille van de vernieuwende architecturale vormentaal, een illustratie van de kracht van de Renaissance en het Maniërisme (Afb. 42).¹⁸⁰ Net als Vredeman de Vries laat Collaert zich inspireren door het klassieke erfgoed, maar zet hij deze vormentaal naar zijn eigen hand door de traditie van de Klassieke Oudheid in de eigentijdse Nederlandse architectuur te integreren. De hangers van Collaert kunnen opgedeeld worden in een vijftal types; de peervormige hanger met arabesken, de architecturale hanger, de ornamentele figuratieve hanger, de fantasiehanger en de kruisvormige hanger (Afb. 43-47). Deze ontwerpen beschikken, net als de tekeningen van Vredeman de Vries, over een horror vacui aan ornamentiek, waardoor ze onmogelijk letterlijk door de goudsmid of juweelontwerper gekopieerd kunnen worden, maar als inspiratiebron voor het prikkelen van de verbeelding functioneren.

In zijn peervormige hangers met arabesken uit de jaren 1570 laat Collaert zich inspireren door de Renaissance vormentaal gebaseerd op de sierlijkheid uit de natuur die eveneens terug te vinden is in de grotesken van Vredeman de Vries (Afb. 48). De arabesken of moresken zijn geïnspireerd op de Oosterse en Arabische cultuur die door de vele reizen ontdekt worden en zijn bijzonder geliefd in de Nederlanden tijdens de 16de eeuw. Deze arabeskmotieven vormen een standaardelement in de decoratie van de Nederlandse Renaissance en worden zowel in interieurs als op stofpatronen en borduurwerk toegepast.¹⁸¹ In de edelsmeedkunst zijn deze moresken erg geliefd omwille van hun kleurgebruik en hun contrastwerking met het edelmetaal die ontstaat door de gegraveerde motieven in te vullen met niello (Afb. 16). De invloed van de natuur op de ontwerpen van Collaert zijn door de aanwezigheid van druiven, vogels, insecten en florale motieven duidelijk merkbaar. Door deze elegantie en de opvallende aanwezigheid van voluten, die

¹⁷⁸ Ibid., 265-280.

¹⁷⁹ Ibid., 265-280.

¹⁸⁰ Cat. 56.

¹⁸¹ Boggrefe, Heiner. (red) Fusenig, Thomas. (red) Uppenkamp, Barbara. (red) *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen; Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*. (Gent-Amsterdam: 2002), 61-70.

zowel in de contouren van de hanger als in de versieringen aan te treffen zijn, sluiten de peervormige ontwerpen aan bij de vormentaal uit het modelboek *Dorica - Ionica* van Vredeman de Vries uit 1565. *Dorica – Ionica* is het eerste boek van de drie boeken over de vijf bouwstijlen door Vredeman de Vries. In deze boeken gaat het niet om de constructie, maar staat de decoratie van de zuilen centraal. Om deze reden geven de afbeeldingen geen volledige representatie van bouwwerken weer, maar enkel de delen die voor ornamentatie in aanmerking komen (Afb. 49). Hierdoor vallen de geschriften van Vredeman de Vries binnen de traditie van Leon Battista Alberti, waarbij het ornament wordt losgekoppeld van het eigenlijke bouwwerk en de modelboeken bijgevolg niet alleen door bouwmeesters gehanteerd kunnen worden, maar ook voor ambachtslieden, zoals goudsmeden, een prima inspiratiebron vormen.¹⁸² Behalve het spelen met de decoratieve architecturale vormentaal laat Collaert zich ook beïnvloeden door de eigenlijke bouwkunst en breidt hij zijn ontwerpen uit met letterlijke bouwkundige elementen. Deze toevoeging is onder meer te zien op de ontwerpen van de twee peervormige hangers uit de jaren 1570 (Afb. 50-51). De ene hanger beschikt over een kleine doorsnede van een kerk, waarop een schip met twee zijbeuken en een koepel te zien is en de andere is uitgedost met een centraal geplaatste nis met een torentje die in het midden een kan omgeeft, waaruit een vlamt ontspruit. Door het gebruik van de dorische orde is de vormentaal van de architecturale constructies sober en vormt zij een sterk contrast met de frivole arabesken die de rest van de hanger opvullen. Ondanks deze eenvoud beschikken de architecturale elementen over een zekere detaillering, die onder meer te zien is in het uitgewerkte perspectief door de toepassing van een dambord patroon op de vloer en door de toevoeging van voluten en vazen aan beide kanten van de constructie.

Naar mate de 16^{de} eeuw vordert, neemt Collaert steeds meer architecturale elementen op in zijn ontwerpen en laat hij zich behalve de modellen van Vredeman de Vries ook inspireren door de ontdekte ruïnes uit de antieke wereld. Hierdoor ontstaan sieraadontwerpen met letterlijke architecturale entourages die al dan niet voorzien worden van mythologische of allegorische figuren, door de klant gekozen (Afb. 52-54). Deze hangers zijn enorm geliefd tijdens de Nederlandse Renaissance aangezien zij een hoge individuele waarde uitstralen dankzij de keuze in de toe te voegen figuurtjes en het ontwerpproces van de architecturale setting berust op het samenvoegen van afzonderlijke motieven uit de modelboeken voor

¹⁸² Ibid., 91-106.

bouwmeesters, waardoor elk ontwerp uniek is. Bovendien zijn de hangers wegens de mogelijkheid tot uitbreiding met figuren geschikt voor de goudsmiden en juweliërs om te verkopen op de vrije markt en worden de architecturale settings als het ware aan de lopende band geproduceerd om later te voorzien van persoonlijk gekozen tafereeltjes. Anders dan de ontwerpen van Hornick wordt de architecturale setting rondom de figuren niet langer omgeven door een kader en krijgen ze een grotere uitwerking (Afb. 55). De symmetrische opbouw van deze hangers bestaat meestal uit een centraal geplaatste nis die al dan niet voorzien is met de suggestie van twee kleine zijbeuken en door haar vormentaal en onvolledigheid sterk doet denken aan de antieke ruïnes. Dit ruïnekarakter wordt versterkt door de aanbrenging van vegetatie op de uiteinden van de bouwkundige elementen, die eveneens te zien is op de ovalen intarsiavoorbeelden van de antieke ruïnes door Vredeman de Vries (Afb. 56). Voor deze intarsiaontwerpen, die in de jaren 1560 in Antwerpen door Hiëronymus Cock gepubliceerd worden, laat Vredeman de Vries zich inspireren op het werk *Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque multum utiles* van Lambert Zutman dat door Gerard de Jode eveneens in Antwerpen wordt uitgegeven. Zutman baseert zich voor zijn ontwerpen op bestaande bouwwerken zoals het Colosseum en het Pantheon en breidt deze constructies uit met fantasiearchitectuur, waardoor zijn prentenserie voorbeelden van fonteinen, façades, zuilengalerijen en verschillende oriëntaalse gebouwen in combinatie met bestaande ruïnes omvat (Afb. 57).¹⁸³ Net als de ontwerpen van Vredeman de Vries en de hangers van Collaert is er ook op de tekeningen van Zutman plantaardige begroeiing op de bouwelementen aan te treffen. De architectonische constructies in Collaerts sieraadontwerpen voor 1580 worden veelal opgetrokken in de dorische orde en aangevuld met talrijke details. Zo wordt de ruimte boven de boogconstructie van de centrale nis veelal voorzien van een architecturale toevoeging, die omwille van de gelijkaardige vormen en voluten sterk doet denken aan de dakconstructies in het modelboek *Corinthia Composita* van Vredeman de Vries uit 1565 (Afb. 58). Door de toevoeging van architecturale elementen als kariatiden, siervazen voluten, mascarons samen met florale ornamenten, dieren en fantasiewezens aan weerszijden van de ontwerpen, beschikken de hangers van Collaert over een sterke symmetrie. Deze symmetrische opbouw wordt eveneens herhaald in de aanwezigheid van drie afhangende parels onderaan de hanger en in de onderstellen van de sieraden die sterk gelijken op de

¹⁸³ Ibid., 252-257.

ornamentiek onder de funeraire ontwerpen van Vredeman de Vries uit *Oenotaphiorum* 1563 (Afb. 59-60). Vaak bevatten deze onderstellen centraal een mascaroon die aan beide kanten geflankeerd wordt door variaties op voluten met bladwerk en florale ornamenten. Een opmerkelijk onderstel is aan te treffen in het sieraadontwerp met Mars (Afb. 61), waarbij er in plaats van een mascaroon een trofeeontwerp met een harnas en twee vlaggen centraal wordt geplaatst. Dit trofeeontwerp vertoont, net als de architecturale entourage, eveneens gelijkenissen met de ontwerpen van Vredeman de Vries, meer bepaald met de trofeeontwerpen uit zijn prentenreeks *Panoplia sev armamentarium ac ornamenta cum artium ac opificiorum tum etiam Exuuiarum Martialium, qua Spolia quoque alijs appellari consuevere* uit 1572 (Afb. 62). Door de toevoeging van dit trofeeontwerp samen met de legerattributen aan de voeten van Mars wordt de weergave van de mythologische god extra kracht bijgezet. De overgang van het architecturaal decor naar het onderstel wordt in de ontwerpen van Collaert veelal voorzien van plaats voor edelstenen. Ook deze toevoeging past binnen de vormtaal van de Renaissance architectuur, aangezien de blokvormige edelstenen binnen deze context functioneren als kostbare rusticastenen.

Een derde type hangers bij Collaert zijn de ornamentele figuratieve hangers, die voortspruiten uit de architecturale hangers en afkomstig zijn uit de publicatie *Monilium, bullarum, inauriumqueartificiosissimae icones ioannis Collaert opus postremum* uit 1581 (Afb. 63-66). Anders dan de architecturale hangers, beschikken de ornamentele figuratieve ontwerpen niet langer over een letterlijke bouwkundige constructie waarin de mythologische en allegorische figuren geplaatst worden, maar heerst er een veelheid aan decoratieve elementen. Ook deze hangers beschikken over een symmetrische opbouw, maar stralen door de verscheidenheid aan decoraties en de verspreiding van de edelstenen een grotere complexiteit uit dan de vorige ontwerpen. Door deze overweldigende ornamentiek leunen de sieraadontwerpen meer aan bij de grotesken van Vredeman de Vries dan bij zijn modelboeken omtrent architectuur. Collaert maakt in deze hangers gebruik van een uiteenlopende ornamentiek die zowel siervazen, florale elementen en bladwerk, mascarons, voluten en beslagwerk omvat en gaat bovendien, in vergelijking met de vroegere ontwerpen, veelvuldig te werk met variaties op zeewezens, draken en sfinxen, waardoor gevleugelde monsters ontstaan met het bovenlichaam van een vrouw dat uitmondt in een staart van een vis (Afb. 67). Opmerkelijk bij de sieraadontwerpen van Collaert is de

afwezigheid van engeltjes en putti, die in de hangers van Hornick wel vaak toegevoegd worden. Ondanks de grote verscheidenheid in de ontwerpen beschikken alle hangers uit 1581 over een smalle bovenkant die naar het midden toe verbreedt en onderaan opnieuw een versmalling kent die, net als de vroegere hangers, uitmondt in het gebruik van drie afhangende parels. Behalve de decoratie van deze afhangende parels onderaan, worden de sieraadontwerpen uit 1581 vaak aan weerszijden voorzien van twee vast gespitste appelronde parels, een gebruik dat voor 1581 niet te zien is bij Collaert. Een ander vernieuwend element is de toevoeging van een kleine decoratie boven de eigenlijke hanger, dat omwille van de rijkelijke uitwerking door middel van sierlijke krullen en edelstenen als het ware opgevat kan worden als een autonome hanger.

Het gebruik van een kleinere hanger boven de eigenlijk ontwerp wordt eveneens toegepast in een vierde type hanger van Collaert, de fantasiehanger. Deze hangers dateren uit 1582 en zijn afkomstig uit de prentenreeks *Bullarum in aurium etc. Archetypi artificiosi* (Afb. 68-70). Deze thematiek komt reeds in de jaren 1560 bij Hornick aan bod (Afb. 71), maar beleeft wegens de hoge graad aan detaillering binnen de sieraadontwerpen van Collaert die door de Spaanse bezetting een wijde verspreiding kennen, een grote bloei.¹⁸⁴ Anders dan de vroegere hangers beschikken deze ontwerpen niet langer over een volwaardige architecturale setting waarin de figuren geplaatst worden, maar worden de fantasiewezens vrij afgebeeld bovenop een bouwkundig geïnspireerd onderstel. Net als de hangers voor 1582 beschikt dit onderstel over een gelijkaardige vormtaal en wordt het onderaan eveneens opgeluisterd door middel van drie afhangende parels. Behalve deze afhangende parels wordt het gebruik van de vastgehechte appelronde parels aan beide kanten op het uiteinde van de hanger, zoals bij de ontwerpen uit 1581, toegepast. Het onderstel is symmetrisch opgebouwd, bezaaid met edelstenen en beschikt net als de ontwerpen voor 1581 over een centraal geplaatste mascaroon dat veelal omgeven wordt door diverse variaties op voluten. Dankzij de sterke symmetrie in het onderste deel van de hanger kennen de ontwerpen ondanks de aanwezigheid van de maniëristische figuren die een grote dynamiek teweegbrengen, een harmonische uitstraling. Net als bij de hangers uit 1581 laat Collaert ook voor het creëren van de zeemonsters in deze hangers zijn fantasie de vrije loop en ontstaat een groot resem aan monsters met elementen van draken, zeewezens en sfinxen. Kenmerkend voor de fantasiehangers van Collaert is de toevoeging van menselijke

¹⁸⁴ Ibid., 223-264.

figuren geïnspireerd op de antieke god Neptunus, op de rug van de monsters, die zowel goed- als kwaadaardige trekken kunnen vertonen.

Een laatste type hanger bij Collaert is de kruisvormige hanger (Afb. 47). Net als de hangers voor 1581 beschikt ook deze soort hanger over een letterlijke architecturale setting waarbinnen een menselijke figuur geplaatst kan worden. Deze bouwkundige constructie is eenvoudig en geeft veelal louter een symmetrisch opgebouwde nis weer, die in sterk contrast staat met de talrijke arabesken florale en dierlijke motieven op de rest van de hanger. Opmerkelijk bij deze hangers is de verbinding tussen het christelijk geloof en de heidens cultuur, door de centrale toevoeging van een mythologische of allegorische figuur. Zo wordt er in het midden van de kruisvormige hanger die te dateren is rond 1585 een voorstelling van Spes geplaatst. Deze verstrengeling van verschillende culturen toont aan hoe het christelijk geloof, in de context van de grote culturele interesse van de Renaissance en de herontdekking van de Klassieke Oudheid, de heidense cultuur opneemt en naar haar eigen hand zet.

Het portret van Bawe Clant is het enige portret in de catalogus dat een hanger in de stijl van Hornick weergeeft.¹⁸⁵ Hoewel het kunstwerk dateert uit 1626, beschikt de hanger over een eenvoudige architecturale setting en illustreert het de vertraging binnen de ontwikkeling van de sieraadkunst op de portretkunst. Dankzij de donkere eenvoudige rozet, die functioneert als matte achtergrond voor de hanger, komt een contrasterende lichtwerking tot stand tussen de donkere stof en het edelmetaal, waardoor het sieraad prominent aanwezig is in het schilderij. De peervormige basis van de hanger, die verfraaid wordt door middel van de drie afhangende parels onderaan het sieraad, en de toevoeging van een figuur in het midden van het ontwerp, maken het sieraad kenmerkend voor de Renaissance.

Een vooraanstaand ontwerper aan het einde van de 16^{de} eeuw is de Fransman Daniel Mignot (actief ca. 1590-1616) die actief is in Augsburg. Zijn sieraadontwerpen zijn gebaseerd op de modellen van Hornick, maar worden door de grote transparantie in de detaillering naar een hoger niveau getild (Afb. 72-73). Ook in deze hanger is de peervorm als basis terug te vinden en wordt ze onderaan opgeluisterd door afhangende parels en eventueel in het midden voorzien van een figuur uit het Christendom of de antieke mythologie. De sterk opengewerkte hangers zijn opgebouwd uit twee of drie lagen geperforeerde ornamenten en sluiten, wegens de sterk uitgewerkte decoratie met een gevoel voor horror vacui, eveneens

¹⁸⁵ Cat. 56.

aan bij de ontwerptekeningen uit de patroonboeken van Hans Vredeman de Vries. Net als Vredeman de Vries speelt ook Mignot in zijn ontwerpen met herhalingen door middel van omkering, spiegelen, verkleinen en vergroten, waardoor er ondanks de hoge versieringsgraad harmonische gehelen ontstaan die tot ver in de 17^{de} eeuw in de mode blijven.¹⁸⁶

Opvallend is dat de Nederlandse sieraadkunst met de Val van Antwerpen in 1585 tijdelijk dominant wordt boven de Spaanse juweelkunst. Dit fenomeen is te wijten aan de groei van de boekdrukkunst, die voor een snelle verspreiding zorgt van de modelboeken met de ontwerpen van vooraanstaande ontwerpers als Hans Collaert. Deze modelboeken vormen wereldwijd een inspiratiebron voor goudsmeden en juweelontwerpers, waardoor de Nederlandse Maniëristische vormentaal internationaal geïntegreerd wordt en bijgevolg ook gekend is binnen de sieraadkunst van de Spaanse bezetter.¹⁸⁷ Deze elegante en expressieve stijl hanteert het menselijk naakt in een grote variëteit en tracht met spectaculaire dramatische composities de emoties in kunst te versterken. Zowel mythologische en religieuze allegorieën, als actuele gebeurtenissen en portretten van eigentijdse vooraanstaande figuren worden in hangers uit deze periode verwerkt. Ook de Noordelijke Nederlanden nemen de stijlelementen van het Maniërisme over, waardoor er op het einde van de 16^{de} eeuw in het noorden, ondanks het piëtistisch protestantisme, een rijke sieraadkunst ontstaat.¹⁸⁸ Opvallend is dat de stijlelementen van het Maniërisme slechts een kort leven kennen en bij de overgang naar de 17^{de} eeuw plaats maken voor het realisme, waarbij de nauwkeurige observatie van de natuur primeert en uiting vindt in onder andere de florale motieven.¹⁸⁹

1.4 THEMATIEK

1.4.1 INVLOED RELIGIE

De thematiek binnen de Renaissance hangers is erg divers en gaat van portretten en mythologische voorstellingen over naar dierensymboliek en fictieve maritieme creaties. Een belangrijk aspect binnen de gekozen thematiek in sieraadontwerpen tijdens de Renaissance

¹⁸⁶ Boggrefe, Heiner. (red) Fusenig, Thomas. (red) Uppenkamp, Barbara. (red) *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen; Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*. (Gent-Amsterdam: 2002), Inleiding.

¹⁸⁷ Ibid., 307-349.

¹⁸⁸ Cat. 95.

¹⁸⁹ Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 7-20.

is religie. De 16^{de} eeuw is een woelige periode met politieke en religieuze turbulenties. Net zoals in de onderwerpskeuze van de eigentijdse schilderkunst krijgen deze conflicten ook uiting in de thematiek binnen de sieraadkunst. Met de overname van de regering over de Nederlanden in 1556 door koning Filips II (1527-1598) van Spanje wordt het rooms-katholieke geloof in de Nederlanden opgelegd en wordt het protestantisme aan de kant geschoven. Hierdoor groeit er een grote ontevredenheid onder de protestantse Nederlandse bevolking, die zich tracht te verzetten tegen de grote macht van de katholieke clerus. Dit verzet wordt scherp gesteld door Johannes Calvijn (1509-1564) en mondt in de jaren 1560 uit in de beruchte beeldenbrekingen die het misbruik van de Rooms-Katholieke Kerk, dat onder andere voortkomt uit het innen van een grote som geld door middel van beeldendevoetie, moet inperken.¹⁹⁰ Met het kapotslaan en bekrassen van de heiligenbeelden willen de protestantse reformanten aantonen dat deze afbeeldingen geen wonderbaarlijke krachten bezitten zoals de Katholieke Kerk voorhoudt.¹⁹¹ Door het ervaren van tegenstand stuurt Filips II de Hertog van Alva samen met Spaanse legerstroepen in 1567 naar de Nederlanden om de opstand neer te slaan. Ondanks het harde optreden van Alva door onder meer de oprichting van de Raad van Beroerten, een uitzonderingsrechtbank die zich speciaal toelegt op de bestraffing van de leiders die verantwoordelijk zijn voor de religieuze turbulenties, worden enkel de Zuidelijke Nederlanden door de Spaanse troepen bezet en houden de Noordelijke Nederlanden stand in hun verzet.¹⁹² Deze religieuze onenigheid tussen het katholieke zuiden en het protestantse opstandige noorden heeft invloed op de onderwerpkeuze en de vormtaal van de Nederlandse sieraadkunst tijdens de 16^{de} eeuw. Algemeen ontstaan er twee stromingen binnen de Nederlandse juweelkunst, enerzijds de rijkelijke vormgeving, die oorspronkelijk afkomstig is uit de Spaanse cultuur, maar door de Spaanse bezetting in de Zuidelijke Nederlanden geïntroduceerd wordt, en anderzijds de piëtistische vormtaal, die aansluit bij het protestantisme en ontstaat in de Noordelijke Nederlanden als uiting van hun verzet tegen Spanje.¹⁹³ Gedurende de jaren 1560 tot halverwege de jaren 1580 realiseren Nederlandse ontwerpers in het zuiden hangers met een bombastische uitwerking naar de Spaanse stijl, die voortkomt uit de overvloedige toevoer van luxueuze materialen als goud, zilver en edelstenen (Afb. 74). Behalve deze vormtaal

¹⁹⁰ Blockmans, Wim. (red) Pleij, Herman. (red) *Plaatsen van Herinnering; Nederland van Prehistorie tot Beeldenstorm*. (Amsterdam: 2007), 518-529.

¹⁹¹ *Ibid.*, 518-529.

¹⁹² Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. (Zwolle: 2000), 101-184.

¹⁹³ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

nemen de Zuidelijke Nederlanden ook de thematiek van de kruisvormige hangers en de heiligenafbeeldingen van hun bezetters over, die zowel op de Nederlandse als op de Spaanse markt verkocht worden (Afb. 75). Kenmerkend voor Spaanse kruisvormige hangers is de aanwezigheid van een begrenzing door middel van een gouden rand en de toevoeging van een Christusfiguur gerealiseerd in email (Afb. 29).¹⁹⁴ De figuratieve hangers met de heiligen beschikken veelal over afbeeldingen rond de verering van de Maagd Maria (Afb. 76) of miniatuurweergaven van patroonheiligen, die vaak te situeren zijn in bredere context van ordetekens en stemma's binnen gildestructuren en de wens tot bescherming.¹⁹⁵ Een voorbeeld van deze cultus rond een patroonheilige is aan te treffen op de portretten van Frederik V van de Palts door Michiel Mierevelt, waarop een ovalen hanger met Sint Joris die de draak doodt, wordt weergegeven.¹⁹⁶ Dit sieraad is het kenteken van de Orde van de Kouseband, door Edward III in 1348 in Groot-Brittannië gesticht om de macht van de adel aan de vorst te binden.¹⁹⁷ Verder worden ook de talrijke taferelen rond het leven van Christus, in de vorm van reliëfs of als driedimensionale figuratieve voorstellingen, veelvuldig verwerkt in de katholieke sieraden (Afb. 77).¹⁹⁸ Bij deze figuratieve voorstellingen is het opvallend dat de handen en hoofden van de emailfiguren in Spanje uitgevoerd worden in goud (Afb. 76), een gebruik dat door de bezette Nederlanden niet vaak gehanteerd wordt.¹⁹⁹ Een fenomeen dat ontstaat tijdens de late 16^{de} eeuw in Spanje en wel ingang vindt in zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlandse sieraadkunst, is het uitbreiden van de hanger door middel van rijkelijke stoffen. Deze soort hanger wordt door vrouwen gedragen en functioneert als broche om een kraag of ketting op de gewenste plaats te houden zoals te zien is op de portretten van Sophia van Walenburch en Geertruyd Huygens.²⁰⁰ De creatie uit stof doet hierbij dienst als achtergrond voor de glanzende edelmetalen en –stenen die ofwel tot hanger verwerkt zijn ofwel als losse onderdelen op de rozet bevestigd zijn. Deze uitgewerkte broches komen zowel in grote als in kleine variaties voor en worden in enkele gevallen sober gehouden en niet opgeluisterd met edelstenen en –metalen, zoals de

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., 223-264.

¹⁹⁶ Cat. 87, 88.

¹⁹⁷ Kreenen, Jan Jacob. Sack, Albert von. *Beschrijving van alle landen, staten en rijken der aarde: aardrijkskundig handboek volgens de jongste toestanden*. Vol 3. (Zwolle: 1867), 238.

¹⁹⁸ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 230-234.

¹⁹⁹ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

²⁰⁰ Cat. 39, 100.

rozetten van Maria van der Loo en Susanna Huysmans, waardoor ze aansluiten bij de piëtistische vormentaal in het protestantse noorden.²⁰¹

In tegenstelling tot hun zuidelijke onderburen keren de Noordelijke Nederlanden zich af van de representatie van Heiligen en Bijbelse figuren en spitsen ze zich toe op het piëtisme uit hun protestants geloof.²⁰² Hierbij worden de letterlijke religieuze afbeeldingen achterwege gelaten en vervangen door symbolische suggestieve voorstellingen, die aangevuld worden met harmonieuze florale elementen in de lijn van de protestantse eenvoud.²⁰³ Om deze reden kennen de sieraden, die vervaardigd zijn in de Noordelijke Nederlanden een minder rijkelijk gebruik aan edelstenen en een luchtigere uitwerking in vergelijking met de Spaanse vormentaal.²⁰⁴ Dankzij de religieuze toeschrijvingen aan voorwerpen, kennen ook de Noordelijke Nederlanden een groot aantal sieraden met religieuze bijklank. Dit idee vindt onder meer ingang in de kruisvormige hangers die, in tegenstelling tot de zuidelijke exemplaren, in het noorden geen afbeelding van een Christusfiguur representeren. Behalve deze hangers, die omwille van hun kruisvorm een duidelijke verwijzing naar het christelijke geloof vormen, reflecteren ook de met edelstenen bezette sieraadontwerpen naar religie. Dit gebeurt door het toekennen van diverse krachten en betekenissen aan de edelstenen, waardoor letterlijke heiligenafbeeldingen overbodig zijn binnen de religieuze hangers.²⁰⁵ Een ander veelvoorkomend fenomeen binnen de sieraadkunst uit het Noorden, die net als de symbolisch religieuze waarde van edelstenen de letterlijke representatie van Heiligen uit de weg gaat, is het gebruik van de Griekse initialen IHS voor de benaming van Christus, uitgevoerd in Gotische of Romeinse hoofdletters (Afb. 25).²⁰⁶ Deze hangers worden, zoals het portret van Jane Seymour illustreert, veelal opgeluisterd door middel langgeslepen edelstenen die de initialen vormen en drie afhangende parels onderaan het sieraad die verwijzen naar de drie-eenheid binnen het christelijke geloof. Een laatste soort thematiek die omwille van de indirecte verwijzing naar het christelijke geloof bijzonder geliefd is in de Noordelijke Nederlanden, is de klassieke mythologie. Episodes uit de klassieke literatuur (Afb. 78), zoals de verhalen uit Ovidius' *Metamorfosen*, en allegorische figuren, zoals Naastenliefde met haar kinderen, Geloof met haar kruis en Standvastigheid met haar zuil,

²⁰¹ Cat. 37, 99.

²⁰² Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

²⁰³ Parshall, Peter. "Kunst en Reformatie in de Noordelijke Nederlanden – enkele gezichtspunten." *Bulletin van het Rijksmuseum* 35. nr 3. (1987): 164-175.

²⁰⁴ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

²⁰⁵ *Ibid.*, 20-25.

²⁰⁶ Hugh, Tait (ed.). *7000 Years of Jewellery*. (London: 1986), 100-120.

vormen voor goudsmeden en juweelontwerpers een onuitputtelijke bron van inspiratie en sluiten aan bij de grote cultuurinteresse tijdens de Renaissance. Door het dragen van sieraden met dergelijke thematiek illustreert de drager zijn kennis over de heidense mythologie en de antieke geschiedenis.²⁰⁷ Ondanks de grote populariteit zijn er in de catalogus slechts twee portretten, namelijk dat van Bawe Clant en Catharina van den Bergh,²⁰⁸ terug te vinden die over een hanger met een dergelijk klassiek geïnspireerde onderwerpkeuze beschikken. Bovendien zijn de vage beschrijvingen en de slechte beschikbare beeldkwaliteit van de schilderijen een rem voor een diepgaande analyse. De hanger van Bawe Clant leunt aan bij de sieraadontwerpen van Hornick en omvat een zittende figuur in een architecturale setting uitgevoerd in een typerende Renaissancistische stijl. Aangezien de centrale figuur, die door de slechte beeldkwaliteit niet uitsluitend mannelijk of vrouwelijk getypeerd kan worden, de enige figuur is op de hanger gaat het hier wellicht om de representatie van een klassieke allegorie. De kans dat de centrale figuur een afbeelding van een Heilige uit het christelijke geloof is, is minder voor de hand liggend, aangezien Bawe Clant in 1605 met Edzard Rengers, raadsheer en later burgemeester van Groningen, huwt en de heiligenafbeeldingen in de Noordelijke Nederlanden minder frequent voorkomen.²⁰⁹ Het portret van Catharina van den Bergh, die net als Bawe Clant afkomstig is uit de Noordelijke Nederlanden, meer bepaald Culemborg, geeft eveneens een hanger met een klassieke voorstelling weer. Op deze hanger is centraal een figuur, die wegens de lichaamshouding en –bouw over mannelijke karaktertrekken beschikt, terug te vinden. Deze hoogstwaarschijnlijke mannelijke voorstelling wordt vergezeld door een dierlijk wezen aan zijn voeten en door twee cupido's of putti die het sieraadontwerp bovenaan aan weerszijden flankeren. Net als op de hanger van Bawe Clant wordt ook deze voorstelling weergegeven in een decoratieve setting, die deze keer weliswaar minder architecturaal aanvoelt, maar niettemin typerend is voor de Renaissance door onder meer de aanwezigheid van de drie afhangende parels onderaan het sieraadontwerp. De opmerkelijk late datering van zowel het portret van Bawe Clant (1626) als van Catharina van den Bergh (1617) illustreert nogmaals het feit dat de sieraadkunst in de portretkunst een tragere evolutie kent dan de eigenlijke sieraadontwikkeling.

²⁰⁷ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 37-64.

²⁰⁸ Cat. 56, 117.

²⁰⁹ RKD Archieven, "Bawe Clant." Laatste geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/nl/.

Ondanks de grote populariteit van sieraden met deze klassiek geïnspireerde voorstellingen in heel Europa, worden de mythologische taferelen, op enkele uitzonderingen na, door het opleggen van het katholicisme als godsdiensteenheid niet toegejuicht in Spanje en haar bezette gebieden tijdens de jaren 1560 en 1570.²¹⁰ De uitzonderingen betreffen de representatie van de roof van Europa door de stier, die verbonden kan worden met de groeiende interesse in de scheepvaart en haar gevaren, en de liefdesvoorstelling van Cupido die op het punt staat een pijl af te schieten (Afb. 79-80).²¹¹ Hoewel de interesse van de Spaanse bezetter voor deze mythologische onderwerpen klein is, blijven Nederlandse goudsmeden, geïnspireerd door de wijdverspreide modelboeken met de Renaissancevormtaal, hangers met een dergelijke thematiek produceren om te verkopen op de Nederlandse markt.²¹²

Bij het bestuderen van de sieraadkunst op de portretten uit de catalogus is het opvallend dat de verschillen in vormtaal en thematiek tussen de noordelijke en zuidelijke Nederlandse sieraadkunst nauwelijks zichtbaar zijn, ondanks ze duidelijk aanwezig zijn in de overgeleverde sieraden. De hangers met de minutieuze heiligenvoorstellingen die aansluiten bij het grotere idee van de beeldendevoetie uit het katholieke geloof en bijgevolg typerend zijn voor de Zuidelijke Nederlanden zijn allesbehalve alomtegenwoordig in de portretkunst. Deze afwezigheid kan toegeschreven worden aan de vertraging van de sieraadkunst op de portretkunst of aan het feit dat men tijdens de Renaissance meer belangstelling heeft voor het tonen van de rijkdom op de portretkunst dan voor het tentoonspreiden van de geloofsovertuiging. Op basis van de sieraden op de portretten kan er besloten worden dat er bij het tonen van de welvaart van de opdrachtgever tijdens de 16^{de} eeuw vermoedelijk een grotere waarde toegeschreven wordt aan de omvang en het aantal edelstenen die verwerkt worden in de hanger dan aan de figuratieve uitwerking van het juweelontwerp. Deze waardebepaling wordt onder meer geïllustreerd door de vermelding van prijzen in de inventaris vermoedelijk van Elisabeth van Culemborg uit 1593 en in de lijst van de door Prins Willem van Oranje verpande juwelen uit 1572 (Bijlage I). Zo wordt in de oplistijng uit 1572 een grote tafeldiamant in goud gevat op 12000 kronen geschat, terwijl een hanger met de voorstelling van Sint Joris bezet met diamanten en opgeluisterd door middel van een afhangende parel slechts 300 kronen waard is. Behalve het ontbreken van hangers met

²¹⁰ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 20-27.

²¹¹ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 223-264.

²¹² *Ibid.*, 223-264.

religieuze voorstellingen is ook de piëtistische vormentaal van de sieraden op de portretten uit het noorden relatief. Dit voorval is verbonden aan de context van de ontplooiing van het individu, het uitstralen van de sociale status en het tentoonspreiden van het technisch kunnen van de kunstenaar, waardoor er ondanks de protestantse soberheid in het noorden toch rijkelijke sieraden, zoals de hanger op het portret van Maria van Nassau, op de portretkunst worden weergegeven.

1.4.2 PORTRET

De portrethanger is een juweelontwerp dat tot stand komt door het uitwerken van de persoonlijke toets in de sieraadkunst. Door de toenemende interesse in de menselijke individualiteit zijn de portrethangers zowel geliefd bij vooraanstaande heersers als bij het gewone volk. De aanleiding voor het bestellen van een portrethanger is uiteenlopend en varieert van de adoratie van wereldlijke leiders en diplomatieke giften tot persoonlijke tekens van liefde en vriendschap.²¹³ Aanvankelijk worden de portrethangers uitgevoerd in een reliëfvorm in edelmetaal en later in de 16^{de} eeuw wordt deze techniek aangevuld met kleine decoratieve portretten in camee en miniatuurschilderingen. De camee is een graveertechniek van edel- en halfedelstenen waarbij de achtergrond wordt weggeslepen om een voorstelling in reliëf te bekomen (Afb. 81). In tegenstelling tot in de andere juwelen, wordt er door het gebruik van de camee in de hangers wel een letterlijke imitatie van de modellen uit de Klassieke Oudheid gehanteerd. De oorsprong van de cameetechniek gaat terug tot de traditie van de hardstenen portretten van officiële heersers uit de 4^{de} eeuw voor Christus. Deze profielportretkunst wordt, vanwege het vorstelijk ideaal van grandeur, gratie en schoonheid, ingezet door Alexander de Grote en later overgenomen door Romeinse keizers om tot slot, door de grote interesse in de Antieke Oudheid, een nieuw leven te krijgen in de juweelkunst van de Renaissance.²¹⁴ Opvallend is dat het woord camee echter niet voorkomt tot in de 17^{de} eeuw, maar in inventarissen en andere historische bronnen benoemd wordt met inwendig en uitwendig gesneden of intaglio.²¹⁵ Ondanks de grote populariteit in heel Europa, kent de camee tijdens de 16^{de} eeuw geen grote doorbraak in de

²¹³ Scarisbrick, Diana. *Portret Jewels; Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*. (Londen: 2011), 6-77.

²¹⁴ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 71-74.

²¹⁵ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. (Amsterdam: 1961), 50-56.

Nederlandse sieraadkunst, maar wordt ze in de Nederlanden meer verzameld als pronkstuk om uit te stallen in kabinetten.²¹⁶ Hierdoor zijn de portrethangers in de Lage Landen meestal gemaakt uit edelmetalen, -stenen of marmer.²¹⁷ Net als de overige sieraadontwerpen kent ook de portrethanger in Italië tijdens de Renaissance een ongeëvenaarde kwaliteit. Deze superioriteit wordt veroorzaakt door de nauwe banden van de juweelontwerpers met de beeldhouwkunst en zorgt ervoor dat de portrethangers van de Italiaanse meesters als Leone Leoni (ca. 1509-1590) (Afb. 82) en Jacopo da Trezzo (1515-1589) door de grote mobiliteit tijdens de 16^{de} eeuw gekend en geliefd zijn bij vooraanstaande heersers uit heel Europa, inclusief de Habsburgers in de Nederlanden. De hangers met afbeeldingen van de Habsburgse leiders zijn, omwille van hun banden met de antieke portrettraditie, kenmerkend voor de Renaissance en staan tijdens de contrareformatie in Spanje op een gelijk niveau als sieraden met een mythologische thematiek in de rest van Europa. Ze zijn de visuele representatie voor de harmonie tussen de patronage van de kunst, de kunstenaar en de propaganda voor de heerser en worden gedragen als symbolen van dynastieke loyaliteit.²¹⁸

De eerste portrethangers zijn rond- of ovaalvormig en kennen een eenvoudige uitvoering beperkt tot één soort materiaal. Ze geven het profielportret van de heerser weer en kunnen eventueel een bijschrift in het Latijn representeren. Een goed voorbeeld van deze vroege portrethanger is te zien op het portret van Petrus Ricardus,²¹⁹ stadsgeneesheer van Gent en lijfarts van Ernest van Oostenrijk en van de landvoogden Albrecht en Isabella. Deze ovale portrethanger is vervaardigd uit goud en geeft een driekwart portret van Filips II weer, omgeven door de Latijnse inscriptie *PHILLIPVS. D.G. HISPAN[O]RVM P[RINCEP?]S. ANNO 1592.*²²⁰ Een gelijkaardige portrethanger is aan te treffen op het portret van Johan van Duvenvoirde,²²¹ Heer van Warmond en gezant in Denemarken. Net als op het portret van Petrus Ricardus is de hanger rondom de hals van Johan van Duvenvoirde uitgevoerd in een soort edelmetaal en wordt het profielportret omgeven door een Latijnse inscriptie. Deze inscriptie *CHRITIANUS IV D.G.PRI- ELECT. REX DANN* maakt duidelijk dat het profielportret een beeltenis van Christiaan IV van Denemarken (1577-1648) is en aansluit bij de functie van

²¹⁶ Hugh, Tait (ed.). *7000 Years of Jewellery*. (London: 1986), 5-35.

²¹⁷ Cat. 16, 32, 113.

²¹⁸ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

²¹⁹ Cat. 113.

²²⁰ RKD Archieven, "Petrus Ricardus." Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/nl/.

²²¹ Cat. 15.

Johan van Duvenvoorde als gezant te Denemarken.²²² Behalve op mannenportretten is de eenvoudige hanger ook aan te treffen op het vrouwenportret van Almuth Beninga van Grimersum en Dornum.²²³ Opmerkelijk bij dit portret is de dubbele aanwezigheid van de portrethanger. Almuth draagt een sterk decoratief uitgeverwerkte portrethanger op haar borst en een eenvoudig exemplaar op haar buik. Dit eenvoudig exemplaar geeft in tegenstelling tot de sieraadontwerpen op de mannenportretten geen inscriptie weer, waardoor de toeschrijving van het portret aan een specifiek persoon niet eenduidig is. Vanaf de jaren 1550 neemt de decoratieve uitwerking van de portrethanger toe door het sieraadontwerp te voorzien van een ornamentele band, die functioneert als een kader. Deze decoratieve uitbreiding is onder meer te zien op het portret van Bauke Jensema van Oldehove,²²⁴ waarbij het profielportret van een klassiek geïnspireerde heerser omgeven wordt door een eenvoudig kader gerealiseerd uit edelmetaal in een reeks van elf floraal aandoende gestapelde nopjes. Naarmate de 16^{de} eeuw vordert, wordt de ornamentiek in het kader rondom het portret uitgebreid met fineerwerk, edelsteenbezetting en een eventuele toevoeging van afhangende parels, zoals te zien is op de portretten van Agnes van Aeswijn, Hillitjen Jansdochter van Loosen, Amalia van Solms-Braunfels en Magdalena van Beresteyn.²²⁵ Deze verfijnde portrethangers worden zowel rond de hals gedragen als rond de middel, waarbij het sieraad dienst doet als gesp voor het samenbinden van een lange gouden ketting. Bij het bestuderen van de portretten is het opmerkelijk dat enkel portretten van vrouwen over een dergelijk verfraaid sieraadontwerp beschikken en de portretten van mannen een bescheiden uitvoering kennen. De weergave van ongecompliceerde hangers bij mannen is enerzijds te wijten aan het feit dat de eenvoudige portretsieraden, ondanks het bestaan van ontwerpen met versieringen in het kader rondom het portret, doorheen de hele 16^{de} eeuw geliefd blijven.²²⁶ En anderzijds toe te schrijven aan de reeds vermelde vertraging in de evolutie van de sieraadkunst op de portretkunst, die eveneens een verklaring biedt voor het voorkomen van de sobere portrethanger op de portretten van Petrus Ricardus en Johan van Duvenvoorde die beide door opschrift gedateerd worden op het einde van de 16^{de} eeuw. Een ander opvallend element bij het bestuderen van de portretsieraden in de portretkunst is het ontbreken van portrethangers met een beeltenis van een persoon

²²² RKD Archieven, "Johan van Duvenvoorde." Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/nl/.

²²³ Cat. 22.

²²⁴ Cat. 65.

²²⁵ Cat. 41, 54, 77, 91.

²²⁶ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

uitgevoerd in miniatuurschilderkunst. Hoewel het aantal hangers, waarbij het goudsmeden aangevuld wordt met de schilderkunst, binnen de overgeleverde sieraden aanzienlijk is, geeft geen enkel portret uit de catalogus een dergelijk sieraadontwerp weer (Afb. 83). Deze ontstentenis kan mogelijk verklaard worden door de functie van portretkunst als statussymbool, waarin gepronkt wordt met weelde en het feit dat de camee tijdens de Renaissance als rariteit een grote waarde toebedeeld krijgt en bijgevolg weergegeven wordt op de portretten.

1.4.3 POMANDER

Een opmerkelijk fenomeen dat tijdens de Renaissance tot stand komt, is het uitwerken van utilitaire voorwerpen tot sierobjecten. Zo zijn de kleine, maar rijkelijk versierde buidels,²²⁷ waarin kleine voorwerpen als geld opgeborgen kunnen worden, tijdens de 16^{de} eeuw erg geliefd en winnen ook de gebedenboekjes die een luxueuze uitwerking kennen met gouden boekbanden, emailwerk en edelsteenbezetting aan populariteit (Afb. 84).²²⁸ Net als de religieuze hangers uit het noorden zijn ook de gebedenboekjes een verwijzing naar het geloof zonder de letterlijke aanwezigheid van een heiligenrepresentatie en kennen ze een grote productie tijdens de tweede helft van de 16^{de} eeuw.²²⁹ Behalve de vervaardiging van deze twee utilitaire hangers is de meest typerende gebruikssieraad voor de Renaissance de parfumerende pomander. Deze luxueuze hanger is zowel decoratief als praktisch en kent, omwille van de beperkte hygiënische en sanitaire omstandigheden tijdens de 16^{de} eeuw en de dikke voeringen en opvulsels in de eigentijdse klederdracht die de huid van de drager onvoldoende laten ademen, een grote bloei in de Nederlanden (Afb. 85).²³⁰ Het woord pomander is afkomstig van het Frans *pomme d'ambre*, en komt voor de eerste keer voor in de geschriften van Thomas Elyot (ca. 1490-1546) in 1542 als verwijzing naar een geparfumeerde bal of appel (Afb. 86). In de inventarissen uit de 16^{de} eeuw wordt de pomander omwille van de geurende substanties, *reukcbal* of *ruyckerken* genoemd. Het woord *pomme* wordt tijdens de Renaissance gebruikt om appelvormige objecten aan te

²²⁷ Cat. 3.

²²⁸ Lenaerts, Kris (red.). *Art Nouveau België. Catalogus tentoonstelling in het Paleis voor schone kunsten Brussel 19.12.1980 tot 15.02.1981.* (Brussel: 1980), 10-11.

²²⁹ Evans, Joan. *A History of Jewellery; 1100-1870.* (Londen: 1970), 101-105.

²³⁰ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen.* (Brussel: 2007), 87-95.

duiden en het woord amber verwijst naar parfums substanties in het algemeen.²³¹ Amber is een vette, meestal grijze stof uit de darmen van een potvis en wordt tijdens de Renaissance, net als verharde hars of barnsteen, gebruikt als reukwerk en specerij.²³² Bij het blootleggen van de amber uit de darmen van de potvis wordt er aanvankelijk een onsmakelijke geur verspreid die na enkele ogenblikken verandert in een aangename parfum.²³³ Een andere substantie die in dezelfde lijn ligt als de amber en eveneens tijdens de 16^{de} eeuw in de pomanders wordt opgeslagen is *bezoar*, een puimsteenachtig element uit de ingewanden van herkauwers als kamelen, antilopen en geiten, waaraan genezende krachten worden toegeschreven. Behalve deze kostbare substanties worden pomanders tijdens de Nederlandse Renaissance ook opgevuld met diverse kruiden. Deze kruidencombinaties bestaan doorheen de 16^{de} eeuw in talrijke variaties en worden onder andere beschreven in het historisch geschrift van Frederic Madden (1801-1873) uit 1831. Een mogelijke samenstelling bestaat uit benzoïne, een aromastof die over een vanillegeur beschikt, gemend met calamites, storaxbalsem, een boomhars waaruit etherische oliën gewonnen worden en labdanum, een natuurproduct dat reeds in de Oudheid in parfums en geneesmiddelen wordt verwerkt. Dit mengsel wordt vervolgens opgelost in kokend rozenwater, waardoor etherische oliën uit de stoomdestillaties verkregen kunnen worden, die aangevuld worden met kruidnagel, kaneelpoeder, ambergrijs, muskus of civet. De uiteindelijk verkregen compositie wordt in de pomander gekneet om de aangename aroma's op een praktische manier, via de opengewerkte wanden van het sieraad, te verspreiden en de verdachte luchtjes weg te werken.²³⁴

Net als de andere hangers ondergaat ook de pomander tijdens de 16^{de} eeuw een evolutie in de uitvoering van de vorm.²³⁵ Voorlopers van de pomander zijn de muskusballen uit goud of zilver, die reeds in de inventaris van Henry V uit 1423, vermeld worden, de in zilver gemonteerde stukken nootmuskaat en het gebruik van appelsienen, waarvan de pulp vervangen wordt door kruiden en parfums. Het gebruik van stukken nootmuskaat of andere kruidencomposities bevestigd in zilverwerk ontstaat in de 15^{de} eeuw, maar komt ook in de 16^{de} eeuw voor. Dit is onder meer te zien op de portretten van Berndt van Spaen en Johan

²³¹ Soden-Smith, R.H.. "Notes on Pomanders." *The Archeological Journal* 31. (1874): 337-343.

²³² Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 65-68.

²³³ Scarisbrick, Diana. Vachaudez, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen.* (Brussel: 2007), 71-74.

²³⁴ Madden, Frederic. *Privy purse expenses of the Princess Mary, daughter of King Henry the Eight, afterwards Queen Mary.* (Londen: 1831), 257-258.

²³⁵ Soden-Smith, R.H.. "Notes on Pomanders." *The Archeological Journal* 31. (1874): 337-343.

van Duvenvoirde.²³⁶ Op het portret van Berndt van Spaen is duidelijk te zien hoe een muskaatnoot gemonteerd is op een zilveren haakje dat vervolgens aan een gesp op een gordel rondom de middel van de drager is vastgemaakt. Het hangertje dat op de specerij bevestigd is, beschikt over een opening waardoor de geurende kleinood gemakkelijk vervangen kan worden. Opvallend is dat dit soort hanger tweemaal aan te treffen is op het portret van een man en ontbreekt op vrouwenportretten.

De eerste volwaardige sieraadontwerpen voor pomanders zijn vervaardigd uit zilver, balvormig en beschikken ofwel over een metalen cilindervormige opening in het midden, ofwel over een opening die het sieraad in twee helften verdeelt om de kostbare aroma's op te slaan (Afb. 87).²³⁷ Ondanks het feit dat de buitenzijden van de pomanders, behalve de perforaties om de geuren af te geven, weinig decoratief zijn, geeft het ringetje bovenaan het ontwerp aan dat deze eenvoudige objecten als sieraad gedragen worden.²³⁸ Deze sobere pomanders zijn onder meer terug te vinden op de portretten van Jan Gerritszoon van Egmond (Afb. 88), Maria van der Dussen en Anna van Alijt Den Hargoth.²³⁹ De ronde pomanders op de portretten van Jan van Egmond en Maria van Loo zijn gelijkaardig. Beide hangers hebben een eenzelfde grootte en beschikken, behalve de floraal geïnspireerde motieven, die een mogelijke link vormen met de vruchten als oudste vorm van pomander, boven- en onderaan, over een eenvoudige uitwerking met weinig detaillering. Het voornaamste verschil tussen beide sieraadontwerpen is te vinden in de opening. Terwijl de pomander op het portret van Jan Egmond over een opening beschikt die het sieraadontwerp in twee helften verdeelt, kan de pomander van Maria van Loo waarschijnlijk bovenaan opgeklapt worden, waarbij de buitenzijde van de pomander net als bloemblaadjes openvalt rondom de opening voor de kostbare composities binnenin. De pomander op het portret van Allijt Den Hartogh kent naast de ontwerpen op de portretten van Jan Egmond en Maria van Loo een grotere decoratie, maar in vergelijking met de latere pomanderontwerpen een sobere uitvoering en beschikt, net als de pomander bij Jan Egmond, eveneens over een opening die het sieraadontwerp in twee helften verdeelt.

Doorheen de 16^{de} eeuw wordt de decoratie van de geliefde pomander steeds rijkelijker en ontstaan nieuwe vormen. Net zoals in de andere hangers, wordt ook bij de pomander de

²³⁶ Cat. 14-15.

²³⁷ Soden-Smith, R.H.. "Notes on Pomanders." *The Archeological Journal* 31. (1874): 337-343.

²³⁸ Madden, Frederic. *Privy purse expenses of the Princess Mary, daughter of King Henry the Eight, afterwards Queen Mary*. (Londen: 1831), 257-258.

²³⁹ Cat. 6, 10.

langwerpige eivorm²⁴⁰ ontwikkeld een voorzien van decoratief filigraanwerk.²⁴¹ Een vroeg voorbeeld van dit sieraadontwerp is aan te treffen op het portret van Anna van Rhenoy.²⁴² Net als de pomander bij Alijt Den Hartogh beschikt ook het exemplaar bij Anna van Rhenoy over een opening die de pomander middenin in twee gelijke delen verdeelt en is de uitvoering relatief sober in vergelijking met de ontwerpen uit de latere 16^{de} eeuw. Behalve de toenemende ornamentiek op de buitenzijde van de hanger, evolueert ook de binnenkant van de pomander naar een gecompliceerde structuur die over verschillende segmenten beschikt waarin de geurende composities worden opgeslagen. Vaak beschikken de diverse segmenten over kleine dekseltjes waarop de namen van de kostbare aroma's worden gegraveerd (Afb. 89).²⁴³ Aan het einde van de 16^{de} eeuw wordt deze ingewikkelde structuur binnenin de pomander voorzien met ingeschroefde accessoires als oorlepeltes, tandenstokers en lepelachtige staafjes vervaardigd in kostbare materialen als goud en edelstenen, om met eigen specerijen aan tafel te gaan.²⁴⁴

Naarmate de 16^{de} eeuw vordert wordt het oorspronkelijk rond en eivormig ontwerp van de pomander ingeruild voor sterk gedecoreerde sieraadontwerpen, voorzien van filigraanwerk, emallering, edelstenen en parelbezettingen.²⁴⁵ Door de luxueuze uitwerking van deze praktische hanger, wordt de pomander tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw, zoals geïllustreerd wordt in de portretkunst, een van de meest gegeerde objecten. In de catalogus zijn maar liefst dertig portretten opgenomen die een pomander representeren. De ontwerpen met de rijkelijke uitwerking zijn allemaal op het einde van de 16^{de} eeuw of aan het begin van de 17^{de} eeuw te situeren en worden allemaal op een gelijkaardige manier aan een lange ketting rondom de middel gedragen. Na een nauwgezette analyse van de pomanders op de portretten kan geconcludeerd worden dat de sieraadontwerpen die vervaardigd zijn rondom Amsterdam²⁴⁶ tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw en het eerste kwart van de 17^{de} eeuw over een specifieke vormtaal beschikken.²⁴⁷ Zo neemt de overgrote meerderheid van de pomanders, die dateren uit de late 16^{de} eeuw en het eerste

²⁴⁰ Cat. 111, 120, 122, 129.

²⁴¹ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 65-70.

²⁴² Cat. 13.

²⁴³ Soden-Smith, R.H.. "Notes on Pomanders." *The Archeological Journal* 31. (1874): 337-343.

²⁴⁴ Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen.* (Amsterdam: 1961), 65-70.

²⁴⁵ Madden, Frederic. *Privy purse expenses of the Princess Mary, daughter of King Henry the Eight, afterwards Queen Mary.* (Londen: 1831), 257-258.

²⁴⁶ Cat. 29, 36, 50, 52, 79, 81, 110, 125, 126, 128, 130.

²⁴⁷ RKD Archieven, "Persoonsnamen." Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/.

kwart van de 17^{de} eeuw, een typerende peervorm aan, waarbij de opening aan te treffen is in het midden van het ontwerp, bij de overgang van de smalle bovenkant naar de verbreding onderaan de hanger en eventueel voorzien wordt van een met kleine goudsmeden nopjes of met parels bezette gegranuleerde band. Verder wordt het bovenste deel van de pomander veelal versierd met filigraanwerk en driedimensionale krullen en beschikt het onderste deel over een afhangende parel onderaan de hanger en hoger hangende parels ter hoogte van de gegranuleerde band. Voorbeelden van deze pomanders met een typerende Amsterdamse vormtaal zijn aan te treffen op de portretten van de Amsterdamse Maria van Buttell²⁴⁸ en Griete van Rhijn.²⁴⁹ Bij de overgang naar de 17^{de} eeuw wordt de decoratie van de pomanders uitgebreid met een nog rijkelijker filigraanwerk en kleurenpalet dat verkregen wordt door het hanteren van email. Een sieraadontwerp dat over een dergelijke uitbundige decoratie beschikt is aan te treffen op het portret van Maria Florianus²⁵⁰ dat door opschrift uit 1622 gedateerd wordt. Behalve het voorkomen van een specifieke vormtaal binnen de pomanderontwerpen uit de streek rond Amsterdam is ook het veelvuldig voorkomen van deze utilitaire hangers op de portretten opmerkelijk. Zo is ongeveer de helft van de pomanders uit de catalogus op basis van informatie over de geportretteerde te situeren in de regio van Amsterdam. De verklaring voor dit grote aantal pomanders ligt bij het feit dat Amsterdam, door de Spaanse bezetting in de Zuidelijke Nederlanden en door de afsluiting van de Schelde in 1585, de taak van Antwerpen als havenstad overneemt. Hierdoor kent de streek van Amsterdam een grote toevoer aan kostbare materialen als specerijen, edelmetalen en –stenen. Kortom, de elementen die nodig zijn voor het vervaardigen van pomanders. Het afbeelden van dit soort hangers op de portretkunst sluit aan bij de bredere context van het pronken met de status, aangezien pomanders, boven het gebruik van edelstenen en –metalen en andere dure en zeldzame materialen die verwerkt worden in de overige sieraden tijdens de 16^{de} eeuw, eveneens beschikken over de presentatie van specerijen. Door de vele ontdekkingsreizen worden nieuwe kruiden ontdekt en kent dit luxeproduct net als de edelstenen en –metalen een hele hoge waarde tijdens de Nederlandse Renaissance. In de weergave van de pomanders op de portretkunst is het opmerkelijk dat enkel vrouwen met een dergelijk sieraad afgebeeld worden. Hierbij wordt de pomander aan een lange ketting rondom de middel van de geportretteerde gedragen en

²⁴⁸ RKD Archieven, "Maria van Buttell." Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/nl/.

²⁴⁹ RKD Archieven, "Griete van Rhijn." Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/nl/.

²⁵⁰ Cat. 130.

in de meeste gevallen in de hand heraldisch rechts aan de toeschouwer gepresenteerd. De acht portretten die de pomander heraldisch links weergeven betreffen Maria van Loo, Alijt Den Hartogh, Suzanna Dorre, Hillegonda van Baersdorp, Ida van der Dussen, Justina van Teylingen en Aertgen Witsen²⁵¹ en zijn allemaal in de Noordelijke Nederlanden te oriënteren. Deze reeks portretten kan aangevuld worden met het dubbelportret uit de Zuidelijke Nederlanden van Gillis van Eyckelenbergh Hoofman en Margaretha van Nispen door Maarten de Vos uit 1570, waarop Margaretha eveneens haar pomander heraldisch links aan de toeschouwer presenteert (Afb. 90). De portretten van Maria van Loo, Alijt Den Hartogh en Ida van der Dussen zijn te situeren in de jaren 1560 en 1570, terwijl de andere vijf portretten rond het jaar 1615 te dateren zijn. Zowel de periode in de 16^{de} eeuw, wanneer de Spaanse bezetting het katholieke geloof in de Nederlanden oplegt als godsdiensteenheden, als de periode betreffende het tweede decennia van de 17^{de} eeuw, wanneer remonstranten of voorstanders van een minder strenge interpretatie van het protestantse geloof en de contraremonstranten die het idee van een strenge interpretatie huldigen de strijd aan gaan met elkaar, kennen dreigende religieuze turbulenties.²⁵² Om deze reden zou het kunnen dat de kant van de pomander, net als bij het dragen van huwelijksringen, een religieus standpunt weergeeft. Behalve de religieuze interpretatie is het eveneens opmerkelijk dat deze utilitaire luxegoederen op de portretten een hele rijkelijke uitwerking kennen die ongezien is bij de overgeleverde exemplaren en bovendien in sterk contrast staat met de vertraging in de ontwikkeling van de andere hangers in de portretkunst.

1.4.4 DIERENSYMBOLIEK

Net als de portrethanger vormt ook de dierensymboliek in de sieraden uit de Nederlandse Renaissance een uitdrukking van de zoektocht naar individualiteit en persoonlijke meerwaarde. Door de bewondering voor de dierlijke kwaliteiten, zoals kracht, snelheid, vlieg- en zwemkunst, scherpte van de zintuigen, maar ook door de vrees voor slagtanden, stekels en vergif, krijgen dieren tijdens de 16^{de} eeuw een symbolische waarde toegewezen. Deze toegeschreven symbolische betekenissen wijzigen doorheen de tijd en zijn niet altijd

²⁵¹ Cat. 6, 10, 48, 81, 122, 127, 128, 129.

²⁵² Mulder, Liek (red.), *Lexicon; Geschiedenis van Nederland en België*. 95, (Antwerpen: 1994), 342-343.

eenduidig. Een voorbeeld van deze veranderende symboliek is de slang, die vanwege zijn rol bij de zondeval zowel verwijst naar de duivel als naar de wens voor een lang leven, wijsheid en omzichtigheid.²⁵³ Het verwerken van deze symbolische dierenvoorstellingen in juwelen is kenmerkend voor de Nederlandse sieraden tijdens de 16^{de} eeuw. Hiervoor halen goudsmeden hun inspiratie uit modelboeken, die dankzij de grote bloei van de boekdrukkunst een wijde verspreiding en snelle integratie kennen, uit geïllustreerde manuscripten en uit hun eigen observaties en studies van levende dieren.²⁵⁴ Behalve de dieren uit de Nederlanden zelf worden er, door de verre reizen naar andere continenten, ongekende exotische dieren ontdekt, die eveneens een inspiratiebron vormen voor de sieraadkunst. Kenmerkend voor de 16^{de} eeuw is het streven naar de correcte weergave, waarbij modelboeken zoals *Animalivm qvadrpedvm* uit 1594 met ontwerptekeningen van Nicolaes de Bruyn (1571-1656) gegraveerd door Assuerus van Londerseel (1572-1635), door de nauwgezette analyses van de dieren een prominente rol spelen (Afb. 91).²⁵⁵ Tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw worden de vele reptieljuweelontwerpen gecreëerd, die door de Spaanse bezetting in de Nederlanden geïntegreerd worden (Afb. 92-93). Deze sieraadontwerpen zijn gebaseerd op de bril- en parelhagedissen uit Noord-Afrika en Spanje en kennen een uiteenlopende symbolische betekenis die onder andere betrekking heeft op de representatie voor de dood, aangezien deze dieren zich net als overledenen onder stenen begeven en voor het vuur vermits ze urenlang in de brandende zon kunnen liggen.²⁵⁶

Door deze uitgebreide symboliek worden dieren zowel in persoonlijke hangers als in sieraadontwerpen met officiële doeleinden, zoals de verschillende ordetekens, geïntegreerd. Een veelvoorkomend ordeteken binnen de sieraadkunst tijdens de Nederlandse Renaissance is dat van het Gulden Vlies, de ridderorde die in 1430 door Filips de Goede gesticht wordt.²⁵⁷ Het teken van deze Orde bestaat uit een ramsvacht, inclusief kop en poten, gerepresenteerd in goudsmeedwerk en bovenaan voorzien van een vuursteen met vlammen en het vuurslagmotief. Vervolgens wordt deze hanger aan een ketting bevestigd, die door de leden van de orde rondom de hals gedragen wordt, zoals te zien is op de portretten van Jan van Egmond, René van Châlon en Philips III.²⁵⁸ Op het portret van Jan van Egmond beschikt de

²⁵³ Guadalupi, Gianni. *Goud, Zilver en Juwelen*. (Lisse: 1999), 152-156.

²⁵⁴ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 223-264.

²⁵⁵ Rijksmuseum Amsterdam, "Animalivm qvadrpedvm." Laatst geraadpleegd op 30 juli 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1879-A-2884>.

²⁵⁶ Scarisbrick, Diana. Vachaud, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 92.

²⁵⁷ Terlinden, Charles. *Het Gulden Vlies; vijf eeuwen kunst en geschiedenis*. (Brugge: 1962), 19-33.

²⁵⁸ Cat. 2, 4, 114.

keten waaraan het ordeteken is bevestigd over de kenmerkende weergave van de dubbel geschakelde vuurslagmotieven afgewisseld met de representatie van vlammen.²⁵⁹ Deze uitgewerkte keten is bij de overige twee portretten vervangen door een eenvoudiger minder zware ketting waaraan het pendant van het Gulden Vlies vastgehecht is. De keuze voor het Gulden Vlies als zinnebeeld van de Orde berust op de associatie met de legende van Jason en de Argonauten in Calchidië door Ovidius beschreven. Aangezien de Orde van het Gulden Vlies een diep godsdienstig karakter in zich draagt, past de keuze voor een kenteken afkomstig uit de heidense mythologie geheel binnen het kader van de vroege Renaissance waarin het christendom de heidense cultuur opneemt en naar haar hand zet.²⁶⁰ De meest opvallende dierlijke hanger die is opgenomen in de catalogus representeert een olifant en is te zien op het portret van Johan Wolfert van Brederode.²⁶¹ Net als de ram op het portret van onder andere Jan van Egmond is ook de olifant rondom de hals van Johan Wolfert een officiële hanger die deze keer verwijst naar de Orde van de Witte Olifant.²⁶² Deze roemrijke orde wordt in de 15^{de} eeuw door Christiaan I (1426-1481) in Denemarken gesticht en is enkel weggelegd voor prinses en edellieden uit de hoogste klasse, die met de eretitel van hoogheid worden aangesproken. De hanger die afgebeeld wordt op het portret van Johan Wolfert is vervaardigd uit wit geëmailleerd goud en beschikt over een edelstenen dannebrog kruis dat verwijst naar Denemarken. Dit verfijnd sieraadontwerp wordt binnen de Orde enkel bij officiële ceremonies gedragen en bij alledaagse gelegenheden vervangen door een blauw lint, waarop een medaillon met de olifantrepresentatie gespeld wordt, dat zijwaarts over de rechter schouder gedragen wordt en links onderaan samengebonden wordt door middel van een achtpuntige ster.²⁶³ Behalve deze ordetekens worden er tijdens de Nederlandse Renaissance ook diersieraadontwerpen gecreëerd die betrekking hebben op persoonlijke waarden en karaktertrekken. Een veelvoorkomende dierenrepresentatie in de Nederlandse juweelkunst is de pelikaan die haar eigen borst openpikt om haar jongen te voeden, als symbool voor de opofferende moederliefde en de kruisdood van Christus (Afb. 20, 94).²⁶⁴ Deze symboliek

²⁵⁹ Pauwel, Henri. *Het Gulden Vlies; vijf eeuwen kunst en geschiedenis*. (Brugge: 1962), 83-334.

²⁶⁰ Terlinden, Charles. *Het Gulden Vlies; vijf eeuwen kunst en geschiedenis*. (Brugge: 1962), 19-33.

²⁶¹ Cat. 44.

²⁶² RKD Archieven, "Johan Wolfert." Laatste geraadpleegd op 23 juli 2014, www.rkd.nl/nl/.

²⁶³ Saunders and Otley. *The manual of rank and nobility, or Key to the peerage : containing the origin and history of all the various titles; orders, and dignities, hereditary honours, peculiar privileges, heraldic distinctions, rights of inheritance, degrees of precedence, court etiquette, &c., &c. of the British nobility: with the origin and history of the royal titles, prerogatives, ceremonies, great officers of state and of His majesty's household, &c., &c. Collected from the best authorities*. (Londen: 1832), 350-351.

²⁶⁴ Kelleher, Bradford D.. *The Jack and Belle Linsky Collection In The Metropolitan Museum of Art*. (New York: 1984), 177-204.

vindt zijn oorsprong bij de foute bewering van waarnemers uit de 16^{de} eeuw die bij het bestuderen van de pelikaan geen wonde zagen, maar de rode kropvlek in de keelzak die tijdens de broedtijd soms zichtbaar wordt.²⁶⁵ De populariteit van deze thematiek is zowel te zien op de portretkunst als in de overgeleverde sieraden. Een vroeg voorbeeld van deze hanger is aan te treffen op het portret van Maria van Oostenrijk, vervaardigd op het einde van de 15^{de} eeuw door Jean Hey. Dit sieraad is gerealiseerd uit goud en beschikt ondanks het nogal ongecompliceerde ontwerp over een grote rijkdom, die veroorzaakt wordt door de grote afhangende parel en de zeldzame omvangrijke robijn die door middel van een châtonzetting in het juweel geïntegreerd is. Tijdens de Nederlandse Renaissance is dit sieraad erg geliefd, aangezien de drager of draagster omwille van de symbolische toeschrijving zijn of haar overtuiging in het christelijk geloof laat zien en door de aanwezigheid van de zeldzame robijnsteen tegelijk pronkt met rijkdom.

Ondanks het grote aantal overgeleverde sieraadontwerpen met dieren, is het aantal dierlijke voorstellingen in de juwelen op de portretten in de catalogus beperkt. Aangezien de autonome figuratieve hangers met een dierlijke representatie een grote bloei kennen vanaf het laatste kwart van de 16^{de} eeuw, is ook hier de vertraging binnen de evolutie van de sieraadkunst op portretkunst een mogelijke verklaring voor het ontbreken van dergelijke hangers op de portretten.

1.4.5 MARITIEME THEMATIEK

De verbeelding van de juweelontwerper wordt door de rijkelijke en luxueuze materialen geprikkeld, waardoor naast bestaande dieren ook fantasiewezens gecreëerd worden (Afb. 95). Een dominant gegeven binnen de Nederlandse sieraadontwerpen met fantasiewezens is de maritieme thematiek. De voorliefde voor maritieme thema's is een algemeen fenomeen dat tijdens de 16^{de} eeuw in heel Europa terug te vinden is en te wijten is aan de grote interesse in de scheepvaartcultuur.²⁶⁶ Het verlangen naar het ontdekken van ongekende oorden wordt verwerkt in juwelen in de vorm van zeewezens, zeemeerminnen, dolfijnen, tritons en schepen.²⁶⁷ De representatie van zeemonsters in sieraden, die een

²⁶⁵ Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal*. (Antwerpen: 1995), 150-156.

²⁶⁶ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), Voorwoord.

²⁶⁷ Cat. 18, 33.

verpersoonlijking vormt van de ontketende krachten van de natuur en de zee in het bijzonder, is oorspronkelijk afkomstig uit Mexico en wordt door de opname in modelboeken, van onder andere Erasmus Hornick en Hans Collaert, snel verspreid in de rest van Europa.²⁶⁸

De eerste zeewezens die verwerkt worden in autonome figuratieve hangers zijn zeemeerminnen en tritons, waarvan het lichaam opgebouwd is uit een barokparel, die letterlijk het verband met de zee aanhaalt (Afb. 96). Deze hangers, worden net als de vroegere medaillons aan een dubbele of drievoudige ketting bevestigd. Later laat de juweelontwerper zijn fantasie de vrije loop en ontstaan fictieve zeemonsters, die onder andere door Hans Collaert naar een hoger niveau getild worden. Collaert laat de complexiteit van de hangers in zijn modelboeken toenemen door de grote decoratieve uitwerking, die onder meer ontstaat door het aanbrengen van een ornamentele sokkel met een architecturaal geïnspireerde vormtaal, en de toevoeging van een menselijk figuur op de rug van het zeewezen (Afb. 68-70). De aanwezigheid van een menselijk wezen op de rug van het zeemonster komt reeds in de jaren 1560 bij Hornick voor, maar wordt in de jaren 1580 door Collaert verfijnd en gevarieerder. Deze dappere figuren staan symbool voor de menselijke dominantie op de natuurkrachten en de gevaren op zee, en kunnen zowel militairen in wapenuitrusting, als zeenimfen en engeltjes zijn. In de uitwerking van de overwonnen zeemonsters bestaat eveneens een grote diversiteit, die zowel goedaardige als woeste wezens met scherpe tanden en gevorkte tongen omvat.²⁶⁹

Behalve de zeemonsters, is ook het grote aantal hangers in de vorm van exotische dolfijnen het product van de toenemende interesse in de scheepvaart (Afb. 97-98). De eerste exemplaren van deze sieraden worden gemaakt door de Azteken voor de Europese markt. Kenmerkend voor deze vroege sieraden zijn de goede goudbewerkingstechnieken en het ontbreken van email op de figuren. Bovendien zijn deze hangers te onderscheiden van de in Europa vervaardigde juwelen door de toevoeging van kleur op het goud dat tot stand komt door middel van kolibrieveren, ketelsteen, turquoise en kleurmozaïeken met halfedelstenen. Deze dolfijnenhangers doen het bijzonder goed tijdens de 16^{de} eeuw op de Spaanse markt en worden voor ze verkocht worden door Spaanse juweelbewerkers regelmatig voorzien van een ornamentiekuitbreiding en aanvullingen van edelstenen.²⁷⁰

²⁶⁸ Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

²⁶⁹ *Ibid.*, 307-349.

²⁷⁰ *Ibid.*, 307-349.

Naast deze twee dierlijke vormen binnen de maritieme hangers, worden ook tritons, sirenen en zeenimfen gedurende de 16^{de} eeuw erg gegeerd in heel Europa. Deze figuren beschikken, net als hun dierlijke varianten, over een opbouw waarbij het lichaam veelal vervaardigd is uit een rariteit uit de natuur, zoals de parel. Ook bij deze creaties kan de juweelontwerper zijn verbeelding de vrije loop laten gaan en ontstaan talrijke uitvoeringen die, dankzij het verwerken van natuurelementen, allemaal over een uniekheid beschikken. Kenmerkend voor Nederlandse zeenimfen en tritons is het gebruik van gouden haarkapsels en de toevoeging van een schelp of fluit waarop de figuur blaast. In de catalogus zijn twee portretten met een weergave van zeewezens terug te vinden en zowel de figuur in de hanger van Syds van Botnia als van Claes Slijper²⁷¹ wordt blazend op een fluit afgebeeld. Dit kenmerk wordt door de bezetting en de verspreiding van de Nederlandse sieraadontwerpen bekend bij Spaanse goudsmiden en juweelontwerpers, die de toevoeging van de schelp of fluit overnemen, maar de zeewezens, in tegenstelling tot de Nederlanden, niet blazend afbeelden, maar met de hoorn in de hand.²⁷² Behalve de annexatie van de hoorn of fluit, worden de hangers met een maritieme thematiek ook uitgebreid met utilitaire snufjes die verwerkt worden in het sieraadontwerp. Dit is onder meer te zien in de hanger op het portret van Syds van Botnia waarbij de staart van de zeenimf eindigt in een fijne krul met een scherpe punt en gemakkelijk dienst doet als tandenstoker (Afb. 95).

Een laatste juweelontwerp binnen de thematiek van de zee is de schipvormige hanger. Ook deze hanger is erg geliefd tijdens de Europese Renaissance en krijgt in elk land een verschillende uitwerking. Zo zijn de ontwerpen in Spanje vaak gebaseerd op een *kraak*, een zeilschip dat in de tweede helft van de 15^{de} eeuw ontstaat en in de 16^{de} eeuw nog steeds gebruikt wordt voor ontdekkingsreizen en lange tochten (Afb. 99-100). Een gekend voorbeeld van een kraak is de Santa Maria uit 1492, waarmee Christoffel Columbus (1451-1506) Amerika ontdekte. De Spaanse juweelontwerpers laten zich inspireren door dit schip, waardoor de schipsieraden uit Spanje meestal drie masten met witte zeilen bevatten en de kiel gevormd wordt door een zeeslang of ander zeewezen. Verder wordt de scheepsromp vervaardigd uit kristal of edelstenen en wordt deze, aansluitend bij de bombastische vormtaal van de andere Spaanse hangers, voorzien van een rijkelijke decoratie die bestaat uit edelstenen en parels. Net als de religieuze hangers met afbeeldingen van Heiligen,

²⁷¹ Cat. 18, 62.

²⁷² Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. (Londen: 1979), 307-349.

dienen ook deze kostbare kleinoden als beschermgever en worden ze bijgevolg vaak geschonken aan zeemannen als gelukelement die een veilige terugkomst moet garanderen.²⁷³

Ondanks de grote populariteit van de maritieme thematiek in sieraden is het aantal hangers op de portretten uit de catalogus beperkt. Net als bij de dierensymboliek kan de bloei van de autonome figuratieve hangers die plaats vindt op het einde van de 16^{de} eeuw, de vertraging in de ontwikkeling van de sieraadkunst op portretkunst en de hogere waarde voor edelstenen een verklaring bieden voor het ontbreken van dergelijke hangers.

1.4.6 MILITAIRE THEMATIEK

In de tweede helft van de 16^{de} eeuw neemt de diversiteit in de onderwerpkeuze binnen de sieraden toe en ontstaat een resem aan nieuwe ontwerpen. Naast de mythologische en maritieme hangers zijn ook sieraden met militaire taferelen een voorbeeld van deze thematische uitbreiding. Door de politiek turbulente periode komen de Nederlanden in contact met verschillende legertroepen en –kostuums, die de juweelontwerpers inspireren voor het bedenken van nieuwe creaties. De sieraden met deze vernieuwde thematiek kunnen opgedeeld worden in twee types; de figuratieve militairen en de wapentrofeeën. Voor de figuratieve militaire hangers halen juweelontwerpers hun inspiratie uit de tekeningen van vooraanstaande ontwerpers als Hendrick Goltzius (1558-1616) (Afb. 101-103). De militaire tekeningen van Goltzius uit de jaren 1580 beschikken allemaal over een gelijkaardige opbouw waarbij een mannelijke figuur met een opzichtig gedetailleerd kostuum in een overdreven contraposthouding met een kwartslagdraai in het bovenlichaam centraal staat voor een vertezicht met leger in actie. Deze voorstelling wordt in een aantal gevallen gedynamiseerd door de toevoeging van een grote vaandel. Door de sterke levendigheid en beweging zijn de prenten van Goltzius net als de modelboeken van Hornick en Collaert niet bedoeld om letterlijk gekopieerd te worden, maar vormen ze een inspiratiebron die de verbeelding van de goudsmeden moet prikkelen. In de overgeleverde sieraden is te zien hoe de aanvankelijk statige militaire figuren met een kaarsrechte Renaissancistische houding evolueren naar soepele maniëristische figuren met gedetailleerde uniforms in dezelfde overdreven contraposthouding zoals op de prenten van

²⁷³ Ibid., 307-349.

Goltzius te zien is (Afb. 104-105).²⁷⁴ De hoge graad aan detaillering, het gebruik van gekleurde email en de drukke bezetting van edelstenen zorgen ervoor dat deze militaire ontwerpen een hoge graad van kwaliteit uitstralen en bijgevolg erg gegeerd zijn in de Nederlanden.²⁷⁵

Een tweede soort ontwerp binnen de militaire hangers is de wapentrofee waarbij wapens, helmen met veren, harnassen, trommels en ander leger gerelateerde voorwerpen verwerkt worden tot een medaillonontwerp. Een belangrijke inspiratiebron voor deze hangers is de prentenreeks *Panoplia sev armamentarium ac ornamenta cum artium ac opificiorum tum etiam Exuuiarum Martialium, qua Spolia quoque alijs appelari con suevere*, die in 1572 door Hans Vredeman de Vries wordt vervaardigd (Afb. 62, 106-107). In deze prenten geeft Vredeman de Vries een groot aantal variaties op deze trofeeontwerpen weer. Hierbij vormt een torso of harnas veelal het middelpunt van de compositie en wordt deze aangevuld met militaire kleinoden tegen een achtergrond van speren, die de hele ontwerp samenhoudt en dynamiseert. Net als de militaire figuratieve hangers danken deze trofeecomposities hun populariteit eveneens aan de grote detaillering en veelheid aan kostbare materialen (Afb. 108).²⁷⁶ Ondanks deze populariteit en de grote hoeveelheid overgeleverde militaire hangers is er in de catalogus geen portret aan te treffen die een dergelijk sieraad weergeeft. Ook hier vormen de vertraging van de sieraadkunst op de portretkunst en de hogere waarde voor hangers met omvangrijke edelstenen de verklaring voor het ontbreken van sieraden met een militaire thematiek.

²⁷⁴ Hollstein, F.W.H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*. Vol VIII. (Amsterdam: 1954), 66-127.

²⁷⁵ Scarisbrick, Diana. Vachaudez, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen*. (Brussel: 2007), 65-71.

²⁷⁶ Hollstein, F.W.H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*. Vol XLVIII. (Amsterdam: 1954), 9-23.

5 Besluit

De sieraadkunst van de Nederlanden kent tijdens de 16^{de} eeuw, net als de andere kunstvormen, een grote bloei waarin gestreefd wordt naar kwaliteit, originaliteit en vernieuwing. Onder dit credo groeit de hanger uit als het meest prestigieuze sieraadontwerp, dat door de grote detaillering en ornamentiek door middel van diamant, robijn, saffier, smaragd, goud en zilver, parels en koraal, als een autonoom kunstwerk aanzien kan worden. Ondanks de grote bewondering voor deze juweelontwerpen tijdens de 16^{de} eeuw zijn er, door de sterke invloed van de mode op de sieraadkunst, een groot aantal juwelen doorheen de tijd aangepast aan eigentijdse smaken of ontmanteld om de onderdelen in nieuwe ontwerpen te integreren of te verhandelen als monetaire eenheden, waardoor slechts een kleine selectie 16^{de} eeuwse sieraden tot ons gekomen is. Een medium dat toelaat om, ondanks de geringe serie overgeleverde juwelen, de ontwikkeling van de Nederlandse sieraadkunst tijdens de Renaissance te bestuderen, is de portretkunst. Deze kunstvorm vormt een goede bron voor het onderzoek naar de geschiedenis van het juweel, maar is echter niet geheel betrouwbaar door haar hoog prestigegehalte, de inspraak van de opdrachtgever en de verbeelding van de kunstenaar. Bovendien bereikt de Renaissance, waarin de humanistische ideeën omtrent de ontwikkeling van een eigen identiteit en het centraal plaatsen van de mens hoog in het vaandel gedragen worden, tijdens de 16^{de} eeuw haar hoogtepunt in de Nederlanden en gaat dit gepaard met een idealisering in de portretkunst. Aanvankelijk was de portretkunst een privilege voor vorsten en hoge adellijke klassen, maar door de ontwikkeling van het nieuwe zelfbeeld imiteren goeude burgers het gedrag van de hogere klassen en laten ook zij portretten maken om zichzelf te profileren op eenzelfde statusniveau. Door deze bloei van de burgerij en de vernieuwende levensvisie waarin de mens centraal geplaatst wordt, worden er in de portretkunst rekvisieten, zoals sieraden, toegevoegd om de sociale status duidelijk uit te stralen en te legitimeren bij het publiek. Het pronken met het uiterlijk vertoon en de welvaart kent in deze context van het zoeken naar identiteit en de legitimatie van macht en status een grote bloei. Binnen dit picturaal pronken zijn zowel de grootte en de rijkelijke uitwerking van de sieraadontwerpen voor de hangers belangrijk, alsook de ostentatieve plaats die het juweel inneemt op het portret. Zo kunnen behalve grote sterk gedecoreerd sieraden, ook eenvoudiger ontwerpen van kleinere omvang door hun toegewezen plaats op het schilderij een grote interesse

opwekken. Deze plaatsing van hangers binnen portretten kan versterkt worden door de centralisering, de positie van de handen van de geportretteerde, de afwezigheid van overige details en een kleurencontrast dat teweeg wordt gebracht door de contrastwerking tussen de schittering van de kostbare materialen en de donkere kledij op de achtergrond. Een portrettraditie die vaak gehanteerd wordt tijdens de Nederlandse Renaissance bij vrouwen zonder adellijke titel is de ostentatieve representatie van een pomander. De weergave van deze utilitaire hanger, die over de twee meest waardevolle elementen uit de 16^{de} eeuw beschikt, namelijk edelmetalen en kruiden, hangt samen met de vraag naar bevestiging van hun welvaart door de toeschouwer.

De ongekeerde bloei van de sieraadkunst tijdens de 16^{de} eeuw is het resultaat van de evolutie binnen de scheepvaart en de hieruit voortvloeiende toename van de internationale handel, waardoor West-Europa in aanraking komt met ongekeerde kostbaarheden uit de Oosterse culturen. Tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw vertolken de Zuidelijke Nederlanden door de stabiele politieke omstandigheden de belangrijkste rol binnen de Nederlandse economie. Steden als Antwerpen en Brugge zijn door hun gunstige ligging de meest vooraanstaande handelssteden en lokken kooplieden van over de hele wereld om goederen te verhandelen, waardoor een belangrijk bestand aan internationale handelspartners ontstaat. Uit deze circulatie ontwikkelt zich een welvarende middenstand die zich omringt met luxegoederen en groeien Antwerpen en Brugge langzamerhand uit tot culturele centra met internationale belangen. De juweel- en diamanthandel wordt in beide steden beheerd door Italiaanse koopfamilies die afkomstig zijn uit Venetië, het knooppunt tussen het Oosten en het Westen voor de in- en uitvoer van de kostbare materialen. Deze leidende positie wordt vanaf de jaren zestig van de 16^{de} eeuw door Portugal overgenomen.

De Spaanse bezetting en het opleggen van het katholicisme als godsdiensteenheid brengen vanaf de jaren 1560 turbulente politieke en economische omstandigheden teweeg, waardoor kooplieden en ambachtslieden op zoek gaan naar rustigere oorden in de Noordelijke Nederlanden. Hierdoor neemt Amsterdam langzamerhand de functie van vooraanstaande havenstad van Antwerpen over en verschuift het economische centrum met de verhandeling van luxegoederen als sieraden naar de Noordelijke Nederlanden. Deze economische opleving in het noorden wordt versterkt door de Spaanse verovering van Antwerpen en het afsluiten van de Schelde in 1585, die de superioriteit van de havenstad

sterk doet dalen.

Ondanks de prominente posities van de Nederlandse steden binnen de sieraadhandel is het aantal overgeleverde bronnen beperkt. Dit fenomeen is te wijten aan de status van de juweelhandel als vrije constante. Hierdoor kunnen naast inwoners van de stad ook buitenlanders meedraaien in de sieraadeconomie en ontbreekt geschreven correspondentie tussen juwelenmakers, -handelaars en het stadsbestuur. Door het ontbreken van deze historische documenten is het moeilijk om na te gaan hoeveel mensen tijdens de 16^{de} eeuw betrokken zijn in de Nederlandse sieraadhandel. Een opmerkelijk fenomeen binnen de juweelhandel tijdens de Nederlandse Renaissance is het niet langer produceren op bestelling. Juweliers wachten niet langer op bestellingen, maar gaan op zoek naar mogelijke klanten, waardoor een grote productie van confectiekunst ontstaat, die op vraag van de klant aangepast en geïndividualiseerd kan worden. Ondanks deze hoge productie blijft de kwaliteit van de sieraadkunst onder het oog van de gilden op een hoog niveau en kennen de juweelontwerpen net als de andere kunstkakken tijdens de 16^{de} eeuw een ongekeerde bloei. Hierbij speelt de Renaissance vormentaal, door de wijde verspreiding van modelboeken en de nauwe connecties tussen de verschillende kunstvormen bij het modelleren van sieraden, een grote rol. Een opmerkelijk fenomeen in de sieraadkunst is het feit dat de erfenis van de Antieke Traditie in tegenstelling tot de overige kunst disciplines geen rechtstreekse invloed heeft, aangezien de sieraden uit de Klassieke Oudheid pas later ontdekt worden. Wegens de sterke affiniteit tussen de verschillende kunstvormen komen de indirecte invloeden van de antieke wereld voort uit de architectuur, schilder- en beeldhouwkunst en ontstaat er een interdisciplinaire Renaissance vormentaal. Onder de idee van de *homo universalis* creëren grote meesters uit andere kunstkakken sieraadontwerpen die opgenomen worden in modelboeken en door de grote bloei van de boekdrukkunst internationaal een wijde verspreiding kennen. Vooraanstaande sieraadontwerpers tijdens de Nederlandse Renaissance zijn Erasmus Hornick, Hans Collaert de Oudere, Hans Holbein de Jongere en Daniel Mignot. Door deze affiniteit met andere kunstvormen en het herontdekken van de klassieke cultuur evolueren de ontwerpen voor de hanger tot autonome kunstwerken met een hoge graad aan detaillering en ornamentiek. De oorspronkelijke vorm van de hanger is rond maar breidt tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw reeds uit naar ovaal- en peervormige hangers die vanaf de jaren 1560 evolueren naar autonome figuratieve hangers

met talrijke thema's. Deze figuratieve hangers worden door Erasmus Hornick en Hans Collaert naar een hoger niveau getild en beschikken, door de grote invloed van de architectuurtraktaten van onder andere Hans Vredeman de Vries bij de sieraadontwerpers, zowel over een architecturale ornamentiek als over letterlijke bouwkundige constructies. Hierbij vormt het lichaam van de hanger een soort tabernakel, veelal uitgevoerd in de dorische stijl, met een voetje waarop kleine fantasiefiguren bevestigd kunnen worden. Door de grote persoonlijke waarde van de hanger, die het resultaat is van de mogelijkheid tot het toevoegen van de door de klant gekozen figuurtjes, zijn de sieraadontwerpen van Hornick en Collaert dominant binnen de Nederlandse sieraadhandel tijdens de 16^{de} eeuw. Naarmate de 16^{de} eeuw vordert, evolueren deze hangers met een architecturale setting naar autonome figuratieve hangers waarbij de weergegeven figuren tot kleine standbeelden worden uitgewerkt.

De thematiek van de 16^{de} eeuwse hangers in de Nederlanden is erg divers en varieert van religieuze onderwerpen en mythologische taferelen tot dierlijke wezens en fantasiecreaties. De religieuze hangers kunnen zowel kruisvormige sieraden zijn als sterk gedecoreerde ontwerpen met de toevoeging van devotionele tafereeltjes in de vorm van onder meer heiligenrepresentaties of afbeeldingen uit het leven van Christus en Maria. Deze religieuze hangers met figuratieve weergave zijn omwille van het katholicisme erg geliefd in Spanje en de bezette Zuidelijke Nederlanden. Hierdoor is de productie van mythologische en allegorische taferelen binnen Spanje en haar bezette gebieden gering in vergelijking met de rest van Europa. Door het verbod van heiligenrepresentaties in het protestantse geloof kennen de mythologische en allegorische afbeeldingen met een symbolische verwijzing naar de christelijke waarden, samen met de hangers met monogrammen en kruisvormen, een grote bloei in de Noordelijke Nederlanden.

Kenmerkend voor de Nederlandse sieraadkunst is de ontwikkeling van twee evoluties die het resultaat is van de Spaanse bezetting en het opleggen van het katholicisme als geloofseenheid. Hierdoor heerst er binnen de 16^{de} eeuwse Nederlanden enerzijds de ontwikkeling van een rijkelijke sieraadkunst die verbonden is met de Spaanse katholieke vormentaal en door de bezetting wordt opgelegd in de Zuidelijke Nederlanden en anderzijds is er de tendens tot een sobere vormentaal die aansluit bij het piëtisme van het protestantisme in de opstandige Noordelijke Nederlanden. Hoewel de evolutie van deze

twee stijlen duidelijk zichtbaar is in de overgeleverde sieraden, is het onderscheid in de sieraden op de portretten niet eenduidig. Dit fenomeen is te verklaren door het groot prestigegehalte van de portretkunst en het picturaal pronken in functie van de legitimatie van de sociale status door de toeschouwer.

Behalve menselijke voorstellingen, is het verwerken van dieren en fantasiewezens in sieraden kenmerkend voor de Nederlandse Renaissance. Dieren krijgen tijdens de 16^{de} eeuw door de angst en bewondering voor hun kwaliteiten een symbolische waarde toegeschreven en worden verwerkt in sieraden om de drager tegen allerhande kwalen te beschermen. De ontwerpen zijn zowel gebaseerd op de illustraties uit verluchte manuscripten als op eigen observaties en worden opgenomen in de modelboeken, waardoor ze een snelle internationale verspreiding kennen. Een gekend dierensymbool uit de Nederlandse Renaissance is de pelikaan die zijn eigen borst open pikt om de jongen te voeden. Deze dierlijke voorstelling staat symbool voor de opofferende moederliefde en de kruisdood van Christus. Tijdens het laatste kwart van de 16^{de} eeuw ontstaan de reptieljuwelen die oorspronkelijk in Spanje vervaardigd worden en later in de Nederlanden geïntegreerd worden. Naast de uitwerking van dierensymboliek in deze persoonlijke hangers worden dieren ook verwerkt in officiële sieraden en kentekens van ordes, zoals de voorstelling van de ramsvacht bij de Orde van het Gulden Vlies.

De portrethanger is een typerend voorbeeld dat tot stand komt binnen de context van het individualiseren van de juweelkunst. Dit sieraadtype bestaat reeds in de Klassieke Oudheid en is in tegenstelling tot de overige renaissancesieraden uit de 16^{de} eeuw een letterlijke imitatie uit de antieke wereld. Aanvankelijk worden deze hangers vervaardigd uit één soort materiaal, zoals camee of edelmetaal, beschikt het over een ronde of ovale vorm en geven ze het profielportret van een heerser en een eventueel opschrift weer. Later wordt er rond het portret een kader toegevoegd dat opgeluisterd wordt met florale of architecturale ornamentiek. Omwille van de link met de klassieke portrettraditie worden de portrethangers tijdens de 16^{de} eeuw hoog in het vaandel gedragen en worden ze op eenzelfde niveau geplaatst als de hangers met Bijbelse en mythologische representaties.

Behalve de religieuze, mythologische en portrethangers heerst er tijdens de Renaissance een opmerkelijk fenomeen betreffende het uitwerken van utilitaire voorwerpen tot sierobjecten. In deze context ontstaat de pomander, een decoratief en praktisch luxemiddel dat door

middel van kostbare parfums, als amber en bezoar, onaangename geuren kan wegwerken. De geurende substanties worden binnenin de pomander opgeslagen en verspreiden hun aroma's via de opengewerkte wanden van het sieraad. Net als de andere hangers kent ook de pomander doorheen de 16^{de} eeuw een evolutie naar een rijkelijke uitwerking en is dit sieraad omwille van de kostbare materialen aan de buitenzijde en de luxueuze aroma's binnenin een van de hoogst gewaardeerde sieraadontwerpen tijdens de 16^{de} eeuw. Om deze reden worden pomanders vaak gerepresenteerd op portretten en dienen zij door hun hoge waarde bij te dragen aan de legitimatie van de welvaart en sociale status van de geportretteerde. Hierbij is het opmerkelijk dat de pomanders op de portretten geen vertraging kennen in evolutie zoals de andere hangers, maar heel rijkelijk gerepresenteerd worden.

Het sieraadontwerp dat tijdens de tweede helft van de 16^{de} eeuw een grote bloei kent is het juweel met het fantasiewezen. De populariteit van deze maritieme thematiek binnen sieraden hangt samen met de toename in de scheepvaart en de toevoer van rijkelijke ongekende materialen die de verbeelding van de juweelontwerpers prikkelen, waardoor sieradenontwerpen met zeemeerminnen, dolfijnen, tritons en zeemonsters ontstaan. Een van de meest vooraanstaande ontwerpers binnen deze thematiek is Hans Collaert. Door de grote decoratieve uitwerking van zijn ontwerpen en de toevoeging van een menselijk figuur op de rug van de zeezeus tilt hij de sieraden met de maritieme thematiek naar een hoger niveau. Behalve de sirenen, zeemonsters en dolfijnen wordt ook de schipvormige hanger erg gegeerd tijdens de 16^{de} eeuw en wordt deze hanger veelal geschonken als beschermgever en gelukelement aan zeemannen.

Een laatste thematiek die tijdens de Nederlandse Renaissance een grote bloei kent is de militaire onderwerpkeuze. Binnen deze militaire thematiek zijn twee soorten hangers te onderscheiden, de trofeeontwerpen enerzijds en de autonome legerfiguren anderzijds. Terwijl de trofeeontwerpen, net als de architecturale entourages in de sieraadontwerpen van Hornick en Collaert overgenomen worden uit de ontwerptekeningen van Vredeman de Vries, worden de autonome legerfiguren overgenomen uit de tekeningen van Hendrik Goltzius.

Ondanks de grote populariteit van de aangehaalde onderwerpen, die aangetoond wordt door de eigenlijke overgeleverde sieraden, zijn dergelijke hangers slechts in kleine mate

terug te vinden op de portretten. Deze afwezigheid is enerzijds te wijten aan de vertraging van de evolutie van de sieraadkunst op de portretkunst in vergelijking met de eigenlijke sieraden, waardoor de juweelcreaties op de portretten verouderd zijn voor de periode van de portretvervaardiging. Anderzijds is het ontbreken van figuratieve hangers op portretten te verklaren door het toekennen van een grotere waarde aan de omvang en het aantal edelstenen die verwerkt worden in de hanger in plaats van aan de thematische uitwerking van het juweelontwerp. Hierdoor prefereren opdrachtgevers, die door middel van de portretkunst willen pronken met hun sociale status, sieraadontwerpen met een groot aantal omvangrijke edelstenen.

6 BIBLIOGRAFIE

PRIMAIRE BRONNEN

- Andriessen, Jos. *Antwerpen in de 16^{de} eeuw*. Antwerpen: Mercurius, (1975).
- Andriessen, Jos. Keersmaekers. August Albert. Lenders, Piet. *Cultuurgeschiedenis in de Nederlanden van de Renaissance naar de Romantiek*. Leuven: Acco (1986).
- Bari, Hubert en Sautter, Violaine. *Diamonds: In the Heart of the Earth, in the Heart of Stars, at the Heart of Power*. Parijs: Vilo, (2001).
- Bayer, Patricia. et al, *Juwelen Bronnenboek*. Houten: Van Dishoeck, (1990).
- Bimbenet-Privat, Michèle. Distelberger, Rudolf. Kugel, Alexis. *Joyaux Renaissance: une splendeur retrouvée*. Parijs: J. Kugel, (2000).
- Black, J. Anderson. Garland, Madge. *A History of Fashion*. Londen: Orbis, (1978).
- Blockmans, Wim. (red) Pleij, Herman. (red) *Plaatsen van Herinnering; Nederland van Prehistorie tot Beeldenstorm*. Amsterdam: Bert Bakker, (2007).
- Blom, J.C.H.. Lamberts, E. *Geschiedenis van de Nederlanden*. Rijkswijk; Universitaire Pers Rotterdam, (1993).
- Boer, D.E.H. de. (red) *Het Noorden in het midden: opstellen over de geschiedenis van de Noord-Nederlandse gewesten in de middeleeuwen en de nieuwe tijd*. Assen: Van Gorcum, (1998).
- Bolman, J. *Handboek voor Edelsteenkunde*. Amsterdam: Paris, (1950).
- Boggrefe, Heiner. (red) Fusenig, Thomas. (red) Uppenkamp, Barbara. (red) *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen; Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*. Gent-Amsterdam: Ludion, (2002).
- Burckhaerd, Jacob. *De cultuur der Renaissance in Italië*. Utrecht: Het Spectrum, (2008).
- Campbell, Gordon. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. Oxford: University Press, (2006).
- Castiglione, Baldassare. Haakman, Antione. (vert) *Het boek van de hoveling*. Amsterdam: Contact, (1991).
- Crowe, Judith. *Handboek Edelstenen en Sieraden*. Baarn: Tirion, (2007).
- Dalmases, Nura de. "La orfebreria barcelonesa del siglo XVI a través de los Llibres de Passanties." *D'Art; Universidad de Barcelona Departamento de Historia del Arte 3/4*. (1977): 5-30.
- Detremmerie, Marijke. *Magie van de edelsmeedkunst*. Antwerpen: Pandora, (2000).
- Duerloo, Luc. Janssens, Paul. Scufflaire, Andrée. *Wapenboek van de Belgische adel: van de 15^{de} tot de 20^{ste} eeuw*. Brussel: Gemeentekrediet, (1992).
- Evans, Joan. *A History of Jewellery; 1100-1870*. Londen: Faber, (1970).
- Filedt Kok, Jan Piet. Halsema-Kubes, Willy. Kloek, Wouter Theodoor (reds.). *Kunst voor de*

Beeldenstorm; Noordnederlandse kunst 1525-1580. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, (1986).

- Froideville, G.H.A. Monod de. *Titulatuurgids*. Den Haag: Sdu, (2005).
- Gans, M.H.. *Juwelen en Mensen; De geschiedenis van het bijou van 1400 tot 1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen*. Amsterdam: J.H. de Bussy, (1961).
- Gans, M.H.. *Geschiedenis van het Nederlands Zilver*. Amsterdam: De Bussy, (1958).
- Gelder, H.A. Enno van. *Gegevens betreffende roerend en onroerend bezit in de Nederlanden in de 16^{de} eeuw.* 's Gravenhage: Nijfhoff, (1972).
- Giltay-Nijssen, L.. Pouwels, Pieter. *Juwelen*. Bussum: Van Dishoeck, (1961).
- Guadalupi, Gianni. *Goud, Zilver en Juwelen*. Lisse: Zuid Boekproducties, (1999).
- Gübelin, Eduard. *Edelstenen; Orbis Pictus*. Gent: Daphne, (1995).
- Guicciardini, Ludovico. *Beschrijving van de Nederlanden*. Arnhem: Jan Janszoon, (ca. 1617).
- Guicciardini, Ludovico. *Beschryving van Antwerpen*. Tienen: Ripova, (1995),
- Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. Londen München: Sotheby Parke Bennett Verlag C.H. Beck, (1979).
- Hall, Cally. *Handboek Edelstenen*. Baarn: Tirion, (2009).
- Havelaar, Just. *Het Portret Door de Eeuwen Heen*. Arnhem : Van Loghum Slaterus, (1930).
- Hollstein, F.W.H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*. Amsterdam: Hertzberger, (1954).
- Hoogland, Wittert van. *De Nederlandsche Adel, omfattende alle Nederlandsche adellijke geslachten in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden met een historisch overzicht voorafgegaan door de genealogiën van het koninklijk huis*. Vol 1. 's Gravenhage: Van Stockum, (1913).
- Hugh, Tait (ed.). *7000 Years of Jewellery*. London: British Museum Press, (1986).
- Janssens, Paul. *De evolutie van de Belgische adel sinds de late middeleeuwen*. Brussel: Dexia, (1998).
- Kanz, Roland. *Portretten*. Hong Kong: Taschen, (2009).
- Kelleher, Bradford D.. *The Jack and Belle Linsky Collection In The Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, (1984).
- Kockelbergh, Iris. et al. *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*. Antwerpen: MIM, (1992).
- Koot, Dop. Zwaan, Gert de. *Vaktheorie Goudsmiden*. Schoonhoven: Zadkine, (1992).
- Kreenen, Jan Jacob. Sack, Albert von. *Beschrijving van alle landen, staten en rijken der aarde: aardrijkskundig handboek volgens de jongste toestanden*. Vol. 3. Zwolle: Van Hoogstraten en Gorter, (1867).

- Lenaerts, Kris (red.). *Art Nouveau België. Catalogus tentoonstelling in het Paleis voor schone kunsten Brussel 19.12.1980 tot 15.02.1981*. Brussel: Vereniging voor tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten Brussel, (1980).
- Leopold, J.H.. Vincent, Claire. "An Extravagant Jewel: The George Watch." *Metropolitan Museum Journal* 35. (2000): 137-149.
- Madden, Frederic. *Privy purse expenses of the Princess Mary, daughter of King Henry the Eighth, afterwards Queen Mary*. Londen: W. Pickering, (1831).
- Mander, Karel van. Mirande, A.F. (ed) Overdiep, Gerrit Siebe. (ed) *Het schilderboek van C. Van Mander: het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, (1946).
- Martens, Maximiliaan P.J.. Huvenne, Paul. Ainsworth, Maryan Wynn. Blockmans, Wim. *Brugge en de Renaissance: van Memling tot Pourbus*. Brugge: Stichting Kunstboek, (1998).
- McCrory, Martha. "Cameos and Intaglios." *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25. (2000): 55-67, 105-106.
- Mirandola, Pico della. *Rede over de menselijke waardigheid*. Groningen: Historische Uitgeverij, (2008).
- Mulder, Liek (red.). *Lexicon; Geschiedenis van Nederland en België*. Antwerpen: Kosmos-ZK Uitgevers, (1994).
- N.B. *Het Boek Judith*. Bussum: Kroonder, (1946).
- Nierop, H.K.F. van. *Van ridders tot regenten: de Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw*. Amsterdam: De Bataafse Leeuw, (1990).
- Os, Henk Van. Kok, Jan Piet Filedt. Luijten, Ger. et al. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*. Zwolle: Waanders, (2000).
- Parshall, Peter. "Kunst en Reformatie in de Noordelijke Nederlanden – enkele gezichtspunten." *Bulletin van het Rijksmuseum* 35. nr 3. (1987): 164-175.
- Pauwel, Henri. *Het Gulden Vlies; vijf eeuwen kunst en geschiedenis*. Brugge: Stadsbestuur, (1962).
- Plinius De Oudere. Bostock John. (vert) Riley, Henry Thomas. (vert) *The Natural History of Plinius*. Vol. 6. Princeton: H.G. Bohn, (1857).
- Radersma, J.R. (red.). *De Bijbel*. Heerenveen: Jongbloed, (1994).
- Redmer, Alma. Gietman, Conrad. Mensema, Albert. *Adel en Heraldiek in de Nederlanden: identiteit en representatie*. Hilversum: Verloren, (2012).
- Reiter, Silke. *Hornick, Erasmus: Ein Goldschmied, Radlerer und Zeichner des 16. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, (2012).
- Rodini, Elizabeth. "Functional Jewels." *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25. (2000): 76-78, 106.
- Rouck, Thomas de. *Nederlandsche Heraldt*. Handzame: Familia et Patria, (1970).

- Saunders and Otley. *The manual of rank and nobility, or Key to the peerage : containing the origin and history of all the various titles; orders, and dignities, hereditary honours, peculiar privileges, heraldic distinctions, rights of inheritance, degrees of precedence, court etiquette, &c., &c. of the British nobility: with the origin and history of the royal titles, prerogatives, ceremonies, great officers of state and of His majest's household, &c., &c. Collected from the best authorities.* Londen: Saunders and Otley, (1832).
- Scarisbrick, Diana. *Portret Jewels; Opulence and Intimacy form the Medici to the Romanovs.* Londen: Thames & Hudson, (2011).
- Scarisbrick, Diana. Vachaudéz, Christophe. Walgrave, Jan. *Schitterend Europa; Juwelen uit Europese vorstenhuizen.* Brussel: Mercatorfonds, (2007).
- Schneider, Norbert. *Schilderkunst; Meesterwerken uit de Europese portretschilderkunst 1420-1670.* Keulen: Taschen, (1995).
- Schumann, Walter. *Tirions Gids van Edel- en Sierstenen.* Baarn: Tirions, (1988).
- Seymour, Slive. *Dutch Painting 1600-1800.* New Haven: Yale University Press, (1995).
- Soden-Smith, R.H.. "Notes on Pomanders." *The Archeological Journal* 31. (1874): 337-343.
- Stad Brugge. *Het Gulden Vlies; vijf eeuwen kunst en geschiedenis.* Brugge: Stadsbestuur van Brugge, (1962).
- Stenclak, M.W. *Renaissance architectuur in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden in de 16^{de} en 17^{de} eeuw.* Rijswijk: Elmar, (1985).
- Stighelen, Katlijne Van der. *Hoofd- en bijzaak: portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu.* Leuven: Davidsfonds, (2008).
- Terlinden, Charles. *Het Gulden Vlies; vijf eeuwen kunst en geschiedenis.* Brugge: Stadsbestuur, (1962).
- Turner, Jane. *The Dictionary of Art.* vol. 17. New York: Grove, (1996).
- Vandewalle, André. *Hanzekooplui en Medicibankiers; Brugge, wisselmarkt van Europese culturen.* Oostkamp: Stichting Kunstboek, (2002).
- Vandenbroeck, Paul. (ed.) *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2002.* Antwerpen: KMSKA, (2002).
- Vermeersch, Valentin. *Brugge en Europa.* Antwerpen: Mercatorfonds, (1992).
- Vlieghe, Hans. *Flemish Art and Architecture 1585-1700.* New Haven: Yale University Press, (1998).
- Walgrave, Jan. *Sieraad: Symbool en signaal.* Antwerpen: Provincie Antwerpen, (1995).
- Woodall, Joanna (ed.). *Portraiture Facing the subject.* Manchester: Manchester University Press, (1970).
- Woodall, Joanna. *Anthonis Mor: Art and Authority.* Zwolle: Waanders, (2007).

- Wypyski, Mark. "The Neptune Pendant: Renaissance Jewel of Nineteenth-Century Invention?." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 67. (2009): 33-39.

SECUNDAIRE BRONNEN

- Ainsworth, Maryam Wynn. (ed) *Early Netherlandish painting at the crossroads; a critical look at current methodologies*. New Haven: Yale University Press, (2001).
- Annoscia, Enrico. Biscione, Marco. Bossaglia, Rossana. *Kunst: Wereldgeschiedenis*. Tiel: Lannoo, (2000).
- Baarsen, R.,J.. Berger, G., Van. *Juwelen 1820-1920*. Amsterdam: Rijksmuseum, (1990).
- Balis, Arnout et al, *De Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum te Wenen*. Antwerpen: Mercatorfonds, (1987).
- Becker, Vivienne. *Art Nouveau Jewelry*. Londen: Thames and Hudson, (1985).
- Beeck, Jan Op De. Bruyn, Eric De. Weinen, Ward. *De zotte schilders: moraalridders van het penseel rond Bosch, Bruegel en Brouwer*. Gent: Snoeck, (2003).
- Bodson, Bernadette. *Geschiedenis van de schilderkunst in België: van de 14^{de} eeuw tot vandaag*. Brussel: La Renaissance du Livre, (1995).
- Borchert, Till-Holger. *Van Eyck tot Dürer: De Vlaamse Primitieven en Centraal-Europa 1430-1530*. Tiel: Lannoo, (2010).
- Briels, Jan. *Vlaamse schilders en de dageraad van de Hollandse Gouden Eeuw 1585-1630*. Antwerpen: Mercatorfonds, (1997).
- Briels, Jan. *Vlaamse schilders in het noorden in het begin van de Gouden Eeuw*. Brussel: Kredietbank, (1978).
- Buhler, Kathryn. "The Frank Brewer Bemis Collection of Silver." *The Burlington Magazine* 34. (1936): 78-83.
- Campbell, Lorne. et al. *De Vlaamse Primitieven*. Leuven: Davidfonds, (1994).
- Castelfranchi Vegas, Liana. *Vlaanderen en Italië: Vlaamse Primitieven en Italiaanse Renaissance*. Antwerpen: Mercatorfonds, (1984).
- Christiansen, Keith. et al. *The Renaissance portrait: From Donatello to Bellini*. New Haven: Yale University, (2011).
- Cocks, Anna Somers. Truman, Charles. "The Thyssen-Bornemisza Collection: Renaissance Jewels, Gold Boxes and Objects de vertu." *The Burlington Magazine* 127. (1985): 45-46.
- Daenens, Lieven. *De Art Nouveau verzameling uit het Museum voor Sierkunst te Gent*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, (1981).
- Drayman-Weisser, Terry. Wypyski, Mark. "Fabulous, Fantasy, or Fake? An Examination of the Renaissance Jewelry Collection of the Walters Art Museum." *The Journal of the Walters Art Museum* 63. (2005): 81-102.

- Fiell, Charlotte en Peter. *Design van de 20^e eeuw*. Keulen: Taschen, (2005).
- Floud, Peter. *Art Nouveau*. In: *The Burlington Magazine*. Vol 94. nr. 586, (1952).
- Föhl, Thomas. Neumann, Antje. *Interior Design and Decorative Arts; A catalogue raisonné in six volumes*. Volume I: *Works in Metal*. Leipzig: E.A. Seemann, (2009).
- Gils, J.B.F. van. "Conrad Faber, or the Master of the Holzhausen Portraits." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 70. (1937): 146.
- Guratzsch, Herwig. *Drie eeuwen schilderkunst in de Lage Landen 1400-1700*. Amerongen: Gaade, (1979).
- Haslam, Malcolm. *Art Nouveau: ontstaan, ontwikkeling en opleving*. Alphen aan den Rijn: Atrium, (1989).
- Hout, Nico Van. *Vlaamse Primitieven: de mooiste tweeluiken*. Gent: Ludion, (2007).
- Hugh, Tait. "The Demidoff St Thomas Pendant." *The Burlington Magazine* 136. (1994): 893-840.
- Koldewey, Jos. et al. *De Schilderkunst der Lage Landen*. Amsterdam: University Press, (2006-2007).
- Kugel, Alexis. *Joyaux Renaissance: une splendeur retrouvée*. Parijs: J. Kugel, (2000).
- Loze, Pierre. *België Art Nouveau: van Victor Horta tot Antoine Pompe*. Gent: Snoeck-Ducaju, (1991).
- Middeldorf, Ulrich. "A Renaissance Jewel in a Baroque Setting." *The Burlington Magazine* 118. (1976): 156-158.
- Miliken, William. "A Hat Jewel of the Renaissance." *The Bulletin of the Cleceland Museum of Art* 26. (1939): 121-122.
- Orey, Leonor d'. Pimentel, Antonio Filipe. *Tover van edelsteen: Juwelen van de 16^{de} tot de 19^{de} eeuw. Catalogus tentoonstelling in de KB Galerij Brussel september-december 1991*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, (1991).
- Roberts-Jones, Philippe. *Le dictionnaire des peintres belges du 14^e à nos jours*. Brussel: La Renaissance du Livre, (1995).
- Rynck, Patrick De. *Dit is België: in tachtig meesterwerken*. Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Gennep, (2010).
- Seidmann, Gertrud. "Victoria and Albert Museum Princely Magnificence; Court Jewels of the Renaissance 1500-1630." *The Burlington Magazine* 122. (1980): 850-851.
- Shulof, Suzanne. *Glittering Forms – The Art Nouveau Jewelry*. In: *Art Journal*. Vol. 20. nr. 2, (1960-1961).
- Sanna, Angela. *Visual Encyclopedia of Art; Art Nouveau*. Florence: Scala, (2009).
- Strydonck de Burkel, Rolende, van. *Art Nouveau juwelen in Europa*. Tiel: Lannoo, (1998).
- Visscher, Hans De (red.). *Kijken naar schilders uit de Lage Landen: Van Eyck, Memling, Bosch, Bruegel, Rubens, Ensor, Latemse schilders, Magritte, Raveel*. Gent: Ludion, (2006).

- Vlieghe Hans. et al. *Vlaamse Meesters: zes eeuwen schilderkunst*. Leuven: Davidfonds, (2004).
- Voorde, Urban, van de. *Vorm en Geest*. Leuven: Davidsfonds, (1939).
- Wegen, D.H. Van. *Het Vlaamse Schilderkunstboek*. Zwolle: Waanders, (2005).
- Wundarm, Manfred. *Renaissance*. Keulen: Taschen, (2009).

ONLINE BRONNEN

- Artble, "Afbeelding Bronzino – *Eleonora van Toledo met haar zoon Giovanni*." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, http://www.artble.com/artists/agnolo_bronzino.
- Art Institute Chicago, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/>.
- Bridgeman Art Culture History, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.bridgemanart.com/>.
- Brugge, "Vorstellijk Verzameld." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, http://www.brugge.be/internet/nl/content/files/musea/nl/Persdossier_VV_webv.pdf.
- Europeana, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.europeana.eu/portal/>.
- Getty Search, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.getty.edu/Search/>.
- J-Stor, "Database." Laatst geraadpleegd op 23 mei 2014, www.jstor.org.
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm.
- Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>.
- Lib-Art, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.lib-art.com/art-prints/.html>.
- Lukasweb, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.lukasweb.be/nl/search/content/>.
- Metropolitan Museum New York, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.metmuseum.org/search-results?ft=&x=13&y=6>.
- Museo Casa Giorgione, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.museocasagiorgione.it/index.php?area=1&page=26>.
- Museo Thyssen Bornemisza, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, http://www.museothyssen.org/en/validation/resultados_buscador.

- National Gallery Londen, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.nationalgallery.org.uk/search?q=&x=23&y=9>.
- National Gallery of Art, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/research.html>.
- Openbaar Kunstbezit Vlaanderen, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.tento.be/>.
- RKD, "Archieven." Laatst geraadpleegd op 29 juli 2014. www.rkd.nl/nl/
- RKD, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 23 mei 2014, www.rkd.nl/nl/
- Rijksmuseum Amsterdam, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/>.
- Staatliche Museen Berlin, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.smb.museum/smb/home/index.php>.
- Terminartors, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.terminartors.com/>.
- Vereniging Rembrandt, "Catalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.verenigingrembrandt.nl/146/zoek-resultaten/?query=>.
- Vlaamse Kunstcollectie, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013 <http://vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie.aspx>.
- Web Gallery of Art, "Collectiecatalogus." Laatst geraadpleegd op 27 mei 2013, <http://www.wga.hu/index1.html>.

ONGEPUBLICEEERDE BRONNEN

- Archivalia uit de verzameling de Cock de Rameyen, 1515-1860, toegangsnummer Z0/001 nr. 76 Notarisakte betreffende het beheer van de goederen van de kinderen van wijlen Johan vander Bruggen en Kathryne Stuerlynck, door hun voogden Joost Frantz, Lodewich Stuerlynck, Lodwich vander Bruggen en Johan Stempell, 1540.
Doos 62-88
- Archivalia uit de verzameling de Cock de Rameyen, 1515-1860, toegangsnummer Z0/001 nr. 86 Stukken betreffende de nalatenschap van Lambrecht Backhuijs en Oda van Herckenrade uit Maastricht, s.d. (16^{de} eeuw) en 1602.
Doos 62-88
- Archivalia uit de verzameling de Cock de Rameyen, 1515-1860, toegangsnummer Z0/001 nr. 87 Stukken betreffende de nalatenschap van Jacques, Hendrick en Cornelis Huysmans, 1662.
Doos 62-88
- Archivalia uit de verzameling de Cock de Rameyen, 1515-1860, toegangsnummer Z0/001 nr. 120 Boedelbeschrijving en kaveling van de nalatenschap van Merten de Man, 1580.
Doos 91-134