



Van Bijbelse farizeeër tot zelfbewuste kunstenaar

Een studie over de voorstelling van Nicodemus van
de vroegste vermelding tot ca. 1550

Jonas Bruyneel

Promotor: Professor Dr. Maximiliaan Martens

Academiejaar 2010-2011

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

**Masterproef met oog op het behalen van de graad Master in de
Kunstwetenschappen.**

Voorwoord

Wanneer ik in de eerste bachelor met de richting kunstwetenschappen begon, was dit reeds uit interesse voor christelijke iconografie. Mijn interesse in deze thematiek werd brandend gehouden door de lessen Geschiedenis van de beeldende kunsten I en II. Het was mij reeds vrij vroeg duidelijk dat ik wilde werken rond de iconografie van een frequent voorkomend Bijbels personage. Bij het voorleggen van een onderwerp voor de Bachelorproef was de keuze dan ook snel gemaakt.

Het tot stand komen van deze Masterproef zou niet mogelijk geweest zijn zonder een aantal mensen. Bij deze wil ik iedereen die mij bijstond bedanken.

Vooreerst dient een woord van dank uitgesproken te worden aan mijn promotor, Prof. Dr. Maximiliaan P. J. Martens. Het was een aangename ervaring aan een onderzoek te kunnen werken waarvan de promotor met veel interesse en enthousiasme het proces opvolgde. Zijn zonder omwegen geformuleerde commentaren waren vaak broodnodig om mij op het juiste pad te houden.

Vervolgens wil ik ook Prof. Dr. Koenraad Jonckheere danken. Hij leerde mij vooral veel bij over de formele kant van de Masterproef.

Als derde wens ik iedereen te bedanken die mij bijstond tijdens het schrijven. Hierbij dank ik in het bijzonder Hannelore Vandenbroucke voor het urenlang aanhoren van alle mogelijke theorieën en ideeën en de onvoorwaardelijke steun wanneer het wat minder ging. Mijn dank aan Sven Sabbe en Lisa Demurie is eveneens groot. Zij waren een ware steun tijdens de vele gemeenschappelijke en fijne werkuren en het proeflezen van deze Masterproef. Sophie Doutreligne bedank ik om me uit de nood te helpen en de laatste puntjes op de i te zetten.

Ook wil ik hierbij mijn ouders bedanken om dit te hebben mogelijk gemaakt, zowel financieel als moreel. Mijn moeder dien ik extra te bedanken voor de grammaticale correcties.

Ten slotte ben ik mijn collega masterstudenten dankbaar. Ieder van hen bracht me op zijn of haar manier wel iets bij.



Afbeelding 48
VAN DER WEYDEN, Rogier, *Kruisafneming*, ca. 1435, olieverf op paneel, Museo del Prado, Madrid.

Inhoudstafel

Inleiding	p. VII - IX
Vraagstelling	p. VII
Status Quaestionis	p. VII
Werkwijze	p. VIII
Opbouw	p. IX
I. De Bijbelse Nicodemus	p. 1 - 3
II. Naar een meer gedefinieerde iconografie	p. 4 - 20
II. 1. Het Oriëntaalse Prototype en het Vroeg – Byzantijnse Type	p. 6 - 8
II. 2. Het Byzantijnse Type en het Bretoense Type	p. 9 - 13
II. 3. Verdere ontwikkeling van het Byzantijnse Type	p. 14 - 17
II. 4. Verdere ontwikkeling in West Europa	p. 18 - 20
III. Naar een persoonlijke iconografie	p. 21 - 54
III. 1. Bloei van de Nicodemusverering	p. 21 - 29
III. 2. De Veertiende eeuw: het Italiaanse Type	p. 29 - 35
III. 3. de Vijftiende eeuw	p. 35 - 51
III. 3. a. Het Internationale Type	p. 36 - 39
III. 3. b. Het Vlaamse Type	p. 40 - 48
III. 3. c. Sculptuur	p. 48 - 50
III. 4. De Zestiende eeuw	p. 51 - 54
IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar	p. 55 - 80
IV. 1. Italië en de ontwikkeling van een traditie	p. 56 - 76
IV. 1. a. Lucca	p. 56 - 60
IV. 1. b. Italië	p. 60 - 76
IV. 2. Duitsland en de Nederlanden	p. 76 - 80
V. Besluit	p. 81 - 83
VI. Appendix: Jozef van Arimathea	p. 84 - 85
VII. Bibliografie	p. 86 - 94
VIII. Afbeeldingen	p. 99 - 235
VIII. 1. Lijst met afbeeldingen	p. 99 - 113
VIII. 2 Afbeeldingen	p. 114 - 235

Inleiding

Doorheen de geschiedenis van de Christelijke kunst waren voorstellingen van het passieverhaal prominent aanwezig. De kruisafneming, de lamentatie en de graflegging maakten een heel groot deel uit van de artistieke productie. Op deze voorstellingen was reeds in het begin van de christelijke kunst Nicodemus aanwezig. Deze farizeeër speelde geen belangrijke rol in het verhaal. Toch had hij steeds een prominente plaats op dergelijke taferelen. De manier waarop Nicodemus werd voorgesteld evolueerde. Ze paste zich aan volgens de literaire, theologische en sociaalhistorische tendensen. In deze Masterproef wordt de voorstelling van het personage Nicodemus behandeld.

Vraagstelling

Dit onderzoek behandelt twee overkoepelende vragen. De eerste vraag gaat over de iconografie van Nicodemus. Dit personage had in de loop van de geschiedenis verscheidene gedaantes. Deze gedaantes waren steeds consistent en voor lange tijd bruikbaar. Dit veranderde plots. Nicodemus verloor zijn vaste iconografie. In dit onderzoek wordt gezocht naar de verschillende gedaantes van Nicodemus. Vervolgens worden de redenen opgespoord voor de veranderingen. Tot slot wordt het moment gezocht waarop Nicodemus zijn vaste voorstelling kwijtraakte. De tweede vraag behandelt de link tussen de zelfbewuste kunstenaar en Nicodemus. Was er sprake van een traditie van zelfportrettering als Nicodemus? Zo ja, wordt nagegaan waar en wanneer deze traditie van belang was. Eveneens worden de ontstaansgronden voor dergelijke traditie opgespoord.

Status Quaestiones

Een globaal overzicht van Nicodemus en de hiermee gepaarde iconografie werd nog niet gemaakt. Beschrijvingen van de iconografie van Nicodemus zijn reeds terug te vinden in lexica als KIRSCHBAUM Sj, E. (1971). *Lexicon der Christlichen iconographie* en REAU, L. (1957), *Iconographie de l'Art Chrétien*. Over de impact van het evangelie van Nicodemus op de maatschappij en cultuur van de dertiende eeuw werd grondig ingegaan door IZYDORCIZYK, Z. (1997). *The medieval Gospel of Nicodemus: text, intertext, context in Western Europe*. Over de portrettering van de kunstenaar als Nicodemus werd reeds een

artikel gepubliceerd door prof. Dr. Corine Schleif.¹ Zij behandelde op diepgaande wijze deze thematiek voor de Duitstalige wereld. Dit onderwerp werd eveneens reeds behandeld in verschillende artikels over de *Florentijnse piëta* van Michelangelo.²

In dit onderzoek tracht ik een globaal overzicht te geven van de evolutie van Nicodemus door de eeuwen heen. De meeste beschrijvingen van deze iconografie beperkten zich in het algemeen tot een overkoepelende visie. Dit onderzoek tracht aan te tonen dat in verschillende perioden ook verschillende iconografieën werden toegepast. Vervolgens wordt de zelfportrettering van Nicodemus uitgeklaard met aandacht voor de nodige verklaringen. Er wordt ook een poging ondernomen om de geografische verspreiding hiervan overzichtelijk uiteen te zetten. Hierbij wordt niet uitgegaan van één of twee bepaalde werken zoals voorgaande onderzoeken. Er wordt niet naar een bepaald voorbeeld toegewerkt, maar er worden constant voorbeelden aangebracht zonder hiërarchische waarde.

Werkwijze

Om deze vragen te beantwoorden diende een iconografische chronologie worden opgesteld. Deze chronologie brengt de verschillende voorstellingen van Nicodemus in kaart op hun respectievelijke tijdstip. Hierbij werd grensoverschrijdend gedacht, zowel geografisch als disciplinair. Het onderzoek beslaat de periode tussen het ontstaan van het personage Nicodemus in de Bijbel en ruwweg 1550, de periode waar Nicodemus zijn standaardvoorstelling verdween. Enkel bij de tweede vraag wordt soms van deze datum afgeweken in dienst van het onderzoek. Geografisch gezien worden zowel het Byzantijnse rijk als Europa geïncorporeerd. Op vlak van artistieke discipline worden zowel schilderkunst als beeldhouwkunst verwerkt. Dit gebeurde deels uit noodzaak, wanneer geschilderde voorbeelden ontbraken. De integratie van beeldhouwkunst was echter ook cruciaal om naar het laatste hoofdstuk toe te werken.

De iconografische evolutie van Nicodemus vastleggen was niet mogelijk zonder deels de evolutie van de passietaferelen te behandelen. Ook de figuur Jozef van Arimathea is een cruciaal element in dit onderzoek. De verschillende stadia van Nicodemus worden vastgelegd

¹ SCHLEIF, C., 'Nicodemus and sculptors: Self - Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider', in: *Art Bulletin*, jg. 75, nr. 4, dec. 1993, p.599 – 626.

² KRISTOF, J., 'Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà', in: *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 20, Nr. 2, zomer 1989, p. 163 - 182.

SHRIMPIN - EVANGELIDIS, V., 'Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà', in: *The Art Bulletin*, Vol. 71, Nr. 1, maart 1989, 58 - 66.

in een aantal opeenvolgende typologieën. Al deze types worden steeds gekaderd binnen hun sociaal en historisch kader.

Er wordt in dit onderzoek geen aandacht besteed aan de andere personages op de lamentatie, kruisafneming en graflegging, noch wordt dieper ingegaan op globale stijlveranderingen. De focus ligt op de iconografie van Nicodemus en de identificatie van dit personage. Het onderzoek gaat enkel in op de lamentatie, kruisafneming en graflegging. Andere scènes waarop Nicodemus voorkomt, zoals het bezoek aan Pilatus, de verdediging tegenover de farizeeërs en het nachtelijk bezoek aan Christus worden hier niet systematisch behandeld. Dit wil niet zeggen dat ze niet sporadisch vermeld kunnen worden.

De keuze van de visuele voorbeelden is strikt in dienst van de iconografische evolutie. Wanneer er voorstellingen bestaan die afwijken van de aangegeven typologie, dan worden die vermeld maar niet verder uitgewerkt.

Opbouw

Dit onderzoek is strikt chronologisch opgebouwd. Het onderzoek vangt aan met de voorstelling van Nicodemus als Bijbels personage. De informatie die de Bijbel levert over Nicodemus wordt het vertrekpunt van zijn iconografie.

Het tweede hoofdstuk (II. Naar een meer gedefinieerde iconografie) handelt over de vorming van de standaardiconografie van Nicodemus. Dit hoofdstuk vertrekt vanuit de informatie die aangereikt werd in het eerste hoofdstuk en vult deze Bijbelse informatie aan. Aan de hand van voorbeelden uit de Byzantijnse kunst wordt de evolutie van de figuur Nicodemus besproken. Hierbij wordt waar nodig aandacht besteed aan de contacten en gebeurtenissen die een mogelijke verklaring kunnen leveren voor bepaalde veranderingen. Dit hoofdstuk sluit af in de dertiende eeuw. Het laatste deel van hoofdstuk twee behandelt de samenvloeiing van de Byzantijnse Nicodemus met westerse voorbeelden.

Het derde hoofdstuk (III. Naar een persoonlijke iconografie) gaat over de verdere ontwikkeling van Nicodemus in de westerse Christelijke wereld. Dit hoofdstuk vangt aan met een uiteenzetting van de mogelijke katalysatoren voor de bloei van de Nicodemusverering. Vervolgens wordt ingegaan op de ontwikkeling vanuit het Byzantijnse type in Italië. Hierop wordt chronologisch verdergegaan tot en met de zestiende eeuw. Deze zestiende eeuw wordt slechts oppervlakkig behandeld. De opzet van dit onderzoek stopt in 1550.

Het vierde en laatste hoofdstuk (IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar) is een tijd- en ruimteoverschrijdend hoofdstuk. Dit hoofdstuk behandelt de kunstenaar die zichzelf portretteert als Nicodemus.

Venit autem et Nicodemus,
qui venerat ad Jesum nocte primum,
ferens mixturam myrrhæ et aloës,
quasi libras centum.

(Johannes 19: 38-42)

I. De Bijbelse Nicodemus

De informatie over de Bijbelse farizeeër Nicodemus is vrij beperkt. Nicodemus van Jeruzalem komt voor het eerst aan bod bij Johannes.¹ Hij was een rechtsgeleerde en een vooraanstaand lid van de Sandrehin. Als vrome jood stelde hij niet veel geloof in Jezus Christus als zoon van God.² Wel was hij nieuwsgierig naar de leer van Christus.³ De eerste passage waarin Nicodemus voorkomt is het nachtelijk bezoek aan Christus (Johannes 3: 1 - 21).⁴ Uit angst voor de joden durfde hij zich niet bij daglicht in de buurt van de Messias wagen.⁵ Hier voerden Christus en Nicodemus een theologische discussie. Jezus legde hem het belang van het doopsel uit. Op die manier kon men via wedergeboorte in het rijk Gods raken. Hij toonde aan hoe God als een licht op aarde is gekomen, maar dat de meeste geleerden in duisternis bleven leven.⁶ Nicodemus slaagde er echter niet in om de boodschap van Christus te vatten. Deze passage vormde de basis voor de ontwikkeling van het nicodemisme.⁷ Voor het hierop volgende onderzoek is deze ontmoeting minder relevant. Tussen de vijfde en de zestiende eeuw waren voorstellingen van deze gebeurtenis zeldzaam. Enkel omstreeks de elfde eeuw zou deze scène een beperkte populariteit hebben gekend.⁸ Vervolgens vermeldde Johannes hoe Nicodemus aanwezig was bij de gevangenneming van Jezus Christus op het Loofhuttenfeest. Hier pleitte hij voor de correcte behandeling van de gevangene (Johannes 7: 45 - 52).⁹ Nicodemus diende in deze passage Christus te verdedigen tegen de Sandrehin, waar hij zelf lid van was. Ook deze gebeurtenis is niet relevant voor de vooropgestelde periode. De laatste passage waarin Johannes Nicodemus aanhaalde is de balseming en graflegging van Christus (Johannes 19: 38 - 42).¹⁰ Hier bracht de farizeeër een mengsel van honderd litras

¹ Johannes is de enige evangelist die Nicodemus vermeldde. De eerste vermelding van Nicodemus valt bijgevolg te dateren omstreeks het jaar 100.

red. VAN DER BERGEN, C. (1995), p. 323.

² ed. CROSS, F. (1997), p. 1152.

³ red. VAN DER BERGEN, C. (1995), p. 323.

⁴ CALVOCORESSI, P. (1987). p. 173; BASSLER, J. (1989), p. 635.

⁵ IDEM, J. (1989), p. 641.

⁶ red. VAN DER BERGEN, C. (1995), p. 323.

⁷ Zie Infra: III. 4. De zestiende eeuw.

CROSS, F. (1997), p. 1152.

⁸ In de elfde eeuw verschenen enkele voorbeelden van deze iconografie. Zo vinden we in het *Tétraévangélie van Laurentienne* (Biblioteca Laurenziana, Firenze, afbeelding 1) een voorstelling van de nachtelijke ontmoeting met Nicodemus (folio 172 verso).

VELMAN, T. (1971), p. 48.

⁹ GOOSEN, L. (1992), p.230; BASSLER, J. (1989), p. 635.

¹⁰ IBIDEM.

mirre en aloë aan.¹¹ In de synoptische evangeliën was dit de taak van de heilige vrouwen.¹² Bij Johannes nam Nicodemus deze opdracht op zich. Samen met Jozef van Arimathea was hij verantwoordelijk voor de begrafenis van Christus. Dit was dan ook de meest voorkomende Bijbelse voorstelling waarop Nicodemus voorkwam. Andere gebeurtenissen kwamen niet voor in de canonieke evangeliën. Deze waren bijgevolg van latere makelij. Het is belangrijk hierbij de relatie met Jozef van Arimathea aan te halen. Deze twee personages zullen in de volgende hoofdstukken constant tegenover elkaar worden geplaatst.

Jozef van Arimathea kreeg evenmin een prominente plaats in de Bijbel.¹³ Hij wordt echter wel in de synoptische evangeliën vermeld. Markus noemde hem een man die op zoek was naar het rijk Gods (Marcus 15: 42 - 46). Bij Johannes kreeg hij echter eenzelfde positie als Nicodemus (Johannes 19: 38 - 42). Hij was een leerling van Christus, maar verborg dit uit angst voor de joden. Deze ambiguïteit van Nicodemus en Jozef van Arimathea is het onderwerp van veel Bijbelkundige discussie.¹⁴ Jozef vroeg aan Pontius Pilatus of hij het lichaam van Jezus Christus van het kruis mocht halen. Hij liet dit lichaam vervolgens begraven in zijn eigen graf. Hij was eveneens verantwoordelijk voor het linnen van de lijkwade.¹⁵ Jozef van Arimathea was de initiatiefnemer van de graflegging. Johannes vermeldde geen conversatie tussen de twee.¹⁶ Nicodemus bracht enkel de ingrediënten voor de balseming aan.

Zowel Jozef van Arimathea als Nicodemus kregen een iconografie met zich mee die gebaseerd was op hun functie in de Bijbel. Nicodemus werd hoofdzakelijk voorgesteld als een man van middelbare leeftijd met een donkere baard. Zijn belangrijkste attribuut was de zalfpot, die verwees naar zijn functie bij de graflegging. Jozef van Arimathea was betrekkelijk ouder dan Nicodemus. Zijn baard was in het algemeen grijs. Hij stond bekend als welvarend man. Zijn klederdracht was bijgevolg rijker dan die van Nicodemus.¹⁷

¹¹ CALVOCORESSI, P. (1987), p. 173.

Om deze reden wordt Nicodemus in de Orthodoxe kerk vereerd op de derde zondag na Pasen. Dit is de dag van de mirredragers. In de Rooms-katholieke kerk wordt Nicodemus vereerd op 3 augustus. Deze datum is gebaseerd op *De Viris Illustribus* van Gennadius uit ca. 475. Zie Infra: II. Naar een meer gedefinieerde iconografie.

¹² BASSLER, J. (1989), p. 641.

¹³ Matheus 27: 57 - 60; Marcus 15: 42 - 46; Johannes 19: 38 - 42.

¹⁴ BASSLER, J. (1989), p. 641.

¹⁵ SCAVONE, D. (1999), p. 7.

¹⁶ BASSLER, J. (1989), p. 640.

¹⁷ DE VOS, D. (2002), p. 26.

Zowel de rijkdom als de ouderdom van Jozef van Arimathea waren het gevolg van zijn functie in de evangeliën. Jozef van Arimathea was een welstellend raadsman die zijn graf aan Christus afstond. Dat zijn graf reeds voorbereid was, wijst op zijn gevorderde leeftijd.

Dit is een voorstelling van de iconografie zuiver op basis van wat in de Bijbel vermeld staat. Bijgevolg is dit een startpositie voor een vergelijkend onderzoek. Dit onderzoek vangt aan wanneer het evangelie zijn vorm kreeg. Dit was omstreeks de eeuwwisseling naar de tweede eeuw. Doorheen de geschiedenis evolueerde de iconografie voortdurend onder invloed van de vele legenden die later ontstonden over beide Bijbelse personages. Deze legenden boden allen een toevoeging op de ontwikkeling van een steeds meer gedefinieerde iconografie.

II. Naar een meer gedefinieerde iconografie

De ontluikende Christengemeenschap had gedurende de tweede en derde eeuw sterk nood aan legitimatie.¹⁸ In deze context ontstonden in de tweede eeuw van onze tijdrekening de *Acta Pilati*. Deze teksten werden geloofd de originele transcripties te zijn van het proces tegen Christus door Pontius Pilatus. Deze akten boden een pseudohistorische ontstaansgrond aan de christelijke gemeenschap. Dit deden ze door niet enkel de Romeinse visie via Pilatus naar voren te brengen. De akten gaven een prominente plaats aan bepaalde Joodse leiders.¹⁹ Op die manier kregen ook Nicodemus en Jozef van Arimathea een meer belangrijke positie. De oudste vermelding van deze *Acta Pilati* gebeurde bij Justinus. In zijn *Apologie I* uit de tweede eeuw vermeldde hij de akten van Pilatus.²⁰ De huidige akten zijn bijgevolg waarschijnlijk een kopie van een tweede - eeuws voorbeeld.²¹ De *Acta Pilati* in de huidige vorm stammen uit de vierde eeuw. Ze werden vermeld door Eusebius Pamphili, bisschop van Caesara in 325 en door Epiphanius in 376.²²

De vorming van deze bron kan gesitueerd worden in de context van de godsdienstgeschillen in de vierde eeuw. In het Oost - Romeinse rijk woedde de strijd van Theodosius I en het trinitaire christendom tegen het arianisme.²³ Het anti - christelijke klimaat onder Maximus Daña had eveneens een grote invloed.²⁴ De strijd tussen de vroege Christenen en de Joden werd vertaald naar de contemporaine situatie. Deze *Acta Pilati* boden een aanvulling op de informatie uit de Bijbel. Belangrijker voor dit onderzoek is de belangrijke rol die Nicodemus en Jozef van Arimathea kregen. In de Pilatus - cyclus werd briefwisseling bijgevoegd tussen Pilatus en Jozef van Arimathea. Nicodemus figureerde als het ware als advocaat voor Christus en verdedigde hem tegenover Pontius Pilatus. Hij trachtte eveneens de Sandrehin te overtuigen van de verrijzenis van Christus.²⁵ Men kan stellen dat

¹⁸ MACCULLOH, D. (2009), p. 154 - 164.

¹⁹ KLIJN, A. (1999), p. 50.

²⁰ Ed. CROSS, F. (1997), p. 915.

²¹ IDEM, p.1286.

²² IBIDEM; MACCULLOH, D. (2009), p. 126; IZYDORCZYK, Z. (1997), p. 40.

Deze *Acta Pilati* maken deel uit van een groter geheel. De Pilatuscyclus is een compilatie van de akten samen met brieven van onder andere Pilatus aan keizer Claudius, keizer Tiberius en Jozef van Arimathea.

KLIJN, A. (1999), p. 365.

²³ MACCULLOH, D. (2009), p. 209.

²⁴ IZYDORCZYK, Z. (1997), p. 40.

²⁵ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

deze akten Nicodemus opwaardeerden van geïnteresseerde farizeeër tot echte volgeling van Christus.²⁶ Op die manier werd Nicodemus een hoofdrolspeler in het Passieverhaal.

De *Acta Pilati* werden in de vijfde eeuw vervolledigd.²⁷ Hierbij werd de rol van Maria nog versterkt.²⁸ Ook werd het deel *Descensus Christi ad Infernos* bijgevoegd.²⁹ De werkelijke impact van de *Acta Pilati* op de beeldende kunsten was in de eeuwen waarin de bron ontstond nog beperkt. De bron versterkte wel het belang van Nicodemus en de vorming van zijn personage. Het grote belang van de *Acta Pilati* werd pas duidelijk vanaf de dertiende eeuw. Hier wordt verderop op ingegaan.³⁰ De belangrijkste invloed van deze apocriefe bron was de introductie van Nicodemus bij de kruisafneming. In de canonieke Bijbel was Nicodemus hierbij niet aanwezig.

Weinig na de vorming van de *Acta Pilati* verscheen een tweede bron die mede verantwoordelijk was voor de vorming van het verhaal van Nicodemus. Dit was *De Viris Illustribus* door Gennadius.³¹ Deze tekst uit 475 beschreef hoe in 415 de beenderen van Nicodemus werden teruggevonden te Kaphar Gamal bij Jeruzalem.³² Deze tekst verbond Nicodemus met Gamaliël, diens zoon Abibo en de heilige Stephanus.³³ Vooral de link met de heilige Stephanus was vanaf de twaalfde eeuw heel belangrijk om de populariteit van Nicodemus te verklaren.³⁴ Gamaliël was anderzijds van belang bij het ontstaan van het nicodemisme.³⁵ In de vijfde eeuw bepaalde deze legende vooral de beeldvorming van Nicodemus mee. Ook zijn biografie en hagiografie werd hierdoor verder uitgewerkt. Deze

²⁶ red. VAN DER BERGEN, C. (1995), p. 324.

²⁷ Dit wordt bevestigd door de vermelding van Keizer Theodosius II in het voorwoord. Theodosius II regeerde tussen 405 en 450.

Ed. CROSS, F. (1997), p. 1286.

²⁸ De grotere rol voor Maria is belangrijk binnen deze context. Het ontstaan van de uitgebreide *Acta Pilati* valt te situeren in de periode van het concilie van Ephese in 431. Dit concilie behandelde onder andere de toekenning van de titel Moeder Gods aan de Maagd Maria.

MACCULLOH, D. (2009), p. 214 - 215.

²⁹ KLIJN, A. (1999), p. 50.

³⁰ Zie *Infra*: III. 1. Bloei van de Nicodemusverering.

³¹ MULDER-BAKKER, A. (1997); GOOSEN, L. (1992), p. 230.

³² Gamaliël verscheen omstreeks 415 aan de geestelijke Lucianus. Gamaliël was een vooraanstaand Farizeeër uit de Sandrehin. Hij leefde ongeveer een halve eeuw na Nicodemus en was de leraar van Paulus. Gamaliël gaf Lucianus aanwijzingen over de vindplaats van de lichamen van de heilige Stephanus, Gamaliël, Abibo en Nicodemus. De lichamen werden op drie augustus 415 opgegraven en verspreid over verscheidene heiligdommen. Deze datum werd bijgevolg de feestdag van Nicodemus in de westerse christelijke wereld.

³³ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

³⁴ CLAES, J., CLAES, A. en VONCKE, K. (2002), p. 256.

Nicodemus zou eveneens aanwezig geweest zijn op de begrafenis van de heilige Stephanus.

³⁵ MULDER-BAKKER, A. (1997).

twee aanvullingen op de Bijbelse Nicodemus zorgden ervoor dat Nicodemus ook op afbeeldingen van de kruisafneming present was.

Tot de dertiende eeuw kwamen vooral kruisafnemingen voor. Deze waren vooral te zien in miniatures, fresco's, iconen en sculpturen in half - reliëf. De eerste voorbeelden ontstonden in het Byzantijnse deel van de christelijke wereld. Nicodemus en Jozef van Arimathea waren ten gevolge van de voorgaande legenden steeds frequenter aanwezige figuranten bij dergelijke taferelen. Hun iconografie evolueerde doorheen de eeuwen. Op basis van veranderende iconografie, fysionomie en plaatsing kunnen we verschillende typologieën onderscheiden. Deze typologieën liepen deels in elkaar over. Toch kan een duidelijke evolutie worden vastgesteld. Deze evolutie is handig. Door deze indachtig te zijn, kunnen we op de meer uitgewerkte en persoonlijke voorstellingen Nicodemus en Jozef van Arimathea identificeren door hen te vergelijken met de traditie. Op die manier kan verwarring tussen de twee figuren worden uitgeklaard.

II. 1. Het Oriëntaalse Prototype en het Vroeg – Byzantijnse Type

De oudste verschijningsvorm van Nicodemus is het **Oriëntaalse Prototype**.³⁶ Dit type verscheen reeds eerder dan de westerse verschijningsvormen. Het Oriëntaalse Prototype kwam al voor de negende eeuw voor. Bij dit type situeerde Nicodemus zich op gelijke hoogte met Jozef van Arimathea. Nicodemus bevond zich aan de linkerkant van het kruis, Jozef van Arimathea aan de rechterkant. Beide figuren maakten een hand los van het kruis. In de rotskerken te Cappadocië zouden sporen van dit Prototype te vinden zijn.³⁷

Uit dit Oriëntaals Prototype groeide in de achtste eeuw het **Vroeg Byzantijnse Type**.³⁸ Dit Vroeg Byzantijnse Type was de basis voor de ontwikkeling van alle hierop volgende types, zowel in het Oosten als in het Westen. Bij het Vroeg Byzantijnse Type bevond Nicodemus zich nog steeds bovenaan het kruis. Zijn functie was het losmaken van de linkerhand van Christus. Jozef van Arimathea werd verplaatst. Hij kreeg als functie het ondersteunen van het lichaam van Christus. Van op zijn hogere positie kon hij het lichaam langzaam laten zakken. Ook Maria had in dit type een actieve rol. Zij kuste de uitgestrekte rechterhand van Christus. Vaak hielp ze vanuit deze positie vlak naast Jozef van Arimathea

³⁶ MILLET, G. (1916), p. 468.

³⁷ IBIDEM.

³⁸ PAPAIOANNOU, K. (1966), p. 35.

ook bij het ondersteunen van Christus. In die gevallen kuste ze zijn voorhoofd. In enkele gevallen was Jozef van Arimathea zelfs niet aanwezig bij de kruisafneming.

Er zijn voorbeelden bewaard van dit type in het Byzantijnse *Tétraévangélie van Laurentienne*.³⁹ Dit manuscript werd vervaardigd tussen de laatste helft van de tiende en de eerste helft van de elfde eeuw.⁴⁰ Het bevat een complete illustratie van de vier evangeliën, en is in dit opzicht uniek.⁴¹ Het *tétraévangélie* in de Bibliothèque Nationale te Parijs valt hier het best mee te vergelijken, maar is veel minder compleet.⁴² De verluchtingen in het manuscript zijn opgebouwd als een beeldverhaal. Ze beelden de individuele taferelen uit de evangeliën uit, naast elkaar in horizontale banden. In alle vier de evangeliën komen deze verluchtingen terug. Het valt op dat de verluchter, ondanks het feit dat Nicodemus niet voorkwam bij de synoptische evangeliën, hem wel afbeeldde bij iedere evangelist. Op de eerste kruisafneming uit het evangelie van Matheus is te zien hoe Jozef van Arimathea en Nicodemus, Christus van het kruis halen (Bibliotheca Laurenziana, Firenze, afbeelding 2).⁴³ Jozef van Arimathea houdt Christus op terwijl Nicodemus de linkerhand losmaakt. Naast deze voorstelling bevindt zich een graflegging. Hierop ontbreekt Nicodemus. De volgende kruisafneming is deze in het evangelie door Marcus (Bibliotheca Laurenziana, Firenze, afbeelding 3).⁴⁴ Deze miniatuur toont dezelfde voorstelling als bij Matheus. In het volgende evangelie, dat volgens Lucas, bevindt zich eveneens een kruisafneming (Bibliotheca Laurenziana, Firenze, afbeelding 4).⁴⁵ Deze is echter verschillend. Er is slechts één mannelijk personage aanwezig. Terwijl Maria de rechterhand van Christus kust, maakt een mannelijke tegenhanger de spijkers aan de linkerhand los. De tang in zijn handen is duidelijk zichtbaar. De vraag rijst nu of het hier om Nicodemus of Jozef van Arimathea gaat. Nicodemus kwam niet voor in het canonieke evangelie volgens Lucas. Links van de kruisafneming bevindt zich een voorstelling van Jozef van Arimathea bij Pilatus. Rechts zien we dezelfde Jozef bij de graflegging van Christus. Hij heeft een totaal verschillende fysionomie en andere kledij als het personage met de tang. Hierdoor kan de figuur aan de linkerhand van Christus als Nicodemus worden geïdentificeerd. In het evangelie volgens Johannes doet zich dezelfde situatie voor (Bibliotheca Laurenziana,

³⁹ ANONIEM, *Tétraévangélie van Laurentienne*, 950 - 1050, Plut. Laur. VI. 23., Bibliotheca Laurenziana, Firenze.

⁴⁰ MILLET, G. (1916), p. 473.

⁴¹ VELMAN, T. (1971), p. 11.

⁴² ANONIEM, *Tétraévangélie*, 11^{de} eeuw, Grec. 74, Bibliothèque Nationale, Parijs.

⁴³ VELMAN, T. (1971), p. 33.

⁴⁴ IDEM, p. 39.

⁴⁵ IDEM, p. 47.

Firenze, afbeelding 5).⁴⁶ Ook hier is slechts één mannelijk personage aanwezig. Door middel van vergelijking met Jozef van Arimathea bij Pilatus wordt al gauw duidelijk dat het hier opnieuw om Nicodemus gaat. Hij is eveneens te herkennen door zijn gelijkaardige weergave als in de eerste twee evangeliën. Nicodemus is in bijna al deze voorstellingen kleiner dan Jozef van Arimathea en in een zwarte tuniek gehuld. Enkel bij Lucas draagt hij lichtgekleurde kledij. De voorstelling bij het evangelie volgens Lucas is de enige waarop de tang zichtbaar is. Dit attribuut was hier nog niet gestandaardiseerd. Hij staat steevast op een bankje om de dwarsbalk van het kruis te kunnen bereiken. Het is vrij duidelijk dat Nicodemus in de eerste drie verluchtingen jonger is dan Jozef van Arimathea, die een lange witte baard heeft. Enkel bij het evangelie volgens Johannes vertonen ze dezelfde leeftijd.

Het Vroeg Byzantijnse Type maakte geleidelijk aan een evolutie door. Hierbij verplaatste Nicodemus zich richting de voeten van de gekruisigde Jezus Christus. De verplaatsing naar de voeten van Christus leidde een nieuwe fase in de iconografie van Nicodemus in. In groepsscènes bevond Nicodemus zich vanaf dit moment steevast aan het voeteinde van Christus.⁴⁷ Zowel bij kruisafnemingen als lamentaties werd dit zijn gestandaardiseerde plaatsing. Jozef van Arimathea bevond zich hier tegenover aan het hoofdeinde. Deze evolutie naar het Byzantijnse type ging samen met de opkomst van het Bretoense type.⁴⁸ Dit Bretoense type betekende de introductie van de kruisafneming in de westerse christelijke wereld.⁴⁹ Dit type was dan ook de voorloper van de middeleeuwse kruisafneming. Het Vroeg Byzantijnse Type werd vanaf dan steeds minder toegepast, maar verdween daarom niet volledig.

⁴⁶ IDEM, p. 51.

⁴⁷ SMEYERS, M. (1993), p. 302.

⁴⁸ PAPAIOANNOU, K. (1966), p. 35; MILLET, G. (1916), p. 468 - 469.

⁴⁹ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

II. 2. Het Byzantijnse Type en het Bretoense Type

Het **Byzantijnse Type** ontstond in de negende eeuw en hield lange tijd stand. Tot diep in de dertiende eeuw zijn er voorbeelden van te vinden. Het Byzantijnse Type werd vooreerst gekenmerkt door de plaatsing van Nicodemus aan de voeten van Christus. In de late negende eeuw evolueerde ook de functie van Nicodemus. De primaire taak van dit personage werd het verwijderen van de spijkers uit de voeten van Christus, terwijl Jozef van Arimathea het lichaam ondersteunde van bovenaf. Deze nieuwe functie van Nicodemus zorgde ervoor dat hij nieuwe kenmerkende attributen kreeg. Hij was vanaf dan te identificeren aan de hand van de spijkers en de tang. Ook bij zelfstandige voorstellingen van Nicodemus zonder context droeg hij vaak diezelfde attributen bij zich.⁵⁰ Dit Byzantijnse Type bleef gedurende de gehele Midden - Byzantijnse periode de standaardvoorstelling. Hierop bestonden weliswaar enkele lokale variaties.⁵¹ Tijdens de Laat - Byzantijnse periode vermengde deze strikte Byzantijnse Nicodemus zich met de meer emotionele westerse traditie.

In de Turkse landstreek Cappadocië zijn enkele opmerkelijke vroege voorbeelden terug te vinden. Deze streek wordt gekenmerkt door een rotsachtige tufsteenondergrond, gevormd door een vulkaanuitbarsting. Deze ondergrond bleek uitermate geschikt om grotwoningen uit te houwen. Hier ontstonden omstreeks de tiende eeuw, in en rond de Göreme - vallei, verscheidene rotskerken.⁵² In deze rotskerken kwam het Oriëntaalse Prototype lange tijd voor.⁵³ In het eerste decennium van de tiende eeuw ontwierp men de Tokali - Kilise.⁵⁴ Deze rotskerk werd volledig bekleed met fresco's. Deze fresco's verbeelden heiligen, profeten en taferelen uit het leven van Christus.⁵⁵ Eén fresco uit ca. 910 stelt de kruisafneming voor (Tokali Kilise, Göreme, afbeelding 6).⁵⁶ Hierop is een vroege voorstelling te vinden van het Byzantijnse Type. Nicodemus bevindt zich aan de voeten van Christus en maakt de spijkers los met een tang. Jozef van Arimathea ondersteunt samen met de maagd

⁵⁰ IDEM, p. 230.

Omwillen van deze attributen wordt Nicodemus vereerd als patroonheilige van de smeden.

⁵¹ Met de Midden-Byzantijnse periode wordt de periode bedoeld tussen het begin van de achtste eeuw en 1204. Dit is het jaar van de plundering van Constantinopel. Vanaf 1204 spreekt men van de Laat-Byzantijnse periode. Deze duurde tot 1453, het jaar van de inname van Constantinopel door de Ottomanen.

VAN DEUN, P. (2010), p. 39 - 43.

⁵² EPSTEIN, A. (1986), p. 1.

⁵³ MILLET, G. (1916), p. 468.

⁵⁴ EPSTEIN, A. (1986), p. 1.

⁵⁵ IDEM, p. 25.

⁵⁶ MILLET, G. (1916), p. 475.

Maria het lichaam. Rechts van dit tafereel dragen Nicodemus en Jozef van Arimathea het lichaam van Christus. Diezelfde Nicodemus draagt hier het onderlichaam, terwijl Jozef zich over het bovenlichaam ontfermt. Het aangezicht van Jozef is niet meer te zien. Hierdoor is het niet mogelijk hun fysionomie te vergelijken. Nicodemus wordt hier voorgesteld als een jonge man. De Tokali – Kilise is niet de enige rotskerk die fresco's met een gelijkaardige voorstelling bevat. Er zijn meerdere voorbeelden te vinden in Cappadocië. In de Grothek Karabas – Kilise onder andere is eenzelfde voorstelling te vinden uit ca.1060.⁵⁷ Nicodemus wordt hier gekenmerkt door zijn jongere uiterlijk. Dit toont de overgang van de identieke Nicodemus en Jozef van Arimathea naar de fysionomisch te onderscheiden personages. Deze overgang deed zich globaal voor aan het einde van de tiende en het begin van de elfde eeuw. Vroegere voorbeelden, zoals deze in de Tokali – Kilise, zijn evenwel mogelijk.

Op het linker paneel van een ivoren diptiek met de weergave van een kruisiging en kruisafneming uit het midden van de tiende eeuw, zien we de invloed van voorstellingen zoals die op de fresco's uit Cappadocië (Kestner Museum, Hannover, afbeelding 7).⁵⁸ In het lagere register van dit paneel maakt Nicodemus de voeten los met een tang. Maria en Jozef van Arimathea ondersteunen beiden het lichaam. De opstelling is dezelfde als die in de Tokali – Kilise.⁵⁹ De kunstenaar heeft hierbij niet de fysionomische verschillen overgenomen. Beide personages vertonen eenzelfde leeftijd.

Het **Bretoense Type** deelde de kenmerken van het Byzantijnse type, zij het met lichte verschillen. Het grootste verschil zat hierbij in de plaatsing van Maria. Zij speelde geen specifieke rol meer bij het ondersteunen van Christus. Een vroeg voorbeeld van dit type is te vinden in het *Evangelarium van Angers* uit 875 (Bibliothèque Municipale, Angers, afbeelding 8).⁶⁰ Nicodemus bevindt zich hier geknield aan de voeten van Christus. Met een hamer maakt hij de voeten los. Fysionomisch toont hij nog geen verschil met Jozef van Arimathea. Dat de man aan de voet van het kruis zeker Nicodemus is, is niet enkel te zien aan de attributen. Boven de figuur staat in Grieks schrift de naam *Nichodemus* geschreven. Bij dit Bretoense Type zien we dat de tang heeft plaatsgemaakt voor de hamer. Dit was niet conventioneel in voorstellingen van Nicodemus. Dit werd door enkele navolgers overgenomen. De hamer

⁵⁷ GRABAR, A. (1989), p. 59.

⁵⁸ Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 146.

⁵⁹ IBIDEM.

⁶⁰ MILLET, G. (1916), p. 468 - 469.

kwam ook geregeld voor als attribuut van een alleenstaande Nicodemus.⁶¹ Dit Bretoense Type was het eerste type kruisafnemingen dat voorkwam in West - Europa. Het Bretoense Type en het Byzantijnse Type waren de twee voorlopers van de Middeleeuwse Nicodemusvoorstellingen.

Het Byzantijnse Type kende enkele zeldzame geografische varianten. Een voorbeeld hiervan is een reliëf met scènes uit het passieverhaal, gemaakt tussen 1050 en 1100 te Georgië (Georgian State Art Museum, T'bilisi, afbeelding 9).⁶² Deze kruisafneming toont een voortzetting van het Vroeg Byzantijnse Type. Hierbij werd Nicodemus niet naar de voet van het kruis verplaatst. Hij bevindt zich daarentegen aan de bovenkant van het kruis terwijl hij de linkerhand losmaakt. Net als Jozef van Arimathea, die de andere zijde ondersteunt, is hij baardig en van gevorderde leeftijd.⁶³ Bij deze kruisafneming zijn geen andere personages aanwezig. Ook bij het tafereel naast de kruisafneming ontbreken Maria en Johannes. Hier wordt de balseming van Christus afgebeeld. Deze passage uit de Bijbel kwam niet frequent voor. Dit reliëf nam het idee over van de threnos uit Byzantium, maar werkte dit anders uit.⁶⁴

Het is kenmerkend voor al deze vroege typologieën dat er nog geen significant verschil te zien is tussen Jozef van Arimathea en Nicodemus. Men diende de personages te onderscheiden aan de hand van hun plaatsing binnen de tafereelen, en later ook aan hun attributen. Beide personages werden meestal bebaard voorgesteld. Hun leeftijd was eveneens nog niet duidelijk verschillend. Vanaf het einde van de tiende eeuw en het begin van de elfde begonnen de eerste voorstellingen te verschijnen waarop Nicodemus en Jozef van Arimathea ook op basis van hun fysionomie te herkennen waren.⁶⁵ Deze weergaven waren in de tiende eeuw nog zeldzaam. In de elfde eeuw werd dit onderscheid in leeftijd de norm. Op een Byzantijnse triptiekicoon uit de tweede helft van de tiende eeuw (Dumbarton Oaks, Washington, afbeelding 10) zien we Jozef van Arimathea in veel grotere proportie dan de andere personages.⁶⁶ Jozef ondersteunt de gestorven Christus. Nicodemus verwijderd met

⁶¹ De hamer was vooral populair wanneer Nicodemus verbonden werd aan het beeldhouwerambacht. Vanaf dan werd dit een frequent voorkomend attribuut voor Nicodemus als voorstelling van de kunstenaar.

Zie Intra: IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar.

⁶² LOWDEN, J. (1997), p. 348.

⁶³ Omstreeks diezelfde periode maakte men in het Byzantijnse type reeds een duidelijk onderscheid in leeftijd.

⁶⁴ Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 348.

⁶⁵ IBIDEM.

⁶⁶ IDEM, p. 154.

hamer en beitel de spijkers uit de voeten van Christus. Op deze triptiek is Nicodemus beduidend jonger dan Jozef van Arimathea. De kunstenaar maakte een onderscheid tussen beide personages op basis van hun leeftijd. Hij incorporeerde hier eveneens elementen uit andere tradities dan de Byzantijnse. De hamer is een westers element uit het Bretoense Type, zoals te zien was in het *Evangelarium van Angers* (Bibliothèque Municipale, Angers, afbeelding 8).⁶⁷

De miniatuurkunst leverde eveneens enkele goed bewaarde voorbeelden van het Byzantijnse Type met fysieke differentiatie. Een evangelarium in de Bibliotheca Palatina uit het begin van de twaalfde eeuw (Bibliotheca Palatina, Parma, afbeelding 11) bevat een kruisafneming van dit type.⁶⁸ Op een gouden achtergrond staat een bebaarde Jozef van Arimathea bovenaan het kruis. Een beduidend jongere Nicodemus bevindt zich met tang aan de voeten van Christus. Het leeftijdsverschil tussen beide personages is niet het enige interessante aspect aan dit handschrift. Op de verso - zijde van hetzelfde blad bevindt zich een lamentatie (Bibliotheca Palatina, Parma, afbeelding 12).⁶⁹ Op deze voorstelling bevinden zowel Jozef van Arimathea als Nicodemus zich aan het voeteinde. Ze zijn echter duidelijk te onderscheiden door middel van hun uiterlijke kenmerken. Deze lamentatie is een vroeg exemplaar, zeker in verhouding met de Byzantijnse kruisafneming. Figuraties van de graflegging van Christus en de bewening van het lichaam kwamen pas frequent voor in de Byzantijnse kunst vanaf de twaalfde eeuw.⁷⁰ Deze werden vooral gebruikt in kerkdecoraties. Zo zien we dit tafereel op een Byzantijnse threnos uit het einde van de twaalfde eeuw (Dumbarton Oaks, Washington, afbeelding 13).⁷¹ Op dit icoon zijn de fysiologische verschillen tussen Nicodemus en Jozef van Arimathea nog niet doorgedrongen. Ze bevinden zich beiden aan het voeteinde en zijn te herkennen aan hun opschriften. Hun functie is het omhooghouden van de lijkwade. In Italië waren lamentaties reeds eerder aanwezig. Een eerste voorbeeld was reeds te zien in een evangelarium in de Bibliotheca Palatina ca. 1100 (Bibliotheca Palatina, Parma, afbeelding 11). In de Sancte Angelo in Formis bevindt zich in het schip een vroeger exemplaar uit 1072 - 1087 (St. Angelo in Formis, Campanië, afbeelding 14).⁷² Deze muurschildering bevat een lamentatie waarbij Nicodemus en Jozef van Arimathea

⁶⁷ IBIDEM.

⁶⁸ LOWDEN, J. (1997), p. 294.

⁶⁹ Een lamentatie wordt in de Byzantijnse kunst threnos genoemd.

Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 348.

⁷⁰ IDEM, p. 158 - 159.

⁷¹ IBIDEM.

⁷² SEKULES, V. (2001), p. 40.

zich beiden aan het voeteinde bevinden. Ze hebben beiden een baard en zijn niet op basis van leeftijd te onderscheiden.⁷³

In het klooster van St. Panteleimon te Nerezi bevindt zich een fresco met een kruisafneming. Dit fresco dateert uit 1164 (St. Panteleimon, Nerezi, afbeelding 15).⁷⁴ Het werk is een goed bewaard voorbeeld van het Byzantijnse Type in de tweede helft van de twaalfde eeuw.⁷⁵ De oudere bebaarde Jozef van Arimathea bevindt zich bovenaan het kruis. Hij ondersteunt het lichaam van Christus samen met Maria, die het hoofd kust. Nicodemus bevindt zich met tang beneden. Hij verwijderd de spijkers uit de voeten. Hij is duidelijk jonger dan Jozef van Arimathea. Dit is het uiteindelijke resultaat van de evolutie van het Oriëntaalse Prototype naar het **Laat Byzantijnse Type**. Van hieruit zal de kruisafneming zich in het westen verder ontwikkelen. Het is kenmerkend voor de kruisafnemingen van het Byzantijnse Type dat deze plaats vonden in een ongedefinieerde en onuitgewerkte ruimte. De gebeurtenis zelf was het enige afgebeelde. Hierbij werd geen decor geïncorporeerd. Nicodemus bevond zich steeds in de onmiddellijke nabijheid van Christus zonder enige anekdotische referentie. In al deze vroege kruisafnemingen en de vroege threnosvoorstellingen waren Jozef van Arimathea en Nicodemus geen personages die de dood van Christus beweenden. Zij toonden geen sporen van emotie maar voltooiden slechts hun taak. De emotionele taak was eerder weggelegd voor Maria en Johannes. Nicodemus en Jozef van Arimathea waren slechts de ambachtsmannen. Fysionomisch gezien ontwikkelden de kunstenaars weliswaar een verschil in ouderdom. Gedurende het einde van de twaalfde en het begin van de dertiende eeuw begon de manier van weergeven te veranderen. Deze latere voorbeelden tonen de evolutie naar de traditionele westerse weergave die zich ontwikkelde in Italië uit een samenvloeiing van het Byzantijnse Type, het Bretoense Type en invloeden vanuit centraal Europa.

⁷³ DODWELL, C. (1993), p. 168.

⁷⁴ LOWDEN, J. (1997), p. 296.

⁷⁵ Deze muurschilderingen werden uitgevoerd voor prins Alexios II Comnenos. Ze zijn een voorbeeld van de *dynamische stijl* uit het Midden – Byzantijnse rijk. Hier werd reeds enige emotie in de personages geïncorporeerd. De modellering was daarentegen nog strak lineair. Deze stijl werd populair op het einde van de Comnenos – dynastie (eind twaalfde eeuw).

Ed. KAZHDAN, A. (1991), p. 1143; DALE, T. (1997), p. 24.

II. 3. Verdere ontwikkeling van het Byzantijnse Type

In de staatsbibliotheek van Berlijn bevindt zich een Laat – Byzantijns manuscript met de vier evangeliën uit 1219 (Staatsbibliothek, Berlijn, afbeelding 16).⁷⁶ In dit manuscript staat een kruisafneming van het Byzantijnse Type. Nicodemus werd jonger voorgesteld dan Jozef van Arimathea. Anders dan bij eerdere Byzantijnse voorbeelden vertoont Nicodemus hier emotie en betrokkenheid bij het lijden. De kruisafneming toont een zekere inbreng van de kunstenaar. Deze bracht de voorheen onpersoonlijke aangezichten van Nicodemus en Jozef van Arimathea reeds een zekere menselijkheid toe. Het was eveneens uniek voor een Byzantijns manuscript uit de dertiende eeuw dat dit tafereel een volledige foliozijde in beslag nam. Deze verluchting was een voorloper en vroeg exemplum van de ontwikkeling van Nicodemus zoals deze zou plaatsvinden gedurende de dertiende eeuw bij kunstenaars als Cimabue en Giotto.⁷⁷

Een kerngebied voor de samensmelting van centraal - Europese, Byzantijnse en Bretoense voorstellingen van Nicodemus en de kruisafneming in het algemeen was de Italiaanse landstreek Toscane. Schilders zoals Berlinghiero Berlinghieri integreerden Byzantijnse invloeden in de gangbare Romaanse voorstellingen. Ook de Byzantijnse mozaïekscholen hadden een grote invloed in Triest, Venetië, Ravenna, Rome en Palermo.⁷⁸ Rond Lucca was de byzantijniserende Lucchese school werkzaam.⁷⁹ Naast Berlinghiero Berlinghieri en zijn zonen was hier onder andere Fra Guglielmo (ca. 1235 - ca. 1310) actief.⁸⁰

Uit dit milieu stamt een altaarstuk uit Toscane, met scènes uit het passieverhaal, dat wordt toegeschreven aan de Meester van het Oblatenkruis (Yale University Art Gallery, New Haven, afbeelding 17). Onderaan bevindt zich opnieuw de jongere Nicodemus met tang. De kunstenaar combineerde hier de Byzantijnse personages met het Toscaanse en centraal - Europese Y - vormig kruis.⁸¹ Op die wijze werd een samensmelting bewerkstelligd van Byzantijnse, Italiaanse – en Europese elementen. Zo kreeg de strakke Byzantijnse compositie een zekere levendigheid. Deze manier van werken werd gepromoot door de Franciscanenorde.

⁷⁶ Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 382.

⁷⁷ IBIDEM.

⁷⁸ Ed. TOMAN, R. (1996), p. 396.

⁷⁹ BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 17.

⁸⁰ IBIDEM.

⁸¹ Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 488.

Deze orde ontstond aan het begin van de dertiende eeuw en zocht een eigen beeldtaal.⁸² Zij gebruikten deze combinatie van Byzantijnse en centraal - Europese vormentaal in hun opkomende orde.⁸³ Hiervan zijn vele voorbeelden uit de twaalfde eeuw terug te vinden in Umbrië en Toscane.⁸⁴ In de Galleria degli Uffizi bevindt zich een diptiek met Maria met kind en een kruisiging vervaardigd tussen 1260 en 1270 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 18). Dit werk werd geschilderd door Bonaventura Berlinghieri. Het linker paneel bevat een kruisiging omkranst door vier scènes uit het passieverhaal.⁸⁵ In de rechter onderhoek zien we een kruisafneming. Op deze kruisafneming is opnieuw prominent de referentie naar de Byzantijnse kunst aanwezig. Nicodemus knielt onderaan het kruis en maakt de voeten los met een tang. Het werk bevat echter een levendigheid die in de Byzantijnse kunst ontbrak.⁸⁶ Hierdoor kan Nicodemus al iets meer als een emotioneel betrokken personage beschouwd worden. Bonaventura Berlinghieri (1228 - 1274) was bekend met de minderbroeders van St. Franciscus.⁸⁷ Op het rechterpaneel bevinden zich op het onderste register aan iedere zijde van de aartsengel Michael twee heiligen. De heilige aan de linkerhand van de aartsengel is de heilige Franciscus. Het werk was dan ook origineel aanwezig in het klooster Santa Chiara dei Cappucini te Lucca, een minderbroederklooster.⁸⁸

De opkomst van de nieuwe religieuze ordes was niet de enige reden tot byzantijnisering van de kruisafneming in Italië. Gedurende het begin van de Comnenos – dynastie sloot Venetië een bondgenootschap met Byzantium in de strijd tegen de Noormannen.⁸⁹ Dit leverde hen het recht op om in alle delen van het Byzantijnse rijk te mogen handelen zonder tolheffing. Ook de annexatie van grenssteden als Trieste bij het

⁸² De eerste goedgekeurde regel van de franciscanen of minderbroeders dateert uit 1223. Deze Regula Bullata werd goedgekeurd door Paus Honorius III.

LAWRENCE, C.H. (2004), p. 264.

⁸³ Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 488.

⁸⁴ IBIDEM.

⁸⁵ FOSSI, G. (2004), p. 108 - 109.

⁸⁶ BRYAN, M. (1886), p. 118.

⁸⁷ Eén van de belangrijkste werken van Bonaventura Berlinghieri is een voorstelling van Sint Franciscus omringd door scènes uit diens leven. Dit werk werd geconcipieerd voor de franciscanenkerk te Pescia.

BERLINGHIERI, Bonaventura, *St Franciscus*, eitempera op paneel, St. Franciscokerk, Pescia, 1235.

SAUR, K. (1994), 467; MEISS, M. (1951), p. 117.

⁸⁸ FOSSI, G. (2004), p. 108 - 109.

⁸⁹ Alexios I Comnenos riep in 1081 de hulp in van de Venetiaanse doge Domenico Silvio. Deze doge had reeds sterke banden met het Byzantijnse rijk door zijn huwelijk met Theodora, de dochter van voormalig Byzantijs keizer Constantijn X Doukas. In ruil voor de militaire hulp verkreeg Venetië de chrysobul met privileges.

MADDEN, T. (2002), p. 23 - 41.

patriarchaat Aquileia zorgde voor een sterk op Constantinopel gerichte kunstproductie.⁹⁰ Hierbij werd vooral de dynamische stijl uit de late Comnenos – dynastie overgenomen.⁹¹ Dit zien we bijvoorbeeld op een muurschildering in de crypte van de basiliek van Aquileia uit ca. 1180 (Patriarchale Basiliek, Aquileia, afbeelding 19).⁹² Deze muurschilderingen kunnen gezien worden als een hoogtepunt van Byzantijnse kunst in Italië.⁹³ Op deze kruisafneming is het strikte Byzantijnse Type te zien. De figuren tonen weinig emotionele betrokkenheid. Nicodemus bevindt zich traditioneel aan de voeten die hij losmaakt. Hij is identificeerbaar door middel van een inscriptie met zijn naam. Het model voor deze Nicodemus was diegene uit Nerezi voor prins Alexios II (St. Panteleimon, Nerezi, afbeelding 15).⁹⁴ Doordat lokale kunstenaars deze muurschilderingen concipieerden, zijn ze echter meer Romaans dan diegenen in het Byzantijnse rijk zelf. Waarschijnlijk ging het om een Aquilleiaanse werkplaats die in Venetië opgeleid was in de Byzantijnse traditie.⁹⁵ Gelijkaardige Byzantijnse kruisafnemingen vinden we meer terug in deze streek.⁹⁶

Het merendeel van de kruisafnemingen in het Italië van de twaalfde en dertiende eeuw erfde zijn compositie van het Byzantijnse type. Dit gebeurde vooral in het kielzog van de Toscaanse kunstenaars. Hierop zijn ook uitzonderingen te vinden. Een duidelijk voorbeeld is de marmeren kruisafneming van Benedetto Antelami (ca. 1150 - ca. 1230) in de Duomo van Parma uit 1178 (Duomo, Parma, afbeelding 20).⁹⁷ Deze kruisafneming bevond zich oorspronkelijk op de kansel of het koorhek van de dom.⁹⁸ Op dit reliëf bevindt Nicodemus zich rechts van het kruis aan de hand van Christus. Hij heeft zijn werktuig in de hand om Christus los te maken. Nicodemus staat op een ladder. Jozef van Arimathea laat het lichaam van Christus aan het bovenlichaam zakken. Hij bevindt zich op de begane grond. De figuren

⁹⁰ DODWELL, C. (1993), p. 187 - 188.

⁹¹ DALE, T. (1997), p. 24.

⁹² DODWELL, C. (1993), p. 187 - 188.

⁹³ DALE, T. (1997), p. 24.

⁹⁴ IBIDEM.

⁹⁵ IDEM, p. 21.

⁹⁶ Dit type van kruisafneming vinden we onder andere terug in Sumnaga, Venetië en Sesto al Reghena. IDEM, p. 25.

⁹⁷ ZUFFI, S. (2005), p. 308 - 309.

De toeschrijving aan Benedetto Antelami en de datering gebeurde op basis van de inscriptie bovenaan het bas-reliëf, net onder de band in niëllo-techniek. Deze inscriptie luidt: ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULPTOR PATUIT MENSE SECUNDO ANTELAMI DICTUS SCULPTOR FUIT HIC BENEDICTUS.

DE FRANCOVICH, G. (1952), p. 125; FORSTER, K. (1961), p. 9.

⁹⁸ ed. TOMAN, R. (1996), p. 305.

zijn herkenbaar aan hun naam die boven hun hoofd geschreven staat. Typerend voor de Byzantijnse invloed is de figuur van Maria. Zij heeft de uitgestrekte rechterhand van Christus vast. Zowel Nicodemus als Jozef van Arimathea hebben een bebaard gezicht. Er is geen onderscheid te maken op vlak van leeftijd of rijkdom. Ook hun aangezicht lijkt gelijk. Nicodemus valt te herkennen aan een inscriptie. Net boven zijn hoofd staat NICODEMVS geschreven. Vlak daaronder staat IOSEPH AB ARIMATHIA, daar diens hoofd zich op gelijke hoogte voor het lichaam van Christus bevindt.⁹⁹ Benedetto Antelami lijkt gebruik te maken van oudere voorgangers. Terwijl in Italië op het einde van de twaalfde eeuw al volop het Byzantijnse type in gebruik was, ging zijn kruisafneming terug op het oudere Vroeg Byzantijnse Type. Dit type was één van de typerende voorstellingen tijdens de Romaanse periode. Vooral ten Noorden van Italië werd dit type frequent gebruikt. Hij gaf een grotere emotionele waarde aan zijn personages dan zijn strikt byzantijniserend werkende tijdgenoten. Deze emotionaliteit zou gedurende de tweede helft van de twaalfde en de eerste helft van de dertiende eeuw worden geïntegreerd binnen het strakke Byzantijnse schema.¹⁰⁰ In het nabijgelegen Bardone ligt de Romaanse kerk Pieve di Santa Maria Assunta di Bardone.¹⁰¹ In deze kerk vinden we een bas – reliëf met dezelfde figuratie (Pieve di Santa Maria, Bardone, afbeelding 21) dat duidelijk terug gaat op dit van Antelami.¹⁰² Boven de Alpen is de Noordoostelijke hoekpijler in de kloosteromgang van het klooster van Santo Domingo de Silos uit ca. 1150 een duidelijk voorbeeld (Santo Domingo de Silos, Burgos, afbeelding 22).¹⁰³ Op de noordzijde van deze pijler is een kruisafneming te vinden in de vorm die we ook bij Benedetto Antelamo aantreffen. Nicodemus maakt links van Christus de hand los, terwijl Jozef van Arimathea hem opvangt. Beide personages zijn even oud en bebaard. Tussen het begin van de twaalfde eeuw en het midden van de dertiende was deze vorm vrij frequent aanwezig in en rond Italië. Dit **Romaanse Type** stond tegenover de gelijktijdig opkomende Byzantijnse Types in Italië. Deze vorm stond eveneens tegenover het tweede Romaanse Type dat vorm kreeg in West Europa.

⁹⁹ DE FRANCOVICH, G. (1952), p. 130.

¹⁰⁰ BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 17.

¹⁰¹ DE FRANCOVICH, G. (1952), p. 123.

¹⁰² De Francovich beschreef dit werk als een precedent van Antelami, maar dit wordt door de huidige datering in twijfel getrokken.

DE FRANCOVICH, G. (1952), p. 123.

¹⁰³ ed. TOMAN, R. (1996), p. 296.

Dit klooster ligt in het zuidoosten van Burgos.

II. 4. Verdere ontwikkeling in West Europa

Het Bretoense Type, de typologische variant in West Europa, ontwikkelde op een andere manier verder dan het Byzantijnse Type. In een evangeliarium van voor 1040 dat werd geconcipieerd voor de benedictijnse Aartsabdij te Salzburg, is een kruisafneming terug te vinden (Pierpont Morgan Library, New York, afbeelding 23).¹⁰⁴ Jozef van Arimathea bevindt zich opnieuw bovenaan het kruis. Nicodemus bevindt zich traditioneel onderaan het kruis. Traditioneel voor deze periode valt er geen onderscheid te maken in de leeftijd tussen beide personages. In het Byzantijnse rijk begon men eerder onderscheid te maken in leeftijd dan in het westen. Op deze kruisafneming is duidelijk de westerse evolutie in functie van Nicodemus te zien. In plaats van de spijkers te verwijderen uit de voeten van Christus, vangt Nicodemus het lichaam van onderen op. Dit is het model dat in de Westerse kunst de standaard zou worden in de daarop volgende eeuwen. In dit westerse Romaanse Type kende Nicodemus nog geen fysiologisch herkenbare kenmerken. De westerse Nicodemus kende een achterstand op vlak van weergave van ouderdom. Sporen van emotie ontbraken eveneens.

Te Horn in Westfalen bevindt zich de Heilige Graf - kapel uit 1115 (Heilige Graf, Horn, afbeelding 24).¹⁰⁵ Voor deze kapel staat een vrijstaande steen met daarop een voorstelling van de kruisafneming. Deze sculptuur kan ten vroegste gedateerd worden in 1115, wanneer de kapel werd ingewijd.¹⁰⁶ Dit Romaanse reliëf stelt Jozef van Arimathea voor die van op een stoel Christus laat zakken. Hij bevindt zich links van het kruis. Deze zijde van het kruis was meestal voorbehouden voor Nicodemus. Hier zien we Nicodemus rechts van het kruis. Hij staat op de grond en laat het lichaam in zijn armen glijden. Jozef van Arimathea heeft het lichaam slechts licht vast aan zijn middel.¹⁰⁷ Nicodemus draagt het voorover gebogen lichaam op de schouder. Het is duidelijk dat de functie van Nicodemus verschoven is. In de fysiologie werd tussen de personages nog geen onderscheid aangebracht. Beiden

¹⁰⁴ DODWELL, C. (1993), p. 153.

¹⁰⁵ Deze Kapel wordt ook de Adamskapel genoemd.

SEKULES, V. (2001), p. 18.

Het benedictijnenklooster Abdinghof te Paderborn verwierf in 1093 de grondrechten. Bisschop Heinrich von Werl gaf de opdracht hier de nabootsing van heilige plaatsen in Jeruzalem te plaatsen. In 1115 werd de kapel ingewijd.

ed. TOMAN, R. (1996), p. 313.

¹⁰⁶ Andere bronnen spreken op basis van stilistische relatie met een doopvont uit Frechenhort eerder van 1130.

ed. TOMAN, R. (1996), p. 313.

¹⁰⁷ De arm waarmee Jozef van Arimathea Christus ondersteunt is afgebroken en verloren gegaan.

hebben een baard en lijken van dezelfde ouderdom.¹⁰⁸ Het Romaanse Type zoals dit in het westen werd gehanteerd, werd later geïncorporeerd in de Byzantijnse Types uit Italië. Op die manier ontstond de kruisafneming zoals ze nu gekend is. Hierbij dient de kanttekening gemaakt worden dat de veronderstelling dat het opvangende personage Nicodemus is, ervan uitgaat dat deze manier van voorstellen een verdere evolutie is van het type waarbij Nicodemus zich aan de voeten bevindt. Deze theorie houdt vast aan de stelling dat Nicodemus zich aan het voeteinde bevindt. Een tweede optie zou zijn dat de kunstenaars hier verder werkten binnen de vroeg Byzantijnse traditie, waarbij Nicodemus de spijkers verwijderde uit de linkerhand van Christus. Zo zou dit personage opnieuw zijn functie kwijtraken, en het lichaam van op zijn oudste positie laten zakken. Op deze vraag kan geen sluitend antwoord gegeven worden door een gebrek aan inscripties. Gezien de invloed van het Bretoense type en de vaste plaatsing van Nicodemus tijdens deze periode aan het voeteinde, wordt hier de voorkeur gegeven aan de eerste mogelijkheid. Ook zal in Italië Nicodemus eveneens deze functie op zich nemen.

Terwijl deze nieuwe vorm zich verder ontwikkelde, bleef het Bretoense Type nog steeds aanwezig. Zelfs in de dertiende eeuw zijn hier nog voorbeelden van te vinden. In het Psaltier van Blanche van Castilië uit 1230 valt Nicodemus nog volledig te situeren onder het Bretoense Type (Bibliothèque de l’Arsenal, Parijs, afbeelding 25).¹⁰⁹ Op de ronde voorstelling staat Jozef bovenaan op een zuil om Christus te ondersteunen. Nicodemus maakt onderaan Christus los met een hamer. Ook hier is nog geen verschil te zien in ouderdom.

Naast de kruisafneming en de graflegging ontwikkelde zich in het westen nog een voorstelling waarop Nicodemus een belangrijke rol speelde. Vanaf de tweede helft van de twaalfde eeuw doken geregeld balsemingen van Christus op. Deze voorstelling kwam na 1300 niet frequent meer voor. Dit tafereel is vooral interessant omdat Nicodemus hierbij gelieerd werd aan zijn originele functie in de Bijbel. Het is vreemd dat Nicodemus slechts zo weinig zijn oorspronkelijke Bijbelse functie uitvoerde. De meeste voorstellingen toonden de kruisafneming of de graflegging. Een voorbeeld uit de Byzantijnse kunst van de balseming werd al eerder aangehaald (Georgian State Art Museum, T’bilisi, afbeelding 9). Andere exemplaren zijn te vinden in het Noorden van Frankrijk en Groot Brittannië. In het Musée Condé te Chantilly wordt een Noord – Frans manuscript uit 1195 bewaard waarin de

¹⁰⁸ SEKULES, V. (2001), p. 18.

¹⁰⁹ WALTHER, I. F. en WOLF, N. (2005), p. 162.

balseming van Christus werd afgebeeld (Musée Condé, Chantilly, afbeelding 26).¹¹⁰ Zowel aan het voet – als hoofdeinde van de liggende Christus staat een man. Beide mannen hebben dezelfde baard, kledij en gelaat. Nicodemus bevindt zich in het midden van het lichaam van Christus achter de dodenbed. Hij heeft de zalfpot in de linkerhand. Hiermee giet hij de olie op de linkerzijde van het lichaam van Christus. Nicodemus heeft een volle baard. In de Heilige Grafkapel in de kathedraal van Winchester bevindt zich eveneens een balseming uit dezelfde periode (Winchester Cathedral, Winchester, afbeelding 27).¹¹¹ Hier bevinden Jozef van Arimathea en Nicodemus zich beiden aan het voeteinde. Nicodemus bevindt zich iets meer naar het midden van het lichaam. Hij staat achter het bed. Nicodemus heeft de zalfpot in de linkerhand en giet de olie over het linkerbeen van de liggende Christus. Hij heeft een zwarte, donkere baard. Het is opvallend dat op beide voorgaande balsemingen Nicodemus hetzelfde hoofddekseel draagt. De balsemingen vertonen grote gelijkenissen. In beiden gevallen ondersteunen twee personen respectievelijk het hoofd – en voeteinde van Christus. Er zweeft ook steeds een engel boven het midden van het tafereel.

¹¹⁰ Dit handschrift werd besteld door Ingeburg van Frankrijk, echtgenote van Filips II van Frankrijk. WALTHER, I. F. en WOLF, N. (2005), p. 142.

¹¹¹ DODWELL, C. (1993), p. 368.

III. Naar een persoonlijke iconografie

Vanaf de tweede helft van de dertiende eeuw begon de weergave van Nicodemus weg te evolueren van het Byzantijnse voorbeeld. De kunstenaar begon steeds frequenter zelf invulling te geven aan het personage. Dit werd gestimuleerd door de opkomst van nieuwe religieuze ordes en contacten met andere tradities. Hierdoor werd Nicodemus op zich een minder obscuur personage. Er werd steeds meer informatie verspreid die ervoor zorgde dat de mensen vertrouwd raakten met zijn iconografie en functie. Doordat de nadruk op het emotionele aspect kwam te liggen, kregen de personages uit de passie een intellectuele inbreng in het gebeuren. Zij toonden een reflectie over de dood van Christus. In de loop van de veertiende eeuw werd Nicodemus een herkenbaar menselijk personage. Zijn aanwezigheid in de scènes van de passie werd niet langer louter bepaald door zijn functie. Ook zonder deze functie werd hij een prominent personage. Desalniettemin bleef hij een type, een herkenbaar en steeds terugkomend element in de kruisafneming en de lamentatie. Vanaf de vijftiende eeuw kreeg Nicodemus een eigen gezicht, verschillend van kunstenaar tot kunstenaar. In de hierop volgende hoofdstukken wordt de evolutie van Nicodemus uitgeklaard vanaf de tweede helft van de dertiende eeuw, wanneer het Byzantijnse Type begon te evolueren.

III. 1. Bloei van de Nicodemusverering

Jozef van Arimathea en Nicodemus werden gedurende de hele Byzantijnse periode als figuranten behandeld. Hoewel er evoluties plaatsvonden in plaatsing, ouderdom en functie, kwamen zij zelden op het voorplan. Toen de Byzantijnse composities werden overgenomen in Italië en in het Westen, kwam hier maar weinig verandering in. Enkel in de voorstellingen van de balseming kon men spreken van een prominente plaats voor Nicodemus. Hierin kwam geleidelijk aan verandering. Onder invloed van verscheidene katalysatoren raakte Nicodemus steeds meer op het voorplan.

Vooreerst speelde de veranderende religieuze beleving een rol. Zoals eerder vermeld ontstond aan het begin van de dertiende eeuw de kloosterorde der Franciscanen of minderbroeders.¹¹² Deze orde speelde een grote rol in de integratie van de Byzantijnse kunst in Italië.¹¹³ De opkomst van de orde van de minderbroeders was eveneens belangrijk voor de

¹¹² LAWRENCE, C.H. (2004), p. 264.

¹¹³ Ed. EVANS, H. en. WIXOM, W.D. (1997), p. 488.

evolutie van de emotieloze Nicodemus naar de treurende Nicodemus. Deze bedelorde was mede verantwoordelijk voor de compassio - cultuur. Hierbij werd de Christus Triumphans vervangen door een Christus Patiens.¹¹⁴ De Christus Triumphans is de Christusfiguur die met open ogen levend aan het kruis hangt. Hij is weergegeven als de onsterfelijke zoon van God. De Byzantijnse Christus was meestal van dit type. Hij was afgelijnd en gemodelleerd. De Christus Patiens daarentegen was de lijdende, menselijke Christus, die dood aan het kruis ging. De eerste Oriëntaalse afbeeldingen van Christus waren oorspronkelijk eveneens die van de Christus Patiens.¹¹⁵ Deze evolueerden in het Byzantijnse Type naar de Christus Triumphans. De oudere Christus Patiens was veel kouder, slapper en sterieler dan diegene die opkwam in de dertiende eeuw. De Byzantijnse triomfantische voorstellingen hadden geen doornkrans. Ze waren veel minder dramatisch en veel meer stereotiep. Gedurende de dertiende eeuw evolueerde deze voorstelling naar de Christus Patiens. Deze dertiende - eeuwse Christus Patiens werd gekenmerkt door veel meer pathos.¹¹⁶ De contemplatieve orde der Kartuziers en de bedelorde van de Dominicanen speelden hierin eveneens een rol.¹¹⁷ Vanuit de moederkerken van deze kloosterordes verspreidde zich de emotionele en zachte vormentaal van de Christus Patiens.¹¹⁸ Door Christus als lijdend figuur naar voren te brengen, kregen de bijfiguren in het passieverhaal eveneens een treurende rol om zo het medeleven van de toeschouwer op te wekken. Figuren als Nicodemus kregen op die manier een grotere inbreng bij passietaferelen. Zij dienden het medelijden van de toeschouwer te versterken.

Tijdens de renaissance van de twaalfde eeuw werd een enorme hoeveelheid werken uit het Grieks, Hebreeuws en Arabisch vertaald naar het Latijn.¹¹⁹ Tussen de eerste kruistocht in 1095 en de vierde kruistocht in 1201, werden veel eveneens veel Byzantijnse teksten naar het westen gebracht.¹²⁰ Dit zorgde voor een heropleving van verscheidene oudere bronnen. Op die manier waren in de dertiende eeuw vele hagiografieën en apocriefe bronnen beschikbaar voor een breder gedeelte van de geletterde bevolking. Dit had tot gevolg dat vele tot dan toe obscure heiligen en Bijbelse personages een meer algemene bekendheid kregen. Deze literaire katalysator zorgde ervoor dat ook de populariteit van Nicodemus steeg. De literaire bronnen

¹¹⁴ BATTISTINI, M. (2004), p. 109.

¹¹⁵ BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 16 - 17.

¹¹⁶ BATTISTI, E. (1963), p. 82.

¹¹⁷ SMITS, K. (1933), p. 108.

¹¹⁸ BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 18.

¹¹⁹ WOLF, N. (2009), p. 16.

¹²⁰ SCAVONE, D. (1999), p. 5.

over Nicodemus waren geen nieuwe teksten. Dertiende - eeuwse schrijvers herwerkten oudere bronnen tot populaire contemporaine literatuur.

De Dominicaanse monnik Jacques de Voragine (1228/29 - 1298) schreef tussen 1260 en 1268 de *Legenda Aurea*.¹²¹ Dit werk bevatte de hagiografieën van heiligen en martelaren.¹²² Het werk kende blijvende populariteit na de dertiende eeuw.¹²³ Jacques de Voragine beschreef het leven van Nicodemus na de passages in de Bijbel.¹²⁴ De informatie die hij hier aanbracht is precies die informatie die Gennadius beschreef in *De Viris Illustribus*.¹²⁵ Doordat hij dit werk uit 475 opnieuw opnam in zijn populaire *Legenda Aurea*, werkte hij mee aan de opleving van Nicodemus.¹²⁶ Deze legende deelde Nicodemus niet enkel een grotere rol toe bij het passieverhaal en de hierop volgende gebeurtenissen. Ook de link met de heilige Stephanus had een positief effect op de groeiende interesse in Nicodemus.¹²⁷ De heilige Stephanus werd vereerd als de eerste christelijke martelaar.¹²⁸ Hij kende vanaf de tiende eeuw vrij grote populariteit.¹²⁹ Dankzij de *Legende Aurea* kon Nicodemus in één adem met de heilige vernoemd worden. Jaques de Voragine gebruikte tevens een tweede bron bij zijn hagiografie van Nicodemus. Tussen 872 en 882 maakte Anastasius Bibliothecarius voor paus Johannes VIII een vertaling van het tweede Concilie van Nicea uit 787 naar het Latijn.¹³⁰ Hierin maakte hij melding van het miraculeuze kruis van Lucca, door Nicodemus vervaardigd. Deze legende werd hierin vermeld om het afbeelden van de Christus te legitimeren. Bijgevolg werd Nicodemus hier reeds gezien als eerste christelijke kunstenaar.¹³¹ Dit was belangrijk in de geest van het tweede Concilie van Nicea. Hier werd gesproken over het wel of niet vereren van beelden.¹³² Nicodemus zou dit kruisbeeld aan Gamaliël gegeven

¹²¹ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

¹²² LE GOFF, J., BOUREAU, A. en COLLOMB, D. (2004).

¹²³ Er zijn meer dan achthonderd bekende manuscripten van dit werk teruggevonden. Na de uitvinding van de boekdrukkunst werd dit werk blijvend gedrukt en vertaald in zowat elke gezaghebbende Europese taal.

¹²⁴ MULDER-BAKKER, A. (1997).

GOOSEN, L. (1992), p. 230.

¹²⁵ Zie Supra: II. Naar een meer gedefinieerde Iconografie.

¹²⁶ MULDER-BAKKER, A. (1997).

¹²⁷ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

¹²⁸ CLAES, J., CLAES, A. en VONCKE, K. (2002), p. 256.

¹²⁹ De populariteit van een heilige kan bepaald worden door de frequentie van het gebruik van zijn naam in eigennamen. De naam Stephanus werd in Vlaanderen in al zijn varianten in de tiende eeuw zes maal op dertien gebruikt. Gedurende de elfde eeuw gebeurde dit veertien maal op vijfendertig. Dit wijst er op dat de heilige Stephanus een vrij grote populariteit kende.

TAVERNIER-VERECKEN, C. (1968); LEYS, O. (1958), p. 147 - 158.

¹³⁰ SCHLEIF, C. (1993), p. 607.

¹³¹ REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

¹³² SCHLEIF, C. (1993), p. 608.

hebben.¹³³ Jaques de Voragine nam deze bron ook op in zijn *Legenda Aurea*. Het werk van Jaques de Voragine circuleerde reeds vanaf het einde van de jaren 1260 in Franciscaanse kringen en had bijgevolg ook hier een impact op de weergave van Nicodemus.¹³⁴

In diezelfde dertiende eeuw kenden ook de *Acti Pilati* een tweede leven. In deze eeuw verschenen deze opnieuw ten tonele onder de naam *Evangelie van Nicodemus*.¹³⁵ Dit evangelie kwam terug onder de aandacht door de aanwezige Maria - devotie in deze eeuw. Het *Evangelie van Nicodemus* besteedde prominent aandacht aan de rol van Maria in het passieverhaal. Daarbij gaf het evangelie een niet onbelangrijke aanvulling op de canonieke Bijbelverhalen. De grievende en bezwijmende Maria die hier beschreven werd, paste mooi in de heersende Maria - devotie. Doordat Nicodemus zijn naam leende aan dit evangelie en als de schrijver werd gezien, groeide de aandacht voor de farizeeër. Door het *Evangelie van Nicodemus* verschoof zijn rol van bijfiguur meer naar de voorgrond. Ook was hij één van de personages waarmee de kijker zich kon vereenzelvigen bij het zien van een op medeleven gericht kunstwerk. Het *Evangelie van Nicodemus* was van groot belang voor de ontwikkeling van het standaardbeeld van een lamentatie of kruisafneming. Hierbij ontwikkelden naast Christus, Maria en Johannes ook Nicodemus, Jozef van Arimathea, Maria Magdalena, Maria Cleophas en Maria Salomé zich tot herkenbare figuren. Het *Evangelie van Nicodemus* werd in de veertiende eeuw ook opgenomen in de *Speculum Historiale* van Heinrich Heßler.¹³⁶ Dit werk kende in Duitsland eveneens een grote populariteit in de late Middeleeuwen.

De Meditationes de vita Christi van de Pseudo Bonaventura had een grote invloed op de iconografie.¹³⁷ In deze bron werd beschreven hoe Nicodemus de voeten van Christus losmaakte en hem vervolgens opving. Ook dit werk kende een aanzienlijke populariteit in de dertiende eeuw.

Vanaf het einde van de twaalfde eeuw maakten ook de graallegenden hun intrede. Deze verhalen bestonden uit drie cycli: de Keltische Tak, de Christelijke Tak en de Chimische

¹³³ IBIDEM.

¹³⁴ De fresco's in de Basilica di San Francesco te Assisi vertonen de invloed van de verhalen uit de *Legenda Aurea*.

STUBBLEBINE, J. (1969), p. 330.

¹³⁵ Het *evangelie van Nicodemus* is een verzamelnaam voor de *Acta Pilati* en de *Descensus Christi ad Infernos* die rond de vijfde eeuw werden samengevoegd. De naam Nicodemus werd pas aan dit evangelie gegeven in de dertiende eeuw.

Zie Supra: II. Naar een meer gedefinieerde Iconografie.

¹³⁶ SCHLEIF, C. (1993), p. 607.

¹³⁷ PSEUDO BONAVENTURA, (1961), p. 341 - 342.

Tak.¹³⁸ Voor de evolutie van Nicodemus is enkel de Christelijke Tak van belang. Deze tak erfde de basis van zijn verhaalstof uit de mondelinge Keltische verhaaltraditie, genaamd de *matière de Bretagne*.¹³⁹ In 1182 schreef Chrétien de Troyes zijn *Conte del Graal*.¹⁴⁰ In deze roman had de graal nog geen christelijke connotatie. Dit werd pas geïntroduceerd in de eerste continuatie van de roman.¹⁴¹ Deze continuatie op het originele verhaal van Perceval werd twintig tot dertig jaar later geschreven. De tekst verhaalt hoe Jozef van Arimathea werd verbannen en met de graal richting Engeland vluchtte.¹⁴² Hierbij werd hij vergezeld door Nicodemus en diens zus.¹⁴³ In deze continuatie wordt ook beschreven hoe Nicodemus samen met zijn zus een beeld maakte van het gelaat van Christus. Dit beeld gooide hij vervolgens in de zee voor de kust van Jaffa. De schrijver vermeldde dat dit beeld te zien is in Lucca.¹⁴⁴ De aanwezigheid van Jozef van Arimathea en Nicodemus in Groot Brittannië werd ongeveer gelijktijdig beschreven in de *Kroniek van Heliandus*.¹⁴⁵ Dit zorgde ervoor dat Nicodemus gezien werd als medestichter van de eerste westerse christelijke kerken.

De christelijke vorm van de graallegende ontstond zo'n tien jaar na Chrétien de Troyes. In 1191 schreef Robert de Boron het eerste deel van zijn *Estoire dou Graal: Jozef d'Arimathie*.¹⁴⁶ Ook hij vertelde het verhaal van de aankomst van Jozef van Arimathea in Engeland, waarschijnlijk zelfs eerder dan de eerste continuatie. Het kan niet met zekerheid gezegd worden wie een invloed had op wie. Het is wel zeker dat het verhaal in beide gevallen gebaseerd was op het apocriefe *Evangelie van Nicodemus*.¹⁴⁷ De roman van Robert de Boron

¹³⁸ GODWIN, M. (1994), p. 6.

¹³⁹ Deze verteltraditie was vooral aanwezig in Groot Brittannië en Bretagne.

VAN DAEL, P. (2003), p. 20.

¹⁴⁰ Dit was de vijfde en laatste roman van Chrétien de Troyes. In deze roman integreerde hij voor het eerst de heilige graal in de Arthurverhalen.

VAN DAEL, P. (2003), p. 20.

¹⁴¹ De *Conte del Graal* bleef onafgewerkt. Er werden vier vervolgen op geschreven na de dood van Chrétien de Troyes. De eerste continuatie werd twintig tot dertig jaar later geschreven.

SCHLEIF, C. (1993), p. 610.

¹⁴² Jozef van Arimathea zou reeds eerder handel in tin uit Palestina gedreven hebben met Engeland.

LOOMIS, R. S. (1991), p. 226.

¹⁴³ IBIDEM.

¹⁴⁴ De *Volto Santo* speelde een grote rol bij de verering van Nicodemus.

Zie *Infra*: IV. 1. a. Lucca.

¹⁴⁵ Deze monnik uit Froidmont verhaalde de verschijning van Jozef van Arimathea aan een kluizenaar op Goede Vrijdag van het jaar 717.¹⁴⁵ Jozef van Arimathea gaf de vindplaats van zijn beenderen aan. Deze beenderen werden vervolgens teruggevonden in Glastonbury. Hier werd dan de eerste christelijke kerk van West Europa gebouwd, onafhankelijk van Rome.

BAIGENT, M., LEIGH, R. en LINCOLN, H. (1988).

¹⁴⁶ ed. CROSS, F. (1997), p. 700.

¹⁴⁷ SCAVONE, D. (1999), p. 7.

had een veel grotere christelijke invulling dan die van Chrétien de Troyes.¹⁴⁸ Dit had vooral te maken met de discussie die heerste met het vooruitzicht op het vierde Lateraanse Concilie in 1215.¹⁴⁹ Dit concilie stond in het teken van de transsubstantiatieleer. Hiervoor was de link tussen Jozef van Arimathea en de eucharistie van groot belang. In de Byzantijnse theologie werd hij reeds vanaf de vijfde eeuw aan dit sacrament verbonden.¹⁵⁰ De eucharistie werd hierbij gezien als metafoor voor de kruisafneming. Jozef van Arimathea gaf het lichaam van Christus aan Nicodemus, net zoals de priester het brood aan de gelovige geeft. In de veertiende eeuw werd deze relatie opnieuw getheoretiseerd door Ludolph van Saxony.¹⁵¹

In deze context dienden de heidense Keltische legenden omtrent een Heilige Graal aangepast te worden aan het christelijke klimaat.¹⁵² Onder toezicht van Cisterciënzermonniken kreeg de Graal de connotatie van de beker waaruit Christus dronk tijdens het laatste avondmaal.¹⁵³ In diezelfde beker zou Jozef van Arimathea vervolgens het bloed uit de zijwonde van Christus hebben opgevangen. Deze betekenisverandering gebeurde waarschijnlijk door de creatieve invulling van de middeleeuwse auteurs van legendes afkomstig uit de Byzantijnse theologie.¹⁵⁴ Hier heerste reeds de overtuiging dat Jozef van Arimathea in het bezit was van de drager van het bloed van Christus. Het ging hier echter niet over een kelk of beker, maar over het *Icoon van Edessa*.¹⁵⁵ Nadat Jozef van Arimathea het lichaam van Christus had helpen balsemen en begraven werd hij door de Sandrehin opgesloten. Op tweede paasdag werd hij echter teruggevonden in zijn eigen woning. Hij verklaarde hierbij door Jezus Christus zelf bevrijd te zijn. Als bewijs voor de echtheid van het verhaal had Christus zijn lijkwade meegegeven als identificatie.¹⁵⁶ Het Icoon van Edessa was gebaseerd op dit verhaal. Deze Byzantijnse legende werd vervolgens door handelaars,

¹⁴⁸ GODWIN, M. (1994), p. 83.

¹⁴⁹ VAN DAEL, P. (2003), p. 20.

¹⁵⁰ De link tussen Jozef van Arimathea en het ontstaan van de eucharistieviering werd uiteengezet door Isidoor van Pelisius in de vijfde eeuw. Maximus de Confessor ging hier in de zesde eeuw verder op in. SCAVONE, D. (1999), p. 7.

¹⁵¹ SCHLEIF, C. (1993), p. 616.

¹⁵² VAN DAEL, P. (2003), p. 20.

¹⁵³ IBIDEM.

¹⁵⁴ SCAVONE, D. (1999), p. 7.

¹⁵⁵ De Byzantijnse *Madyllion* of *Icoon van Edessa* was een acheiropoëet, een afbeelding van Christus gemaakt door Goddelijke hand. Voor de zesde eeuw werd dit linnen enkel gezien als een afbeelding van het aangezicht van Christus. Vanaf de zesde eeuw rees de overtuiging dat dit object een veel groter belang had. Dit had te maken met een reeks mirakelen. Vanaf de tiende eeuw werd geloofd dat op de plaatsen van de wonden het ware bloed van Christus zou bewaard zijn. Vandaar dat het icoon werd gezien als een drager van het heilige bloed.

IBIDEM.

¹⁵⁶ SCAVONE, D. (1999), p. 5.

geestelijken, pelgrims en kruisvaarders vanaf de elfde eeuw verspreid over Europa.¹⁵⁷ Deze drager van het bloed van Christus werd uiteindelijk de Keltische Heilige Graal.¹⁵⁸ De christelijke graallegenden werden vervolgens verder uitgewerkt. Zo kreeg Nicodemus samen met Jozef van Arimathea een begraafplaats naast die van de Visserskoning in *Perlesvaus*.¹⁵⁹ Deze verhalen kenden een grote verspreiding. Er doken versies op in verscheidene Europese talen.¹⁶⁰ Dit had een grote impact op het belang van Nicodemus en Jozef van Arimathea voor de middeleeuwse mens.

De bekendheid van de legenden had een hevige impact op de weergaven van een personage in de beeldende kunst. De voorgaande literaire bronnen versterkten de rol van Nicodemus in het passieverhaal. Ze zorgden ook voor een grotere algemene bekendheid van het personage. Een vierde legende rond Nicodemus was deze van de *Volto Santo*. In Lucca bevindt zich een kruisbeeld dat teruggaat op een beeld in Palestijns cederhout dat door Nicodemus zelf zou uitgesneden zijn.¹⁶¹ In het beeld verwerkte hij eveneens bloed en restanten van de doornkroon.¹⁶² Deze legende zorgde ervoor dat Nicodemus verbonden werd met het ambacht van beeldhouwer. Op die wijze werd hij vereerd als eerste christelijke kunstenaar. Op deze materie wordt verder ingegaan in een volgend hoofdstuk, wanneer de functie van Nicodemus als kunstenaar onder de loep wordt genomen.¹⁶³

De grote mobiliteit in Europa was erg belangrijk voor de ontwikkeling van de uiteindelijke iconografie van Nicodemus. Door de frequente contacten tussen verschillende culturen versmolten Byzantijnse en westerse weergavetradities. Pelgrims verspreidden de

¹⁵⁷ Vanaf de eerste kruistocht in 1095 kwam een enorme hoeveelheid informatie uit Byzantium vrij in het Westen. In 1097 werd Edessa ingenomen. Boudewijn van Bouillon werd hier koning. Hierdoor verspreidde de legende van het *Icoon van Edessa* zich over Europa. IDEM, p. 7.

¹⁵⁸ De christelijke graal van Robert de Boron en de schrijver van de tweede continuatie was dus een combinatie van de keltische graal en de Byzantijnse legenden over Jozef van Arimathea. Zij waren de eersten die hierover schreven.

¹⁵⁹ Jozef van Arimathea, Nicodemus en zijn zus zouden volgens de legende zijn aangekomen op het Witte Eiland. Dit mythische Britse eiland herbergt de graalburcht. Hier heerste de Visserskoning. LOOMIS, R. S. (1991), p. 226.

¹⁶⁰ De christelijke graal werd vervolgens verder uitgewerkt. Na Robert de Boron volgden de *Perlesvaus*-, *Vulgaat* en *Postvulgaat*cyclus. Deze werden allen geschreven onder invloed van cisterciënzische monniken. Tussen 1215 en 1230, vlak na het vierde Lateraanse Concilie, verscheen de *Queste dell Saint-Gral*. VAN DAEL, P. (2003), p. 20.

Een niet onbelangrijke versie was *Parzival* van Wolfgang van Eschenbach. Hij voerde de christelijke invloed ten top.

Ed. CROSS, F. (1997), p. 700.

¹⁶¹ REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

¹⁶² GOOSEN, L. (1992), p. 230.

¹⁶³ Zie Infra: IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar.

nieuwe iconografie over heel Europa. Hierdoor kan er een wederzijdse beïnvloeding gezien worden tussen Vlaanderen en de Italiaanse stadsstaten.¹⁶⁴ Deze interactie drukte zijn stempel op de Hoog Middeleeuwse Nicodemus en de evolutie van dit personage. Het middeleeuwse Europa bevatte een enorm netwerk van pelgrimsroutes. Op deze manier werden intellectuele en artistieke tendensen verspreid over het continent. De legende van Lucca verspreidde zich zowel via deze bedevaartsnetwerken als via de hiermee gepaard gaande handelsroutes doorheen Europa.¹⁶⁵ Op die manier groeide ook de belangstelling voor Nicodemus.

Al deze legenden zorgden ervoor dat de functie van Nicodemus binnen het passieverhaal duidelijk vast kwam te liggen. Deze functie werd gekoppeld aan bepaalde vaste attributen en plaatsingen. Dergelijke elementen werden onder andere algemeen verspreid door middel van de middeleeuwse mysteriespelen. De levende uitvoeringen van het passieverhaal waren belangrijk voor de groei van Nicodemus als personage in de beeldende kunst. De mysteriespelen waren een belangrijke stimulans voor de opkomst van de middeleeuwse lamentatie. Deze passage uit het passieverhaal was in de beeldende kunsten voor de dertiende eeuw heel wat minder latent aanwezig dan de kruisafneming. Tijdens de mysteriespelen en het seculiere theater was de lamentatie een belangrijke scène.¹⁶⁶ Het *Evangelie van Nicodemus* was hierbij een populaire bron.¹⁶⁷ De geschilderde en gesculpteerde lamentaties vanaf de dertiende eeuw waren gebaseerd op deze levensgrote scènes uit het theater.¹⁶⁸ In de veertiende en vijftiende eeuw werden deze theaterscènes vervolgens volledig uitgewerkt. Hiervan getuigt onder andere de cyclus van heilige plaatsen uit Jeruzalem te Horn (Heilige Graf, Horn, afbeelding 24). Deze opeenvolging van reliëfs met voorstellingen van plaatsen uit het passieverhaal diende als decor voor passiespelen op Pasen.¹⁶⁹ Ook de vele levensgrote sculptuurgroepen uit Emilia - Romana waren het resultaat van een theatertraditie die heerste onder het bewind van respectievelijk Leonello, Borso en Ercole d' Este.¹⁷⁰ Personages als Nicodemus moesten in deze passiespelen eenvoudig herkenbaar worden gemaakt voor het publiek. Dit bewerkstelligden de acteurs door duidelijk de attributen van ieder personage te dragen.¹⁷¹ Nicodemus werd bijgevolg voorgesteld met hamer, tang, spijkers of zalfpot. Hierdoor raakte een standaardweergave van het personage steeds meer algemeen verspreid.

¹⁶⁴ o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 113.

¹⁶⁵ WOLF, N. (2007), p. 14 - 15.

¹⁶⁶ red SMEYERS, M. (1998), p. 22.

¹⁶⁷ Ed. CROSS, F. (1997), p. 1286.

¹⁶⁸ VAN DAEL, P. (2003), p. 146.

¹⁶⁹ ed. TOMAN, R. (1996), p. 313.

¹⁷⁰ GNUDI, C. (1972), p. 39 - 40.

¹⁷¹ SCHLEIF, C. (1993), p. 610.

Nicodemus en Jozef van Arimathea kregen in deze spelen een steeds grotere rol.¹⁷² Hierbij was Nicodemus de deemoedige van de twee. Hij was diegene die niet wilde plaatsnemen aan het hoofd van Christus, omdat hij zich slechts waardig voelde de voeten aan te raken.¹⁷³ De plaatsing en iconografie uit passie - en mysteriespelen werden dan bijgevolg overgenomen in de schilder - en beeldhouwkunst.¹⁷⁴ Net als in de tableaux vivants waren kunstwerken vaak bevroren handelingen. De figuren kregen geen pose bij het lijden van Christus. Ze werden gevangen in het midden van hun beweging.¹⁷⁵

III. 2. De Veertiende eeuw: Het Italiaanse Type

In de veertiende eeuw was de kruisafneming nog steeds het meest voorkomende tafereel waarop Nicodemus voorkwam. Deze gebeurtenis was frequent aanwezig op fresco's in kerken en temperawerken op paneel. Lamentaties kwamen steeds vaker voor. In de veertiende eeuw evolueerde de distinctie tussen Nicodemus en Jozef van Arimathea. Nicodemus werd reeds eerder onderscheiden door zijn jongere leeftijd. Dit onderscheid bleef geregeld gemaakt worden, hoewel nog steeds niet elke kunstenaar deze eigenschap overnam. De personages kregen een diepere emotionele betrokkenheid bij het gebeuren. De Byzantijnse vorm bleef behouden, maar verloor zijn strak afgelijnde compositie. De kruisafnemingen werden meer bevolkt, nieuwe personages werden toegevoegd. Nicodemus behield zijn Byzantijnse functie, maar week hier af en toe reeds van af. Het was vooral vernieuwend dat men begon onderscheid te maken in hun welstand. Jozef van Arimathea kreeg een meer rijkelijke klederdracht aangemeten. Tijdens de veertiende eeuw ontwikkelde de iconografie van Nicodemus zich tot de uiteindelijke vorm. Het is opvallend dat bij deze dertiende – en veertiende - eeuwse voorbeelden Nicodemus stevast werd weergegeven met een aureool. Dit gebeurde bij het Byzantijnse Type slechts zelden, en zou in de vijftiende eeuw terug verdwijnen.¹⁷⁶

¹⁷² IBIDEM.

¹⁷³ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289.

¹⁷⁴ DESTREE, J. (1926), p. 30 - 40.

¹⁷⁵ SNYDER, J. (1985).

¹⁷⁶ Aanvankelijk hadden enkel Christus, Maria en Johannes een aureool op een lamentatie. Hierop zijn weliswaar enkele uitzonderingen te vinden, bijvoorbeeld in de Tokali – Kilise te Cappadocië (Tokali Kilise, Göreme, afbeelding 6).

EPSTEIN, A. (1986), p. 1.

Om tot deze vorm te komen dient de evolutie verder bekeken te worden vanaf de versmelting van de Byzantijnse en de Europese vormentaal aan het einde van de dertiende eeuw. In Firenze waren gedurende de dertiende eeuw veel Byzantijnse icoonschilders aan het werk.¹⁷⁷ In deze context werd Bencivieni di Pepo (1240 - 1302), genaamd Cimabue, opgeleid.¹⁷⁸ Hij integreerde in zijn eigen werk de pathos die ontbrak bij zijn Byzantijnse voorbeelden.¹⁷⁹ Onder invloed van Cimabue werden de aangezichten expressiever en het tafereel dramatischer en emotioneler.¹⁸⁰ Hij integreerde dit binnen de strak afgelijnde Byzantijnse compositie. Hierdoor kregen de personages een meer menselijke uitstraling. Dit gebeurde eveneens bij de Luccheese school uit het nabijgelegen Lucca.¹⁸¹ Cimabue bracht dit echter tot volle ontwikkeling.¹⁸² Deze vormentaal werd overgenomen door zijn leerling Giotto di Bondone (ca. 1266 - 1337). Giotto week vervolgens steeds verder af van de Byzantijnse compositie. Hij voegde een context toe, een achtergrond voor het passieverhaal.¹⁸³ Hij intensifieerde emotie en pijn. Vanaf Giotto werd steeds meer afgeweken van het Byzantijnse Type en kunnen we spreken van het **Italiaanse Type**. Nicodemus werd bijgevolg ook veel gedetailleerder weergegeven en kreeg een herkenbare vorm. In de Scrovegni – kapel schilderde hij tussen 1303 en 1305 op de noordwand de lamentatie van Christus (Capella degli Scrovegni, Padua, afbeelding 28).¹⁸⁴ Dit fresco stelt een lamentatie voor tegenover een rotsachtig decor, een blauwe lucht gevuld met engelen en een mensenmassa. Anders dan zijn voorgangers nam Giotto de scène niet weg uit zijn context. Nicodemus bevindt zich uiterst rechts op het tafereel.¹⁸⁵ Hij is naast Jozef van Arimathea staand gepositioneerd aan de voeten van Christus. Nicodemus werd hier niet weergegeven omwille van zijn functie in het passieverhaal. Hij is hier aanwezig om te rouwen over de dood van Christus. Hij is te onderscheiden van Jozef van Arimathea door zijn jongere leeftijd.¹⁸⁶ Ze hebben beiden een baard, maar Nicodemus ziet er beduidend jonger uit. Het geheel is niet enkel verhalend. Dit fresco toont ons niet de Christusfiguur als zoon van God. Het gaat hier om levende mensen

¹⁷⁷ BATTISTI, E. (1963), p. 13.

¹⁷⁸ BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 17.

¹⁷⁹ BATTISTI, E. (1963), p. 82.

¹⁸⁰ BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 17.

¹⁸¹ Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D. (1997), p. 488.

¹⁸² BALDINI, U. en CASAZZA, O. (1982), p. 17.

¹⁸³ MUELLER VON DER HAEGEN, A. (1998), p. 6.

¹⁸⁴ IDEM, p. 73.

¹⁸⁵ IBIDEM.

¹⁸⁶ WOLF, N. (2007), p. 42.

die lijden onder het verlies van een overledene. Dit is dan ook te zien in het gelaat en de ogen van Nicodemus en Jozef van Arimathea. Zij bedienen zich niet van grote gebaren¹⁸⁷

Zoals vermeld ontwikkelde dit type zich onder invloed van de orde van de Franciscanen. Veel vroege voorbeelden hiervan werden dan ook geconcipieerd in deze context. De Basilica di San Francesco te Assisi bevat belangrijke fresco's daterend uit de verschillende bouwperiodes van de kerk.¹⁸⁸ Deze muurschilderingen staven door hun respectievelijke dateringen de evolutie van Nicodemus in het passieverhaal. Het is interessant dat hier schilderijen aanwezig zijn van zowel Cimabue, Giotto als navolgers. Op die manier biedt deze basiliek een visuele tijdslijn voor de evolutie van Nicodemus in deze specifieke periode. In het schip van de benedenkerk bevindt zich een kruisafneming die gedateerd kan worden tussen 1247 en 1263 (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 29).¹⁸⁹ Zoals de meeste fresco's in de benedenkerk is dit waarschijnlijk het werk van de Meester van St. Franciscus.¹⁹⁰ Deze meester was één van de overgangsfiguren tussen de Byzantijnse traditie en de nieuwe westerse gotische vormentaal tijdens de tweede helft van de dertiende eeuw.¹⁹¹ Waar zijn opstelling en vormgeving nog typerende Byzantijnse inbreng verraden, lijkt zijn kleurgebruik van een ander orde. De figuren vertonen reeds sporen van emotie en gelaatsexpressie. Nicodemus bevindt zich aan de voeten van Christus onderaan het kruis. Hij maakt de spijkers los met hamer en tang. De combinatie van beide attributen is zeldzaam en niet traditioneel Byzantijns. Zowel Nicodemus als Jozef van Arimathea hebben een baard. Nicodemus is beduidend jonger.

¹⁸⁷ IBIDEM.

¹⁸⁸ De benedenkerk werd gebouwd tussen 1228 en 1230. De bovenkerk werd gebouwd tussen 1230 en 1253. In dat jaar wijdde paus Innocentius IV de basiliek in. De basiliek was op dit moment nog niet volledig gedecoreerd en zowel Innocentius IV als Clemens IV garandeerden financiële opvolging voor de volgende bouw – en decoratiefasen.

STUBBLEBINE, J. (1969), p. 330.

¹⁸⁹ 1247 is de *terminis post quem* voor deze kruisafneming. Het fresco met de ontvangst van de stigmata door St. Franciscus wordt stilistisch gezien als van dezelfde hand. St. Franciscus ontvangt hier de stigmata van een serafijn op de berg La Verna. Dit werd voor het eerst beschreven door Thomas van Celano in de *Vita Secunda* uit 1247. In 1263 weerlegde St. Bonaventura dit in de *Legenda Major*. Hij beschreef hoe de Christus vermomd was als serafijn. Vanaf dan verkreeg St. Franciscus de stigmata op afbeeldingen door een Christusfiguur met vleugels, zoals te zien is in de bovenkerk.

LUNGHI, E. (1996), p. 20.

¹⁹⁰ De kruisafneming en andere passietaferelen in de benedenkerk wordt ook wel toegeschreven aan de Meester van de Blauwe Kruisbeelden op basis van de kleur van de kledij van Christus. Deze meester was dan gelijktijdig aan het werk met de Meester van St. Franciscus en vertoonde een grote homogeniteit in stijl.

LUNGHI, E. (1996), p. 21.

¹⁹¹ LUNGHI, E. (1996), p. 21.

Na 1270 was ook Cimabue actief in de Basilica di San Francesco.¹⁹² Hij was verantwoordelijk voor het westelijke deel van het transept en de apsis.¹⁹³ Na hem werkten verscheidene kunstenaars uit zijn omgeving verder aan de decoratie van de bovenkerk. De cyclus met het leven van St. Franciscus in het bovenste gedeelte van het schip werd toegeschreven aan Giotto, alhoewel deze toeschrijving vaak gecontesteerd wordt.¹⁹⁴ Bij deze cyclus horen ook enkele scènes uit het nieuwe testament.¹⁹⁵ Eén van deze muurschilderingen stelt de lamentatie voor (Basilica di San Francesco, Assisi, ca.1295, afbeelding 30). Deze lamentatie werd geconcipeerd omstreeks 1295.¹⁹⁶ Het werk werd wisselend toegeschreven aan Giotto of de Isaac - meester.¹⁹⁷ Hoewel niet met zekerheid bepaald werd of deze lamentatie van de hand van Giotto is, toont het werk een grote iconografische overeenkomst met zijn lamentatie in Padua (Capella degli Scrovegni, Padua, afbeelding 28). Jozef van Arimathea bevindt zich eveneens rechts en kijkt van op een zekere afstand naar de dode Christus. Er is echter geen onderscheid in leeftijd te maken, en alle attributen ontbreken. Hierdoor is het onmogelijk de distinctie te maken tussen de twee. Zoals bij alle voorgaande voorbeelden heeft Nicodemus hier eveneens een aureool.

In een derde fase van de decoratie werd het zuidelijke transept van de onderkerk geconcipeerd. Hiervoor was Pietro Lorenzetti (ca. 1280 - 1348) verantwoordelijk.¹⁹⁸ Deze schilder behoorde tot de Siennese school, waar men rond het begin van de veertiende eeuw nog steeds in een gestileerde Byzantijnse traditie werkte.¹⁹⁹ In deze periode werd Sienna een voortrekker voor de overname van de Franse gotische stijl.²⁰⁰ Door handelscontacten in Frankrijk werden deze stilistische elementen geïntegreerd uit Frankrijk.²⁰¹ In het noordelijke transept was gelijktijdig Simoni Martini werkzaam, die tot diezelfde Siennese school

¹⁹² STUBBLEBINE, J. (1969), p. 330.

¹⁹³ WOLF, N. (2007), p. 16.

¹⁹⁴ SMART, A. (1971), p. 117 - 119.

¹⁹⁵ Zowel in de benedenkerk als de bovenkerk werd het leven van St. Franciscus gecombineerd met het passieverhaal. Dit had te maken met het ontvangen van de stigmata door de heilige. Hierdoor werden beide levensverhalen vaak op een vergelijkende manier tegenover elkaar geplaatst.

¹⁹⁶ WOLF, N. (2007), p. 16.

¹⁹⁷De lamentatie toont een grote gelijkenis met het werk van Giotto in Padua. Dit staat echter in contrast met de Franciscus – cyclus, waar Giotto nog in een eerdere fase van zijn artistieke ontwikkeling was.

SMART, A. (1971), p. 117 - 119.

¹⁹⁸ LUNGHI, E. (1996), p. 130.

¹⁹⁹ De Siennese school was schatplichtig aan de stijl van Duccio di Buoninsegna (ca.1255 - 1319) en later aan Simoni Martini (1280/85 - 1344).

STUBBLEBINE, J. (1979), p. 330.

PACCAGNINI, G. (1956), p. 7 - 10.

²⁰⁰ DE WALD, E. (1930), p. 4.

²⁰¹ IDEM, p. 3.

behoorde.²⁰² Pietro Lorenzetti integreerde het naturalisme en de dramatiek van Giotto en de Florentijnse school in deze Siennese traditie.²⁰³ Dit is te zien in zijn kruisafneming en lamentatie (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 31 en 32).²⁰⁴ De kruisafneming is een gesacraliseerd drama.²⁰⁵ Er is grote emotionele betrokkenheid te zien in de aangezichten. Dit is zeer duidelijk aanwezig bij Jozef van Arimathea. Het gezicht van Nicodemus is echter weggedraaid van de toeschouwer. Jozef zijn grijze haren tonen zijn ouderdom tegenover het gitzwarte haar van Nicodemus. Ondanks de hoge graad van emotionaliteit, is Nicodemus hier echter opnieuw enkel aanwezig omwille van zijn functie. Hij toont geen uitgebreide karaktervorming zoals bij Giotto wel het geval was. In de lamentatie van diezelfde reeks komen dezelfde personages terug. Deze lamentatie was reeds opgebouwd zoals dit tafereel in de hierop volgende eeuw zou worden gestandaardiseerd. Jozef van Arimathea bevindt zich aan het hoofdeinde. Nicodemus werd meer naar het voeteinde toe geplaatst, hoewel Johannes de voeten zelf beet heeft. Op deze vorm zullen de meeste lamentaties gebaseerd zijn. Zowel op de kruisafneming als de lamentatie werd Jozef van Arimathea weergegeven in een meer weelderige klederdracht dan Nicodemus.²⁰⁶ Dit onderscheid tussen de welstellende Jozef van Arimathea en de iets minder bemiddelde Nicodemus was een aspect dat zou blijven terugkomen. De hoofden van de personages worden opnieuw omkranst door een aureool.

Deze opeenvolging van fresco's in de Basilica di San Francesco te Assisi illustreert de evolutie van Nicodemus tot het begin van de veertiende eeuw. Het Byzantijnse Type werd steeds meer verlaten om plaats te maken voor het Italiaanse Type. Dit type kreeg in de eerste helft van de veertiende eeuw zijn vaste vorm. Pietro da Rimini (ca.1300 - ca. 1350) schilderde zijn kruisafneming tussen 1325 en 1330 (Musée du Louvre, Parijs, afbeelding 33). Zijn werk is stilistisch gelieerd aan dat van Pietro Lorenzetti.²⁰⁷ De figuur van Nicodemus toont een iconografisch verwantschap met de farizeeër in de kruisafneming van Lorenzetti (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 32). Pietro da Rimini plaatste zijn kruisafneming tegenover

²⁰² LUNGHI, E. (1996), p. 132.

²⁰³ Pietro Lorenzetti werd eveneens beïnvloed door de dramatiek van Giovanni Pisano (ca.1255 - 1319). Het werk van deze beeldhouwer toont eveneens verwantschap met het werk van Giotto in Padua.

DE WALD, E. (1930), p. 12.

²⁰⁴ 1320 is een terminus ante quem. Vanaf 1320 werden geen decoratiewerken meer gefinancierd. Assisi was op dat moment in oorlog met paus Johannes XXII. De pauselijke schat was uit de private sacristie van Assisi gestolen door ghibelijn Muzio di Francesco om de oorlog tegen Guelph Perugia te financieren.

LUNGHI, E. (1996), p. 130.

²⁰⁵ LUNGHI, E. (1996), p. 144.

²⁰⁶ Jozef van Arimathea werd bij Mattheus beschreven als een welstellend man (Mattheus 27: 57-60).

²⁰⁷ Dit werk toont een sterke stilistische gelijkenis met Pietro Lorenzetti's kruisbeeld uit 1320.

(Museo Diocesano, Cortona, afbeelding 35)

DE WALD, E. (1930), p. 18.

een effen gouden ondergrond. Dit Byzantijnse kenmerk kwam vaak terug bij de Siennese school.²⁰⁸ Nicodemus is opnieuw eenvoudig te onderscheiden van Jozef van Arimathea door zijn plaatsing, zijn ouderdom en zijn klederdracht. Hij bevindt zich zoals gewoonlijk onderaan het kruis. Hij heeft zwarte haren en een al even zwarte baard, terwijl deze bij Jozef van Arimathea grijs zijn. Zijn kledij is eerder sober. Nicodemus maakt de voeten opnieuw los met hamer en tang. Deze combinatie van attributen zagen we eerder bij de Meester van St. Franciscus (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 29).

Simoni Martini (1284 – 1344) combineerde net als Pietro Lorenzetti de Siennese stijl van Duccio met de dramatiek van Giotto en Giovanni Pisano.²⁰⁹ In de kruisafneming van de *Orsini polyptiek* (KMSK, Antwerpen, afbeelding 34) uit 1333 schilderde hij de kruisafneming tegenover een gouden achtergrond.²¹⁰ Het is een bevolkte compositie, waarbij de heilige personages door een aureool worden aangeduid. Jozef van Arimathea en Nicodemus bevinden zich beiden bovenaan de ladder. Nicodemus is hierbij niet veranderd van positie. Het kruis heeft in dit geval een betrekkelijke lange verticale balk, waardoor Christus veel hoger hangt. Jozef van Arimathea heeft het lichaam van Christus beet onder de armen. Nicodemus vangt het lichaam van onderen op. Op deze voorstelling van de kruisafneming zien we Nicodemus in zijn nieuwe functie voor Italië. Waar hij vroeger de spijkers verwijderde uit de voeten van Christus, zien we hier een vroeg voorbeeld voor Italië van het opvangen van het lichaam. Boven de Alpen waren hier reeds eerder voorbeelden van terug te vinden.²¹¹ Deze vorm die eerder al voorkwam in westerse romaanse voorbeelden werd hier geïncorporeerd in het Italiaanse Type. Deze westerse inbreng valt te verklaren door de invloed van het Franse hof op Simone Martini door zijn werk aan het hof van Robert d'Anjou te Napels.²¹² Nicodemus is op dit werk iconografisch niet te onderscheiden van Jozef van Arimathea. Ze vertonen dezelfde leeftijd. Net als bij Pietro Lorenzetti heeft Jozef van Arimathea hier eveneens een kapmantel aan. Nicodemus kan worden geïdentificeerd door hem te vergelijken met een ander deel van de *Orsini polyptiek* dat zich in Berlijn bevindt. Deze lamentatie toont precies dezelfde personages (Staatslichen Museen, Berlijn, afbeelding 36).²¹³ De figuur in dezelfde rode klederdracht als de veronderstelde Nicodemus op de kruisafneming, is het lichaam van

²⁰⁸ De navolgers van Duccio waren vertrouwd met de Byzantijnse icoon- en verluchtungskunst. STUBBLEBINE, J. (1979), p. 6.

²⁰⁹ PACCAGNINI, G. (1956), p. 14.

²¹⁰ IDEM, p. 33.

²¹¹ Zie Supra: II. 4. Verdere ontwikkeling in West Europa.

²¹² Napels was op dit ogenblik een Frans koninkrijk. Simone Martini was hier werkzaam vanaf 1317.

PACCAGNINI, G. (1956), p. 18.

²¹³ IDEM p. 117.

Christus aan het zalven met vloeistof uit de zalfpot aan het voeteinde. Dit komt overeen met de Bijbelse functie van Nicodemus.²¹⁴

III. 3. de Vijftiende eeuw

De hierop volgende evolutie van Nicodemus had veel te maken met de opkomst van het zelfbewustzijn van de kunstenaar. Kunstenaars trachtten steeds meer hun virtuositeit tentoon te stellen. Hierdoor steeg de graad van complexiteit van de stoffering en draperingen. Ook de emotionele expressie intensifieerde als gevolg van deze geldingsdrang. Op die manier kon de kunstenaar potentiële opdrachtgevers overtuigen van zijn kunnen. Op voorstellingen van de kruisafneming of lamentatie waren Nicodemus en Jozef van Arimathea de meest vooraanstaande figuren. Hun kledij was ten zeerste bruikbaar om stofdifferentiatie tentoon te stellen. Op die manier kregen beide joodse gezaghebbers een rijkelijke klederdracht aangemeten. Hierdoor werd het onderscheid aan de hand van de kledij opnieuw moeilijker. Vervolgens werden figuren als Jozef van Arimathea en Nicodemus voor het brede publiek minder bekend qua fysionomie. Christus, Maria en Johannes kenden een vaste weergave. Nicodemus daarentegen had een bekende iconografie, doch zijn gelaatstreken waren niet vast bepaald. Dit gaf de schilder wat meer speling. Vervolgens dient ook rekening gehouden worden met de impact van de legende van de *Volto Santo*. Daar Nicodemus werd vereerd als de eerste christelijke kunstenaar, was het niet verwonderlijk dat dit personage in meerdere gevallen een zelfportret van de schilder was.²¹⁵ Tijdens de vijftiende eeuw ontwikkelde zich vooral een persoonlijke visie op Nicodemus. Er werd nog steeds rekening gehouden met gestandaardiseerde plaatsing. Binnen deze plaatsing had de kunstenaar de ruimte om het personage uit te werken zoals het hem en de opdrachtgever beliefd. Hierdoor gingen kunstenaars steeds vrijer om met deze iconografie. Dit had tot gevolg dat er werken ontstonden waar identificatie van Jozef van Arimathea en Nicodemus problematisch werd. Doordat kunstenaars motieven overnamen en vrij plaatsten in hun eigen composities, wordt het soms vrij moeilijk om Nicodemus aan te duiden. De kruisafneming was in de vijftiende eeuw niet langer het meest gebruikelijke tafereel. In de deze eeuw was vooral de lamentatie van groot belang. Hier werd Nicodemus standaard geplaatst aan de voeten van Christus. Hij hield hierbij de onderkant van de lijkwade vast.

²¹⁴ HASTINGS, J. (1968).

²¹⁵ Zie Infra: IV: Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar.

III. 3. a. Het Internationale Type

Dit Italiaanse type groeide uit tot het Internationale Type. In principe gaat het hier om hetzelfde type. Het Italiaanse type raakte bekend ten Noorden van de Alpen. Dit gebeurde onder andere doordat kunstenaars als Simone Martini vanaf ca. 1339 gingen werken aan het Pauselijke hof te Avignon. Hij werkte hier tot zijn dood in 1344.²¹⁶ Deze schilder uit de Siennese school bracht dit type met zich mee naar het hof. Onder invloed van het Visconti – hof te Milaan ontwikkelde dit type zich hier tot het Internationale type, dat dezelfde formele kenmerken kende. Het gaat hier in principe enkel om een andere benaming in de context van een internationale verspreiding. Dit type dient gezien te worden in de geest van de internationale gotiek die bloeide onder invloed van het Bourgondische hof.²¹⁷

In dit hoofdstuk worden enkele voorbeelden besproken die ontstonden in Italië en Frankrijk in de vijftiende eeuw. Deze waren daarom niet gelieerd aan de Internationale stijl of het Franse hof. Ze ontwikkelden zich gewoon los van het Vlaamse Type, waar een totaal nieuw soort Nicodemus ontstond. Deze voorbeelden zijn op zich voortzettingen van de traditie uit de veertiende eeuw, die zich verspreidde over Italië en Frankrijk. Ze worden gekenmerkt door een conventioneel gebruik van plaatsing en iconografie. Ze staan los van elkaar en zijn niet gebonden binnen één traditie. Nicodemus verloor in de vijftiende eeuw ook geleidelijk aan zijn aureool.

Lorenzo Monaco (1370 - 1425) wordt gezien als een brugfiguur in de overgang tussen de gotische werken van Duccio en Giotto en de Quattrocento in Italië met onder andere Masaccio en Fra Angelico. Hij werd geboren in Sienna maar was vooral in Firenze actief. Omstreeks 1400 schilderde hij de lamentatie (private collectie, afbeelding 37). Op deze lamentatie bevindt Nicodemus zich achter de rug van Maria Magdalena aan de voeten van Christus. Dit paneel is uitzonderlijk horizontaal langwerpig. Hierdoor zijn alle figuren geknield weergegeven. Nicodemus heeft een grijze baard. Hij is identificeerbaar door middel van de drie spijkers die hij in zijn linkerhand heeft. Jozef van Arimathea zit aan de andere zijde. Hij heeft de doornkroon vast. Ook hij heeft een grijze baard. Ze zijn niet te onderscheiden op basis van hun leeftijd. Beide figuren hebben nog een aureool rond hun hoofd. Het geheel werd traditioneel geschilderd tegen een gouden achtergrond. Dit komt overeen met andere voorbeelden uit de Siennese school, zoals Pietro da Rimini en Simone

²¹⁶ PACCAGNINI, G. (1956), p. 88.

²¹⁷ IBIDEM.

Martini.²¹⁸

Giovanni di Paolo (1399 - 1482) vervaardigde tussen 1430 en 1435 een lamentatie (Pinacoteca Vaticana, Rome, afbeelding 38). Op deze lamentatie bevinden zich vier mannelijke personages. Rechts op het paneel staat Johannes. Dichter bij het kruis, net achter Maria Magdalena staat een figuur met een zalfpot in de hand. Aan de andere zijde van het kruis staan twee bebaarde mannen. De uiterst linkse figuur is waarschijnlijk Jozef van Arimathea. Dit is te zien aan zijn baard en kap. Dit komt overeen met vroegere voorbeelden uit de Siennese school, zoals Simone Martini (KMSK, Antwerpen, afbeelding 34) en Pietro Lorenzetti (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 31 en 32). Giovanni di Paolo was een belangrijke vertegenwoordiger van deze Siennese school in de vijftiende eeuw. Jozef van Arimathea staat te converseren met een kale man met baard. Het is bij deze lamentatie niet meteen duidelijk wie Nicodemus is. De zalfpot wijst op de jongeman met bruine baard en lange haren. Deze man heeft een totaal verschillende fysionomie dan in eerdere voorbeelden. Het grote leeftijdsverschil tussen Jozef van Arimathea en Nicodemus was reeds eerder te zien bij Pietro Lorenzetti. Het is hierbij vreemd dat Johannes, Maria Magdalena, Maria, Jozef van Arimathea, zijn gesprekspartner en twee heilige vrouwen gekroond zijn met een aureool. Ofwel is de gesprekspartner van Jozef van Arimathea hier een ongeïdentificeerde heilige, ofwel is dit Nicodemus. De figuur met de zalfpot zou dan bijgevolg een dienaar zijn. Dit zagen we reeds eerder bij Simone Martini, waar een jongeman de tang in handen had aan de voet van het kruis. Bij Fra Angelico zou Nicodemus echter ook geen aureool hebben.

In Firenze schilderde Fra Angelico (1395 - 1455) een kruisafneming voor het klooster van San Marco (Museo di San Marco, Firenze, afbeelding 39).²¹⁹ Palla Strozzi gaf oorspronkelijk de opdracht voor dit werk aan Lorenzo Monaco.²²⁰ Fra Angelico nam omstreeks 1430 de opdracht over. Nicodemus kan op dit werk geïdentificeerd worden aan het opschrift met zijn naam in de plooiën van zijn kledij. Hij heeft de benen van Christus vast en vangt het lichaam op. Ook hier hebben verscheidene figuren een aureool. Nicodemus heeft die echter niet. Hij heeft eveneens geen baard. Zijn weergave verschilt sterk van diegene die reeds besproken werden. Tussen 1436 en 1441 concipieerde Fra Angelico eveneens een lamentatie (Museo di San Marco, Firenze, afbeelding 40).²²¹ Op deze lamentatie knielen Nicodemus en Jozef van Arimathea beiden aan het hoofdeinde van Christus. Nicodemus heeft een zalfpot

²¹⁸ Zie Supra: III. 2. De Veertiende eeuw: Het Italiaanse Type

²¹⁹ COLE, A. H. (2008), p. 82.

²²⁰ BARTZ, G. (1998), p. 47.

²²¹ IDEM, p. 48.

vast. Het is opvallend dat de figuur die hier Nicodemus voorstelt diezelfde is als degene die de linkerarm van Christus vastheeft op de kruisafneming. Op de kruisafneming bevindt zich rechts een groep mensen met vooraan een figuur die de doorkroon en de spijkers ophoudt. Dit zijn normaal de attributen van Nicodemus. Deze figuur lijkt op de Nicodemusfiguur in het Vlaamse Type. De figuur hiernaast met het bedekte hoofd toont veel gelijkenis met de figuur van Jozef van Arimathea in eerdere voorbeelden van het Italiaanse type.²²² Het lijkt of hier nogmaals Jozef van Arimathea en Nicodemus zijn weergegeven, maar dan in contemporaine kledij. Dit zou geen unicum zijn. Dit kwam onder meer voor in het werk van Tilman Riemenschneider.²²³ Door de splitsing van een personage en zijn attributen werd vaak een link gelegd tussen de eigen tijd en de Bijbelse personages. Dit groepje toeschouwers dat het passietafereel gadesloeg van op enige afstand, met de attributen van Nicodemus in hun midden, verkreeg op die manier als contemporaine Toscaanse aristocratie een band met het gebeuren.²²⁴ Vasari op zijn beurt dacht dat de man met het zwarte hoofddeksel bovenaan het kruis Nicodemus was. Hij zag in deze figuur het portret van de beeldhouwer Michelozzo.²²⁵

In de Duomo van Firenze bevindt zich een glasraam met een piëta waarbij Christus reeds op de schoot van Maria ligt (Duomo, Firenze, afbeelding 41).²²⁶ Deze piëta werd vervaardigd door Adrea del Castagno (1423 - 1457) ca. 1444. Nicodemus heeft de spijkers in de rechterhand. Zowel hij als Jozef van Arimathea hebben een baard en zijn afgebeeld met aureool.

Op de *polyptiek van de Misericordia* van Pierro della Francesca (1416 - 1492) (Pinacoteca Comunale, Sansepolcro, afbeelding 42) zijn drie bijna identieke bebaarde mannelijke figuren aanwezig. Nicodemus is hier noch herkenbaar aan zijn plaatsing, noch aan zijn uiterlijk. Hij bevindt zich uiterst links op het paneel en is niet betrokken bij de graflegging. In zijn hand heeft hij de spijkers en de tang. Deze graflegging werd geschilderd tussen 1445 en 1462. Ook in de lamentatie van Bartolomeo di Giovanni uit 1488 heeft Nicodemus een baard (Spedale degli Innocenti, Firenze, afbeelding 43). Hij is duidelijk identificeerbaar door de tang in zijn hand.

Op al deze voorbeelden was nog duidelijk de invloed van het Italiaanse Type merkbaar. Nicodemus had nog geen herkenbare fysionomie. Hij was vooral identificeerbaar

²²² De Jozef van Arimathea van Pietro Lorenzetti lijkt hier sterk op (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 31 en 32).

²²³ Zie *Infra*: IV. 2. Duitsland en de Nederlanden.

²²⁴ SCHLEIF, C. (1993), p. 623.

²²⁵ BARTZ, G. (1998), p. 51.

²²⁶ BARGELLINI. (1952), p. 215 - 225.

door middel van zijn attributen. Het is niet altijd evident om hem te identificeren. Hij bleef in het algemeen voorgesteld met aureool. Hier kwam naar het einde van de vijftiende eeuw toe verandering in.

Jean Fouquet (ca. 1420 - 1480) was een toonaangevende schilder in het Frankrijk van de vijftiende eeuw. Hij reisde naar Rome tussen 1443 en 1447. Ca. 1445 schilderde hij een lamentatie (Saint Martin, Nouans-les-Fontaines, afbeelding 44).²²⁷ Op deze lamentatie schilderde ook deze Franse kunstenaar Nicodemus zonder onderscheid met Jozef van Arimathea. Beiden zijn op dezelfde manier gekleed. Ze hebben witte haren en een witte baard. Aan de voeten van de figuur aan het bovenlichaam van Christus bevinden zich de hamer en de doornkroon. Bij de figuur aan het voeteinde liggen de spijkers. De identificatie is bijgevolg niet mogelijk op basis van attributen of plaatsing. Er kan enkel verondersteld worden dat Nicodemus zich op zijn standaardplaats aan de voeten bevindt.

Pietro Perugino (1450 - 1523) schilderde zijn bewening van Christus in 1495 (Galleria Palatina, Firenze, afbeelding 45). Het werk werd gemaakt voor het klooster Santa Chiara te Firenze. Nicodemus en Jozef van Arimathea doen denken aan de figuren uit het Vlaamse Type. Hij was vertrouwd met het werk van Hans Memling.²²⁸ Nicodemus is baardloos, jonger en heeft met beide handen de onderkant van de lijkwade vast. Jozef van Arimathea heeft een baard en ondersteunt het onderlichaam van Christus. Dit werk toont een eenvoudig te onderscheiden Nicodemus. Hij is in deze lamentatie een duidelijk herkenbaar personage. In hetzelfde jaar concipieerde ook Sandro Botticelli (1445 - 1510) een lamentatie (Museo Poldi Pezzoli, Milaan, afbeelding 46).²²⁹ Hij plaatste Nicodemus helemaal bovenaan zijn driehoekscompositie. De farizeeër houdt zijn attributen met opgeslagen blik omhoog. Het is duidelijk dat de lamentatie op het einde van de vijftiende eeuw weg evolueerde van de traditionele compositie. Kunstenaars gingen steeds creatiever om met de plaatsing van de personages. De composities werden eveneens steeds meer bevolkt. Vanaf de zestiende eeuw werd het moeilijk om nog met zekerheid Nicodemus terug te vinden.

²²⁷ SNYDER, J. (1985), p. 248.

²²⁸ ALEXANDER-SKIPNES, I. (2007), p. 179.

²²⁹ Ed. COMERLATI, D. (2003), p. 13.

III. 3. b. Het Vlaamse Type

Tijdens de vijftiende eeuw zijn vooral de lamentaties en kruisafnemingen van de Vlaamse meesters toonaangevend. Dit was echter geen alleenstaande traditie. Er bestond een wederzijdse beïnvloeding tussen de Vlaamse kunst en die uit Italië.²³⁰ Een groot deel van de Vlaamse kunstproductie werd over de Alpen getransporteerd.²³¹ Daarbij kwam de Italië-reis die veel Vlaamse kunstenaars ondernamen. Vlaamse kunstenaars namen Italiaanse invloeden mee huiswaarts. Deze werden in Vlaanderen echter verder ontwikkeld tot een vrij unieke traditie. In omgekeerde richting hadden deze Vlaamse kunstenaars ook invloed op Italiaanse meesters.²³²

In het kielzog van Rogier van der Weyden ontwikkelde zich in de eerste helft van de vijftiende eeuw een nieuwe weergave van Nicodemus. Dit **Vlaamse Type** werd vooral gekenmerkt door zijn herkenbaarheid. Er werd steeds minder aandacht besteed aan de traditionele attributen en klederdracht. Daar tegenover stond het ontstaan van een typerend gelaat. Nicodemus was geen type meer, maar een levend personage. Zijn grootste onderscheid met Jozef van Arimathea was het ontbreken van de baard. Hij werd duidelijk jonger, en was steevast gladgeschoren. In veel gevallen had hij een mantel van goudbrokaat aan.

De graflegging op de Seilern- triptiek van Robert Campin (1378 - 1444), geschilderd tussen 1415 en 1420, vertoont nog duidelijk de traditie van de veertiende eeuw (Courtauld Institute Galleries, Londen, afbeelding 47).²³³ Het tafereel speelt zich af tegenover een gouden achtergrond. De lamentatie op deze triptiek voldoet nog volledig aan de conventionele weergave. Er zijn nog weinig sporen van de vergeestelijkte devotie die tijdens de vijftiende eeuw in Vlaanderen zou doorschemeren in dergelijke taferelen. Het geheel doet nogal sculpturaal aan.²³⁴ Toch duiken al enkel details op die de opkomst van een meer prominente emotionaliteit aankondigen. Zo veegt de engel rechts op delicate manier een traan weg met de achterkant van zijn hand.²³⁵ Het werk toont de invloed van de Bourgondische schilderkunst en het internationale type uit het werk van Jan Maelwael (ca. 1365 - 1415) en later Henri Bellechose (voor 1415 - 1440/1444).²³⁶ Het werk vertoont ook de invloed van de lamentatie

²³⁰ ALEXANDER-SKIPNES, I. (2007).

²³¹ SUCKALE, R., WENIGER, M. en WUNDRAM, M. (2009), p. 14 - 15.

²³² o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 113.

²³³ CHATELET, A. (1996), p. 52.

²³⁴ IDEM, p. 56.

²³⁵ SNYDER, J. (1985), 145 - 150.

²³⁶ DE BEAUCORPS, M. en ERGMANN, R. (1998), p. 30.

voor kardinaal Orsini door Simone Martini (Staatslichen Museen, Berlijn, afbeelding 36). Dit werk hielp de graflegging te introduceren in de Noord - Europese kunst.²³⁷ Zowel Nicodemus als Jozef van Arimathea hebben nog eenzelfde onpersoonlijke weergave als in de voorgaande eeuwen. Ze zijn eerder types dan herkenbare karakters. Ze hebben beiden een baard. Ze vertonen nog geen sporen van intellectuele contemplatie of reactie op het gebeuren. Het is niet helemaal duidelijk wie precies wie voorstelt. Het lijkt het meest logisch dat Jozef van Arimathea zich aan het hoofd van Christus bevindt en Nicodemus aan de voeten. Dit was immers de conventionele weergave. Nicodemus is daarbij ook eenvoudiger gekleed dan Jozef van Arimathea. Ook de engelen die boven hun hoofd zweven met de attributen in hun hand bevestigen dit. De engel die boven Nicodemus te vinden is toont de spijkers aan de kijker. Het is daarentegen vreemd dat Nicodemus in dit werk beduidend ouder is.

Omstreeks 1435 schilderde Rogier van der Weyden (ca. 1400 - 1464) zijn kruisafneming (Musee del Prado, Madrid, afbeelding 48).²³⁸ Hij was een leerling van Robert Campin. Dit werk toont een veel diepere emotionele geladenheid dan zijn voorgangers.²³⁹ Nicodemus geeft hier blijk van een sterke emotionele betrokkenheid bij het gebeuren. Hij belichaamt een contemplatie over de dood van Christus. Deze kruisafneming door Rogier van der Weyden was een cruciaal punt voor de ontwikkeling van Nicodemus. Nicodemus staat op het werk als een gladgeschoren man gekleed in rijkelijk goudbrokaat. Deze kledij was uitzonderlijk rijkelijk voor Nicodemus. Een mogelijke verklaring is dat Nicodemus hier een opdrachtgever portretteerde.²⁴⁰ Dit gebeurde wel meer in de vijftiende eeuw.²⁴¹ Hij heeft een zwart hoofddekseel op en ondersteunt de benen van Christus.²⁴² Jozef van Arimathea is in het rood gekleed aan laat het Christus samen met een knecht zakken. Doordat Nicodemus zo rijkelijk gekleed is ontstond veel twijfel of het hier wel om Nicodemus gaat. Zijn rijkelijke kledij werd gezien als een teken van hoge status.²⁴³ Zijn plaatsing en leeftijd spreekt dit echter tegen. In 1958 reeds benoemde Panofsky dit personage als Nicodemus.²⁴⁴ Gedurende de

²³⁷ CHATELET, A. (1996), p. 56.

²³⁸ Het werk werd naar alle waarschijnlijkheid gemaakt na het meesterschap van Rogier van der Weyden in 1432 en voor de bestelling van een kopie door de in 1439 overleden Willem Edelheere. CAMPBELL, L. V. (2009), p. 189.

²³⁹ ed. RIDDERBOS, B., VAN BUREN, A. en VAN VEEN, H (2005), p. 25.

²⁴⁰ DE VOS, D. (1999), p.25.; POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289.

Zie Infra: IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar.

²⁴¹ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289; SCHLEIF, C. (1993), p. 617.

²⁴² DESTREE, J. (1926), p. 60.

²⁴³ ZUFFI, S. (2005), p. 311.

²⁴⁴ PANOFSKY E. (1958), p. 257.

vijftiende eeuw werd deze weergave van Nicodemus enorm vaak herbruikt. De Nicodemus van Rogier van der Weyden kan gezien worden als de basis voor het Vlaamse type.

Naast de vraag wie nu Nicodemus voorstelt op de kruisafneming in het Prado, is ook de gelijkenis tussen dit schilderij en de ongeveer gelijktijdig vervaardigde kruisafneming van Fra Angelico (Museo di San Marco, Firenze, afbeelding 39) een frequent tot discussie leidend probleem. Aangezien Rogier van der Weyden slechts naar Italië trok in het heilige jaar 1450, valt het moeilijk hard te maken dat beide schilders vertrouwd waren met elkaars werk.²⁴⁵ De opvatting bestaat dat zich reeds voor 1449 een klein drieluik met de kruisafneming van Rogier van der Weyden bevond in Ferrara.²⁴⁶ Dit drieluik zou in Brugge zijn aangekocht in opdracht van Leonello d'Este.²⁴⁷ Hier is echter geen sluitend bewijs voor gevonden. Leonello d'Este heeft tussen 1440 en 1450 meerder werken van Rogier van der Weyden hebben aangekocht.²⁴⁸ De bewijskracht van dit argument is twijfelachtig om de link tussen Fra Angelico en Rogier van der Weyden te verklaren. In deze context is vooral de gelijkenis met de figuur met de spijkers en doornkroon in de hand in de mensengroep links van het kruis belangrijk. Dit personage heeft een gelijkaardig gelaat en hoofddekseel als Nicodemus bij Rogier van der Weyden en vele andere kunstenaars in de vijftiende eeuw in Vlaanderen. Hij draagt daarbij de attributen van Nicodemus. Dit personage is hier echter niet Nicodemus.²⁴⁹

Rogier van der Weyden gebruikte dezelfde Nicodemus en Jozef van Arimathea in zijn graflegging uit 1450 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 49).²⁵⁰ Deze graflegging is geïnspireerd op een gelijkaardige graflegging van Fra Angelico uit 1439 - 1442 (museo di San Marco, Firenze, afbeelding 50).²⁵¹ Rogier van der Weyden voegde hier Nicodemus aan toe.²⁵² Bij Fra Angelico ondersteunde slechts één man Christus. Deze man werd beschouwd al Jozef van Arimathea. De Nicodemus die Rogier van der Weyden toevoegde was gekleed in goudbrokaat en gladgeschoren. Dit ondersteunt de these dat ook de man in goudbrokaat op de kruisafneming Nicodemus is.

²⁴⁵ BARTZ, G. (1998), p. 47.

²⁴⁶ BORCHERT, T. (2002), p. 81.

²⁴⁷ DE VOS, D. (1999), p.60.

²⁴⁸ Zo zou hij in 1446 een werk met de voorstelling van St. Joris hebben aangekocht.

o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 113.

²⁴⁹ Zie Infra: IV. 2. Duitsland en de Nederlanden.

²⁵⁰ DE VOS, D. (1999), p. 330.

²⁵¹ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289.

²⁵² BARTZ, G. (1998), p. 47.

De Nicodemus die Rogier van der Weyden concipieerde was bepalend voor de weergaven van Nicodemus gedurende de hele vijftiende eeuw. Daar zijn erfgenamen zijn atelier na zijn dood tot 1514 voortzetten, werden veel van zijn figuren hergebruikt.²⁵³ Deze praktijk werd dan ook door andere schilders overgenomen. Nicodemus van Rogier van der Weyden was het model voor de vijftiende - eeuwse Vlaamse Nicodemus.

Dirk Bouts (1410 - 1475) gebruikte hetzelfde onderscheid tussen Jozef van Arimathea en Nicodemus.²⁵⁴ Ook bij hem is Nicodemus geschoren. Jozef van Arimathea is ouder en heeft een grijze baard. Hij werkte daarentegen wel volgens een oudere traditie. De figuren zijn geplaatst op hun traditionele plaats in oudere grafleggingen en kruisafnemingen.²⁵⁵ In zijn graflegging uit 1450 (National Gallery, Londen, afbeelding 51) is Jozef van Arimathea nog rijkelijker gekleed dan Nicodemus.²⁵⁶ Het werk is eenvoudiger, meer ingetogen en conventioneel dan contemporaine werken.²⁵⁷ Dirk Bouts schilderde omstreeks 1455 zijn passiealtaarstuk (Museo de Capilla Real, Granada, afbeelding 52).²⁵⁸ Op het centrale paneel staat de kruisafneming afgebeeld. Hier is de kledij van Nicodemus al veel meer rijkelijk en in de stijl van Rogier van der Weyden. Het werk is in ieder geval beïnvloed door van der Weyden.²⁵⁹ Nicodemus is hier eveneens baardloos. Dit alles is ingepast in een Byzantijns aandoende setting die doet denken aan het oudere Italiaanse Type, waar Maria de rechterhand van Christus kust.²⁶⁰

Een anoniem werk uit 1460 (Alta Pinakothek, München, afbeelding 53) geeft een kruisafneming weer die de invloed toont van zowel Dirk Bouts als Rogier van der Weyden. De globale compositie lijkt uitgesproken op die van Bouts. Het is een verticale compositie met een Vlaams landschap als achtergrond. Nicodemus draagt hierbij dezelfde kledij als op de kruisafneming van Dirk Bouts (Museo de Capilla Real, Granada, afbeelding 52). Jozef van Arimathea staat op eenzelfde manier op de ladder. Nicodemus staat met de rechtersoet op de eerste trede. De kledij van Jozef van Arimathea lijkt dan weer meer op de typerende kledij bij Rogier van der Weyden, met de rode aansluitende broek.²⁶¹ De stofdifferentiatie en het kleurgebruik doen eerder denken aan Rogier van der Weyden. Ook het typerende hoofddekse

²⁵³ CAMPBELL, L. V. (2009), p. 190.

²⁵⁴ red SMEYERS, M., (1998).

²⁵⁵ SMITS, K. (1933), p. 114.

²⁵⁶ PERIER - D'IETEREN, C. (2005), p. 169 – 171.

²⁵⁷ BEKKERS, L. (1998).

²⁵⁸ PERIER - D'IETEREN, C. (2005), p. 169 – 171.

²⁵⁹ IBIDEM.

²⁶⁰ BEKKERS, L. (1998).

²⁶¹ DE VOS, D. (1999), p. 22.

van Nicodemus keert terug bij van der Weyden.

Vanaf ca. 1450 begonnen de composities steeds minder conventioneel te worden. De verschillende personages van het passieverhaal kregen wisselende plaatsing. De kunstenaar ging steeds creatiever om met het tafereel. Om die reden is een goed beschreven iconografie handig om de verscheidene personages te kunnen identificeren. Wanneer de twee lamentaties van Petrus Christus (1410 - ca. 1472) naast elkaar worden gelegd ontstaat er een probleempunt in de iconografie van Nicodemus.²⁶² Petrus Christus vertoont een grote beïnvloeding door Rogier van der Weyden.²⁶³ Op de lamentatie uit 1450 (Metropolitan Museum of Art, New York, afbeelding 54) bevindt Nicodemus zich aan de voeten van Christus.²⁶⁴ Hij is geknield en heeft de lijkwade met beiden handen vast. Aan zijn voeten liggen de tang, de hamer en drie spijkers. Nicodemus heeft geen baard. Zijn kledij is minder rijkelijk dan die van Jozef van Arimathea. Jozef van Arimathea heeft een baard en houdt het bovenlichaam van Christus omhoog. Nicodemus is hier dus het schoolvoorbeeld van een Nicodemusfiguur uit de vijftiende eeuw in Vlaanderen na Rogier van der Weyden. Wanneer we dit werk vergelijken met de lamentatie door Rogier van der Weyden zelf uit 1464 (Koninklijk kabinet van schilderijen, Den Haag, afbeelding 55) zien we dat de iconografie bijna identiek is.²⁶⁵ Nicodemus draagt op dit werk hetzelfde hoofddekseel als op de kruisafneming uit 1435. Hij heeft eveneens dezelfde gelaatstrekken. Gladgeschoren heeft hij plaats aan het voeteinde waar hij de lijkwade vastheeft. Rogier van der Weyden ging niet zo ver als Petrus Christus om ook de attributen weer te geven. Ook hier staat zijn tegenspeler aan het hoofdeinde en heeft hij een baard. Jozef van Arimathea heeft dezelfde kledij aan als op de kruisafneming door van der Weyden met de rode nauwsluitende broek.²⁶⁶ Deze twee lamentaties tonen de standaardvorm van de lamentatie gedurende de vijftiende eeuw bij Vlaamse meesters. De compositie mag hierbij gedraaid worden of vanuit een andere hoek geschilderd, de personages zijn herkenbaar en karakteristiek. Hiermee vergeleken is de tweede lamentatie van Petrus Christus uit 1455 problematisch (KMSK, Brussel, afbeelding

²⁶² o.l.v. VAN SCHOUTTE R. en DE PATOUL B. (1994), p. 370 - 374.

²⁶³ AINSWORTH, M. en MARTENS, M.P.J. (1995), p. 106.

²⁶⁴ IBIDEM.

²⁶⁵ CAMPBELL, L. V. (2009), p. 229.

²⁶⁶ DE VOS, D. (1999), p. 22.

Deze kledij zien we ook op het linkerpaneel van de Bladelin-triptiek (Staatliche Museen, Berlijn, afbeelding 120).

Zie Infra: VI. Appendix: Jozef van Arimathea.

56).²⁶⁷ Op deze lamentatie zien we een vergelijkbare compositie. Christus ligt in het midden op de lijkwade. Nicodemus is op dezelfde wijze vormgegeven als in zijn lamentatie in New York (Metropolitan Museum of Art, New York, afbeelding 54). Zijn rode kledij en hoofddekseel zijn vrijwel identiek. Hij is opnieuw geknield en heeft de lijkwade vast. Jozef van Arimathea is opnieuw rijker gekleed, heeft een baard, is ouder en heeft net als in New York een zwaard aan de riem. Beide figuren zijn dus standaard weergegeven. Ze bevinden zich ook aan dezelfde zijde van het werk als in New York. Het lichaam van Christus is echter gespiegeld. Daardoor staat de figuur die de kenmerken van Nicodemus heeft aan het hoofdeinde, de plaats van Jozef van Arimathea, en vice versa. Daarbij komt nog dat ook de attributen van Nicodemus mee gewisseld zijn. Deze liggen conventioneel aan het voeteinde van de lijkwade. Dit komt doordat dit de plaats is van Nicodemus. Bijgevolg zijn hier bij het spiegelen van Christus de tang, hamer, spijkers en zalfpot mee verhuist. De reden voor de spiegeling is niet gekend. De vraag rijst hier dan ook wie van de twee nu effectief Nicodemus is: de vijftiende - eeuwse Nicodemusfiguur of de iconografisch correcte figuur. Deze wissel kan één van de mogelijke verklaringen zijn voor de latere verwarring tussen beide personages. Door Christus te wisselen werd de identificatie dubieus. Verschillende kenmerken van eenzelfde personage werden hier gesplitst over twee personages. Het is dan ook vanaf deze jaren 1450 dat de gestandaardiseerde weergave van Nicodemus begon te verdwijnen en het niet steeds meer duidelijk was wie nu precies Nicodemus is.

Hugo van der Goes (ca. 1436 - 1482) maakte gebruik van heel wat minder conventionele composities.²⁶⁸ In de lamentatie omstreeks 1467 (Kunsthistorisch Museum, Wenen, afbeelding 57) ligt Christus diagonaal met de voeten naar de toeschouwer gericht.²⁶⁹ Nicodemus bevindt zich aan de linkerkant van Christus, rechts op het paneel. Hij heeft de onderzijde van de lijkwade in de rechterhand en trekt dit naar zich toe. Hij heeft geen baard en een hoofddekseel. Hij is beduidend jonger weergegeven dan Jozef van Arimathea. Deze weergave voldoet aan de maatstaven van een traditionele Nicodemus uit deze periode. Wanneer we dit echter vergelijken met het linkerpaneel van een kruisafneming - diptiek door van der Goes uit 1480 (Private collectie, afbeelding 58), is hier een totaal andere Nicodemus afgebeeld.²⁷⁰ Nicodemus heeft hier een volle zwarte baard. Hij beantwoordt meer aan de

²⁶⁷ o.l.v. VAN SCHOUTTE R. en DE PATOUL B. (1994), p. 370 - 374.

²⁶⁷ AINSWORTH, M. en MARTENS, M.P.J. (1995), p. 27.

²⁶⁸ RIDDERBOS, B. (1991), p. 161.

²⁶⁹ SNYDER, J. (1985), p. 174.

²⁷⁰ Dit paneel hoort samen met een rechterluik met hierop Johannes en de rouwende vrouwen.

oudere voorstellingen van Nicodemus in het Italiaanse en Internationale Type.²⁷¹ Hij ondersteunt de linkerarm van Christus. Hij is herkenbaar door de spijkers die hij in zijn linkerhand vasthoudt. Het valt zelfs op dat de figuur aan de rechterarm van Christus meer beantwoordt aan de standaardweergaven van Nicodemus in de vijftiende eeuw. Het idee bestaat dat Hugo van der Goes de figuur van Nicodemus gebruikte om een opdrachtgever weer te geven.²⁷²

De gestandaardiseerde Vlaamse weergave van Nicodemus verdween op het einde van de vijftiende eeuw opnieuw. De gladgeschoren Nicodemus van Rogier van der Weyden bleef wel vaak terugkomen. Hiernaast kwam de baardige Nicodemus opnieuw steeds meer voor. Nicodemus bleef in alle gevallen toch duidelijk de jongste van de twee. De iconografische herkenningmiddelen als plaatsing en attributen waren vaak niet meer aanwezig.²⁷³ Hierdoor wordt identificatie in de tweede helft van de vijftiende eeuw moeilijk. Op de lamentatie van uit 1487 door de meester van de *Virgo inter Virgines* (Walker Art Gallery, Liverpool, afbeelding 59) heeft Nicodemus eveneens een zwarte baard. Zowel hij als de oudere Jozef van Arimathea met witte baard ondersteunen het bovenlichaam van Christus. In de kring rond de meester van de *Virgo inter Virgines* werd Nicodemus op de zelfde manier vormgegeven. Een navolger van deze meester concipieerde tussen 1480 en 1500 Nicodemus en Jozef van Arimathea bij Pilatus (Museum of Art, Philadelphia, afbeelding 60). Deze scène uit het passieverhaal was ongewoon in de vijftiende eeuw. Ook hier heeft Nicodemus een donkere baard en Jozef van Arimathea een witte. De figuren zijn vergelijkbaar met deze van de Meester van de *Virgo inter Virgines*.

Het wel of niet hebben van een baard is op het einde van de vijftiende eeuw geen betrouwbare manier om Nicodemus te identificeren. Hierbij ontstaat een bijkomend probleem. Doordat ook de composities begonnen te veranderen kon eveneens niet meer op de plaatsing van Nicodemus gerekend worden. Geertgen tot Sint Jans (ca. 1465 - ca. 1495) schilderde tussen 1485 en 1490 een lamentatie (Kunsthistorisch Museum, Wenen, afbeelding 61).²⁷⁴ Jozef van Arimathea en Nicodemus bevinden zich hier aan dezelfde zijde van Christus. Zij betreuren de dood van Christus aan de zijkant. De attributen van Nicodemus liggen aan de andere zijde van Christus. De figuur in de groene kledij is gladgeschoren maar ziet er ouder uit. De figuur die knielt heeft een donkere baard. Hier is de identificatie van Nicodemus

²⁷¹ DESTREE, J. (1914), p. 134.

²⁷² Zie *Infra*: IV. 2. Duitsland en de Nederlanden.

²⁷³ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

²⁷⁴ SNYDER, J. (1985), p. 230.

problematisch. Indien we de traditionele vijftiende - eeuwse iconografie als referentie gebruiken zou Nicodemus de figuur in groen moeten zijn. Het is eveneens aannemelijk dat de schilder voortging op de opkomende voorstelling van Nicodemus en hem met baard weergaf. Hierbij dient vermeld te worden dat Geertgen tot Sint Jans werkzaam was in de Noordelijke Nederlanden, net als de Meester van de Virgo inter Virgines.²⁷⁵

Hans Memling (ca. 1440 - 1494) schilderde twee kruisafnemingen die eveneens sterk afwaken van de standaardvoorstelling.²⁷⁶ Het gaat hierbij om kruisafnemingen waar ingezoomd werd op de het lichaam van Christus dat door drie personen via de ladder wordt doorgegeven. De eerste versie werd omstreeks 1490 gemaakt (Groeninge Museum, Brugge, afbeelding 62).²⁷⁷ Christus wordt omringd door drie mannen. Geen van hen beantwoordt aan de traditionele iconografie van Nicodemus. De figuur links zou Nicodemus voorstellen. Hij draagt weliswaar de mantel in goudbrokaat. Hij heeft daarbij een korte baard. De figuur rechts zou Jozef van Arimathea zijn. Deze is gladgeschoren. Op de kruisafneming uit 1492 - 1494 staan dezelfde figuren (Capilla real, Granada, afbeelding 63). Het kan hier onmogelijk met zekerheid gezegd worden wie Nicodemus is. Deze personages hebben geen typerende terugkomende karakteristieken.

In Madrid bevindt zich een lamentatie van een anonieme Vlaams - Spaanse kunstenaar. Het paneel wordt gedateerd omstreeks 1488 - 1490 (Museo del Prado, Madrid, afbeelding 64).²⁷⁸ Op dit paneel heeft de figuur aan de voeten van Christus een baard. De figuur aan het hoofdeinde is baardloos. Op dit werk hebben zowel Jozef van Arimathea en Nicodemus de mantel van goudbrokaat aan die ook de Nicodemus van Rogier van der Weyden droeg. Meer nog, beide figuren hebben ook het hoofddekseel van Nicodemus aan. Het is bijgevolg zo goed als onmogelijk om Nicodemus nog te onderscheiden. Ook de Meester van het St. Bartholomeus altaarstuk schilderde een interessante kruisafneming (Musée du Louvre, Parijs, afbeelding 65). Dit altaarstuk werd geconcipieerd voor het St. Antonius gasthuis in Arnhem.²⁷⁹ Hij volgde de compositie van de kruisafneming van Rogier van der Weyden (Museo del Prado, Madrid, afbeelding 48).²⁸⁰ Hij wisselde echter de gladgeschoren Nicodemus en de baardige Jozef van Arimathea. Nicodemus is hier identificeerbaar aan zijn mantel in goudbrokaat. Hij geeft de doornkroon aan Maria Magdalena. Zijn fysionomie is

²⁷⁵ IBIDEM.

²⁷⁶ DE VOS, D. (1994), p. 16.

²⁷⁷ DE VOS, D. (1994), p. 332.

²⁷⁸ ECO, U. (2007), p. 53.

²⁷⁹ SNYDER, J. (1985), p. 230.

²⁸⁰ IBIDEM.

echter deze van Jozef van Arimathea. Deze vermenging van de bekende eigenschappen resulteert in een onleesbaarheid van de iconografie. Door de willekeur waaraan de iconografische vormen onderworpen werden is het vrij moeilijk om nog een sluitend oordeel te vellen.

III. 3. c. Sculptuur

Waar in de schilderkunst in Vlaanderen Nicodemus een opvallende evolutie doormaakte, was dit in de vijftiende - eeuwse sculptuur veel minder het geval. Vooral in Vlaanderen bleven de figuren vrij traditioneel. In Italië ontstond een traditie van grote terracotta sculptuurgroepen. Hier volgde Nicodemus de iconografie die hij in Vlaanderen kreeg. Hij werd vaak baardloos voorgesteld aan de voeten van Christus. In de context van Nicodemus is sculptuur vrij belangrijk. Dit heeft te maken met zijn functie als eerste christelijke beeldhouwer.²⁸¹

In Vlaanderen stelde drie vierde van de retabelkunst tussen 1380 en 1530 een scène uit het passieverhaal voor.²⁸² In de vijftiende eeuw was de voorstelling van Nicodemus in deze retabels vrij rudimentair. Net als bij het Italiaanse Type hadden zowel hij als Jozef van Arimathea een baard. Ze deelden dezelfde fysionomie. In de schilderkunst maakte Nicodemus een belangrijke evolutie door. Dit was niet zo in zijn sculpturale weergave. Hiervoor moest hij wachten tot de zestiende eeuw. Tussen 1390 en 1399 werd een passieretabel vervaardigd in Dendermonde voor het Karthuizerklooster van Champmol (Musée de Beaux Arts, Dijon, afbeelding 66).²⁸³ Jacob de Baerze en Melchior Broederlam voerden dit retabel uit voor Filips de Stoute. Jozef van Arimathea en Nicodemus zijn nog twee identieke figuren. Ze dragen dezelfde kledij en hetzelfde hoofddekseel. Ze zijn enkel te herkennen aan hun plaatsing tegenover het lichaam van Christus. In een Brussels retabel voor Claudia Villa en Gentina Solaro uit 1470 keert dezelfde situatie terug (KMSK, Brussel, afbeelding 67).²⁸⁴ Ook op de lamentatie van Brusselse makelij in Geel (St. Dimphnakerk, Geel, afbeelding 68) zijn Jozef van Arimathea en Nicodemus identiek.²⁸⁵ Dit retabel dateert tussen 1490 en 1500. In Detroit bevindt zich echter een graflegging waarop Nicodemus weergegeven is als bij Rogier van der

²⁸¹ Zie *Infra*: IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar.

²⁸² DE BOODT R. en SCHÄFER, V. (2007), p. 177.

²⁸³ Dit is één van de twee oudste nog bewaarde Vlaamse retabels.

DE BOODT R. en SCHÄFER, V. (2007), p. 175 - 176.

²⁸⁴ BUYLE, M. en VANTHILLO, C. (2000), p. 22.

²⁸⁵ DE BOODT R. en SCHÄFER, V. (2007), p. 228 - 229.

Weyden (Institute of Arts, Detroit, afbeelding 69).²⁸⁶ Deze sculptuurgroep is dan ook rechtstreeks afgeleid van een tekening van Rogier van der Weyden (Musée du Louvre, Parijs, afbeelding 70).²⁸⁷ Vreemd genoeg is op de tekening uit het Musée du Louvre een figuur meer aanwezig. Dit mannelijk personage rechts op de tekening draagt de attributen van Nicodemus bij zich. Hierdoor kan op deze tekening niet met duidelijkheid gesteld worden wie precies Nicodemus is. De man aan de voeten van Christus vertoont dezelfde eigenschappen als Nicodemus in zijn andere werken. Het personage dat de attributen draagt valt moeilijk te vergelijken met enige andere Nicodemusfiguur. Het is eveneens niet de eerste maal dat bij Rogier van der Weyden een derde de attributen draagt. Op de kruisafneming uit het Prado (Musee del Prado, Madrid, afbeelding 48) bevindt zich achter de rug van Nicodemus en de arm van Maria Magdalena eveneens een personage dat de zalfpot draagt. Het is niet meteen duidelijk of dit de zalfpot van Maria Magdalena of van Nicodemus is. Het is in ieder geval het attribuut van één van beide figuren, of van beide figuren samen. Dit personage heeft bijgevolg enkel de functie van drager. Dit zagen we reeds Simone Martini (Basilica di San Francesco, Assisi, afbeelding 31) en Giovanni di Paolo (Pinacoteca Vaticana, Rome, afbeelding 38).²⁸⁸ Rond 1500 werd de iconografie van het passieverhaal steeds uitgebreider en moeilijker te interpreteren.²⁸⁹

Tussen 1400 en 1419 werd een sculptuurgroep gemaakt voor de abdij Notre – Dame du Refuge te Ath (Musée Athois, Ath, afbeelding 71).²⁹⁰ Hierop zien we een traditionele Nicodemus zoals die werd toegepast in Parijse ateliers in de stijl van het Italiaanse Type. Nicodemus staat met baard aan het voeteinde. Hij is niet te onderscheiden van Jozef van Arimathea. Hij staat naast Maria Magdalena en raakt haar zalfpot aan. Dit wijst op zijn functie bij de graflegging. In Frankrijk waren eveneens Jean Michel en Georges de la Sonnette actief. In de kapel van het hospitaal van Tonnerre sculpteerden zij tussen 1451 en 1454 een graflegging (Hôpital, Tonnerre, afbeelding 72).²⁹¹ Deze sculptuurgroep was een opdracht voor Lancelot de Buonfosse.²⁹² Deze compositie toont duidelijk de invloed van de mysteriespelen en de tableaux vivants.²⁹³ De figuren zijn weergegeven als acteurs. Zo is Nicodemus bevroren

²⁸⁶ CAMPBELL, L. V. (2009), p. 229.

²⁸⁷ IDEM, p. 228.

²⁸⁸ Zie Supra: III. 3. a. Het Internationale Type.

²⁸⁹ DE BOODT R. en SCHÄFER, V. (2007), p. 177.

²⁹⁰ CHATELET, A. (1996), p. 56.

²⁹¹ SNYDER, J. (1985), p. 250 - 300.

²⁹² NASH, S. (2008), p. 251.

²⁹³ SNYDER, J. (1985), p. 250 - 300.

midden in de handeling. Hij heeft net het rechterbeen van Nicodemus goedgelegd en is op dit moment begonnen aan het linker.²⁹⁴ Nicodemus en Jozef van Arimathea zijn beiden weergegeven als personen met een volle baard. Ze zijn te onderscheiden door hun plaatsing. Nicodemus heeft een inscriptie op zijn mouwen. Rechts staat *Adorate Eum* geschreven. Links valt *O Vos Vide* te lezen.²⁹⁵ Dergelijke sculpturen, waarbij Christus in of op de tombe wordt gelegd, werden vrij populair in de zestiende eeuw en vinden we vaak terug in de streek Lotharingen. Ze hebben allen dezelfde opbouw, waarbij Nicodemus en Jozef van Arimathea sterk gelijkende personages met baard zijn, en zich aan weerszijden van de tombe bevinden. We kunnen ervan uitgaan dat Nicodemus zich hierbij steeds aan het voeteinde bevindt. Een zestiende - eeuws voorbeeld hiervan bevindt zich in de crypte van de Saint Étienne kathedraal te Metz (Cathédrale Saint Étienne, Metz, afbeelding 73).

In Italië was de beeldhouwkunst reeds verder geëvolueerd. Waar de schilderkunst in Italië nog vrij lang de eenvoudig te lezen composities gebruikte uit het Italiaanse Type, was de sculptuur reeds complexer. In 1465 maakte Donatello (1386 - 1466) zijn kruisafneming (San Lorenzo, Firenze, afbeelding 74).²⁹⁶ Dit is een levendige en bevolkte compositie. Nicodemus is duidelijk te herkennen. Hij is de vrijstaande figuur met de drie spijkers in de hand. Ook hier heeft Nicodemus een baard. De kruisafneming van Francesco di Giorgio Martini (1439 - 1502) uit 1477 toont de invloed van Donatello en bevat eenzelfde soort Nicodemus (Santa Maria del Carmine, Venetië, afbeelding 75). De belangrijkste Italiaanse inbreng in de vijftiende eeuw met betrekking tot Nicodemus was de ontwikkeling van de levensgrote terracotta lamentaties die voorkwamen bij kunstenaars als Nicollo dell'Arca, Guido Mazzoni en Giacommo Cozzarelli . Zij maakten van Nicodemus een herkenbaar personage dat vergelijkbaar was met dat in Vlaanderen.²⁹⁷

²⁹⁴ NASH, S. (2008), p. 252.

²⁹⁵ IBIDEM.

²⁹⁶ WIRTZ, R. (1998), p. 112.

²⁹⁷ Zie Infra: IV. 1. b. Italië.

III. 4. De zestiende eeuw

Werken uit de vroege zestiende eeuw volgden vaak nog de voorbeelden uit de vorige eeuw. Zo concipieerde Quinten Metsijs (1466 - 1530) omstreeks 1507 het *Johannes – Altaastuk* (KMSK, Antwerpen, afbeelding 76).²⁹⁸ Net als in het werk van Geertgen tot Sint Jans (Kunsthistorisch Museum, Wenen, afbeelding 61) bevinden Jozef van Arimathea en Nicodemus zich hier aan dezelfde kant van Christus. Opnieuw rijst hier dus de vraag of we kunnen afgaan op de traditionele Vlaamse iconografie om Nicodemus te identificeren. Waarschijnlijk is dit hier wel het geval. In dat geval is Nicodemus de baardloze figuur die het hoofd van Christus ondersteunt. Een anonieme navolger van Rogier van der Weyden gaf in het eerste kwart van de zestiende eeuw dan weer een baard aan Nicodemus (KMSK, Brussel, afbeelding 77). Deze figuur is jonger afgebeeld dan Jozef van Arimathea. Hij draagt de spijkers in de rechterhand en de hamer in de linker. In de zestiende eeuw was duidelijk alle systematiek uit de voorstelling van Nicodemus verdwenen.

Ook de Vlaamse retabelkunst had inmiddels dit stadium bereikt. Onder invloed van de prentkunst werden de composities steeds ingewikkelder en de personages gevarieerder. De passiereeksen van Albrecht Dürer hadden een niet te geringe invloed op de retabelkunst.²⁹⁹ De gestandaardiseerde voorstellingen werden in de zestiende eeuw vervangen. In Blaugies bevindt zich een tabula parva uit 1520 met de graflegging (St. Aubinkerk, Dour, afbeelding 78).³⁰⁰ Hier bevinden zich bij de tombe Jozef van Arimathea en Nicodemus. Het is echter onmogelijk om Nicodemus sluitend te identificeren. De ene figuur is kaal en heeft een baard. Zijn kledij is eenvoudig. Als attributen heeft hij de spijkers en de doornkroon. De tweede figuur heeft de tang en de hamer bij zich. Hij is echter rijkelijk gekleed en ziet er jonger uit. De iconografie is zodanig vermengd dat beiden als Nicodemus te identificeren zijn. Dezelfde problematiek doet zich voor bij een retabel uit 1540 te Opperkerk (St. Trudo's kerk, Opperkerk, afbeelding 79).³⁰¹

Deze navolgers van de vijftiende - eeuwse traditie doorstaan geen grote evoluties meer met betrekking tot Nicodemus. Ofwel werd de standaard weergave van de farizeeër gebruikt. Ofwel kreeg Nicodemus een volledig willekeurige fysionomie. Het ging hier niet over de

²⁹⁸ SNYDER, J. (1985), p. 413.

²⁹⁹ DE BOODT R. en SCHÄFER, V. (2007), p. 177.

De *Grote Passie* uit 1498 en de *Kleine Passie* uit 1511 waren twee reeksen met het passieverhaal als onderwerp.

³⁰⁰ BUYLE, M. en VANTHILLO, C (2000), p. 158.

³⁰¹ JACOBS, L. (1998), p. 30 - 31.

ontwikkeling van een nieuwe iconografie zoals in de voorgaande eeuwen. De kunstenaar nam de vrijheid om Nicodemus vorm te geven naar zijn persoonlijke wil.

In de zestiende eeuw boetten zowel de conventionele compositie als de herkenbare fysionomie en iconografie aan belang in. De weergave van Nicodemus was vanaf dan volledig in handen van de kunstenaar. Nicodemus was in deze eeuw volledig gepersonaliseerd. Hij lijkt meer af te wijken van zijn iconografische voorstelling dan dat hij eraan beantwoordt. De taferelen werden zodanig bevolkt dat het niet meer mogelijk is te identificeren wie precies wie is. Dit zien we bijvoorbeeld bij Filippino Lippi in 1506 (Galleria dell'Accademia, Firenze, afbeelding 80). In zijn kruisafneming bevinden zich twee personen op een ladder links op het paneel. Op de ladder rechts op het paneel staat één persoon. Op de begane grond bevinden zich nog eens twee mannen. De figuur die zich het hoogst op de ladder bevindt is duidelijk de oudste. Op die manier kan hij als Jozef van Arimathea beschouwd kunnen worden. De andere figuren zijn onderling echter ongeveer van dezelfde leeftijd. De figuur op de rechtse ladder heeft de hamer aan zijn gordel. De spijkers liggen echter op de grond aan de voeten van de figuur rechtsonder. De voeten worden ondersteund door nog een andere figuur. Het is bijgevolg bijzonder moeilijk om nog een zekere identificatie uit te voeren. Dit werd zowat de regel in de zestiende eeuw. De kunstenaar hield zich niet enkel meer aan de personages die in de bijbel of de apocriefe bronnen voorkwamen. De lamentaties, kruisafnemingen en grafleggingen werden gevuld met rouwende figuren. Deze evolutie gebeurde zowel in Vlaanderen, Duitsland als Italië. Er waren geen duidelijke geografische variaties op Nicodemus meer. Dit kwam vooral doordat Nicodemus ook niet meer gestandaardiseerd was.

Er zijn twee elementen die wel vrij universeel toegepast werden. Ten eerste kreeg Nicodemus in de meeste gevallen opnieuw een baard aangemeten. Ten tweede kwam in de zestiende eeuw de zalfpot opnieuw meer voor als attribuut. Dit is onder andere te zien bij Albrecht Dürer (1471 - 1528). In zijn lamentatie uit 1500 – 1503 (Alte Pinakothek, München, afbeelding 81) schilderde hij Nicodemus met witte baard en zalfpot. Nicodemus blijft zich hier evenwel bevinden aan het voeteinde van de overleden Christus. Hij houdt het uiteinde van de lijkwade in zijn linkerhand. De zalfpot werd hier groot en prominent geschilderd in de rechterarm van Nicodemus. Dit attribuut kwam ook terug bij Jan van Scorel (1495 - 1562). Nicodemus en Jozef van Arimathea staan op deze niet traditionele voorstelling van de

lamentatie (Centraal Museum, Utrecht, afbeelding 82) op een afstand van het gebeuren.³⁰² Nicodemus heeft zijn zalfpot in zijn handen. Dit attribueert kwam vanaf de zestiende eeuw opnieuw frequenter voor.

Het ontstaan van de *Acta Pilati* in de vierde eeuw was van belang voor de perceptie van Nicodemus. In de twaalfde eeuw had het *Evangelie van Nicodemus* eenzelfde impact. In de zestiende eeuw werd eveneens een nieuwe betekenis toegevoegd aan de figuur Nicodemus. In deze eeuw was er sprake van het nicodemisme. Deze benaming werd gegeven aan personen die openlijk het katholieke geloof aanhingen, meer werkelijk reformatorisch dachten. Dit was gebaseerd op Johannes 3: 1 - 21. Nicodemus bezocht Christus 's nachts uit angst voor de repressies van de farizeeën. Zo werd Gamaliël gezien als een vroege Nicodemist.³⁰³ Hij was de leraar van Paulus maar ging een gematigde houding aan tegenover het Christendom. De term nicodemisme werd gebruikt voor enkele groeperingen in Italië tussen 1540 en 1560 die betrokken waren bij het Concilie van Trente.³⁰⁴ Hiervan waren de Spirituali, de Valdianen en de Viterbo - groep de belangrijkste.³⁰⁵ Deze groeperingen werden aan Nicodemus verbonden in geschriften van onder andere Otto Brunfels, Zwingli en Calvijn.³⁰⁶ *Excuse a Messieurs les Nicodémistes* van Calvijn uit 1544 veroordeelde de nicodemisten.³⁰⁷ De link tussen de Viterbo - groep en het nicodemisme werd pas beschreven in de twintigste eeuw. Deze groep werd in de zestiende eeuw niet aanzien als een nicodemistische groepering. Ze stond op goede voet met paus Paulus III.³⁰⁸ Deze strekking wordt in de kunstwetenschappelijke literatuur graag gebonden met visuele voorstellingen van Nicodemus. De *Florentijnse piëta* van Michelangelo werd in deze context graag besproken (Museo Opera del Duomo, Firenze, afbeelding 101).³⁰⁹ Dit zijn echter betekenissen die vooral in de twintigste eeuw populair waren. Er is geen enkele zekerheid dat hier in de zestiende eeuw ook aan gedacht werd. Bijgevolg wordt hier niet verder op ingegaan.

Met betrekking tot de iconografische evolutie van Nicodemus was de zestiende eeuw niet meer zo interessant. In de hierop volgende hoofdstukken wordt ingegaan op de

³⁰² SNYDER, J. (1985), p. 230.

³⁰³ CROSS, F. (1997), p. 1152.

³⁰⁴ SHRIMPIN – EVANGELIDIS, V. (1989), p. 58.

³⁰⁵ CHRISTOF, J. (1989), p. 171.

³⁰⁶ IDEM, p. 172 - 173.

³⁰⁷ CROSS, F. (1997), p. 1152.

³⁰⁸ SHRIMPIN – EVANGELIDIS, V. (1989), p. 61.

³⁰⁹ KRISTOF, J. (1989); SHRIMPIN - EVANGELIDIS, V. (1989).

gepersonaliseerde versie van Nicodemus. Er wordt vooral aandacht besteed aan het zelfportret van de kunstenaar in dit Bijbels personage.

IV. Nicodemus en het zelfbewustzijn van de kunstenaar

Tijdens de vijftiende en zestiende eeuw rees de wens om zichzelf te kunnen identificeren met figuren uit het passieverhaal. Door middel van portrettering was men in staat lijfelijk aanwezig te zijn bij de kruisdood van Christus. Donors werden in schilderijen opgenomen. Ze werden niet louter voorgesteld als stichterfiguren, maar fungeerden eveneens als personages die een rol speelden in het passieverhaal. Zo zijn er voorbeelden bekend waar de opdrachtgever zich liet afbeelden als Nicodemus.³¹⁰ Maar niet enkel opdrachtgevers wilden participeren in dergelijke scènes. Ook de schilder zelf voelde de nood deel te zijn van zijn werk. De kunstenaar wilde deel uitmaken van het passieverhaal. Daarbij kwam dan nog de vereenzelviging van de kunstenaar met Nicodemus als eerste christelijke kunstenaar. Het zelfbewustzijn van de kunstenaar stimuleerde tot portrettering. Het trotse kunstenaarsgenie wou maar al te graag participeren in zijn eigen werk. Hierbij dient ook rekening gehouden worden met het idee dat in veel streken beeldhouwers lid waren van dezelfde gilde als de schilders, de st. Lucasgilde. Beeldhouwers hadden bijgevolg minder kans zichzelf weer te geven, aangezien de voorstellingen van St. Lucas traditioneel door schilders werden vervaardigd. Bij opdrachten voor lamentaties of kruisafnemingen ontstond dus voor de beeldhouwer een mooie kans om zichzelf weer te geven. Nicodemus was daarbij ook meer verbonden met hun ambacht dan st. Lucas.³¹¹ De kunstenaar portretteerde zich niet altijd als Nicodemus. Vaak portretteerde hij zichzelf in een schilderij waar Nicodemus reeds aanwezig was, maar eigende hij zich een attribuut toe. Op die manier ontdubbelde hij Nicodemus en koppelde zichzelf aan de farizeeër.³¹²

John Pope - Hennessy besprak reeds in 1966 de traditie om zich te portretteren als Nicodemus.³¹³ Hij gaf aan dat portrettering in het personage van Nicodemus een Vlaams fenomeen was.³¹⁴ Hij sprak hierbij vooral over het weergeven van opdrachtgevers. In Italië zou deze praktijk in de vijftiende eeuw zo goed als onbestaand zijn geweest.³¹⁵ Wanneer dit wel zo was, zou dit enkel zijn voorgekomen in centra waar de invloedssfeer van Vlaamse kunstenaars bijzonder groot was. Rogier van der Weyden zou één van de eerste voorbeelden

³¹⁰ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289; SCHLEIF, C. (1993), p. 617.

³¹¹ SCHLEIF, C. (1993), p. 617.

³¹² IDEM, p. 621.

³¹³ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 280 - 297.

³¹⁴ IDEM, p. 280.

³¹⁵ IDEM, p. 290.

zijn geweest bij zijn lamentatie uit 1450 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 49).³¹⁶ Vanaf de zestiende eeuw zou deze traditie zijn overgenomen in Italië en zou ook de kunstenaar zichzelf beginnen portretteren als Nicodemus. Hierbij werden schilders als Titiaan, Tintoretto, Savoldo aangehaald. Beeldhouwers als Bandinelli en Michelangelo zouden deze voorbeelden hebben nagevolgd.

Er zijn echter reeds veel vroeger voorbeelden te vinden van deze traditie in Italië. De gewoonte om zichzelf weer te geven als Nicodemus valt te situeren in de geest van de legende van de *Volto Santo*. Nicodemus werd hierbij gezien als de eerste christelijke kunstenaar. Specifieker wordt Nicodemus in deze legende gezien als de eerste christelijke beeldhouwer. Het is dan ook in deze kringen dat deze traditie ontstond. In de vijftiende eeuw reeds portretteerden enkele beeldhouwers zich als Nicodemus. De schilderkunst volgde die gewoonte pas in de zestiende eeuw. Deze traditie was wel degelijk van Italiaanse oorsprong. Het valt wel op dat de eerste portretteringen inderdaad ontstonden in centra met invloed uit Vlaanderen. Meer nog, Nicodemus lijkt in de vroegste voorbeelden op het Vlaamse Type. In het hierop volgende hoofdstuk wordt eerst de verspreiding vanuit Lucca van de legende van Nicodemus als eerste beeldhouwer besproken. Vervolgens wordt uiteengezet hoe de traditie van Nicodemus als zelfportret zich verspreidde in Italië vanuit Lucca. Hierna wordt gekeken of deze traditie ook buiten Italië vaste voet vond.

IV. 1. Italië en de ontwikkeling van een traditie

IV. 1. a. Lucca

De stad Lucca had een grote invloed op het ontstaan van de verering van Nicodemus in zijn hoedanigheid als kunstenaar. Het is dan ook vanuit deze stad dat de traditie ontstond om zich als kunstenaar te identificeren met Nicodemus als eerste christelijk kunstenaar. Dit heeft te maken met de legende van de *Volto Santo*, neergeschreven door Leobinus van Lucca.³¹⁷ Nicodemus zou na de hemelvaart van Christus de dode Messias gesneden hebben uit cederhout uit Palestina.³¹⁸ Als basis voor de weergave van Christus gebruikte hij de afdruk

³¹⁶Dit werd door Pope – Hennessy geponeerd in 1966. Deze these wordt heel vaak gecontesteerd en is geen vaststaand feit.

³¹⁷ BERGMANS, A. (1993), p. 21; CARROSELLI, S. (1994), p. 173.

³¹⁸ REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

van het lichaam op de lijkwade.³¹⁹ Nicodemus verwerkte eveneens resten van het bloed van Christus en de doornkroon in dit kruisbeeld.³²⁰ Wanneer hij er niet in slaagde het aangezicht van Christus weer te geven, werkten engelen het beeld af tijdens zijn slaap. Op die manier werd deze sculptuur één van de acheiropoëten.³²¹ Door zo kort na de kruisdood eigenhandig dit beeld uit te snijden, werd Nicodemus de eerste waarlijk christelijke kunstenaar.

De legende verhaalt verder hoe het kruisbeeld vanuit Palestina in Lucca terecht kwam. Bisschop Gualefredus was op terugweg van een bedevaart naar Jeruzalem. Er verscheen een engel aan hem die hem aangaf dat het kruisbeeld te vinden was in het huis van Selecus.³²² Deze pelgrim nam het beeld mee naar de havenstad Joppe.³²³ Van daaruit vaarde een onbemand schip met het kruisbeeld richting Italië. Wanneer het schip aankwam in de havenstad Luni werd het verrast door zeerovers. Die belemmerden het schip aan te meren. Hierop verscheen een engel aan de bisschop van Lucca, die het schip zodanig vereerde dat het op eigen houtje aan land kwam. Hierna werd het kruisbeeld aan het begin van de achtste eeuw op een ossenwagen richting Lucca gebracht.³²⁴ Volgens de legende was deze afbeelding van Jezus Christus vanaf 742 in Lucca aanwezig.³²⁵

Deze legende werd in Lucca verwerkt in de verering van de *Volto Santo*. Dit houten kruisbeeld wordt gedateerd tussen 1170 en 1220 en bevindt zich in de Duomo di San Martino.³²⁶ Deze *Volto Santo* zou terug gaan op een verloren gegaan origineel, en is afkomstig uit de omgeving van Benedetto Antelami.³²⁷ De Christusfiguur lijkt te zweven met uitgestrekte armen voor het kruis. Zijn hoofd helt iets over naar de rechterschouder. Het gezicht heeft geen uitdrukking van lijden. Het is een Christus Pantocrator, waarbij men

³¹⁹ SCHILLER, G. (1968), p. 156 - 157.

³²⁰ GOOSEN, L. (1992), p. 230.

³²¹ Acheiropoëten zijn afbeeldingen van Christus die niet door mensenhanden zijn gemaakt maar door goddelijke tussenkomst. Andere voorbeelden hiervan zijn de lijkwade van Turijn, de sluier van Veronica en het Icoon van Edessa. De benaming werd voor het eerst vermeld door de historicus Evagrius in de late zesde eeuw.

SCAVONE, D. (1999), p. 4.

³²² SCHLEIF, C. (1993), p. 608.

³²³ Joppe is de Bijbelse benaming voor de stad Japha, die nu deel uitmaakt van het district Tell-Aviv – Jaffa.

³²⁴ SCHILLER, G. (1968), p. 156 - 157.

Volgens een alternatieve legende kreeg Nicodemus zelf de opdracht het kruisbeeld in zee te gooien, waarop het enige tijd rondreed en in de achtste eeuw gevonden werd voor de Toscaanse kust in Luni.

REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

³²⁵ *Volto Santo* of heilige aanblik is een ongelukkige gekozen benaming voor deze beeltenis, aangezien het hier gaat om een christus ten voeten uit in plaats van enkel een voorstelling van het aangezicht.

³²⁶ WOLF, N. (2009), p. 15.

³²⁷ BERGMANS, A. (1993), p. 21.

Benedetto Antelami concipieerde eveneens de kruisafneming in de Duomo van Parma (Duomo, Parma, afbeelding 20). Het kruisbeeld in Lucca wordt gezegd terug te gaan op Byzantijnse voorbeelden.

Christus als triomferend heiland weergeeft in plaats van als lijdende Mensenzoon.³²⁸ Het kruisbeeld kreeg door de grote verering schoenen aangemeten om de voeten van Christus te beschermen tegen de vele aanrakingen.³²⁹ Na verloop van tijd kreeg het kruisbeeld een volledige aankleding.³³⁰

De verering van Nicodemus die door de *Volto Santo* in Lucca heerste verspreidde zich van hieruit in de richting van Italië en Europa. De contemporaine literatuur werkte dit in de hand. In de eerste continuatie op de *Conte del Graal* van Chrétien de Troyes werd het kruisbeeld van Lucca vermeld bij de vlucht uit Palestina.³³¹ In 1410 verscheen het handschrift *Légende de Saint-Voult de Lucques*.³³² In dit verlucht handschrift werd de legende van de *Volto Santo* verhaald aan de hand van achtentwintig miniaturen. Ook Dante Alighieri vermeldde de *Volto Santo* in zijn *Divina Commedia* uit de eerste helft van de veertiende eeuw.³³³ Vanaf de dertiende eeuw was deze legende algemeen verspreid. In 1150 beschreef de Deense Abt Nicholas zijn pelgrimstocht naar Lucca.³³⁴ Als gevolg van deze populariteit vinden we overal in Europa gelijkaardige kruisbeelden terug, waarvan wordt geloofd dat ze allen terug gaan op het verloren gegaan origineel.

De grote handelsfamilies uit Lucca waren verantwoordelijk voor de verspreiding van de Nicodemusverering richting Frankrijk en de Nederlanden.³³⁵ Verscheidene grote handels- en bankiersfamilies waren aanwezig aan het Bourgondische hof van Filips de Stoute en Jan Zonder Vrees. Zij drukten aldaar hun stempel op de artistieke cultuur.³³⁶ Vooral de familie Rapondi speelde in dit opzicht een grote rol. Waar hoven als dat van Jean de Berry vaak zelf kunstenaars aanstelden voor het verluchten van handschriften, werkte het Bourgondische hof eerder op commissie.³³⁷ Hier kwam de familie Rapondi aan bod. Dino, Giacomo, Jacopo en

³²⁸ SCHILLER, G. (1968), p. 156 - 157.

³²⁹ REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

³³⁰ De legende van Nicodemus is niet de enige legende die met deze *Volto Santo* verbonden is. Er bestaat eveneens een legende over een speelman die voor het beeld speelde en als beloning op miraculeuze wijze een zilveren sandaal kreeg. Hierop werd hij van diefstal beschuldigd en werd de sandaal hem afgenomen. De speelman speelde hierop opnieuw voor het beeld, waarop het mirakel zich herhaalde.

BERGMANS, A. (1993), p. 22.

³³¹ LOOMIS, R. S. (1991), p. 226.

³³² ANONIEM, *Légende de Saint-Voult de Lucques*, cod. Pal. Lat. 1988, 1410, Bibliotheca Palatina, Rome.

³³³ ALLIGHIERI, D. (1822), p. 448.

Dante haalt de *Volto Santo* aan in het deel *Inferno*, cantate XXI.

³³⁴ SCHLEIF, C. (1993), p. 608.

³³⁵ REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

³³⁶ Naast de verder aangehaalde familie Rapondi waren eveneens Guillaume Cenami, Pietro Schiatta en Giovanni, Bernardo en Bartholomeo Spifame werkzaam aan het Bourgondische hof aan het einde van de veertiende en de eerste helft van de vijftiende eeuw. Deze waren allen afkomstig uit Lucca.

MEISS, M. (1969), p. 8.

³³⁷ IBIDEM

Filippo Raponi waren verbonden aan het hof.³³⁸ Dino Raponi was de eerste bankier en financieel raadpleger van Filips de Stoute.³³⁹ Het was vooral zijn broer Giacomo die belangrijk was inzake de aankoop van verluchte miniaturen.³⁴⁰ Hij was waarschijnlijk de opdrachtgever voor het handschrift *Légende de Saint-Voult de Lucques* uit 1410. Het wapenschild van de familie is te zien op het schutblad. Dit schutblad stelt een *Volto Santo* voor met twee geknielde stichterfiguren. Dit zijn waarschijnlijk Dino en Giacomo Raponi.³⁴¹

De aanwezigheid van deze handelsfamilies uit Lucca resulteerde in de opkomst van een verering voor de legende van de *Volto Santo*. Zo ontstond er in de veertiende eeuw een Luceese kolonie in Parijs. Deze kolonie stichtte een kapel voor de *Volto Santo* in de kerk van het Heilige Graf bij de Rue de Saint Denis. In deze kapel zou een kopie van de *Volto Santo* hebben gehangen. Deze *Vault de Luques* werd in de volksmond verbasterd tot *Vaudelu*.³⁴² Vanuit Parijs verspreidde deze traditie uit Lucca zich verder in Frankrijk.³⁴³

Vanuit Frankrijk vond deze verering voet in de Nederlanden. Opnieuw kan hierbij de familie Raponi betrokken worden. In de speelmankapel te Brugge werd in de negentiende eeuw op de noordwand een muurschildering ontdekt met een voorstelling van de *Volto Santo*. Dit kruisbeeld is een kopie van de sculptuur uit Lucca, zoals die afgebeeld staat in de *Légende de Saint-Voult de Lucq*. De kapel dateert uit 1421 en de muurschildering kende niet veel later zijn oorsprong. Het was op zich niet vreemd dat een *Volto Santo* de kapel van de gilde van de speelmannen sierde, gezien de legende die met de sculptuur verbonden is. De stichterfiguren hebben echter rode weegschalen en twee munten op hun mouw. Dit wijst er op dat de opdrachtgevers uit het financiële milieu komen. Het zouden dan ook de bankiers uit Lucca zijn die de opdracht gaven voor deze muurschildering. Deze families, de familie Raponi

³³⁸ BERGMANS, A. (1993), p. 23.

³³⁹ Dino Raponi was ook verantwoordelijk voor de betaling van het losgeld bij de gevangenneming van de jonge Jan zonder Vrees door de Turken na de slag bij Nicopolis.

MEISS, M. (1969), p. 8.

³⁴⁰ Giacomo Raponi haalde toonaangevende verluchters richting Parijs, zoals de gebroeders van Limburg en Jacques Coene. Eveneens was hij verantwoordelijk voor de bestelling van een vertaling van Boccaccio in 1403 in opdracht van Philips de Stoute.

ANONIEM, *Manuscript met teksten van Boccaccio*, fr.12420, 1403, Bibliothèque Nationale, Parijs.

Hij liet eveneens in opdracht van Filips de Stoute in hetzelfde jaar *Fleurs des histoires de la terre d'Orient* vervaardigen als cadeau voor Jean de Berry.

MANSEL, Jean, *Fleurs des histoires de la terre d'Orient*, fr.12201, 1403, Bibliothèque Nationale, Parijs.

MEISS, M. (1969), p. 8.

³⁴¹ BERGMANS, A. (1993), p. 23.

³⁴² REAU, L. (1957), p. 24 - 25.

³⁴³ Andere voorbeelden in Frankrijk zijn Saint-Pierre d'Angoulême, Saint Martial de Limoges en chateau de La Bourgonnière dicht bij Ancenis.

inbegrepen, vereerden de *Volto Santo* in Brugge in een kapel in de Augustijnenkerk.³⁴⁴ Zij waren vooral gevestigd in de Kuiperstraat en de Naaldenstraat.³⁴⁵ De verering van de *Volto Santo* legende uit Lucca kent in België nog vroegere voorbeelden. Zo bevond zich in Tancremont reeds een *Volto Santo* in de twaalfde eeuw.³⁴⁶ Ook in Nederland zijn voorbeelden gevonden.³⁴⁷

In Duitsland zijn enkele belangrijke voorbeelden van de *Volto Santo* terug te vinden. Hiervan is het belangrijkste exemplaar de *Imerwardcrucifix* in de Dom van Braunschweig uit de tweede helft van de twaalfde eeuw.³⁴⁸ Omstreeks het einde van de veertiende en begin van de vijftiende eeuw was de legende van de *Volto Santo* zowat over heel Europa verspreid.³⁴⁹ Deze verering resulteerde in een verhoging van de belangstelling voor de beeldhouwer Nicodemus.

IV. 1. b. Italië

De verering van Nicodemus als eerste christelijke kunstenaar verspreidde zich vanuit Lucca. Firenze was de eerste stad die deze gedachte oppikte, en bijgevolg de stad die gestalte gaf aan een nieuwe traditie.³⁵⁰ Binnen deze traditie werd het personage van Nicodemus gebruikt om het zelfportret van de kunstenaar weer te geven. Nicodemus werd geassocieerd met de kunst van de beeldhouwer.³⁵¹ Dit toonde Vasari aan wanneer hij de figuur van Nicodemus in de kruisafneming te San Marco van Fra Angelico (Museo di San Marco,

³⁴⁴ DE ROOVER, R. (1949). p, 23 - 89.

³⁴⁵ Dino Rapondi woonde in 1384 te Brugge in de Kuiperstraat in de woning 'Cruus de Luuc'. Zijn broer Filippo verbouwde dit huis in 1416.

SMEYERS, M. (1993), p. 83.

³⁴⁶ BERGMANS, A. (1993), p. 21.

Een ander voorbeeld in België is de *Saint Viriaire* in de S. Quentin-kerk te Doornik.

³⁴⁷ In Nederland werd de *Volto Santo* vereerd in de Port Hollandais te Steenberg.

REAU, L. (1957).

³⁴⁸ SCHILLER, G. (1968), p. 156 - 157; WOLF, N. (2009), p. 15.

Duitse voorbeelden uit de muurschilderkunst zijn de Sint-Petruskerk te Soest en de voormalige dominikanenkerk te Bamberg.

BERGMANS, A. (1993), p. 24.

³⁴⁹ Oostenrijk: Sint-Lorenzen, Mürztal, 1420 - 1430.

Zweden: Visby, Stockholm, einde twaalfde eeuw.

SCHILLER, G. (1968), p.156 - 157; REAU, L. (1957).

In Catalonië en Roussillon zijn gelijkaardige kruisbeelden te vinden. Bij deze *Magestats* is de link met de *Volto Santo* echter niet duidelijk. Bijgevolg gaan deze waarschijnlijk terug op eerdere Byzantijnse voorbeelden die ook de *Volto Santo* zouden beïnvloed hebben.

³⁵⁰ COX-REARICK, J. (1993).

³⁵¹ IBIDEM

Firenze, afbeelding 39) herkende als de beeldhouwer Michelozzo.³⁵² Vasari benoemde weliswaar het verkeerde personage als Nicodemus, zijn overtuiging getuigde wel van een heersende traditie. Hiervan waren de ongeveer gelijktijdig vervaardigde piëta's van Michelangelo (Museo Opera del Duomo, Firenze, afbeelding 101) en Bandinelli (SS. Annunziata, Firenze, afbeelding 98) omstreeks 1550 de bekendste voorbeelden. De gehele traditie van zelfportrettering was echter heel wat breder dan dit, en begon reeds eerder.

De verspreiding van deze Florentijnse traditie ging van start in de kringen rond Phillippo Brunelleschi (1377 - 1446).³⁵³ Brunelleschi werkte samen met enkele toonaangevende kunstenaars die later Firenze zouden verlaten en zich zouden verspreiden over Italië. Donatello (1386 - 1466) werkte reeds in 1401 met Brunelleschi samen in Pistoia.³⁵⁴ Hierna zouden ze nog verscheidene malen samenwerken. Hiervan was het ontwerp van de koepel van de Santa Maria del Fiore een belangrijk voorbeeld.³⁵⁵ Nicollo di Giovanni Baroncelli (? - 1453) was naast Andrea di Lazzaro Cavancanti de belangrijkste leerling van Brunelleschi.³⁵⁶ Hij zou samen met Donatello mede verantwoordelijk zijn voor de verspreiding van de Florentijnse traditie van zelfportrettering in de Nicodemusfiguur over de streek Emilia-Romagna.³⁵⁷ Omstreeks 1440 vertrok Niccolo Baroncelli richting Padua.³⁵⁸ In Padua was in deze periode een kolonie van Florentijnse kunstenaars aanwezig.³⁵⁹ Zo waren hier ongeveer gelijktijdig Andrea Mantegna, Paolo Ucello, Antonio Vivarini en Filippo Lippi werkzaam.³⁶⁰ In 1443 kwam ook Donatello in Padua aan.³⁶¹ Deze Florentijnse kunstenaarskolonie stond in direct contact met het hof d' Este in Ferrara via de Florentijnse denker Michelle Savonarola.³⁶² In hetzelfde jaar als de aankomst van Donatello in Padua reageerde Baroncelli op een wedstrijd voor een bronzen ruitersstandbeeld ter ere van Niccolo III d' Este.³⁶³ Hij won deze wedstrijd van Antonio di Cristofora en vertrok richting Ferrara.³⁶⁴

³⁵² COX-REARICK, J. (1993).

³⁵³ POPE - HENNESSY, J. (1958), p. 89; GÄRTNER, P. (1998), p. 11 - 20.

³⁵⁴ WIRTZ, R. (1998), p. 6.

Het is niet duidelijk of Donatello opgeleid werd door Bartolucci of Brunelleschi zelf.

³⁵⁵ GÄRTNER, P. (1998), p. 86.

³⁵⁶ BENEZIT, E. (1949), p. 384.

³⁵⁷ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 148.

³⁵⁸ WIRTZ, R. (1998), p. 78.

³⁵⁹ POPE - HENNESSY, J. (1993), p. 194.

³⁶⁰ WIRTZ, R. (1998), p. 78.

³⁶¹ o.l.v. BENTINI, J., en GRAZIA, A. (2003), p. 113.

³⁶² POPE - HENNESSY, J. (1993), p. 194.

³⁶³ o.l.v. BENTINI, J., en GRAZIA, A. (2003), p. 112.

³⁶⁴ IDEM, p. 113.

Dit was de start van de wedstrijd tussen de steden Padua en Ferrara. Beide zijden werden grotendeels vertegenwoordigd door kunstenaars uit de vroegere kring rond Brunelleschi uit Firenze. Hierbij waren de

Hier werkte hij mee aan de nieuwe culturele heropleving aan het begin van het bewind van Leonelle d' Este.³⁶⁵ Baroncelli vervaardigde in 1450 een bronzen lamentatie waarop hij zichzelf portretteerde in het personage Nicodemus.³⁶⁶ Deze lamentatie ging echter verloren. Dit type levensgrote scènes uit de passie ging terug op de mysteriespelen en de tableaux vivants.³⁶⁷ Deze kenden een bloei onder het bewind van Leonelle, Borso en Ercole d' Este.³⁶⁸ De drempel om zich te portretteren als een Bijbels personage was een stuk kleiner in een traditie waar acteurs geregeld in de huid van deze personages kropen.

De verspreiding van deze Florentijnse kunstenaars in Italië bracht een verspreiding van de traditie van de zelfportrettering in Nicodemus met zich mee. In de belangrijkste steden van de streek Emilia - Romana vinden we vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw voorbeelden terug van kunstenaars die zichzelf weergaven als Nicodemus. Het werk van Baroncelli in Ferrara inspireerde vele kunstenaars in en rond Emilia - Romana. In de daarop volgende jaren, tijdens de tweede helft van de vijftiende eeuw, werkten Niccolo dell' Arca en Guido Mazzoni deze thematiek verder uit.³⁶⁹ Niccolo dell' Arca (1435/40 - 1494) werd geboren in Apulia.³⁷⁰ In 1463 trok hij vervolgens richting Bologna, de hoofdstad van Emilia - Romana.³⁷¹ Hier werd hij beïnvloed door het werk van Baroncelli.³⁷² Ook het werk van Pollaiuolo introduceerde voor hem de Florentijnse traditie. In Bologna vervaardigde Niccolo dell' Arca zijn lamentatie.³⁷³ *Deze lamentatie van christus* (S. Maria della Vita, Bologna, afbeelding 83)

twee gelijktijdig vervaardigde ruitersstandbeelden van respectievelijk Donatello (Ruitersstandbeeld Bartolomeo Colleoni, 1443, Campo Santi Giovanni e Paolo, Padua) en Baroncelli (Ruitersstandbeeld Nicollo III d' Este, 1433, Palazzo del Municipio, Ferrara) van belang.

³⁶⁵ Het culturele leven in Ferrara ging op het begin van de 15^{de} eeuw achteruit door een gebrek aan nieuwe initiatieven en vernieuwende kunstenaars onder Nicollo III. Vanaf 1434 regeerde zijn zoon Leonello samen met hem. Vanaf dan kende men hier een artistieke heropleving. Deze heerser wou van Ferrara een broedplaats maken van een nieuw gouden tijdperk van artistieke en intellectuele samenwerking. Hiervan getuigt onder meer het dominicanenklooster Santa Maria degli Angeli. Aan dit project werkten verscheidene toonaangevende kunstenaars mee. Voorbeelden hiervan zijn Jacopo Sagrano, Jacopo Turola, Michelle da Firenze en Nicollo dell' Arca zelf. Vanaf 26 december 1441 nam Leonello d'Este de macht volledig over. Hij regeerde tot 1450. Tijdens de opeenvolgende regeringen van zijn broers Borso en Ercole d'Este (respectievelijk 1450 - 1471 en 1471 - 1505) bleef dit artistiek-intellectueel klimaat in de streek Emilia - Romana behouden.

o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 109-111.

³⁶⁶ IBIDEM.

³⁶⁷ VAN DAEL, P. (2003), p. 146.

³⁶⁸ o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 55.

³⁶⁹ GNUDI, C. (1972), p. 39 - 40.

³⁷⁰ De oorspronkelijke naam van de kunstenaar luidde Nicollo d'Apulia. Hij verwierf de naam dell' Arca door het vervaardigen van de Arca van St. Domenicus in 1469.

³⁷¹ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 270.

³⁷² POPE - HENNESSY, J. (1958), p. 89.

³⁷³ IBIDEM.

werd geconcipieerd in 1463.³⁷⁴ Het is een vrij expressieve voorstelling van de gestorven Christus, liggend op de rug met een hoofdkussen onder het hoofd.³⁷⁵ In een halve cirkel rondom het lichaam bevinden zich van rechts naar links twee vrouwen, Johannes, de maagd Maria, Maria Magdalena en Nicodemus. Door de vele verplaatsingen van de beelden in het verleden is de originele volgorde van de figuren niet bekend.³⁷⁶ Nicodemus is herkenbaar aan zijn werktuigen, de hamer in de rechterhand, de spijkers in de linkerhand en de tang aan de gordel. Deze werktuigen maken van Nicodemus de uitvoerder van het werk. Dit staat tegenover Jozef van Arimathea. Deze eerder welstellende figuur ontbreekt op de voorstelling. Enerzijds is het mogelijk dat dit personage is verloren gegaan tijdens de vele verplaatsingen van de beeldengroep. De lamentatie werd tot driemaal toe verplaatst alvorens in de S. Maria della Vita een uiteindelijke plaats te vinden.³⁷⁷ Anderzijds kan dit ontbreken van Jozef van Arimathea ook te maken hebben gehad met de opdrachtgevers van het werk. Deze Jozef van Arimathea zou een portret zijn geweest van de stichterfiguur.³⁷⁸ Deze figuur was een lid van de Bentivoglio - familie.³⁷⁹ Op het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw braken in Bologna verscheidene opstanden uit tegen het bewind van Giovanni II Bentivoglio.³⁸⁰ Hierbij zou Jozef van Arimathea kunnen verwoest zijn als resultaat van de daemnatio memoriam die hierop plaatsvond. Beeldhouwers in de vijftiende en zestiende eeuw in Italië hadden een steeds groter wordende voorkeur voor de figuur van Nicodemus als handwerker. Dit personage leende zich mooi voor het zelfportret met de beeldhouwerhamer als attribuut. Bij Jozef van Arimathea was deze link met het ambacht niet aanwezig.³⁸¹ Niccolo dell' Arca portretteerde zichzelf als Nicodemus met baard en statige blik richting de

³⁷⁴ Andere bronnen spreken op basis van de leeftijd van de figuur van Nicodemus dat de beeldengroep zou geconcipieerd zijn omstreeks 1485.

Ed. TOMAN, R. (2007), p. 208.

³⁷⁵ Ed. TOMAN, R. (2007), p. 208.

³⁷⁶ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 186.

Ook de precieze polychromie van de beeldengroep is onbekend. Deze polychromie is verdwenen.

³⁷⁷ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 185.

³⁷⁸ Wanneer we dit vergelijken met andere kunstwerken waarin Jozef van Arimathea een portret is, blijkt dit wel vaker het portret van de stichterfiguur te zijn. Dit is op zich niet vreemd. Naast Nicodemus als ambachtsman was Jozef van Arimathea de rijke schenker van het graf.

Zie Infra: VI. Appendix: Jozef van Arimathea.

³⁷⁹ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 155.

³⁸⁰ Giovanni II Bentivoglio heerste over Bologna van 1463 tot 1506. De stad behoorde tot de pauselijke gebieden, waardoor Giovanni II onder het gezag van de paus als hoofd van de senaat regeerde. Door talrijke wantoestanden tijdens zijn regering en verlies van grondgebied aan Cesare Borgia werd Bentivoglio in 1506 door paus Julius II geëxcommuniceerd. Hierdoor kwam Bologna opnieuw onder direct pauselijk gezag. Alle bezittingen van de familie Bentivoglio werden geplunderd of verwoest na een mislukte poging tot machtsovername in 1507 door Annibale II en Ermes Bentivoglio.

CLARKE, G. (1999), p. 397 - 411.

³⁸¹ COX-REARICK, J. (1993).

toeschouwer.³⁸² Hij lijkt de diepe rouw van de andere personages van de sculpturale groep te missen. Hij is eerder het toonbeeld van de zelfverzekerde kunstenaar.³⁸³ Dit zou eveneens te maken hebben met de reputatie van de kunstenaar. Hij stond bekend als een norse en streng man die zijn ambacht erg serieus nam.³⁸⁴

Na 1473 lijkt de traditie om Nicodemus te gebruiken voor portretten een gewoonte te zijn in de streek Emilia – Romana.³⁸⁵ Steeds meer kunstenaars sloten zich aan bij deze traditie. Een directe opvolger van het werk van dell' Arca was het gelijkaardige werk van Guido Mazzoni (1450 - 1518).³⁸⁶ Guido Mazzoni werd geboren in Modena en opgeleid als beeldhouwer, schilder en goudsmid.³⁸⁷ Hij was als tijdgenoot van dell' Arca werkzaam in Modena, Ferrara, Venetië en Napels.³⁸⁸ Hij was gespecialiseerd in beschilderde terracotta.³⁸⁹ Guido Mazzoni was de meest toonaangevende navolger van de traditie van levensgrote passietaferelen. Hij had een grotere aandacht voor de rijkdom aan kleur dan voor de expressiviteit.³⁹⁰ Net als Niccolo dell' Arca zou hij zichzelf hebben weergegeven in het personage Nicodemus.³⁹¹ Zijn sculptuurgroepen bevatten steevast meerdere portretten. Het is moeilijk te zeggen dewelke nu een zelfportret zijn, aangezien geen geïdentificeerde portretten van de kunstenaar bewaard zijn. Er zijn meerdere lamentaties van de hand van Guido Mazzoni bekend.

Zijn *lamentatie van Christus* (Chiesa di San Giovanni Battista, Modena, afbeelding 84) uit 1476 - 1477, heeft eenzelfde opbouw als de lamentatie van Niccolo dell' Arca. Het lichaam van Christus ligt opnieuw in het midden van de opstelling, waarachter de andere personages zijn gepositioneerd. Van rechts naar links zien we één van de Mariën, Nicodemus, Maria Magdalena, de maagd Maria, Johannes, opnieuw één van de Mariën en Jozef van Arimathea. Guido Mazzoni maakte gebruik van de traditionele opstelling van zijn twee mannelijke personages. Jozef van Arimathea bevindt zich aan de voeten van Christus, terwijl Nicodemus aan de voeten knielt. Nicodemus is opnieuw duidelijk te herkennen aan zijn attributen. Zijn hamer en tang bevinden zich aan zijn gordel. Bij deze lamentatie is bekend

³⁸² POPE - HENNESSY, J. (1958), p. 89; GNUDI, C. (1972), p. 39 - 40; SEYMOUR, C. J. (1966), p. 185.

³⁸³ GNUDI, C. (1942), p. 62 - 63.

³⁸⁴ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 185.

³⁸⁵ IBIDEM.

³⁸⁶ GNUDI, C. (1942), p. 55.

³⁸⁷ Ed. TOMAN, R. (2007), p. 208.

³⁸⁸ Na zijn carrière in Emilia - Romana trok hij richting Frankrijk. Hier werkte hij aan het hof van Karel VIII.

³⁸⁹ POPE - HENNESSY, J. (1958), p. 89.

³⁹⁰ Ed. TOMAN, R. (2007), p. 208.

³⁹¹ GNUDI, C. (1942), p. 62 - 63.

wie geportretteerd werd. Jozef van Arimathea is een portret van de opdrachtgever, Francesco Poncera.³⁹² Nicodemus is een portret van de geestelijke Gaspare de'Longhi.³⁹³ Deze geestelijke liet zich hier portretteren als Nicodemus. Hij deed dit niet in hoedanigheid van kunstenaar, maar in die van de Schriftgeleerde.

Een tweede versie van deze lamentatie werd vervaardigd tussen 1480 en 1485 (Chiesa del Gesù, Ferrara, afbeelding 85) en heeft eenzelfde figuratie.³⁹⁴ Het is bij deze versie interessant dat ook de opdrachtgever van het werk bekend is. Guido Mazzoni beeldde hertog Ercole d'Este af in het personage Jozef van Arimathea. Zijn echtgenote Eleonara kunnen we herkennen als Maria Salome.³⁹⁵

Een volgende versie is de *lamentatie van Christus* uit 1476 (S. Anna dei Lombardi, Napels, afbeelding 86). Deze versie toont de figuren in een cirkel rond Christus. Jozef van Arimathea en Nicodemus bevinden zich beiden aan het voeteinde. Nicodemus draagt hetzelfde gewaad als in Napels. Dit zou mogelijk een zelfportret zijn.³⁹⁶ De attributen zijn hier echter minder duidelijk. In dit geval is Jozef van Arimathea een portret van Alfonso II van Napels. Net als Nicollo dell' Arca portretteerde ook Guiso Mazzoni zichzelf als Nicodemus.³⁹⁷ Anders dan dell' Arca stelde hij Nicodemus niet voor als de zelfzekere kunstenaar, maar met verwrongen gelaat waarop het verdriet om het lijden en sterven van Christus af te leiden is. Niccolo dell' Arca toonde zijn Nicodemus met gebalde vuisten en met een zelfverzekerde, op het publiek gerichte blik. Bij Guido Mazzoni toont Nicodemus zijn verbijstering over de kruisdood met schuinshangend hoofd, gegriefd aangezicht en open handen. Door het ontbreken van een geïdentificeerd portret kan de identificatie van dit portret niet aangetoond worden. Het is dus voorbarig om te zeggen dat het hier zeker om de kunstenaar gaat.

De laatste versie van de lamentatie door Guido Mazzoni is zo goed als verdwenen (Museo Civico, Padua).³⁹⁸ Er zijn enkel vijf kleine fragmenten bewaard.³⁹⁹ Bijgevolg kan niet

³⁹² SCHLEIF, C. (1993), p. 617.

³⁹³ IBIDEM.

³⁹⁴ GNUDI, C. (1942), p. 55.

³⁹⁵ o.l.v. BENTINI, J., en GRAZIA, A. (2003), p. 55.

³⁹⁶ VERDON, T. (1977).

³⁹⁷ VERDON, T. (1977).

³⁹⁸ Aan het begin van de negentiende eeuw brak men de Sant Antonio di Castello af ten voordele van publieke tuinen. In januari van 1809 ijverden Gianantonio Maschini en Giacomo Filiasi voor de overbrenging van de sculptuur van Guido Mazzoni naar de Academia van Venetië. Volgens het verslag van projectleider Gianantonio Selva werden de sculpturen echter bij ongeluk rond 1815 vernietigd. Hierna verdwenen de lamentatie. In 1869 werden vijf fragmenten herontdekt in Breda bij erfgenamen van projectmedewerker Stefano Giovanni. Deze fragmenten werden vervolgens naar het Museo Civico te Padua overgebracht.

o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 194.

aangetoond worden of de kunstenaar hier eveneens een zelfportret verwerkte, aangezien Nicodemus verloren is gegaan. Mazzoni werkte van 1485 tot 1489 aan acht beelden voor de kloosterkerk Sant Antonio di Castello in Venetië.⁴⁰⁰ Deze terracotta beeldengroep was eveneens gepolychromeerd. Deze beeldengroep zou het hoogtepunt geweest zijn van zijn reeks lamentaties. De verfijning en gedetailleerdheid van het werk is terug te zien in het bewaard gebleven hoofd van Christus. Beschrijvingen van voor de vernietiging getuigen van de veel grotere expressie en dramatiek van de personages. De gestiek van de lamentatie zou veel dichter staan bij deze van Niccolò dell' Arca. De figuren zouden minder als aparte personages gefigureerd hebben, maar met grote samenhang. Hierbij was vooral het werk van Donatello in Padua van invloed.⁴⁰¹

Het is moeilijk om met zekerheid te zeggen welke van deze versies van Nicodemus nu precies de kunstenaar voorstelt. Het is bekend dat Guido Mazzoni wel meer bestaande personen portretteerde in zijn kunst. Vooral Nicodemus en Jozef van Arimathea hebben vaak het karakter van een portret. Door het ontbreken van zekere zelfportretten is het moeilijk hier met zekerheid een uitspraak over te doen. Nicodemus heeft bij zowel Niccolò dell' Arca als Guido Mazzoni een sterk persoonlijk karakter. John Pope - Hennessy stelde dat de gewoonte om te portretteren als Nicodemus een Vlaamse inbreng was.⁴⁰² Dit kan niet aangetoond worden. Het is wel opvallend dat Nicodemus bij Guido Mazzoni gelijkenissen vertoont met de Vlaamse versie na Rogier van der Weyden. Nicodemus zonder baard kwam niet frequent voor in Italië in de vijftiende eeuw.

Niccolò dell' Arca en Guido Mazzoni kunnen gezien worden als de belangrijkste vormgevers van dit type van lamentatie. Hierbij was de streek Emilia - Romana belangrijk. Zo volgde Giacomo Cozzarelli (1453 - 1515) hun voorbeeld in 1500 te Sienna (Basilica dell' Osservanza, Sienna, afbeelding 87).⁴⁰³ Nicodemus kan hier herkend worden aan de spijkers in de hand, daar zowel Jozef van Arimathea als Nicodemus zich aan het hoofdeinde bevinden. In het Oratorio di S. Giovanni te Reggio Emilia bevindt zich een gelijkaardige beschilderde terracotta, gemaakt tussen 1485 en 1490 (Oratorio di S. Giovanni, Reggio Emilia, afbeelding 88). Deze werd geconcipieerd in een stijl die lag tussen die van Niccolò dell' Arca en Guido Mazzoni. Dit was dan ook de gangbare stijl in die periode in die particuliere streek. Hier werd

³⁹⁹ CHLIBEC, J. (2002), p. 20.

⁴⁰⁰ Op 19 mei 1485 tekende Guido Mazzoni het contract voor acht beelden die hij op twee jaar zou afwerken. Op 22 april 1489 was het werk voltooid.

Ed. TOMAN, R. (2007), p. 194.

⁴⁰¹ o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 194.

⁴⁰² POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 280 - 297.

⁴⁰³ SEYMOUR, C. J. (1966), p. 129.

Nicodemus afgebeeld met de tang in de hand.⁴⁰⁴ Doordat Guido Mazzoni later in zijn carrière naar Frankrijk trok, is het mogelijk dat ook hier voorbeelden te vinden waren van deze Italiaanse traditie. Tot de zestiende eeuw bleef deze traditie van zelfportrettering grotendeels beperkt tot de beeldhouwkunst. In de schilderkunst vinden we pas later voorbeelden terug.

In de eerste helft van de zestiende eeuw verminderde het voorkomen van de levensgrote terracotta lamentaties. De traditionele weergave van deze scène uit het passieverhaal werd vervangen door ofwel veel meer bevolkte weergaves, ofwel intieme weergaves met slechts enkele personages. Vanaf 1520 kwam de lamentatie voor waarop de kunstenaar in rechtstreeks contact stond met Christus. Op de lamentatie uit 1525 van Giovanni Gerolamo Savoldo (1480 - 1548) zou Nicodemus een zelfportret zijn (Cleveland Museum of Art, Cleveland, afbeelding 89).⁴⁰⁵ Savoldo was opgeleid en werkzaam in Venetië. Hij kwam echter in contact met de Florentijnse traditie door zijn aanwezigheid in Firenze vanaf 1508.⁴⁰⁶ Alle attributen ontbreken in dit werk. Hierdoor is het moeilijk om Nicodemus met zekerheid te benoemen. Het is uiteraard passend in de Florentijnse traditie dat het hier om Nicodemus gaat. Het is vrij uniek dat zo vroeg in de zestiende eeuw een schilder zichzelf weergaf als Nicodemus in een voorstelling met enkel Nicodemus en Christus. Het is deze compositie die ook Bandinelli gebruikte in zijn beroemde grafmonument uit 1554 - 1559 (SS. Annunziata, Firenze, afbeelding 98). Rosso Fiorentino (1494 - 1540) zou zichzelf eveneens hebben weergegeven als Nicodemus.⁴⁰⁷ De zelfportrettering als Nicodemus werd overgenomen door de kunstenaarskring rond Bandinelli. Hierbij waren Pontormo, Bronzino en Salviati de sleutelfiguren.⁴⁰⁸ Deze traditie uit de beeldhouwkunst vond op deze manier ook zijn toegang tot de schilderkunst.

Jacopo da Pontormo (1494 - 1557) was een leerling van Andrea del Sarto.⁴⁰⁹ Zijn belangrijkste werk bevindt zich in de Capella Caponi in de Santa Felicità te Firenze. Zijn kruisafneming uit 1525 - 1528 in deze Capponi - kapel (Capella Caponi, Firenze, afbeelding 90) bevat rechts achteraan een portret van een man die zich net buiten het gebeuren lijkt te bevinden. Dit personage heeft geen attribuut bij zich.⁴¹⁰ Hij bevindt zich niet aan de voeten of

⁴⁰⁴ IDEM, p. 128.

⁴⁰⁵ POLLEROS, F. (1988), p. 228; POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 296 - 297.
Deze lamentatie is het bovenste gedeelte van een verloren gegaan altaarstuk.

⁴⁰⁶ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 296.

⁴⁰⁷ COX-REARICK, J. (1993).

⁴⁰⁸ COX-REARICK, J. (1993).

⁴⁰⁹ MCCORQUODALE, C. (2006), p. 13.

⁴¹⁰ FORSTER, K. (1966), p. 61 - 66.

het hoofdeinde van Christus. Het lichaam van Christus wordt gedragen door twee niet nader te identificeren jongelingen.⁴¹¹ Zijn kledij is eerder deze van een ambachtsman, niet van een welstellend personage. Deze kledij is eveneens contemporain.⁴¹² Om die reden lijkt dit personage in de literatuur aan Nicodemus verbonden te worden.⁴¹³ Dit is echter niet met zekerheid aan te tonen. Wat wel kan bevestigd worden is dat dit personage een zelfportret is van Pontormo. Portretten van Pontormo komen frequent voor. Vooreerst tekende hij zichzelf op verschillende leeftijden. Wanneer we een zelfportret van Pontormo uit 1528 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 91) vergelijken met de kruisafneming, zien we dat deze personages identiek zijn.⁴¹⁴ Verder tekende Bronzino, met wie hij zijn hele leven lang op goede voet stond, een portret van Pontormo tussen 1535 en 1540 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 92).⁴¹⁵ Op deze afbeelding lijkt Pontormo al iets ouder dan op de kruisafneming.⁴¹⁶ Dit klopt dan ook met de datering van beide werken.

Agnolo Bronzino (1503 - 1572) was als leerling van Filippino Lippo en Pontormo bekend met deze zelfportrettering.⁴¹⁷ Hij ontwikkelde een levenslang contact met Pontormo. Bronzino schilderde een bevolkte lamentatie tussen 1543 - 1545 (Musée de Beaux-Arts, Besancon, afbeelding 93).⁴¹⁸ Dit werk werd vervaardigd als altaarstuk voor de door hem gedecoreerde kapel van Eleonora van Toledo in het Pallazo Vecchio te Firenze.⁴¹⁹ In 1545 leverde hij het schilderij. In datzelfde jaar werd het werk reeds geschonken aan kardinaal Perrenot de Granvelle voor de kapel van Karel V in Besancon.⁴²⁰ Hierop werd de lamentatie vervangen door een replica. Rechts op het schilderij wordt een groep van drie bebaarde mannen weergegeven. Deze personages betreuren van op een afstand de dode Christus. Ze hebben echter geen direct contact met de lamentatie zelf. De twee mannen op het voorplan dragen beiden de attributen van Nicodemus. De linkse figuur draagt de zalfpot, de rechtse de spijkers en de tang. De figuur op de achtergrond draagt geen kenmerkende attributen. De drie mannen kunnen alle drie geïdentificeerd worden als portretten. Links bevindt zich

⁴¹¹ IBIDEM.

⁴¹² COX - REARICK, J. (1964).

⁴¹³ IBIDEM.

⁴¹⁴ BERTI, L. (1964), p. CX - CXII.

Dit zelfportret is bekend uit een voorstudie in een schetsboek uit 1428. Dit zelfportret werd geconcipieerd met rood krijt op roze papier.

⁴¹⁵ BROCK, M. (2002), p. 13.

⁴¹⁶ N.N. (1984), p. 99.

⁴¹⁷ MCCORQUODALE, C. (2006), p. 14; BECHERUCCI, L. (1953), p. 1.

⁴¹⁸ FREEDBERG, S. (1970), p. 182.

⁴¹⁹ COX-REARICK, J. (1993).

⁴²⁰ BECHERUCCI, L. (1953), p. 10.

Bandinelli.⁴²¹ Wanneer dit portret vergeleken wordt met een zelfportret van Bandinelli uit 1530 (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, afbeelding 94), valt de gelijkenis duidelijk op.⁴²² Er zijn meerdere zelfportretten waarnaar verwezen kan worden.⁴²³ Een vergelijking met het portret van Bandinelli in *het martelaarschap van St. Lorenzo* uit 1565 - 1569 (San Lorenzo, Firenze, afbeelding 95) toont eveneens de overeenkomst. Het tweede portret, de figuur achteraan in het midden, is dat van Pontormo.⁴²⁴ Bronzino portretteerde Pontormo reeds eerder. Deze tekening (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 92) werd enkele jaren voor de lamentatie gemaakt.⁴²⁵ Desalniettemin kan Pontormo duidelijk herkend worden. Aangezien de tekening en het schilderij het aangezicht van Pontormo vanuit eenzelfde hoek weergeven, is vergelijken eenvoudig. Vooral de diepliggende ogen met dikke oogleden zijn kenmerkend. Deze zien we ook terug in het zelfportret van Pontormo.⁴²⁶ De derde figuur is Bronzino zelf. Zijn portret met typerende rechte neus kwam later ook voor in *het martelaarschap van St. Lorenzo* (San Lorenzo, Firenze, afbeelding 95). Ter vergelijking hebben we ook een portret van Bronzino. Dit portret werd gemaakt door een onbekende meester tussen 1545 en 1550 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 96). Ook dit gezicht toont grote gelijkenis met het portret op het schilderij. Het wordt hierbij duidelijk dat Bronzino zichzelf afbeeldde samen met de kunstenaars met wie hij contacten onderhield. De vraag rijst nu welke van deze personages als Nicodemus mag beschouwd worden. De attributen van Nicodemus zijn verdeeld over Bandinelli en Bronzino, en zo zijn ook de meningen over hun toeschrijving. Aan de ene zijde wordt Bandinelli door zijn zelfportret als Nicodemus beschouwd.⁴²⁷ Hier zou Nicodemus dan zijn taak als oudste kunstenaar volbrengen. Pontormo en Bronzino kunnen dan beschouwd worden als de navolgers van hun oudere voorbeeld. Anderzijds zou ook Bronzino als Nicodemus beschouwd kunnen worden.⁴²⁸ Hij is in het bezit van de spijkers en de tang. Hij is eveneens de effectieve vervaardiger van het werk. Pontormo krijgt in beide gevallen geen enkele functie. Beide verklaringen zorgen er ook voor dat Jozef van Arimathea, de andere figuur, attributen bij zich heeft die hem vreemd zijn. Een derde optie kan zijn dat Bronzino de attributen splitste over de samenhangende groep van kunstenaars. Op die manier kunnen de drie kunstenaars als één

⁴²¹ BROCK, M. (2002), p. 186.

⁴²² GALICKA I. en SYGIETYNSKA H. (1992), p. 805.

⁴²³ Zie Infra: p. 70 - 72.

⁴²⁴ BROCK, M. (2002), p. 186.

⁴²⁵ N.N. (1984), p. 99.

⁴²⁶ COX - REARICK, J. (1964); BERTI, L. (1964), p. CX - CXII.

⁴²⁷ COX-REARICK, J. (1993).

⁴²⁸ BROCK, M. (2002), p. 186.

eenheid beschouwd worden die het personage Nicodemus als eerste kunstenaar vertegenwoordigen. Zo'n personificatie met Nicodemus door middel van de attributen gebeurde wel meer. De kunstenaar bestendigde hier de link met Nicodemus door de attributen, maar was daarom niet de enige Nicodemus op het tafereel.⁴²⁹ De ontduubeling van Nicodemus vinden we ook terug bij Adam Kraft (St. Sebald, Nürnberg, afbeelding 110).⁴³⁰

Francesco Salviati (1510 - 1563) werd geboren in Firenze als Francesco de' Rossi. Samen met Giorgio Vasari genoot hij zijn opleiding bij Baccio Bandinelli.⁴³¹ Hij behoorde bijgevolg tot een ietwat jongere generatie dan Pontormo en Bronzino. Salviati stond onder rechtstreekse invloed van Bandinelli. Na verscheidene reizen keerde hij tussen 1543 en 1548 terug naar Firenze.⁴³² Hier schilderde hij tussen 1545 en 1548 een kruisafneming voor de kapel van Giovanni en Pierro d'Agostino Dini in de Santa Croce te Firenze (Museo dell'Opera di Santa Croce, Firenze, afbeelding 97).⁴³³ Nicodemus bevindt zich bovenaan het kruis en houdt de tang en nagels in de lucht. Hij heeft een donkere baard.⁴³⁴ Dit personage zou eveneens een zelfportret van de kunstenaar zijn.

Hoewel Baccio Bandinelli, geboren Bartolommeo Brandini (1488 - 1560), de oudste was van deze Florentijnse kunstenaarskring, dateert zijn zelfportret als Nicodemus pas ca. 1554 - 1559.⁴³⁵ Het gaat hier dan ook om zijn grafmonument (SS. Annunziata, Firenze, afbeelding 98). Bandinelli was de leermeester van Giorgio Vasari en Francesco Salviati.⁴³⁶ Hij werkte omstreeks 1511 in de SS. Annunziata. Dit wordt bevestigd door een betaling die aan hem gebeurde in maart 1512.⁴³⁷ In hetzelfde jaar was ook de achttienjarige Pontormo hier aan het werk.⁴³⁸ Baccio Bandinelli was werkzaam midden in de Florentijnse schilderskring

⁴²⁹ SCHLEIF, C. (1993), p. 621 - 622.

⁴³⁰ Zie Infra: IV. 2. Duitsland en de Nederlanden.

⁴³¹ FREEDBERG, S. (1970), p. 300.

⁴³² In 1530 trok hij richting Rome. Tussen 1538 en 1539 keerde hij terug naar Firenze. In 1539 trok hij naar Bologna. Tussen 1540 en 1541 verbleef hij in Venetië. Tussen 1543 en 1548 keerde hij terug naar Firenze onder Cosimo de Medici.

FREEDBERG, S. (1970), p. 301.

⁴³³ IBIDEM.

⁴³⁴ COX-REARICK, J. (1993).

⁴³⁵ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 297.

⁴³⁶ FREEDBERG, S. (1970), p. 300.

⁴³⁷ SHEARMAN, J. (1960), p. 155.

⁴³⁸ De aanwezigheid van Pontormo in de SS. Annunziata werd voor het eerst vermeld op 31 januari 1512. Pontormo was toen achttien jaar oud. Op 11 maart 1512 werd Kardinaal Giovanni de' Medici tot paus gekozen. Ter ere hiervan kreeg Andrea di Cosimo Feltrini de opdracht een nieuw wapenschild te schilderen boven de hoofdboort van de SS. Annunziata. Hierbij diende hij eveneens de figuren Geloof en Liefdadigheid te schilderen. Hiervoor riep hij de hulp in van Pontormo. SHEARMAN, J. (1960), p. 153.

die zichzelf afbeeldde als Nicodemus. Dit is eveneens te zien aan zijn aanwezigheid op de lamentatie van Agnolo Bronzino (Musée de Beaux-Arts, Besançon, afbeelding 93).⁴³⁹ Het is dus niet zo verwonderlijk dat ook hij zichzelf neerzette als Nicodemus. Vooral niet omdat Michelangelo net hiervoor aan zijn piëta begon (Museo Opera del Duomo, Firenze, afbeelding 101). Baccio Bandinelli werkte zijn hele leven om de kunst van Michelangelo te overtreffen. De identificatie van Nicodemus met Bandinelli is vrij eenvoudig. Dit komt omdat Bandinelli een groot aantal zelfportretten vervaardigde.⁴⁴⁰ Enkele van deze zelfportretten waren zelfstandige gesculpteerde portretkoppen in hoogrelief. Er zijn vier dergelijke portretkoppen bewaard. Deze stammen uit verschillende periodes uit het leven van Bandinelli.⁴⁴¹ Op al deze portretten is te zien hoe Bandinelli een plat profiel had, een dunne, lange neus en een volle krullende baard.⁴⁴² Het zelfportret van Bandinelli in Warschau geeft de kunstenaar weer op gevorderde leeftijd (Jablonna Palace, Warschau, afbeelding 99).⁴⁴³ Op het voorhoofd zijn de sporen van ouderdom duidelijk te zien, in tegenstelling tot de portretten uit Parijs of Berlijn. Dit portret moet dus uit dezelfde periode dateren als het grafmonument. De kunstenaar bracht ter identificatie een inscriptie aan: BACCIO BANDINELLI CIVIS FIORENTINO.⁴⁴⁴ Op de achterzijde van het grafmonument van Bandinelli bevinden zich twee portretten. Het ene portret stelt zijn echtgenote Giacoma Dona voor.⁴⁴⁵ Het andere portret is opnieuw een zelfportret (SS. Annunziata, Firenze, afbeelding 100). Dit zelfportret vertoont dezelfde tekenen van ouderdom als het portret uit Warschau. Dit portret dateert uit dezelfde periode als het concipieren van het grafmonument zelf. Dit geeft ons een sluitend referentiekader om de Nicodemus mee te vergelijken.

Nicodemus zit geknield op de rechterknie boven op een marmeren altaar. Op zijn linkerknie rust de gestorven Christus. Het onderlichaam van Christus ligt op een blok met daarin de naam Bandinelli gegraveerd. Onderaan het tafereel op het altaar liggen de attributen van Nicodemus.⁴⁴⁶ Wanneer het aangezicht van Nicodemus wordt vergeleken met de zelfportretten van omtrent dezelfde periode, zijn de gelijkenissen frappant. Vooral de baard –

⁴³⁹ FREEDBERG, S. (1970), p. 182.

⁴⁴⁰ GALICKA I. en SYGIETYNSKA H. (1992), p. 805.

⁴⁴¹ BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, terracotta, Kaiser-riedrich Museum, Berlijn.

BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, Marmer, Musée du Louvre, Parijs.

BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, ca. 1555, Marmer, Jablonna Palace, Warschau.

BANDINELLI, Baccio, piëta, *detail: zelfportret*, 1558 - 1559, marmer, SS. Annunziata, Firenze.

⁴⁴² GALICKA I. en SYGIETYNSKA H. (1992), p. 805.

⁴⁴³ IDEM, p. 807.

⁴⁴⁴ IDEM, p. 805.

⁴⁴⁵ IBIDEM.

⁴⁴⁶ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 297.

en haargroei en de neus zijn herkenbaar. De moeilijkheid bestaat echter dat het bij de zelfportretten steeds ging over een weergave in profiel. Baccio Bandinelli was eveneens schilder. In 1530 portretteerde hij zichzelf wijzend naar een tekening van Hercules en Cacus (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, afbeelding 94). Dit schilderij biedt een frontale weergave van de kunstenaar. Bandinelli is hier weliswaar jonger. Toch valt de gelijkenis op. Er kan met vrij grote zekerheid gesteld worden dat ook Baccio Bandinelli zichzelf portretteerde als Nicodemus.⁴⁴⁷

Het is interessant om de piëta van Bandinelli tegenover die van Michelangelo te plaatsen. Bandinelli begon zijn exemplaar als reactie op deze van Michelangelo, alhoewel hij deze waarschijnlijk nooit gezien heeft.⁴⁴⁸ De piëta van Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564) is het bekendste voorbeeld van een zelfportret als Nicodemus. De *Florentijnse piëta* (Museo Opera del Duomo, Firenze, Afbeelding 101) werd door Michelangelo tussen 1547 en 1555 gemaakt voor zijn eigen grafmonument.⁴⁴⁹ Hij werkte de sculptuur nooit af.⁴⁵⁰ Michelangelo was bekend met de eerdere voorbeelden van deze thematiek. Hij werkte niet enkel in Firenze, waar de traditie van zelfportrettering ontstaan was. Hij had ook kennis van het werk van Niccolò dell' Arca in Bologna.⁴⁵¹ Het is bijgevolg niet verwonderlijk dat ook hij zichzelf als de farizeeër afbeeldde. Michelangelo trachtte met dit werk vier figuren te verkrijgen uit één blok marmer, en wou op die manier de door hem bewonderde antieke Laocoongroep overtreffen.⁴⁵² Deze sculptuur stelt een fusie voor van een kruisafneming en een lamentatie. Een dergelijke verschijningsvorm was al terug te vinden bij zijn voorgangers. In 1365 concipieerde Giovanni da Milano reeds een gelijkaardig opgehouden Christus met de drie Marieën (Galleria dell'Academia, Firenze, afbeelding 102).⁴⁵³ De graflegging van Fra Filippo Lippi uit 1457 - 1504 (Musée Thomas – Henry, Cherbourg, afbeelding 103) was eveneens een voorganger van deze compositie.⁴⁵⁴ Ook in dit werk ondersteunt één ongedefinieerde man het lichaam van Christus, geholpen door twee vrouwen. Het werk van Michelangelo stelt Maria

⁴⁴⁷ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 297.

⁴⁴⁸ De *Florentijnse piëta* van Michelangelo werd pas in de achttiende eeuw naar Firenze gebracht.

⁴⁴⁹ VASARI, G. (1967), p. 218.

⁴⁵⁰ WALLACE, W. (2009), p. 126 - 128.

⁴⁵¹ Toen Niccolò dell'Arca in 1494 stierf, waren de sculpturen voor de Arca van St. Domenicus niet helemaal voltooid. Michelangelo werkte deze vervolgens af. Zo zouden de figuren St. Proculus, St. Petronius en een knielende engel door hem geconcipieerd zijn.

SEYMOUR, C. J. (1966), p. 185.

⁴⁵² WALLACE, W. (2010), p. 126 - 128; Ed. TOMAN, R. (2007), p. 226 - 227.

⁴⁵³ DE TOLNAY, C. (1960), p. 86.

⁴⁵⁴ MENGIN, V. (1950), p. 2 - 4.

Magdalena, Christus, Nicodemus en een onbekende vrouw voor. Nicodemus staat achter de groep en ondersteunt Christus. Deze piëta werd vooraf gegaan door een ontwerp-tekening omstreeks 1547. Op deze tekening ontbrak Nicodemus echter.⁴⁵⁵ In datzelfde jaar begon Michelangelo te werken aan de piëta.⁴⁵⁶ In de uiteindelijke sculptuur resulteerde de Nicodemusfiguur in een personage met kap en ongepolijst aangezicht.⁴⁵⁷ Over dit ongepolijst gezicht ontstond later discussie in de geest van het nicodemisme. Het is hierbij niet duidelijk of dit een bewuste keuze was, of het resultaat was van het niet afwerken van het beeld. Giorgio Vasari beschreef hoe hij in 1553 in opdracht van paus Julius III tekeningen diende op te halen in het huis van Michelangelo in Mocel de'carvi.⁴⁵⁸ Op dat moment was de beeldhouwer bezig aan de piëta voor zijn grafmonument. Vasari beschreef hoe Michelangelo toen al niet tevreden was over het resultaat en zijn sculptuur voor hem verborgen hield.⁴⁵⁹ De druk om het werk af te maken, een fout in het marmer of een afgebroken been resulteerden er uiteindelijk in dat Michelangelo een hekel kreeg aan de piëta en het beeld uiteindelijk stuksloeg in 1555.⁴⁶⁰ Tiberio Calcagni zou achteraf met toestemming van de kunstenaar de sculptuur afwerken in opdracht van Francesco Bandini.⁴⁶¹ Hierbij ontbrak het linkerbeen van Christus. Dit ontbrekende been werd later teruggevonden in het nalatenschap van Danielle da Voltera.⁴⁶² Aangezien de piëta slechts één mannelijk personage telt, die daarbij geen enkel attribuut bij zich draagt, ontstond doorheen de geschiedenis de discussie of dit personage nu Jozef van Arimathea of Nicodemus voorstelde. Daar in Firenze een traditie heerste van personificatie met de eerste christelijke kunstenaar lijkt het logisch aan te nemen dat het hier om Nicodemus gaat.⁴⁶³ Ook contemporaine bronnen als Vasari en Condivi onderschreven deze these.⁴⁶⁴ Vasari bevestigde eveneens de gedachte dat Nicodemus een zelfportret is.⁴⁶⁵ Hij voegde bij wijze van bewijs een beschrijving van de fysionomie van Michelangelo toe.⁴⁶⁶

⁴⁵⁵ DE TOLNAY, C. (1960), p. 86.

⁴⁵⁶ Ed. TOMAN, R. (2007), p. 226 - 227.

⁴⁵⁷ WALLACE, W. (2009), p. 126 - 128.

⁴⁵⁸ FREY, K. (1930), p. 58.

⁴⁵⁹ IBIDEM.

⁴⁶⁰ VASARI, G. (1967), p. 204 - 205.

⁴⁶⁰ Ed. TOMAN, R. (2007), p. 226 - 227.

⁴⁶¹ VASARI, G. (2007), p. 264.

⁴⁶² Ed. TOMAN, R. (2007), p. 226 - 227.

⁴⁶³ Wolfgang Stechow voerde hier een diepgravend onderzoek naar. Ook zijn conclusie ging uit in het voordeel van Nicodemus.

STECHOW, W. (1963), p. 289 - 302.

⁴⁶⁴ VASARI, G. (1967), p. 179 - 180; CONDIVI, A. (1976), p. 90.

⁴⁶⁵ COX-REARICK, J. (1993).

⁴⁶⁶ Vasari beschreef Michelangelo als een middelmatig grote man met brede schouders, hoog, hoekig en met zeven rechte lijnen gegroefd voorhoofd, hoge slapen, grote oren, de neus geplet door een vuistslag

Verder kunnen we dit ijken aan bestaande portretten van Michelangelo. Vooreerst schilderden verscheidene kunstenaars een portret van de kunstenaar. Zo is er onder andere een portret van de hand van Baccio Bandinelli bewaard gebleven (Musée du Louvre, Parijs, afbeelding 104). Dit werk stelt Michelangelo echter voor dertig jaar voor het maken van de Florentijnse piëta. Daniele Ricciarelli da Volterra tekende kort na 1553 het portret van Michelangelo (Teylers museum, Haarlem, afbeelding 105). Michelangelo was waarschijnlijk tussen 73 en 75 jaar op dit portret. Dit was ongeveer dezelfde leeftijd die hij had op het moment dat hij aan zijn piëta werkte. De baardgroei, neus en oogleden van de tekening en de sculptuur vertonen gelijkenissen. Het is echter moeilijk om een ongepolijst gelaat te vergelijken. Het is in ieder geval zeker mogelijk dat het hier om een zelfportret gaat. Zeker wanneer rekening gehouden wordt met het feit dat dit portret bedoeld was voor zijn grafmonument. Daniele da Volterra concipieerde eveneens een portretbuste van Michelangelo. Deze buste vertoont duidelijke gelijkenissen met Nicodemus in de piëta (Museo Nazionale del Bargello, Firenze, afbeelding 106).

Er zijn verschillende mogelijkheden geopperd waarom Nicodemus als zelfportret in dit geval niet zou zijn gepolijst. Vooreerst was de piëtagroep niet af bij vernietiging. Het is echter vreemd dat Tiberio Calcagni dit niet gecorrigeerd heeft bij herstelling. Een volgende mogelijkheid is dan dat Michelangelo zijn eigen aangezicht niet wilde afgewerkt zien in een sculptuur waar hijzelf niet tevreden over was. Een derde optie is de Bijbelse interpretatie.⁴⁶⁷ Nicodemus werd daar gezien als de verborgen, nachtelijke volgeling van Christus wiens aangezicht diende te worden verduisterd.⁴⁶⁸ Een laatste interpretatie oppert dat het verhaal van de vernieling van het beeld enkel een kunstenaarslegende is. Het beeld zou zoals bij Michelangelo wel vaker gebeurde gewoon onafgewerkt gebleven zijn door de ontevredenheid van de kunstenaar.⁴⁶⁹ Het lijkt het meest plausibel dat het ongepolijste aangezicht slechts het gevolg is van het nooit helemaal af raken van de piëta.

Deze *Florentijnse piëta* wordt vaak gezien in het licht van het nicodemisme.⁴⁷⁰ Het nicodemisme was ten volle actief in de periode waarin Michelangelo aan zijn piëta werkte.

van Torrigiano, kleine ogen, dunne wenkbrauwen, dunne lippen (waarbij de onderlip voller was), uitstulpende kin, donker haar en niet volledig volle baard.

VASARI, G. (2007), p. 285 - 290.

⁴⁶⁷ Dit wordt vaak gezien als een figuratie van het nicodemisme ed. CROSS, F. (1997), p. 1152.

⁴⁶⁸ WALLACE, W. (2009), p. 126 - 128.

⁴⁶⁹ Ed. TOMAN, R. (2007), p. 226 - 227.

⁴⁷⁰ Zie Supra: III. 4. De zestiende eeuw.

Michelangelo was bevriend met Vittoria Collona.⁴⁷¹ Zij was betrokken bij de Viterbo - groep en de Valdianen. Michelangelo had haar de schets uit 1547 getoond.⁴⁷² Zij stierf in datzelfde jaar. Michelangelo zou zichzelf als Nicodemus hebben geportretteerd om zijn sympathie voor de nicodemisten te uiten. Hij zou vervolgens het werk vernietigd hebben uit angst voor vervolging.⁴⁷³ Dit is echter vrij onwaarschijnlijk. Kunstenaars uit Firenze portretteerden zich al jaren als Nicodemus. Michelangelo paste in deze traditie en diende geen nicodemist te zijn om zichzelf in zijn piëta weer te geven. Verder stond de Viterbo - groep op goede voet met paus Paulus III. Op de studie die Michelangelo aan Vittoria Collona liet zien ontbrak Nicodemus. Michelangelo had dus tijdens deze ontmoeting met haar geen intentie om zich als nicodemist te portretteren. Vasari en Condivi maakten ook geen enkele melding van de nicodemistische banden van Michelangelo.

Naast deze voorbeelden blijkt de gewoonte om zich als kunstenaar af te beelden als Nicodemus nog veel wijder verspreid. Ook buiten deze Florentijnse kringen en de bredere omgeving van Emilia – Romana werd dit opgepikt. Zo heeft ook Titiaan (1488/1490 - 1576), die werkte in Venetië, zichzelf weergegeven als Nicodemus. Titiaan liet zelf meerdere zelfportretten na. Zo schilderde hij een exemplaar rond 1562 (Staatliche Museen, Berlijn, afbeelding 107) en eveneens een exemplaar in 1566 (Museo del Prado, Madrid, afbeelding 108). In 1559 concipieerde Titiaan de graflegging voor Filips II van Spanje (Museo del Prado, Madrid, afbeelding 109).⁴⁷⁴ De figuur met de witte baard aan het hoofdeinde van Christus is dezelfde figuur als op de zelfportretten. Hij wordt in het algemeen beschouwd als Nicodemus.⁴⁷⁵ Er zijn opnieuw geen attributen aanwezig en Nicodemus staat hier zeker niet op zijn traditionele plaats. Hoe later we in de zestiende eeuw komen, hoe minder conventioneel de voorstellingen. Hierdoor wordt het moeilijk nog verder te identificeren.

Systematische vergelijking van zelfportretten, portretten en kruisafnemingen en lamentaties zou waarschijnlijk nog heel wat meer voorbeelden aan het licht brengen. Doordat de kunstenaar ook steeds vrijer omsprong met de figuratie van Nicodemus, is het ook moeilijk om altijd sluitend het personage Nicodemus te identificeren. Vaak werden op deze taferelen steeds meer personages bijgevoegd die in het oorspronkelijke passieverhaal niet voorkwamen.

⁴⁷¹ SHRIMPIN - EVANGELIDIS, V. (1989), p. 58.

⁴⁷² KRISTOF, J. (1989), p. 172 - 173.

⁴⁷³ KRISTOF, J. (1989), p. 180.

⁴⁷⁴ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 290.

⁴⁷⁵ SCHLEIF, C. (1993), p. 611.; POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 290.

Het wordt bijgevolg haast onmogelijk om in de schilder - of beeldhouwkunst na 1550 steeds ieder personage te benoemen. Deze gewoonte van overvolle passietaferelen nam het vanaf dan vaak over van de gestructureerde voorgangers. In enkele gevallen helpen de attributen nog om de personages te onderscheiden, maar ook dit minderde naar het einde van de zestiende eeuw. Door het verpersoonlijken van de figuren raakten de gestandaardiseerde taferelen in onbruik. Verder werd het portret in de hoedanigheid van Nicodemus niet enkel in Italië toegepast. Het is echter moeilijk om een duidelijke evolutie van een traditie weer te geven in andere streken. Er zijn ook in Duitsland voorbeelden te vinden van zelfportretten als Nicodemus. Deze lijken echter eerder losstaande exemplaren te zijn en geen algemene tendens.

IV. 2. Duitsland en de Nederlanden

Het zelfportret van Adam Kraft (1455/1460 - ca. 1508) op de *Schreyer - Landauer epitaaf* (St. Sebald, Nürnberg, afbeelding 110) is wellicht het bekendste voorbeeld buiten Italië. In 1477 besloten de neven Sebald Schreyer en Matthaüs Landauer hun familiegraven in de St. Sebalduskerk te restaureren.⁴⁷⁶ Aangezien de originele muurschilderingen onherroepelijk beschadigd waren, riepen ze in 1490 Adam Kraft in om deze te vervangen door een meer duurzame oplossing.⁴⁷⁷ Adam Kraft kreeg contractueel de opdracht zich volledig aan de originele compositie te houden.⁴⁷⁸ Aan de rechterzijde van het werk werden echter twee figuren bijgevoegd. Het gaat hier om twee baardige mannen. De figuur uiterst rechts op de epitaaf heeft de doornkroon in de handen. De figuur dichterbij Christus heeft de tang en de hamer vast. Dit laatste personage heeft een breed gezicht en een dikke, krullende baard.⁴⁷⁹ Beide figuren zijn in een gesprek verwickeld. Hoewel Adam Kraft dus figuren aan het tafereel had toegevoegd die niet in het contract vermeld stonden, ontving hij toch de volledige betaling. Daarboven werd nog een bonus betaald en een kleine som aan zijn echtgenote.⁴⁸⁰ Dit wijst er op dat de opdrachtgever tevreden was en de toevoegingen bijgevolg

⁴⁷⁶ SCHLEIF, C. (1993), p. 599.

⁴⁷⁷ SCHLEIF, C. (1993), p. 600.

⁴⁷⁸ De opdrachtgevers wilden een letterlijke overname van de muurschildering in steen. Dit werd opgenomen in het contract dat samen met de bevestiging van de betaling bewaard wordt in het stadsarchief van Nürnberg (Rep. B14/I. Bd. 7, fol. 186r.). Deze documenten werden integraal geïntegreerd in: DAUN, B., *Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit*, Berlijn, 1897, p. 20 - 21.

⁴⁷⁹ SCHLEIF, C. (1993), p. 599.

⁴⁸⁰ DAUN, B. (1897), p. 20 - 21.

gebeurden met toestemming van deze laatste.⁴⁸¹ De figuur met de hamer en de tang is Nicodemus. Adam Kraft onderscheidde hem duidelijk van Jozef van Arimathea door middel van de attributen. Deze Nicodemus zou een zelfportret zijn van de kunstenaar. Enkele jaren later, in 1493, kreeg Adam Kraft de commissie van Hans IV Imhoff om het sacramenthuis van de St. Lorenzkerk te Nürnberg te ontwerpen en uit te voeren. In 1496 hadden de kunstenaar en zijn atelier deze opdracht uitgevoerd. Onderaan deze indrukwekkende sacramentstoren bevinden zich drie geknielde figuren die het gewicht op hun schouders lijken te dragen. De middelste figuur is een zelfportret van Adam Kraft met de beeldhouwerhamer (st. Lorenz, Nürnberg, afbeelding 111).⁴⁸² Wanneer dit portret vergeleken wordt met de Nicodemus in de *Schreyer - Landauer epitaaf* is het duidelijk dat het hier om een zelfportret gaat.⁴⁸³ Jozef van Arimathea is op deze epitaaf eveneens een portret. Hij stelt de donor Mattheus Landauer voor.⁴⁸⁴ De figuren die zich aan het hoofd en de voeten van Christus bevinden en de lijkwade vasthebben, dragen dezelfde hoeden als Kraft en Landauer (St. Sebald, Nürnberg, afbeelding 112). Deze manier van zich uitbeelden als Nicodemus naast de aanwezigheid van een Bijbelse Nicodemus werd wel vaker toegepast.⁴⁸⁵ Door middel van gelijkende kledij en attributen werd een link gelegd tussen opdrachtgever en uitvoerder enerzijds en respectievelijk Jozef van Arimathea en Nicodemus anderzijds. Deze ontubbeling van attributen zorgde ervoor dat de Kraft en Landauer bij het tafereel betrokken konden zijn zonder er midden in te staan.

Tilman Riemenschneider (ca. 1460 - 1531) was als tijdgenoot van Adam Kraft werkzaam in Würzburg. Hier concipieerde hij het *Maidbrunn altaarstuk* (Maidbronn, Rimpar, afbeelding 113). Dit altaarstuk stelt de lamentatie voor en bevindt zich boven het hoofdaltaar van de kerk van het voormalige cisterciënzerklooster.⁴⁸⁶ Het is mogelijk dat dit werk oorspronkelijk niet voor deze plaats bestemd was. Justus Bier poneerde dat Riemenschneider deze lamentatie maakte voor de grafkapel van de Grumbachfamilie te Rimpar.⁴⁸⁷ Het altaarstuk werd vervaardigd tussen 1519 en 1526.⁴⁸⁸ Centraal in de compositie bevindt zich Nicodemus met zalfpot. Becker gaf in 1849 reeds aan dat dit een zelfportret zou kunnen

⁴⁸¹ SCHLEIF, C. (1993), p. 602.

⁴⁸² SEKULES, V. (2001), p. 37.

⁴⁸³ SCHLEIF, C. (1993), p. 599; SEKULES, V. (2001), p. 37.

⁴⁸⁴ Zie Infra: VI. Appendix: Jozef van Arimathea.

⁴⁸⁵ SCHLEIF, C. (1993), p. 621 - 622.

⁴⁸⁶ SCHLEIF, C. (1993), p. 604.

⁴⁸⁷ BIER, J. (1982), p. 111 - 112.

⁴⁸⁸ Het klooster werd verbouwd tot de huidige vorm omstreeks 1519. Dit is de terminus post quem. Tilman Riemenschneider werd opgesloten voor zijn participatie in de Duitse Boerenoorlog. Hierna kreeg hij geen grote opdrachten meer.

SCHLEIF, C. (1993), p. 604.

zijn.⁴⁸⁹ Wanneer we het gladgeschoren aangezicht van Nicodemus naast het grafportret door zijn zoon Jörg Riemenschneider uit 1531 leggen (Marienkapelle, Würzburg, afbeelding 114) zien we dat dit dezelfde persoon is. Ook het contemporaine hoofddekseel met links en rechts opgetrokken randen komt overeen.

Dit alles toont aan dat ook in Duitsland de legende van Nicodemus als eerste christelijke kunstenaar was doorgedrongen. Hierbij komt de vraag opsteken hoe een beeldhouwer in Nürnberg of Würzburg in contact kwam met deze legende. Vooreerst kunnen we kijken naar de verspreiding van replica's van de *Volto Santo*. In de St. Gangolfkerk te Bamberg bevond zich vanaf 1356 een *Volto Santo*.⁴⁹⁰ Tilman Riefenschneider was zelf werkzaam in Bamberg aan de tombe voor keizer Henry II in de kathedraal van 1499 tot 1513. In de late veertiende eeuw werd eveneens te Nürnberg een *Volto Santo* opgericht. Dit gebeurde in het voormalige karmelietenklooster in Weißenburg. Onder het kruisbeeld stond vermeld dat het hier om het heilige kruis van Lucca ging. Bij het kruis bevond zich een vioolspeler en een zilveren schoen.⁴⁹¹ Ook te Nürnberg was men dus goed bekend met de legenden rond Nicodemus en de *Volto Santo*. Dit werd eveneens gestimuleerd door het feit dat aan het begin van de veertiende eeuw Friedrich IV, burggraaf van Nürnberg, door keizer Lodewijk IV de Beier naar Lucca werd gestuurd.⁴⁹²

De vraag of deze traditie zou zijn overgenomen in de Vlaamse kunst kende reeds vele mogelijke antwoorden. Er bestaat een levendige discussie over in hoeverre ook Vlaamse kunstenaars als Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes of Dirk Bouts zichzelf afbeeldden als Nicodemus. Het fenomeen participant - portret was in Vlaanderen niet onbestaand.⁴⁹³ Er zijn genoeg voorbeelden voor handen waar de opdrachtgever zich liet portretteren in een schilderij. Het is echter niet waarschijnlijk dat in Vlaanderen de traditie om zichzelf te portretteren in Nicodemus eveneens leefde. Een bekend voorbeeld van een mogelijk geacht zelfportret is *St. Lucas tekent de maagd* van Rogier van der Weyden uit 1435 (Museum of Fine Arts, Boston, afbeelding 115).⁴⁹⁴ Deze assumptie wordt gemaakt door middel van vergelijking met een tekening van het aangezicht van Rogier van der Weyden in het *Recueil d'Arras* (Bibliothèque Municipale, Arras, afbeelding 116). Deze verzameling tekeningen werd omstreeks 1565 bijeengebracht door Jacques le Boucq en was gebaseerd op

⁴⁸⁹ BECKER, K. (1849), p. 17.

⁴⁹⁰ ZIMMERMAN, G. (1982), p. 14.

⁴⁹¹ SCHLEIF, C. (1993), p. 609.

⁴⁹² IBIDEM.

⁴⁹³ Dit is een portret in de hoedanigheid van een traditionele participant in het passieverhaal.

⁴⁹⁴ DESTREE, J. (1926), p. 97.

bestaande tekeningen en schilderijen.⁴⁹⁵ Op basis van diezelfde vergelijking wordt ook beweerd dat de figuur Nicodemus in de graflegging uit 1450 (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 49) een zelfportret is.⁴⁹⁶ Wanneer we de portretten vergelijken kan gesteld worden dat Sint Lucas inderdaad enige gelaatstreken gemeenschappelijk heeft met Rogier van der Weyden. Nicodemus wijkt daar meer van af. In beide gevallen is de vergelijking volledig arbitrair. Er is geen sluitend bewijs dat de zelfportrettering van Rogier van der Weyden aantoonbaar is.⁴⁹⁷ Daarbij komt nog dat er eveneens geen zekerheid is of de tekening uit Arras wel een reëel portret is. Het portret werd een eeuw na de dood van Rogier van der Weyden vervaardigd. Een tweede geopperde identificatie is dat Nicodemus een portret zou zijn van Cosimo I de' Medici.⁴⁹⁸ Wanneer we Nicodemus echter vergelijken met een bestaand portret van Cosimo I de' Medici door Bronzino (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 117), is het duidelijk dat ook deze vergelijking niet hard te maken is.⁴⁹⁹ Ook Dirk Bouts zou zijn opdrachtgevers hebben geportretteerd als Nicodemus.⁵⁰⁰ Dit zou het geval zijn geweest in de kruisafneming te Granada (Museo de Capilla Real, Granada, afbeelding 52) en de kopie hiervan te Valencia (Colegio del Patriarca, Valencia, afbeelding 118) en).⁵⁰¹ Als argument wordt hier de gordeltas van Nicodemus aangegeven. Het verfijnde beslag kwam enkel voor in hogere kringen. Dit doet vermoeden dat één van de opdrachtgevers zich liet portretteren. De triptiek in Valencia werd niet door Dirk Bouts zelf geconcipieerd. De opdrachtgever schonk het schilderij aan Juan II van Castilië en liet voor zichzelf een kopie maken.⁵⁰² Het wordt al snel duidelijk dat al deze thesen wel mogelijk zijn, maar niet hard te maken. Er werd eveneens geopperd dat de kunstenaar zich niet diende te portretteren als Nicodemus om zich te vereenzelvigen met de eerste christelijke kunstenaar. Don Denny opperde dat de hoed waarop de doornkroon ligt bij Nicodemus in de lamentatie van Hugo van der Goes (Kunsthistorisch Museum, Wenen, afbeelding 57) een verwijzing is naar de kunstenaar.⁵⁰³ Zo zou het zelfportret van Tilman Riemenschneider ook eerder een verwijzing zijn naar Nicodemus dan

⁴⁹⁵ VAN DIJCK, G.C.M. (2001), p. 75.

⁴⁹⁶ SCHLEIF, C. (1993), p. 612.

⁴⁹⁷ CAMPBELL, L. V. (2009), p. 406.

⁴⁹⁸ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289.

⁴⁹⁹ Bronzino en Pontormo concipieerden beiden een portret van Cosimo I de' Medici. Deze portretten werden echter geruime tijd na de dood van Cosimo vervaardigd.

⁵⁰⁰ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 289.

⁵⁰¹ VAN SCHOUTE, R. (1963), p. 36 - 53.

⁵⁰² PERIER - D'IETEREN, C. (2005), p. 249.

⁵⁰³ DENNY, D. (1980), p. 121 - 124.

een echt portret als Nicodemus (Maidbronn, Rimpf, afbeelding 113).⁵⁰⁴ Dit wordt verklaard doordat er eveneens een Nicodemus aan de voeten van Christus te vinden is.

Uit deze voorbeelden wordt duidelijk dat de traditie van zelfportrettering als Nicodemus uit Italië zich misschien wel verspreidde in enkele gevallen, maar zeker niet als een algemene traditie. Het is bijzonder moeilijk om een sluitend antwoord hierop te vinden zonder te vervallen in subjectieve identificaties op basis van visuele vergelijking. Aangezien Adam Kraft en Tilman Riemenschneider deze traditie toepasten, moet er wel een verspreiding geweest zijn. Zij waren beiden dan ook beeldhouwers. Nicodemus werd in de eerste plaats als de eerste christelijke beeldhouwer gezien.

⁵⁰⁴ SCHLEIF, C. (1993), p. 621 - 622.

V. Besluit

Nicodemus nam doorheen zijn evolutie verscheidene gedaantes aan. Onder invloed van verscheidene factoren groeide zijn belang en bijgevolg ook zijn iconografie. Hij werd rond het jaar 100 voor het eerst vermeld in het evangelie van Johannes. Hier had Nicodemus slechts een beperkte rol in het passieverhaal. Dit had tot gevolg dat er ook niet veel tekstueel materiaal was om in visuele vormen te gebruiken. Door het ontstaan van verschillende literaire bronnen tussen de tweede en de vijfde eeuw ontwikkelde zijn iconografie zich verder. Via verschillende stappen bereikte Nicodemus zo het Byzantijnse Type. Dit Byzantijnse Type had een duidelijke gestandaardiseerde vormentaal die eeuwenlang standhield. In het onderzoek werd duidelijk dat de invloed van dit type over heel Europa cruciaal was. Nicodemus werd voorgesteld als de jongere gezelschapsgenoot van Jozef van Arimathea. Hij had geen karakteristiek aangezicht. Hij werd voorgesteld met de zalfpot, de spijkers, de hamer of de tang. Zijn vaste plaatsing was aan de voeten van Christus. Al deze gekende iconografische kenmerken van Nicodemus ontwikkelden zich echter niet gelijktijdig. Zowel geografisch als chronologisch waren ze verspreid. Door onderlinge contacten tussen tradities en door religieuze vernieuwingen vermengde deze iconografie en ontstonden zo verschillende typologieën.

Dit onderzoek diende de kernmomenten bloot te leggen voor de iconografische ontwikkeling van Nicodemus. We kunnen concluderen dat er drie cruciale tijdstippen waren voor de vorming van dit personage. Om te beginnen was de negende eeuw van groot belang. In deze eeuw kwam alle informatie die werd aangereikt, zowel in de vroegchristelijke literatuur als de vroegste beeldende voorstellingen, samen in een iconografisch herkenbaar personage. Nicodemus werd hier de ambachtsman die de spijkers verwijderde. Het is in principe niet van cruciaal belang of men te maken had met een Oriëntaals, Bretoens of Byzantijns Type. De basis bleef identiek. Nicodemus was een personage dat niet veel emotionele betrokkenheid toonde en stevast zijn opdracht uitvoerde. Hij was geen herkenbaar figuur. Hij was steeds aanwezig en kweet zich gewillig aan zijn taak.

Een volgend cruciaal moment was de ontmoeting van het Byzantijnse Type met de romaanse voorbeelden. Dit gebeurde door de interesse vanuit zowel de politieke als de religieuze wereld voor de byzantijnse voorbeelden. Op dat moment begon zich het Italiaanse Type te ontwikkelen. Hierbij kreeg Nicodemus één prominent gegeven toegevoegd aan zijn iconografie: emotie. Nicodemus behield zijn standaard vormgeving, maar was niet meer enkel

aanwezig in het passieverhaal als uitvoerder. Hij werd emotioneel betrokken bij het gebeuren en rouwde om de dood van Christus. In zijn iconografie deed zich nog één belangrijke evolutie voor. Nicodemus kreeg de taak het lichaam van Christus op te vangen aan de voeten. Dit had tot gevolg dat hij niet meer noodzakelijk herkenbaar diende te zijn aan zijn attributen. In deze fase kwam de zalfpot ook steeds minder frequent voor als attribuut bij de kruisafneming. Vanaf dan moest met meerdere elementen worden rekening gehouden. Zo werden zijn plaatsing, zijn kledij, zijn leeftijd en zijn baardgroei belangrijke factoren. Nicodemus bleef echter een zelden opvallend personage. Hij was een participant in het passieverhaal, maar stond niet op de voorgrond. In deze fase werd frequent gebruik gemaakt van een aureool.

De heropleving van bestaande apocriefe teksten zoals het *evangelie van Nicodemus* zorgde voor een nieuwe belangrijke fase. Door de grotere verspreiding van legenden groeide de populariteit van Nicodemus. Hierbij kwam ook de stijgende populariteit van de Tableaux vivants kijken. Dit zorgde ervoor dat de lamentatie een vaste vorm kreeg. Ook evolueerde de religieuze beleving. Kloosterordes als deze van St. Franciscus stelden een groot belang in medeleven. De lamentatie werd een steeds meer afgebeeld tafereel. Deze factoren zorgden samen met vele andere voor het derde grote moment in de ontwikkeling van Nicodemus. In deze fase was Vlaanderen toonaangevend. Nicodemus werd de baardloze man die zich treurend aan de voeten van Christus bevond. Hij werd een herkenbare figuur. Voorheen werd Nicodemus voorgesteld als een type. In het Vlaanderen van de vijftiende eeuw was hij een man van vlees en bloed. Zijn attributen waren vaak aanwezig, maar dit was niet noodzakelijk zo. Het werk van Rogier van der Weyden was bepalend voor deze voorstelling. Daar zijn erfgenamen zijn atelier na zijn dood nog een hele tijd voortzette, werden veel van zijn figuren hergebruikt. Deze praktijk werd dan ook door andere schilders overgenomen.

Op deze kernmomenten veranderde Nicodemus. Middenin de vijftiende eeuw trad echter in het Vlaamse type een soort willekeur op. Vanaf 1450 begon de standaardweergave aan belang in te boeten. Deze datering werd bepaald door het moment waarop Petrus Christus Jezus spiegelde. Op die manier werd de iconografie van Nicodemus hevig verstoord en vermengd met die van Jozef van Arimathea. In de vijftiende eeuw doken verschillende voorbeelden op waarop de iconografie niet meer duidelijk te herkennen was. In deze eeuw werden veel figuren gekopieerd en in andere contexten geplaatst. Naar het einde van de vijftiende eeuw verdween dan ook de gestandaardiseerde voorstelling van Nicodemus. Hij werd steeds persoonlijker vormgegeven.

Deze persoonlijke weergave van Nicodemus leidt ons naar het volgende doel van dit onderzoek. Wordt deze vrijheid van de figuratie door de kunstenaar gebruikt om zichzelf weer te geven? Vooreerst moet worden aangehaald dat niet enkel de kunstenaar zich portretteerde als Nicodemus. Ook opdrachtgevers hadden hier interesse voor. Dit had vooral te maken met de mogelijkheid die er bestond op vlak van kledij en rijkdom bij Nicodemus en Jozef van Arimathea. De opdrachtgever kon zich op die manier laten portretteren als welvarend man op een passietafereel. Voor de kunstenaar was de link met Nicodemus om een andere reden interessant. Door de legende van de Volto Santo te Lucca werd Nicodemus gezien als de eerste christelijke kunstenaar. Door zich te portretteren als Nicodemus verbond de kunstenaar zich hiermee. Deze gewoonte ontwikkelde zich vooral in de streek rond Lucca, namelijk Emilia – Romana. Voor de tweede helft van de vijftiende eeuw en de volledige zestiende eeuw kan gesproken worden van een algemene tendens om portretten te gebruiken in de figuren Nicodemus en Jozef van Arimathea. Er is echter onvoldoende sluitend vergelijkingsmateriaal om dit steeds hard te maken. In de zestiende eeuw was deze traditie prominent aanwezig in Firenze. De vele bewaarde portretten en zelfportretten zorgen ervoor dat bijna al deze voorbeelden grondig te vergelijken zijn. Er was inderdaad sprake van een traditie om zichzelf te portretteren als Nicodemus. Ook in Duitsland zijn voorbeelden van deze traditie te vinden. Het kan echter niet bevestigd worden of deze traditie ook in Vlaanderen was doorgedrongen. Het antwoord hierop is hoogstwaarschijnlijk negatief.

De evolutie van Nicodemus van de eerste vermeldingen bij Johannes tot de zestiende eeuw is een doorlopende lijn van veranderingen. De farizeeër was doorheen zijn ontwikkeling onderhevig aan de grillen van zijn tijd en paste zich steeds aan. Hij weerspiegelt de eeuwen waarin hij werd afgebeeld in zijn kledij, gelaat en attributen. Door met deze evoluties rekening te houden wordt het eenvoudiger om een Nicodemusfiguur te dateren en te identificeren.

VI. Appendix: Jozef van Arimathea

Deze uiteenzetting van de evolutie en het gebruik van Nicodemus had zijn nut vooral te danken aan de plaatsing tegenover Jozef van Arimathea. De hele evolutie van Nicodemus werd naar voor gebracht in contrast met hem. Beide personages hebben een duidelijke iconografie meegekregen doorheen de eeuwen. Ze verkregen eveneens beiden een verschillende achtergrond. Jozef was de raadsman van Arimathea. Hij was een sterk bemiddeld man. Nicodemus was de ambachtsman, de beeldhouwer, de Schriftgeleerde en de nederige uitvoerder. Deze achtergrond zorgde ervoor dat ze een andere functie hadden in de reële uitvoering. Nicodemus werd in het algemeen de kunstenaar. Jozef van Arimathea werd de weerspiegeling van de donor.

In Ferrara was vooral het bewind van Ercole I verantwoordelijk voor de sterke opleving van het sacrale theater.⁵⁰⁵ De interesse die het hof hiervoor vertoonde was groot. Hierdoor wou ook de heerser persoonlijk aanwezig zijn bij passietaferelen. Het personage Jozef van Arimathea was hierbij erg belangrijk. Jozef van Arimathea was de welstellende schenker van het heilige graf. Zo groeide ook de gewoonte om zich als opdrachtgever af te beelden in de levensgrote sculptuurgroepen die de lamentatie verbeelden. Ercole d'Este liet zich door Guido Mazzoni afbeelden als Jozef van Arimathea in de lamentatie in Santa Maria della Rosa tussen 1480 en 1485 (Chiesa del Gesù, Ferrara, afbeelding 85). Zijn vrouw Eleonara werd voorgesteld als Maria Salome.⁵⁰⁶ In Modena verwerkte Guido Mazzoni eveneens twee portretten in de lamentatie (Chiesa di San Giovanni Battista, Modena, afbeelding 84). Jozef van Arimathea is hier een portret van Francesco Poncera. Nicodemus is in dit geval de geestelijk Gaspare de'Longhi.⁵⁰⁷ In Bologna liet de opdrachtgever uit de Bentivoglio - familie zich afbeelden in de lamentatie van Niccolo dell' Arca (S. Maria della Vita, Bologna, afbeelding 80).⁵⁰⁸

Het gebruik om zich als opdrachtgever als Jozef van Arimathea voor te stellen was waarschijnlijk zelfs wijder verspreid dan de portrettering als Nicodemus. Op het *Schreyer - Landauer epitaaf* (St. Sebald, Nürnberg, afbeelding 110) beeldde Adam Kraft naast zichzelf ook de opdrachtgever uit. Jozef van Arimathea wordt hier gekenmerkt door een lange, rechte

⁵⁰⁵ o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A. (2003), p. 55.

⁵⁰⁶ Zie Supra: IV. 1. b. Italië.

⁵⁰⁷ SCHLEIF, C. (1993), p. 617.

⁵⁰⁸ POPE - HENNESSY, J. (1958), p.90.

snor, een haakneus en lege kaken.⁵⁰⁹ Wanneer dit wordt vergeleken met portretten die beschikbaar zijn van de opdrachtgevers, valt de grote gelijkenis met Matthaas Landauer op. Matthaas Landauer was eveneens een stichterfiguur op de *Adoratie van de Heilige Drievuldigheid* uit 1511 door Albrecht Dürer (Kunsthistorisch Museum, Wenen, afbeelding 119).⁵¹⁰ Ondanks de hogere leeftijd deelt hij de gelaatstreken met Jozef van Arimathea op de Schreyer – Landauer epitaaf. De gelijkenis is nog duidelijker bij een vergelijking met een studie voor de *Drievuldigheid* (Stedelijke Museum, Frankfurt an Main, afbeelding 120).⁵¹¹ Daarbij komt nog dat de lamentatie zich precies boven de Landauerschrijn plaats heeft waar zich ook de wapenschilden van Matthaas Landauer bevinden. Deze vereenzelviging met Jozef van Arimathea, raadsman van Arimathea, is niet verwonderlijk. Matthaas Landauer zelf werd lid van de stadsraad twee jaar voor het ontstaan van het werk.⁵¹²

De figuur Jozef van Arimathea op de kruisafneming van Rogier van der Weyden (Musee del Prado, Madrid, afbeelding 48) met de rode broek kwam geregeld terug in de hoedanigheid van Jozef van Arimathea. Dit gebeurde niet enkel bij Rogier van der Weyden zelf maar ook bij zijn navolgers. Bijzonder is de uiterst grote gelijkenis tussen Jozef van Arimathea op de kruisafneming en Jozef van Arimathea op de lamentatie (Galleria degli Uffizi, Firenze, afbeelding 49). Deze figuur komt ook terug als stichterfiguur op de linker zijvleugel van de *Bladelin triptiek* (Staatliche Museum, Berlijn, afbeelding 121). Deze geknielde figuur op dit werk uit 1445 – 1450 toont een bijzondere gelijkenis met Jozef van Arimathea uit het Prado, zowel qua kledij en fysionomie.

Net zoals Nicodemus werd gezien als de verpersoonlijking van de kunstenaar, werd Jozef van Arimathea gezien als de verpersoonlijking van de opdrachtgever. Zijn rijkdom en zijn functie als raadsman voor Arimathea waren aantrekkelijk om zich als opdrachtgever mee te vereenzelvigen. Deze gewoonte was wijder verspreid dan de portrettering als Nicodemus, en werd ook in de Nederlanden toegepast.

⁵⁰⁹ SCHLEIF, C. (1993), p. 603.

⁵¹⁰ POPE - HENNESSY, J. (1966), p. 280.

⁵¹¹ IBIDEM.

⁵¹² SCHLEIF, C. (1993), p. 608.

VII. Bibliografie

- N.N., *Dossier Pontormo*, Parijs, Macula, 1984.
- N.N., *The Gospel of Nicodemus, in thirteen chapters*, Newcastle, 1775, Michingam, Thomson Gale, 2003.
- AINSWORTH, M. en MARTENS, M.P.J., *Petrus Christus*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1995.
- ALEXANDER-SKIPNES, I., *Cultural exchange between the Low Countries and Italy, 1400-160*, Turnhout, Brepols, 2007.
- ALLIGHIERI, D., *La Divina Commedia*. (Ed. LOMBARDI, B.), Padua, 1822.
- AXTERS, S., *De moderne devotie, 1380-1550*, Antwerpen, De Sikkel, 1956.
- BAIGENT, M., LEIGH, R., en LINCOLN, H., *Het Heilige Bloed en de heilige Graal*, Baarn, Tirion, 1988.
- BALDINI, U. en CASAZZA, O., *Le Crucifix de Cimabue*, Parijs, Olivetti, 1982.
- BARGELLINI, *Firenze, cité des peintre*,. Parijs, Payot, 1952.
- BARTZ, G., *Guido die Piero, known as Fra Angelico, 1395-1453*, Keulen, Könemann, 1998.
- BASSLER, J., 'Mixed signals: Nicodemus in the fourth Gospel', in: *Journal of Biblical Literature*, Vol. 108, nr 4., 1989, p. 635 - 646.
- BATTISTI, E., *Cimabue*, Parijs, La Bibliothèque des arts, 1963.
- BATTISTINI, M., *Symbolen en allegorieën*, Gent-Amsterdam, Ludion, 2004.
- BAXANDALL, M., *The limewood sculpors of Renaissance Germany*, Londen, Yale University Press, 1980.
- BECHERUCCI, L., *Bronzino: 1503-1572*, Parijs, Libraire A. Hatier, 1953.
- BECKER, K., *Leben und Werk des Bildhauwers Tilmann Riemenschneider*, Leipzig, 1849.
- BEKKERS, L., 'Dirk Bouts, de schilder van de stilte', in: *Kunstbeeld* , jg. 22, nr . 10, 1998, p. 18-51.
- BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Parijs, Librairie Gründ., 1949.
- o.l.v. BENTINI, J. en GRAZIA, A., *Een bijzondere Renaissance: het hof van de Este's te Ferrara*, Brussel, Snoeck, 2003.

- BERGMANS, A., ‘Van Lucca naar Brugge: een Volto Santo in de Speelmanskapel’, in: *M&L*, jg.12, nr.6, 1993, p. 17-24.
- BERTI, L., *Pontormo*, Firenze, Edizioni d'Arte il Fiorino, 1964.
- BIER, J., *Tillmann Riemenschneider: his life and Work*, Lexington, Ky, 1982.
- BIGHAM, S., *Iconologie, neuf études*, Rollinsford, Othodox Research Institute, 2005.
- BLOMQUIST, T.W., *Merchant families, banking and money in medieval Lucca*. Aldershot, Ashgate Vaiorum, 2005.
- BOON, K., *Het zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche schilderkunst*, Antwerpen, N.V. Standaard boekhandel, 1948.
- BORCHERT, T., *De eeuw van de Vlaamse Primitieven en het zuiden van Eyck, 1430 - 1530*, Gent, Ludion, 2002.
- BROCK, M., *Bronzino*, Parijs, Flammoriën, 2002.
- Ed. BROWN, B., *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*, Londen, Thames & Hudson, 1999.
- BOSCHETTO, A., *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milaan, Bramante, 1963.
- BRYAN, M., *Robert Edmund Graves Ed. Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical (Volume I: A - K)*, Londen, Fogg Library, 1886.
- BUYLE, M. en VANTHILLO, C., *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten*, Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2002.
- CALVOCORESSI, P., *Wie is wie in de Bijbel*, Londen, Viking, 1987.
- CAMPBELL, L. en VAN DER STOCK, J., *Rogier Van Der Weyden, 1400-1464, de passie van de meester*, Leuven, Davidsfonds, 2009.
- CARROSELLI, S., *Italian Paintings of the Early Renaissance in the collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, University of Washington Press, 1994.
- CHATELET, A., *Robert Campin: de meester van Flémalle*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1996.
- CHATELET, A., *Le Recueil d'Arras (XIVe-XVIIe s.)*, Lathuile, Editions du Gui, 2007.
- CHLIBEC, J., ‘A description of Guido Mazzoni's lamentation in Venice by a Bohemian traveller in 1493’, In: *Burlington Magazine*, Vol. 144, nr. 1186, jan. 2002, p. 19 - 21.

- CLAES, J., CLAES, A. en VONCKE, K., *Sanctus: meer dan 500 heiligen herkennen*. Leuven, Davidsfonds, 2002.
- CLARKE, G., 'Magnificence and the city: Giovanni II Bentivoglio and architecture in fifteenth-century Bologna'. In: *Renaissance studies*, vol. 13 , 1999, p. 397-411.
- COLDING, T., *Aspects of miniature paintings, its origins and development*, Copenhagen, Muskgaard, 1953.
- COLE, A. H., *Fra Angelico*, Londen, Phaidon Press, 2008.
- Ed. COMERLATI, D., *Botticelli, From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*, Milaan, Skira Editore, 2003.
- CONDIVI, A., *The life of Michelangelo*, trans. Alice Sedgwick Wohl, Louisiana, Louisiana University Press, 1976.
- COX - REARICK, J., *The drawings of Pontormo*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.
- COX-REARICK, J., *Bronzino's chapel of Eleonora in the Pallazzo Vecchio*, California, University Press, 1993.
- Ed. CROSS, F., *The Oxford dictionary of the Christian church*, Oxford Oxford University Press, 1997.
- DALE, T., *Relics, prayer and politics in medieval Venetia: Romanesque painting in the crypt of Aquileia Cathedral*, New Jersey, Princeton University Press, 1997.
- D'ANCONA, P. En AESCHLIMANN, E., *The art of Illumination, an anthology of manuscripts from the sixth to the sixteenth century*, Londen, Phaidon Press, 1960.
- DAUN, B., *Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit*, Berlijn, 1897.
- DE BEAUCORPS, M. en ERGMANN, R., *Great masters of European painting*, Californië, Chrysalis, 1998.
- DE BOODT R. en SCHÄFER, V., *Vlaamse Retabels, Een internationale reis langs Laat-middeleeuws beeldsnijwerk*, Leuven, Davidsfonds, 2007.
- DE FRANCOVICH, G., *Benedetto Antelami, Architetto e scultore e l'Arte del suo tempo*, Milano – Firenze, 1952.
- DENNY, D., 'A symbol in Hugo van der Goes' Lamentation'. In: *Gazette des beaux - arts*, XCV - XCVI , 1980, p. 121 - 124.
- DE ROOVER, R., 'La communauté des marchands Lucquois à Bruges de 1377 à 1404'. In: *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis gesticht onder de benaming Société d'émulation*, jg.86 1949, p. 23-89.
- DESTREE, J., *Hugo Van Der Goes*, Brussel, G. Voest & compagnie, 1914.

- DESTREE, J., *Van Der Weyden (Roger de la Pasture)*, Brussel, L.-J. Krijn, 1926.
- DE TOLNAY, C., *Michelangelo, the final period*, Princeton, Princeton University Press, 1960.
- DE VOS, D., *Hans Memling, het volledige oeuvre*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1994.
- DE VOS, D., *De Vlaamse primitieven: de meesterwerken, Robert Campin (Meester van Flémalle), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, Gerard David*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2002.
- DE WALD, E., *Pietro Lorenzetti*, Cambridge, Harvard University Press, 1930.
- DODWELL, C., *The Pictorial Arts of the West: 800-1200*, Yale, University Press Pelican History of Art, 1993.
- ECO, U., *Geschiedenis van de lelijkheid*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2007.
- EPSTEIN, A., *Tokali Kilise, tenth-century metropolitan art in Byzantine Cappadocia*, Washinton, Dumbarton Oaks, 1986.
- Ed. EVANS, H. en WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997.
- FORSTER, K., *Benedetto Antelami, der grosse romanische bildhauer italiens*, München, Hirmer Verlag, 1961.
- FORSTER, K., *Pontormo: Monographie mit Kritischem Katalog*, München, Bruckmann, 1966.
- FORSYTH, W., *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Massachusettes, Cambridge University Press, 1970.
- FOSSI, G., *Uffizi: Art, History, Collections*, Milaan, Giunti Editore, 2004.
- FREEDBERG, S., *Painting in Italy: 1500-1600*, Middlesex, Penguin Books, 1970.
- FREY, K., *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasari*, München, Burg, 1930.
- GALICKA, I. en SYGIETYNSKA, H., 'A newly discovered self-portrait by Baccio Bandinelli'. In: *Burlington Magazine*, Volume 143, Issue 1077, dec. 1993, p. 805 - 807.
- GÄRTNER, P., *Filippo Brunelleschi: 1377-1446*, Keulen, Könemann, 1998.
- GNUDI, C., *Niccollo dell'Arca*, Tornino, Gulio Einardi, 1942.
- GNUDI, C., *Nouvelle Richesse sur Niccollo dell'Arca*, Rome, 1972.
- GODWIN, M., *De heilige graal, een legende voor deze tijd*, Rijswijk, Atrium, 1994.
- GOOSEN, L., *Van Andreas tot Zacheüs*, Nijmegen, Sun, 1992.

- GRABAR, A., *De Byzantijnse kunst in de Middeleeuwen: van de 8ste tot de 15de eeuw*, Amsterdam, Elsevier, 1989.
- HALL, J., *Hall's iconografisch handboek*, Leiden, Primavera Press, 1992.
- HASTINGS, J., *Dictionary of the bible, second edition*, Edingburgh, T & T, 1968.
- HIBBARD, H., *Carravaggio*, Londen, Thames and Hudson, 1983.
- IZYDORCIZYK, Z., *The medieval Gospel of Nicodemus: text, intertext, context in Western Europe*, Arizona, Tempe, 1997.
- JACOBS, L., *Early Netherlandisch Carved Altarpieces, 1380 - 1550: Medieval trade and mass marketing*, Massasuettes, Cambridge University Press, 1998.
- Ed. JAMES, L., *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Ed. KAZHDAN, A., *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- KIRSCHBAUM SJ, E., *Lexicon der Christlichen iconographie L-R*, Freiburg, Verlag – Herode, 1971.
- KLIJN, A., *Jezus in de apocriefe evangeliën*, Kampen, Kok, 1999.
- KLIJN, A., *De apocriefen van het nieuwe testament*, Kampen, uitgeverij ten Have, 2006.
- KOERNER, J., *The moment of Self - Portraiture in german Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- KRISTOF, J., ‘Michelangelo as Nicodemus: The Firenze Pietà’. In: *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 20, Nr. 2, zomer 1989, , p. 163 - 182.
- LE GOFF, J., BOUREAU, A. en COLLOMB, D., *La légende dorée- Jacques de Voragine*, Parijs, Gallimard, 2004.
- LEYS, O., ‘De bij- en beroepsnamen van Germaanse oorsprong in de West-Vlaamse oorkonden tot 1225’. In: *Men. Ver. Naamkunde* , Volume 34, 1958, p.147-158.
- LOOMIS, R. S., *The Grail: from Celtyc Myth to Christian Symbol*, New Yersey, Princeton University Press, 1991.
- LOWDEN, J., *Early Christian and Byzantine Art*, Londen, Phaidon Press, 1997.
- LUNGHI, E., *The basilica of St. Francis at Assisi: The frescoes by Giotto, his precursors and followers*, Londen, Thames and Hudson, 1996.
- MACCULLOH, D., *Geschiedenis van het Christendom*, Houten, Spectrum, 2009.

- MADDEN, T., 'The chrystobull of Alexius I Comnenus to the Venetians: the date and the debate'. In: *Journal of Medieval History*, Volume 28, issue 1, maart 2002, p. 23 - 41.
- MCCORQUODALE, C., *Bronzino*, Londen, Chaucer Press, 2006.
- MEISS, M., *Painting in Firenze and Siena after the black death*, New Jersey, Princeton University Press, 1951.
- MEISS, M., *French painting in the time of Jean de Berry, The late fourteenth century and the patronage of the duke*, New York, Phaidon, 1969.
- MENGIN, V., *Les deux Lippi*, Parijs, Librari Plan, 1950.
- MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangéle*, Parijs, Fontenoing et Cie, 1916.
- MUELLER VON DER HAEGEN, A., *Giotto di Bondone, about 1267 – 1337*, Keulen, Könemann, 1998.
- MULDER-BAKKER, A., *Gouden Legenden, heiligenlevens en heiligenverering in de Nederlanden*, Hilversum: Verloren, 1997.
- MUSPER, T., *Altniederländische Malerei*, Verlag – Dumont, 1968.
- NASH, S., *Northern Renaissance art*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- NUTALL, P., *From Flanders to Firenze: The impact of Netherlandisch Paintings 1400-1500*, Londen, Yale University Press, 2004.
- PACCAGNINI, G., *Simone Martini*, Milaan, Aldo Martello Editore, 1956.
- PANOFSKI, E., *Early Netherlandisch paintings (Vol. 1)*, Cambridge Harvard University Press, 1958.
- PANOFSKY, E., *Studies in iconologie, humanistic themes in the art of the renaissance*, New York, 1939.
- PAPAIOANNOU, K., *De Byzantijnse en Russische schilderkunst*, Antwerpen, Het spectrum, 1966.
- PERIER-D'IETEREN., *Dirk Bouts, het volledige oeuvre*, Brussel, Mercatorfonds, 2005.
- PEROUSE DE MONTCLOS, J., *L' Art de Paris*, Parijs, Editions Mengès, 2000.
- POLLEROS, F., *Das sakrale Identifikations porträt*, Worms, 1988.
- POPE - HENNESSY, J., *Italian Renaissance sculpture*, Londen, Phaidon Press, 1958.
- POPE - HENNESSY, J., *The portrait in the Renaissance*, Londen, Phaidon Press, 1966.
- POPE - HENNESSY, J., *Donatello Sculptor*, New York, Abbeville Press, 1993.

- PSEUDO BONAVENTURA, *Méditations on the life of Christ*, trans. and ed. Isa Rogisa and Rosalie B. Green, Princeton, Princeton University Press, 1961.
- PUYVELDE VAN, L., *De Vlaamse schilderkunst van Van Eyck tot Metsys*, Hasselt, Heideland-Orbis, 1969.
- REAU, L., *La miniature, histoire de la peinture au Moyen-Age*, Melun, Librairie d'orgices, 1946.
- REAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien: iconographie de la bible II: Nouveau testament*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1957.
- RIDDERBOS, B., *De melancholie van de kunstenaar, Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, 's Gaverke, Sdu uitgeverij, 1991.
- ROBINSON, J., *Masterpieces: Medieval Art*, Londen, British Museum, 2008.
- SAUR, K., *Allgemeines Künstlerlexicon, die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, K. G. Saur Verlag, 1994.
- SCAVONE, D., 'Joseph of Arimathea, The Holy Grail and the Edessa Icon'. In: *Arthuriana*, Vol. 9, no. 4, winter 1999, p. 3 - 31.
- SCHILLER, G., *Ikönographie der Christlichen Kunst*. Gütersloher, Verlagshaus, 1968.
- SCHLEIF, C., 'Nicodemus and sculptors: Self - Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider'. In: *Art Bulletin*, Vol. 75, nr. 4, dec. 1993, p. 599 - 626.
- SCHRÖDER, K., *Albrecht Dürer*, Oostfilden, Cantz, 2003.
- SEYMOUR, C. J., *Sculpture in Italy: 1400 to 1500*, Middlesex, Penguin Books, 1966.
- SEKULES, V., *Medieval Art*, Oxford, University Press, 2001.
- SHEARMAN, J., 'Rosso, Pontormo, Bandinelli and others at SS. Annunziata'. In: *Burlington Magazine*, Vol. 102, Issue 685. April 1960, p. 152 - 156.
- SHRIMPIN - EVANGELIDIS, V., 'Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà'. In: *The Art Bulletin*, Vol. 71, Nr. 1, maart 1989, p. 58 - 66.
- SMART, A. *The Assisi problem and the art of Giotto*, OXFORD, The Clarendon Press, 1971.
- SMEYERS, M., *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca.1380-1420)*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1993.
- red SMEYERS, M., *Dirk Bouts, (ca.1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven*, Leuven, Peeters, 1998.
- SMITS, K. *De iconografie van de Nederlandsche primitieven*, Amsterdam, De Spieghel, 1933.

- SNYDER, J., *Northern Renaissance Art, Painting, Sculpture, the graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, Harry N. Abrams Inc, 1985.
- STECHOW, W., "*Joseph of Arimathea or Nicodemus?*" *Studie zur toskanischen Kunst*, Munich, Prestel Verlag, 1964.
- STECK., M., *Dürer: eine Bildbiographie*, München, Kindles, 1985.
- STUBBLEBINE, J., 'Cimabue's Frescoes of the Virgin at Assisi'. In: *Art Bulletin*, Vol. 49, Issue 4, Dec. 1969, p. 330 - 335.
- STUBBLEBINE, J., *Duccio di Buoninsegna and his school*, New Jersey, Princeton University Press, 1979.
- SUCKALE, R., WENIGER, M. en WUNDRAM, M., *Gotiek*, Keulen, Tasschen, 2009.
- TAVERNIER-VERECKEN, C., *Gentse naamkunde van ca. 1000 tot 1253*, Brussel, 1968.
- TIMMERS, J., *Kleine Atlas van de Vroege Middeleeuwen: Het Romaans*, Baarn, Tiria, 1965.
- Ed. TOMAN, R., *Romaanse Kunst*, Keulen, Könemann, 1996.
- Ed. TOMAN, R., *De kunst uit de Italiaanse Renaissance: Architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst, tekenkunst*, Groningen, Tandem Verlag, 2007.
- VAN DAEL, P., *De verbeelding van het woord: De Middeleeuwen (600 - 1500): een iconografische studie*, Kampen, Gooi en Sticht, 2003.
- VAN DEUN, P., *Byzantium, een spektakel van Kunst en cultuur: 4de eeuw – 1453*, Leuven, Davidsfonds, 2010.
- red. VAN DER BERGEN, C., *Alle Bijbelse personen*, Amsterdam, the readers digest, 1995.
- VAN DIJCK, G.C.M., *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch. De feiten. Familie, vrienden en opdrachtgevers*, Zaltbommel, Europese Bibliotheek, 2001.
- VAN MANDER, K., *The lives of the Illustrious Netherland and German Painters (Ed. Hessel Miedena, Vol. III)*, Doornspijk: Davaco, 1996.
- VAN SCHOUTE, R., *La Chapelle Royale de Grenade: Les Primitifs Flamands*, Brussel, 1963.
- o.l.v VAN SCHOUTTE, R. en PATOUL, B. D., *De Vlaamse primitieven*, Leuven, Davidsfonds, 1994.
- VASARI, G., *Le Vite de' Piu Eccelli, Pittori, Scultori e Architettori*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1967.

- VASARI, G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes 12.* (A. Chastel, Ed.), Parijs, Berger – Levrault, 1989.
- VELMAN, T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne, Firenze, Laur. VI. 23, Préface par André Grabar*, Parijs, Editions Klincksieck, 1971.
- VELMANS, T., *L'art médiéval de l'orient Chrétien*, Parijs, Editions Picard, 2001.
- VERDON, T., *The art of Guido Mazonni*, New York, 1977.
- WALLACE, W., *Michelangelo, The artist, the man and his times*, Cambridge, University Press, 2010.
- WALLACE, W., *Michelangelo: The complete sculpture, painting and architecture*, New York, Universe, 2009.
- WALTHER, I., *Codices Illustres, The Worlds most famous illuminated manuscripts: 400 – 1600*, Keulen, Taschen, 2005.
- WEITZMANN, K., *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, Londen, Variorum Reprints, 1982.
- WIRTZ, R., *Donatello: 1386-1466*, Keulen; Könemann, 1998.
- WOLF, N., *Giotto di Bondone (1267 - 1337): De vernieuwing van de schilderkunst*, Keulen, Taschen, 2007.
- WOLF, N., *Romaanse kunst*, Keulen, Taschen, 2009.
- ZIMMERMANN, G., *Bamberg, St. Gangolf*, Munchen, 1982.
- ZUFFI, S., *Het nieuwe testament*, Gent, Ludion, 2005.



Van Bijbelse farizeeër tot zelfbewuste kunstenaar

AFBEELDINGEN

Jonas Bruyneel

Promotor: Professor Dr. Maximiliaan Martens

Academiejaar 2010-2011

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

**Masterproef met oog op het behalen van de graad Master in de
Kunstwetenschappen.**



Afbeelding 48
VAN DER WEYDEN, Rogier, *Kruisafneming*, ca. 1435, olieverf op
paneel, Museo del Prado, Madrid.

Inhoudstafel

VIII. Afbeeldingen	p. 99 - 235
VIII. 1. Lijst met afbeeldingen	p. 99 - 113
VIII. 2 Afbeeldingen	p. 114 - 235

VIII. Afbeeldingen

VIII. 1. Lijst met afbeeldingen

- Afbeelding 1
ANONIEM, *Nicodemus bij Christus*, in: ‘Tétraévangélie van Laurentienne’ (Laur. VI. 23), fol. 172. r., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze,
Bron: VELMAN, T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Firenze, Laur. VI. 23, Préface par André Grabar. Parijs, Editions Klincksieck, 1971, p. 48.
- Afbeelding 2
ANONIEM, *Kruisafneming Matheus*, in: ‘Tétraévangélie van Laurentienne’ (Laur. VI. 23), fol. 59. v., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze,
Bron: VELMAN, T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Firenze, Laur. VI. 23, Préface par André Grabar. Parijs, Editions Klincksieck, 1971, p. 33.
- Afbeelding 3
ANONIEM, *Kruisafneming Marcus*, in: ‘Tétraévangélie van Laurentienne’ (Laur. VI. 23), fol. 96. v., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze,
Bron: VELMAN, T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Firenze, Laur. VI. 23, Préface par André Grabar. Parijs, Editions Klincksieck, 1971, p. 39.
- Afbeelding 4
ANONIEM, *Kruisafneming Lucas*, in: ‘Tétraévangélie van Laurentienne’ (Laur. VI. 23), fol. 163. r., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze,
Bron: VELMAN, T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Firenze, Laur. VI. 23, Préface par André Grabar. Parijs, Editions Klincksieck, 1971, p. 47.
- Afbeelding 5
ANONIEM, *Kruisafneming Johannes*, in: ‘Tétraévangélie van Laurentienne’ (Laur. VI. 23), fol. 209. r., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze,
Bron: VELMAN, T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Firenze, Laur. VI. 23, Préface par André Grabar. Parijs, Editions Klincksieck, 1971, p. 51.
- Afbeelding 6
ANONIEM, *Kruisafneming*, ca. 910, fresco, Tokali Kilise, Göreme,
Bron: <http://elcontrapunt.files.wordpress.com/2009/11/cimg2736-tokali02.jpg>,
20 mei 2011.
- Afbeelding 7
ANONIEM, *Diptiek met Kruisiging en Kruisafneming, linker paneel*, midden 10de eeuw, Ivoor met sporen van vergulding, Kestner Museum, Hannover,
Bron: Ed. EVANS, H. & WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 146.

- Afbeelding 8
 Anoniem, *Kruisafneming*, in: Evangelarium van Angers, 875, Bibliotheek Municipale, Angers,
 Bron:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Descente_de_croix_Enluminures_romanes.jpg
- Afbeelding 9
 ANONIEM, *Scènes uit het passieverhaal*, 1050 – 1100, zilver, Georgian State Art Museum, T'bilisi,
 Bron: Ed. EVANS, H. & WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 348.
- Afbeelding 10
 ANONIEM, *Kruisafneming*, 2de helft 10de eeuw, ivoor, Dumbarton Oaks, Washington,
 Bron: Ed. EVANS, H. & WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 154.
- Afbeelding 11
 ANONIEM, *Kruisafneming*, in: Evangelarium, fol. 90r., ca. 1100, Bibliotheca Palatina, Parma,
 Bron: LOWDEN, J., *Early Christian and Byzantine Art*. Londen: Phaidon Press, 1997, p. 249.
- Afbeelding 12
 ANONIEM, *Lamentatie*, in: Evangelarium, fol. 90v., ca. 1100, Bibliotheca Palatina, Parma,
 Bron: LOWDEN, J., *Early Christian and Byzantine Art*. Londen: Phaidon Press, 1997, p. 294.
- Afbeelding 13
 ANONIEM, *Icoon met Kruisiging en Graflegging*, 12^{de} – 13^{de} eeuw, ivoor, Dumbarton Oaks, Washington,
 Bron: Ed. EVANS, H. & WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 159.
- Afbeelding 14
 ANONIEM, *Graflegging*, 1072-87, fresco, St. Angelo in Formis, Campanië,
 Bron:
<http://apah.lakegeneva.badger.groupfusion.net/modules/groups/homepagefiles/49961-87537-60399-10.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 15
 ANONIEM, *Kruisafneming*, 1164, fresco, St. Panteleimon, Nerezi,
 Bron: <http://www.lessing-photo.com/p3/150306/15030662.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 16
 ANONIEM, *Kruisafneming*, in: *Evangilarium met de 4 Evangelien* (Ms. Graec. Qu. 66), fol. 256v., voor 1290, Staatbibliotheek, Berlijn,
 Bron: Ed. EVANS, H. & WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 382.
- Afbeelding 17
 MEESTER VAN HET OBLATENKRUIS, *Altaarstuk met scènes uit het passieverhaal*, ca. 1250, tempera op paneel, Yale University Art Gallery, New Haven,
 Bron: Ed. EVANS, H. & WIXOM, W.D., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 488.
- Afbeelding 18
 BERLINGHIERI, Bonaventura, *Diptiek met Madonna met kind en scènes uit het passieverhaal (rechterluik)*, 1260-70, tempera op paneel, Galleria degli Uffizi, Firenze,
 Bron: http://copiosa.org/images/crucifixion_berlinghieri.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 19
 ANONIEM, *Kruisafneming*, ca. 1180, fresco, Patriarchale Basiliek, Aquileia,
 Bron:
http://lh4.ggpht.com/_NCzFoBYqR_s/SO3ksKTiYaI/AAAAAAAAAYPQ/99HT9-PSSbs/Aquileia%20-Crypt%20with%20frescos%20-%20the%20Deposition.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 20
 ANTELAMI, Benedetto, *Kruisafneming*, 1178, marmer, Duomo, Parma,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21174&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 21
 NAVOLGER VAN BENEDETTO ANTELAMI, *Kruisafneming (detail Nicodemus)*, voor 1220, marmer, Pieve di Santa Maria, Bardone,
 Bron: <http://www.meridianaimmagini.it/index.php?idk=178&subidk=179>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 22
 ANONIEM, *Kruisdraging*, ca. 1150, kapiteel Noord-Oostelijke hoekpijler, Santo Domenico de Silos, Burgos,
 Bron: Ed. TOMAN, R., *Romaanse Kunst*. Keulen, Könemann, 1996, 269.
- Afbeelding 23
 ANONIEM, *Kruisafneming*, in: *evangelarium van Salzburg* (MS.781), fol. 222v., voor 1040, Pierpont Morgan Library, New York,
 Bron: DODWELL, C., *The Pictorial Arts of the West: 800-1200*. Yale, University Press Pelican History of Art, 1993, p. 153.

- Afbeelding 24
ANONIEM, *Kruisafneming*, ca. 1115, reliëf op steen, Heilige Graf, Horn,
Bron: SEKULES, V., *Medieval Art*. Oxford, University Press, 2001, p. 18.

- Afbeelding 25
ANONIEM, *Kruisafneming*, in: Psautier de Blache de Castille (Ms. Lat. 1186), fol. 24r., 1230, Bibliothèque de l’Arsenal, Parijs,
Bron:
http://whatartyou.files.wordpress.com/2008/11/1_e467656bdc1545a486b767f2eb2a6b86.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 26
ANONIEM, *Balseming van Christus*, in: Psautier d’Ingeburge (Ms 9), fol. 38v., 1195, Musée Condé, Chantili,
Bron: WALTHER, I., WOLF, *Codices Illustres, The Worlds most famous illuminated manuscripts: 400 - 1600*. Keulen, Taschen, 2005, p. 142.

- Afbeelding 27
ANONIEM, *Balseming van Christus*, 1190 - 1200, muurschildering, Holy Sepulchre Chapel, Winchester Cathedral,
Bron: DODWELL, C., *The Pictorial Arts of the West: 800-1200*. Yale, University Press Pelican History of Art, 1993, p. 368.

- Afbeelding 28
GIOTTO di Bondone, *Lamentatie*, 1303 - 1305, fresco, Capella degli Scrovegni, Padua,
Bron: http://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/scenes_4/chris20.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 29
Meester van St. Franciscus, *Kruisafneming*, 1243 – 1263, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi,
Bron: <http://www.wga.hu/art/m/master/francis/christ2.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 30
GIOTTO di Bondone, *Lamentatie*, ca. 1290, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi,
http://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/upper/new_test/05lamen.jpg, 20 mei 2011

- Afbeelding 31
LORENZETTI, Pietro, *Kruisafneming*, ca. 1320 ,fresco, Basilica di San Francesco, Assisi,
Bron: <http://www.wga.hu/art/l/lorenzetti/pietro/1/3arch/3deposit.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 32
 LORENZETTI, Pietro, *Lamentatie*, ca. 1320, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/l/lorenzetti/pietro/1/3arch/4entomb.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 33
 DA RIMINI, Pietro, *Kruisafneming*, 1330, tempera op paneel, , Louvre, Parijs,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=25560&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 34
 MARTINI, Simone, *Orsini polyptiek: Kruisafneming*, 1333, tempera op paneel, KMSK, Antwerpen,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=26909&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 35
 LORENZETTI, Pietro, *Christus aan het kruis*, ca. 1320, tempera op paneel, Museo Diocesano, Cortona,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/l/lorenzetti/pietro/2/01crucif.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 36
 MARTINI, Simone, *Orsini polyptiek: Graflegging*, ca. 1335, tempera op paneel, Staatliche Museen, Berlijn,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/s/simone/7last/orsini/6orsini.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 37
 MONACO, Lorenzo, *Lamentatie*, 1400 – 1405, tempera en goud op paneel, private collectie,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/l/lorenzo/monaco/1/06monaco.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 38
 DI PAOLO, Giovanni, *Lamentatie*, 1430 – 1435, tempera op paneel, Pinacoteca Vaticana, Rome,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/g/giovanni/paolo/predel4.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 39
 FRA ANGELICO, *Kruisafneming*, 1437-1440, tempera op paneel, Museo di San Marco, Firenze,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21212&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 40
 FRA ANGELICO, *Lamentatie*, 1436 – 1441, tempera op paneel, Museo di San Marco, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/a/angelico/13/04lament.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 41
 CASTAGNO, Andrea del, *Piëta*, ca. 1444, glas, Duomo, Firenze,
 Bron: http://www.wga.hu/art/a/andrea/castagno/1_1440s/04deposi.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 42
 DELLA FRANCESCA, Pierro, *Polyptiek van de Misericordia*, , 1445 – 1462,
 Pinacoteca Comunale, Sansepolcro,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/p/piero/1/1miser10.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 43
 GIOVANNI, Bartolomeo di, *Lamentatie*, 1488, Spedale degli Innocenti,
 Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bartolom/giovanni/predell4.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 44
 FOUQUET, Jean, *Lamentatie van Nouans*, ca. 1445, Saint Martin, Nouans-
 les-Fontaines,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/f/fouquet/pieta.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 45
 PERUGINO, Pietro, *Lamentatie*, 1495, Galleria Palatina, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/p/perugino/christ/mourning.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 46
 BOTTICELLI, Sandro, *Lamentatie*, 1495, Museo Poldi Pezzoli, Milaan,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/91late/02lament.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 47
 CAMPIN, Robert, *Seilern-triptiek*, 1415-1420, olieverf op paneel, Courtauld
 Institute Galleries, Londen,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=22137&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 48
 VAN DER WEYDEN, Rogier, *Kruisafneming*, ca. 1435, olieverf op paneel,
 Museo del Prado, Madrid,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=13029&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 49
 VAN DER WEYDEN, Rogier, *Graflegging*, 1450, olieverf op paneel, Galleria
 degli Uffizi, Firenze,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=13095&size=large>,
 19 mei 2010.

- Afbeelding 50
 FRA ANGELICO, *Graflegging*, 1439 – 1442, tempera op paneel, Museo di San Marco, Firenze,
 Bron: http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p5.jpg, 5 mei 2010.
- Afbeelding 51
 BOUTS, Dirk, *Graflegging*, 1450, olieverf op doek, National Gallery, Londen,
 Bron: <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21808>, 19 mei 2010.
- Afbeelding 52
 BOUTS, Dirk, *Passie-altaarstuk*: centrale paneel, 1455, olieverf op paneel, Museo de Capilla Real, Granada,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21835&size=large>,
 19 mei 2010.
- Afbeelding 53
 ANONIEM, *Kruisafneming*, 1460, olieverf op paneel, Alta Pinakothek, München,
 Bron: http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_fl/15_paint/2/00deposi.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 54
 CHRISTUS, Petrus, *Lamentatie*, 1450, olieverf op paneel, Metropolitan Museum of Art, New York,
 Bron: http://www.terminartors.com/files/artworks/2/6/3/2633/Christus_Petrus-The_Lamentation-1450s-II.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 55
 VAN DER WEYDEN, Rogier, *Lamentatie*, 1464, olieverf op paneel, Koninklijk kabinet van schilderijen, Den Haag,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/14pieta/7lamenta.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 56
 CHRISTUS, Petrus, *Lamentatie*, 1455, olieverf op paneel, KMSK, Brussel,
 Bron:
http://www.canavez.nl/images/kunstgeschiedenis/pagina_3/petrus_christus_lamentatie_2.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 57
 VAN DER GOES, Hugo, *Lamentatie*, 1467, olieverf op paneel, Kunsthistorisch Museum, Wenen,
 Bron:
http://www.backtoclassics.com/images/pics/hugovandergoes/hugovandergoes_lamentation.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 58
 VAN DER GOES, Hugo, *Kruisafneming diptiek (linker luik)* , 1480, olieverf op doek, Private collectie,
 Bron: <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=22890>, 19 mei 2010.
- Afbeelding 59
 MEESTER VAN DE VIRGO INTER VIRGINES, *Lamentatie*, 1486-1487, olieverf op paneel, Walker Art Gallery, Liverpool,
 Bron: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/13c-16c/lamentation.aspx>, 19 mei 2010.
- Afbeelding 60
 Navolger van MEESTER VAN DE VIRGO INTER VIRGINES, *Nicodemus en Jozef van Arimathea bij Pilatus*, 1480-1500, olieverf op paneel, Museum of Art, Philadelphia,
 Bron:
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102114.html?mulR=24203>, 19 mei 2010.
- Afbeelding 61
 TOT SINT JANS, Geertgen, *Lamentatie*, 1485-1490, olieverf op paneel, Kunsthistorisch Museum, Wenen,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=23107&size=large>, 19 mei 2010.
- Afbeelding 62
 MEMLING, Hans, *Kruisafneming*, 1490, olieverf op paneel, Groeningemuseum, Brugge,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/m/memling/6copies/0685depo.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 63
 MEMLING, Hans, *Kruisafneming (linkerluik)*, 1492 – 1494, olieverf op doek, Capilla Real, Granada,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/m/memling/5late/39dipty.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 64
 Spaans – Vlaams meester, *Lamentatie*, 1488 – 1490, olieverf op paneel, Museo del Prado, Madrid,
 Bron: ECO, U. *Geschiedenis van de lelijkheid*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2007, p. 53.
- Afbeelding 65
 MEESTER VAN HET ST. BARTHOLOMEUS ALTAARSTUK, *Kruisafneming*, 1500 – 1505, olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/m/master/bartholo/descent1.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 66
 DE BAERZE, Jacob. & BROEDERLAM, Melchior, *Passieretabel*, 1390 – 1399, gepolychromeerd hout, Musée de beaux arts, Dijon,
 Bron: <http://www.lessing-photo.com/p3/400308/40030803.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 67
 ANONIEM, *Passieretabel van Claudio Villa en Gentina Solaro (detail: lamentatie)*, 1470 - 1480, gepolychromeerd hout, KMSK, Brussel,
 Bron: BUYLE, M. & VANTHILLO, C., *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten*. Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2002, p. 22.
- Afbeelding 68
 ANONIEM, *Passieretabel (detail: lamentatie)*, 1490 – 1500, gepolychromeerd hout, St. Dimphnakerk, Geel,
 Bron: DE BOODT R. & SCHÄFER, V., *Vlaamse Retabels, Een internationale reis langs Laat-middeleeuws beeldsnijwerk*. Leuven, Davidsfonds, 2007, p. 228 – 229.
- Afbeelding 69
 ANONIEM, *passietafereel*, gepolychromeerd hout, Institute of Arts, Detroit,
 Bron: CAMPBELL, L., & VAN DER STOCK, J., Rogier Van Der Weyden, 1400-1464, de passie van de meester. Leuven, Davidsfonds, 2009, p. 229.
- Afbeelding 70
 VAN DER WEYDEN, Rogier, ca. 1460, *Graflegging*, Pen over krijt op papier, Musée du Louvre, Parijs,
 Bron:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=13120&size=large>,
 20 mei 2011.
- Afbeelding 71
 ANONIEM, *Graflegging*, 1400 - 1410, Musée Athois, Ath,
 Bron: CHATELET, A., *Robert Campin: de meester van Flémalle*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1996, p. 56.
- Afbeelding 72
 MICHEL, Jean & DE LA SONETTE, Georges, *Graflegging*, steen, 1451-1454, Hôpital, Tonnerre,
 Bron: http://catholique-sens-auxerre.cef.fr/spip1.9/IMG/jpg_mise_au_tombeau.jpg, 19 mei 2011.
- Afbeelding 73
 ANONIEM, *Graflegging*, zestiende eeuw, gepolychromeerd steen, Cathédrale Saint-Étienne, Metz,
 Bron: Bruyneel Jonas, 15 juli 2011.

- Afbeelding 74
 DONATELLO, *Kruisafneming*, 1465, brons, San Lorenzo, Firenze,
 Bron: http://www.wga.hu/art/d/donatell/3_late/lorenzo/pulpit23.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 75
 GIORGIO MARTINI, Francesco di, *Kruisafneming*, 1477, brons, Santa Maria del Carmine, Venetië,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/f/francesc/4sculptu/2deposi1.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 76
 METSIJS, Quinten, *Altaarstuk van het schrijnwerkerambacht*, 1507, olieverf op paneel, KMSK, Antwerpen,
 Bron:
<http://www.kmska.be/nl/collectie/highlights/Schrijnwerkers.html#inline-id-contentImage>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 77
 Navolger van VAN DER WEYDEN, Rogier, *Kruisafneming*, eerste kwart zestiende eeuw, olieverf op paneel, KMSK, Brussel,
 Bron: http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm, 19 mei 2010.
- Afbeelding 78
 ANONIEM, *Passieretabel*, 1520, gepolychromeerd hout, St. Aubinkerkerk, Dour,
 Bron: BUYLE, M. & VANTHILLO, C., *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten*. Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2002, p. 158.
- Afbeelding 79
 ANONIEM, *Passieretabel (detail: graflegging)*, 1540, gepolychromeerd hout, St. Trudo's kerk, Opitter,
 Bron: JACOBS, L., *Early Netherlandisch Carved Altarpieces, 1380 - 1550: Medieval trade and mass marketing*. Massachusettes, Cambridge University Press, 1998, p. 30 – 31.
- Afbeelding 80
 LIPPI, Filippino, *Kruisafneming*, 1506, olieverf op paneel, Galleria dell'Academia, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/l/lippi/flippino/2/9deposit.jpg>, 12 mei 2011.
- Afbeelding 81
 DÜRER, Albrecht, *Lamentatie*, 1500-1503, olieverf op paneel, Alta Pinakothek, München,
 Bron:
<http://www.artrenewel.org/pages/artwork.php?artworkid=22826&size=large>, 19 mei 2010.

- Afbeelding 82
 VAN SCOREL, Jan, *Lamentatie*, 1535 – 1540, olieverf op paneel, Centraal Museum, Utrecht,
 Bron:
[http://www.rkd.nl/rkddb/\(n1odpwj03pept4a0fq0zhn45\)/detail.aspx?parentpriref=#](http://www.rkd.nl/rkddb/(n1odpwj03pept4a0fq0zhn45)/detail.aspx?parentpriref=#), 10 mei 2011.
- Afbeelding 83
 DELL'ARCA, Niccolò, *Lamentatie*, 1463, gepolychromeerde terracotta, S. Maria della Vita, Bologna,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/n/niccolo/arca/lamenta.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 84
 MAZZONI, Guido, *Lamentatie*, 1476 – 1477, gepolychromeerde terracotta, Chiesa di San Giovanni, Modena,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/m/mazzoni/guido/lamentat.jpg>, 13 mei 2011.
- Afbeelding 85
 MAZZONI, Guido, *Lamentatie (detail: Ercole d'Este)*, 1480 – 1485, gepolychromeerde terracotta, Chiesa del Gesù, Ferrara,
 Bron: http://www.comune.modena.it/museoarte/sito_mb/images/giuseppe-arimatea.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 86
 MAZZONI, Guido, *Lamentatie*, 1476, gepolychromeerde terracotta, S. Anna dei Lombardi, Napels,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/m/mazzoni/guido/lamenta.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 87
 COZZARELLI, Giacomo, *Lamentatie*, 1500, gepolychromeerde terracotta, Basilica dell'Osservanza, Siena,
 Bron: SEYMOUR, C. J., *Sculpture in Italy: 1400 to 1500*. Middlesex, Penguin Books, 1966, p. 129.
- Afbeelding 88
 ANONIEM, *Lamentatie (detail: Nicodemus)*, 1485 – 1490, gepolychromeerde terracotta, Oratoria di S. Giovanni, Reggio Emilia,
 Bron: SEYMOUR, C. J., *Sculpture in Italy: 1400 to 1500*. Middlesex, Penguin Books, 1966, p. 128.
- Afbeelding 89
 SAVOLDO, Giovanni Gerolamo, *Lamentatie*, 1525, olieverf op paneel, Cleveland Museum of Art, Cleveland,
 Bron:
http://images.clevelandart.org/prd1/ump.secure_uma?surl=1660878103ZZEIRKJMRIKO&version=4&enc=7B2ABAB48F1D260F179D2E4479C11434&f=1952.512.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 90
PONTORMO, Jacopo, *Kruisafneming*, 1525 – 1528, olieverf op paneel, Capella Caponi, Santa Felicia, Firenze,
Bron: <http://www.wga.hu/art/p/pontormo/4capponi/1deposa.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 91
PONTORMO, Jacopo, *Zelfportret*, 1528, rood krijt op papier, Galleria degli Uffizi, Firenze,
Bron: BERTI, L., *Pontormo*. Firenze Edizioni d'Arte il Fiorino, 1964, p. CX-CXII.

- Afbeelding 92
BRONZINO, Agnolo, *Portret van Pontormo*, 1535, 1540, Galleria degli Uffizi, Firenze,
Bron: N.N., *Dossier Pontormo*. Parijs, Macula, 1984, p.99.

- Afbeelding 93
BRONZINO, Agnolo, *Lamentatie*, 1543 – 1545, olieverf op paneel, Musée de Beaux-Arts, Besancon,
Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bronzino/3/depositi.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 94
BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, 1530, olieverf op paneel, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston,
Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bandinel/selfport.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 95
BRONZINO, Agnolo, *Het martelaarschap van S. Lorenzo*, 1569, olieverf op paneel, San Lorenzo, Firenze,
Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bronzino/3/stlawren.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 96
ANONIEM, *Portret van Bronzino*, 1545 – 1550, Galleria degli Uffizi, Firenze,
Bron: <http://www.wallflowerdispatches.com/wp-content/uploads/2009/09/anonymous-portrait-of-agnolo-bronzino.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 97
SALVIATI, Francesco, *Kruisafneming*, 1545 – 1548, olieverf op paneel, Museo dell'Opera di Santa Croce, Firenze,
Bron:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Refettorio_santa_croce,_francesco_salviati,_deposizione.JPG, 20 mei 2011.

- Afbeelding 98
BANDINELLI, Baccio, *Piëta*, 1554 – 1559, marmer, SS. Anunziata, Firenze,
Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bandinel/pieta.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 99
 BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, ca. 1555, marmer, Jablonna Palace, Warschau,
 Bron: GALICKA I., SYGIETYNSKA H., A newly discovered self-portrait by Baccio Bandinelli, in: *Burlington Magazine*, Vol. 143, Issue 1077, dec. 1992, p. 806.
- Afbeelding 100
 BANDINELLI, Baccio, *Piëta, detail: Zelfportret*, 1554 – 1559, marmer, SS. Annunziata, Firenze,
 Bron: GALICKA I., SYGIETYNSKA H., A newly discovered self-portrait by Baccio Bandinelli, in: *Burlington Magazine*, Vol. 143, Issue 1077, dec. 1992, p. 806.
- Afbeelding 101
 MICHELANGELO, Buonarroti, *Florentijnse Piëta*, ca. 1555, marmer, Museo Opera del Duomo, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/pieta/pieta.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 102
 DA MILANO, Giovanni, *Piëta*, 1365, tempera op paneel, Galleria dell'Academia, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/g/giovanni/milano/pieta.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 103
 LIPPI, Filippo, *Graflegging*, 1457 – 1504, Olieverf op paneel, Musée Thomas – Henry, Cherbourg,
 Bron:
http://2.bp.blogspot.com/_A8XgY7cWYaI/SrwPimE9m_I/AAAAAAAAADWU/EOrkPjzvHNM/s1600-h/lippi-cherb2.jpg, 20 mei 2011.
- Afbeelding 104
 BANDINELLI, Baccio, *Portret van Michelangelo*, 1522, olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bandinel/portmich.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 105
 DA VOLTERA, Daniele Ricciarelli, *Portret van Michelangelo*, ca. 1553 Teilers museum, Haarlem,
 Bron:
http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=67&i_id=3749&kw=da+Volterra+&lang=nl, 20 mei 2011.
- Afbeelding 106
 DA VOLTERA, Daniele Ricciarelli, *Portretbuste van Michelangelo*, brons, Museo Nazionale del Bargello, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/d/daniele/michelan.jpg>, 20 mei, 2011.

- Afbeelding 107
TITIAAN, *Zelfportret*, 1562 – 1564, olieverf op doek, Staatliche Museen, Berlijn,
Bron: <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/10/22/12selfpo.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 108
TITIAAN, *Zelfportret*, ca. 1566, olieverf op doek, Museo del Prado, Madrid,
Bron: <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/10/22/16selfpo.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 109
TITIAAN, *Graflegging*, 1559, olieverf op doek, Museo del Prado, Madrid,
Bron: http://www.wga.hu/art/t/tiziano/05_1550s/09entomb.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 110
KRAFT, Adam, *Shreyer – Landauer epitaaf, detail: Nicodemus en Jozef van Arimathea*, 1477, zandsteen, St. Sebald, Nürnberg,
Bron:
http://assets3.qypecdn.net/uploads/photos/0166/3148/19.06.2010.1_035_gallery2.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 111
KRAFT, Adam, *Sacramentshuis, detail: zelfportret*, 1496, zandsteen, St. Lorenz, Nürnberg,
Bron: <http://www.wga.hu/art/k/kraft/selfport.jpg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 112
KRAFT, Adam, *Shreyer – Landauer epitaaf, detail: graflegging*, 1477, zandsteen, St. Sebald, Nürnberg,
Bron: <http://www.qype.com/place/1474803-Schreyer-Landauer-Epitaph-Nuernberg>, 20 mei 2011.

- Afbeelding 113
RIEMENSCHNEIDER, Tilman, *Maidbrunn altaarstuk*, 1519 – 1526, Maidbrunn, Rimpfing,
Bron:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Riemenschneider_maidbrunn.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 114
RIEMENSCHNEIDER, Jörg, *grafportret Tilman Riemenschneider*, 1531, Marienkapelle, Würzburg,
Bron:
http://www.elkwue.de/fileadmin/mediapool/elkwue/Riemenschneider_Tilman_2_300dpi.jpg, 20 mei 2011.

- Afbeelding 115
 VAN DER WEYDEN, Rogier, *Sint Lucas tekent de maagd*, 1435, olieverf op paneel, Museum of Fine Arts, Boston,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/02stluke/1luke.jpg>, 14 mei 2011.
- Afbeelding 116
 LE BOUCQ, Jacques, *Rogier van der Weyden*, in: Recueil d' Arras, fol. 276, ca. 1565, Bibliothèque Municipale, Arras,
 Bron: CHATELET, A., *Le Recueil d'Arras (XIVe-XVIe s.)*, Lathuile, Editions du Gui, 2007.
- Afbeelding 117
 BRONZINO, Agnolo, *Cosimo I de' Medici*, 1545, olieverf op paneel, Galleria degli Uffizi, Firenze,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/b/bronzino/1/cosimo.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 118
 Kopie naar BOUTS, Dirk, *kruisafneming*, olieverf op paneel, Colegio del Patriarca, Valencia,
 Bron: VAN SCHOUTE, R., *La Chapelle Royale de Grenade: Les Primitifs Flamands*. Brussel, 1963, p. 36 – 53.
- Afbeelding 119
 DÜRER, Albrecht, *Adoratie van de Heilige Drievuldigheid (detail: Mattheus Landauer)*, 1511, Stedelijke Museum, Frankfurt an Main,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/d/durer/1/07/landaue1.jpg>, 20 mei 2011.
- Afbeelding 120
 DÜRER, Albrecht, *Studie voor de Adoratie van de Heilige Drievuldigheid*, voor 1511, Kunsthistorisch Museum, Wenen,
 Bron: SCHLEIF, C., Nicodemus and sculptors: Self - Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider. In: *Art Bulletin*, Vol. 75, nr. 4, dec. 1993, p. 605.
- Afbeelding 121
 VAN DER WEYDEN, Rogier, *Bladelin triptiek (linker luik)*, 1445 – 1450, olieverf op paneel, Staatliche Museum, Berlijn,
 Bron: <http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/07bladel/1bladel.jpg>, 11 mei 2010.

VIII. 2. Afbeeldingen

Afbeelding 1: ANONIEM, *Nicodemus bij Christus*, in: 'Tétraévangélie van Laurentienne' (Laur. VI. 23), fol. 172. r., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Afbeelding 2: ANONIEM, *Kruisafneming Matheus*, in: 'Tétraévangélie van Laurentienne' (Laur. VI. 23), fol. 59. v., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Afbeelding 3: ANONIEM, *Kruisafname Marcus*, in: 'Tétraévangélie van Laurentienne' (Laur. VI. 23), fol. 96. v., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Afbeelding 4: ANONIEM, *Kruisafname Lucas*, in: 'Tétraévangélie van Laurentienne' (Laur. VI. 23), fol. 163. r., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Afbeelding 5: ANONIEM, *Kruisafname Johannes*, in: 'Tétraévangélie van Laurentienne' (Laur. VI. 23), fol. 209. r., 950 – 1050, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Afbeelding 6: ANONIEM, *Kruisafname*, ca. 910, fresco, Tokali Kilise, Göreme.



Afbeelding 7: ANONIEM, *Diptiek met Kruisiging en Kruisafname*, linker paneel, midden 10de eeuw, Ivoor met sporen van vergulding, Kestner Museum, Hannover.



Afbeelding 8: Anoniem, *Kruisafname*, in: Evangelarium van Angers, 875, Bibliotheek Municipale, Angers.



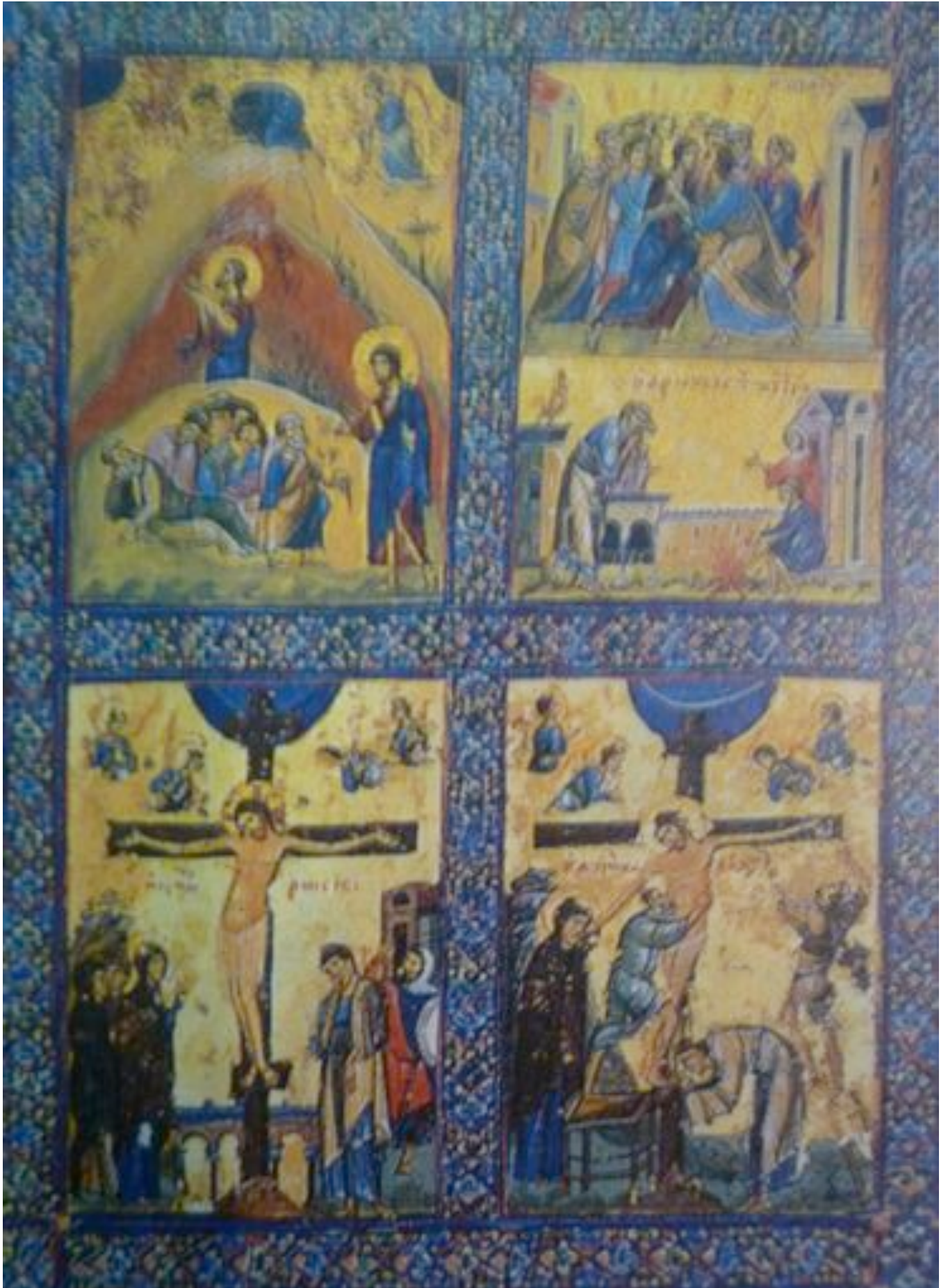
Afbeelding 9: ANONIEM, *Scènes uit het passieverhaal*, 1050 – 1100, zilver, Georgian State Art Museum, T'bilisi,



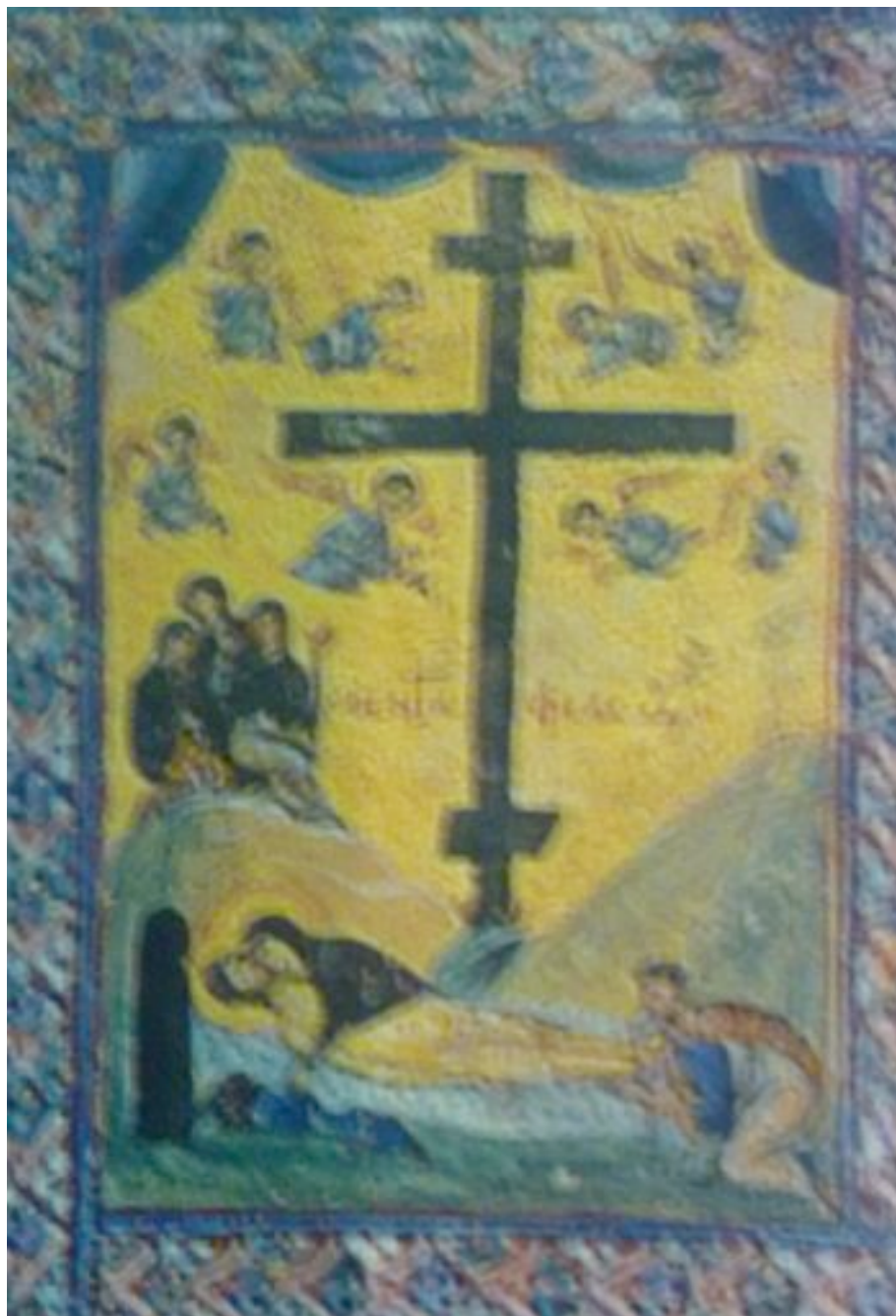
Afbeelding 10: ANONIEM, *Kruisafname*, 2de helft 10de eeuw, ivoor, Dumbarton Oaks, Washington.



Afbeelding 11: ANONIEM, *Kruisafname*, in: Evangelarium, fol. 90r., ca. 1100, Bibliotheca Palatina, Parma.



Afbeelding 12: ANONIEM, *Kruisafname*, in: Evangelarium, fol. 90v., ca. 1100, Bibliotheca Palatina, Parma.



Afbeelding 13: ANONIEM, *Icoon met Kruisiging en Graflegging*, 12^{de} – 13^{de} eeuw, ivoor, Dumbarton Oaks, Washington.



Afbeelding 14: ANONIEM, *Graflegging*, 1072-87, fresco, St. Angelo in Formis, Campanië.



Afbeelding 15: ANONIEM, *Kruisafname*, 1164, fresco, St. Panteleimon, Nerezi.



Afbeelding 16: ANONIEM, *Kruisafname*, in: Evangelarium met de 4 Evangeliën (Ms. Graec. Qu. 66), fol. 256v., voor 1290, Staatbibliothek, Berlijn.



Afbeelding 17: MEESTER VAN HET OBLATENKRUIS, *Altaarstuk met scènes uit het passieverhaal*, ca. 1250, tempera op paneel, Yale University Art Gallery, New Haven.



Afbeelding 18: BERLINGHIERI, Bonaventura, *Diptiek met Madonna met kind en scènes uit het passieverhaal (rechterluik)*, 1260-70, tempera op panel, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Afbeelding 19: ANONIEM, *Kruisafname*, ca. 1180, fresco, Patriarchale Basiliek, Aquileia.



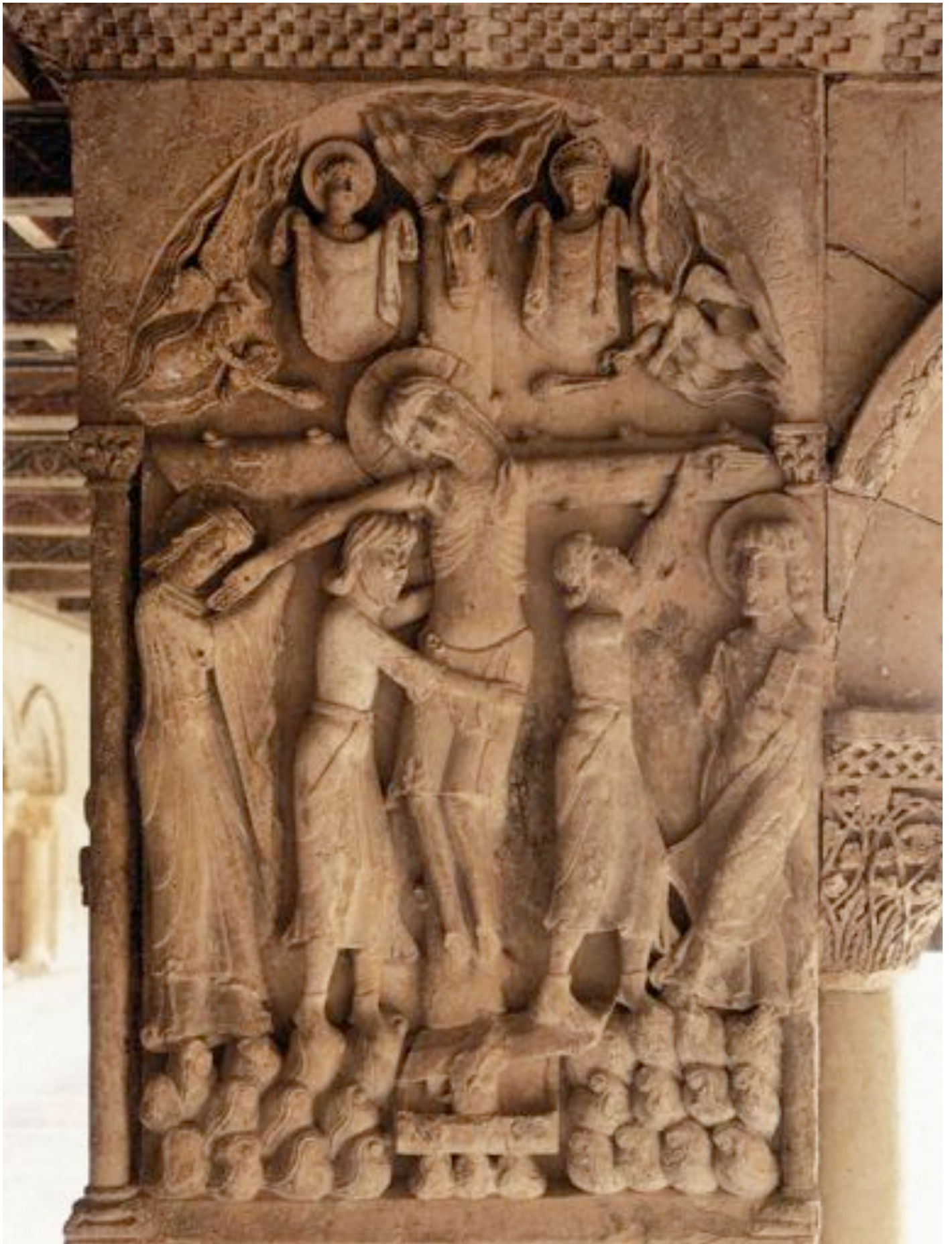
Afbeelding 20: ANTELAMI, Benedetto, *Kruisafname*, 1178, marmer, Duomo, Parma.



Afbeelding 21: NAVOLGER VAN BENEDETTO ANTELAMI, *Kruisafname (detail Nicodemus)*, voor 1220, marmer, Pieve di Santa Maria, Bardone.



Afbeelding 22: ANONIEM, *Kruisdraging*, ca. 1150, kapiteel Noord-Oostelijke hoekpijler, Santo Domenico de Silos, Burgos.



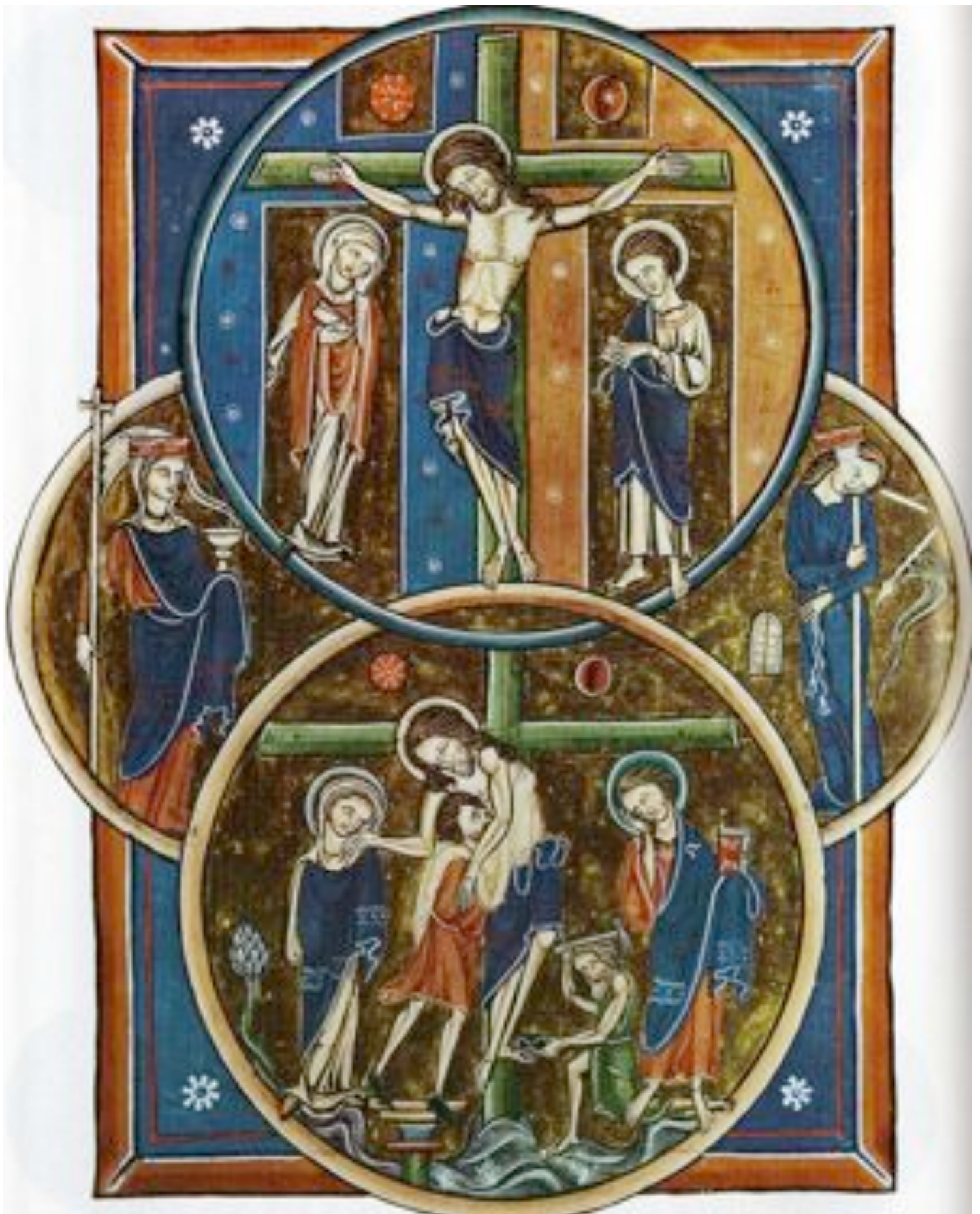
Afbeelding 23: ANONIEM, *Kruisafname*, in: evangelarium van Salzburg (MS.781), fol. 222v., voor 1040, Pierpont Morgan Library, New York.



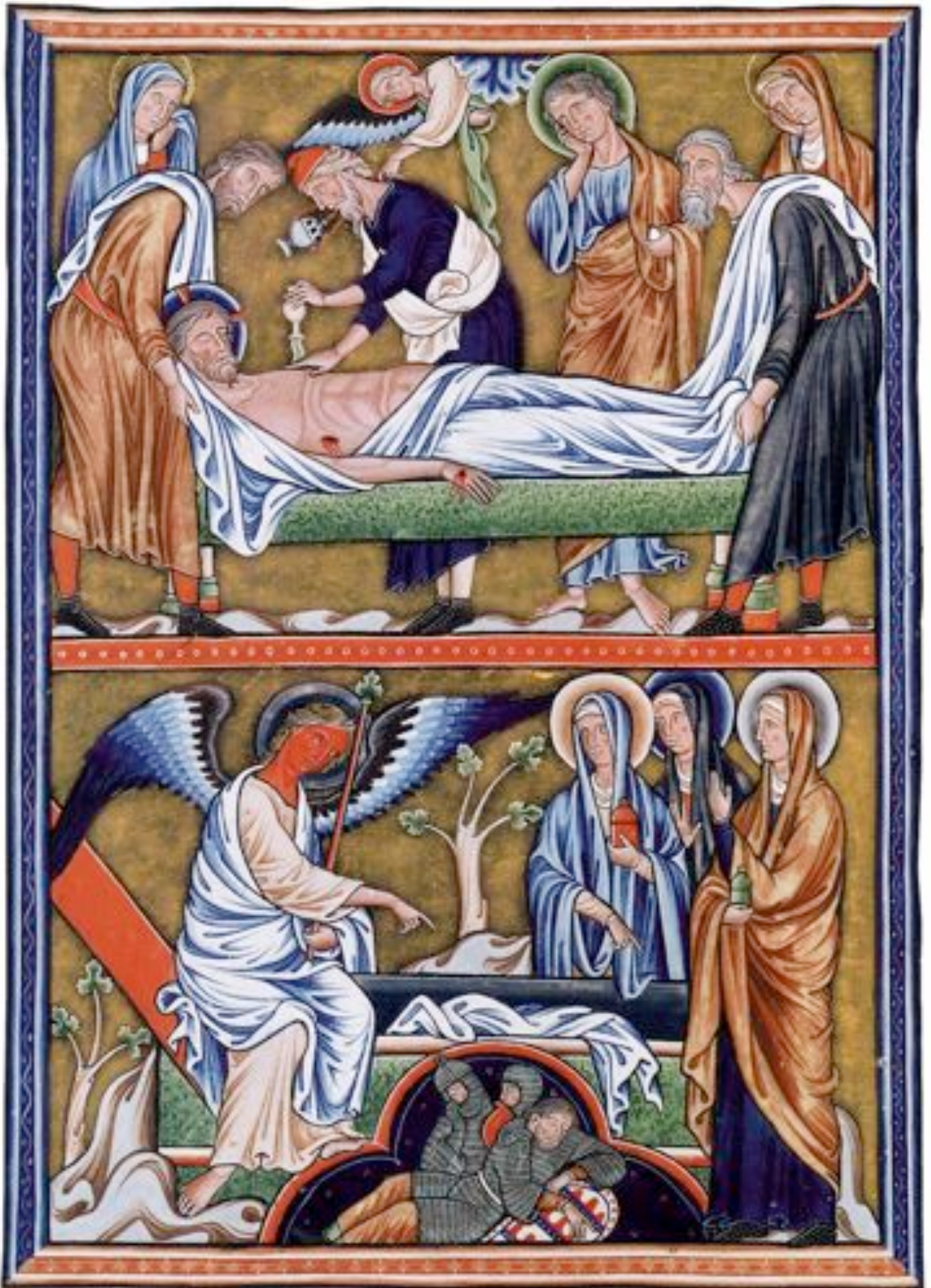
Afbeelding 24: ANONIEM, *Kruisafname*, ca. 1115, reliëf op steen, Heilige Graf, Horn.



Afbeelding 25: ANONIEM, *Kruisafname*, in: Psautier de Blache de Castille (Ms. Lat. 1186), fol. 24r., 1230, Bibliothèque de l'Arsenal, Parijs.



Afbeelding 26: ANONIEM, *Balseming van Christus*, in: Psautier d'Ingeburge (Ms 9), fol. 38v., 1195, Musée Condé, Chantili.



Afbeelding 27: ANONIEM, *Balseming van Christus*, 1190 - 1200, muurschildering, Holy Sepulchre Chapel, Winchester Cathedral.



Afbeelding 28: GIOTTO di Bondone, *Lamentatie*, 1303 - 1305, fresco, Capella degli Scrovegni, Padua.



Afbeelding 29: Meester van St. Franciscus, *Kruisafname*, 1243 – 1263, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi.



Afbeelding 30: GIOTTO di Bondone, *Lamentatie*, ca. 1290, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi.



Afbeelding 31: LORENZETTI, Pietro, *Lamentatie*, ca. 1320, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi.



Afbeelding 32: LORENZETTI, Pietro, *Lamentatie*, ca. 1320, fresco, Basilica di San Francesco, Assisi.



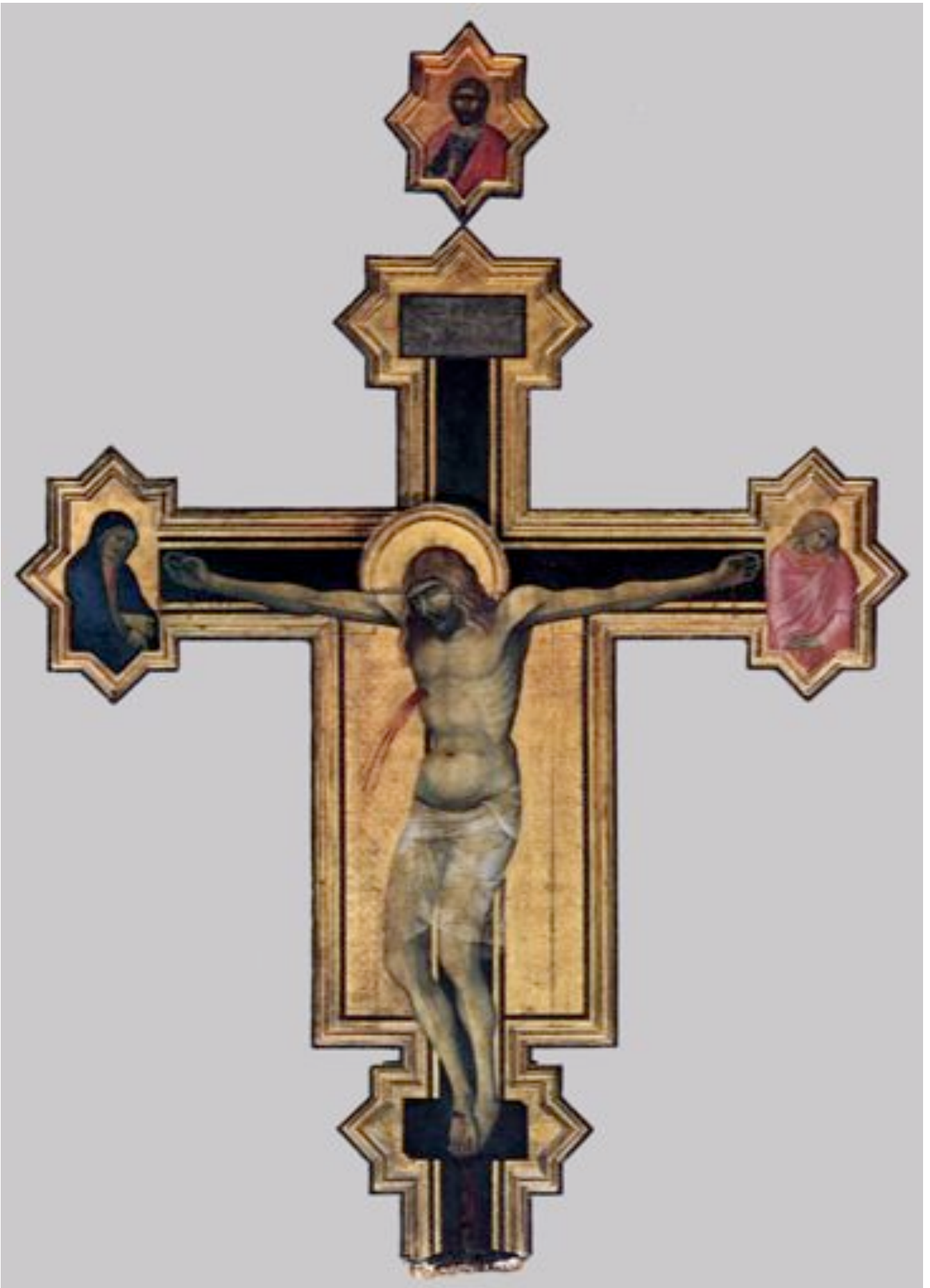
Afbeelding 33: DA RIMINI, Pietro, *Kruisafname*, 1330, tempera op paneel, , Louvre, Parijs.



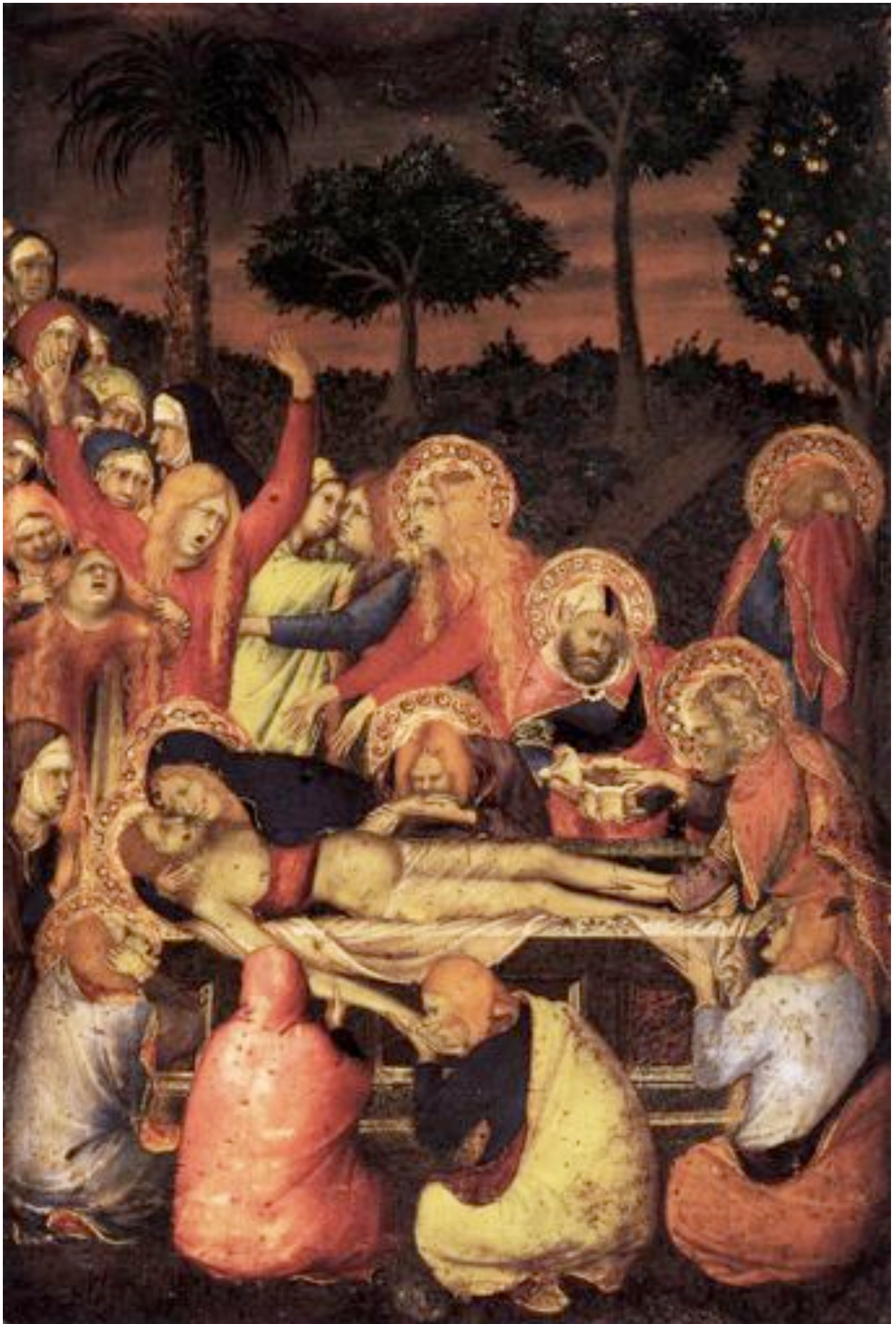
Afbeelding 34: MARTINI, Simone, *Orsini* polyptiek: *Kruisafname*, 1333, tempera op paneel, KMSK, Antwerpen.



Afbeelding 35: LORENZETTI, Pietro, *Christus aan het kruis*, ca. 1320, tempera op paneel, Museo Diocesano, Cortona.



Afbeelding 36: MARTINI, Simone, *Orsini polyptiek: Graflegging*, ca. 1335, tempera op paneel, Staatliche Museen, Berlijn.



Afbeelding 37: MONACO, Lorenzo, *Lamentatie*, 1400 – 1405, tempera en goud op paneel, private collectie.



Afbeelding 38: DI PAOLO, Giovanni, *Lamentatie*, 1430 – 1435, tempera op paneel, Pinacoteca Vaticana, Rome.



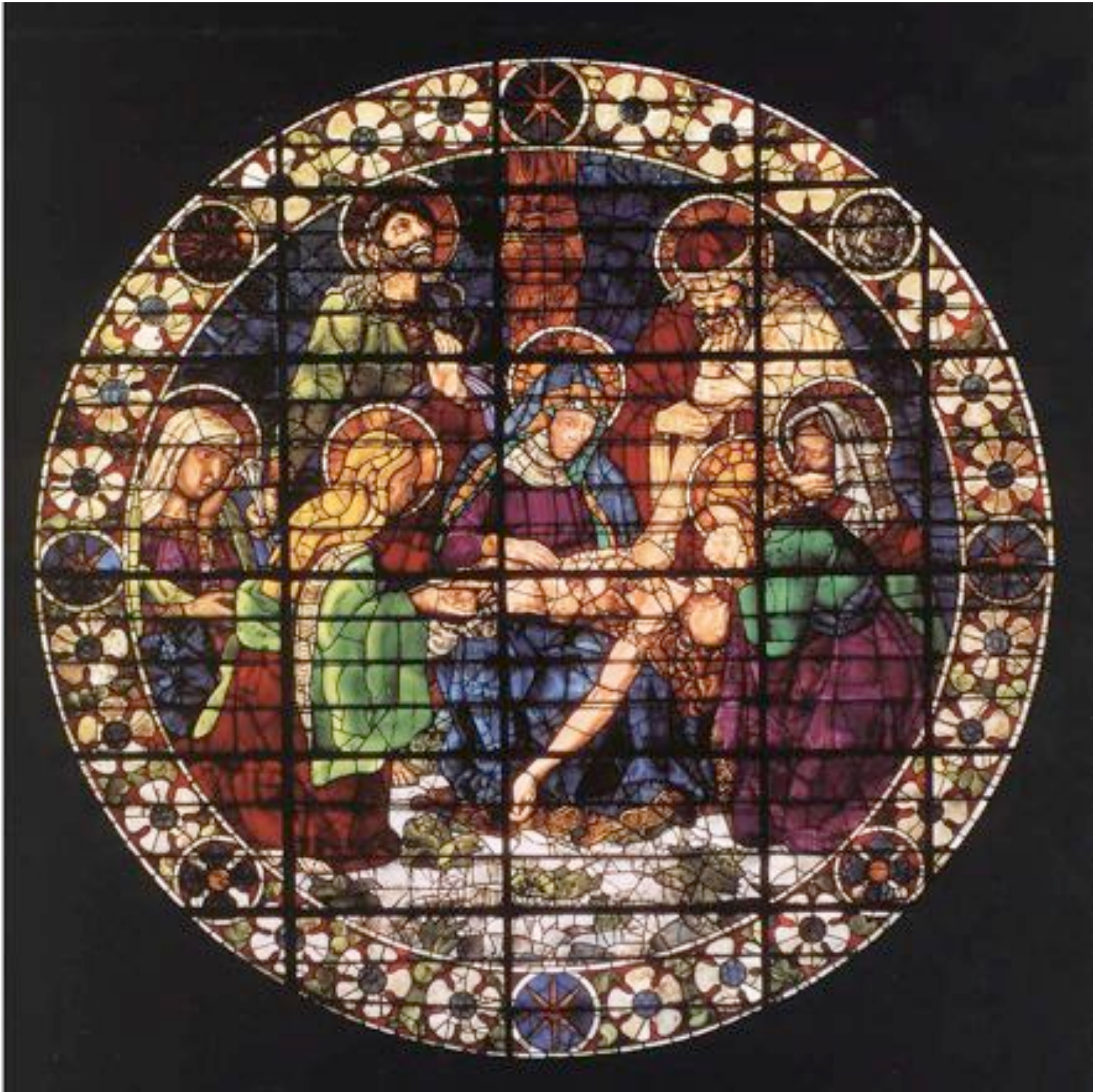
Afbeelding 39: FRA ANGELICO, *Kruisafname*, 1437-1440, tempera op paneel, Museo di San Marco, Firenze.



Afbeelding 40: FRA ANGELICO, *Lamentatie*, 1436 – 1441, tempera op paneel, Museo di San Marco, Firenze.



Afbeelding 41: CASTAGNO, Andrea del, *Pietà*, ca. 1444, glas, Duomo, Firenze.



Afbeelding 42: DELLA FRANCESCA, Piero, *Polyptiek van de Misericordia*, , 1445 – 1462, Pinacoteca Comunale, Sansepolcro.



Afbeelding 43: GIOVANNI, Bartolomeo di, *Lamentatie*, 1488, Spedale degli Innocenti, Firenze.



Afbeelding 44: FOUQUET, Jean, *Lamentatie van Nouans*, ca. 1445, Saint Martin, Nouans-les-Fontaines.



Afbeelding 45: PERUGINO, Pietro, *Lamentatie*, 1495, Galleria Palatina, Firenze.



Afbeelding 46: BOTTICELLI, Sandro, *Lamentatie*, 1495, Museo Poldi Pezzoli, Milaan.



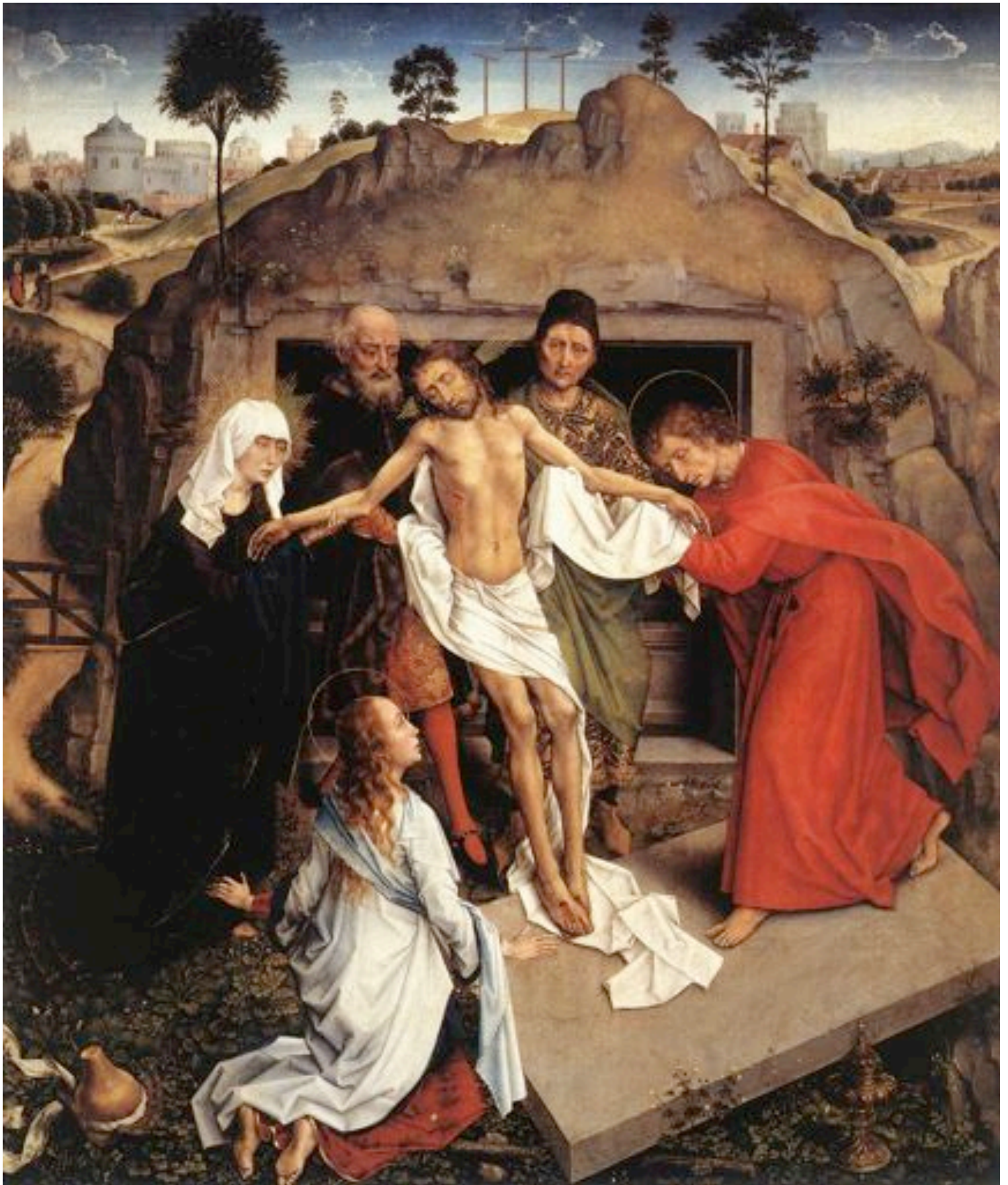
Afbeelding 47: CAMPIN, Robert, *Seilern-triptiek*, 1415-1420, olieverf op paneel, Courtauld Institute Galleries, Londen.



Afbeelding 48: VAN DER WEYDEN, Rogier, *Kruisafname*, ca. 1435, olieverf op paneel, Museo del Prado, Madrid.



Afbeelding 49: VAN DER WEYDEN, Rogier, *Graflegging*, 1450, olieverf op paneel, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Afbeelding 50: FRA ANGELICO, Graflegging, 1439 – 1442, tempera op paneel, Museo di San Marco, Firenze.



Afbeelding 51: BOUTS, Dirk, *Graflegging*, 1450, olieverf op doek, National Gallery, Londen.



Afbeelding 52: BOUTS, Dirk, *Passie-altaarstuk*: centrale paneel, 1455, olieverf op paneel, Museo de Capilla Real, Granada.



Afbeelding 53: ANONIEM, *Kruisafname*, 1460, olieverf op paneel, Alta Pinakothek, München.



Afbeelding 54: CHRISTUS, Petrus, Lamentatie, 1450, olieverf op paneel, Metropolitan Museum of Art, New York.



Afbeelding 55: VAN DER WEYDEN, Rogier, *Lamentatie*, 1464, olieverf op paneel, Koninklijk kabinet van schilderijen, Den Haag.



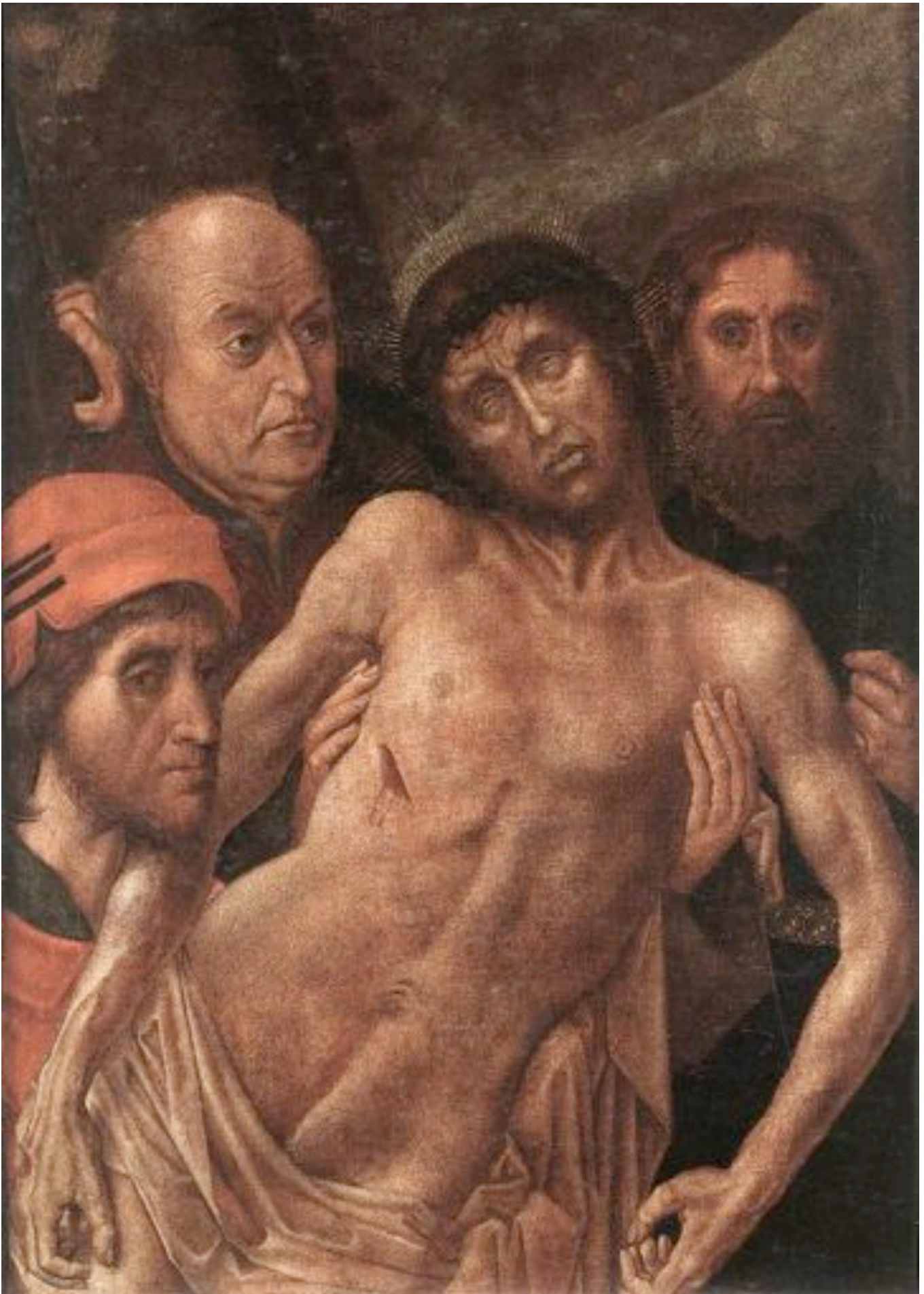
Afbeelding 56: CHRISTUS, Petrus, *Lamentatie*, 1455, olieverf op paneel, KMSK, Brussel.



Afbeelding 57: VAN DER GOES, Hugo, *Lamentatie*, 1467, olieverf op paneel, Kunsthistorisch Museum, Wenen.



Afbeelding 58: VAN DER GOES, Hugo, *Kruisafname diptiek (linker luik)* , 1480, olieverf op doek, Private collectie.



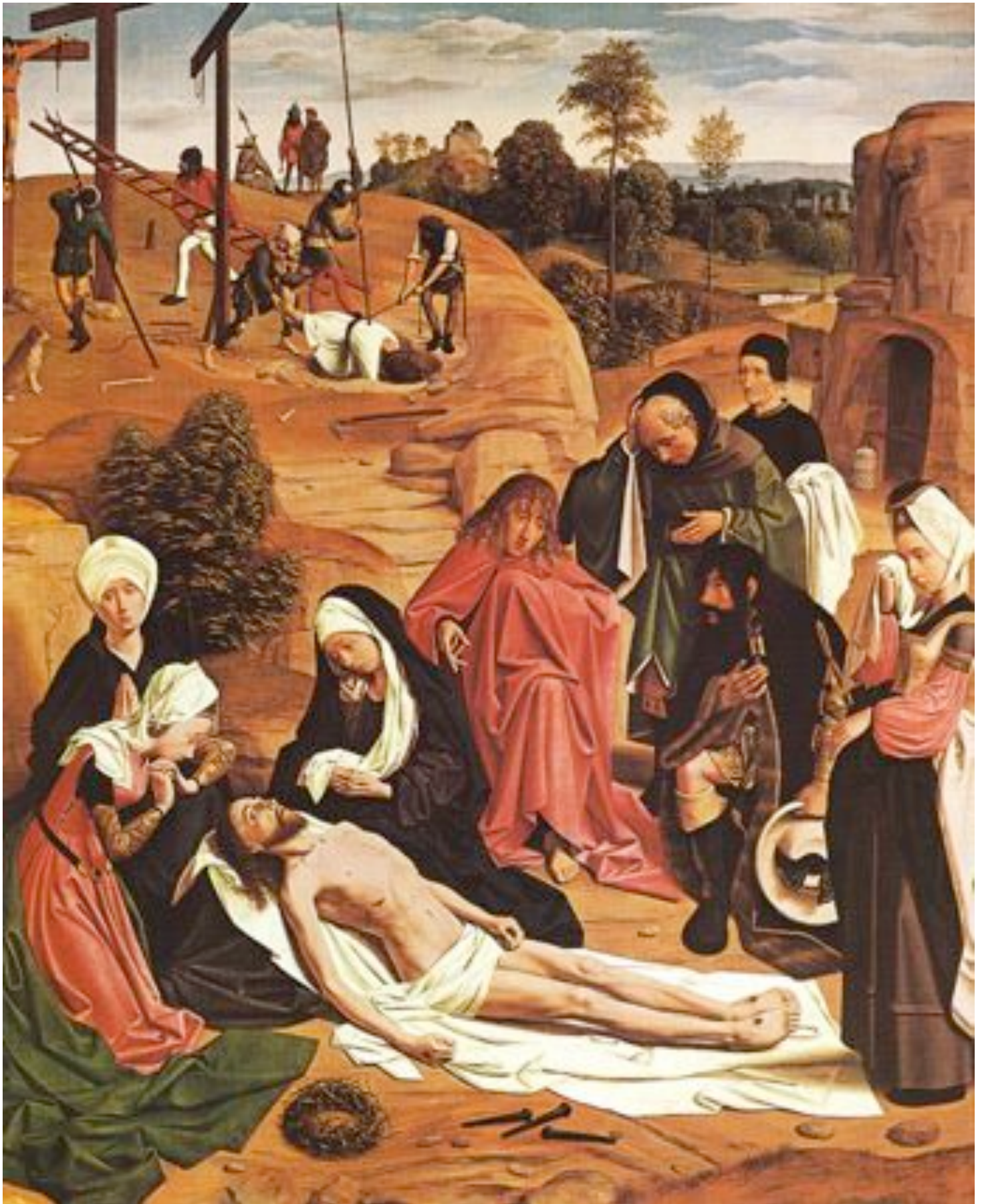
Afbeelding 59: MEESTER VAN DE VIRGO INTER VIRGINES, *Lamentatie*, 1486-1487, olieverf op paneel, Walker Art Gallery, Liverpool.



Afbeelding 60: Navolger van MEESTER VAN DE VIRGO INTER VIRGINES, *Nicodemus en Jozef van Arimathea bij Pilatus*, 1480-1500, olieverf op paneel, Museum of Art, Philadelphia.



Afbeelding 61: TOT SINT JANS, Geertgen, *Lamentatie*, 1485-1490, olieverf op paneel, Kunsthistorisch Museum, Wenen.



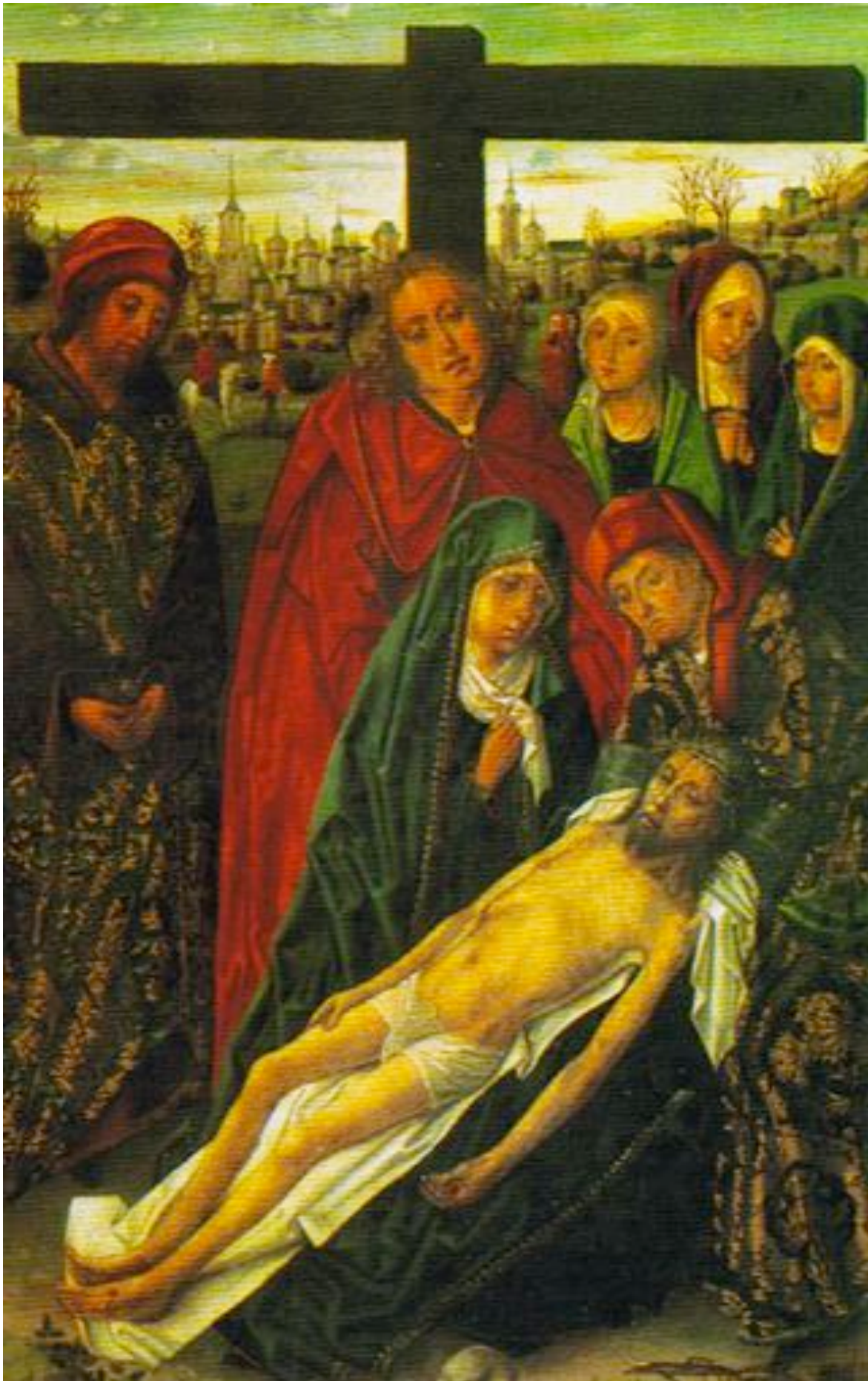
Afbeelding 62: MEMLING, Hans, *Kruisafneming*, 1490, olieverf op paneel, Groeningemuseum, Brugge.



Afbeelding 63: MEMLING, Hans, *Kruisafneming (linkerluik)*, 1492 – 1494, olieverf op doek, Capilla Real, Granada.



Afbeelding 64: Spaans – Vlaams meester, *Lamentatie*, 1488 – 1490, olieverf op paneel, Museo del Prado, Madrid.



Afbeelding 65: MEESTER VAN HET ST. BARTHOLOMEUS ALTAARSTUK, *Kruisafneming*, 1500 – 1505, olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs.



Afbeelding 66: DE BAERZE, Jacob. & BROEDERLAM, Melchior, *Passieretabel*, 1390 – 1399, gepolychromeerd hout, Musée de beaux arts, Dijon.



Afbeelding 67: ANONIEM, *Passieretabel van Claudio Villa en Gentina Solaro* (detail: lamentatie), 1470 - 1480, gepolychromeerd hout, KMSK, Brussel.



Afbeelding 68: ANONIEM, *Passieretabel* (detail: *lamentatie*), 1490 – 1500, gepolychromeerd hout, St. Dimphnakerk, Geel.



Afbeelding 69: ANONIEM, *passietafereel*, gepolychromeerd hout, Institute of Arts, Detroit.



Afbeelding 70: VAN DER WEYDEN, Rogier, ca. 1460, *Graflegging*, Pen over krijt op papier, Musée du Louvre, Parijs.



Afbeelding 71: ANONIEM, *Graflegging*, 1400 - 1410, Musée Athois, Ath.



Afbeelding 72: MICHEL, Jean & DE LA SONETTE, Georges, *Graflegging*, steen, 1451-1454, Hôpital, Tonnerre.



Afbeelding 73: ANONIEM, *Graflegging*, zestiende eeuw, gepolychromeerd steen, Cathédrale Saint-Étienne, Metz.



Afbeelding 74: DONATELLO, *Kruisafneming*, 1465, brons, San Lorenzo, Firenze.



Afbeelding 75: GIORGIO MARTINI, Francesco di, *Kruisafneming*, 1477, brons, Santa Maria del Carmine, Venetië.



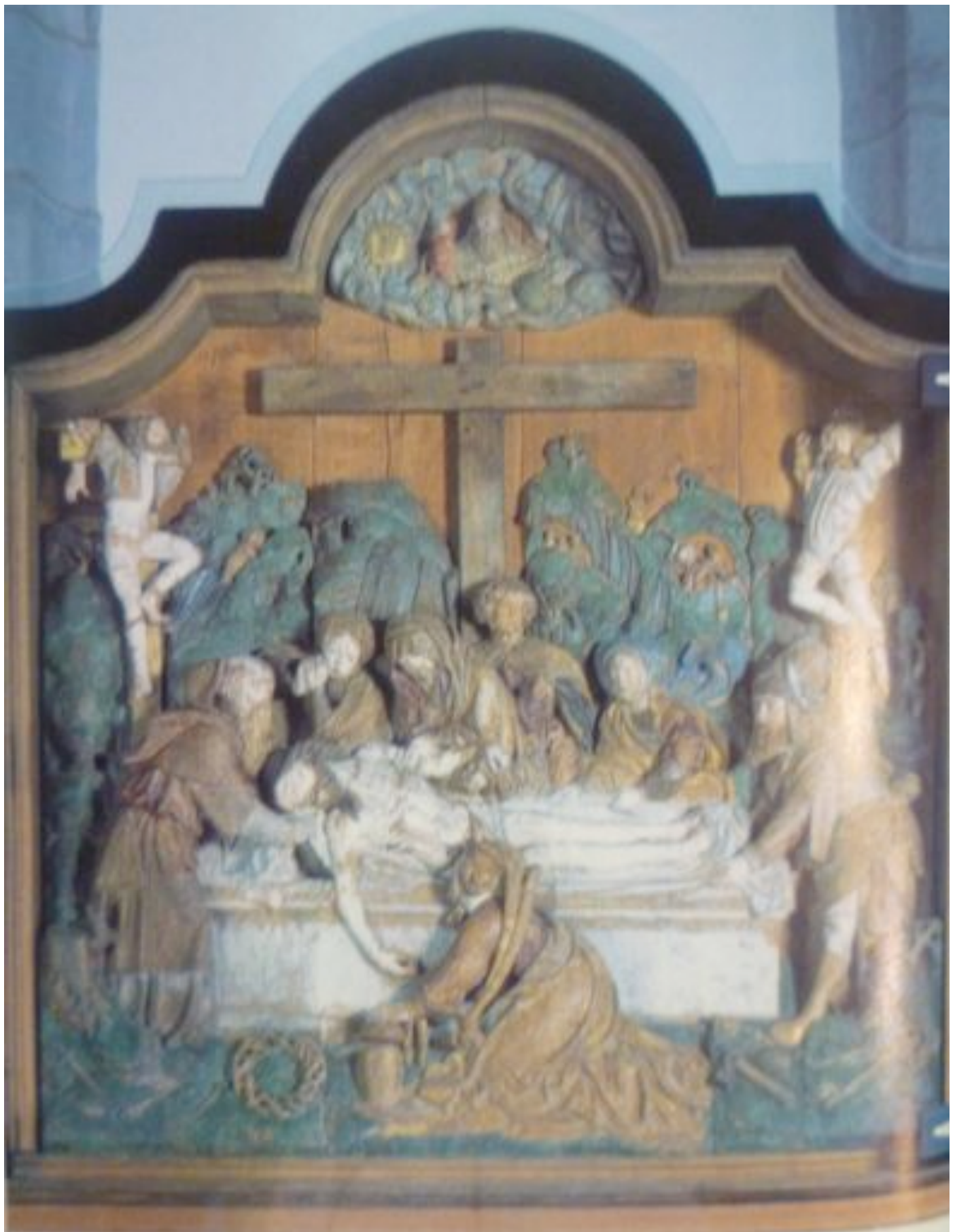
Afbeelding 76: METSIJS, Quinten, *Altaarstuk van het schrijnwerkerambacht*, 1507, olieverf op paneel, KMSK, Antwerpen.



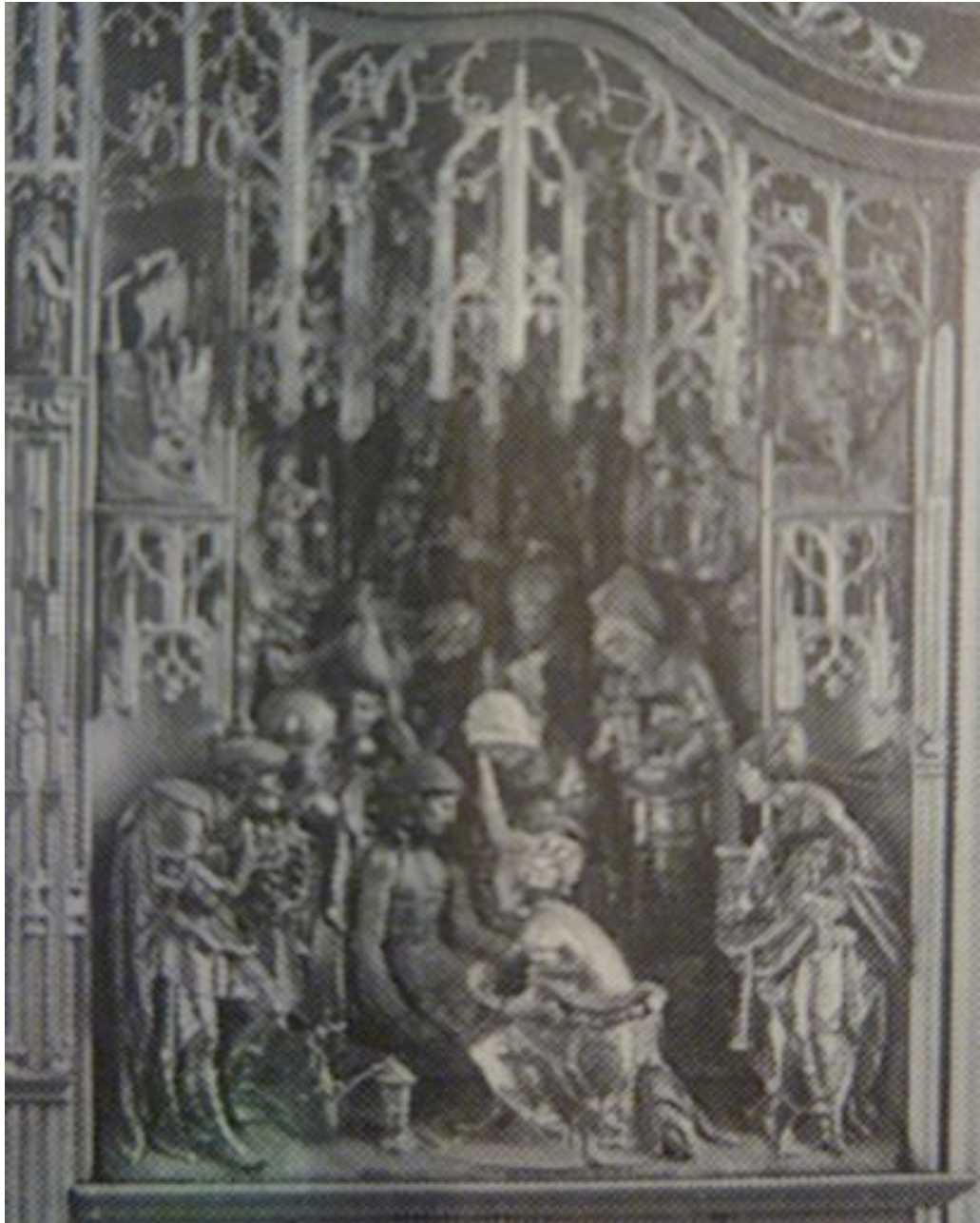
Afbeelding 77: Navolger van VAN DER WEYDEN, Rogier, *Kruisafneming*, eerste kwart zestiende eeuw, olieverf op paneel, KMSK, Brussel.



Afbeelding 78: ANONIEM, *Passieretabel*, 1520, gepolychromeerd hout, St. Aubinkerkerk, Dour.



Afbeelding 79: ANONIEM, *Passieretabel* (detail: graflegging), 1540, gepolychromeerd hout, St. Trudo's kerk, Opitter.



Afbeelding 80: LIPPI, Filippino, *Kruisafneming*, 1506, olieverf op paneel, Galleria dell'Academia, Firenze.



Afbeelding 81: DÜRER, Albrecht, *Lamentatie*, 1500-1503, olieverf op paneel, Alta Pinakothek, München.



Afbeelding 82: VAN SCOREL, Jan, *Lamentatie*, 1535 – 1540, olieverf op paneel, Centraal Museum, Utrecht.



Afbeelding 83: DELL' ARCA, Niccolò, *Lamentatie*, 1463, gepolychromeerde terracotta, S. Maria della Vita, Bologna.



Afbeelding 84: MAZZONI, Guido, *Lamentatie*, 1476 – 1477, gepolychromeerde terracotta, Chiesa di San Giovanni, Modena.



Afbeelding 85: MAZZONI, Guido, *Lamentatie* (detail: *Ercole d'Este*), 1480 – 1485, gepolychromeerde terracotta, Chiesa del Gesù, Ferrara.



Afbeelding 86: MAZZONI, Guido, *Lamentatie*, 1476, gepolychromeerde terracotta, S. Anna dei Lombardi, Napels.



Afbeelding 87: COZZARELLI, Giacomo, *Lamentatie*, 1500, gepolychromeerde terracotta, Basilica dell'Osservanza, Siena.



Afbeelding 88: ANONIEM, *Lamentatie* (detail: Nicodemus), 1485 – 1490, gepolychromeerde terracotta, Oratoria di S. Giovanni, Reggio Emilia.



Afbeelding 89: SAVOLDO, Giovanni Gerolamo, *Lamentatie*, 1525, olieverf op paneel, Cleveland Museum of Art, Cleveland.



Afbeelding 90: PONTORMO, Jacopo, Kruisafneming, 1525 – 1528, olieverf op paneel, Capella Caponi, Santa Felicia, Firenze.



Afbeelding 91: PONTORMO, Jacopo, *Zelfportret*, 1528, rood krijt op papier, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Afbeelding 92: BRONZINO, Agnolo, *Portret van Pontormo*, 1535, 1540, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Afbeelding 93: BRONZINO, Agnolo, *Lamentatie*, 1543 – 1545, olieverf op paneel, Musée de Beaux-Arts, Besançon.



Afbeelding 94: BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, 1530, olieverf op paneel, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Afbeelding 95: BRONZINO, Agnolo, *Het martelaarschap van S. Lorenzo*, 1569, olieverf op paneel, San Lorenzo, Firenze.



Afbeelding 96: ANONIEM, *Portret van Bronzino*, 1545 – 1550, Galleria degli Uffizi, Firenze.



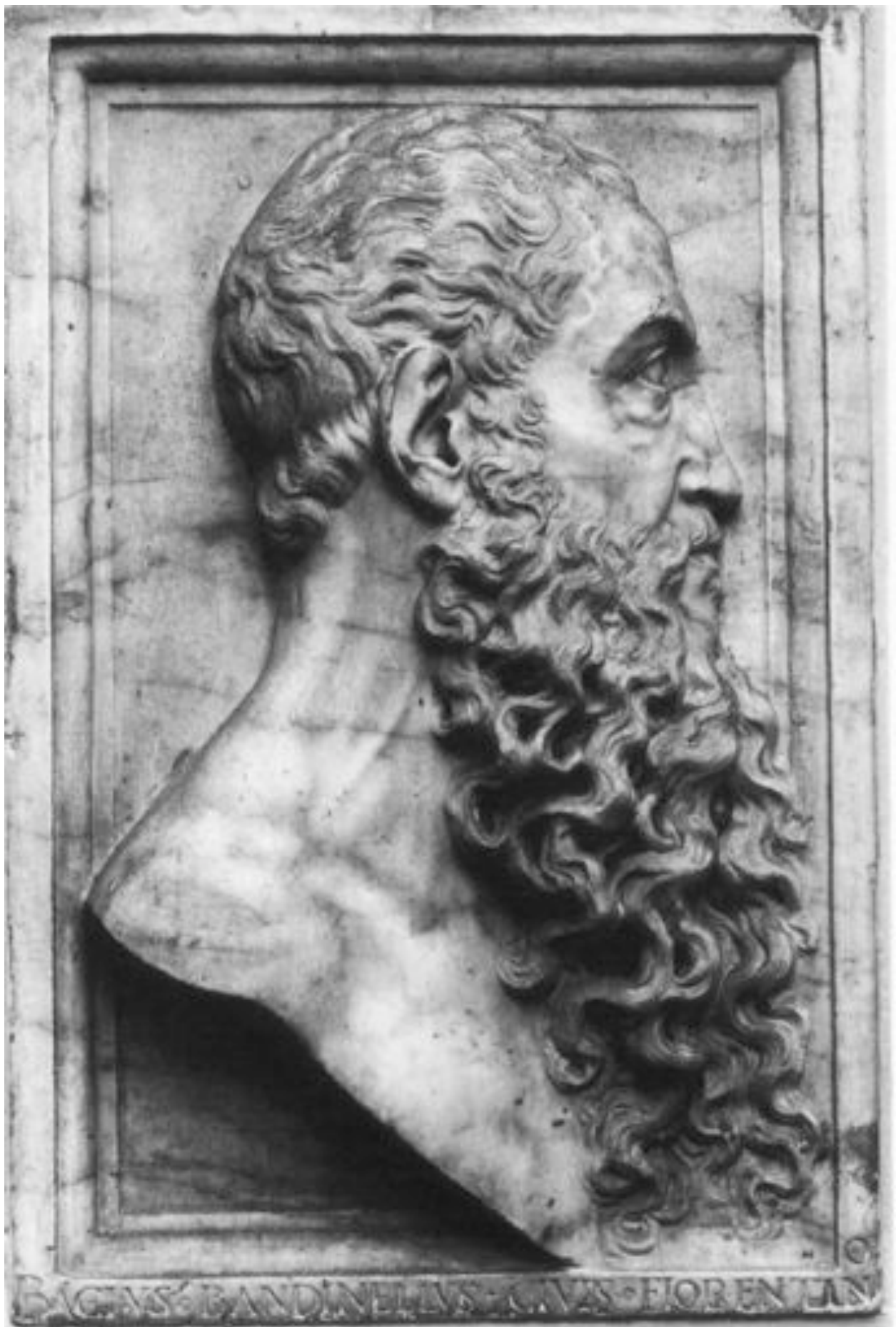
Afbeelding 97: SALVIATI, Francesco, *Kruisafneming*, 1545 – 1548, olieverf op paneel, Museo dell'Opera di Santa Croce, Firenze.



Afbeelding 98: BANDINELLI, Baccio, *Pietà*, 1554 – 1559, marmer, SS. Annunziata, Firenze.



Afbeelding 99: BANDINELLI, Baccio, *Zelfportret*, ca. 1555, marmer, Jablonna Palace, Warschau.



Afbeelding 100: BANDINELLI, Baccio, *Pietà*, detail: *Zelfportret*, 1554 – 1559, marmer, SS. Annunziata, Firenze.



Afbeelding 101: MICHELANGELO, Buonarroti, *Florentijnse Piëta*, ca. 1555, marmer, Museo Opera del Duomo, Firenze.



Afbeelding 102: DA MILANO, Giovanni, *Pietà*, 1365, tempera op paneel, Galleria dell'Accademia, Firenze.



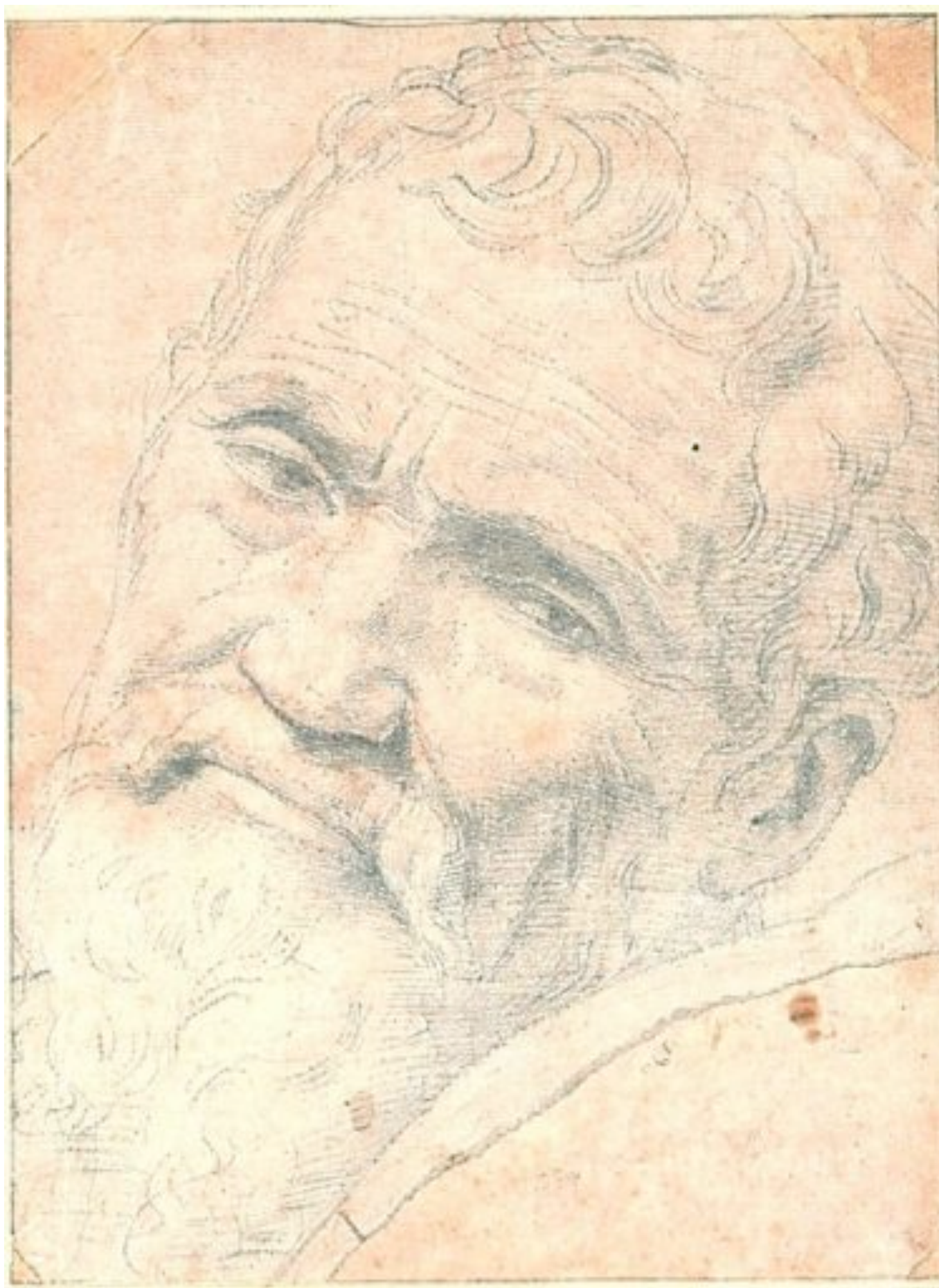
Afbeelding 103: LIPPI, Filippo, *Graflegging*, 1457 – 1504, Olieverf op paneel, Musée Thomas – Henry, Cherbourg.



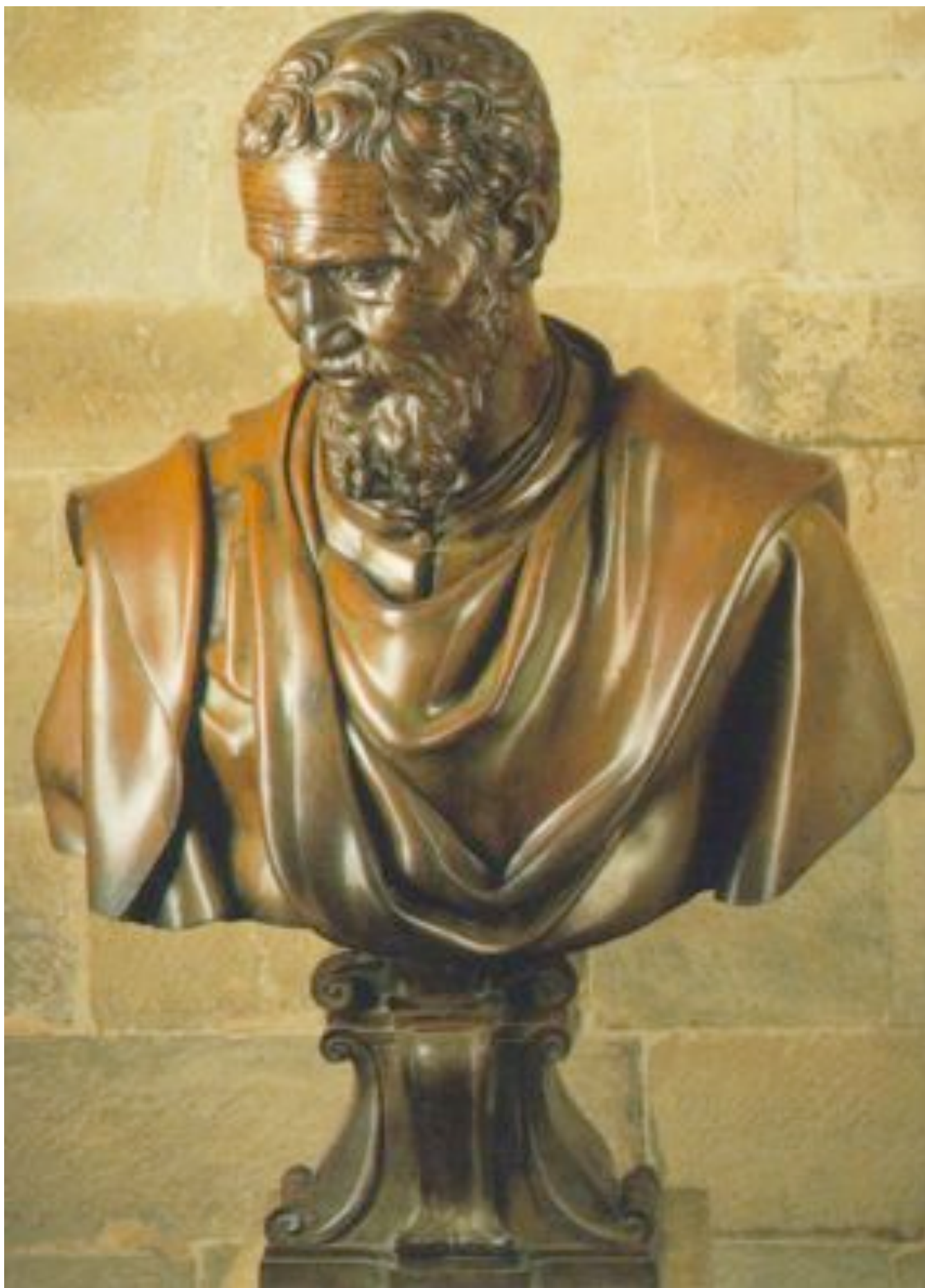
Afbeelding 104: BANDINELLI, Baccio, *Portret van Michelangelo*, 1522, olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs.



Afbeelding 105: DA VOLTERA, Daniele Ricciarelli, *Portret van Michelangelo*, ca. 1553 Teilers museum, Haarlem.



Afbeelding 106: DA VOLTERA, Daniele Ricciarelli, *Portretbuste van Michelangelo*, brons, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



Afbeelding 107: TITIAAN, *Zelfportret*, 1562 – 1564, olieverf op doek, Staatliche Museen, Berlijn.



Afbeelding 108: TITIAAN, *Zelfportret*, ca. 1566, olieverf op doek, Museo del Prado, Madrid.



Afbeelding 109: TITIAAN, Graflegging, 1559, olieverf op doek, Museo del Prado, Madrid.



Afbeelding 110: KRAFT, Adam, *Shreyer – Landauer epitaaf, detail: Nicodemus en Jozef van Arimathea*, 1477, zandsteen, St. Sebald, Nürnberg.



Afbeelding 111: KRAFT, Adam, *Sacramentshuis*, detail: zelfportret, 1496, zandsteen, St. Lorenz, Nürnberg.



Afbeelding 112: KRAFT, Adam, *Shreyer – Landauer epitaaf*, detail: graflegging, 1477, zandsteen, St. Sebald, Nürnberg.



Afbeelding 113: RIEMENSCHNEIDER, Tilman, *Maidbrunn altaarstuk*, 1519 – 1526, Maidbrunn, Rimpfing.



Afbeelding 114: RIEMENSCHNEIDER, Jörg, *grafportret Tilman Riemenschneider*, 1531, Marienkapelle, Würzburg.



Afbeelding 115: VAN DER WEYDEN, Rogier, *Sint Lucas tekent de maagd*, 1435, olieverf op panel, Museum of Fine Arts, Boston.



Afbeelding 116: LE BOUCQ, Jacques, *Rogier van der Weyden*, in: Recueil d' Arras, fol. 276, ca. 1565, Bibliothèque Municipale, Arras.



Afbeelding 117: BRONZINO, Agnolo, *Cosimo I de' Medici*, 1545, olieverf op panel, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Afbeelding 118: kopie naar BOUTS, Dirk, *kruisafneming*, olieverf op paneel, Colegio del Patriarca, Valencia.



Afbeelding 119: DÜRER, Albrecht, *Adoratie van de Heilige Drievuldigheid* (detail: *Matthaus Landauer*), 1511, Stedelijke Museum, Frankfurt an Main.



Afbeelding 120: DÜRER, Albrecht, *Studie voor de Adoratie van de Heilige Drievuldigheid*, voor 1511, Kunsthistorisch Museum, Wenen.



Afbeelding 120: VAN DER WEYDEN, Rogier, *Bladelin triptiek (linker luik)*, 1445 – 1450, olieverf op paneel, Staatliche Museum, Berlijn.

