

Universiteit Gent  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Vakgroep Kunst -, Theater - en Muziekwetenschappen

## Vrouwelijke schoonheid vereeuwigt in woord en beeld.

Literaire bronnen versus portretten van Anthonis Mor uit de tweede helft van de zestiende eeuw  
in de Zuidelijke Nederlanden.



Verhandeling tot het verkrijgen van de graad Licentiaat in de Kunstwetenschappen voorgedragen  
door Wendy Van Hoorde. Studentnummer: 0020020337221.

Promotor: Prof. Dr. M. Martens

Academiejaar 2006 – 2007

Deze pagina is niet beschikbaar omdat ze persoonsgegevens bevat.  
Universiteitsbibliotheek Gent, 2021.

This page is not available because it contains personal information.  
Ghent University, Library, 2021.

## Voorwoord

Deze verhandeling is het resultaat van een jaar hard werken. Heel wat onderzoek in bibliotheken en documentatiecentra in binnen – en buitenland gingen aan deze tekst vooraf. Het worstelen met woorden om de informatie in een leesbare tekst weer te geven, vormde een bijzonder grote uitdaging. Wanneer ik het moeilijk had of wanneer ik behoefte had aan een gesprek, stonden er voortdurend mensen voor me klaar. Bij deze wil ik dan ook de gelegenheid grijpen om een aantal woorden van dank aan hen te richten.

In de eerste plaats wil ik mijn promotor Prof. Martens bedanken voor de tijd die hij vrijmaakte om antwoorden te geven op vragen en voor de praktische tips in verband met de structuur van de scriptie. Het personeel van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag en de mensen van het Courtauld Institute of Art Library in Londen wil ik bedanken voor hun behulpzaamheid bij het aanreiken van informatie. Verder verdient Fanny Van Cleven van het Huis van Alijn te Gent een dankwoord voor haar hulp bij het uitzoeken van de terminologie in verband met de kleding uit de zestiende eeuw en voor het ontlenen van heel wat naslagwerken over mode uit haar privé – bibliotheek.

Verder wil ik heel wat medestudenten en vrienden bedanken voor het delen van lief en leed over de scripties. Alle dank gaat uit naar mijn ouders voor de voortdurende steun bij elke nieuwe stap in dit leven. De scriptie wil ik dan ook aan hen opdragen.

Afbeelding voorpagina: Anthonis Mor, portret van Maria van Oostenrijk, Madrid, Museo del Prado, 1551, olieverf op doek, 181 x 90 cm.

# Inhoudsopgave

## 6 Inleiding

### 13 Hoofdstuk 1

Zij over wie veel geschreven werd. Literatuur over en voor vrouwen.

1. Inleiding.
2. De vrouw: Eva of Maria.
3. De positie van de vrouw in de samenleving.
4. Medische geschriften over de vrouw.
5. Het beschavingsproces en de vrouw.
6. De schoonheid van de vrouw.
7. Gedragingen, houdingen, gepastheid.
8. Conclusies.

### 48 Hoofdstuk 2

De ambivalente houding ten aanzien van de portretkunst in de zestiende eeuw.

1. Inleiding.
2. De portretkunst, een vrije kunst?
3. Voor iedereen een portret?
4. Conclusies.

### 55 Hoofdstuk 3

De vrouw in beeld: de portretkunst van Anthonis Mor.

1. Inleiding.
2. Biografie.
3. Geselecteerde portretten.
4. Observaties.
5. Welk beeld verkrijgen we over vrouwelijke schoonheid?
6. Aspecten van de portretkunst, individualisering, idealisering en karakterisering.
7. Vergelijking met andere kunstenaars.
8. Conclusies.

### 83 Hoofdstuk 4

Mode in de tweede helft van de zestiende eeuw.

1. Inleiding.
2. De vrouwelijke garderobe vanaf 1550.
3. Cosmetica en juwelen als kers op de taart.
4. Waarom al dat uiterlijk vertoon?
5. Conclusies.

### 90 Hoofdstuk 5

Een vergelijking tussen de literaire bronnen en de beeldende bronnen.

95	Besluit
98	Bibliografie
104	Herkomst van de afbeeldingen
106	Bijlagen

## Inleiding

Deze verhandeling draagt als titel ‘Vrouwelijke schoonheid vereeuwigd in woord en beeld.’ In het alledaagse taalgebruik hechten we aan diverse objecten de kwalificatie mooi. We doen dit wanneer de objecten ons om één of andere reden bevallen. We hebben het meermaals over een mooi landschap, een mooi uitzicht, een mooi kledingstuk of mooie kunst. In wat volgt willen we het hebben over schoonheid in relatie tot de vrouw. Naar aanleiding van de tentoonstelling ‘Dames met Klasse’ in 2005 te Mechelen (Lamot, 17 september – 18 december 2005), verkregen we interesse om een scriptie te schrijven over vrouwen in de zestiende eeuw. Door de voortdurende media – aandacht rond het hedendaagse schoonheidsideaal, besloten we de vrouwelijke schoonheid in het verleden te onderzoeken. We willen de schoonheid van de vrouw bestuderen in haar maatschappelijk kader. Daarom wordt gezocht naar een boeiende historische periode. Er wordt dan ook geopteerd om het onderzoek te limiteren tot de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden. In de tweede helft van de zestiende eeuw regeerden grote dynastieën over Europa. We denken aan de Habsburgers in Spanje, de Nederlanden, gedeelten van Duitsland, Italië, Hongarije, Tsjechië en Oostenrijk, de Avis in Portugal, de Valois in Frankrijk en de Tudors in Engeland. Van al deze dynastieën spanden de Habsburgers de kroon. Via een doordachte huwelijkspolitiek werd de macht van dit koningshuis over Europa verspreid. De Zuidelijke Nederlanden werden geregeerd door regentessen in naam van de Habsburgse keizer Karel V wat aanleiding gaf tot het nadenken over publieke optredens van vrouwen. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw nam Filips II, zoon van Karel V, de functies van zijn vader over. Meer dan Karel V verlangde Filips II naar Spanje. Gedurende zijn regeringsperiode werden de gebieden onder zijn bevoegdheid in een Spaans bad gedrenkt. Spaanse zeden, gebruiken, gedragingen, mode werden door de verschillende gebieden en hun inwoners overgenomen. Aan het Spaanse hof werd een hofceremonieel met bijhorende etiquetteregels ontwikkeld. Deze regels kenden een verspreiding buiten de grenzen van het hof. Algemeen werd in de zestiende eeuw een grotere behoefte gevoeld aan gepast gedrag. Boekjes over gepaste houdingen en goede manieren verschenen met de regelmaat van de klok. Het hofceremonieel en de boekjes in verband met goed gedrag waren uitingen van het zogenaamde beschavingsproces. Dat civilisatieproces was reeds een tijdje aan de gang maar voltrok zich grofweg vanaf de zestiende eeuw om op snelheid te komen in de tweede helft van de zestiende eeuw.

De ruimte – afbakening is in dit onderzoek, in tegenstelling tot de tijdafbakening, eerder problematisch. Toch willen we de informatie beperken tot de Zuidelijke Nederlanden door

zoveel mogelijk gebruik te maken van bronnen die in deze gebieden aanwezig waren. De bronnen zijn daarom niet altijd in de Zuidelijke Nederlanden ontstaan maar waren er wel bekend.

Kortom er doen zich vanaf 1550 verscheidene bewegingen voor die een impact hebben op het denken en het praktiseren van vrouwelijke schoonheid in de Zuidelijke Nederlanden. Deze bewegingen werden op schrift gesteld of beeldend geïllustreerd. Met andere woorden er zijn voor deze periode voldoende bronnen voorhanden om het onderzoek naar dit onderwerp aan te vangen.

De doelstelling van deze verhandeling ligt niet in het bekritisieren van de mannelijke blik op het vrouwelijke lichaam. We willen geen feministisch standpunt innemen. Noch is het de bedoeling om kunstfilosofisch op zoek te gaan naar de betekenis van schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw. We willen het thema veeleer kunsthistorisch benaderen door enerzijds gebruik te maken van literaire bronnen en anderzijds een beroep te doen op beeldende bronnen. Schrijvers en kunstenaars zijn de aangewezen personen om het onderzoek naar vrouwelijke schoonheid te illustreren. In de loop van de geschiedenis hebben zij ons hun opvattingen over vrouwelijk schoon medegedeeld. In een eerste hoofdstuk komen de literaire bronnen aan bod. In eerste instantie willen we inzicht verkrijgen in de vrouw. Hoe dachten de auteurs over de vrouw? Wat was haar positie in de contemporaine samenleving? Welke taken diende ze uit te voeren? Hoe ver gevorderd was de medische kennis over de vrouw? Welke gevolgen had het beschavingsproces op de literatuur over en voor de vrouw? De antwoorden op deze eerste vragen pogen we enerzijds te vinden bij literatoren die vóór de zestiende eeuw werkzaam waren maar die van bepalende invloed zijn geweest op de zestiende-eeuwse auteurs en anderzijds bij de zestiende-eeuwse auteurs zelf. Daarna kijken we naar de bedenkingen van de schrijvers over de vrouwelijke schoonheid. Hoe stond men tegenover de schoonheid van de vrouw? Werd er een onderscheid gemaakt tussen innerlijke schoonheid en uiterlijke schoonheid waarbij het eerste superieur was aan het tweede? Wanneer noemde men een vrouw mooi? Over welke kwaliteiten moest ze dan beschikken? We trachten te achterhalen of er een schoonheidsideaal in deze periode aanwezig was en waaruit dat schoonheidsideaal bestond. Hiervoor worden bronnen gebruikt die in de zestiende eeuw tot stand zijn gekomen. Tot slot belichten we een aantal gedragsregels die van toepassing zijn op de vrouw en die afkomstig zijn uit de etiquetteboekjes van de zestiende eeuw. Er wordt zoveel mogelijk gezocht naar verschillende literaire genres. Onder meer literatuur van kerkvaders, filosofen, moralisten, humanisten, vrouwen, dichters en rederijkers komen aan bod. Van de literaire bronnen die in het eerste hoofdstuk worden gehanteerd, zijn er een aantal ontstaan vóór 1550 maar ze beïnvloedden de auteurs na hen waardoor deze bronnen bruikbaar

zijn voor het onderzoek. Uit de literatuur wordt een conclusie getrokken met betrekking tot vrouwelijke schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden. Om vrouwelijke schoonheid beeldend te illustreren, willen we gebruik maken van portretten. In het tweede hoofdstuk gaan we kort in op het statuut van de portretkunst in de desbetreffende periode. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw gaven de kunstspecialismen aanleiding tot discussies over de status van de beoefende kunstgenres. De portretkunst behoorde tot de mechanische kunsten maar portrettisten en kunsttheoretici vonden manieren om dit kunstgenre tot de vrije kunsten toe te laten. De oplossingen die door hen werden aangeboden, herinnerden aan de leer van het neoplatonisme. Plato en diens navolgers geloofden in de dualistische aard van de kosmos en van de mens. Het neoplatoonse onderscheid tussen het innerlijk en het uiterlijk of tussen geest en lichaam werd door de zestiende-eeuwse kunsttheoretici in de discussies over de kunsten aangehaald. Dat onderscheid tussen innerlijk en uiterlijk raakt ons onderwerp van vrouwelijke schoonheid dat we middels portretten willen onderzoeken. Daarmee is een uitwijding naar het statuut van de portretkunst gerechtvaardigd. Net als in het eerste hoofdstuk komen ook hier verschillende auteurs, werkzaam in verschillende gebieden aan bod. De discussies in verband met het statuut van de kunsten kennen we voornamelijk via Italiaanse auteurs maar het tweede hoofdstuk toont aan dat de debatten niet beperkt bleven tot het 'Italiaanse' grondgebied maar tevens bekend waren in de Zuidelijke Nederlanden. Zo belichten we de mening van Anthonis Mor van Dashorst, één van de belangrijkste portretkunstenaars uit de zestiende eeuw. Nog een invloedrijke kunstenaar / theoreticus in de debatten was Francisco de Holanda, werkzaam in Lissabon. Hij schreef in 1549 een traktaat over de portretkunst, 'Do tirar polo natural.' Dat traktaat is opgebouwd uit elf dialogen in het Portugees. Het originele exemplaar is echter verloren gegaan maar het geheel is in de zestiende eeuw door Manuel Denis in het Spaans vertaald. In 2003 is deze vertaling gepubliceerd maar gezien de voertaal Oud – Spaans is, is het onmogelijk om het traktaat te raadplegen.<sup>1</sup> Ter compensatie wordt echter gezocht naar Engelstalige samenvattingen van het traktaat.

In een derde hoofdstuk wordt vrouwelijke schoonheid beeldend geïllustreerd aan de hand van een selectie van de portretten van Anthonis Mor. De keuze voor deze kunstenaar is ingegeven door het feit dat hij de hofkunstenaar was van Filips II. In die hoedanigheid reisde hij Europa rond om de leden van de Habsburgse dynastie te portretteren. Alvorens hij hofkunstenaar werd, verbleef hij echter geruime tijd in de Zuidelijke Nederlanden. Na zijn reizende carrière verkoos Mor om zich te settelen in de handelsmetropool Antwerpen. Daar was vanaf 1550 een markt voor portretkunst aanwezig. De intellectuelen, rijke handelaren, kooplieden, bestelden portretten.

---

<sup>1</sup> F. J. Sanchez Canton, *De la pintura antigua, seguido de El dialogo de la pintura, Francisco de Holanda, version castellana, Manuel Denis (1563)*, Madrid, Visor Libros, 2003



Deze sociale groep hebben we, in wat volgt, aangeduid met ‘de burgerij’ of ‘de nieuwe rijken.’ Door de vrouwelijke portretten van Mor te analyseren krijgen we bijgevolg inzicht in de schoonheidsbeleving van twee belangrijke sociale klassen in de zestiende-eeuwse samenleving. Bovendien figureerden de vrouwelijke portretten van Mor nog nooit in een studie naar vrouwelijke schoonheid in die periode. De analyse van de portretten van Mor kan eventueel een aanleiding vormen om een monografie over deze portrettist te schrijven. Hoewel hij één van de grote portrettisten van de zestiende eeuw was, is er vandaag geringe aandacht voor deze kunstenaar en zijn werk. Een overzicht van leven en werk van Anthonis Mor is aldus gewenst. Er wordt getracht ook in de beeldende bronnen een diversiteit na te streven met als gevolg dat een aantal andere kunstenaars ter vergelijking worden aangeboden. Het is hierbij niet de bedoeling om de gehanteerde stijlen of de technieken van de verschillende kunstenaars met deze van Anthonis Mor te vergelijken, maar wel de weergegeven vrouwen aan een vergelijking te onderwerpen om een al dan niet genuanceerd beeld van vrouwelijke schoonheid in de betreffende periode te bekomen. Vooreerst komen een aantal hofkunstenaars aan bod. We beginnen bij Agnolo Bronzino die voor het Florentijnse hof van Cosimo I de Medici werkte. Evenals het Spaanse hof stond het Florentijnse hof bekend vanwege de strengheid en gereserveerdheid. Daarna vergelijken we de portretten van Mor met deze van Hans Holbein de Jongere. Alhoewel deze kunstenaar tot een eerdere generatie kan worden gerekend, willen we hem toch ter vergelijking aanwenden vanwege zijn invloed op Mor maar ook vanwege de opdrachten die hij van zijn broodheer Hendrik VIII verkreeg. Hans Holbein de Jongere kwam gedurende zijn leven meermaals in contact met dames van stand. Hij diende ze te portretteren naar zijn beste kunnen want de vrouwen vormden mogelijke huwelijkskandidaten voor Hendrik VIII. Daarnaast werkte Holbein voor hovelingen, handelaren, kooplieden, etc. Bovendien had hij een vriendenkring opgebouwd, waartoe klinkende namen als Thomas More en Desiderius Erasmus behoorden. Deze vrienden – humanisten roemden de kunstenaar vanwege zijn schilderkunstige kwaliteiten maar bezorgden hem tevens nieuwe opdrachten. Ook Anthonis Mor had rond zich een schare van ‘aanbidders’ opgebouwd. Dominicus Lampsonius en Hendrik Goltzius waren de voornaamste humanisten die het werk van Mor met lof overlaadden. Holbein wordt na Bronzino behandeld; we draaien aldus de chronologische volgorde om. De reden hiervoor is, is dat Bronzino, in gelijkaardige omstandigheden als Mor diende te werken. De strengheid van hun beider hoven liet sporen na in hun portretkunst. Daarom willen we eerst de portretten van Bronzino bekijken om vervolgens de portretten van een kunstenaar die in een verschillende situatie werkzaam was te onderzoeken. Bovendien zijn Bronzino en Holbein ware tegenpolen wanneer het aankomt op individualisering van een poserende. Opdat Bronzino eerst

wordt behandeld, kunnen we hem goed contrasteren met Holbein. Een laatste hofkunstenaar die een vergelijking met Anthonis Mor moet doorstaan is Tiziano Vecellio of kortweg Titiaan. Deze laatste was de geliefde kunstenaar van Karel V. Hij vormde een belangrijke inspiratiebron voor Anthonis Mor en gezien hij eveneens werkzaam was voor het Habsburgse hof komt hij in aanmerking om de vrouwelijke portretten te vergelijken.

In Antwerpen was Mor heus niet de enige kunstenaar die portretten voor de burgerij realiseerde. Daarom willen we de vrouwelijke portretten van twee kunstenaars, eveneens werkzaam voor deze sociale klasse, belichten. De Meester van 1540 was in de handelsmetropool actief wanneer Mor in de Zuidelijke Nederlanden aankwam. Na zijn reizen trof Mor in de jaren 1560 in Willem Key een grote concurrent aan. Hoewel Antwerpen in de zestiende eeuw het centrum van artistieke bedrijvigheid werd, was er in Brugge een kunstenaar aanwezig die belast werd met verschillende opdrachten. De Brugse burgerij klopte bij Pieter Pourbus aan om de vraag naar portretten te vervullen. Het is dan ook interessant om de portretten van Mor met deze van niet – hofkunstenaars te vergelijken en als dusdanig na te gaan of het beeld van schoonheid van vrouwen uit de burgerij, verkregen op basis van de portretten van Mor, een reëel beeld is van deze sociale groep.

Een vierde hoofdstuk bekijkt de mode vanaf 1550. Enerzijds baseren we ons op de portretten zelf om kleding en accessoires te bespreken, maar anderzijds doen we een beroep op kostuumboeken uit de zestiende eeuw en op twintigste-eeuwse publicaties over mode in de zestiende eeuw.

Het laatste hoofdstuk wil de conclusies en de opvattingen uit de voorgaande hoofdstukken samenbrengen en vergelijken om vervolgens in een besluit uit te monden. Vermits het laatste hoofdstuk een besluit in zich houdt maar de verhandeling toch op een behoorlijke wijze ten einde moet worden gebracht, wordt nog een korte conclusie gegeven.

In alle hoofdstukken keert het 'beschavingsproces' voortdurend terug. Wanneer we het hebben over schoonheid van de vrouw in een bepaalde periode, in casus de tweede helft van de zestiende eeuw, dan kunnen we onmogelijk de maatschappelijke veranderingen onvermeld laten. Zoals reeds opgemerkt, komt het civilisatieproces op gang in de zestiende eeuw. Een belangrijk onderdeel van dat proces is de toenemende aandacht voor de gepaste gedragingen. We menen dat we via het bespreken van de zestiende-eeuwse regels over de juiste houding van quasi elk lichaamsonderdeel eveneens over schoonheid spreken. Een vrouw die weet hoe ze haar ledematen op een elegante manier dient voort te bewegen, kan mooi worden genoemd. Het beschavingsproces van de zestiende eeuw zoals zich dat heeft gerealiseerd in de concentratie op

de gedragsvormen, is van bepalende invloed geweest op de literatuur en de portretkunst en heeft aldus het beeld van vrouwelijke schoonheid beïnvloed. Het onderscheid tussen innerlijkheid en uiterlijkheid staat in het beschavingsproces centraal en is tevens voor een onderwerp als vrouwelijke schoonheid van belang.

Wat is reeds over dit onderwerp verschenen / geschreven? Met andere woorden welke is de status quaestionis? Wanneer we het begrip ‘schoonheid’ ingeven in databases dan verschijnt als het ware een oneindige lijst publicaties. Velen daarvan hebben betrekking op het Italiaanse grondgebied en op Italiaanse kunstenaars. Veel publicaties richten zich bovendien op schoonheid in de kunst waarbij ze vaak een kunstfilosofische weg volgen. We denken bijvoorbeeld aan het recent gepubliceerde werk van Umberto Eco over de schoonheid bij de antieken tot op de dag van vandaag.<sup>2</sup> Een publicatie over vrouwelijke schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden werd nog niet geschreven. Vrouwelijke schoonheid die wordt afgeleid van portretten bestaat evenmin voor onze gewesten. Er is echter wel een publicatie die dit tot onderwerp heeft maar deze handelt over vijftiende-eeuwse Italiaanse werken.<sup>3</sup>

Over Anthonis Mor van Dashorst werden drie werken geschreven. De eerste twee monografieën zijn reeds gedateerd doch nog steeds bruikbaar. Een meer volledig onderzoek werd in 1990 als doctoraatsverhandeling voorgedragen maar is niet gepubliceerd. Het is echter wel consulteerbaar in de bibliotheek van het Courtauld Institute of Art Library in Londen. De eerste van de drie is de monografie van Henri Hymans.<sup>4</sup> Een aantal jaren later volgde een monografie van Georges Marlier.<sup>5</sup> Meer en vollediger informatie treffen we aan in het ongepubliceerde doctoraatsonderzoek van Joanna Woodall.<sup>6</sup> Vóór het doctoraat van Woodall werden de biografische gegevens over Mor onderzocht door Elizabeth Groeneveld en gepubliceerd in het jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.<sup>7</sup> Daarnaast kunnen we met betrekking tot Mor nog een beroep doen op een volume van Max J. Friedländer.<sup>8</sup>

Inzake de kunstenaars die ter vergelijking worden aangeboden, wordt steeds gezocht naar de meest recente publicaties. Met betrekking tot Agnolo Bronzino is dit de uitgave van Maurice

---

<sup>2</sup> U. Eco, *De geschiedenis van de schoonheid*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005

<sup>3</sup> D. Alan Brown (ed.), *Virtue and Beauty Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, Oxford / Princeton, Princeton University Press, 2001

<sup>4</sup> H. Hymans, *Antonio Moro son oeuvre et son temps*, Brussel, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest et Cie, 1910

<sup>5</sup> G. Marlier, *Anthonis Mor Van Dashorst (Antonio Moro)*, Brussel, Palais des Academies, 1934

<sup>6</sup> J. Woodall, *The portraiture of Anthonis Mor*, ongepubliceerde PhD, Londen, University of London, 1990, 2 volumes

<sup>7</sup> E. E. H. Groeneveld, 'Een herziene biografie van Anthonis Mor' in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981, pp. 97 - 117

<sup>8</sup> M. J. Friedländer, *Antonis Mor and his contemporaries volume 13*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, pp. 63 - 69

Brock.<sup>9</sup> Voor Hans Holbein de Jongere wordt onder meer gebruik gemaakt van de onlangs verschenen tentoonstellingscatalogus van Susan Foister.<sup>10</sup> Inzake de portretten van Titiaan vormt Wethey nog steeds de belangrijkste bron.<sup>11</sup> Over de Meester van 1540 en Willem Key kunnen we informatie vinden in het reeds vermeldde volume van Friedländer.<sup>12</sup> De autoriteit op gebied van Pieter Pourbus is Paul Huvenne.<sup>13</sup>

Deze verhandeling wil bijdragen tot het onderzoek in de oude kunst door de vrouwelijke schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden aan de hand van literatuur en aan de hand van portretten te bestuderen. Bovendien worden de gehanteerde bronnen met elkaar vergeleken om tot een conclusie te komen. Het onderzoek naar schoonheid van de vrouw wordt tevens in een breder maatschappelijk kader behandeld met oog voor de heersers van die periode en de nieuwe sociale groep die zich wil laten gelden in de contemporaine samenleving. Daarvoor grijpen beiden naar de literatuur en de portretkunst. Zowel literatuur en portretkunst zijn aldus de aangewezen bronnen om de vrouwelijke schoonheid in deze periode te onderzoeken. De portretten van Anthonis Mor en van de andere kunstenaars werden tot hiertoe nog niet aangewend om een thema als vrouwelijke schoonheid in de betreffende periode te bestuderen. Het onderzoek hoopt inzicht te bieden in de schoonheid van de vrouw in de tweede helft van de zestiende eeuw maar biedt daarnaast een blik op de zestiende-eeuwse maatschappij.

---

<sup>9</sup> M. Brock, *Bronzino*, Parijs, Flammarion, 2002

<sup>10</sup> S. Foister, *Tentcat. Holbein in England (Londen, Tate Britain, 28 september 2006 – 7 januari 2007)*, Londen, Tate Publishing, 2006

<sup>11</sup> H. Wethey, *The paintings of Titian Volume II The Portraits*, Londen, Phaidon Press, 1971

<sup>12</sup> M. J. Friedländer, op. cit., 1975, pp. 46 – 50 en pp. 51 - 56

<sup>13</sup> P. Huvenne, *Pieter Pourbus meester – schilder 1524 – 1584*, Brugge, Brugge Stad en Gemeentekrediet, 1984

# Hoofdstuk 1

Zij over wie veel geschreven werd.<sup>14</sup> Literatuur over en voor vrouwen.

## **1. Inleiding.**

Zoals in de inleiding uiteengezet, is het doel van deze scriptie een inzicht te verkrijgen in de vrouwelijke schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw. Dit op basis van enerzijds literaire bronnen en anderzijds door gebruik te maken van beeldende bronnen. Beiden worden in eerste instantie afzonderlijk behandeld maar worden in een laatste hoofdstuk comparatief bekeken om vervolgens uit te monden in een conclusie met betrekking tot de vrouwelijke schoonheid omstreeks de tweede helft van de zestiende eeuw. In wat volgt worden de literaire bronnen onder de loep genomen. Willen we iets te weten komen over de vrouwelijke schoonheid dan is het belangrijk om te kijken wat over haar en haar schoonheid werd geschreven. Literatuur is voldoende voorradig voor de betreffende periode en er wordt zoveel mogelijk gezocht naar bronnen die voor deze periode in de Zuidelijke Nederlanden beschikbaar waren.

Het lijkt wel alsof men in de zestiende eeuw overal simultaan over nadacht en dat er voor elk thema een handleiding moest worden geschreven. Het vergaren van de toenmalige kennis in encyclopedische werken was bijzonder belangrijk. Maar wat schreef men over de vrouw? In een eerste beweging wordt gekeken naar de positie die ze innam in de samenleving of liever die ze volgens de mannelijke auteurs diende in te nemen en welke eigenschappen aan de vrouw werden toebedeeld. De vrouw komt vervolgens zelf aan het woord. Daarna bekijken we de meningen van de mannelijke auteurs over de schoonheid van de vrouw. In het kader van het beschavingsproces verdienen de satirische teksten over de man/vrouw verhouding onze aandacht. Tenslotte moeten we in het kader van het beschavingsproces, dat reeds geruime tijd aan de orde was, rekening houden met de zogenaamde etiquetteboekjes van auteurs als Erasmus die het gewenste en gepaste gedrag in dergelijke boekjes optekenden. Bij het bespreken van literaire bronnen wordt zoveel mogelijk gezocht naar verscheidenheid in deze bronnen. Zo komen humanisten – moralisten, medische geschriften, rederijkers - dichters en boekjes in verband met het gewenste gedrag aan bod. Literatuur is een overkoepelende term voor een veelheid aan geschreven bronnen. Daarom is het belangrijk om in deze introductie tot het hoofdstuk kort uiteen te zetten welke geschreven bronnen werden onderzocht en in welke kringen deze onderzochte bronnen

---

<sup>14</sup> Titel overgenomen en aangepast uit A. Farge, N. Zemon Davis (eds.), *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, p. 195. Oorspronkelijke titel: Zij, over wie veel gesproken wordt.

eertijds werden gelezen. De bronnen waaruit geciteerd wordt, werden in de volkstaal, het Middelnederlands geschreven maar bepaalde bronnen zijn vertalingen van traktaten die oorspronkelijk in het Latijn of in het Frans werden opgetekend. Het feit dat de bronnen in de volkstaal werden omgezet wijst op het succes dat de bronnen in die tijd genoten. Maar het heeft ook te maken met het beschavingsproces. De burgerij wilde begin zestiende eeuw erkenning verkrijgen als sociale groep binnen de maatschappij. Het wapen dat ze daarvoor inzette, heet cultuur/literatuur/gepast gedrag.<sup>15</sup> In de hofkringen in de Zuidelijke Nederlanden was de voertaal het Frans. Latijn vonden we terug bij de humanisten, de clerus en de rectoren. De burgerij vroeg om Middelnederlands en daarin speelden de rederijkers een belangrijke rol. We mogen echter niet vergeten dat de verschillende groeperingen in de samenleving met elkaar in interactie stonden en als dusdanig elkaar wederzijds beïnvloedden.<sup>16</sup> Het feit dat de rederijkers gebruik maakten van het Middelnederlands wil niet zeggen dat ze volksliteratuur schreven. De rederijkers vormden een gesloten groep waartoe het volk niet was toegelaten.<sup>17</sup> Het waren veelal burgers die meningen formuleerden over de vrouw. De waarden die ze aan de vrouw toedichtten, waren afkomstig uit het burgerlijke milieu.<sup>18</sup>

Tenslotte dienen we er ons steeds van bewust te zijn dat de onderzochte traktaten voorstellen zijn, regels zijn die door de auteurs werden geformuleerd. In praktijk werden die niet altijd strikt nagevolgd.

## **2. De vrouw: Eva of Maria.**

In zestiende-eeuwse traktaten die in de Zuidelijke Nederlanden beschikbaar waren, lezen we heel wat eigenschappen van de vrouw. Ze was koppig, twistziek, zowel fysisch als psychisch zwak, onstandvastig, niet te vertrouwen, emotioneel, zondig, roddelaarster, jaloers, helpster van de duivel, lustwezen maar ze was ook schoon, deugdzaam, vroom, nederig, onderdanig, gehoorzaam, standvastig, kuis, sober en bescheiden. De vrouw was aldus ofwel een negatief wezen ofwel een positief wezen. Sommige auteurs geloofden dat de vrouw door en door slecht was punt en getuigen in die hoedanigheid van ware vrouwenhaat. Anderen geloofden dat de vrouw slecht was maar mits hun traktaten kon ze worden bekeerd tot een goede huisvrouw. Nog anderen waren het daar helemaal niet mee eens en pleitten in het voordeel van de vrouw. Ze was gelijk, meer nog, ze was superieur aan de man.

---

<sup>15</sup> H. Pleij, *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*, Amsterdam/Leuven, Meulenhoff/Kritak, 1988, p. 35

<sup>16</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, pp. 180 - 183

<sup>17</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 346

<sup>18</sup> C. Niekus Moore, 'Niet de geboorte maar de gewoonte. Johan van Beverwijcks Van de utnemenheit des vrouwelicken geslachts in een Europese context' in: *De vrouw in de renaissance*, Amsterdam, University Press, 1994, p. 39

Waar komen deze eigenschappen vandaan? Wie riep ze in het leven?

De negatieve eigenschappen die aan de vrouw werden toegedicht, kwamen voor het eerst manifest tot uiting bij de Griekse filosoof Aristoteles (384 v. Chr.- 322 v. Chr.). In zijn geschriften kregen vrouwen het hard te verduren. Op alle vlakken dienden vrouwen het onderspit te delven wanneer ze werden afgemeten ten aanzien van mannen want ze waren zowel fysiek als mentaal zwak. Aristoteles poneerde zich als een wijsgeer die van alle markten thuis was; zo ook op het gebied van de geneeskunde. De medische verklaringen over het vrouwelijke geslacht, die verder in dit hoofdstuk meer uitvoerig aan bod komen, waren een lang leven beschoren. Hoewel in de zestiende eeuw op medisch vlak nieuwe ontdekkingen werden gedaan, bleef men vasthouden aan wat de Griekse filosoof eertijds had geschreven. Aristoteles werd als autoriteit inzake de vrouw beschouwd.<sup>19</sup> De kerkvaders Paulus (3 – 67), Tertullianus (ca. 160 – ca. 230), Hiëronymus (347 – 420), Johannes Chrysostomus (350 - 407) en Augustinus (354 – 430) zetten het negatieve perspectief op de vrouw verder. Een voorbeeld daarvan is de beschrijving van het vrouwelijke geslacht door Chrysostomus: “ (...) *de vijand van de vriendschap, de onvermijdelijke last, het noodzakelijke kwaad, de natuurlijke verzoeking, het begeerlijke onheil, het huiselijke gevaar, de heerlijke plaag, het natuurlijke kwaad geschilderd in felle kleuren.*”<sup>20</sup> Het waren echter de brieven van Paulus die een belangrijke basis vormden in de wording van het Christendom. Seksualiteit was volgens Paulus een zonde maar die kon verzacht worden door het huwelijk tussen een man en een vrouw. Paulus vond het beter om niet aan een vrouw verbonden te zijn maar wanneer men zich niet kon beheersen op seksueel vlak dan was het beter te huwen want anders verviel men in hoererie. Over het huwelijk tussen een man en een vrouw zei Paulus in zijn eerste brief aan de Korintiërs: “ *De vrouw heeft niet zelf over haar lichaam te beschikken, doch haar man; en eveneens heeft de man niet zelf over zijn lichaam te beschikken doch zijn vrouw.*”<sup>21</sup> Dergelijke opvattingen over het huwelijk werden in de zestiende eeuw herhaald door humanisten zoals Vives en Erasmus. Paulus’ opvattingen bleven echter niet zo gematigd en hij legde de vrouwen het zwijgen op. Vrouwen wisten niet waarover ze spraken, ze zeiden voortdurend de verkeerde dingen, ze logen en roddelden. Omwille van deze redenen was volgens Paulus, zwijgzaamheid een mooie deugd. De enige woorden die een vrouw luidop kon zeggen, waren vrome woorden uit gebeden.<sup>22</sup>

In de geschriften van de kerkvaders begon alles bij één persoon met name Eva. Zij werd na Adam geschapen en uit Adam geschapen. Dit was voor de theologen voldoende om te

---

<sup>19</sup> T. Claes, *Cursus seksuele en relatie – ethiek*, facultair keuzevak Universiteit Gent, academiejaar 2006 – 2007, p. 175

<sup>20</sup> J. M. Sallmann, ‘Heksen’ in : *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, p. 366

<sup>21</sup> T. Claes, op. cit., 2006 – 2007, p. 121

<sup>22</sup> C. Cassagrande, ‘De vrouw onder toezicht’ in: *Geschiedenis van de vrouw. Middeleeuwen*, Amsterdam, Agon BV, 1991, pp. 98 - 101

concluderen dat de vrouw het zwakke, onderworpen geslacht was. Bovendien liet zij zich verleiden door de slang en verleidde vervolgens Adam waardoor het eerste mensenkoppel het Paradijs moest verlaten. Eva lag aan de oorsprong van de erfzonde. Zij was de bron van alle kwaad. Haar gedrag veroordeelde het gehele vrouwelijke geslacht. Jezus van Nazareth was nodig om de zonden van de mens, zeker en vast deze van Eva, weg te nemen. De mensheid, in ieder geval de mannelijke helft van de mensheid, was gered. De vrouwelijke helft daarentegen bleef gevaarlijk, slecht, kwaadaardig, etc. Naast Eva werden andere voorbeelden uit de Antieke Oudheid en de Bijbel aangehaald om aan te tonen dat wat de auteurs over de slechtheid van de vrouw schreven niet zomaar uit de lucht kwam vallen. Maar Maria, moeder Gods, was eveneens een vrouw... Voor haar werd een uitzondering gemaakt. Maria werd op een voetstuk geplaatst en ze werd meteen het goede voorbeeld voor het vrouwelijke geslacht, het ideaal waarnaar de vrouw diende te streven. De vrouw, met uitzondering van Maria, was dan wel slecht, de kerkvaders lieten het hier niet bij en bonden de strijd aan tegen de eigentijdse Eva's. Ze waren stevast van plan om de vrouwen op te voeden tot het goede, met ander woorden, hun de deugden aan te leren. De klemtoon werd gelegd op de deugden, waaronder bescheidenheid en soberheid om de kuisheid te verzekeren.<sup>23</sup> De vrouw werd voor een keuze geplaatst. Ze was Eva; ze kon Eva blijven of ze kon Maria worden. Exempelen van goede dames uit de Antieke Oudheid of de Bijbel werden beschreven om de vrouwen aan te sporen het goede te doen. Er waren dan toch nog vrouwen geweest die het goede in zich droegen. Exempla positiva waren Sara, Susanna, Judith, Esther, Anna, Maria Magdalena, etc. De Maagd Maria was een ideaal maar een onbereikbaar ideaal. Voor heel wat vrouwen was Maria Magdalena een beter voorbeeld om na te volgen. Deze vrouw wist immers hoe moeilijk het was om niet zondig te zijn.<sup>24</sup>

Eeuwen van misogynie gingen voorbij maar in de overgang van de veertiende naar de vijftiende eeuw vond een belangrijke gebeurtenis plaats. In de veertiende eeuw hadden Jean de Meung (ca. 1240 – ca. 1305) (toevoeging aan het werk *Le Roman de la Rose* van Guillaume de Lorris, 1268 – 1285) in Frankrijk, Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) (*De mulieribus claris*, 1360 en herwerkt in 1374) in Italië en Geoffrey Chaucer (ca. 1343 – 1400) (*Legend of good women*, 1386) in Engeland traktaten gepubliceerd waarin de vrouwenhaat nog steeds het onderwerp van hun geschriften vormde. In Frankrijk kwam er echter tegenkanting uit onverwachte hoek. Een vrouw verhief haar stem en publiceerde 'Le livre de la cité des dames' in 1405. Hiermee reageerde Christine de Pizan (1364 – 1430) tegen de misogynie aanvallen van Jean de Meung in diens 'Le

---

<sup>23</sup> C. Cassagrande, op. cit., 1991, p. 95

<sup>24</sup> A. W. G. Haverkamp, 'Maria Magdalena een voorbeeldige heilige' in: *Tentcat. Helse en hemelse vrouwen, schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur* (Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, 5 maart – 15 mei 1988), Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1988, p. 69



Roman de la Rose.<sup>25</sup> Vanaf dat moment ontstond een debat over de vrouw. Voor – en tegenstanders van de vrouw debatteerden tot diep in de zeventiende eeuw over de vrouwelijke sekse. De tactiek die Christine de Pizan hanteerde ter verdediging van de vrouw, is in wezen dezelfde als diegene die de vrouwenhaters zich eigen hadden gemaakt. De Pizan maakte gebruik van vrouwelijke exempla die de kerkvaders, maar ook Boccaccio, hadden aangehaald om de slechtheid van de vrouw te benadrukken. In tegenstelling tot de mannelijke auteurs wendde Christine de Pizan deze vrouwelijke voorbeelden aan om de superioriteit van de vrouw aan te tonen. In ‘Le livre de la cité des dames’ krijgt Christine de Pizan bezoek van drie deugden, Raison, Droiture en Justice. Ze manen haar aan om een versterkte stad te bouwen waarin vrouwen beschermd zijn tegen misogyne aanvallen van mannen in het algemeen maar heel in het bijzonder tegen de aanvallen van Jean de Meung. Het traktaat wordt in drie delen verdeeld, bij elk deel wordt Christine geholpen door één deugd. In het eerste deel legt Christine samen met Raison de funderingen van de stad. Het eerste verhaal dat aan bod komt is dat van Semiramis. Daarna volgen verhalen over de Amazonen, Zenobia en Artemisia. Één voor één sterke vrouwen die uitblonken in kracht en leiderschap. Deze vrouwen werden door de Pizan opgenomen in het eerste gedeelte van haar tekst om Aristoteles’ argument over het zwakke lichaam van de vrouw van antwoord te dienen.<sup>25</sup> In het tweede gedeelte wordt Christine begeleid door Droiture. Samen zorgen ze voor de huisvesting in de stad. De vrouwen die de ‘Cité’ bevolken worden uit de privésfeer gehaald om deel te nemen aan het publieke leven. De vrouwelijke voorbeelden die hier aan bod komen, contemporaine vrouwen, worden geprezen omwille van hun intellectuele kwaliteiten en hun deugdzaamheid. Schoonheid van het lichaam en daarbij kleding en cosmetica worden niet veroordeeld door de Pizan maar ze geeft wel aan dat deugdzaamheid hoger dient geschat te worden. Volgens Paulus was één van de deugden zwijgzaamheid. De Pizan roemt de spraakzaamheid van vrouwen en de goede raad die uit een vrouwenmond komt. Ze geeft voorbeelden van de echtgenotes van Caesar, Pompejus, Brutus etc.<sup>26</sup> In het derde deel tenslotte komen vrouwelijke heiligen en martelaressen waaronder de heilige Christine aan bod. Hun levenslopen worden verhaald door de derde deugd Justice.<sup>27</sup> De vrouwelijke voorbeelden die Christine in dit traktaat beschrijft, getuigen van uitzonderlijke kwaliteiten. Ze moet beseft hebben dat dergelijke vrouwen moeilijk konden worden nagevolgd door de eigentijdse (huis)vrouwen, met uitzondering van de eigentijdse voorbeelden uit deel twee, voor wie ze schreef. Daarom verkiest ze in haar boek de vrouw als huismoeder boven de vrouw als bestuurster van het land.

---

<sup>25</sup> M. Quilligan, *The Allegory of Female Authority. Christine De Pizan’s Cité des Dames*, Ithaca/Londen, Cornell University Press, 1991, pp. 55 - 95

<sup>26</sup> M. Quilligan, op. cit., 1991, pp. 104 - 152

<sup>27</sup> M. Quilligan, op. cit., 1991, pp. 189 – 245

Maar niet omdat vrouwen mentaal niet instaat waren om dergelijke taken op zich te nemen maar omdat mannen fysiek sterker waren om als hoofd van een land te functioneren. Waarom neemt ze die uitzonderlijke vrouwen in boeken één en drie dan op? Het doel dat Christine de Pizan voor ogen stond, was een tegengewicht bieden voor de misogynie uitvallen van mannelijke auteurs. Dit kon ze enkel bereiken door uitzonderlijke vrouwen op te voeren. Bovendien verplichtte ze niemand om dergelijke voorbeelden zondermeer te imiteren.<sup>28</sup> Christine de Pizan is een verdienstelijke verdedigster van de vrouw, argumenten van Aristoteles en Paulus probeert ze te weerleggen, maar we zien een belangrijke nadruk op de deugdzaamheid en in die zin plaatst ze zich in de traditie van de middeleeuwse mannelijke auteurs.

Christine de Pizan had dan wel een debat over het vrouwelijke geslacht aangewakkerd, haar slag om de vrouw voortaan als een positief wezen te beschouwen, had ze nog niet thuis gehaald. Zoals reeds opgemerkt, bleef het voornoemde debat tot diep in de zeventiende eeuw voortduren. In de zestiende eeuw was er opnieuw een belangrijke verdediger van de vrouw met name Henricus Cornelius Agrippa (ca. 1486 – 1535). In 1509 gaf hij zijn traktaat ‘Over de adel en de uitmuntendheid van de vrouw’ of ‘De Nobilitate et Praecellentia foeminei sexus’ uit. Daarin gaat hij verder op de weg die onder meer de Pizan had bewandeld. Om de vrouwelijke sekse te verdedigen worden Bijbelse voorbeelden aangehaald. Onvermijdelijk begint Agrippa met het verhaal van Adam en Eva. Aan de oorsprong van de zondeval ligt niet Eva maar Adam. Het serpent sprak eerst Eva aan omdat ze van de twee mensen de mooiste was. Eva liet zich verleiden door de mooie praatjes van de slang maar Adam beging de zonde in het volle besef dat wat hij deed, zondig was. Daaruit volgt dan ook dat de redder van het christendom, Jezus Christus, noodzakelijkerwijze een mannelijke gedaante heeft aangenomen. En alsof dat alles nog niet voldoende bewijs is voor de superioriteit van de vrouw, bedenkt Agrippa dat Christus na zijn verrijzenis eerst met vrouwen in contact kwam. Dit wil dus zeggen dat zij hem trouwer waren gebleven dan zijn mannelijke volgelingen. Vrouwen zijn dus standvastiger in hun geloof.<sup>29</sup> De Bijbelse voorbeelden dienen de religieuze autoriteiten van antwoord maar er is nog steeds de filosofisch – medische autoriteit van Aristoteles. Om diens argument dat vrouwen zowel fysiek als mentaal zwak zijn te weerleggen, gebruikt Agrippa vrouwenlisten. Niet om aan te tonen hoe vals en bedrieglijk vrouwen kunnen zijn maar wel om te tonen hoe intelligent ze uit de hoek kunnen komen. Verder haalt hij vrouwen aan die een positieve bijdrage tot de maatschappij

---

<sup>28</sup> R. Brown – Grant, *Christine de Pizan and the moral defence of women. Reading beyond gender*, Cambridge, University Press, 1999, pp. 152 - 166

<sup>29</sup> H. Installé, *De betovering van de vrouw. H. C. Agrippa: een magiër op de feministische toer ten tijde van Margareta van Oostenrijk*, Mechelen, Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 2003 (i.e. 2004), p. 108

hebben geleverd, hetzij door hun deugzaamheid, hetzij door hun intellect waardoor zij aan poëzie of aan wijsbegeerte deden.<sup>30</sup>

Bij de vrouwenverdedigers, Christine de Pizan en Henricus Cornelius Agrippa, dienen we toch een kanttekening te maken. Het is immers zo dat de vrouwen die bij deze auteurs als voorbeelden worden aangewend, omwille van hun manhaftig, viriel optreden naar voren worden gebracht en dus eigenlijk hun eigen identiteit, hun vrouw – zijn verloochenen.<sup>31</sup> Dit is ook het geval in de humanistische geschriften van de zestiende eeuw waarin werd getobd over de publieke rol van vrouwen. Hierop komen we zo dadelijk terug.

Desalniettemin was het een bijzonder gewaagde onderneming om de eeuwen van vrouwenhaat proberen te doorbreken.

### **3. De positie van de vrouw in de samenleving.**

Uit de geschriften van de predikers leren we dat de bewegingsvrijheid van de vrouw beperkt werd tot de privésfeer, de familiekring, de beslotenheid van de eigen woning. Het hoogste goed van de vrouw was haar kuisheid en door de vrouw als het ware te veroordelen tot de privésfeer kon ze haar eer hoog houden. De vrouw was huismoeder en stond in voor de zorg van haar gezin, de besteding van het geld, etc. Daarnaast vonden de auteurs dat vrouwen bijzonder geschikt waren om werken van barmhartigheid te verrichten. We mogen ons echter niet vergissen; voor vrouwen betekende deze taak allesbehalve een bevrijding uit de huiselijke sleur want ook deze activiteiten werden streng gereguleerd en gecontroleerd.<sup>32</sup>

Het is belangrijk om het begrip ‘kuisheid’ wat nader te verklaren. Voor de zestiende-eeuwse man en vrouw stond kuisheid gelijk aan de trouw binnen het huwelijk. Maar voor de middeleeuwse theologen betekende kuisheid, maagdelijkheid, geïllustreerd door hun ideaal de Maagd Maria.<sup>33</sup>

Het vrouwelijke lichaam werd als lustvol gekarakteriseerd. Daartegenover werd de deugd van de kuisheid geplaatst. Een vrouw diende er dan ook alles aan te doen om haar kuisheid te verdedigen.

Van bij de geboorte werd de toekomst van een dochter in kaart gebracht. Ze zou opgroeien met de zorg van haar moeder die haar typische vrouwentaken aanleerde, een huishouden runnen, handwerk (naaien en borduren), hoe ze zich diende te gedragen in verschillende situaties, wat ze

---

<sup>30</sup> H. Installé, op. cit., 2003 (i.e. 2004), pp. 109 - 127

<sup>31</sup> C. Jordan, ‘Feminism and the Humanists: the case of Sir Thomas Elyot’s Defence of Good Women’ in: *Rewriting the renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/Londen, The University of Chicago Press, p. 252

<sup>32</sup> C. Cassagrande, op. cit., 1991, pp. 96 - 97

<sup>33</sup> M. Caron, ‘Goede en slechte vrouwen in de kerkelijke traditie’ in: *Tentcat. Helse en Hemelse vrouwen, schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*(Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, 5 maart – 15 mei 1988), Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, 1988, p. 7

diende te zeggen en vooral wat ze niet mocht, kon zeggen. Verder werden ook religieuze en morele waarden aangeleerd. In de hogere kringen leerden meisjes daarnaast nog dansen, muziek en de hofetiquette. Na de opleiding van de moeder volgde een huwelijk, vaak met een oudere man of trad dochterlief in een klooster of een begijnhof in.<sup>34</sup>

Over de positie van de vrouw en de opvoeding van de vrouw leren we meer uit de geschriften van humanisten als Desiderius Erasmus (1469 – 1536) en Juan Luis Vives (1492 – 1540). Het vrouwelijke geslacht werd door hen ingedeeld in drie orden, maagden, gehuwde vrouwen en weduwen. Voor elk van de drie categorieën werden opvoedingsregels uitgedacht en bondig beschreven. Een voorlooper van de twee humanisten was Christine de Pizan die in ‘Le livre des trois vertus’ opvoedingsregels voor vrouwen uit alle sociale klassen van de samenleving beschreef. Het boek is opgedragen aan prinses Marguerite de Bourgogne, het levende vrouwelijke voorbeeld voor de andere vrouwen in de samenleving. De Pizan geeft haar lezers mee dat zij voornamelijk voor zichzelf dienen te denken en te handelen naar de deugden. De ‘Trois vertus’ is de opvolger van de ‘Cité’ en met dit boek zet Christine een tweede verdediging van de vrouw in maar de aanpak in dit boek verschilt van die in het eerste boek. In haar opvolger geeft ze regels mee om gedrag en verlangens onder controle te houden zodanig dat vrouwen als gelijkwaardig aan mannen kunnen gezien worden.<sup>35</sup> In het boek worden vrouwen voor een keuze geplaatst, het contemplatieve leven of het seculiere leven. Voor Christine is het eerste superieur aan het tweede maar ze beseft dat dit voor veel van haar lezeressen niet het geval is. Dus probeert ze regels mee te geven om het seculiere leven zo deugdzaam mogelijk te leven. Belangrijk hierbij is de strijd tussen lichaam en geest. Voor heel wat mannelijke auteurs was een vrouw, een lichaam. Bovendien een lichaam dat zondig was, lustvol was. Via haar lichaam kon de vrouw, de ziel van de man corrumperen. Christine acht de vrouw echter gelijkwaardig aan de man; ook de vrouw bezit zowel een geest als een lichaam en wanneer zij, net als de mannelijke lotgenoten, toegeeft aan lichamelijke verlangens wordt ze gestraft. Ook in het seculiere leven is het de bedoeling dat vrouwen streven naar het welzijn van hun geesten; kortom dat ze deugdzaam handelen.<sup>36</sup>

Wanneer ze deugdzaam handelt dan zet ze haar kuisheid niet op de helling. De reputatie van de vrouw hangt niet af van de man met wie ze is gehuwd maar is afhankelijk van haar eigen daden. Aldus moet Christine de vrouw opvoeden in de deugden, kuisheid en soberheid. Deze deugden moeten in kleding, eten, spreken, gedrag, slapen, gelduitgaven en boeken voortdurend worden nageleefd. De deugdzaamheid moet van de vrouw afstralen; in haar uiterlijkheden, haar gedrag,

---

<sup>34</sup> O. Hufton, ‘Vrouwen, werk en gezin’ in: *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 34 – 35

<sup>35</sup> R. Brown – Grant, op. cit., 1999, pp. 180 - 183

<sup>36</sup> R. Brown – Grant, op. cit., 1999, pp. 184 - 190

haar spreken. Is dit een vroege vorm van schone schijn? Christine beseft door veel nadruk te leggen op deze uiterlijke vormen dat de lezers het onderricht als schone schijn kunnen interpreteren. Dit is echter niet haar intentie. Het gaat om innerlijke deugdzaamheid waardoor het uiterlijk eveneens deugdzaamheid uitstraalt aangezien een vrouw over een geest en een lichaam beschikt.<sup>37</sup>

Erasmus en Vives schreven in navolging van de Pizan traktaten over de opvoeding van de vrouw. Beide humanisten hadden weet van elkaars geschriften want het is bekend dat Erasmus een brief schreef naar Vives met commentaar op diens boeken. Erasmus vond dat Vives te hard was geweest voor vrouwen. Maar Vives antwoordde met een retorische vraag waarom hij niet hard mag zijn voor vrouwen.<sup>38</sup> Vives' traktaat 'De Institutione Feminae Christianae' uit 1524, bestaat uit drie boeken, één boek voor de drie categorieën waarin de vrouwelijke sekse was ingedeeld. Vives beklemtoont het belang van educatie voor jonge vrouwen. Maagden moeten opgeleid worden tot deugdzaam meisjes die toezien op het veilig stellen van hun kuisheid. Gedurende hun maagdelijke leven wijden ze zich volledig aan God. Het huwelijk wordt door de humanisten hoog in het vaandel gedragen. Wanneer de maagden op een geschikte leeftijd gekomen zijn is het dan ook logisch dat ze in het huwelijk treden. De ouders van het meisje gaan op zoek naar een geschikte huwelijkspartner. Als kuis vrouwen treden ze vervolgens in het huwelijksbootje. Binnen het huwelijk is kuisheid nog steeds belangrijk. Vives baseert zich op de brieven van Paulus in verband met het huwelijk en de seksuele voortplanting binnen dat huwelijk. De toewijding aan God dient nu plaats te maken voor de toewijding aan haar man. Een vrouw blijft echter ondergeschikt aan haar man. De vooroordelen over de aard en het karakter van de vrouw vinden nog steeds een plaats in de geschriften van Vives. Zo vindt hij dat de vrouw zich gemakkelijk laat beïnvloeden door allerlei lasterpraatjes, ze roddelen maar al te graag, ze kunnen zeer moeilijk vergeven wat hen werd aangedaan en ze zijn bijgevolg bijzonder wraakzuchtig. Bij alles dient de vrouw de mening van haar man te vragen en die vervolgens te respecteren. Pizans idee dat de vrouw voornamelijk voor zichzelf dient te denken en te handelen, blijft hier niet meer overeind. Ze moet het huishouden bestieren, de zorg voor en de opleiding van de kinderen bestaande uit morele waarden, christelijke idealen en in het geval van dochters ook uit huishoudelijke taken, op zich nemen en toezicht houden op de financiën. Gehuwde vrouwen dienen niet langer in het openbaar te verschijnen. In tegenstelling tot maagden hebben zij immers al een echtgenoot gevonden. Al hun aandacht moet dus op de verzorging van die echtgenoot worden gericht en dit impliceert voor Vives een leven binnen de vier muren van de

---

<sup>37</sup> R. Brown – Grant, op. cit., 1999, pp. 201 - 206

<sup>38</sup> C. Fantazzi, C. Mattheussen (eds.), *De Institutione Feminae Christianae Liber secundus et Liber Tertius*, Boston/ Keulen/ Leiden, Brill, 1998, p. IX

woning.<sup>39</sup> Het derde statuut dat dient beschreven te worden, is dat van de weduwe. Vermits ze niet langer gebonden is aan een man, kan ze haar leven wijden aan God. Ze heeft bovendien genoeg levenservaring opgedaan om die door te geven aan de jongere generatie. Hoewel weduwen nog kunnen hertrouwen, wordt hen dat afgeraden want wat is er mooier dan gehuwd te zijn met Jezus Christus.<sup>40</sup>

In tegenstelling tot Vives, heeft Erasmus nooit één traktaat geschreven waarin de positie van de vrouw naar voren komt. Zijn beeld over de vrouw in de samenleving is verspreid over verschillende geschriften. Vaak zijn deze opgevat in de vorm van dialogen. Erika Rummel bracht de geschriften van Erasmus samen in haar boek 'Erasmus on women' waardoor we toch een glimp kunnen opvangen van Erasmus' gedachten over het vrouwelijke geslacht.<sup>41</sup>

De jeugd maar voornamelijk de vrouwelijke helft mag niet in contact komen met sprookjes, liefdesverhalen, muziek, ondeugdzame afbeeldingen en kunst waarin te veel artistieke vrijheid aanwezig is. Het is belangrijk dat het jonge meisje zich verdiept in haar gebedenboek. Erasmus legt een enorme nadruk op educatie voor jonge vrouwen.<sup>42</sup> In 1523 voegde hij een dialoog 'Hoffelijkheid' toe aan de Colloquies. Daarin neigt Pamphilus naar de hand van Maria. Deze laatste vraagt zich af waarom hij haar verkiest en Pamphilus antwoordt dat de reden voor zijn keuze bestaat uit de goede educatie die Maria heeft genoten: "*But the integrity of your parents has been known to me for years now. In the first place, good birth is far from a bad sign. Nor am I unaware of the wholesome instruction and godly examples by which you've been reared; and **good education** is better than good birth.*"<sup>43</sup> Met educatie bedoelt Erasmus niet enkel het aanleren van gepast gedrag maar het onderricht in de deugden. Uit elke beweging die het meisje maakt, uit haar gelaat, uit haar ogen moet deugdzaamheid stralen. Wanneer een man op zoek gaat naar een geschikte huwelijkskandidate mag hij zich niet laten verleiden door de uiterlijke schoonheid van het meisje maar dient hij oog te hebben voor haar deugdzame karakter. Maar al te vaak prijst de man de fysieke verschijning van de vrouw maar volgens Erasmus is het de persoonlijkheid die de echtgenoot – in – wording dient te onderzoeken. Schoonheid kan bedrieglijk zijn, het is het innerlijk dat telt.<sup>44</sup> In de geschriften over gehuwde vrouwen komt de klemtoon dan weer te liggen op het huwelijk. Erasmus achtte het huwelijk immers hoger dan het celibaat. Wanneer een man op zoek gaat naar een geschikte huwelijkskandidate dan gaat hij af op de morele kwaliteiten die het meisje bezit maar wanneer ze tevens geleerd heeft om het huishouden te beredderen dan

---

<sup>39</sup> C. Fantazzi, C. Mattheeussen (eds.), op. cit., 1998, pp. 2 - 197

<sup>40</sup> C. Fantazzi, C. Mattheeussen (eds.), op. cit., 1998, pp. 201 - 241

<sup>41</sup> E. Rummel (ed.), *Erasmus on women*, Buffalo/Londen/Toronto, University of Toronto Press, 1996

<sup>42</sup> E. Rummel (ed.), op. cit., 1996, pp. 15 - 77

<sup>43</sup> E. Rummel (ed.), op. cit., 1996, p. 46 (mijn nadruk)

<sup>44</sup> E. Rummel (ed.), op. cit., 1996, pp. 15 - 77

vormt dit voor zowel de man als de vrouw een pluspunt. Volgens Erasmus is ijdelheid een gevaarlijk kwaad waaraan vooral vrouwen ten prooi vallen. Daarom is het noodzakelijk dat een vrouw voortdurend iets om handen heeft. Ze moet zich echter ook concentreren op de boeken want gedachten worden veel te vlug tot het kwade aangetrokken. Zoals Vives, is Erasmus dezelfde mening toegedaan over de onderworpenheid van de vrouw aan de man. Ook Erasmus doet daarbij een beroep op de autoriteit van Paulus. Erasmus bedenkt voor iedere categorie van vrouwen, rolmodellen die ze kunnen navolgen. Een voorbeeld dat voor allen geldt, is de Maagd Maria. Voor jonge, ongehuwde dochters dienen de vele maagden uit het Nieuwe Testament als voorbeeld. De gehuwde vrouwen kunnen een voorbeeld nemen aan Sarah en Elizabeth. De weduwen volgen best Judith na. De rol die Erasmus voor weduwen reserveert, is dezelfde rol die Vives hen had toebedeeld. Ze wijden hun verdere leven aan God en voeden de jongere generatie op.<sup>45</sup> Zoals hierboven opgemerkt, bleek het huwelijk voor beide humanisten een uitermate belangrijk sacrament te zijn. Een meisje kon echter niet zelf haar huwelijkspartner uitkiezen. Haar toekomst werd bepaald door haar ouders. Anna Bijns (1493 – 1575), die aan het hoofd stond van een klein schooltje, gaf haar vrouwelijke leerlingen een andere les mee. In haar tekst zien we een aanmaning tot het voor zichzelf nadenken en handelen. Dit vormt als het ware een echo van de Pizans 'Le Livre des trois vertus.' Bijns acht het huwelijk niet klein maar ze geeft toch de goede raad aan vrouwen om twee maal na te denken vooraleer ze zich in een huwelijk storten met de eerste de beste man die zich komt aanbieden:

*“ d’ Weigeren staat den meiskens met allen wel.*

(...)

*Rein, eerbaar hertkens, prinselijke prinsessen,  
Is 't dat gij tot huwelijke zijt gezind,  
Haast niet te zere, onthoudt mijn lessen,  
Peinst wat zorgen dat gij aangaat, eer gij 't begint.  
Neemt niemand met der hand die gij niet en kint,  
Laat na den staat wel vernemen en vragen.  
Al dunkt u, dat gij iemand na uw hartken vindt,  
Doet niet zonder raad van vrienden of magen.  
Komt 't anders dan wel, zo weet gij 't wien klagen.  
Meiskens die haarzelfs raad plagen te doene,  
Zijn ze mishuwd, zij moeten 't allene dragen.  
Ook laakt men de maagden die zijn zo koene;*

---

<sup>45</sup> E. Rummel (ed.), op. cit., 1996, pp. 79 – 186 en pp. 190 - 191

*Dus zeg ik in 't slot van mijnen sermoene:  
Al dunkt den zelken het vrijen goed spel,  
D' Weigeren staat den meiskens met allen wel.*<sup>46</sup>

We zagen ook dat zowel Vives als Erasmus meermaals het belang van educatie benadrukten. Anna Bijns was niet de enige vrouw die in de zestiende eeuw haar pen opnam om te schrijven. Een andere schrijvende dame was Johanna Othonia (ca. 1560 – na 1617). Ze had klassiek onderwijs genoten en in een gedicht drukte ze haar verontwaardiging uit over het feit dat vrouwen klassiek onderwijs ontzegd werd omdat geleerdheid en kuisheid niet konden samengaan. Haar opvattingen over educatie verschilden bijgevolg grondig van deze van de humanisten.

“ (...)

*Adel en rijkdom en uitzonderlijke schoonheid,  
En daarbij ook karakter en ontwikkeling,  
Zijn alle gaven Gods, sieraad van deugdzaam leven,  
Ze staan oprechte vroomheid geenszins in de weg.  
Want wat de voortgang van de deugd belemmert,  
Is de zonde zelf waardoor de geest wordt neergedrukt.*

(...)

*Daarom zal 't mij niet schaden om Latijn te kennen,  
Of dat ik Griekse boeken opensla en lees,  
Of schaadt aan u uw Koninklijke afkomst:  
Dit kunnen stimulansen zijn tot deugd.*<sup>47</sup>

Het is belangrijk op te merken dat in de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden vrouwen als regentessen in naam van de keizer de gebieden bestuurden. Zonet werd vermeld dat vrouwen tot de beslotenheid van hun woningen werden ‘veroordeeld.’ Plotseling verschenen vrouwen op het politieke toneel. De humanisten hadden het daar moeilijk mee. Vives onder andere bleef volhouden dat een publieke rol voor vrouwen onaanvaardbaar was. Ook Jehan Baptista Houwaert (1533 – 1599) was die mening toegedaan. In het zevende boek van zijn ‘Pegasides Pleyn ende Den Lust – Hof der maeghden’ schreef hij: “*Ick en zegh niet dat ghy t' uwer schaden haer zoudt naervolghen oft u reguleren naer eenighe mannelijcke daden swaer. **Ten betaemt gheen vrouwen***

---

<sup>46</sup> H. Pleij, *'t Is al vrouwenwerk: refreinen van Anna Bijns*, Amsterdam, Querido, 1994, p. 68

<sup>47</sup> R. Schenkeveld – van der Dussen (ed.), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550 – 1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, pp. 140 - 141



*landen gouverneren oft oock feyten van wapenen hanteren. Laet dat wijse mannen en ridders sterck doen. Maer wildy mijn gheboden obedieren hoe eel oft rijck ghy zijt leert u huyswerck doen. Leert al dat maeghden betaemt met goet gemerck doen.*<sup>48</sup> Toch kon men de realiteit niet loochenen en dienden er dus oplossingen uit de bus te komen. Een oplossing werd dan ook gevonden door van de vrouwelijke regentessen te verlangen dat ze zoveel mogelijk mannelijke eigenschappen als moed, heldhaftigheid gingen combineren met vrouwelijke eigenschappen als vroomheid, nederigheid, kuisheid, etc. Erasmus noemde Margareta van Oostenrijk en haar opvolgster Maria van Hongarije, ‘manwijven.’ Deze term klinkt ons vandaag bijzonder denigrerend in de oren maar toen werd het als een compliment beschouwd.<sup>49</sup> Regentessen dienden dus androgyne wezens te worden en dan werd hen een publieke rol toegestaan maar voor andere vrouwen bleven de auteurs volhouden dat zij zich binnenskamers nuttig maakten. Toch was de praktijk anders. Zo weten we dat voor de Zuidelijke Nederlanden het zeker niet altijd het geval was dat vrouwen, huisvrouwen waren en bleven.<sup>50</sup>

Net als Christine de Pizan gaven de humanisten geen radicaal alternatief voor de negatieve geschriften van de predikers. Zowel de Pizan als de humanisten bleven hameren op de deugdzzaamheid en in die zin plaatsten ze zich in een eeuwenoude traditie. Al was de toon in hun geschriften een stuk positiever ten aanzien van de door kerkvaders geproduceerde literatuur.

#### **4. Medische geschriften over de vrouw.**

In de zestiende eeuw deed de medische sector een beroep op Aristoteles en Galenus. Volgens Aristoteles was de vrouw een onvolmaakte man, een ongelukje van de natuur. Galenus had het meer gemunt op de leer van de temperamenten en hij plaatste de vrouw onder de koude en vochtige temperamenten. Het onderzoek dat wetenschappers voerden, diende eigenlijk maar één doel, de argumenten die Aristoteles had aangevoerd over de zwakheid en de minderwaardigheid van het vrouwelijke geslacht kracht bijzetten of medisch bewijzen. Meer en meer werd de leer van Galenus vervangen door nieuwe ontdekkingen. Het beklemtonen van het koude en vochtige temperament van de vrouw werd vervangen door het benadrukken van de uterus. Er had zich dan wel een vervanging voorgedaan maar die werd evenzeer gebruikt om de minderwaardigheid van de vrouw te benadrukken. De uterus was immers zo gevoelig dat de vrouw onstandvastig was en dergelijke meer. Aristoteles en Galenus en velen na hen verwonderden zich voortdurend over het menstratiebloed van de vrouw. We kunnen zelfs zeggen dat ze er angst voor hadden.

---

<sup>48</sup> J. B. Houwaert, *Pegasides Pleyn ende Den Lust – Hof der maeghden*, Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1584, p. 388 (mijn nadruk)

<sup>49</sup> M. Triest, *Macht, vrouwen en politiek 1477 – 1558. Maria van Bourgondië, Margareta van Oostenrijk, Maria van Hongarije*, Leuven, Van Halewijck, 2000, p. 167

<sup>50</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 281

Galenus had reeds ontdekt dat de vrouw over zaden beschikte. Maar dat vrouwelijke zaad was minderwaardig aan het mannelijke zaad, gezien het koude en vochtige temperament van de vrouw. In de zestiende eeuw werd beargumenteerd dat het vrouwelijke zaad, het menstruatiebloed, de uterus en het mannelijke zaad verantwoordelijk waren voor de voortplanting. Maar hier stuitte men op een probleem. Indien het doel van de medici was, de minderwaardigheid van de vrouw te verklaren, dan werd dit nu ondermijnd door het onderzoek naar de deelname van de vrouw aan de voortplanting. Men was genooddaakt om de vrouw op te waarderen. Henricus Cornelius Agrippa maakte gretig gebruik van deze medische argumenten in zijn traktaat ter verdediging van de vrouw. De geneesheren waren echter niet dezelfde mening toegedaan en deden er dan ook alles aan om de mannelijke rol te laten domineren. Naast de pogingen die artsen ondernamen om Aristoteles' opvattingen over de vrouw te rechtvaardigen, probeerden ze evenzeer het huwelijk, waar de moralisten – humanisten de klemtoon hadden opgelegd, te verdedigen. Medici werden erbij geroepen om te oordelen of de huwelijkskandidate van de man wel goed genoeg was. De taak van de arts was in dit geval het bekijken van de proporties van het lichaam en de schoonheid van de vrouw. Inzake de schoonheid van de vrouw waren de geneesheren dubbelzinnig. Enerzijds lagen ze aan de basis van allerlei recepten voor cosmetische middeltjes om de eeuwige schoonheid te garanderen, anderzijds traden ze de moralisten bij en veroordeelden ze het gebruik van cosmetica ten voordele van de natuurlijke, door God gegeven schoonheid.

Op het eind van de zestiende eeuw had de medische sector voldoende informatie vergaard om te beseffen dat de relatie tussen een moeder en haar ongeboren kind iets bijzonders was. De artsen onderschreven echter nog steeds de meningen van de oude geleerden dat de vrouw, een fysiek en mentaal zwak wezen was. Medici traden de argumenten van de humanisten bij en propageerden de educatie van de vrouw. Indien de vrouw zedeloos was, gaf ze immers deze zedeloosheid door aan haar kind via de bijzondere band tussen moeder en kind. Via educatie van de vrouw hoefde men niet te vrezen voor goddeloze kinderen. De artsen zagen het voortaan als hun plicht om de vrouw zo goed mogelijk bij te staan tijdens de zwangerschap en de daaropvolgende bevalling. Ze werkten regeltjes uit voor een goede en gezonde voeding tijdens de zwangerschapsperiode. De geneeskunde erkende voortaan het aandeel van de vrouw in de voortplanting van het geslacht maar beschouwde haar toch nog steeds als de mindere van de twee door een beroep te doen op autoriteiten als Aristoteles.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> E. Berriot - Salvadore, 'De vrouw in de geneeskunde en natuurwetenschap' in: *Geschiedenis van de vrouw. Van Renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 279 - 309

In de zestiende eeuw werden heel wat instructiewerkjes voor leken uitgegeven. Daarin werd een bepaald thema in een duidelijke, eenvoudige taal uitgelegd.<sup>52</sup> Een drukker en uitgever van dergelijke werkjes was Thomas van der Noot. Hij gaf in 1516 een boekje uit, 'Roseghaert van den bevruchten vrouwen,' waarin de zwangere vrouw antwoorden kon vinden op al haar mogelijke vragen en zich vertrouwd kon maken met de medische termen. Zo kon de zwangere vrouw in het eerste hoofdstuk lezen: "*hoe dattet kint inder moeder lichaem rust ende met hoe veel vellekens tselve kint omvanghen ende omwonden is.*"<sup>53</sup>

Een ander boekje is het in 1532 uitgegeven 'Der vrouwen natuere ende complexie.' Het gaat om een volksboek handelend over het lichaam van de vrouw en de rol die dat lichaam speelt in de voortplanting. In het boek kunnen mannen en vrouwen lezen dat te veel seks schade kan brengen aan het lichaam, op welke manier ze kunnen zien of een vrouw zwanger is of niet, maar ook wat een zwangere vrouw kan eten en wat ze niet mag eten omdat het ofwel zichzelf ofwel haar ongeboren kind kwaad kan brengen. Verder kan men lezen over de borstvoeding, waaraan vrouwen kunnen zien of ze een jongen dan wel een meisje mogen verwachten, etc. Dergelijke zaken leven vandaag nog steeds onder de bevolking.<sup>54</sup>

## **5. Het beschavingsproces en de vrouw.**

In verband met het beschavingsproces in de zestiende eeuw kunnen we verwijzen naar het lijvige werk van Norbert Elias.<sup>55</sup> Een uiteenzetting over de veranderingen in het sociale gedrag zou ons echter te ver leiden. Toch is er een literair genre dat in het teken van het civilisatieproces ontstond en dat ons niet onberoerd mag laten. Wanneer we naar literatuur over de vrouw in de zestiende eeuw zoeken dan stuiten we op een aantal werken over zogenaamde vrouwenlisten. Herman Pleij toonde in 'De sneeuwpoppen van 1511' op magistrale wijze aan dat dergelijke literatuur deel uitmaakte van zogenaamde "*omkeringsprincipes*" in het kader van het beschavingsproces.<sup>56</sup> Een gevolg van het civilisatieproces was dat nieuwe groepen in de samenleving zich poogden te onderscheiden van anderen middels een verzorgd uiterlijk, schoonheid en gepast gedrag waarbij ze telkens hun superieuren (het hof) gingen imiteren. Etiquetteboekjes of boekjes met gepast gedrag verschenen aan de lopende band.(zie verder) Maar daarnaast was er ook satirische literatuur waaronder de vrouwenlisten. Daarin werd echter het omgekeerde beschreven en opgevoerd, om te tonen hoe het niet moest en dus de nadruk te

---

<sup>52</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 203

<sup>53</sup> T. Van Der Noot, *Den Roseghaert van den bevruchten vrouwen*, Antwerpen, Symon Cock, ca. 1540, s.p.

<sup>54</sup> W. L. Braekman, *Der vrouwen nature ende complexie*, Sint Niklaas, Danthe, 1980, pp. 14 - 18

<sup>55</sup> N. Elias, *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken*, Utrecht, Het Spectrum BV, 1990

<sup>56</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 141

leggen op de bestaande orde. Deze vrouwenlisten doen ons onmiddellijk denken aan volksvermaak maar ook deze literatuur kent zijn ontstaan in hogere, burgerlijke kringen. Uit deze omgekeerde wereld kunnen we dan ook het gangbare schoonheidsideaal afleiden. Vermits vrouwen werden opgevoerd met een donkere, gerimpelde huid, zwart haar en zwarte, vuile handen weten we dat het schoonheidsideaal het omgekeerde inhield met name een blanke, strakke huid, blond haar en blanke, verzorgde handen. De vrouwen in de vrouwenlisten waren dominant en ze hadden een harde stem waarmee ze hun echtgenoten lieten zweten. De mannen vervulden de rol van pantoffelhelden. De man werd verliefd op de mooie vrouw maar wanneer hij met haar huwde, kwam haar ware aard naar boven. Bovendien was haar schoonheid ook verdwenen en kon de man niets anders meer doen dan zichzelf te beklagen.<sup>57</sup>

Deze omkeringen ondersteunen aldus de geschriften van de moralisten - humanisten. Ze waarschuwen tegen de vrouw in het algemeen en tegen de vrouwelijke schoonheid in het bijzonder. Mannen laten zich strikken door de schone verschijning maar komen bedrogen uit. Dergelijke vrouwenlisten leren zowel vrouwen als mannen het gewenste gedrag en de juiste taakverdeling in het huwelijk, een discussiepunt in de zestiende eeuw.<sup>58</sup>

Stof om de verhalen te voeden haalde men uit de Antieke Oudheid of uit de Bijbel.<sup>59</sup> Een klassiek voorbeeld is het verhaal over Vergilius in de mand. De wijze wijsgeer Vergilius wordt op een dag verliefd op een beeldschone vrouw. Zij belooft hem 's avonds naar haar kamer te brengen door middel van een mand waar Vergilius dient in te stappen. Vergilius hapt toe maar de vrouw laat hem in het midden van de toren in de mand hangen. De volgende ochtend wordt hij bespot door de voorbij wandelende Romeinen.<sup>60</sup>

Volgens Herman Pleij speelden de rederijderskamers een cruciale rol in het beschavingsproces.<sup>61</sup> Aldus behoren thema's als dominante vrouwen, onderdanige mannen tot het repertoire van de rederijders. Een illustratie hiervan willen we geven uit het werk van Anna Bijns. Vermits er geen bewijzen zijn dat Bijns lid was van een rederijderskamer mogen we haar geen rederijker noemen. De onderwerpen die ze koos sluiten echter aan bij het rederijdersrepertoire waardoor een tekst van deze schrijvende vrouw ons betoog kan illustreren. Omdat er voor Bijns geen bewijzen zijn mogen we niet denken dat vrouwen niet werden toegelaten tot de kamers van 'rhetorijcke.' In haar artikel bespreekt Anne – Laure Van Bruaene de aanwezigheid van vrouwen in de rederijderskamers. In Vlaanderen, dit in tegenstelling tot in Brabant, werden vrouwen wel degelijk

---

<sup>57</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, pp. 138 - 141

<sup>58</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 273

<sup>59</sup> Y. Bleyerveld, 'Machtige vrouwen, dwaze mannen' in: *Tentcat. Dames met Klasse, Margareta van York, Margareta van Oostenrijk (Mechelen, Lamot, 17 september – 18 december 2005)*, Leuven, Davidsfonds, 2005, p. 167

<sup>60</sup> W. L. Braekman, *Dat bedroch der vrouwen*, Brugge, Marc Van de Wiele, 1983, p. 15

<sup>61</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 183

toegelaten tot de kamers maar het mag duidelijk zijn dat zij niet dezelfde rechten genoten als de mannelijke leden noch namen ze deel aan publieke optredens. Er werd verwacht dat de vrouwelijke leden deugdzzaam waren en dat de mannelijke leden in het bijzijn van de vrouwen geen scabreusheden verwoordden. Dochters en echtgenoten van mannelijke leden genoten voorrang op ‘anonieme’ vrouwelijke leden.<sup>62</sup> Laat ons nu een voorbeeld van Anna Bijns geven:

*“ Verwijfd te zijne gaat boven alle plagen.*

*(...)*

*Wanneer zij opstaat, moet ik mij rassen  
D' bedde te maken, d' welk ik liever ontbeerde.  
Ook doet ze mij de schotelen wassen,  
Den pispot uitgieten, en de assen  
Die moet ik ook uitdragen van den beerde;  
Waar 't dat ik den vloer niet schoon en keerde,  
Zo mocht mij wel gruwelen, dat ik leve.  
Och, mijn wijf is zo geringe te peerde  
En wanneer zij kijft, sta ik en beve.  
Want als ik haar eens een snaumken geve,  
Dan moet ik zo deerlijk haar vuisten bezuren.  
Het kwaad jaar bracht mij ooit aan dees teve.  
Zij doet mij den ketel en den hangel schuren,  
Het wermoes scherven, de pappe ruren,  
De strate keren, het slijk wegdragen,  
De goten rumen, dit zijn haar kuren.  
Hierom zegge ik meest alle dagen:  
Verwijfd te zijne gaat boven alle plagen.’<sup>63</sup>*

Dit voorbeeld maakt duidelijk dat de man een pantoffelheld is. Zijn vrouw laat hem alle huishoudelijke taken doen en wanneer hij kritiek durft te uiten kan hij een pak slaag verwachten. Meer vrouwenlisten vinden we terug in het boekje ‘Dat bedroch der vrouwen’ dat in 1532 werd uitgegeven. De auteur ervan is niet bekend maar wellicht werden de verhalen bij elkaar geraapt door de drukker van het werk, Jan van Doesborch.<sup>64</sup> Het gaat om een volksboek waarin

---

<sup>62</sup> A. Van Bruaene, ‘Brotherhood and sisterhood in the chambers of Rhetoric in the Southern Low Countries’, in: *The Sixteenth century journal*, volume XXXVI, no. 1, spring 2005, pp. 21 – 28

<sup>63</sup> H. Pleij, op. cit., 1994, pp. 15 - 16

<sup>64</sup> H. Pleij, op. cit., 1988, p. 265

vrouwenlisten uit de Klassieke Oudheid, de Bijbel en de eigen tijd worden verteld en van illustraties worden voorzien. Een voorbeeld van een eigentijds bedrog vinden we terug in het verhaal over een prins die verliefd wordt op een gehuwde vrouw. De prins wordt op de kamer van de vrouw verwacht maar alvorens hij haar een bezoekje brengt, zorgt de vrouw ervoor dat haar man, de prins niet te zien krijgt. Er doet zich een geschikte gelegenheid voor want de echtgenoot komt op de kamer van de vrouw en ziet daar een kist. Volgens de man is die toch wel heel klein om alle kledij van zijn echtgenote erin op te bergen. Ze wil hem van het tegendeel overtuigen en maant hem aan om zelf in de kist te stappen. De man blijft in de kist opgesloten tot de volgende ochtend. In die tijd kreeg de vrouw bezoek van haar geliefde minnaar, de prins, zonder dat haar echtgenoot ook maar iets vermoedde, de arme man zat immers in de kist die dan toch niet te klein bleek te zijn.<sup>65</sup> Hiermee werd aangetoond hoe vals vrouwen kunnen zijn. Dat dit verhaal getuigt van een bijzonder naïeve man, daarover werd uiteraard geen woord gerept. Ook Erasmus voelde zich niet te goed om dergelijke literatuur te schrijven. In de ‘Adagia’ vinden we een aantal spreekwoorden terug die van het omkeringprincipe getuigen:

*“Weel mit vrede wil leven die late sijn wijff sijn overbeer wesen.*

*Tis den huysse groot verdriet daer die benne kreyt ende die haene niet.*

*Wie in sijnen huysse wil vrede hebben die moet doen wat die vrouwe wil.*

*Een blindt man een arm man: noch is dat veel een armer man die sijn wijff niet dvinghen en can.*

*Die een jaer wil vaeren well die neme een wijff. Die sijn leven lanck wil vaeren wel die worde priester.”<sup>66</sup>*

## **6. De schoonheid van de vrouw.**

Schoonheid heeft te maken met het lichaam en vrouwen werden lange tijd geassocieerd met hun lichaam waarbij de klemtoon lag op lust en ondeugdelijkheid. In de westerse cultuur werd de man geassocieerd met de geest en de vrouw met het lichaam. Het lichaam werd minderwaardig geacht aan de geest bijgevolg was de vrouw de ondergeschikte van de man. Aldus kijken we eerst even hoe men tegenover het lichaam en de lichaamshygiëne stond in de periode onder consideratie. In de zestiende eeuw zien we enerzijds een schaamtegevoel ontstaan ten aanzien van het (vrouwelijke) lichaam maar anderzijds vormt het naakte (vrouwelijke) lichaam het onderwerp van de kunsten. Enkel in de kunst was het toegelaten om van het naakte te genieten. Het beschavingsproces geeft uiting aan het verschuiven van schaamtegrenzen.<sup>67</sup> Omwille van het schaamtegevoel ten aanzien van het lichaam en daaraan gekoppeld de prostitutie maar ook de

<sup>65</sup> W. L. Braekman, op. cit., 1983, p. 14

<sup>66</sup> D. Erasmus, *Gemeene Duytsche spreekwoorden: Adagia ofte Proverba gheuoemt*, Campen, Peter Warnersen, 1550, p. 44

<sup>67</sup> T. Claes, op. cit., 2006 – 2007, pp. 162 - 163

angst voor epidemieën als pest en syfilis besloot men de badstoven te sluiten. Ook in privéwoningen werd niet langer water gebruikt om zich te wassen. Poeders en parfums die zorgvuldig op doeken werden aangebracht dienden de lichamen, vooral de handen, het haar en het gelaat, proper te houden. Mannen en vrouwen droegen hemden die zichtbaar waren aan hals en polsen en steeds exuberanter werden. Deze hemden werden al vlug een middel om zich te onderscheiden van de lagere sociale klassen van de samenleving. De bovenlagen kozen immers linnen of zijde omwille van de pure witheid die geassocieerd werd met zuiverheid. Goedkopere stoffen waren voorhanden maar deze waren minder wit.<sup>68</sup>

Volgens Sara F. Matthews Grieco was het gangbare schoonheidsideaal in Italië, Frankrijk en Duitsland gelijk aan brede heupen, volle borsten, blanke huid, blond, dik, golvend haar, rode lippen en wangen, zwarte wenkbrauwen, geen wimpers, hals en handen lang en slank, voeten en taille klein.<sup>69</sup>

Wat zeggen de eigentijdse bronnen die in de Zuidelijke Nederlanden beschikbaar zijn over schoonheid en vinden we een dergelijk schoonheidsideaal terug in de eigentijdse bronnen? De schroom en de angst ten aanzien van het vrouwelijke lichaam verhinderden de auteurs immers niet om over schoonheid te schrijven. In de onderzochte zestiende-eeuwse bronnen zien we dat schoonheid onmiddellijk geassocieerd wordt met de vrouw. De auteurs menen dat schoonheid een goddelijk geschenk is. Onder schoonheid verstaan ze enerzijds innerlijke schoonheid en anderzijds uiterlijke schoonheid. Innerlijke schoonheid wordt gelijkgesteld aan deugdzaamheid en goedheid. De uiterlijke vorm van schoonheid of met andere woorden, de zichtbare schoonheid, is minderwaardig aan de innerlijke vorm. In de traktaten, in de Zuidelijke Nederlanden beschikbaar, treffen we geen onverdeeld positieve houdingen aan ten aanzien van de uiterlijke, lichamelijke schoonheid. We kunnen eerder spreken over ambivalente houdingen ten aanzien van de fysieke schoonheid naargelang het literaire genre dat de auteurs beoefenden.

Schoonheid en dan voornamelijk vrouwelijke schoonheid hield de moralisten – humanisten van de zestiende eeuw voortdurend bezig. We zagen reeds dat Erasmus waarschuwde tegen het kiezen van een huwelijkspartner op basis van haar fysieke verschijning. Ook de vrouwenlisten maakten op satirische wijze duidelijk hoe ongelukkig mannen werden doordat ze niet verder hadden gekeken dan de schoonheid van de dame. Maar het bekritisieren van de uiterlijke schoonheid was niet nieuw. De kerkvaders hadden zich reeds gekant tegen uiterlijke schoonheid ten voordele van de innerlijke schoonheid. De klemtoon lag op het ontwikkelen van innerlijke deugdzaamheid in plaats van uiterlijk vertoon. Een parallel is te trekken met het bekritisieren van

---

<sup>68</sup> S. F. Matthews Grieco, 'Lichaam, uiterlijk en seksualiteit' in: *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 41 – 47

<sup>69</sup> S. F. Matthews Grieco, op. cit., 1992, p. 51

de vrouw in de publieke sfeer, daar waar ze zich diende te beperken tot de privé – sfeer. Een vrouw die zich bezighield met uiterlijke pracht en praal kon onmogelijk tijd over hebben om haar geest te cultiveren en bovendien toonde ze met die hang naar uiterlijkheden dat ze zich wilde ontdoen van de beperkte bewegingsvrijheid die ze toegewezen had gekregen. In kleding en make-up zagen de critici een middel voor de vrouw om de publieke sfeer te betreden.<sup>70</sup> Moralisten – humanisten waren, in navolging van de kerkvaders, gekant tegen uiterlijke schoonheid, hang naar kleding, juwelen en cosmetica omwille van verschillende redenen. Vooral make-up werd zwaar onder vuur genomen omdat het gelijk stond aan hoogmoed. Allereerst lezen we dat schoonheid maar van korte duur is, dat het dus vergankelijk is. Het is belangrijker dat de vrouw haar innerlijk cultiveerde. Vives ontstak in woede wanneer hij het onderwerp ‘schoonheid’ diende te bespreken: *“I am not going to discuss how trivial and insubstantial is the gift of beauty and how it depends solely on men’s opinions. The same woman appears very beautiful to some and very ugly to others. How uncertain and fragile, fraught with danger, how fleeting!”*<sup>71</sup> Vives had het dus niet alleen over de vergankelijkheid van schoonheid maar hij gaf ook aan dat schoonheid afhankelijk is van persoon tot persoon. Volgens Erasmus kon een relatie nooit stand houden wanneer de vrouwelijke partner gekozen werd omwille van haar fysieke schoonheid: *“They price youth and beauty above else, but where these alone are the motives for love there can be no lasting affection. The flower of youth is fleeting and beauty fades, (...)”*<sup>72</sup> Een huwelijk kon enkel en alleen slagen wanneer het gebaseerd was op innerlijke schoonheid: *“Thus it is inward beauty, inward riches, inward nobility that must inspire Christian marriages (...)”*<sup>73</sup>

De hevige tirades tegen uiterlijke schoonheid worden enigszins genuanceerd wanneer we veilig binnen de grenzen van het huwelijk kijken. Daar wordt het de vrouw toegelaten enige opsmuk te gebruiken. Daaruit kunnen we dan ook afleiden dat de humanisten het voornamelijk moeilijk hadden met fysieke schoonheid gericht op een optreden in de publieke sfeer. Voor de ogen van andere mannen dient de vrouw zich te verhullen of ze verliest een deel van haar kuisheid. Voor de ogen van haar echtgenoot kan de vrouw zich mooi(er) maken, zolang haar man daarmee instemt. We zeiden wel enigszins genuanceerd want voor haar echtgenoot komt haar innerlijke schoonheid nog steeds op de eerste plaats.

Het veroordelen van fysieke schoonheid omwille van het vergankelijke karakter vinden we ook terug in een ander literair genre. Met name in het traktaat van Olivier de la Marche, ‘Le Parement et Triumphe des dames’ dat door Thomas van der Noot naar het Nederlands werd vertaald en werd uitgegeven in 1514 onder de titel ‘Den Triumphe ende tpalleersel der vrouwen.’ Dit werkje

<sup>70</sup> C. Cassagrande, op. cit., 1991 p. 92

<sup>71</sup> C. Fantazzi, C. Mattheussen (eds.), op. cit., 1998, p. 83

<sup>72</sup> E. Rummel (ed.), op. cit., 1996, p. 85

<sup>73</sup> E. Rummel (ed.), op. cit., 1996, p. 112



werd geschreven voor de dames uit de aristocratische kringen; daarvan getuigt de opsomming van kledingstukken en attributen die enkel in de hoogste kringen aanwezig waren. In dit traktaat krijgt een vrouw door de dichter kledingstukken en accessoires aangereikt waarmee ze zich moet tooien. Elk kledingstuk/accessoire representeert een deugd. Bij de deugd wordt een voorbeeld van een bijzondere vrouw uit de geschiedenis aangereikt. Het lijkt op het eerste gezicht een pleidooi voor de uiterlijke schoonheid, de vrouw moet er mooi en goed uitzien; haar man zoekt naar de duurste en fijnste stoffen, maar uiteindelijk hoort bij elk kledingstuk een deugd en daarom draait het traktaat. Het heeft tot doel aan te zetten tot deugdzaam handelen. De innerlijke schoonheid is belangrijk want wanneer de vrouw volledig getooid is, wordt haar een spiegel aangereikt waardoor ze geconfronteerd wordt met de vergankelijkheid van de materiële zaken. In de eindpassage worden voorbeelden aangehaald om aan te tonen dat schoonheid maar van korte duur is en wanneer de vrouw haar schoonheid heeft verloren dan is ze niet veel meer waard tenzij ze naar de innerlijke schoonheid heeft gestreefd.<sup>74</sup>

Ter illustratie een passage uit de epiloog:

*“Spieghelt u hier in met goeden auisen  
 Coninghinnen / hertoghinnen / gravinnen mede  
 Spieghelt u ghi princessen weert om prisien  
 Opent uwen gheest/ en doet u herte risen.  
 Om met verstande u te spieglen telcker stede.  
 In desen spiegel des verstants vol edelbede  
 So moechdi mercken in elcker uren.*

*Dat des lichaems schoonheyt seer cort mach duren*

(...)

*Die minlijcke bruyn ooghen so ick bevinde.  
 Gedinct dat wel / selen verliesen haer claerheyt  
 Den nuese / lippen / en mont / van sueten bewinde  
 Selen haer schoonheyt verliesen ten inde.  
 Dies si u selen afgaen inder waerheyt.  
 Die u voertijts beminden / dats openbaerheyt  
 Als u dan die doot verwint int nopen.  
 Die u meest bemint / sal snelst van u lopen*

*Den hals en kele wit gbelijck den swane*

<sup>74</sup> B. De Groote, *Den Triumphe ende tpalleersel der vrouwen*, Thomas van der Noot, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, promotor Dirk Coigneau, academiejaar 1980 – 1981, pp. 68 - 90

*Die saechte handekens en lieflicke aermkens blanck*

*Die tonghe van soeten spraken in die bane.*

*Dat edel herte daer elcke na plach te stane*

*Omdat te verwerven inder minnen bedwanck.*

*Dat schoon lichaem datmen so eerlijck besanck*

*Mitmenich juweel diversch van vormen*

***Sal rotten / en gheten worden vanden wormen.***<sup>75</sup>

Kerkvader Tertullianus deed het Olivier de la Marche reeds voor wanneer hij deugden toekende aan de opsmuk van vrouwen. Vives citeerde in zijn tweede boek over gehuwde vrouwen een passage van Tertullianus: *“Go forth now adorned with the cosmetics and embellishments of the apostles, assuming the whiteness of simplicity, the red blush of chastity, your eyes painted with modesty and your spirit with silence, inserting in your ears the word of God, fastening to your necks the yoke of Christ. Bow your head to your husbands and you will be sufficiently adorned. Occupy your hands with the working of wool, fix your feet at home and they will be more pleasing than if they were shod in gold. Dress yourselves in the silk of a good life, in the brocade of sanctity, in the purple of chastity. Painted in this way, you will have God as your lover.”*<sup>76</sup>

Een tweede argument contra de uiterlijke schoonheid wordt gevonden in het feit dat vrouwen die de uiterlijke schoonheid verkiezen boven het innerlijke hun ongeluk tegemoet komen en de man mee in het ongeluk sleuren. Jehan Baptista Houwaert gaf in 1583 een traktaat uit voor vrouwen, ‘Pegasides Pleyn ende Den Lust – Hof der maeghden: begrepen in seshien amoreuse poëtelijsche stichtende boeken, uytter maten playsant ende nootsackelijck gelesen voor maeghden, jonge dochters, ghehoude vrouwen, weduwen ende mans persoonen.’ Dat traktaat bestaat uit zestien boeken, waarvan het laatste boek zich richt tot mannen en de manier waarop mannen hun vrouwen moeten behandelen. In het belang van dit betoog dienen we te verwijzen naar het tweede boek door Houwaert van instructies voor de vrouw voorzien. Daarin lezen we: *“ In tweede boeck meught ghy oock aenmercken hoe die dochters en vrouwen door te veel uytwendich chieraet, gelachtert begrepen ende mispresen worden: ende hoeveel dochters in verdriet, lijden ende **tot valle sijn ghecomen doordat sy hun te pompeuslijck plochten te verchieren: midts gaders oock met wat chieraet een vrouwe haar verchieren sal ende finalijck hoe misprijselijck d’uytwendich chieraet ende hoe betamelijck ende prijselijck d’inwendich is.**”*<sup>77</sup> Na dit gezegd te hebben, start de auteur met de opsomming van gevallen vrouwen; gevallen omdat ze de uiterlijke schoonheid hebben gekozen

<sup>75</sup> M. De Grave, *Den Triumphe ende tpalleersel vanden vrouwen*, Thomas van der Noot, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, promotor Dirk Coigneau, academiejaar 1980 – 1981, pp. 88 – 89 (mijn nadruk)

<sup>76</sup> C. Fantazzi, C. Mattheussen (eds.), op. cit., 1998, p. 111

<sup>77</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. XV (mijn nadruk)

boven de innerlijke deugzaamheid. Voorbeelden van gevallen vrouwen komen uit de Bijbel maar ook uit de Antieke Oudheid, Dido, Helena, Leda en vele anderen. Vrouwen kunnen zich opsmukken om de perfectie te bereiken maar niet met kleding en juwelen, doch met deugden: “(...) *noch flouweel noch scharlaken, noch peerlen bagghen noch eenighe costlijckheyt noch gout noch silver maer (met corter spraken) al 't gbene dat dient tot die graviteyt als zebaerheyt soo ick hier voor noch het gheseyt, obediencie, eerbaerheyt en waerachticheyt, diligentie, maeticheyt en eendrachticheyt.*”<sup>78</sup>

Ten derde is het zo dat men de schoonheid die men van God heeft gekregen niet mag veranderen met behulp van artificiële middelen. Indien men dat toch doet, kan men mannen misleiden. Dit werd reeds geïllustreerd aan de hand van de vrouwenlisten. Maar auteurs zoals Jehan Baptista Houwaert haalden ook hierbij exempla uit de Antieke Oudheid of de Bijbel aan. In ieder individu is een staaltje van goddelijke schoonheid aanwezig. Via het beminnen van individuen komen we tot dé schoonheid. Het is dan ook ongehoord om dit geschenk van God te wijzigen met behulp van cosmetica.

Ten vierde probeerde men te waarschuwen tegen cosmetica omdat het bijzonder gevaarlijk was. De producten die men hanteerde om de gezichten te witten, waren extreem chemisch en konden de gezondheid niet ten goede komen. Toch weten we dat bijna iedereen in de samenleving cosmetica gebruikte. Meer nog er werden boeken, vaak door artsen, gepubliceerd met recepten om zelf make-up en parfums te maken.<sup>79</sup>

Ondanks deze zware veroordelingen van uiterlijkheden, bleken vrouwen toch de nieuwste trends op de voet te volgen. Dit leren we uit een satirisch versje van Anna Bijns waarin een man klaagt over de spilzucht van zijn vrouw:

“ (...) 't en es niet om zeggen, wat een wijf al kost!

*Gevoederd, gevost, frisselijc gedost,*

*Willen zij gaan pronken langs der straten.*

*Wil 's de man niet geven, zij zullen hem haten.*

(...)

*Dan moeten zij hebben enen slependen koers,*

*Paternosters, riemen met guldenen platen,*

*Groot boven maten.*

*Dan gaan zij blaten*

*Met gefronsten halsdoeken, lampers of floers,*

*Daar de borstkeens doorschijnen, recht op zijn hoers,*

*Geluwe, dunne doeken, gestijfd wel stijf.*

<sup>78</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. 292

<sup>79</sup> S. F. Matthews Grieco, op. cit., 1992, pp. 52 - 54

*Zeggen de mans hiertegen, zo heten 't boers.  
Ongebonden best, weeldig man zonder wijf.*

*Prinse, de vrouwkens zijn gaarne proper en mooi,  
Rustig op zijn hoofs, na den nieuwen tooi,  
Moeten de habijten gemaakt, gesneden zijn.  
(...)<sup>80</sup>*

Andere houdingen ten aanzien van fysieke schoonheid treffen we aan in het ‘Antwerps Liedboek’, een boek bestaande uit amoureuze, erotische en historische liederen. Een dergelijk boek was bereikbaar voor de handwerklieden maar het boek werd evenzeer gemaakt door adellijke dames.<sup>81</sup> Er zijn een aantal liederen waarbij een minnaar zijn liefde voor een vrouw bezingt en daarbij haar lichamelijke schoonheid roemt. In lied 36 bijvoorbeeld komen we te weten hoe de geliefde eruit ziet: “... lachende mont. Haer keelken wit, haer borstkens ront. (...) Ghelijc gout is haer hayr van coluere. (...) Ghefatsoeneert (gevormd) is si als een ymagie. (...) Haer vriendelijc wesen, haer fier ghelaet.”<sup>82</sup> Dit is ook het geval in lied 130: “(...) Haer schoon ghelu hayr, haer oochskens claer. (...) haer lippekens root, haer borstkens bloot.”<sup>83</sup> In lied 137 wordt een zekere Rozina geprezen omwille van haar schoonheid. De dichter acht haar mooier dan Venus, Helena en Sidonia. Drie voorbeelden die bij predikers, moralisten werden gebruikt om de slechtheid van de vrouw in de verf te plaatsen, werden in dit lied net aangewend om de schoonheid te bezingen.

*“Rozijn, hoe is dijn ghestelt!  
Bi coninck Paris’ tijden,  
Doen hi den appel hadde in zyn ghewelt,  
Die alderliefste woude hijt gheven.  
Voorwaer, ghelooft:  
Hadde Paris u schoonheyt aenghesien  
Venus en waer niet begaeft daarmede;  
Den prijs waer u ghegeven.  
  
Ick weet, hadde Virgilius u ghekent  
Eer hi bedachte te scriven*

<sup>80</sup> H. Pleij, op. cit., 1994, pp. 13 - 14

<sup>81</sup> D. E. van der Poel (ed.), *Het Antwerps Liedboek*, Tielt, Lannoo nv, 2004, pp. 37 - 39

<sup>82</sup> D. E. van der Poel (ed.), op. cit., 2004, p. 87

<sup>83</sup> D. E. van der Poel (ed.), op. cit., 2004, p. 301

*Van die schoone Helena yent  
Al uut der Grieecken lande,  
Een croon boven alle wijven:  
Ghi hebt die schoonheyt veel meer dan si  
Haer schoonheyt toegemeten.  
Daerom so is mijn herte so vast met haer liefde beseten.*

*Ick weet, had Pontus bi zijnder tijt  
Ghesien een diergbelijcken,  
Sydona die hadde breedt ende wijdt  
Met haer schoonheyt moeten wijcken,  
Ende ander veel meer. Daer ick deer,  
Lief, hebben u in trouwen, saert joncfrou fijn,  
U dienaer so wil ic zijn,  
So langhe als ic leve opter aerden.”<sup>84</sup>*

Bij rederijkers als Lucas de Heere krijgen we eveneens een positief beeld ten aanzien van de uiterlijke schoonheid. Het is eigen aan de dichters dat zij de schoonheid van hun geliefde bezingen. Uit de ‘gedichten’ blijkt ook het schoonheidsideaal dat deze mannen voor ogen stond. Lucas de Heere wijdde in ‘Den hof ende boomgaard der poë sien’ een gedicht aan de borsten van een vrouw getiteld: “*Van het schoon Mammeken.*”

De beginregels daarvan luiden:

*“Mammeken dat lof end’ eere betaemt  
Wit als een eykin, vet als een mollekin,  
Een Goddinnen mammeken waerd ghenamt.  
Cleen wurtgen dat de Roosen beschaemt:  
Rood criexkin (zeghic) med zijn clein olleken  
Up een effen rond yvoore bolleken.  
Mammekin van satijn wit en claer.”  
(...) <sup>85</sup>*

In een gedicht gewijd aan zijn echtgenote, Eleonora Carboniers, roemt hij haar voorkomen.

---

<sup>84</sup> D. E. van der Poel, op. cit., 2004, p. 313

<sup>85</sup> W. Waterschoot, *Lucas D’Heere Den Hof en Boomgaard der Poë sien*, Zwolle, W.E.J. Tjeenk Willink, 1969, p. 46

“ *An een schoon dochter van Audenaerde, de welke begheerde vanden Autheur gecontrefaict te zijne.*

(...)

*Veel meer dan amoureux, machmen u wesen namen.*

*V oogskins in claerheit de schoon sterren beschamen:*

*De caeskins en tmondekin (twelc tot cussen verweect)*

*Sijn wel zoo vulmaect, zo de rest is na tbetamen.*

*In somma, ghy sijt eenen exemplaer correct*

*Om naer te schilderen een vrouwen beeld perfect,*

(...)<sup>86</sup>

Maar niet in alle gedichten van Lucas de Heere wordt de uiterlijke schoonheid zo hoog geacht. In het lofdicht gewijd aan een vrouw, Io. C., sluit de Heere zich aan bij Jehan Baptista Houwaert en prijst hij de intellectuele kwaliteiten van deze dame.

“ *An een excellente gheleerde dochtere, Io. C.*

(...)

*Op heur vrome en constighe vrouwen autentijcke,*

*Alzoo achten wi vlaemsche, ons vereerbaert en rijcke*

*Met, oft deur u, die verre alle andere passeert*

*Niet alleen in gaven uutwendigh oft publijcke:*

***Maet in tguent, dat aldermeest moet sijn gh'estimeert***

*Dats wijsheit en gheleertheit, die in u soo floreert*

*Dat ghi (inde plaetse dat ander dochters ghemeene*

*Met haer toyen oft pareren, sijn gh' occupeert)*

*V altijd besigh maect, in tstuderen alleene.*

*Dits u solaes ende recreatie reene:*

*Dits u moymaken, vencieinghe ende blanket.*

(...)<sup>87</sup>

In het werk van Anna Bijns is een minnaar aan het woord. Deze minnaar roemt de schoonheid van zijn liefde maar zoals in het laatste voorbeeld van de Heere, blijkt ook uit dit vers dat de deugdzaamheid van zijn geliefde hoger in aanzien wordt geacht:

“ *Een heb ik verkoren, ik en zal 's niet laten.*

(...)

---

<sup>86</sup> W. Waterschoot, op. cit., 1969, p. 64

<sup>87</sup> W. Waterschoot, op. cit., 1969, p. 61 (mijn nadruk)

*Daar en mag maar ene in 't herte certain,  
 Die 't bewaart en regeert als kastelein;  
 Dat is mijn liefken, nooit edelder grein,  
 Vol zuiverheden.  
 Ik en kan ze niet volprijzen in een referen.  
 Die haar blameerde waar wel een dein,  
 Want onder groot of klein, in bos of op plein,  
 Boven of beneden,  
 En mag geen beter de eerde betreden.  
 Zij is stichtig, manierlijk, vol goeder zeden,  
 Subtjl van verstande.  
 Waar had ik mijn liefde bet mogen besteden?  
 Ook is zij fris, volmaakt van allen leden  
 En goederhande.  
 Om haar stelde ik al d' mijne te pande.  
 Dus 't en es geen schande, elk wil 't wel vaten,  
 Dat ik in haarder reinder liefden brande.  
 Want al mocht mij al de wereld baten,  
 Een heb ik verkoren, ik en zal 's niet laten.'*<sup>88</sup>

Aan de hand van deze voorbeelden mag het duidelijk zijn wat het schoonheidsideaal inhield, blond haar, blanke huid, rode wangen en lippen en stevige, ronde borsten. Dit ideaal bleef nog een lange tijd aanwezig. Er is een gedicht uit de zeventiende eeuw bewaard waarin een vrouw haar stem verheft tegen deze dwingende code van blonde haren en blanke huid. Ze is vastberaden om haar bruine haarkleur en haar natuurlijke huidsteint te behouden. Elisabeth Koolaert – Hoofman (1664 – 1736) schreef:

*“ Ruilt nooit uw kleur bevallige bruinetten  
 Voor blanke verf of blonde kuyf:  
 De rooz verbleekt voor bruine violetten,  
 De witte zwigt voor pupre druif.  
 Wat haald bloessem ligt verstooven  
 Bij morelle geur  
 Praalt den bruinen blik niet booven*

---

<sup>88</sup> H. Pleij, op. cit., 1994, p. 65

*Wilgen wit van kleur?  
Laat het blank dan and'ren looven,  
't bruine blijft mijn kleur.  
Want wat natuur beoorlijk op wil zetten  
Dat hult zij met een bruine huif.  
Dies wissel nooit bevallige bruinetten  
Voor blanke verf en blonde kuif.”<sup>89</sup>*

Hierboven toonden we aan dat voorbeelden van beeldschone vrouwen, Helena, Dido, Leda, etc. door moralisten werden aangewend om voor de vrouwelijke schoonheid te waarschuwen maar de verdedigers van de vrouw, onder andere Henricus Cornelius Agrippa hanteerden dezelfde voorbeelden om de superioriteit van de vrouw te benadrukken. Agrippa werd zeer sterk beïnvloed door het neoplatonisme. Het beeld dat hij schets van de ideale schoonheid is doordrenkt van de principes van Ficino. Maar dat neoplatonisme wordt getheologiseerd doordat Agrippa voorbeelden van vrouwelijke schoonheid uit de Bijbel haalt, waaronder Sarah, Rebecca, Abigail, Batsheba, Abishah, Esther, Judith, Suzanna en de maagden die aan Job werden geschonken.<sup>90</sup> Het vrouwelijke schoonheidsideaal dat Agrippa in zijn traktaat uiteenzet, houdt volgende zaken in, een blanke teint voor het gelaat, lange, soepele haren, een melkwitte hals en het lichaam heeft de juiste proporties.<sup>91</sup> Voornamelijk de laatste eigenschap over de proportionele verhoudingen wordt gedetailleerd uiteengezet en brengt ons in Italiaanse sferen. Het hele lichaam van de vrouw wordt in geometrische figuren uitgedrukt.

### **7. Gedragingen, houdingen, gepastheid.**

In de zestiende eeuw gingen mensen zich op een andere manier ten aanzien van elkaar verhouden. Het individu werd in zijn bewegingsvrijheid beperkt en conformeerde zich aan het voorgeschreven gedrag. Regeltjes die we in manierenboeken van de zestiende eeuw terugvinden herinneren nog vaak aan de middeleeuwen maar het is opmerkelijk dat deze regeltjes vanaf de zestiende eeuw in afzonderlijke boeken werden gepubliceerd. Dit wijst op een groeiende interesse voor de juiste gedragingen.<sup>92</sup>

Onder kapittel drie hadden we het eventjes over het beschavingsproces. De nieuwe rijken wilden zich laten gelden in de samenleving van die tijd en maakten daarvoor gebruik van literatuur in de

---

<sup>89</sup> R. Schenkeveld – van der Dussen, op. cit., 1997, p. 89

<sup>90</sup> H. Installé, op. cit., 2003 (i.e. 2004), pp. 105 - 106

<sup>91</sup> R. Antonioli (ed.), *Henri Corneille Agrippa: De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, Genève, Librairie Droz S. A., 1990, p. 100

<sup>92</sup> N. Elias, op. cit., 1990, p. 113



volkstaal. Daarnaast meenden zij zich te kunnen onderscheiden van de andere groepen van de samenleving met behulp van regels voor gepast gedrag. Die regels waren in hofkringen tot stand gekomen en werden door de nieuwe rijken nagevolgd. Iemand die zich aan de regels hield, toonde dat hij tot die bepaalde groep van de samenleving behoorde. De regels gaven dus niets te kennen over de persoon in kwestie maar toonden dat de persoon tot die groep behoorde en dat was voor hem of haar belangrijker dan zijn of haar individualiteit. Dit verklaart de zondvloed van publicaties over de goede manieren. In wat volgt worden enkel deze vormen van gepast gedrag behandeld die we ook bij de bespreking van de portretten nodig hebben. Hiermee bedoelen we de houding van het lichaam en dan voornamelijk van de handen en het hoofd, de ogen, de mond, de lippen. In de etiquetteboekjes werden veel meer zaken besproken zoals hoe zich te gedragen aan tafel tijdens de maaltijden etc. maar deze laten we hier buiten beschouwing.

Aangezien over de vrouw veel geschreven werd, hoeft het ons niet te verwonderen dat er voor haar een aantal gedragsregels werden opgesteld. Vrouwen dienden er zich ten alle tijden van bewust te zijn dat de gebaren die ze maakten, strak en zo min mogelijk beweging veroorzaakten. Verder was het ongepast om de tanden bloot te lachen, evenals met grote ogen te kijken. Ogen diende men kuis, nederig, onderdanig neer te slaan. Het hoofd werd statisch gehouden.<sup>93</sup>

Vrouwen die zich aan de reguleringen hielden, straalden ontoegankelijkheid, afstandelijkheid uit. Kortom mannen werden op een afstand gehouden waardoor de vrouwen hun kuisheid konden bewaren.<sup>94</sup> Naarmate vrouwen een publieke rol hadden te vervullen, we denken dan aan de regentessen van de Nederlanden, werden de regels voor gepast gedrag strenger.<sup>95</sup> Deze vrouwen stonden immers model voor de vrouwen in de lagere sociale klassen van de samenleving.

Laten we eens kijken naar boekjes over gepast gedrag die in de zestiende eeuw werden gepubliceerd. Onvermijdelijk denken we aan 'Il libro del cortegiano' of 'Het boek van de hoveling' van Baldassare Castiglione. Voor Castiglione is het belangrijk dat een vrouw natuurlijk en spontaan overkomt. In de eerste plaats heeft hij het dan over het uiterlijk. Hij verkiest een natuurlijke schoonheid boven een vrouw die door middel van allerlei cosmetische middelen haar schoonheid wil verhogen. Die natuurlijkheid, spontaneïteit of gracieusheid is ook belangrijk in de bewegingen, de gebaren die een dame maakt. In het derde boek van Castiglione schetst Giuliano Il Magnifico de eigenschappen van een hofdame. Hij is het niet eens met Gasparo dat voor de hofdame dezelfde regels gelden als voor de hoveling en hij zegt: "*Vooraf in haar manier van doen, haar gewoonten, woorden, gebaren en houding moet de vrouw naar mijn mening heel anders zijn dan de*

---

<sup>93</sup> C. Cassagrande, op. cit., 1991, pp. 94 – 95

<sup>94</sup> C. Cassagrande, op. cit., 1991, p. 95

<sup>95</sup> C. Cassagrande, op. cit., 1991, p. 95

man.”<sup>96</sup> Hoe die gebaren en houdingen dan moeten zijn, daarover blijft Giuliano Il Magnifico bijzonder vaag. Het enige wat we te weten komen is dat de bewegingen, de gebaren van een dame van verfijning en gevoeligheid moeten getuigen.<sup>97</sup>

In 1530 publiceerde Erasmus het kleine boekje ‘De Civilitate morum puerilium libellus’ waarmee hij aan de basis lag van het ontstaan van een reeks wellevendheidsboekjes. Volgens Erasmus moet er aandacht besteed worden aan het uiterlijke gedrag want het vertelt over het innerlijke van de mens. Het boekje is opgedragen aan Hendrik van Bourgondië en richt zich in die hoedanigheid op mannen.<sup>98</sup>

Zoals gezegd gaf Erasmus met zijn boekje het startschot voor een reeks van geschriften over gepast gedrag. In het reeds geciteerde werk van Jehan Baptista Houwaert vinden we eveneens een aantal regels terug gericht tot vrouwen. In het zevende boek lezen we op welke manier een dame het hoofd en de ledematen dient te houden tijdens een conversatie: “*Maer in ’t couten en zult ghy met gesten oft treken u leden oft hoofd herwaerts oft derwaerts niet draeyen.*”<sup>99</sup>

De mond mag niet open worden gehouden noch worden dichtgeknepen: “*Ghy en zult niet gapen te wijt van monde noch dien oock te zeer vast shuyten niet.*”<sup>100</sup> De hals dient de vrouw rechtop te houden: “*En wilt uwen witten hals ter zijen iet noch oock voore noch achtere laten hanghen.*”<sup>101</sup> Verder wordt omstandig uitgelegd op welke manier een vrouw moet zitten, waarbij ze haar kleding niet mag vuil maken: “*Maer ghy op stoelen zit oft ter eirden nedere maeckt dat u cleeren niet en worden bepleekt staet liever op wiltse aenveirden wedere en ommeslaen oft opheffen zijt in als perfect. Zit statelijck niet te zeer uytghereckt en zit met die beenen niet over een gheslegghen en steltse zoo wijt van een niet dat ghy zit ontdeckt en zijt niet ontspet, ontghespt, noch ontregghen ghelijck die onschamele dochters pleghen maer zijt in als gheschickt want u eere aengaet.*”<sup>102</sup> De manier waarop een dame dient te stappen, doet denken aan de beschrijvingen van Il Magnifico in het boek van Castiglione. Houwaert legt eveneens de nadruk op gracieusheid. De beschrijving van de manier waarop de ogen dienen gehouden te worden, gaat gepaard met een verwijzing naar de ‘oude gheleerde’. Houwaert schrijft het volgende: “*En wilt met den ooghen niet beruerlijck zien oock niet wijt opspeiren noch daer met pincken noch als een uyt sinnich mensch stuerlijck zien noch die oock als sterren laten blincken en laet u ooghen niet amoreuselijck wincken noch als die hoveirdighe haer verhooghen. Laet liever ’t ghesichte wat ter eirden zincken oft houdt manierlijck en tamelijck u ooghen want soo ons d’oude gheleerde tooghden moeten sy des ghemoets logement sijn want dickwils de herten door d’ ooghen bekennt*

---

<sup>96</sup> A. Haakman, *Baldassar Castiglione: Het boek van de hoveling*, Amsterdam, Contact, 1991, p. 184 (mijn nadruk)

<sup>97</sup> A. Haakman, op. cit., 1991, p. 185

<sup>98</sup> J. De Landtsheer, T. Van Houdt, *Desiderius Erasmus, Etiquette*, Amsterdam, Athenaeum - Polak en Van Genneep, 2001

<sup>99</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. 366

<sup>100</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. 369

<sup>101</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. 369

<sup>102</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. 370

*sijn.*<sup>103</sup> De laatste zin doet ons denken aan het boekje van Erasmus, het uiterlijke is de spiegel van het innerlijke.

Er was inderdaad een oude geleerde die onder meer over gepast gedrag heeft geschreven.

Quintilianus (ca. 35 – ca. 100), besprak in zijn boek ‘Over de opleiding tot redenaar’ de houdingen die deze diende aan te nemen om zijn toehoorders te overtuigen.

Wanneer we naar het boek van Quintilianus kijken dan kunnen we zien dat de zestiende-eeuwse schrijvers zich op dit werk hebben gebaseerd. De hierboven geciteerde zinnen van Houwaert komen letterlijk uit Quintilianus maar werden door Houwaert in het vrouwelijke geslacht omgezet: “*Het gebaar moet passen bij de stem en de gelaatsuitdrukking bij het gebaar. De spreker dient zijn publiek recht aan te kijken en mag zijn lippen niet verdraaien; hij mag zijn mond niet tot een enorme muil opensperren; zijn hoofd mag hij niet naar achteren gooien, zijn ogen niet neerslaan, en hij moet zijn nek niet naar links of rechts buigen.*”<sup>104</sup> Quintilianus werkt de verschillende poses echter veel gedetailleerder uit.

Over het hoofd zegt hij het volgende. Enkel degene die zijn hoofd rechtop houdt, getuigt van waardigheid. Het hoofd naar beneden houden duidt op nederigheid, maar de kin naar boven richten is dan weer arrogantie. Het hoofd mag noch links, noch rechts worden gehouden want dat is een teken van slapheid en een statische hoofdhouding wijst op barbarij. De expressies op het gezicht verdienen de meeste aandacht want zij zijn zo goed als woorden om iets duidelijk te maken. Bij de gelaatsuitdrukkingen zijn het de ogen waarop we dienen te letten, maar ook de wenkbrauwen. Fronsens duidt op woede, gelatenheid en verdriet worden duidelijk gemaakt door neerhangende wenkbrauwen, terwijl de normale positie op vrolijkheid wijst. De lippen houdt men best in een ontspannen houding. De nek wordt rechtop gehouden en de schouders blijven onbeweeglijk.<sup>105</sup>

Voor een redenaar vormt een handgebaar een belangrijk instrument ter overtuigingskracht. In het kader van de navolgende bespreking van de portretten is het interessant om te kijken wat Quintilianus hierover heeft gezegd. Volgens de auteur is het ten zeerste ongepast om de handen ter hoogte van het hoofd of de buik te houden. Ter hoogte van het midden van de torso is volgens hem gepaster. Met betrekking tot de vingers is het belangrijk dat de duim naar boven wordt gehouden en dat de andere vingers lichtjes gekromd worden. Wanneer een persoon rechtop staat dan wordt er verwacht dat men beide voeten bij elkaar houdt. Met gespreide benen staan is ongepast.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> J. B. Houwaert, op. cit., 1584, p. 371 (mijn nadruk)

<sup>104</sup> P. Gerbrandy, *Quintilianus. De opleiding tot redenaar*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2001, p. 85

<sup>105</sup> P. Gerbrandy, op. cit., 2001, pp. 593 - 595

<sup>106</sup> P. Gerbrandy, op. cit., 2001, pp. 599 - 604

Elk onderdeel van het lichaam werd dus onderworpen aan een strikte regulering. Ging het bij Quintilianus om de opvoeding van een redenaar, in de zestiende eeuw werd het een opvoeding om zich te onderscheiden van de rest van de samenleving. De regels voor gepast gedrag werden aan het hof geïnitieerd en door de nieuwe rijken gretig nagevolgd. Een kapittel over gepast gedrag in de zestiende eeuw is dan ook onvolledig indien niets wordt gezegd over de hofsamenleving. In de periode onder consideratie stonden de Zuidelijke Nederlanden onder Spaanse heerschappij. Het Spaanse hof van Filips II kan als een voorloper van de strikt gereguleerde samenleving onder Lodewijk XIV in Versailles worden beschouwd. Het Spaanse hof straalde rust en sereniteit uit maar onder de oppervlakte speelde jaloersheid, gedrevenheid en ambitie. Hovelingen wilden niets liever dan op een goed blaadje staan bij de vorst. De manier waarop ze een gunstelingenpositie probeerden te bereiken was niet meer door naar het zwaard te grijpen, zoals in de voorgaande periode gebruikelijk was, maar door snode plannen te bedenken en verschillende personen te bespelen. Fysiek geweld werd vervangen door mentaal geweld.<sup>107</sup> Hovelingen maten zich gepast gedrag aan; de particuliere affecten en driften werden in de hand gehouden. Indien de emoties werden getoond, konden concurrenten daarvan gebruik maken om de hoveling in kwestie een hak te zetten. De hofsamenleving was bijgevolg één grote maskerade. Het werd gissen naar de ware toedracht van een persoon.<sup>108</sup> Zo toonde Boyden in zijn boek aan hoe de kamerdienaar van Filips II, Ruy Gomez de Silva, voortdurend op zijn hoede diende te zijn voor de andere hovelingen. Allen aasden op de plaats die de Silva had veroverd en ze konden het niet verkroppen dat een man die eigenlijk van lagere afkomst was, het zover gebracht had dat het hem werd toegelaten te slapen naast de kamer van Filips II.<sup>109</sup>

Onderhand is duidelijk geworden hoeveel aandacht er werd gehecht aan de goede manieren. Erasmus vond het gepast om een boekje aan etiquette te wijden om de lezer bewust te maken van het belang van een goede inborst. We herhalen hier nog eens dat het uiterlijk, volgens Erasmus, de spiegel is van het innerlijk. In lijn met zijn andere geschriften inzake opvoeding voor de vrouw, werd in dit kleine manierenboekje nog maar eens benadrukt hoe belangrijk het innerlijk is. Wanneer de lezer voldoende aandacht aan het uiterlijk besteedt, dan wordt hij door allen geapprecieerd en geprezen want zijn gedrag getuigt van een goede persoonlijkheid. Indien we echter gaan kijken naar het gedrag in de hofsamenleving dan blijkt niet veel meer over van de goede intenties van Erasmus. Het innerlijk werd zorgvuldig verborgen gehouden voor de

---

<sup>107</sup> N. Elias, op. cit., 1990, p. 13

<sup>108</sup> N. Elias, *De hofsamenleving. Een sociologische studie van koningschap en hofaristocratie*, Amsterdam, Boom, 1997, p. 160

<sup>109</sup> J. M. Boyden, *The Courtier and the King: Ruy Gomez de Silva, Philip II and the Court of Spain*, Berkeley, University of California Press, 1995

anderen. Het uiterlijk werd een donkere spiegel van het innerlijk. Het is belangrijk om dit in het achterhoofd te houden wanneer we in hoofdstuk drie de portretten bespreken.

## **8. Conclusies.**

Aristoteles lag aan de basis van de vrouwenhaat. De kerkvaders en predikers gingen dezelfde weg op. We kunnen zeggen dat de geschriften van de kerkvaders paradoxaal zijn. Enerzijds leggen ze een enorme nadruk op de slechtheid van het vrouwelijke geslacht maar anderzijds worden er toch nog goede vrouwen teruggevonden die dan noodzakelijkerwijze als voorbeeld nagevolgd dienen te worden. In de zestiende eeuw bleven de negatieve argumenten ten aanzien van het vrouwelijke geslacht herhaald. Toch staan op gezette tijden auteurs op tegen de vrouwvijandigheid. Een zeer vroege stem is deze van Christine de Pizan. In de zestiende eeuw kreeg zij navolging van Henricus Cornelius Agrippa. Vrouwenhaters en vrouwenverdedigers maakten gebruik van dezelfde methodiek om echter verschillende doelen na te streven. De vrouwenverdedigers, de Pizan en Agrippa, namen geïsoleerde posities in ten aanzien van zoveel vrouwonvriendelijkheid. Hun geschriften ontketenden bovendien geen revolutie maar sloten veeleer aan bij de traditie. Toch was het een gedurfde zet om in te gaan tegen eeuwen van vrouwenhaat.

Vrouwen hoorden niets dan slechte woorden over hun sekse. Alsof dat nog niet genoeg was, werden ze ook nog eens gedwongen om binnen de vier muren van hun woning te leven, onderdanig te zijn aan hun echtgenoten en hun wensen te eerbiedigen, de huishoudelijke taken op zich te nemen en de opvoeding van de kinderen te verzekeren.

De humanisten pleitten voor opvoeding voor vrouwen. Daaronder dienen we te verstaan, onderricht in deugdzaamheid. De humanisten mochten dan wel van de daken schreeuwen dat meisjes in de deugden onderwezen dienden te worden; een bevrijding of een radicale vernieuwing werd daarmee niet aangeboden. De vrouw bleef een zwak wezen dat enkel via de deugden en in het bijzonder via de kuisheid recht kreeg op een bestaan in een door mannen gereguleerde samenleving. Wanneer een vrouw dan ook een publieke rol diende te vervullen dan moest ze zoveel mogelijk mannelijke eigenschappen bezitten. We herkennen hierin de voorbeelden die de Pizan en Agrippa ter verdediging van de vrouw aanhaalden.

De artsen ontdekten het belang van de vrouw in de voortplanting en gingen regels voor een gezonde voeding tijdens de zwangerschap uitdenken. Tegelijk ondermijnden ze haar aandeel doordat ze nog steeds een beroep deden op Aristoteles' opvattingen over de vrouw. Ook met betrekking tot schoonheid werkten de geneesheren met twee maatstaven. Enerzijds namen ze zich voor om vrouwen te helpen om de eeuwige schoonheid te blijven garanderen door het

beschrijven van allerhande recepten en anderzijds veroordeelden ze samen met de moralisten de hang naar cosmetica.

In verband met vrouwelijke uiterlijke schoonheid merken we in de literatuur twee houdingen. Aan de ene kant een veroordeling van fysieke schoonheid, aan de andere kant het prijzen ervan. Afhankelijk van het literair genre en de doelstellingen van de auteurs treffen we het ene, dan wel het andere aan. Uit een aantal bronnen kunnen we echter het vrouwelijke schoonheidsideaal afleiden. Een eerste literair genre waarin we dat ideaal kunnen lezen, is de satirische literatuur van de vrouwenlisten. Daaruit blijkt het schoonheidsideaal de volgende zaken te bevatten, blanke, strakke huid, blond haar en blanke, verzorgde handen.

De vrouwenlisten ondersteunen de waarschuwingen van de kerkvaders en de moralisten met name vrouwen zijn voor geen haar te vertrouwen. Mannen worden erop attent gemaakt, zich niet te laten vangen door de uiterlijke schoonheid van een vrouw want dan komen ze bedrogen uit. Dergelijke listen vormen een echo van de wijze lessen van Erasmus. Wanneer een man op zoek gaat naar een geschikte huwelijkskandidate dan kijkt hij naar de wijze waarop het meisje werd opgevoed door haar ouders. Met andere woorden hij kijkt naar haar innerlijke deugdzaamheid. In de zestiende eeuw kwam er een groeiende aandacht voor het gepaste gedrag. Dit kadert, zoals we hebben gezien in het beschavingsproces. Erasmus stelt in zijn etiquetteboekje dat het uiterlijk iets vertelt over het innerlijk. Uiterlijk gedrag werd gereguleerd en diende in het teken te staan van de innerlijke deugdzaamheid. Een deugdzaam vrouw straalde die deugdzaamheid ook uit. In de hofkringen en binnen de burgerij kreeg het navolgen van gepast gedrag een andere betekenis dan deze die door Erasmus was gepropageerd. Binnen de toplagen was er niet langer sprake van een interactie tussen uiterlijk en innerlijk maar veeleer van het vakkundig verbergen van het innerlijk achter een spel van goede manieren.

In de zestiende eeuw veranderde de houding ten aanzien van het lichaam en de lichaamshygiëne. Er werd een zekere schroom aan de dag gelegd ten aanzien van naakte lichamen. Enkel in de kunst werd het naakte lichaam nog toegelaten. Maar ondanks de schroom werd er duchtig over schoonheid geschreven. Zichtbare schoonheid werd bekritiseerd omdat het vergankelijk was. Daarnaast was het gevaarlijk, getuige daarvan zijn de vrouwenlisten. Maar schoonheid was ook een geschenk van God. Aldus diende de vrouw tevreden te zijn met wat ze aan schoonheid had gekregen. Het betaamde niet om die schoonheid met artificiële middelen te perfectioneren. Deze middelen waren bovendien uiterst gevaarlijk. De boodschap is duidelijk; innerlijke schoonheid is superieur aan uiterlijke schoonheid. Vives haalde aan dat schoonheid afhankelijk is van de echtgenoot. De ene man vindt dit mooi, terwijl de andere juist het tegenovergestelde mooi vindt. Beauty is in the eye of the beholder of smaken verschillen. En toch was er een schoonheidsideaal

aanwezig, zoals uit de tweede groep literaire bronnen, de lofzangen op de schoonheid, is gebleken. Dat ideaal hield in dat vrouwen blond haar, blanke huid, rode wangen, rode lippen en stevige borsten dienden te hebben. Conformeerden vrouwen zich naar dat ideaal? Wordt het ideaal bevestigd of juist weerlegd door de beeldende bronnen?

## Hoofdstuk 2

### De ambivalente houding ten aanzien van de portretkunst in de zestiende eeuw.

#### **1. Inleiding.**

Vermits de beeldende bronnen die we in dit onderzoek naar vrouwelijke schoonheid in de zestiende eeuw gebruiken uit portretten bestaan, is het aangewezen om het statuut van de portretkunst nader te bekijken. Enerzijds was er in de zestiende eeuw een grote vraag naar portretten en dit om verschillende redenen. Kunstenaars verkeerden in de mogelijkheid om zich exclusief toe te leggen op het genre van de portretkunst. Een aantal kunstenaars namen de pen ter hand ten voordele van de portretkunst. Ze vereeuwigden op die manier hun atelierpraktijken in traktaten. Anderzijds vonden een aantal theoretici dit genre onwaardig om het tot de vrije kunsten te rekenen. In dit hoofdstuk gaan we op zoek naar de redenen voor deze dubbele houding ten aanzien van de portretkunst in de zestiende eeuw. Daarnaast kijken we naar de mening die de bekendste portrettist uit de Nederlanden, Anthonis Mor, in dit debat innam.

#### **2. De portretkunst, een vrije kunst?**

Anthonis Mor was één van de grote portretkunstenaars uit de zestiende eeuw. Hij was een genrespecialist en zijn werk werd door tijdgenoten geroemd. Hij was zó goed in het maken van portretten dat hij zelden andere thema's realiseerde. Nochtans was niet iedereen zo positief ten aanzien van deze kunst. Heel wat theoretici vonden het maken van portretten een inferieure bezigheid, de naam van artes liberales niet waardig.

De negatieve houding ten aanzien van de portretkunst is in het Italiaanse cinquecento ontstaan. Italiaanse kunstcritici werden beïnvloed door Michelangelo, die op zijn beurt geïnspireerd was geraakt door de ideeën van het neoplatonisme. Het is belangrijk om in het kader van dit betoog te wijzen op het geloof dat Plato hechtte aan het feit dat wij in een onvolmaakte wereld leven. Onze wereld is een imperfecte afspiegeling van de ideale wereld. De taak die voor ons is weggelegd is het opklimmen naar de ideale wereld. Deze boodschap had Michelangelo begrepen.

Hij streefde naar het weergeven van ideale schoonheid en hij keek neer op de portretkunstenaars die de onvolmaaktheden van de poserende afbeeldden.<sup>110</sup>

De belangrijkste Italiaanse kunsttheoretici van de zestiende eeuw waren Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini. Lomazzo publiceerde omstreeks 1584 zijn 'Trattato

---

<sup>110</sup> L. Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londen / New Haven, Yale University Press, 1990, p. 150



dell' arte' waaruit de ambivalente houding ten aanzien van de portretkunst blijkt. Aan de ene kant roemde hij het werk van de grote portretkunstenaars van zijn tijd maar aan de andere kant achtte hij het noodzakelijk om over dit genre een aantal (negatieve) woorden te schrijven.<sup>111</sup> In de geschriften van Lomazzo en Armenini concentreerde de negatieve attitude ten aanzien van de portretkunst zich rond de begrippen 'imitare' en 'ritrarre.' Imitare was voor de theoretici gelijk aan de zaken representeren naar hun ideale karakter, terwijl ritrarre werd gebruikt voor het objectief weergeven van de zaken zoals ze verschijnen. Iemand die aan imitare deed, behoorde met zijn bezigheden tot de vrije kunsten, terwijl het resultaat van het aan ritrarre doen tot de mechanische kunsten werd gerekend. Daar wrong aldus het schoentje want een portretkunstenaar gaf weer wat hij voor zich zag, hij deed met andere woorden aan ritrarre. Een portretkunstenaar gebruikte volgens, Armenini en Lomazzo noch zijn intellect noch zijn inventiviteit om een portret te realiseren. Terwijl intellect en inventiviteit de vereisten waren om een kunst tot de vrije kunsten te rekenen.<sup>112</sup> In de uiteenzetting van Lomazzo klinkt aldus de leer van het neoplatonisme door. Er werd echter een oplossing gevonden voor de portretkunstenaar. Wanneer een portrettist kon doordringen tot het innerlijk van de persoon die voor hem poseert en wanneer hij vervolgens dat innerlijk tot uiting kon brengen in het portret dan behoorde hij met zijn werk tot de artes liberales. Vanzelfsprekend kwamen enkel personen met een waardig innerlijk in aanmerking om in beeld te worden vereeuwigd.<sup>113</sup> De portrettist diende echter evenzeer van waardigheid te getuigen.<sup>114</sup>

Hoe stond men in de Nederlanden ten aanzien van de portretkunst en ten aanzien van de portrettist bij uitstek, Anthonis Mor? Welke was de opinie van Mor in dit debat?

De negatieve stroom ten aanzien van deze kunst kwam ook Karel van Mander ter oren en in zijn biografieën over de kunstenaars liep hij dan ook niet hoog op met diegenen die portretten realiseerden. Maar wat met Anthonis Mor die een veelgevraagde kunstenaar, een hofkunstenaar, een elegante, goedgeklede man was? Van Mander heeft het, in zijn biografie van Mor, over het streven naar eer en gewin. Eer, zijnde het streefdoel van een vrije kunstenaar; gewin het doel van elke andere kunstenaar. Aldus schemert de negatieve houding over de portretkunst nog door, via het gebruik van het begrip gewin; maar toch geeft van Mander door het plaatsen van de term eer op dezelfde hoogte als de term gewin te kennen dat Mor een uitzondering was, wat van Mor

---

<sup>111</sup> M. Jenkins, 'The State Portrait. Its origin and evolution' in: *Monographs on archaeology and fine arts*, The College Art Association of America in conjunction with the Art Bulletin, Study number 3, 1947, p. 39

<sup>112</sup> J. Woodall, 'Honour and profit. Anthonis Mor and the status of portraiture' in: *Nederlandse portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, Leids kunsthistorisch jaarboek, 8, 's Gravenhage, SDU Uitgeverij, 1990, p. 69

<sup>113</sup> M. Jenkins, op. cit., 1947, p. 40

<sup>114</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 70

onmiddellijk een beoefenaar van een vrije kunst maakte. Tijdgenoten en vrienden van Mor, Dominicus Lampsonius en Hendrik Goltzius, streefden naar eer **boven** gewin of geld.<sup>115</sup> In zijn Zelfportret (Florence, Galleria degli Uffizi, 1558, afb. 2) lijkt Anthonis Mor het eens te zijn met de mening van zijn twee vrienden – humanisten. Mor gaf zichzelf weer niet met een portret op zijn ezel maar met een briefje waarop een Grieks lofdicht van Lampsonius aan Mor te lezen is.<sup>116</sup> Dit impliceert dat Mor op dat moment, wanneer hij reeds een bepaald budget had verdiend en internationale roem had vergaard, het streven naar intellectuele eer, naar het doorbreken in de kringen van de intelligentsia belangrijker vond dan het portretteren van Filips II en diens hovelingen. Bovendien impliceert dit ook een zeker bewustzijn bij Mor van het onder vuur liggen van het genre dat hij als kunstenaar beoefende.<sup>117</sup> Echter door zichzelf te presenteren als een kunstenaar aan het werk, een kunstenaar in fijne, elegante kleding en tegelijk het briefje met de geprononceerde handtekening van Lampsonius weer te geven, toont Mor zich als een intellectueel aan het werk. Hij verenigt in zich de *ritrarre* en *imitare principes*. Hij eist of streeft niet alleen voor zichzelf maar evenzeer voor de portretkunst naar een *artes liberales*.<sup>118</sup>

### **3. Voor iedereen een portret?**

Hoewel de portretkunst werd bekritiseerd, waren er toch heel wat kunstenaars zoals Mor die deze tak van de kunsten beoefenden. Er is aldus een discrepantie tussen theorie en praktijk. Portretten werden vaak gevraagd en waren populair in de zestiende eeuw en dit om verschillende redenen. Ze dienden als herinneringen aan de overledenen en in de hoedanigheid van herinneringen waren ze ook exemplarisch voor de volgende generaties. Wanneer we de situatie van de Habsburgse dynastie bekijken dan begrijpen we waarom zoveel portretten werden gevraagd. In de huwelijkspolitiek die daar gevoerd werd, was het belangrijk dat portretten van de mogelijke huwelijkspartners werden verzonden. Daarnaast leefden de leden van de familie verspreid over Europa waardoor op geregelde tijdstippen portretten werden gevraagd om een idee te hebben hoe het familielid in kwestie er vandaag uitzag. Bovendien mogen we niet vergeten dat rond de betreffende periode heel wat galerijen werden gevuld met portretten, meer en meer had men de behoefte om portretten in reeksen op te hangen. Er ontstonden heel wat collecties. We hoeven maar te denken aan het El Pardo van Filips II in Spanje of de collectie van Maria van Hongarije

---

<sup>115</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 70 - 71

<sup>116</sup> Het Griekse lofdicht van Lampsonius aan Mor gericht, luidt in vertaling als volgt: ‘Van wien, o goden, is deze beeltenis? Van den beroemdste onder de schilders, hij, die Apelles achter zich liet, zowel de ouden als de moderneren, onder het afbeelden van zichzelf, turende in een metalen spiegel. O grote kunstenaar! Mor staat hier afgebeeld. Wacht nog even, en hij spreekt.’ Deze vertaling is afkomstig uit T. Coppens, *Antonius Mor hofschilder van Karel V*, Baarn, de Prom, 1999, pp. 7 - 8

<sup>117</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 80

<sup>118</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 85

in Brussel.<sup>119</sup> Maar er was nog een andere reden waarom portretten door de Habsburgers werden besteld. Karel V en later Filips II en de verschillende leden van de Habsburgse clan bestelden portretten die een publieke functie hadden te vervullen. De portretten waren een uiting van hun macht, hun functie, hun status. We spreken dan over zogenaamde staatsportretten. Daarbij werden particuliere kenmerken geïdealiseerd en was er geen enkel spoor van emoties te bespeuren. Om de status van de geportretteerde extra in de verf te plaatsen, werd stevast voor panelen of doeken van groot formaat gekozen. Maar ook de mate waarin het lichaam van de persoon werd getoond, droeg bij tot de uitstraling van de macht die de persoon uitoefende. Wanneer een persoon geportretteerd werd tegen een effen achtergrond, verhoogde dat de dominerende functie van de poserende. Enkel lichaamshoudingen en gebaren die de ernst en de waarde van de persoon toonden, werden toegelaten. Daarnaast dienen we te onthouden dat de hofsamenleving gedomineerd werd door de hofetiquette. De regels in verband met gepast gedrag hadden invloed op de uitwerking van een portret.<sup>120</sup>

Er was echter een toenemende vraag naar portretten vanuit de burgerij. Dergelijke portretten werden opgehangen in de burgerlijke huiskamers waardoor de conventies eigen aan de staatsportretten niet werden toegepast. We kunnen ons echter wel voorstellen dat deze opdrachtgevers ook niet verlegen waren om een aantal eisen aan de portrettist voor te leggen. In het kader van het beschavingsproces wilden zij zich immers als groep in de bestaande orde manifesteren. Daarvoor maakten ze ondermeer gebruik van gepast gedrag, zoals we in het voorgaande hoofdstuk hebben gezien. In hun portretten diende de klemtoon dan ook te liggen op het uiterlijke vertoon, zijnde gedrag en kleding en niet op het innerlijk.<sup>121</sup>

Vermits de vraag naar portretten hoog was, werden er heel wat kopieën van koninklijke portretten gemaakt door assistenten. Deze kopieën waren vaak van middelmatige zonet inferieure kwaliteit wat een extra reden was voor de critici om de portretkunst argwanend te bekijken.<sup>122</sup> Er waren echter ook kunstenaars die het genre van de portretkunst superieur achtten aan alle andere kunstvormen en besloten om traktaten over hun geliefde kunst te schrijven. Een van de belangrijkste kunstenaars en tevens tijdgenoot van Mor, die over dergelijke zaken nadacht en ze in een traktaat weergaf, was Francisco de Holanda. Zijn traktaat, 'Do tirar polo natural' (1549), in de vorm van elf dialogen, in het Portugees is verloren gegaan. Manuel Denis

---

<sup>119</sup> L. Campbell, op. cit., 1990, pp. 193 - 225

<sup>120</sup> M. Jenkins, op. cit., 1947, pp. 1 - 12 en pp. 29 - 32

<sup>121</sup> P. Huvenne, *Pieter Pourbus meester- schilder 1524 - 1584*, Brugge, Brugge Stad en Gemeentekrediet, 1984, p. 207

<sup>122</sup> M. J. Friedländer, *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel/Leiden, La Connaissance/A.W. Sijthoff, 1975, p. 48

vertaalde het traktaat naar het Spaans in 1563 en dit exemplaar is gelukkig nog wel bewaard.<sup>123</sup> In het traktaat dacht de Holanda na over de beste pose om de handen expressiever te maken, over de blik en de expressie, over de houding en de kleding. Hij verkoos in een portret de driekwart weergave boven de frontale weergave.<sup>124</sup> Hij was bovendien kritisch ten aanzien van een aantal zaken die men omwille van het toen gangbare schoonheidsideaal deed, met name het epileren van de wenkbrauwen. Niet iedereen kwam volgens de Holanda in aanmerking om te worden geportretteerd. Voor hem stond het vast dat enerzijds prins en prinsessen omwille van hun deugdzaamheid en intellect en niet omwille van hun schoonheid en anderzijds beroemde mensen die uitblonden in de kunst of in de letterkunde geëerd konden worden door middel van een portret.<sup>125</sup> Francisco de Holanda had, vijfendertig jaar eerder dan Giovanni Paolo Lomazzo, aldus duidelijk gemaakt dat de prioriteiten van de portrettist bij het innerlijk en niet bij het uiterlijk van de poserende lagen. Vermits enkel de toplaag van de samenleving in aanmerking kwam om te worden geportretteerd, impliceerde de Holanda dat portretten tot doel hadden de publieke rol van de aristocraten uit te dragen. Hij ontkende echter niet dat portretten ook een bescheidener rol kunnen spelen, met name als herinnering aan de geportretteerde en als troost voor de overlevende of als voorbeeldrol voor de kinderen. Maar ook dan was de portretkunst alleen de groten der aarde waardig. Burgers waren het niet waard om te worden geportretteerd.<sup>126</sup> Indien een portret werd gerealiseerd met het oog op een publieke functie dan diende het te verwijzen naar belangrijke persoonlijkheden. Op die manier werd de geportretteerde belangrijker want hij maakte deel uit van de galerij der groten maar tevens werd de portretkunst eer aangedaan vermits dergelijke hooggeplaatste personen eertijds voor de portretkunst hadden gekozen om hun verheven karakter uit te dragen.<sup>127</sup>

Een andere belangrijke portretkunstenaar – miniaturist was Nicholas Hilliard. In zijn traktaat ‘On the arte of limning’ (ca. 1600) gaf hij informatie over het genre van de portretkunst. Hij besprak de verschillende kleuren die een kunstenaar kon gebruiken. Hij uitte zijn bewondering voor Hans Holbein de Jonge en voor Albrecht Dürer. Een groot deel van het traktaat was bovendien gewijd aan de juweelkunst. Hij onderzocht de condities waaronder een kunstenaar het beste kon werken. Dan had hij het over muziek gedurende een portretsessie en dergelijke meer. Maar in zijn traktaat probeerde Hilliard ook te verklaren waarom we tevreden zijn met een portret. Volgens hem is dit

---

<sup>123</sup> Het traktaat wordt bewaard in de Biblioteca Nacional van Madrid. Het was onmogelijk om dit exemplaar te raadplegen gezien de voertaal het Oud - Spaans was. Om toch een idee te verkrijgen over de inhoud van dit traktaat werd een beroep gedaan op andere bronnen: Lorne Campbell, Joanna Woodall en John Bernard Bury.

<sup>124</sup> J. B. Bury, ‘Francisco de Holanda’s treatise on portraiture’ in: *Portugal e Espanha in entre a Europa e além mar: IV Simpósio Luso – Espanhol de História da Arte*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, 1988/89, pp. 92 – 94

<sup>125</sup> L. Campbell, op. cit., 1990, p. 195

<sup>126</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 160 - 161

<sup>127</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 179

omwille van drie stappen die de kunstenaar heeft gemaakt gedurende zijn creatie. De derde stap vormt daarbij de belangrijkste stap. We vinden een portret zo wonderbaarlijk omwille van de accurate weergave van de huidsteint van de persoon, ten tweede levert een portret plezier omdat de portrettist de menselijke proporties geëerbiedigd heeft en ten derde houden we van een portret omdat de kunstenaar het innerlijk van de persoon heeft weergegeven.<sup>128</sup> Opnieuw lag de klemtoon op het weergeven van het innerlijk van de persoon en opnieuw kwam niet om het even wie in aanmerking om te worden afgebeeld. Hilliard schreef: “(...) *but the third part &c. greatest of all is the grace in countenance, by which the affections apeare which can neither be well used nor well Judged of but of the **wisser** sort.*”<sup>129</sup> Enkel de wijze, deugdzame personen werden toegelaten. Het is dan ook geen toeval wanneer we vertellen dat Nicholas Hilliard zijn traktaat baseerde op de autoriteit van Giovanni Paolo Lomazzo.

Francisco de Holanda, Giovanni Battista Armenini, Giovanni Paolo Lomazzo en Nicholas Hilliard waren maar enkele kunstenaars – theoretici die over onder meer de portretkunst hebben geschreven. Uit hun traktaten blijkt duidelijk dat de portretkunst enkel voor de top laag van de samenleving was weggelegd en dat enkel de wijze, deugdzame mensen konden worden geportretteerd. Deze laatste voorwaarde was het noodzakelijke gevolg van het beklemtonen van het weergeven van het innerlijk van de poserende om het portret het statuut van vrije kunst te kunnen geven.

#### **4. Conclusies.**

In de zestiende eeuw was er een grote vraag naar portretten. Een aantal kunstenaars legden zich toe op het genre van de portretkunst. Één der bekendste portretkunstenaars was Anthonis Mor. Zijn persoonlijkheid en zijn kunst werden door humanisten op lofbetuigingen onthaald. Toch lag het statuut van de portretkunst in de zestiende eeuw onder vuur. Het genre was het niet waard om het tot de vrije kunsten te rekenen. Dit heeft te maken met de invloed van het neoplatonisme op heel wat theoretici. Zij raakten doordrongen van het geloof in een superieure wereld waarin alles volmaakt is. De wereld waarin wij leven is bijgevolg een inferieure wereld, een wereld van onvolmaaktheden. En het is precies deze imperfecte wereld die de portrettist tot onderwerp van zijn kunst verheft. Het resultaat van zijn arbeid kan bijgevolg niet tot de vrije kunsten worden gerekend. Maar de theoretici hadden een oplossing voor de hand. De portretkunstenaar diende in het innerlijk van de poserende door te dringen om vervolgens dat innerlijk in beeld vast te leggen. In de traktaten van Francisco de Holanda en Nicholas Hilliard kwam de focus veeleer te liggen op de atelierpraktijk dan op het statuut van de portretkunst. Beide auteurs schonken aandacht aan

---

<sup>128</sup> A. F. Kinney, *Nicholas Hilliard's Art of Limning*, Boston, Northeastern University Press, 1983, p. 23

<sup>129</sup> A. F. Kinney, op. cit., 1983, p. 23

het weergeven van de juiste pose van hoofd, lichaam en handen. Ze dachten na over de proportionele verhoudingen. Maar zowel de Holanda als Hilliard beklemtoonden het weergeven van het innerlijk van degene die poseert.

Opdrachtgevers waren echter meer bekommerd om hun uiterlijk, hun voor- en overkomen. In het geval van de Habsburgers diende het portret uiting te geven aan de macht, de functie die de persoon in kwestie uitoefende waarbij vaak associaties naar voorgangers werden gelegd. De portretten van deze dynastie getuigen daarnaast nog van de hofetiquette waaraan ieder lid gebonden was. In het geval van de burgerij was het belangrijk dat de persoon toonde dat hij deel uitmaakte van deze sociale groep. Door de nodige aandacht aan uiterlijkheden kon dit worden gerealiseerd.

Anthonis Mor was zich bewust van de kritiek op het genre dat hij beoefende. Zijn zelfportret geeft uiting aan het streven naar het statuut van vrije kunstenaar. In het volgende hoofdstuk bespreken we een aantal vrouwelijke portretten van deze kunstenaar. Beantwoordt Mor met de vrouwelijke portretten aan de vereisten van deze intellectuelen of niet?

## Hoofdstuk 3

### De vrouw in beeld: de portretkunst van Anthonis Mor.

#### **1. Inleiding.**

Om inzicht te verkrijgen in de schoonheid van de vrouw in de tweede helft van de zestiende eeuw is het belangrijk om naast literaire bronnen, beeldende bronnen te raadplegen. In dit hoofdstuk bespreken we een aantal portretten die in de tweede helft van de zestiende eeuw werden gerealiseerd. In een periode waarin West - Europa geregeerd werd door en invloed onderging van de Habsburgse dynastie is het aangewezen om een beroep te doen op de geliefde kunstenaar van dit vorstenhuis met name Anthonis Mor. Alvorens de portretten van deze kunstenaar te bespreken, gaan we kort in op diens biografie. Mor was een kunstenaar, die in tegenstelling tot vele van zijn tijdgenoten, gereisd heeft met als enig doel de familieleden van kroonprins Filips II te vereeuwigen. Dit korte biografische overzicht biedt een referentiekader bij de daaropvolgende bespreking van de portretten. Na de bespreking volgt een conclusie met betrekking tot vrouwelijke schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw. Vervolgens worden een aantal andere portretkunstenaars ter vergelijking aangeboden om tot een genuanceerd beeld van vrouwelijke schoonheid te komen.

#### **2. Biografie.**

Anthonis Mor van Dashorst werd tussen 1516 en 1521 te Utrecht geboren als zoon van een “*verwer.*”<sup>130</sup> Zijn naam werd op verschillende manieren gespeld, Anthonis, Anton, Antonius, Anthonie, Antonio en Anthony / Mor en Moro. In wat volgt verkiezen we om de kunstenaar Anthonis Mor te noemen. In Utrecht ging hij in de leer bij Jan Van Scorel. Op jonge leeftijd verliet hij zijn geboortestad en trok hij naar de Zuidelijke Nederlanden. In 1547 werd hij vrijmeester in de Antwerpse Sint – Lukasgilde. Maar Mor maakte grotere verplaatsingen. Karel van Mander vertelde dat Mor in zijn jeugd Italië ontdekte.<sup>131</sup> Vele auteurs zijn geneigd om die reis omstreeks 1550 te situeren, waarbij ze een beroep doen op documenten die in Rome, met name in het Tribunale del Governatore worden bewaard. In deze documenten wordt vermeld dat

---

<sup>130</sup> J. Woodall, *The portraiture of Anthonis Mor*, ongepubliceerde PhD, Londen, University of London, 1990, pp. 22 - 23

<sup>131</sup> H. Miedema, *Karel Van Mander. The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilderboeck (1603 – 1604)*, Doornspijk, Davaco, 1994, p. 185

Anthonis Mor in Rome beroofd werd van zijn mantel en zijn tekeningen.<sup>132</sup> Groeneveld vestigde, terecht, de aandacht op het feit dat het document met de vermelding in het Romeinse politie – archief niet gedateerd is.<sup>133</sup> In 1549 was Mor in dienst van Antoine Perrenot de Granvelle, bisschop van Arras, die op dat moment in Brussel verbleef. Maria van Hongarije, regentes van de Nederlanden, gaf Mor in 1550 de opdracht om naar Portugal te reizen en aan het Portugese hof te Lissabon de leden van de koninklijke familie te portretteren. De koningin van Portugal, Catharina van Portugal, was de jongste zus van Maria van Hongarije. Deze portretten waren dan ook bestemd voor de collectie van de regentes van de Nederlanden in haar Brusselse residentie. Mor vertrok in datzelfde jaar aldus naar Portugal. Maar op weg naar het Portugese hof vervulde hij in Spanje, meer bepaald in Valladolid, een andere opdracht voor Maximiliaan II, zoon van Ferdinand I. In Valladolid portretteerde Mor, Maximiliaan II en diens echtgenote Maria van Oostenrijk, respectievelijk in 1550 en 1551. Vervolgens kwam hij in Lissabon aan waar hij tot en met 1552 verbleef. Op de terugweg naar de Nederlanden werd hij opnieuw in Spanje opgehouden om Filips II, zoon van Karel V, te portretteren. In 1553 was Mor in de Nederlanden, meer bepaald in Brussel. Maar hij kreeg een nieuwe opdracht namelijk de tweede echtgenote van kroonprins Filips II met name, Mary Tudor, portretteren. Mor voer in 1554 koers naar Engeland. Op deze overzeese reis maakte hij kennis met de humanist Dominicus Lampsonius. In de periode 1555 – 1559 was hij terug in de Nederlanden maar nog in 1559 vergezelde hij Filips II naar Spanje. Aan het verblijf in Spanje kwam in 1561 abrupt een einde en Mor trok naar de Nederlanden. Hij beloofde Filips II om ooit naar Spanje terug te keren maar hij hield zich niet aan die belofte en hij bleef in de Nederlanden. Mor reisde van Utrecht naar Antwerpen, naar Brussel en terug. In Antwerpen maakte Mor portretten van handelaars, kooplieden, etc. In 1567 / 1568 verliet hij Utrecht en vestigde hij zich in Antwerpen. In deze periode trad hij in dienst van de hertog van Alva en vermoedelijk verbleef hij een poosje in Brussel in Alva's residentie. Mor overleed in Antwerpen omstreeks 1576.<sup>134</sup>

### **3. Geselecteerde portretten.**

Van de portretten van Anthonis Mor werd een selectie gemaakt. Het spreekt van zelf dat enkel de portretten van vrouwen in de selectie werden opgenomen. Volgende portretten worden besproken, **Maria van Oostenrijk**, Madrid, Museo del Prado, 1551; **Catharina van Portugal**, Madrid, Museo del Prado, 1551 – 1553; **Maria van Portugal**, Madrid, Convento de las Descalzas

---

<sup>132</sup> E. E. H. Groeneveld, 'Een herziene biografie van Anthonis Mor' in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981, pp. 104 - 106

<sup>133</sup> E. E. H. Groeneveld, op. cit., 1981, pp. 104 - 106

<sup>134</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 21 - 88



Reales, 1551 – 1552; **Mary Tudor**, Madrid, Museo del Prado, 1554; **Johanna van Portugal**, Madrid, Museo del Prado, 1559 – 1561; **Elizabeth van Valois**, Eindhoven, Philips collectie, ca. 1559 – 1561 of 1561 – 1568; **Margareta van Parma**, Berlijn - Dahlem, Gemäldegalerie, ca. 1562; **Anna van Oostenrijk**, Wenen, Kunsthistorisches Museum, 1570; **Vrouw met de bloemenkrans**, Madrid, Museo del Prado, late jaren 1550; **Zittende vrouw met hond**, Madrid, Museo del Prado, 1550 – 1560; **Vrouw van Joannes Gallus**, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1559; **Zittende vrouw, vermoedelijk Anne Fernely**, Amsterdam, Rijksmuseum, midden jaren 1560; **Zittende vrouw**, Chicago, Art Institute, jaren 1560; **Zittende vrouw met papegaai**, Glasgow, Hunterian Art Gallery, 1568.

Bij de selectie werd rekening gehouden met verscheidenheid in de portretten. Er worden immers zowel vrouwen uit de Habsburgse dynastie, als vrouwen uit de adellijke of hofkringen, als vrouwen uit de burgerij onder de loep genomen. Bovendien werden de portretten door Mor vervaardigd op verschillende tijdstippen en in verschillende landen.

Wie waren deze dames? De biografische gegevens komen uit het tweede volume van het doctoraat van Joanna Woodall. Ter verduidelijking wordt in bijlage een stamboom van de Habsburgse dynastie aangeboden (afb. 1). **Maria van Oostenrijk** ( 1528 – 1603 ) en **Johanna van Portugal** ( 1535 – 1573 ) waren twee zussen van Filips II. Maria huwde met Maximiliaan II van Oostenrijk. Ze trad op als regentes van Spanje maar in 1551 verhuisde ze van Spanje naar Innsbruck. Johanna verbleef in Spanje maar verhuisde naar Portugal na haar huwelijk met Juan, prins van Portugal. Ze werd moeder van Sebastian van Portugal. Na de dood van Juan nam ze het regentschap in Spanje waar gedurende de afwezigheid van Filips II. **Catharina van Portugal** ( 1507 – 1578 ) was de jongste dochter van Filips de Schone en Johanna van Castilië. Ze werd door Johanna meegenomen naar Spanje, na de dood van Filips de Schone. Aldaar huwde ze met Juan III van Portugal. Na zijn dood werd ze regentes van Portugal en verliet nimmer het Iberische Schiereiland. **Maria van Portugal** ( 1521 – 1577 ) was de dochter van Eleonora van Oostenrijk, die de zus van Karel V was, en van koning Emanuel I, koning van Portugal. Ze was één van de huwelijkskandidates voor Filips II maar ze diende de plaats af te staan aan Mary Tudor. **Mary Tudor** ( 1516 – 1558 ), dochter van Hendrik VIII en Catharina van Aragon, werd koningin van Engeland en was in die hoedanigheid een geschiktere huwelijkskandidate voor Filips II dan Maria van Portugal. Ze werd de tweede echtgenote van Filips II. **Elizabeth van Valois** ( 1546 – 1568 ) was de dochter van Catherina de Medici en Henri II, koning van Frankrijk. Ze werd de derde echtgenote van Filips II. **Margareta van Parma** ( 1522 – 1586 ) was de dochter van Karel V en Johanna van der Gheenst en ze was aldus de halfzus van Filips II. Ze

nam voor een poosje het regentschap van de Nederlanden waar, nadat Maria van Hongarije afstand had genomen. Ze was twee maal gehuwd; de eerste maal met Alessandro de Medici, de tweede maal met Ottavio Farnese. Ze werd moeder van Alexander Farnese. **Anna van Oostenrijk** was de dochter van Maria van Oostenrijk en Maximiliaan II van Oostenrijk. Ze huwde haar oom Filips II en werd aldus zijn vierde echtgenote. De hier zojuist vermelde geportretteerden behoren allen tot de Habsburgse dynastie.

Van de zittende vrouwen kan de identiteit maar moeilijk achterhaald worden. Deze vrouwen behoorden tot de burgerij en waren vaak echtgenotes van kunstenaars of intellectuelen.

**Zittende vrouw met hond**, werd geïdentificeerd als Metgen Mor, echtgenote van Anthonis Mor maar deze identificatie werd door Joanna Woodall niet langer aangenomen.

**Zittende vrouw, vermoedelijk Anne Fernely**, was twee maal gehuwd, een eerste maal met William Read en vervolgens met Thomas Gresham. Ze overleed in 1596. De **Zittende vrouw met papegaai** is vermoedelijk Jonekin van Herwijck. Ze werd in Antwerpen geboren en was gehuwd met de goudsmid Steven van Herwijck. Na de dood van haar man woonde ze met haar twee zonen in Engeland en was ze lid van de Protestantse kerk aldaar.

De **Vrouw met de bloemenkrans** houdt, volgens Joanna Woodall, verband met Margareta van Parma. Maar haar identiteit blijft onbekend. Opnieuw werd de eerder gemaakte identificatie dat deze dame Jane Dormer, hertogin van Feria was door Woodall niet langer aangenomen. Er werd geopperd dat zij een courtesane moet zijn geweest. In die hoedanigheid heeft Mor haar geportretteerd en dit louter en alleen omwille van haar schoonheid. Dergelijke portretten kenden in de zestiende eeuw een stijgende populariteit. Collectieuren gingen kunstwerken van vrouwelijk schoon verzamelen en in reeksen ophangen. Van Ferdinand van Tirol, die verbonden was aan het Spaanse hof, is bekend dat hij dergelijke kunstwerken verzamelde.<sup>135</sup>

Over de **Zittende vrouw** uit Chicago zijn geen biografische gegevens gekend. De **Vrouw van Joannes Gallus** vormt de pendant van haar man.<sup>136</sup>

#### **4. Observaties.**

De geselecteerde portretten worden besproken waarbij gelet wordt op volgende zaken. Wat is de houding (lichaam en hoofd) die de geportretteerden aannemen? Welke is de expressie op hun gelaat? Welke houding nemen de handen aan? De kleding, de haartooi, de cosmetica en de juwelen worden in acht genomen. Uit deze besprekingen volgt een conclusie met betrekking tot de vrouwelijke schoonheid.

---

<sup>135</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 113

<sup>136</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 399 – 551 en pp. 606 – 609 en pp. 644 - 647

**Maria van Oostenrijk** (Madrid, Museo del Prado, 1551, afb. 3) werd ten voeten uit geportretteerd. Haar linkerarm rust op een tafel, terwijl de rechterarm gestrekt naast het lichaam wordt gehouden. Haar hoofd heeft ze lichtjes naar links gedraaid. Maria staat tussen een zuil en een tafel. Volgens Campbell verwijst de zuil naar de Habsburgse dynastie.<sup>137</sup> Ze kijkt de beschouwer aan met ovale ogen in een lichte, ietwat grijze oogkleur. Ze heeft een scherp gelaat met een fijne, puntige kin en fijne lippen. Er is geen spoor van emotie op het gelaat te bemerken. De linkerhand rust over de hoek van de tafel, waardoor nadruk komt te liggen op de ranke, elegante vingers. De rechterhand draagt een handschoen en houdt de handschoen van de linkerhand vast. Ze draagt een zwarte jurk met een hoekige uitsnijding. Een hoge witte kraag en witte rushes, beiden weinig gefronst, van een wit hemd zijn zichtbaar. Over de uitsnijding van de jurk zien we een transparante sjaal waarin gouddraden verwerkt zijn. De uiteinden van de sjaal komen samen in een kruis, een halsjuweel. De armen van het kruis dragen parels in traanvorm. Haar zwarte jurk toont vooraan een opeenvolging van gouden zuilen. Dit is een verwijzing naar het devies van haar vader, Karel V. Het devies verwees op zijn beurt naar de zuilen van Hercules.<sup>138</sup> Het haar werd naar achteren getrokken en opgestoken, oorlobben zijn zichtbaar maar bevinden zich boven de oren. Ze draagt cosmetica waaronder blanketsel, rode wangen en rode lippen. Ze heeft zeer fijne wenkbrauwen maar geen wimpers. De wenkbrauwbogen zijn zeer breed waardoor ze dichtbij het neusbeen komen. Juwelen maken haar outfit helemaal af. Ze draagt een ring aan de ringvinger en een aan de pink van de linkerhand en aan de rechterhand een aan de ringvinger en een aan de wijsvinger. Verder kunnen we ook de ketting om haar middel vermelden. Haar kapsel werd verrijkt met een indrukwekkend haarjuweel waaraan een transparante sluier afgebiesd met gouddraad werd verbonden. Parels vinden we in het haar en in de oorbellen terug. **Catharina van Portugal** (Madrid, Museo del Prado, 1551 – 1553, afb. 4) zien we in staande houding afgebeeld, weergegeven tot aan de knieën. Het gaat dus om een driekwart portret. De linkerarm rust op een tafel, terwijl de rechterarm naast het lichaam wordt gehouden. Haar hoofd is lichtjes naar links gekeerd. Ze heeft een rond gelaat met een dubbele kin, een geprononceerde neus, ronde, grijsblauwe ogen en volle lippen. Ze kijkt de beschouwer aan met een ondervragende blik. Tegelijk spreekt uit haar houding en haar blik een trotse vrouw. Mollige handen met dikke vingers houden objecten vast. De linkerhand rust op de tafel, waarbij de ringen worden geprononceerd. In haar rechterhand houdt ze een zakdoek en een paar handschoenen, in haar linkerhand een waaier in zwart en zilver - grijs. Op de zakdoek is een vlieg weergegeven. De handschoenen werden in twee kleuren, donkerbruin en goud – oranje, gerealiseerd. Beide handen

<sup>137</sup> L. Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londen / New Haven, Yale University Press, 1990, p. 239

<sup>138</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 520 - 524

dragen ringen, respectievelijk vier aan de linkerhand en vier aan de rechterhand, enkel de middelvinger van beide handen draagt geen ring. Haar zwarte bovenjurk is uitbundig van decoratie in gouddraad voorzien. De bovenjurk, van aan de hals tot aan het middel gesloten door middel van knopen, wordt dan open gelaten om de glanzende, satijnen onderjurk te tonen. De onderjurk werd vermoedelijk met gouddraad of zilverdraad gerealiseerd. Ze lijkt cosmetica op te hebben, rode wangen, rode lippen, eventueel blanketsel. Haar wenkbrauwen zijn voller dan deze van Maria van Oostenrijk, maar Catharina's wimpers werden eveneens geëpileerd. Ongetwijfeld heeft ze het meest merkwaardige kapsel. Het haar werd in een middenstreep gelegd en naar de zijkanten getrokken en over de oren in lobben gedraaid. Deze oorlobben bestaan uit een transparant materiaal dat het haar vasthoudt. Daarboven werd een net gemaakt uit witte en gouden draden. Ze heeft een transparante sluier die op haar voorhoofd afgebiedt werd met goud. De witte kraag en de witte rushes aan de polsen zijn weinig gefronst. Ze draagt een opmerkelijke centuur om het middel waarvan het midden doet denken aan een wapenschild. Haar juwelencollectie bestaat verder nog uit grote oorbellen, een nauwsluitend halsjuweel en alle vingers met uitzondering van de middelvingers van beide handen dragen ringen. **Maria van Portugal** (Madrid, Convento de las Descalzas Reales, 1551 – 1552, afb. 5) is zittend in driekwart lengte weergegeven. Haar rechterarm rust op de stoel, terwijl de linkerarm gebogen is. Haar houding doet onnatuurlijk aan door de weergave van de rechterarm. Haar hoofd houdt ze lichtjes naar links. Ze heeft eerder een ovaal hoofd met grote, ronde ogen en mooi gevormde lippen. Ze staart met donkere ogen streng en eerder onverschillig voor zich uit. In haar linkerhand heeft ze een paar handschoenen in zwart en goud. Haar handen zijn wit en houden enerzijds de waaier, anderzijds de handschoenen zeer krampachtig vast. Een donkere, zwarte bovenjurk met gouden accenten en een witte kraag is dichtgeknoopt met gouden knopen maar laat een groot deel van de onderjurk zien. Deze is uit een glanzende stof gemaakt maar heeft geen decoratie. Doordat haar aangezicht werd ingesmeerd met blanketsel, vallen de zwarte wenkbrauwen en ogen des te meer op. Op de wangen en de lippen werd subtiel rouge aangebracht. Ze heeft heel erg donker haar dat streng via een middenstreep naar de zijkanten werd getrokken en over de oren in lobben werd gedraaid. Haar juwelen zijn vergelijkbaar met deze van Catharina van Portugal. Om haar middel zien we een gouden ketting. **Mary Tudor** (Madrid, Museo del Prado, 1554, afb. 6) is zittend in driekwart weergegeven. Ze lijkt nauwelijks op de stoel te zitten. Haar beide armen zijn gebogen; de rechterarm leunt op de armstoel, terwijl de linkerarm naast het lichaam wordt gehouden. Er zijn geen emoties in het gezicht aanwezig. Hoewel ze dicht tegen het beeldoppervlak werd weergegeven, wijst haar blik ons onmiddellijk terug. Een brede neus, een brede mond, vooruitstekende jukbeenderen en donkere ogen vormen haar gezicht. De fluwelen bovenjurk

heeft een opstaande kraag waarvan de binnenzijde door middel van kostbaar materiaal werd gevoerd en van decoratie werd voorzien. Haar onderjurk getuigt van een mooie afwerking met kostbare draden, vermoedelijk gaat het om zilverbrokaat. Door de openstaande kraag van de bovenjurk wordt de witte kraag van haar hemd zichtbaar. De witte gefronste mouwen zijn van de onderjurk gescheiden door banden voorzien van edelstenen. Haar bovenjurk is op de torso volledig gesloten en opent zich daarna in een omgekeerde V. Haar kapsel werd vakkundig verstopt onder een sierlijk hoofddeksel. Ze heeft geen wimpers en de wenkbrauwen zijn nauwelijks zichtbaar. Er is geen spoor van make-up te bekennen. Haar handen getuigen van een extreme witheid. Ze draagt een nauwsluitend halsjuweel dat eindigt op de borst in een parel in traanvorm. Een ketting rond haar middel kon niet ontbreken. Er is een cirkelvormig object, vermoedelijk een pomander of reukappel, verbonden met de ketting. Verder draagt ze ook nog ringen aan de linkerhand, respectievelijk aan de pink, de ring- en de wijsvinger. **Johanna van Portugal** (Madrid, Museo del Prado, 1559 – 1561, afb. 7) werd ten voeten uit geportretteerd. Beide armen worden naast het lichaam gehouden, terwijl het hoofd naar rechts is gekeerd. Er is geen spoor van emotie in het gelaat. Ze kijkt de toeschouwer vanuit de hoogte met donkere ogen aan. Haar blik is ontoegankelijk, streng, zelfs een beetje argwanend. Ze heeft een bijzonder scherp gezicht dat in een puntige kin eindigt met een scherpe neus, fijne lippen en brede wenkbrauwbogen die tot aan het neusbeen reiken. Haar rechterhand rust op de armleuning van de stoel, terwijl de linkerhand handschoenen en een zakdoek vasthoudt. De ranke, elegante vingers en de ringen komen door de aangehouden pose duidelijk tot uiting. Houding en blik vertonen sterke gelijkenissen met het portret van Maria van Oostenrijk. Johanna draagt een zwarte jurk met een witte gefronste kraag. In tegenstelling tot de andere Habsburgse vrouwen draagt ze een bijzonder gefronste en gesloten kraag. Over de schouders draagt ze een witte sjaal die op de borst wordt samen gehouden door een mannelijk figuurtje. Het donkere haar werd eenvoudig naar achteren getrokken. Over het haar draagt ze een zwart kapje. Ze heeft een blanke huid, wat duidelijk tot uiting komt in haar handen. Haar aangezicht werd opgevrolijkt door de rode lippen en de donkere wenkbrauwen maar ook hier ontbreken wimpers. De juwelen zijn zwart en daardoor minder opvallend dan in de voorgaande voorbeelden. Johanna werd door Mor als weduwe geportretteerd. Het mannelijke figuurtje aan de sjaal kan voor de apostel Filip staan wat een verwijzing naar Johanna's broer, Filips II kan betekenen.<sup>139</sup> **Elizabeth van Valois** (Eindhoven, Philips collectie, 1559 – 1561 of 1561 – 1568, afb. 8) is staande tot op kniehoogte weergegeven. De rechterarm wordt naast het lichaam gehouden, de linkerarm wordt opgeheven en gestrekt. Het hoofd is naar rechts gekeerd. Ze kijkt de toeschouwer aan met een strenge,

---

<sup>139</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 516 - 520

ontoegankelijke blik. Ze heeft eerder een mannelijk gezicht. De vingers van de linkerhand rusten op een tafel. De handschoenen en de zakdoek zijn obligaat aanwezig. Ongetwijfeld heeft ze de meest exuberante kleding uit de geselecteerde portretten. Het gaat om een kostbare, met juwelen afgewerkte jurk. De mouwen zijn aan de voorkant helemaal opengewerkt en aan de achterkant in horizontale repen gesneden. Het kleed draagt een open kraag die echter weinig van haar hals laat zien vermits een hoge, witte, gefronste hemdkraag de hals omsluit. Het onderkleed heeft strakke mouwen met borduurwerk. Haar donkere haar werd eenvoudigweg naar achteren getrokken. Ze draagt een indrukwekkend halsjuweel met bijpassende gordel en een mooi haarjuweel met een parel vooraan. Het halsjuweel kan een verwijzing inhouden naar het huis van Valois.<sup>140</sup>

**Margareta van Parma** (Berlijn – Dahlem, Gemäldegalerie, ca. 1562, afb. 9) is staand afgebeeld tot aan de knieën. Haar linkerarm rust op de tafel, terwijl haar rechterarm gestrekt is. Ze staat zeer statig tussen een tafel en een stoel. Haar hoofd is naar rechts gericht. Uit haar blauwe ogen spreekt een zeer vriendelijke dame; ze lijkt te glimlachen. Ze heeft eerder een rond gezicht met dikke wenkbrauwen, volle lippen en ovale ogen. De linkerhand rust op de tafel maar de houding van de hand verschilt van de houding die Maria van Oostenrijk of Johanna van Portugal aannamen. De linkerhand is niet over de hoek van de tafel weergegeven waardoor er veel minder nadruk op de vingers komt te liggen. Ze heeft zeer verzorgde handen maar ze zijn niet fijn. In haar rechterhand houdt ze handschoenen in een combinatie van donkerbruin en goudgeel. Ze draagt een zwarte bovenjurk met exuberante schouderpartijen en voorzien van gouden noppen. De onderjurk is daarentegen karmozijnrood. Verder zien we nog een witte, gefronste, helemaal gesloten kraag en witte rushes aan de polsen. Een transparante sjaal wordt vooraan vastgehouden met een sierlijk juweel, een gouden rechthoek die in een parel in traanvorm eindigt. Ze heeft donkerbruine krullen gedragen in een vrij sober kapsel, het haar werd helemaal naar achter getrokken. Over het haar draagt ze een transparante sluier. Vermoedelijk heeft ze cosmetica op; er is immers een rode blos aanwezig op de wangen. De lippen getuigen evenzeer van een rode kleur. Margareta draagt opvallend veel parels. Deze werden ‘margarettes’ genoemd, een term die afkomstig is uit het Grieks. Ze draagt deze juwelen dus niet bij toeval want ze verwijzen naar haar naam.<sup>141</sup> **Anna van Oostenrijk** (Wenen, Kunsthistorisches Museum, 1570, afb. 10) is staande weergegeven tot boven de enkels. Met haar linkerarm leunt ze op een stoel terwijl ze haar rechterarm strak naast het lichaam houdt. Ze kijkt ons dromerig, onverschillig aan, de strengheid van Maria van Oostenrijk of Johanna van Portugal is minder aanwezig. Ze heeft fijne lippen, een fijne neus en ronde ogen. De rechterhand houdt een zakdoek en een handschoen vast. Haar bovenjurk is donker en mouwloos met een openstaande V kraag en gouden knopen in het

---

<sup>140</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 425 - 430

<sup>141</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 399 - 404

midden van de jurk. Van de onderjurk zijn enkel de mouwen en een deel van de torso zichtbaar. Ze draagt een mantel of eerder een cape over de schouders. Haar haren werden in een middenstreep gelegd, naar achteren getrokken en vastgehouden met juwelen, waarvan een klein gedeelte zichtbaar is aan de linkerkant. Ze draagt een hoedje voorzien van juwelen en een pluim. Haar hals werd versierd door middel van een indrukwekkend halsjuweel, een arend met twee hoofden vastgemaakt aan een nauwsluitend snoer om de hals. Verder zien we nog een centuur om haar middel. De centuur is gevormd door zich voortdurend herhalende A's, uiteraard een verwijzing naar haar eigen naam, Anna. Aan de rechterhand draagt ze een ring meer bepaald aan de wijsvinger. **Vrouw met de bloemenkrans** (Madrid, Museo del Prado, jaren 1550, afb. 11) is opnieuw een staand, driekwart portret. Beide armen werden gebogen gehouden. Haar hoofd is naar rechts gericht maar ze kijkt de beschouwer ondervragend en verwonderd met grijs – blauwe ogen aan. Ze heeft een scherp gelaat, met kleine, ovale ogen. De wenkbrauwbogen bevinden zich zeer dicht tegen de oogkassen. Ze is toegankelijk in tegenstelling tot Johanna van Portugal bijvoorbeeld. De linkerhand rust over de hoek van de tafel, maar de positie van de hand verschilt met deze van Maria van Oostenrijk en Johanna van Portugal. De rechterhand houdt een object vast maar het is niet duidelijk te zien om welk object het gaat. Evenals Anna van Oostenrijk draagt ze een mouwloos, zwart overkleed, echter voorzien van metalen decoratie en zijden lintjes. Aan de schouders is een gedeelte vastgemaakt dat als het ware een soort van cape vormt. Het overkleed vertoont een V – vorm in de taille. Van de onderjurk zijn opnieuw de mouwen zichtbaar in goud en zilver. Het witte hemd heeft een hoge, gefronste kraag en gefronste rushes. Een opvallend detail is de bloemenkrans om de linkerarm. Ze heeft rood - blonde gekrulde haren, eerder kort in plaats van lang opgestoken haar. Haar gezicht werd ingesmeerd met blanketsel en rouge op de wangen. De lippen werden rood gestift. Naast een haarjuweel treffen we gouden kettingen aan met onderaan een pomander. In plaats van ringen draagt deze dame gouden armbanden. De oorbellen zijn zodanig groot dat ze over de hemdkraag komen. **Zittende vrouw met hond** (Madrid, Museo del Prado, 1550 – 1560, afb. 12) is zittend in driekwart weergegeven. Beide armen zijn gebogen en rusten op de armen van de stoel. Ze heeft eerder een strenge expressie, maar desalniettemin is ze toch toegankelijk. Haar bruine ogen kijken de toeschouwer aan. We kunnen zeggen dat ze een hoekig gezicht heeft met een kleine dubbele kin. Er komt veel aandacht naar het hoge voorhoofd en de jukbeenderen. Haar rechterhand rust over een hondje dat zich op de schoot van de vrouw heeft gevestigd. In vergelijking met het hondje doet de rechterhand nogal groot aan. Ze draagt een zwarte bovenjurk met zwarte knopen gesloten. Van aan het middel is haar onderjurk zichtbaar in een bruin - zwart combinatie. Haar bovenjurk eindigt net boven de ellebogen. De mouwen zijn zwart doorwerkt met zilverdraad. De witte

rushes van het hemd zijn zichtbaar. Haar kraag is open en voorzien van dubbele touwtjes om de kraag desgewenst meer te laten fronsen. Over haar bruine krullen draagt ze een wit kapje waarvan de binnenzijde in kant werd uitgewerkt. Haar gelaat straalt zuiverheid uit. Ze draagt ringen, aan pink en wijsvinger van de rechterhand en wijsvinger van de linkerhand, een gouden ketting om haar middel en twee nauwsluitende halskettingen. **Vrouw van Joannes Gallus** (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1559, afb. 13) is staand geportretteerd tot aan haar middel. Beide armen worden gebogen naast het lichaam gehouden. Ze vertoont een vriendelijke, verwonderende expressie. Haar gezicht is rond evenals haar ogen. Een brede neus, een brede mond en brede lippen maken haar gelaatskenmerken. Met haar linkerhand houdt ze de gouden ketting van haar middel omhoog terwijl ze haar rechterarm ophoudt om een klein hondje erop te laten rusten. De rechterhand houdt het hondje stevig vast. Door deze houding worden de ranke, elegante vingers benadrukt. Haar bovenjurk is donker en heeft gepofte mouwen tot net boven de ellebogen. De onderjurk moet van een contrasterende kleur zijn. De kraag is, net als bij de zittende dame met het hondje uit Madrid, opengewerkt en is voorzien van touwtjes om het geheel meer te laten fronsen. De haren werden in een middenstreep gelegd. Ook zij draagt een wit hoofdkapje waarvan de binnenzijde in kant werd uitgewerkt. Hier is echter meer te zien van de achterzijde van het hoofdkapje. Vermoedelijk draagt ze cosmetica. Ze heeft wenkbrauwen maar geen wimpers. Tussen de vele ringen aan de vingers zien we een eenvoudig bandje om de wijsvinger van de rechterhand. **Zittende vrouw, vermoedelijk Anne Fernely** (Amsterdam, Rijksmuseum, midden jaren 1560, afb. 14) is zittend weergegeven. Beide armen rusten op de armen van de stoel. Ze is naar links gericht en vertoont een vriendelijke, zeer toegankelijke gelaatsuitdrukking. Met donkere, ronde ogen kijkt ze de toeschouwer aan. Ze heeft een ovaal gelaat met een dubbele kin. De handen werden naar het lichaam toe weergegeven. Een donkere fluwelen bovenjurk met gepofte mouwen tot aan de ellebogen opent zich ter hoogte van het middel om de donkerbruine onderjurk te laten zien. De mouwen zijn van een glanzende stof in een gelige kleur. De bovenjurk heeft een openstaande kraag waardoor de witte, ietwat gefronste, open kraag zichtbaar is. Over het naar achteren getrokken bruine haar draagt ze een wit hoofdkapje met een binnenwerking van kant en achteraan voorzien van een sluier. Ze heeft wenkbrauwen maar geen wimpers. Er is slechts een lichte bloes op de wangen maar ze heeft duidelijk rode lippen. Ze draagt ringen, twee aan de ringvinger van haar rechterhand en één aan de wijsvinger van haar linkerhand en een gouden ketting om het middel. De ketting werd opgeheven om de pomander te laten zien. **Zittende vrouw** (Chicago, Art Institute, jaren 1560, afb. 15) is een portret in driekwart weergave. Beide armen zijn gebogen en rusten op de armen van de stoel. Haar hoofd is naar links gericht maar ze kijkt de beschouwer aan met een vriendelijke expressie. Ze heeft duidelijk een rond



gezicht met ronde ogen, een fijne neus maar een brede mond met fijne lippen. Terwijl de linkerhand in de schoot rust, houdt de rechterhand de gouden ketting van het middel vast, waardoor nadruk wordt gelegd op de dubbele pomander onderaan deze ketting. Ze draagt een donker overkleed met gepofte mouwen tot aan de ellebogen. Het overkleed opent zich ter hoogte van haar middel en laat een onderkleed zien. Het overkleed heeft een open kraag waardoor de hemdkraag zichtbaar is. De mouwen zijn van een glanzende stof. De dame heeft het haar strak naar achteren in een middenstreep waarover opnieuw een wit hoofdkapje met kantafwerking aanwezig is. Wimpers blijven ook bij deze dame afwezig. Het is moeilijk te zien of ze enige cosmetica draagt. Naast de zojuist vermelde gouden ketting met pomander draagt de dame nog een aantal ringen. **Zittende vrouw met papegaai** (Glasgow, University of Glasgow, Art Collection, 1568, afb. 16) is een driekwart weergave. Beide armen zijn gebogen en rusten op de armen van de stoel. Een vriendelijke blik wendt zich naar de beschouwer. Ze heeft een hoekig gezicht met een scherpe kin, kleine, ovale ogen, maar een brede neus en mond doch fijne lippen. Haar rechterhand grijpt naar haar gouden ketting om de pomander te tonen terwijl de papegaai op haar linkerarm rust. De ranke, elegante vingers van de linkerhand worden benadrukt. Haar donkere bovenjurk sluit aan de hals door middel van een wit vierkant. De gepofte mouwen van de jurk reiken tot aan de ellebogen waaronder gekleurde, glanzende mouwen verschijnen. Een openstaande kraag laat een witte, gefronste kraag zien. Het kapsel werd naar achteren getrokken en verstopt achter een wit hoofdkapje dat bij deze dame werd versierd met juwelen. Ook in de haartooi zijn juwelen aanwezig. Ze heeft fijne wenkbrauwen maar geen wimpers.

### **5. Welk beeld verkrijgen we over vrouwelijke schoonheid?**

Er is een zichtbaar onderscheid tussen de portretten van vrouwen uit de Habsburgse dynastie en de vrouwen uit de burgerij. Laten we eerst ingaan op de portretten van de Habsburgers. Met uitzondering van Maria van Portugal en Mary Tudor zijn de vrouwen uit de hofkringen in staande houding geportretteerd. Een aantal onder hen zijn ten voeten uit weergegeven, Maria van Oostenrijk en Johanna van Portugal. Het merendeel werd echter in driekwart geportretteerd. Uitzondering werd gemaakt voor Anna van Oostenrijk die tot aan de enkels werd afgebeeld. De vrouwen houden het hoofd lichtjes naar links of rechts. Vaak zijn stoelen en/of tafels aanwezig. De armen rusten op deze meubels of zijn naast het lichaam gehouden. De handen worden telkens heel nadrukkelijk getoond. De vrouwen hebben zeer verzorgde handen maar ze zijn niet altijd fijn en elegant. De aristocraten lijken allen, met uitzondering van Catharina van Portugal en Margareta van Parma, lange vingers te hebben waardoor we kunnen zeggen dat Mor de vingers van de handen conform aan het schoonheidsideaal heeft gerealiseerd. De vrouwen worden

statisch weergegeven. Uitbundige gebaren maken geen deel uit van de portretten. Veeleer spreekt een gereserveerde, gematigde houding doch kunnen we zien dat de vrouwen een rechte, statige, trotse pose aannemen. Dit wordt zeer duidelijk geïllustreerd aan de hand van het portret van Catharina van Portugal. Echter het portret van Maria van Portugal getuigt van een zeer krampachtige, oncomfortabele pose. Uit de getoonde houdingen spreekt geen enkel gevoel van nederigheid en onderdanigheid maar juist een gevoel van trots, geestelijke en fysieke kracht, superioriteit en waardigheid. Geen van hen vertoont emoties, geen van hen is toegankelijk. De gezichten getuigen van strengheid, koelheid en afstandelijkheid. Uit de blikken kan wel enig spoor van argwaan, gewiektheid worden afgelezen. De vrouwen lijken voortdurend op hun hoede te zijn en willen niets van hun gedachten, gevoelens, hartstochten prijs geven. Met uitzondering van Margareta van Parma lijken alle aristocratische dames maskers te dragen. Maskers die hun ware affecten verborgen houden. Dit betekent echter niet dat Mor geen oog had voor hun individuele gelaatskenmerken. Ogen, oren, neus en mond werden gedetailleerd vastgelegd en lieten en laten ook toe om de geportretteerde te identificeren.

De portretten etaleren hun juwelen en hun uitgewerkte kleding. Ze geven uiting aan hun rijkdom. De kleding weerspiegelt de eigentijdse mode, aangezien de verschillende onderdelen van een kostuum terug komen met name onderjurk, bovenjurk, witte kraag en witte rushes aan de polsen. Vermits deze vrouwen verbonden waren met de Spaanse lijn van de Habsburgse dynastie kunnen we over een Spaanse mode spreken. De haartooi is opmerkelijk gelijk waarbij de middenstreep vaak voorkomt. Enkel Mary Tudor, Johanna van Portugal en Anna van Oostenrijk dragen een duidelijk zichtbaar hoofddeksel, terwijl de andere vrouwen getooid zijn met een transparante sluier. De haarkleur is donkerbruin of zwart met uitzondering van Anna van Oostenrijk die blonde haren heeft. De vrouwen dragen indrukwekkende haarjuwelen. De handschoenen vormen het attribuut bij uitstek en vertonen dezelfde kleuren. De dames dragen cosmetica, daaronder dienen we blanketsel op de gezichten, rouge op de wangen en rode lippenstift te verstaan. Wenkbrauwen zijn altijd aanwezig maar geen van de vrouwen heeft wimpers.

De groep portretten van vrouwen uit de burgerij vertonen onderling sterke gelijkenissen. Allen zijn zittend weergegeven, met uitzondering van de vrouw van Joannes Gallus. De houding van de armen en de handen zijn gelijk. De armen rusten vaak op de stoelen of zijn gebogen naast het lichaam gehouden. De handen liggen in de schoot van de vrouwen waardoor nadruk komt te liggen op de gouden ketting die de vrouwen om het middel dragen. In tegenstelling tot de portretten van de vrouwen van de Habsburgse dynastie lijken deze vrouwen een meer ongedwongen, spontane, toegankelijke houding aan te nemen. De blik van de vrouwen is vriendelijk en uitnodigend. We worden niet terug gewezen bij een poging hen te benaderen.

Desalniettemin getuigen houding en blik ook van trots. Dit wordt nog versterkt door het tentoon spreiden van kleding en juwelen. We kunnen besluiten dat ze gekleed zijn in de mode van dat moment. Meer dan de vrouwen uit de hofkringen zijn de kledingstukken van deze dames identiek. Allen dragen een wit hoofdkapje voorzien van kant. Ook hier willen de vrouwen hun juwelen tonen. Ringen aan de vingers worden nadrukkelijk getoond door de handen op een bepaalde manier te houden. De gouden ketting om het middel wordt expliciet benadrukt en vooral de pomander wordt in de aandacht gebracht.

Deze vrouwen uit de burgerij werden geportretteerd met huisdieren. Deze dieren kunnen symbool staan voor de ondoorgrondelijkheid of voor de zachtaardigheid van de vrouwen in kwestie.<sup>142</sup> Maar honden verwijzen ook vaak naar trouw. Dit is zeker het geval wanneer het om huwelijksportretten gaat. Daarnaast geven deze dieren ook aan dat de eigenaressen over kapitaal beschikten.<sup>143</sup>

Het portret van de ‘Vrouw met de bloemenkrans’ (Madrid, Museo del Prado, jaren 1550, afb. 11) verdient een aparte bespreking. Ze onderscheidt zich enerzijds van de Habsburgse vrouwen en anderzijds van de dames uit het burgerlijke milieu maar ontleent kenmerken aan beide groepen. De houding van het lichaam, de armen en de pose tussen tafel en stoel situeert haar binnen de groep van Habsburgers. De vriendelijke ogen en mond neigen dan weer naar de vrouwen van de burgerij. Haar kledij is echter exuberanter, rijker dan deze groep van de samenleving. De haartooi vindt zijn gelijke niet onder de besproken portretten, het haar is kort en is rood – blond.

## **6. Aspecten van de portretkunst, individualisering, idealisering en karakterisering.**

Bij het bespreken van portretten dienen drie belangrijke thema's aan de orde te komen, individualisering, idealisering en karakterisering. Het zijn drie aspecten die tot het arsenaal van de portretkunstenaar behoorden. Het was de taak van de portrettist om de individuele kenmerken van de poserende zo goed mogelijk in verf te vangen. Hij legde dan ook de nadruk op de gelaatskenmerken, ogen, wenkbrauwen, neus en mond. Het proces van individualisering laat toe om het particuliere individu te herkennen. Ieder individu heeft een bepaald schoonheidsideaal, zo ook een kunstenaar. Het gebeurt dan ook dat een kunstenaar zijn ideaal aan de poserende opdringt met als gevolg dat hij ideale gezichten realiseert, ongeacht de individuele kenmerken van degene die voor hem zit. Maar het kan ook gebeuren dat de opdrachtgever van de kunstenaar verlangt dat hij hem of haar mooier maakt en dus idealiseert.

Karakterisering tenslotte houdt in dat een kunstenaar probeert om het karakter, de innerlijkheid van de poserende weer te geven. Dit kan enerzijds gebeuren door aandacht te besteden aan de

---

<sup>142</sup> U. Eco, *De geschiedenis van de schoonheid*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005, p. 205

<sup>143</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, pp. 470 - 473

kledij maar ook aan inscripties, wapens etc., anderzijds kan een expressie op het gelaat of een houding van het lichaam veelzeggend zijn.<sup>144</sup>

Wanneer we deze drie begrippen toepassen op de portretten van Mor dan komen we tot de volgende conclusies. Allereerst is uit de bespreking van de geselecteerde portretten gebleken dat Mor oog had voor de individuele trekken van de posanten. Dubbele kinnen, brede of fijne monden, grote of kleine neuzen, ronde of ovale ogen, etc. alle werden door Mor vastgelegd. Het proces van idealisering is echter moeilijker op te sporen maar het is naïef te veronderstellen dat Mor niet idealiseerde. Een duidelijke aanwijzing voor het feit dat idealiseren ook Mor niet onbetuigd liet, vinden we terug wanneer de aandacht gevestigd wordt op de vingers. Alle dames, zowel hovelingen als burgers, hebben lange vingers. Gaat het hier om toeval? Dit is maar weinig waarschijnlijk.

De persoonlijkheid van een poserende kan blijken uit een gelaatsexpressie of een lichaamshouding. Met betrekking tot de karakterisering dienen we rekening te houden met het in hoofdstuk één aangehaald beschavingsproces in het algemeen maar meer in het bijzonder met een facet van dat proces namelijk het gepaste gedrag, de etiquette. In het geval van de Habsburgse vrouwen worden expressies weggestopt achter een masker van strengheid en gereserveerdheid. Individuele affecten en gedachten worden verborgen gehouden voor de beschouwer. Dit heeft te maken met het zich conformeren aan de heersende etiquette van het Spaanse hof en de gedragsregels die in navolging van het hof openbaar werden gemaakt door middel van talrijke publicaties. Bij de vrouwen uit de burgerij is die afstandelijkheid in hun gezichten weggevallen maar ook zij gedragen zich naar de regels en dit om zich als sociale groep in de gevestigde orde te laten gelden. Uit de observaties van de geportretteerde vrouwen blijkt dat de houding van hoofd, lichaam, ledematen conform is aan de regels die we onder meer bij Jehan Baptista Houwaert terugvonden. Beide groepen houden het hoofd en de hals rechtop. De voeten worden bij elkaar gehouden en de dames die neerzitten, houden de benen dicht tegen elkaar. De handen worden ter hoogte van de torso gehouden en maken geen exuberante bewegingen. Er is één regel waaraan de vrouwen niet beantwoorden. De ogen dienen uit te drukken wat in de harten omgaat. Aan het Spaanse hof werd het innerlijk verborgen gehouden. Het tonen van gedachten en gevoelens was een teken van zwakheid. De burgervrouwen zijn meer toegankelijk, ze vertonen een vriendelijker expressie maar ook hun gedachten en affecten worden niet openlijk meegedeeld. Aan de hand van expressies en houdingen kunnen we in de portretten van Mor het karakter van de personen niet achterhalen. Karakterisering kan een kunstenaar ook bereiken aan de hand van kleding. Mor had niet alleen oog voor de particuliere gelaatskenmerken, hij

---

<sup>144</sup> L. Campbell, op. cit., 1990, pp. 9 - 24

besteedde tevens bijzondere aandacht aan de kleding. De kleding werd vervaardigd uit dure stoffen als fluweel, satijn, goud – en zilverbrokaat. Het kleurenpalet van de kledingstukken is echter sober. Veelal zwart en bruin, zelden een contrasterende kleur als karmozijnrood. Niets van het lichaam is zichtbaar. De kleding bedekt alles en indien er toch een uitsnijding aanwezig is dan wordt die vakkundig verborgen door middel van een onderjurk of een hemd. Deze soberheid in kledingstijl moet eveneens het gevolg zijn van de hofetiquette. In een aantal portretten worden associaties gemaakt naar belangrijke voorgangers. Zo verwijzen de zuil in de kamer en de vele zuiltjes op het kleed van Maria van Oostenrijk naar haar vader Karel V. Of de centuur die Anna van Oostenrijk draagt, biedt een referentie naar haar voornaam. De adelaar aan haar halsketting verwijst dan weer naar de dynastie van de Habsburgers waarvan zij deel uitmaakte. De minutieuze weergave van de kleding laat ons toe de geportretteerde vrouwen als dames van stand te karakteriseren. Hun status blijkt uit hun kleding en uit hun juwelen. Maar het zijn echter meer uiterlijke tekenen van welstand, sociale klasse en sociale profilering dan dat ze ons toelaten iets meer over de persoonlijkheid van de geportretteerde te weten te komen. Uitzondering kunnen we maken voor de portrettering van honden bij een dame die een verwijzing naar het karakter van de dame in kwestie kunnen maken. Dit is echter niet altijd het geval.

Anthonis Mor karakteriseerde zijn opdrachtgevers nog op een andere manier. Voor de dames van de Habsburgse dynastie verkoos hij doeken of panelen van een groot formaat. Daarnaast werden de vrouwen ofwel ten voeten uit of in driekwart weergegeven. Voor de burgervrouwen maakte Mor veelal gebruik van kleinere formaten en portretteerde hij ze zittend op een stoel.<sup>145</sup>

Er werd zonet gewezen op de strenge Spaanse hofetiquette waaraan zowel de Habsburgse dames en in navolging van hen de dames uit de burgerij, evenals Mor, in de hoedanigheid van hofkunstenaar, onderworpen waren. Het navolgen van de voorgeschreven regels maakte dat het innerlijk van de vrouwen verborgen werd gehouden. In het geval van de Habsburgse dames zijn de onexpressieve gezichten, de statische doch waardige poses niet alleen het resultaat van het zich conformeren aan de gangbare etiquette maar tevens het gevolg van het feit dat Mor zogenaamde staatsportretten van hen realiseerde. De biografische gegevens van de vrouwen bevestigen bovendien dat ze staatsportretten verdienden. Ze waren zelf van koninklijk bloed en ze huwden met prinses en koningen. Na de dood van hun echtgenoten of bij afwezigheid van Filips II namen ze het regentschap waar. De staatsportretten van deze vrouwen dienden hun functies van regentessen uit te dragen.

Anthonis Mor karakteriseert of liever onderscheidt de verschillende groepen van de samenleving door aandacht te besteden aan de kleding, de juwelen en de zittende of staande weergaven,

---

<sup>145</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 179

evenals de formaten van de portretten. Het weerhouden van particuliere gelaatsexpressies of veelzeggende poses heeft te maken met de dwingende hofetiquette die door de burgerij gretig werd nagevolgd. Bij de Habsburgers diende hij zich daarnaast nog te houden aan de conventies van de staatsportretten. In het voorgaande hoofdstuk kwamen een aantal kunstenaars – theoretici aan bod die in hun traktaten bijzondere nadruk legden op het weergeven van het innerlijk van de poserende persoon. De analyse van de vrouwelijke portretten van Mor heeft aangetoond dat we eigenlijk niet in staat zijn om de ware gevoelens, emoties, gedachten van de geportretteerden te achterhalen. De nadruk ligt in de portretten op uiterlijk vertoon. Zoals reeds meermaals opgemerkt, was Mor onderworpen aan de hofetiquette en de conventies van het staatsportret. Die hofetiquette had zich buiten de grenzen van het hof verspreid en had de burgerij aangetast. De geportretteerde vrouwen dienden zich te gedragen naar de gedragsvoorschriften. Ze waren aldus bekommerd om hun uiterlijke schoonheid die hen toeliet te tonen tot welke sociale groep in de gevestigde orde ze behoorden. Getuigen hiervan zijn de pracht en praal in de kleding, de cosmetica en de haartooi die onder kapittel vijf meer in detail werden behandeld. Moralisten mochten dan wel reageren tegen het uiterlijke vertoon en de vergankelijkheid van de schoonheid in praktijk toonden vrouwen zich op hun paasbest.

In de literatuur van de rederijkers of uit een aantal liederen van het Antwerps Liedboek kwamen we meer te weten over het eigentijdse schoonheidsideaal. Herinner dat een vrouw volgens de mannelijke auteurs blonde, dikke, golvende haren diende te hebben. Verder vielen volle borsten, brede heupen, een blank aangezicht, blanke handen, rode wangen en rode lippen zeer in de smaak. De visuele bronnen illustreren dat de vrouwen heel wat aandacht aan hun schoonheid besteden en gedeeltelijk aan het beschreven ideaal beantwoorden. Van de blonde haren zagen deze vrouwen af maar wat de cosmetica betreft, beantwoorden ze duidelijk aan het beschreven ideaal. Na alle aandacht die ze aan hun uiterlijk hadden besteed, werd van Mor verwacht dat hij alles zeer minutieus vereeuwigde.

## **7. Vergelijking met andere kunstenaars.**

Het werk van Anthonis Mor vormt het uitgangspunt en de kern om vrouwelijke schoonheid beeldend te illustreren. Maar Mor was niet de enige kunstenaar die in de betreffende periode werkzaam was. We willen dan ook een aantal andere kunstenaars in acht nemen om een al dan niet genuanceerder, gevarieerder beeld over vrouwelijke schoonheid te verkrijgen. Het mag duidelijk zijn dat op basis van de werken van één kunstenaar het onderzoek naar vrouwelijke schoonheid beperkt wordt. Zoals bij de literaire bronnen is het belangrijk om ook in het beeldend materiaal een diversiteit na te streven. De kunstenaars die voor vergelijking met Mor worden

aangeboden waren tijdgenoten van deze portrettist. Bovendien zijn het kunstenaars die in de door Mor bezochte landen werkzaam waren.

Een eerste groep wordt gevormd door kunstenaars, die net als Mor, verbonden waren aan een hof en die in die hoedanigheid de 'groten der aarden' in de ogen keken. Een andere groep wordt gevormd door de kunstenaars werkzaam in de Zuidelijke Nederlanden die duchtige concurrenten voor Mor vormden. De kunstenaars die ter vergelijking worden aangeboden hebben Mor beïnvloed. Maar ook andersom is het zo dat hij voor hen een inspiratiebron is geweest. Allen onderscheiden zich van Mor in die zin dat ze naast portretten ook andere genres beoefenden. De lezer van deze scriptie kan opwerpen dat ook Mor zich ooit aan religieuze en mythologische onderwerpen heeft gewaagd maar hij ging toch vooral de geschiedenis in als portretkunstenaar en dat kan van de anderen niet worden gezegd.

De groep van hofkunstenaars wordt gevormd door Agnolo Bronzino, Hans Holbein de Jonge en Tiziano Vecellio. De tijdgenoten uit de Zuidelijke Nederlanden zijn de Meester van 1540 en Willem Key te Antwerpen en Pieter Pourbus te Brugge.

Agnolo Bronzino (1503 – 1572) werd vanaf 1540 hofschilder van Cosimo I de Medici en Eleonora van Toledo te Florence.<sup>146</sup> Hij schilderde een beperkt aantal vrouwelijke portretten waarvan er vijf werden geselecteerd. **Portret van een vrouw met een klein hondje** (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, begin jaren 1530, afb. 17), **Portret van Lucrezia Panciatici** (Florence, Galleria degli Uffizi, ca. 1541, afb. 18), **Portret van Eleonora van Toledo met haar zoon Giovanni** (Florence, Galleria degli Uffizi, 1545, afb. 19), **Portret van een vrouw** (Turijn, Galleria Sabauda, ca. 1550 – 1555, afb. 20), **Portret van een vrouw in een rood kleed met een kleine, blonde jongen** (Washington D. C., National Gallery of Art, 1540, herwerkt 1545 – 1546, afb. 21). In de portretten van Bronzino zijn twee typen te herkennen. Het eerste type toont vrouwen zittend in een stoel, net boven of net onder de knieën. De armen rusten op de stoelleuning. Het andere type toont vrouwen tot halverwege de torso. Daarbij is het onduidelijk of de vrouwen rechtstaan of zitten. Agnolo Bronzino was verbonden aan een hof waar een strenge etiquette heerste. Ernst en gereserveerdheid verstopten de ware identiteit van de dames van stand. Voor vrouwen was het ongepast om te glimlachen bij het poseren voor een portret, er is dan ook geen enkel spoor van expressie te bespeuren in hun gelaat.<sup>147</sup>

Anthonis Mor was in de hoedanigheid van hofschilder aan het Spaanse hof eveneens gebonden aan de daar gangbare etiquette. Strengheid, afstandelijkheid, gereserveerdheid zijn kenmerken die we reeds in de portretten van de Habsburgse dynastie hadden opgemerkt, toch kunnen we aan de hand van de gezichten de verschillende leden van het vorstenhuis onderscheiden. Bij de

---

<sup>146</sup> M. Brock, *Bronzino*, Parijs, Flammarion, 2002, p. 183

<sup>147</sup> M. Brock, op. cit., 2002, pp. 61 – 69

portretten van Bronzino kunnen we dat niet. Met betrekking tot Mor hebben we opgemerkt dat de Habsburgse dames, maskers dragen. Hiermee bedoelen we dat ze geen enkel spoor van emoties prijsgeven. Wanneer we na het bekijken van de portretten van Bronzino spreken over maskers dan bedoelen we dat we geen emoties kunnen zien maar eveneens geen individuele gelaatskenmerken kunnen onderscheiden, ogen, oren, neus en mond zijn bij alle dames gelijk. De vrouwen hebben allen hetzelfde, onexpressieve gezicht. In het geval van Bronzino kunnen we zonder enige twijfel stellen dat de gezichten werden geïdealiseerd. De gezichten zijn wit, witter dan de door Mor gerealiseerde portretten. Georges Marlier drukte het treffend uit wanneer hij stelde dat de gezichten als marmer of ivoor zijn, ze zijn koel, streng en onexpressief: “(...) *il prolongeant en cela le style de son maître Pontormo, donne à toutes ses effigies un caractère sculptural. Ses visages ont le relief, la dureté, la froideur et l’immobilité du marbre ou de l’ivoire.* »<sup>148</sup>

Net als Mor besteedde Bronzino bijzonder veel aandacht aan de opsmuk van de vrouwen, kleding, haartooi en juwelen werden minutieus vastgelegd. De statische houdingen troffen we ook bij Mor aan. De manier waarop Bronzino de vrouwen in de stoelen heeft weergegeven vertoont gelijkenissen met de portretten van Mor. Ook hier rusten de armen op de stoelleuning en wel op een zodanige manier dat de juwelen aan de handen duidelijk zichtbaar worden. De handen zijn tevens fijn en elegant, de vingers zijn lang en smal, vingernagels zijn verzorgd. Het portret van de vrouw in de rode jurk met haar zoon (afb. 21) heeft net als de Habsburgse dames, de donkerbruine lederen handschoenen in de hand. Bronzino portretteerde de vrouwen in driekwart met de blikken naar de toeschouwer gericht. De vrouwen werden weergegeven samen met hun zonen, een hondje of een boek, wat uitdrukking geeft aan hun profilering in de samenleving. Zo verwijst de pomander op het portret van Eleonora van Toledo (afb. 19) naar vruchtbaarheid.<sup>149</sup> Haar rol in de samenleving is haar man, Cosimo I de Medici, van nageslacht verzekeren. Het portretten van haar in het bijzijn van haar zoon, draagt bij tot het uitdragen van deze betekenis. Wat de zichtbare schoonheid betreft, zien we blanke gezichten, rode lippen, fijne wenkbrauwen en geen wimpers. De haartooi is in overeenstemming met de Habsburgse vrouwen, de middenstreep is bij allen aanwezig. Indrukwekkende haarjuwelen houden het kapsel in evenwicht. Ringen aan de vingers, halssnoeren en ceinturen om het middel treffen we bij allen aan. De kleding verschilt van de door Mor weergegeven vrouwen in die zin dat deze dames voor een garderobe kiezen in hevigere, frissere kleuren. Veel rood, roze, geel daar waar we in de portretten van Mor voornamelijk zwart en donkerbruin aantreffen. Naast het verschil in kleuren treffen we ook een verschil aan in snit. In de portretten van Bronzino vertonen de jurken een uitsnijding aan de hals. De witte kragen, die zo kenmerkend zijn voor de portretten van Mor

<sup>148</sup> G. Marlier, *Antonis Mor Van Dashorst (Antonio Moro)*, Brussel, Palais des Academies, 1934, p. 63

<sup>149</sup> M. Brock, op. cit., 2002, p. 82



treffen we hier niet aan. De witte hoofdkapjes, onmisbare attributen voor vrouwen uit de burgerij, zo bleek bij Mor, blijven hier afwezig. Transparante sluiers op het hoofd kunnen we niet onderscheiden. We hebben hier duidelijk te maken met een ander modebewustzijn. Al blijft de basis dezelfde met name brede schouders geaccentueerd door middel van pofmouwen, smalle taille en een brede rok. De vrouwelijke schoonheid die uit de portretten van Bronzino naar voren komt is grotendeels gelijk aan het beeld dat we op basis van de portretten van Mor verkregen hebben. Blik, expressieloosheid, haartooi en cosmetica zijn vergelijkbaar met de portretten van de Habsburgse vrouwen die Mor realiseerde. Echter de kleding verschilt. De zittende houding komt dan weer overeen met Mors portretten van dames uit de burgerij. In verband met gepast gedrag, houding van het hoofd en het lichaam, tonen beide kunstenaars hoe streng de regels waren. In de portretten van Bronzino werd gefocust op uiterlijkheden als noodzakelijk gevolg van de strenge etiquette waaraan zowel kunstenaar als geportretteerden onderworpen waren. De vrouwen op deze portretten tonen hun bekommernis om uiterlijkheden, sociale status en positie in de samenleving. Bronzino toont evenals Mor in diens portretten van Habsburgers gezichten die streng, onexpressief zijn. Maar Mor geeft individuele gelaatskenmerken weer daar waar Bronzino opteert om ideale gezichten te creëren. We dienen echter een uitzondering te maken voor het portret van een vrouw uit Turijn (afb. 20). Daar zien we immers het begin van een glimlach verschijnen, het gelaat van deze vrouw krijgt een beetje meer expressiekracht.

In tegenstelling tot Agnolo Bronzino was Hans Holbein de Jonge (1497/98 – 1543) een kunstenaar die de particuliere gelaatskenmerken nauwgezet weergaf. Holbein maakte, alvorens hij op paneel begon te schilderen, een aantal tekeningen waarin hij ogen, neus en mond in de juiste verhoudingen en in relatie tot elkaar bestudeerde.<sup>150</sup> Net als Mor en Bronzino was Holbein een hofkunstenaar, meer bepaald van de Tudor dynastie in Engeland. Holbein werd geroemd door tijdgenoten, waaronder humanisten die van hem de nieuwe Apelles maakten.<sup>151</sup> Hij kreeg meerdere opdrachten van Hendrik VIII maar een taak die hij dikwijls diende te vervullen was het portretten van mogelijke huwelijkskandidates. Hendrik VIII verwachtte een zeer objectieve weergave van de huwelijkskandidate. Zijn verdere geluk hing af van de representatie die hij aangeboden kreeg. Holbein legde dan ook de nadruk op de gelaatskenmerken en de handen.<sup>152</sup>

Laten we eens kijken naar een aantal geselecteerde portretten. **Portret van een dame, waarschijnlijk een lid van de familie Cromwell** (Toledo, Museum of Art, 1536 – 1540, afb. 22), **Portret van Christina van Denemarken** (Londen, National Gallery, 1538, Londen, afb. 23)

---

<sup>150</sup> S. Foister, *Tentcat. Holbein in England* (Londen, Tate Britain, 28 september 2006 – 7 januari 2007), Londen, Tate Publishing, 2006, p. 15

<sup>151</sup> S. Foister, op. cit., 2006, p. 41

<sup>152</sup> S. Foister, op. cit., 2006, p. 143

**Portret van Anna van Kleef** (Parijs, Musée du Louvre, ca. 1539, afb. 24), **Portret van Jane Seymour** (Wenen, Kunsthistorisches Museum, ca. 1536 – 1537, afb. 26). Met uitzondering van het eerste portret hebben we te maken met drie huwelijkskandidates waarvan er één effectief in het huwelijksbootje met Hendrik VIII is gestapt. De portretten van Holbein werden eerder gerealiseerd dan deze van Mor. Toch zien we dat het beeld van vrouwelijke schoonheid dat we uit de portretten van Holbein kunnen afleiden, zeer gelijklopend is met wat we gezien hebben bij de reeds besproken kunstenaars. Zoals hierboven aangehaald, schonk Holbein veel aandacht aan de gelaatskenmerken. Het proces van individualisering via de particuliere kenmerken stond bij Holbein centraal, wellicht in opdracht van Hendrik VIII, een groot verschil met de opvattingen van Bronzino. Op de geselecteerde portretten vertonen de dames statische poses. De kandidates zijn door Holbein frontaal en rechtopstaand weergegeven waarbij de handen zeer kuis worden gevouwen. Bij Mor worden de handen veelal ter hoogte van de torso gehouden waarbij deze in de schoot of op meubilair rusten, of ze houden een hondje vast. Doordat Holbein de handen van de vrouwen in elkaar gevouwen weergeeft, krijgen we de indruk dat de klemtoon op nederigheid, onderdanigheid en voornamelijk kuisheid komt te liggen.

Het portret van Christina van Denemarken (afb. 23) brengt ons opnieuw in de Habsburgse clan en is daarom zeer geschikt om een vergelijking met de portretten van Mor te maken. Christina was net weduwe geworden en Hendrik VIII had zijn ogen laten vallen op deze jongedame. Holbein werd naar Brussel gestuurd om Christina's schoonheid te vereeuwigen. Op dat moment verbleef ze bij haar tante Maria van Hongarije. We zien een blank gezicht, rode lippen en rode wangen, fijne wenkbrauwen maar geen wimpers. Verder vallen fijne, elegante, verzorgde, blanke handen en de onmisbare handschoenen op. Gezien ze net weduwe was geworden, is het evident dat ze in het zwart is gekleed. Een sober kleed met een jas, in bont gevoerd en met gepofte mouwen, maar van een zeer kostbare, glanzende stof omhullen haar lichaam. De witte rushes aan de polsen en de witte, weinig gefronste kraag zijn aanwezig. Dit portret kan zo tussen deze van Mor worden geplaatst, ware het niet dat Christina frontaal werd weergegeven. In tegenstelling tot de strenge, afstandelijke expressie van Johanna van Portugal die eveneens als weduwe door Mor werd geportretteerd lijkt Christina van Denemarken toegankelijker te zijn. Ze lijkt te glimlachen. In het algemeen vertonen de gezichten van de vrouwen meer vriendelijkheid. De frigiditeit die de Habsburgse vrouwen van Mor kenmerkt, vinden we niet terug in deze portretten. De vrouwen van Holbein zijn meer toegankelijk maar ook hier kunnen we niet achterhalen wat in hen omgaat. Daarvoor is er te weinig expressiviteit in hun gezichten en hun houdingen aanwezig. Vanzelfsprekend ging Holbeins aandacht naar de uiterlijke schoonheid van de vrouw die hij

diende te portretteren. Hendrik VIII koos immers zijn toekomstige echtgenote op basis van de schoonheid die hij weergegeven zag.

Uit de andere portretten blijkt hetzelfde beeld van vrouwelijke schoonheid naar voren te komen, blanke gezichten en handen, rode lippen, fijne wenkbrauwen en geen wimpers. Jane Seymour (afb. 26) vertoont geen sporen van make-up. Ze draagt een Engelse kap die haar kapsel volledig bedekt.<sup>153</sup> Wanneer we naar deze portretten van Holbein kijken dan wordt onze blik naar de kunstige hoofddeksels getrokken. Ze herinneren aan de door Mor geportretteerde Mary Tudor (afb. 6). De Engelse mode had blijkbaar een voorkeur voor dergelijke hoofddeksels. De kleding die de vrouwen dragen, met uitzondering van Christina van Denemarken, is verschillend van de Spaanse mode waarmee de door Mor geportretteerde vrouwen zich tooiden. Deze jurken hebben een hoekige halsuitsnijding die niet verborgen wordt door een onderjurk of een hemd. De haartooi van de ongeïdentificeerde dame (afb. 22) is vergelijkbaar met deze van de dames die door Mor werden geportretteerd. De middenstreep springt in het oog van de toeschouwer. Deze tot op heden niet geïdentificeerde dame draagt een opvallend juweel. Dit herinnert aan de halsketting die Mary Tudor op het portret van Mor draagt. Het juweel waarmee de dame op het portret van Holbein werd geportretteerd, verdient onze aandacht. Het medaillon werd door de kunstenaar zelf ontworpen en met de voorstelling op dat medaillon verwijst hij naar de functie die de portretkunst volgens hem beoogde. De centrale voorstelling toont een fragment uit het Bijbelverhaal van Sodom en Gomorra. Wanneer de familie van Lot moet vluchten uit Sodom, kijkt de vrouw van Lot om naar haar man. Hiermee gaat ze in tegen het verbod van God. Als straf verandert ze in een zoutpilaar. Op die manier bleef ze voor de eeuwigheid 'intact.' Voor Holbein had de portretkunst dus tot doel de poserende voor de eeuwigheid vast te leggen.<sup>154</sup> De portretten van Holbein bevestigen het vrouwelijke schoonheidsideaal dat we afleidden uit de portretten van Mor.

We willen nog even terugkomen op het feit dat van Holbein verwacht werd dat hij een objectieve weergave maakte van de mogelijke huwelijkskandidates. Dat dit niet altijd het geval was, willen we illustreren aan de hand van het portret van Anna van Kleef (afb. 24). Nadat Hendrik VIII het door zijn hofkunstenaar gerealiseerde portret van deze dame in handen had gekregen, besloot hij met haar te huwen. Alle regelingen werden getroffen maar wanneer Anna in Engeland aankwam, werd de illusie van de schoonheid verbroken. Wanneer we het portret van Anna van Kleef door

---

<sup>153</sup> S. Buck, *Tentcat. Hans Holbein de Jonge 1497/98 – 1543. Portretschilder van de Renaissance* (Den Haag, Mauritshuis, 16 augustus – 16 november 2003), Zwolle, Waanders Uitgevers, 2003, p. 114

<sup>154</sup> O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1997, p. 172

Holbein vergelijken met een portret van dezelfde vrouw uit de school van Bartholomäus Bruyn de Oude (afb. 25) wordt duidelijk dat Anna van Kleef door Holbein werd geïdealiseerd.<sup>155</sup>

De manier waarop vrouwen werden geportretteerd door Bronzino en Holbein kwam in grote mate overeen met de manier waarop Mor ze in beeld vastlegde. Dit is niet langer het geval wanneer we naar de portretten van die andere hofkunstenaar Tiziano Vecellio of kortweg Titiaan (ca. 1487 – 1576) gaan kijken.

Er zijn opvallende verschillen tussen de portretten van Titiaan en deze van Mor. Allereerst is het zo dat de personen bij Titiaan steeds in handelingen verwickeld zijn die zich buiten het beeldvlak voordoen. Omwille daarvan kijken de personen de toeschouwer niet aan. Daarnaast plaatste Titiaan, in tegenstelling tot Mor, zijn opdrachtgevers in een interieur met uitzicht op het omliggende landschap. Maar het meest opmerkelijke verschil met Mors portretten is dat de vrouwen op de portretten van Titiaan getuigen van enorm veel expressiekracht op het gelaat en in hun houdingen.<sup>156</sup> In de geselecteerde portretten worden deze verschillen geïllustreerd. De door Titiaan geportretteerde vrouwen behelzen drie groepen in de samenleving; de toplaag van aristocraten, de burgerij en de courtesane. Laten we beginnen bij de toplaag. De geselecteerde portretten zijn, **Portret van Isabella d' Este in zwart** (Wenen, Kunsthistorisches Museum, 1534 – 1536, afb. 27), **Portret van keizerin Isabella** (Madrid, Museo del Prado, 1548, afb. 28), **Portret van Eleonora Gonzaga della Rovere** (Florence, Galleria degli Uffizi, 1536 – 1538, afb. 29). Opvallend is de ongedwongen houding die de aristocraten aannemen. Dit komt duidelijk tot uiting in het portret van Eleonora Gonzaga della Rovere (afb. 29). Ze leunt met haar rechterarm losjes op de stoel en lijkt met de toeschouwer een praatje te maken. Ondanks het feit dat Eleonora, als hertogin van Urbino, hoger geplaatst is, voelt de beschouwer zich niet minderwaardig. Integendeel, er is een tegemoetkoming van de kant van Eleonora naar haar onderdanen toe. Die relatie is onmogelijk in de portretten van de Habsburgse dames. In de portretten van Isabella d' Este (afb. 27) en van keizerin Isabella (afb. 28) is er meer terughoudendheid dan in het portret van Eleonora. Dit heeft wellicht te maken met het feit dat Titiaan, keizerin Isabella niet naar het leven heeft geportretteerd. Ze was op dat ogenblik reeds gestorven.<sup>157</sup> Maar die afstandelijkheid heeft ook te maken met het feit dat Isabella niet naar de toeschouwer kijkt. Ze lijkt in gedachten verzonken te zijn; ze denkt na over een passage die ze in haar boek heeft gelezen. In het geval van Isabella d' Este werd het portret gerealiseerd wanneer ze op leeftijd was gekomen. Titiaan schilderde haar zoals ze was op jongere leeftijd.<sup>158</sup> Hiermee

---

<sup>155</sup> S. Buck, op. cit., 2003, p. 31

<sup>156</sup> G. Marlier, op. cit., 1934, p. 60

<sup>157</sup> H. E. Wetthey, *The Paintings of Titian Volume II The Portraits*, Londen, Phaidon Press, 1971, p. 110

<sup>158</sup> H. E. Wetthey, op. cit., 1971, p. 95

raken we opnieuw aan het proces van idealisering. Niet alleen in het portret van Isabella d' Este werd er door Titiaan geïdealiseerd. Alle geselecteerde portretten laten lange vingers zien. Een trend die zich ook bij Mor manifesteerde. Het portret waaruit we het eigentijdse schoonheidsideaal kunnen afleiden is dat van La Bella (afb. 32). Vermoedelijk gaat het om een courtisane uit Urbino die omwille van haar schoonheid werd geportretteerd in opdracht van Francesco della Rovere, hertog van Urbino en verzamelaar van vrouwelijke schoonheden.<sup>159</sup> Het schoonheidsideaal, gebaseerd op dit portret, houdt volgende zaken in, blanke huidsteint die in het gelaat verlevendigd wordt met behulp van rouge op de wangen en de lippen. Haar gezicht wordt gekenmerkt door fijne, donkere wenkbrauwen, geen wimpers, ovale ogen, rechte neus en fijne lippen. Ze heeft bruine krullen die eenvoudig maar toch sierlijk opgestoken zijn en door een haarjuweel worden vastgehouden. De kleurschakeringen van de kleding passen bij haar huid en haar. De jurk wordt gekenmerkt door een enorme, hoekige uitsnijding. Het aantal juwelen blijft beperkt. La Bella komt bijzonder natuurlijk over. Het portret dat door Mor gecreëerd werd van de Vrouw met de bloemenkrans (afb. 11) kunnen we naast dit portret van Titiaan plaatsen. Indien de Vrouw met de bloemenkrans eveneens een courtisane was, zoals Joanna Woodall meent, dan laat dit een goede vergelijking toe tussen het Spaanse hof van de Habsburgers aan de ene kant en het Italiaanse hof van Urbino aan de andere kant.<sup>160</sup> Het schoonheidsideaal dat de twee vrouwen laten zien is, wat de lichamelijke aspecten betreft, gelijk. Maar in de kleding laat zich de strenge etiquette van het Spaanse hof duidelijk onderscheiden van het hof van Urbino. De vrouw met de bloemenkrans is helemaal ingepakt, enkel haar hoofd komt boven de witte kraag van haar hemd. Daartegenover was men in Italië niet ongevoelig voor wat blote huid. En dat niet alleen bij een courtisane. Isabella d' Este en Eleonora Gonzaga della Rovere dragen kleding met een uitsnijding die de hals bloot laat. Het is dan ook opvallend dat keizerin Isabella, echtgenote van Karel V, de hoekige uitsnijding van haar jurk naar de Spaanse regel, volledig opvult door een onderjurk. Net als Mor, creëerde Titiaan eveneens portretten van vrouwen uit de burgerij. Voorbeelden daarvan zijn de portretten van Lavinia. Ze werd een eerste maal afgebeeld als bruid (afb. 30) en daarna nog eens als getrouwde vrouw op latere leeftijd (afb. 31). De twee portretten getuigen van expressieve gezichten. Het beeld van de vrouwelijke schoonheid wordt eens te meer bevestigd. Over Lavinia is maar weinig informatie gekend. Het portret werd omstreeks 1555 gerealiseerd en in datzelfde jaar huwde de dochter van Titiaan, Lavinia, met Cornelio Sarcinelli. Volgens Wetthey is de vrouw op dit portret dan ook de dochter van Titiaan.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> J. Williams, *De wereld van Titiaan ca. 1488 – 1576*, Amsterdam, NV Het Parool, 1970, p. 96

<sup>160</sup> J. Woodall, op. cit., 1990, p. 112

<sup>161</sup> H. E. Wetthey, op. cit., 1971, p. 47

Na de hofkunstenaars is het de beurt aan de kunstenaars die in de Zuidelijke Nederlanden werkzaam waren voor de burgerij. We beginnen bij een anonieme kunstenaar, de Meester van 1540. Enige informatie over deze kunstenaar en over diens portretten vinden we terug bij Friedländer.<sup>162</sup> De Meester van 1540 bleef net als de vrouwen die hij portretteerde anoniem. Hij richtte zijn talent op de Antwerpse handelsmetropool en vervulde er opdrachten voor de burgerij. De portretten zijn van een klein formaat. De individuele gelaatskenmerken van de vrouwen werden nauwkeurig vastgelegd. De houdingen die ze aannemen roept reminiscenties op aan de poses op de portretten van Holbein. We denken dan aan de statische houding met de handen zedig gevouwen. De gelaatsexpressies en de kleding brengen ons terug naar de portretten van burgervrouwen van Mor. De vrouwen die door deze anonieme meester werden geschilderd dragen hoofdkapjes van dezelfde soort als op de portretten van Mor. Het donkere haar werd strak in een middenstreep gelegd en de ringen aan de vingers ontbreken niet. Voor de kleding blijken de vrouwen een voorliefde voor donkere kleurschakeringen gehad te hebben. Er werden drie portretten geselecteerd. **Portret van de vrouw van Gillis van Schoonbeke** (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1544, afb. 33), **Portret van een vrouw** (Keulen, Wallraf – Richartz – Museum, 1544, afb. 34), **Portret van een vrouw** (Parijs, Custodia Foundation (F. Lugt collection) Institut Néerlandais, zonder datum, afb. 35). Deze drie portretten bevestigen het vrouwelijke schoonheidsideaal. De portretten werden allen omstreeks dezelfde periode gerealiseerd. Toch zien we dat er verschillen zijn in kleding. Wanneer we de twee portretten naast elkaar leggen die in 1544 werden gerealiseerd (afb. 33 en afb. 34) dan valt op dat de vrouw van Gillis van Schoonbeke een volledig gesloten jurk met gepofte mouwen aan de schouders draagt. Terwijl de ongeïdentificeerde dame een jurk met een hoekige halsuitsnijding aanheeft. De halsuitsnijding wordt niet bloot gelaten maar door middel van een onderjurk verborgen. Dit is eveneens het geval bij het portret van een dame (afb. 35). Zij wordt van een papegaai vergezeld. Het laat ons toe dit portret te vergelijken met het door Mor gerealiseerde portret van de zittende vrouw met papegaai (afb. 16). De twee kunnen naast elkaar worden geplaatst. Afgezien van de hoekige halsuitsnijding van haar jurk en het muziekinstrument van de dame door de meester van 1540 weergegeven verschilt zij niet van de zittende vrouw van Mor. Naast de Meester van 1540 was in Antwerpen nog een andere kunstenaar aan het werk wiens portretten vaak een vergelijking met die van Anthonis Mor moeten doorstaan. Willem Key (1515/16 – 1568) werd door Friedländer als een rivaal van Anthonis Mor gekarakteriseerd.<sup>163</sup> Maar ook in hun eigen tijd werden Key en Mor tegenover elkaar afgewogen. Dominicus

---

<sup>162</sup> M. J. Friedländer, *Antonis Mor and his contemporaries volume 13*, Brussel/Leiden, La Connaissance/A.W. Sijthoff, 1975, pp. 46 - 50

<sup>163</sup> M. J. Friedländer, op. cit., 1975, pp. 51 - 56

Lampsonius was vol bewondering voor Willem Key maar ten aanzien van Mor diende Key het onderspit te delven.<sup>164</sup> Ongetwijfeld had de functie van Mor als hofkunstenaar van Filips II daar mee te maken. Bovendien had Willem Key zich ook op andere genres toegelegd terwijl Mor zich exclusief op de portretkunst had gefocust. Met Willem Key bevinden we ons opnieuw in het burgerlijke milieu. Mor gebruikte voor de burgerportretten de zittende weergave. Maar Key beperkte zich niet tot deze weergave. Opnieuw selecteerden we een aantal portretten om tot vergelijking met Mor over te gaan. **Portret van een vrouw** (Berlijn – Dahlem, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, 1543, afb. 36), **Portret van een koppel, vrouw** (Verona, Musei Civici, 1556, afb. 37), **Portret van Johanna Reyne** (particulier bezit, zonder datum, afb. 38), **Portret van een vrouw** (Montreal, Dominion Gallery, zonder datum, afb. 39). De dames nemen een statische pose aan. De handen worden zedig gevouwen, tegen het lichaam gehouden of grijpen naar de gordelketting om het middel. Key toont zich als een portrettist die de gelaatskenmerken nauwkeurig heeft onderzocht. Meer dan Mor heeft hij het innerlijk in het gelaat kunnen weergeven. De pose zorgt ervoor dat de vrouwen waardigheid uitstralen. Dit is onder meer het geval in het portret van de vrouw te Verona (afb. 37). Wanneer we de aandacht vestigen op de fysieke schoonheid van de vrouwen dan komt hetzelfde besluit naar voren. De vrouwen dragen allemaal een wit hoofdkapje. In het portret van Johanna Reyne (afb. 38) zien we een gedetailleerde uitwerking van het hoofddeksel en kunnen we ook duidelijk zien hoe minutieus Willem Key haar gelaatskenmerken op doek vastlegde.

De vrouwen kozen ook hier voor donkere kleuren en kostbare stoffen maar ze laten weinig juwelen zien. Deze vrouwen dragen in tegenstelling tot de burgervrouwen op de portretten van Mor niet allen dezelfde kleding. Zo zien we dat de vrouw op het portret uit Verona (afb. 37) een schouderkap draagt op haar bovenjurk. Terwijl het portret van de vrouw uit Montreal (afb. 39) een bovenjurk met een hoekige halsuitsnijding aanheeft.

Van Antwerpen verhuizen we naar Brugge waar Pieter Pourbus (1524 – 1584) furore maakte. Alhoewel Antwerpen gedurende de zestiende eeuw het artistieke centrum was, bleef Pourbus in Brugge werken. Zijn enige zoon, Frans Pourbus de Oudere (1545/46 – 1581), leerde het vak van zijn vader maar trok vervolgens naar Antwerpen om zijn schilderscarrière uit te bouwen en onder meer beïnvloed te worden door Anthonis Mor.<sup>165</sup> We willen ons echter concentreren op vader Pourbus. We kijken naar een aantal door hem gerealiseerde portretten van vrouwen die tot de burgerij behoorden. **Portret van Jacquemyne Buuck** (Brugge, Groeningemuseum, 1551, afb. 40), **Portret van Livina van der Beke** (privé – verzameling, 1558, afb. 41), **Portret van een**

---

<sup>164</sup> M. J. Friedländer, op. cit., 1975, pp. 51 - 56

<sup>165</sup> P. Huvenne, *Pieter Pourbus meester – schilder 1524 – 1584*, Brugge, Brugge Stad en Gemeentekrediet, 1984, p. 31

**zesentwintigjarige vrouw** (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1565, afb. 42), **Portret van een achttienjarige echtgenote** (Montreal, Collection of Mr. and Mrs. M. Hornstein, 1574, afb. 43), **Portret van een onbekende vrouw** (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1575, afb. 44).

Alle vrouwen poseren in statische houdingen. Opnieuw zijn de handen zedig gevouwen of grijpen ze naar de gordelketting om het middel om de pomander te tonen. Daaruit blijkt dat ze welgesteld waren. Deze dames hadden een duidelijke voorkeur voor de Spaanse mode. We treffen de combinatie van onderjurk en bovenjurk aan waarbij de mouwen van de bovenjurk tot de ellebogen reiken. Witte hemdkragen en rushes aan de polsen zijn hier duidelijk aanwezig; en de voorname kleur, zwart, voert de boventoon. Witte hoofdkapjes blijken een vaste waarde, net als de reukappels of pomanders aan de gordelkettingen. Pourbus getuigt van een bijzondere aandacht voor de gelaatskenmerken. Evenals Holbein toont hij deze particuliere eigenschappen eerst in tekeningen. Evenals Mor legt hij weinig expressie in de gezichten. Pourbus onderscheidt zich van Willem Key doordat hij niet weergeeft wat de personen bezighoudt. Daarvoor hebben we echter een verklaring. In de tijd van Pourbus eisten de opdrachtgevers dat iedereen die het portret bekeek, onmiddellijk kon zien dat de geportretteerde tot die groep van de samenleving behoorde. Daardoor was het belangrijk dat Pourbus in zijn portretten oog had voor het gepaste gedrag, waarnaar de groep waarvan het individu lid was, zich in het dagelijkse leven conformeerde. De individuele affectenhuishouding diende ondergeschikt te worden gemaakt aan de goede manieren. De statische houding, de pose van de handen, de juwelen, de kleding geven aan tot welke stand het individu behoort. Een nog duidelijker profilering van het behoren tot een bepaalde groep in de samenleving treffen we aan op de portretten van Jacquemyne Buuck (afb. 40), Livina van der Beke (afb. 41) en de zesentwintigjarige vrouw (afb. 42) waarop wapenschilden werden weergegeven.<sup>166</sup>

Een belangrijk verschil met de portretten van Anthonis Mor zijn de afmetingen van de kunstwerken. Bij Pourbus zijn ze veel kleiner en hij durfde weleens te kiezen voor een busteportret zoals het geval is bij de portretten van de zesentwintigjarige vrouw (afb. 42) en de onbekende vrouw (afb. 44). Nog een belangrijk verschil met Mor is dat de geportretteerden niet altijd naar de toeschouwer kijken. Dit is het geval bij Jacquemyne Buuck (afb. 40) en de zesentwintigjarige vrouw (afb. 42). Een belangrijke overeenkomst tussen de twee kunstenaars is de weergave van de handen met de conventionele lange vingers.

De portretten van Pieter Pourbus bevestigen, meer dan de andere portretten het beeld van vrouwelijke schoonheid dat we op basis van de portretten van Mor hadden verkregen.

---

<sup>166</sup> P. Huvenne, op. cit., 1984, p. 207



## **8. Conclusies.**

Uit de besproken portretten van Anthonis Mor verkregen we het volgende beeld van vrouwelijke schoonheid. Het haar werd opgestoken in een middenstreep. De haarkleur is natuurlijk zwart, bruin, roodblond of blond en wordt niet op kunstmatige wijze gekleurd. Alle vrouwen dragen hoofddeksels, witte kapjes, hoedjes of transparante sluiers. Wenkbrauwen zijn steeds aanwezig en zijn gelijkmatig wat wil zeggen dat ze geëpileerd werden. Er zijn geen wimpers aanwezig. De huid is blank maar bij bepaalde vrouwen extreem wit wat kan wijzen op het gebruik van blanketsel. Er is vaak een rode blos te zien die het gebruik van rouge aanduidt. Veelal hebben de vrouwen ook rode lippen wat wijst op het gebruik van een rode kleurstof. De kleding vertoont sobere kleuren. Het gaat ofwel om de combinatie van onderjurk en bovenjurk waarbij de bovenjurk tot aan het middel wordt gesloten om vervolgens opengelaten te worden om de onderjurk te tonen.

Daarnaast bestaat ook de volledig gesloten jurk. Met betrekking tot de kleding vallen de gepofte mouwen maar ook de witte kragen en de witte rushes van de hemden op. De vrouwen dragen juwelen. Hun collectie bestaat veelal uit een gordelketting met een pomander, ringen aan de vingers, haarjuwelen en halsjuwelen.

Met betrekking tot uiterlijke schoonheid is het evenzeer belangrijk om naar de houdingen en de gebaren van de personen te kijken. Uit deze observaties bleek dat vrouwen zich gedroegen naar de voorgeschreven regels. De portretten zijn een uiting van een samenleving waarin gedrag werd gereguleerd en waarin het individu werd gedwongen om affecten te verinnerlijken en zich te bekommeren om uiterlijk vertoon dat aan de regels was verbonden.

Mor toonde zich in zijn zelfportret (Florence, Galleria degli Uffizi, 1558, afb. 2) als een intellectueel aan het werk. Hij eiste niet alleen voor zichzelf maar ook voor zijn kunst het statuut op van artes liberales. De vrouwelijke portretten kunnen niet tot de vrije kunsten worden gerekend aangezien Mor zich concentreerde op het weergeven van uiterlijke schoonheid. Terwijl de kunsttheoretici een kunst het statuut van vrije kunst verleenden wanneer het innerlijk uit het portret sprak. We hebben echter verklaringen voor al dat uiterlijk vertoon in de portretten van Mor. In het geval van de Habsburgers moeten we rekening houden met de conventies van staatsportretten en de alles overheersende hofetiquette waaraan zowel zijzelf als Mor onderworpen waren. Bij de dames van de burgerij gaat het voornamelijk over zich willen onderscheiden van de rest van de samenleving door gepast gedrag, houdingen, uiterlijkheden beïnvloed door de hofetiquette. Mor kon dan wel voor zichzelf streven naar vrijheid. Hij was aan zijn opdrachtgevers verplicht hun wensen te eerbiedigen. En die opdrachtgevers konden gezien de eigentijdse situatie niet anders dan bekommerd zijn om hun uiterlijke schoonheid.

We hebben een aantal andere kunstenaars bekeken om tot een genuanceerder beeld over vrouwelijke schoonheid te komen. De eerste kunstenaar in de reeks was Agnolo Bronzino. Net als Anthonis Mor was hij aan een hof verbonden waar een strenge etiquette heerste. Zoals dit bij Mor het geval was, heeft die etiquette ook in de portretten van Bronzino zijn sporen nagelaten. Er is een grote aandacht aan uiterlijk vertoon en sociale profilering in plaats van aan persoonlijkheid. Maar waar Mor zijn opdrachtgevers nog ging individualiseren, is dat niet langer het geval bij Bronzino. Afgezien van de kleding komt hetzelfde beeld van vrouwelijke schoonheid naar voren. Hans Holbein de Jonge, die tot een vroegere generatie behoort, kan de meester van de individualisering worden genoemd. Toch was idealisering hem niet vreemd, zoals bleek uit het portret van Anna Van Kleef. Op basis van de portretten van Hans Holbein de Jonge verkrijgen we hetzelfde beeld van vrouwelijke schoonheid, al is het minder duidelijk of de vrouwen make-up dragen. Een opmerkelijk verschil met de door Mor geportretteerde vrouwen is het dragen van kunstige hoofdtoeien. Op de portretten van Mor was het enkel Mary Tudor die deze mode van haar voorgangsters verder zette.

Titiaan was net als Mor, Bronzino en Holbein een hofkunstenaar. De portretten die hij realiseerde lijken echter te ontsnappen aan de opgelegde gedragsvoorschriften. De vrouwen lijken vrij te zijn in hun doen en laten. Het schoonheidsideaal dat we aan de hand van 'La Bella' van Titiaan afleiden, komt overeen met het ideaal dat we op basis van de portretten van Mor hebben verkregen.

Naast de werken van de hofkunstenaars bespraken we een aantal portretten van kunstenaars die in Antwerpen werkzaam waren. In verband met de fysieke schoonheid zijn er geen verschillen met de door Mor geportretteerde vrouwen. De houdingen zijn statisch maar in tegenstelling tot de portretten van burgervrouwen van Mor kozen de Meester van 1540, Willem Key en Pieter Pourbus zowel voor staande als zittende weergaven. De twee eerstgenoemde kunstenaars blijken ook veel meer in staat geweest te zijn om het innerlijk van de vrouwen in zekere mate te veruitwendigen. Pieter Pourbus daarentegen conformeerde zich naar de eisen van zijn opdrachtgevers en richtte zijn aandacht exclusief op het uiterlijke vertoon. Individuele gelaatskenmerken, rijke kleding, juwelen, statische poses, wapenschilden waren uiterlijke tekens dat de vrouwen tot de burgerij behoorden. De vrouwelijke schoonheid die in de portretten wordt weergegeven is vergelijkbaar aan de schoonheid die uit de portretten van Mor naar voren kwam.

## Hoofdstuk 4

### Mode in de tweede helft van de zestiende eeuw.

#### **1. Inleiding.**

Schoonheid en mode zijn onlosmakelijk verbonden. Daarom is het voorlaatste hoofdstuk van deze scriptie gewijd aan de mode van de tweede helft van de zestiende eeuw.

Wat was de gangbare stijl vanaf 1550? Wat was in de mode? Onder het begrip ‘mode’ verstaan we echter meer dan kleding. Het is de bedoeling dat ook haartooi, cosmetica en juwelen aan bod komen. Opdrachtgevers lieten zich portretteren in hun meest luxueuze kledij. Portretkunstenaars besteedden heel wat aandacht aan de kleding van degene die voor hen poseerde. Portretten vormen dan ook een belangrijke bron om een woordje te wijden aan de mode in de tweede helft van de zestiende eeuw. Daarnaast kunnen we ook een beroep doen op kostuumboeken die in de zestiende eeuw werden gerealiseerd en die een uiting zijn van het streven naar het verzamelen van kennis in grote encyclopedieën. Exemplarisch zijn de kostuumboeken van Lucas de Heere of van Cesare Vecellio. Dergelijke kostuumboeken werden rijkelijk geïllustreerd en van korte tekstjes voorzien. In het boek van Vecellio werd onder meer de kledingstijl van een jong meisje uit Brabant en Antwerpen en een vrouw uit Brabant getoond en beschreven. (afb. 45 en afb. 46)

Wanneer we over mode spreken dan denken we aan tijdelijkheid, oppervlakkigheid, veranderlijkheid, grilligheid. Vecellio achtte het zelfs niet langer in zijn mogelijkheden om de vrouwenkledij volledig te beschrijven: *“ze is erg onderhevig aan verandering en gevarieerder dan de gestalten van de maan. Het gevaar bestaat zelfs dat terwijl ik een bepaalde snit beschrijf, ze inmiddels een andere gebruiken, zodat het voor mij ondoenlijk is alles te omvatten.”*<sup>167</sup> De opmerking van Vecellio duidt op een bijzondere interesse voor de nieuwste veranderingen in de mode. Maar we moeten er ons ook van bewust zijn dat verschillende kledingstijlen tegelijk naast elkaar konden bestaan. In de zestiende eeuw werden de trends in de kleding bepaald door het hof. Wat op het hoogste niveau werd gedictieerd, werd door de lagere sociale klassen nagevolgd. Ze gingen de kleding kopiëren in minder kostbare materialen en in minder gewaagde combinaties. Deze kopieën lieten echter een geruime tijd op zich wachten waardoor op een bepaalde plaats, in een bepaalde tijd verschillende stijlen naast elkaar werden gedragen. Het hof had zich reeds een nieuwe stijl eigen gemaakt wanneer de anderen de voorgaande stijl hadden kunnen imiteren.<sup>168</sup>

Mode drukt zijn stempel op de samenleving. Het kan een middel zijn om zich te onderscheiden van de rest van de maatschappij. Het kan individuen dwingen om zich aan de code die zij

---

<sup>167</sup> C. Cassagrande, ‘De vrouw onder toezicht’ in: *Geschiedenis van de vrouw. Middeleeuwen*, Amsterdam, Agon BV, 1991, p. 92

<sup>168</sup> R. M. Green, *Costume and Fashion in colour 1550 – 1760*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1975, pp. 8 - 9

voorschrijft aan te passen. Maar ook omgekeerd drukt de maatschappij op de mode. Zo beïnvloedden in de zestiende eeuw religieuze overtuigingen de manier van kleden.<sup>169</sup> Maar ook de Spaanse hofsamenleving speelde een belangrijke rol in de kledingstijl vanaf 1550. De Spaanse tak van de Habsburgers domineerde het westen van Europa. In de voorgaande hoofdstukken werd gewezen op de strenge etiquette aan het Spaanse hof. Deze zien we tevens weerspiegeld in de manier van kleden. Hun wil was wet en dat gold evenzeer voor de mode van die tijd.

## **2. De vrouwelijke garderobe vanaf 1550.**

In de beschrijving van de vrouwelijke kleding beginnen we bij het lichaam, daarna volgen de armen, de hals en het hoofd. Op de portretten van Anthonis Mor dragen vrouwen twee combinaties. Enerzijds een volledig gesloten jurk al dan niet met een hoekige halsuitsnijding bijvoorbeeld Maria van Oostenrijk (afb. 3) en Elizabeth van Valois (afb. 8). Anderzijds een onderjurk met daarboven een bovenjurk die gesloten wordt tot aan het middel en daarna wordt opengelaten om de onderjurk te tonen. Voorbeelden daarvan vinden we terug bij Catharina van Portugal (afb. 4) en Maria van Portugal (afb. 5). De mouwen vertoonden een contrasterende kleur met de jurken. Aan de polsen zagen we witte rushes verschijnen en aan de hals droegen de vrouwen witte kragen. Op een aantal portretten hebben de vrouwen zakdoeken en handschoenen in de hand. Catharina van Portugal (afb. 4) draagt daarnaast nog een waaier. Bij de Habsburgse dames was de haartooi zichtbaar. De vrouwen uit de burgerij droegen witte kapjes. Juwelen werden aan de polsen, de vingers, de halzen en op de hoofden gedragen. Veelal droegen de vrouwen make-up, witte gezichten met rode wangen en rode lippen.

We kunnen met zekerheid zeggen dat alle door Mor geportretteerde vrouwen een Spaans kostuum dragen. De Spaanse stijl werd voornamelijk in de Zuidelijke Nederlanden nagevolgd. Maar vermits Mary Tudor in 1554 met Filips II in het huwelijksbootje trad, verspreidde de Spaanse manier van kleden zich ook in Engeland. Omstreeks het midden van de zestiende eeuw was het, het Spaanse hof dat het modelandschap beheerste. Eigen aan het Spaanse kostuum was de soberheid, de elegante strengheid en het sombere coloriet.<sup>170</sup> De Spaanse vrouwen dienden alles te bedekken. Niets van het lichaam, met uitzondering van het hoofd, mocht zichtbaar zijn.<sup>171</sup> Gedurende de Spaanse dominantie droegen vrouwen voor de eerste maal in de geschiedenis hoepelrokken. Ze waren kegelvormig en konden door middel van baleinen uit ijzer, hout of walvisbeen hun kegelvorm behouden. Deze eerste hoepelrokken werden fardegelijnen genoemd. Op de torso kon de jurk ofwel helemaal gesloten zijn tot aan de kin ofwel een hoekige

---

<sup>169</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 10

<sup>170</sup> J. Laver, *Canteleer Kostuumgeschiedenis*, Schoten, Uitgeverij Westland, 1979 – 1983, p. 88

<sup>171</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 29

halsuitsnijding vertonen. In het laatste geval vereiste de Spaanse strengheid dat de uitsnijding werd bedekt door middel van een keurslijf met baleinen.<sup>172</sup> In Italië daarentegen werd de hals bloot gelaten, zoals we hebben gezien op de portretten van Bronzino en Titiaan.

Die fardegalijnen werden door critici zwaar bekritiseerd omwille van zowel economische, als morele, als medische redenen. Eerst en vooral vond men dat de hoepelrokken veel meer stof vereisten om het hele onderlichaam van de vrouw bedekt te houden. Economisch was het dus een bijzonder dure aangelegenheid om de vrouw te tooien met een fardegalijn. Aan de morele redenen werd echter meer belang gehecht. Een hoepel liet toe dat de vrouwelijke rondingen aan het zicht onttrokken werden. Met als gevolg dat men onmogelijk kon zien of een vrouw al dan niet zwanger was. Een vrouw kon zich dus zondig hebben gedragen en niemand kon ook maar iets van haar zondedaad vermoeden. Daarnaast werden nog medische redenen uit de kast gehaald om dit kledingstuk te bekritisieren. De hoepels die nodig waren voor dit kledingstuk waren onbuigzaam. Bovendien werden de hoepelrokken in combinatie gedragen met keurslijven. Dit maakte dat enerzijds door de starheid van de hoepel en anderzijds door de gespannenheid van het keurslijf, de organen die voor de voortplanting noodzakelijk waren te veel belast werden.<sup>173</sup> De critici lijken in onze ogen elkaar tegen te spreken. De hoepelrokken werden bekritiseerd omwille van het feit dat ze aanleiding gaven aan zonden, de vrouw kon haar op illegitieme wijze verkregen zwangerschap verborgen houden. Maar ze werden tevens negatief bekeken omdat (legitieme) zwangerschappen in het gedrang kwamen door de hardheid dat eigen was aan het kledingstuk. Wat er ook over werd gezegd; de fardegalijn was in de mode en werd bijgevolg gedragen. Daarvan geven onder andere Maria van Oostenrijk (afb. 3) en Elizabeth van Valois (afb. 8) blijk.

De andere combinatie die we beschreven en die door onder meer Catharina van Portugal (afb. 4) werd gedragen, werd in Spanje een 'ropa' genoemd. In de Nederlanden werd deze combinatie van boven – en onderjurk nagevolgd en werd er gesproken over een 'vlieger'.<sup>174</sup>

Aan de armen droegen vrouwen mouwen. Vaak waren deze gepoft aan de schouders en reikten ze tot aan de elleboog. Om de onderarm te bedekken koos men dan voor halve mouwen in een contrasterende kleur. Maar er waren ook volledige mouwen, van schouder tot pols. Daarin kon men dan openingen maken om een deel van de ondermouwen te laten zien. Het maken van openingen in het bovenste kledingstuk werd ook aan de torso gedaan, zodanig dat een deel van de onderjurk zichtbaar werd.<sup>175</sup> Een goed voorbeeld daarvan is de kleding van Margareta van

---

<sup>172</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 29

<sup>173</sup> D. Owen Hughes, 'Mode: makers en dragers' in: *Geschiedenis van de vrouw. Middeleeuwen*, Amsterdam, Agon BV, 1991, p. 149

<sup>174</sup> F. Boucher, *Histoire du costume en occident de l' antiquité a nos jours*, Parijs, Flammarion, 1965, p. 227

<sup>175</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 28

Parma (afb. 9). In hoofdstuk één werd reeds gewezen op de veranderende hygiënische normen. Een gevolg daarvan was het dragen van witte hemden. Opdat dit een distinctiemiddel werd, diende het ook zichtbaar te zijn. Daarom verschijnen aan de polsen witte rushes en aan de halzen witte kragen. Beiden werden vastgemaakt aan de witte hemden. De kragen werden in de loop van de zestiende eeuw steeds groter en exuberanter en vanaf 1570 werden ze een apart kledingstuk.<sup>176</sup> De witte kragen werden vervaardigd uit kant of gaas. Ook voor de andere kledingstukken koos men stoffen van een bijzondere kwaliteit, damast, brokaat, velours, satijn, zijde en Britse wol die dan nog eens konden worden verrijkt met borduurwerk en juwelen.<sup>177</sup>

Op de portretten dragen vrouwen handschoenen, zakdoeken en waaiers. Het meest gevraagde model voor de handschoenen was het model met een brede band aan de polsen zodanig dat op die band ornamentiek kon worden geplaatst. De handschoenen werden uit leder gemaakt en daarvoor werd leder uit Cordoba geïmporteerd.<sup>178</sup> Zakdoeken werden megedragen maar niet om ze te gebruiken. Het waren vaak geschenken die onder geliefden uitgewisseld werden.<sup>179</sup> Op het portret van Johanna van Portugal (afb. 7) kan de zakdoek verwijzen naar het verdriet bij de dood van haar echtgenoot.<sup>180</sup> Zakdoeken werden vervaardigd uit linnen al dan niet met Italiaanse kant of Spaans borduurwerk doorwerkt.<sup>181</sup>

Er bestond een lange traditie dat vrouwen van zodra ze waren gehuwd of al wat ouder waren geworden hun haren bedekten. Vanaf de zestiende eeuw echter werd geleidelijk aan meer en meer van het kapsel getoond. Toch gingen vrouwen in die periode nog steeds hun haren bedekken door gebruik te maken van transparante sluiers, haarjuwelen of hoofddeksels.<sup>182</sup> Het was in de mode om het haar in een strakke middenscheiding te dragen, waarbij het haar rond de oren werd gedraaid.<sup>183</sup> Voorbeelden daarvan zijn Catharina (afb. 4) en Maria van Portugal (afb. 5). Het hoofddeksel dat Mary Tudor (afb. 6) draagt wordt een 'Mary Stuart kap' genoemd. We spreken ook over een 'vleugelmuts.' Zoals uit het 'Handboek kostuumaccessoires' blijkt bestonden vele varianten van deze muts; de hoofdkapjes die de vrouwen uit de burgerij dragen worden eveneens vleugelmutsen genoemd.<sup>184</sup> (afb. 47)

---

<sup>176</sup> M. Conrads, *Handboek kostuumaccessoires*, Baarn, Tirion, 1990, p. 64

<sup>177</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 15

<sup>178</sup> J. Ashelford, *The Art of Dress; clothes and society 1500 – 1914*, Londen, The National Trust, 1996, p. 36

<sup>179</sup> N. Elias, *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken*, Utrecht, Het Spectrum BV, 1990, p. 199

<sup>180</sup> J. Woodall, *The portraiture of Anthonis Mor*, ongepubliceerde PhD, Londen, University of London, 1990, 2 volumes, p. 178

<sup>181</sup> F. Boucher, op. cit., 1965, p. 221

<sup>182</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 10

<sup>183</sup> J. Laver, op. cit., 1979 – 1983, p. 95

<sup>184</sup> M. Conrads, op. cit., 1990, p. 60

### **3. Cosmetica en juwelen als kers op de taart.**

In verband met cosmetica is reeds uit hoofdstuk één gebleken dat heel wat moralisten hevig reageerden tegen het gebruik van cosmetische middeltjes om de schoonheid te verhogen. Desalniettemin werd er gretig gebruik gemaakt van allerhande ingrediënten in de waanzinnigste combinaties. Bovendien werden ook receptenboeken of geheimen samengesteld met middeltjes om rimpels te laten verdwijnen, het haar te blonderen, de borsten te verstevigen etc. Deze receptenboeken werden vaak door medici samengesteld en gepubliceerd. Een aantal courante ingrediënten waren, gekookt fruit, eierschalen, eiwit en wortels van planten. De recepten waren eenvoudig. De juiste ingrediënten werden gemengd en overgoten met een aantal lepels bijgeloof.<sup>185</sup> Het bleef echter niet bij de zojuist opgesomde, onschuldige ingrediënten. Om de blanke gezichten met de rode wangen te bekomen, maakten vrouwen gebruik van wit – en roodlood. Het voortdurend aanbrengen van deze bestanddelen was bijzonder nefast. Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen dat er gewaarschuwd werd tegen het gebruik ervan.<sup>186</sup> Om de middeltjes op het gelaat aan te brengen werd er gebruik gemaakt van ‘Spaanse wol’ of ‘Spaans papier.’ In het eerste geval gaat het om een bolletje wol dat doordrenkt werd met verf, in het laatste geval gaat het om verfpoeder dat werd aangebracht op kleine vellen papier.<sup>187</sup> Een blanke huidskleur werd gesmaakt. Zij die van nature een witte huidsteint hadden, deden er dan ook alles aan om die te behouden. Op zonnige dagen vormde de parasol het attribuut bij uitstek. Daarnaast maakten vrouwen ook gebruik van fluwelen of zijden maskers om het gelaat tegen het zonlicht te beschermen.<sup>188</sup> Om de tanden wit te houden, werd wit poeder op het gebit aangebracht.<sup>189</sup> De aandacht voor poeders, parfums, zalfjes, etc. kan worden verklaard door de verandering van de hygiënische normen, zoals in hoofdstuk één uiteengezet. Het is onnodig te zeggen dat ook dergelijke zaken fungeerden als distinctiemiddel in de samenleving. Uit de portretten blijkt dat vrouwen hun garderobe voltooiden door middel van juwelen. Onmisbaar waren de gordelkettingen in de taille met onderaan een pomander of een reukappel waarin parfum werd meegedragen. Daarnaast zien we gouden ringen, halskettingen en haarjuwelen verrijkt met kostbare edelstenen. Parels werden door meerdere vrouwen op de portretten gedragen. Zij kunnen meerdere betekenissen incorporeren. Zo staan ze voor

---

<sup>185</sup> J. Herald, ‘Renaissance Dress in Italy 1400 – 1500’ in *The History of Dress Series*, Londen / New Jersey, Bell and Hyman / Humanities Press, 1981, p. 162

<sup>186</sup> R. M. Green, op. cit., 1975, p. 33

<sup>187</sup> M. Conrads, op. cit., 1990, pp. 62 - 64

<sup>188</sup> M. Conrads, op. cit., 1990, p. 64

<sup>189</sup> J. De Landtsheer, T. Van Houdt, *Desiderius Erasmus, Etiquette*, Amsterdam, Athenaeum – Polak en Van Genneep, 2001, p. 26

maagdelijkheid, nederigheid, geboorte, wedergeboorte en vruchtbaarheid.<sup>190</sup> Een bruid droeg steevast parels. Met hun witte kleur en ronde vorm kregen parels de betekenis van perfectie en zuiverheid.<sup>191</sup> De juwelenpracht dreigde echter te escaleren waardoor Filips II in 1563 besloot om het dragen van dure kant en juwelen te verbieden.<sup>192</sup>

#### **4. Waarom al dat uiterlijk vertoon?**

Uit hoofdstuk één bleek de innerlijke schoonheid superieur te zijn aan de uiterlijke schoonheid. Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen dat men ten aanzien van kleding, haartooi, cosmetica en juwelen een aantal bedenkingen had.

Eertijds hadden predikers in West – Europa gedreigd met hellestraffen en het eeuwige vuur om de drang naar overdadige kleding in te dijken.<sup>193</sup> De humanisten van de zestiende eeuw waren niet zo radicaal. Ze hadden voornamelijk problemen met het feit dat een vrouw zich opsmukte om ermee in het openbaar te pronken en de aandacht van andere mannen te trekken. Het was de vrouw toegestaan om zich mooi(er) te maken maar enkel en alleen voor haar echtgenoot. Dit betekende echter niet dat op gebied van uiterlijk vertoon plots alles werd geduld. Er werd vastgehouden aan de stelregel dat de innerlijke deugdzaamheid van een vrouw primeerde op haar uiterlijke schoonheid. Uit de humanistische geschriften bleek dat vrouwen in drie categorieën werden ingedeeld, maagden, gehuwde vrouwen en weduwen. Zoals er voor elk van de drie groepen opvoedingsregels werden uitgeschreven, zo had men ook behoefte om voor elk van hen een aantal regels in verband met uiterlijke verzorging te schrijven. Een maagd werd toegelaten haar uiterlijk te verzorgen. Ze diende de mooiste en kostbaarste kleding te dragen. Het haar werd los gedragen en was bijzonder versierd. Toch maakte Erasmus over de haartooi een aantal bedenkingen. Volgens hem was het voor een jonge maagd niet echt verstandig om haar haren los te dragen want op die manier trekt ze aandacht van jonge mannen en aldus verliest ze een deel van haar kuisheid.<sup>194</sup> Die uiterlijke opsmuk van een maagd culmineerde in haar huwelijksdag en een paar dagen die daarop volgden. Daarna, wanneer de jonge maagd aldus een gehuwde vrouw was geworden, stond men erop dat ze soberheid en eenvoud in haar kleding vertoonde. Het haar

---

<sup>190</sup> P. Matthews, 'De kleren maken de vrouw. Opsmuk, status en modes aan het Mechelse hof' in: *Tentcat. Dames met Klasse, Margareta van York, Margareta van Oostenrijk (Mechelen, Lamot, 17 september – 18 december 2005)*, Leuven, Davidsfonds, 2005, p. 150

<sup>191</sup> M. Westerman Bulgarella, 'Costume in fifteenth – century Florentine portraits of women' in *Virtue and Beauty Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, Oxford / Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 94

<sup>192</sup> J. Walgrave ed., *Tentcat. Sieraad, symbool, signaal (Antwerpen, Koningin Fabiolazaal 19 juni – 15 oktober 1995)*, Antwerpen, Provinciebestuur van Antwerpen, 1995, pp. 18 - 20

<sup>193</sup> B. De Groote, *Den Triumphe ende tpalleersel der vrouwen, Thomas van der Noot*, ongepubliceerde licentiaatsthesis, Universiteit Gent, promotor Dirk Coigneau, academiejaar 1980 – 1981, p. 124

<sup>194</sup> E. Rummel (ed.), *Erasmus on women*, Buffalo/Londen/Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 105



diende dan opgestoken te worden.<sup>195</sup> De weduwe diende soberheid in haar uiterlijke tooi verder te zetten. Volgens Castiglione is het belangrijk dat een vrouw zich afvraagt welk kledingstuk het best haar innerlijk uitdraagt. Is ze vriendelijk en lief dan kiest ze de kleding die volgens haar deze eigenschappen uitstralen. Maar haar keuze mag nooit uitmonden in ijdelheid of exuberantie.<sup>196</sup> Vives daarentegen achtte een vrouw niet in staat om zelf te beslissen over haar kleding en vond dat ze de kledingkeuze aan haar echtgenoot diende over te laten.<sup>197</sup> In de geschriften van Erasmus horen we dezelfde argumentatie als bij Castiglione namelijk aan de hand van de kleding kan men het innerlijk van de persoon achterhalen aldus dient de vrouw de juiste kledingkeuzes te maken.<sup>198</sup>

## 5. Conclusies.

Het modelandschap werd vanaf 1550 beheerst door het Spaanse hof. De Spaanse strengheid, gereserveerdheid en afstandelijkheid laat zich ook in de kleding gevoelen. Alles werd zorgvuldig bedekt gehouden. Het algemeen patroon zijn brede schouders, brede heupen en een lange, smalle torso. De kleding werd uit kostbare stoffen vervaardigd. De overheersende kleuren waren bruin en zwart. De opsmuk van de vrouw werd voltooid door middel van cosmetica en juwelen. Mode werd in de zestiende eeuw bekritiseerd door humanisten en moraalridders. In tegenstelling tot de hevige tirades ten aanzien van fysieke schoonheid, bleef de kritiek op mode eerder gematigd. Een uitzondering dienen we te maken voor de cosmetica die onder hoofdstuk één reeds uitvoerig aan bod kwam. De vrouw kon zich opkleden maar er waren twee voorwaarden aan verbonden. Ten eerste werd de opsmuk enkel getolereerd wanneer ze dat voor haar echtgenoot deed en ten tweede diende haar kleding te getuigen van innerlijke deugdzaamheid. Erasmus geloofde dat kleding iets vertelde over de persoon die ze droeg. De kleding diende sober en eenvoudig te zijn. Eigenschappen die aansluiten bij de deugden die men van vrouwen verlangde. De Spaanse mode koos dan wel voor donkere kleuren die in vergelijking met de door Bronzino geportretteerde vrouwen van weinig frivoliteit getuigen maar juist bittere ernst en ‘sérieux’ uitstralen. Het is echter maar zeer de vraag of de rijke stoffen en de dure afwerking met juwelen en ornamenten uiting geven aan de innerlijke deugdzaamheid van de vrouwen. De soberheid van de Spaanse mode is daarom niet noodzakelijk gelijk aan de sobere inborst van haar dragers.

---

<sup>195</sup> M. Westerman Bulgarella, op. cit., 2001, p. 95

<sup>196</sup> A. Haakman, *Baldassar Castiglione: Het boek van de Hoveling*, Amsterdam, Contact, 1991, p. 188

<sup>197</sup> C. Fantazzi, C. Mattheussen (eds.), *De Institutione Feminae Christianae Liber secundus et Liber Tertius*, Boston/Keulen/Leiden, Brill, 1998, p. 103

<sup>198</sup> E. Rummel, op. cit., 1996, p. 195

## Hoofdstuk 5

### Een vergelijking tussen de literaire bronnen en de beeldende bronnen.

Er hing in de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden nog steeds een donkere wolk over de vrouwelijke helft van de bevolking. Zestiende-eeuwse moralisten en humanisten zetten de christelijke traditie verder door traktaten te schrijven over de opvoeding van de vrouw. Een vrouw beloofde niets dan kwaads; het verleden kon daarvoor voldoende bewijzen leveren. Af en toe was er in de geschiedenis een deugdzame vrouw opgestaan en deze werd als na te volgen voorbeeld geponeerd. De auteurs waren stevast van plan de vrouw te onderrichten in de deugdzame exemplen uit het verleden. De vrouw werd in huis opgesloten en bekommerde zich om haar man en de kinderen. Een publieke rol was voor haar niet weggelegd tenzij ze regentes van de Zuidelijke Nederlanden was en dan nog diende ze voornamelijk mannelijke kwaliteiten te ontwikkelen.

In de tweede helft van de zestiende eeuw werd het begrip schoonheid tweeledig geïnterpreteerd, met name als uiterlijke schoonheid aan de ene kant en als innerlijke schoonheid aan de andere kant. Daarbij was de eerste aan de tweede ondergeschikt. De eerste vorm van schoonheid werd door de onderzochte auteurs zwaar bekritiseerd waarbij de klemtoon werd gelegd op de verleidingskracht die ervan uitging. De vrouwelijke schoonheid werd geassocieerd met het kwade. Het stortte de vrouw maar tevens haar gehele omgeving in het ongeluk. Waarom wilde men iets vergankelijks als schoonheid aanbidden? De korte duur van schoonheid was het niet waard om er aandacht aan te besteden. Men kon zich veel beter richten op christelijke deugden en waarden die eeuwigdurend waren. De kritieken werden enigszins gematigd wanneer men het had over schoonheid in huiselijke kring. Een vrouw kon zich fysiek mooi(er) maken voor de ogen van haar echtgenoot en alleen wanneer hij daar toestemming voor had gegeven

Schoonheid lag reeds onder vuur maar er zijn geen woorden voor de aanvallen op cosmetica.

Uiteraard waren de cosmetische middeltjes bijzonder nefast voor de gezondheid maar de kritiek spitste zich toe op een ander punt. Schoonheid was een geschenk dat de mens van God had verkregen. Het was tegen diens wil dat men ontevreden was met een geschenk en het bijgevolg mooier trachtte te maken met behulp van artificiële middelen. Schoonheid heeft niet enkel te maken met het lichaam maar ook met datgene wat het lichaam omhult. Kleding en accessoires, kortom mode is veranderlijk en oppervlakkig. De trends werden door het hof bepaald en werden door de lagere klassen geïmiteerd. De kopieën lieten echter een geruime tijd op zich wachten waardoor verschillende stijlen naast elkaar bleven bestaan. De zestiende-eeuwse moraalridders waren van mening dat de kledij van een vrouw uiting gaf aan haar innerlijke deugzaamheid.

Terwijl het voor de vrouwen die de kleding bestelden en droegen veeleer belangrijk was om de trends op de voet te volgen, ongeacht of de kledij bij de persoonlijkheid paste.

Het mag duidelijk zijn dat de moralisten en humanisten in hun traktaten de klemtoon legden op het innerlijk en daar schoonheid nastreefden.

Een onderscheid tussen de vrije kunsten en de mechanische kunsten was reeds in de middeleeuwen aanwezig. In de zestiende eeuw werd daarop verder gewoven en kwam de klemtoon te liggen op het begrip 'inventie.' Een ware kunstenaar werkte naar zijn intellect en niet naar zijn zintuigen. Dit roept eveneens reminiscenties op aan het neoplatonisme. Er werd gediscussieerd over het statuut van de portretkunst. Het genre werd louter en alleen beoordeeld op basis van formele kenmerken. Een portretkunstenaar had zijn intellect niet nodig om een portret te realiseren. Hij werkte naar wat hij voor zich zag, met andere woorden hij maakte gebruik van zijn zintuigen. Aldus werd de portretkunst tot de mechanische kunsten gerekend.

Wilde een portrettist streven naar het statuut van vrije kunstenaar dan diende hij met zijn intellect te werken en dat kon alleen maar wanneer hij streefde om het innerlijk van de persoon die voor hem poseerde te veruitwendigen. Bovendien werd er van de portrettist verwacht dat hij enkel personen met een waardig innerlijk portretteerde. Het waren echter niet enkel kunsttheoretici die hun gedachten over dit onderwerp lieten vloeien. Er waren tevens een aantal kunstenaars die traktaten schreven over de portretkunst. Daarin gaven zij een aantal regels die de portrettist toelieten om het innerlijk van de poserende tot uiting te brengen. Met betrekking tot de discussie over het statuut van de portretkunst kwam de klemtoon evenzeer op innerlijkheid te liggen.

We verlaten eventjes het brede domein van schoonheid en we concentreren ons op de zestiende-eeuwse samenleving. Daarin zijn immers een aantal belangrijke krachten aan het werk die ons opnieuw tot het schoonheidsdomein toelaten vermits deze het beeld van vrouwelijke schoonheid hebben beïnvloed. Allereerst is er de Spaanse overheersing van de Zuidelijke Nederlanden waardoor onze gewesten een Spaanse invloed ondergingen. De Spaanse hofsamenleving werd gekenmerkt door strengheid en gereserveerdheid. In de hofsamenleving werden etiketteregels opgesteld opdat Filips II alles in de hand kon houden. Maar de hofcultuur was een gevolg van het beschavingsproces dat reeds een geruime tijd aan de gang was. Het civilisatieproces kwam in de zestiende eeuw op verschillende manieren tot uiting. Er was de vraag van de nieuwe rijken naar literatuur in de volkstaal en er was algemeen een toenemende belangstelling voor gepast gedrag. Dit laatste betekende het startsein voor het ontstaan van boekjes exclusief gewijd aan de goede manieren. Hoewel de aandacht voor gepast uiterlijk gedrag daarin centraal staat, is het belangrijk zich te realiseren dat de nadruk op dat uiterlijke gedrag enkel voortkwam uit het belang aan innerlijkheid. Het uiterlijke was een spiegel van het innerlijke, een goede inborst kwam tot uiting

in goede manieren. In een hofsamenleving echter legde men zich exclusief toe op het uiterlijk dat als een versterkte burcht, als een façade voor het innerlijk werd opgetrokken. Gedachten, emoties, affecten, alle bleven verborgen gehouden.

Uit de geraadpleegde literaire bronnen kunnen we besluiten dat de hoofdbekommernis van de literatoren de innerlijke schoonheid van de vrouw was.

Voor Anthonis Mor en zijn opdrachtgevers was dat niet het geval. Zoals de analyse van de portretten heeft uitgewezen, wordt er in de portretten gefocust op de fysieke schoonheid van de vrouwen. We belichten nog even de twee sociale groepen die door Mor in beeld werden vereeuwigd. De Habsburgers bestelden zogenaamde staatsportretten. Dergelijke kunstwerken waren bedoeld om uiting te geven aan hun macht, hun status, hun functie in de contemporaine samenleving. Het gevolg daarvan was dat Anthonis Mor zich diende te bekommeren om houdingen en gebaren, kortom om uiterlijkheden, om de superioriteit van zijn opdrachtgevers op het publiek te laten uitstralen. Werken voor de Habsburgers hield echter meer in dan het realiseren van staatsportretten. In de hoedanigheid van hofkunstenaar was Mor, evenals zijn opdrachtgevers doordrongen van de heersende hofetiquette. Zoals hierboven werd herhaald, betekende dit een concentratie op uiterlijk gedrag. Het weergeven van persoonlijke reflecties, diepe affecten of emoties kon enkel maar op zwakheid duiden.

De burgerij ging in de zestiende eeuw alsmear vaker portretten bestellen. Deze waren bedoeld voor de burgerlijke huiskamer waardoor de conventies van de staatsportretten achterwege werden gelaten. We kunnen ons echter wel voorstellen dat deze opdrachtgevers bepaalde wensen aan de portrettist voorlegden. De burgerij wilde zich immers als sociale groep laten gelden in de samenleving. De bestelde portretten werden dan wel niet 'en plein public' getoond maar verwierven een plaatsje in de woning waar familie en intimi de geportretteerde konden aanschouwen. De opdrachtgever verlangde dan ook dat de kunstenaar het beste van zichzelf gaf om zijn of haar sociale voornaamheid uit het portret te laten spreken. Ook bij deze sociale groep kwam de klemtoon op uiterlijkheden te liggen. Want in navolging van het hof werden niet alleen portretten besteld, maar verwerden de regeltjes voor goede manieren een noodzakelijk onderdeel van het dagelijkse leven.

Zowel bij de Habsburgers als bij de burgerij zijn gepaste houdingen, kleding, haartooi en juwelen uitingen van status en sociaal raffinement. In het geval van de Habsburgers wordt af en toe een subtiele verwijzing gemaakt naar de dynastie waardoor de sociale status nog eens extra in de verf wordt gezet. Hoewel Anthonis Mor voor zichzelf en voor de portretkunst naar het statuut van vrije kunstenaar en vrije kunst streefde, kon hij erin de portretten niet omheen om expliciet de nadruk te leggen op uiterlijkheden.

We kunnen vaststellen dat er met betrekking tot vrouwelijke schoonheid een onderscheid is tussen de onderzochte literaire en beeldende bronnen. Waar de literatoren vasthielden aan innerlijke schoonheid en deugdzaamheid, primeerde daarentegen voor de kunstenaar en diens opdrachtgevers de uiterlijke schoonheid.

Maar daarmee is het verhaal over vrouwelijke schoonheid niet verteld. Er zijn immers een aantal literaire genres, waaronder de vrouwenlijsten en de gedichten aan de geliefde, waarin we het zestiende-eeuwse schoonheidsideaal kunnen lezen.

Vives kon in zijn 'De Institutione feminae christianae' dan wel zeggen dat in verband met schoonheid smaken verschillen en dat het de echtgenoot is die bepaalt wat zijn echtgenote mooi maakt; uit de gedichten aan de geliefde bleek wel degelijk een schoonheidsideaal aanwezig te zijn. Alhoewel uit de traktaten waarin schoonheid werd bekritiseerd eveneens een aantal aanwijzingen kunnen worden gehaald met betrekking tot het heersende schoonheidsideaal, komt een vollediger beeld naar voren uit de gedichten. Op basis van deze 'liefdespoëzie' kwamen we te weten dat het zestiende-eeuwse schoonheidsideaal werd gevormd op basis van blonde haren, blanke huid, rode lippen en wangen, volle, ronde borsten, brede heupen, zwarte wenkbrauwen, geen wimpers, slanke hals en handen en kleine voeten en taille. Deze opsomming werd getoetst aan een aantal portretten van Anthonis Mor en daaruit bleek dat de geportretteerde vrouwen zich bewust waren van het heersende schoonheidsideaal. Uit de observaties van de geselecteerde portretten bleek dat het merendeel van de vrouwen met witte gezichten, rode wangen en rode lippen werden geportretteerd. Er werd dus herhaaldelijk gebruik gemaakt van artificiële middelen om de schoonheid op te drijven. De aanvallen van auteurs op het gebruik van cosmetica konden vrouwen duidelijk niet deren. Bovendien weten we dat de recepten voor zalfjes en poeders onder meer uit publicaties van artsen werden gehaald. Vrouwen besteedden dus aandacht aan hun uiterlijk en volgden de nieuwste trends op de voet. Dit hoeft ons echter niet te verbazen.

Wanneer vandaag iemand een foto van ons neemt, willen we er ook op ons best uitzien. Toen was dit niet anders. Een tweede vaststelling die we kunnen maken is dat er in de zestiende eeuw een schoonheidsideaal aanwezig was waaraan vrouwen zich trachtten te conformeren. Dat schoonheidsideaal wordt in de onderzochte literaire bronnen beschreven maar komt tevens uit de portretten naar voren. Literatuur en schilderkunst hebben op dit vlak een verbond gesloten.

Ieder individu heeft een eigen opvatting over schoonheid en toch zijn er steeds krachten aan het werk die bepalen dat vanaf een bepaald moment dit ideaal van schoonheid heersend is en deze krachten dwingen de individuen in de samenleving om zich naar dat ideaal te conformeren.

Weigeren mensen daarnaar te leven dan worden ze uitgesloten. Iedere kunstenaar heeft net als alle andere mensen in de maatschappij een eigen opvatting over schoonheid. Het gevaar bestaat

dan ook dat die kunstenaar zijn eigen schoonheidsideaal aan de poserende opdringt. Maar het kan ook gebeuren dat de opdrachtgever aan de kunstenaar vraagt om een schoonheidsfoutje weg te werken of niet weer te geven. Is het beeld dat we op basis van de portretten van Mor verkregen hebben eigenlijk wel het correcte beeld van vrouwelijke schoonheid in de tweede helft van de zestiende eeuw? Om deze vraag te beantwoorden, bespraken we een aantal werken van andere kunstenaars. Enerzijds ging het over kunstenaars die voor een hof werkten en anderzijds kwamen kunstenaars aan bod die de vraag naar portretten afkomstig van de burgerij trachtten te beantwoorden. Uit hun portretten kwam hetzelfde beeld van vrouwelijke schoonheid naar voren. We kunnen er zeker van zijn dat Anthonis Mor evenals de andere kunstenaars de poserende idealiseerde. We hoeven maar te denken aan de lange vingers die alle vrouwen kenmerken. De mate waarin de poserende werd geïdealiseerd door de kunstenaar is echter moeilijk na te gaan vermits we de geportretteerde nooit in levenden lijve hebben gezien. Toch menen we te stellen dat op basis van de verscheidenheid in beeldende bronnen en literaire bronnen een reëel beeld over vrouwelijke schoonheid vanaf 1550 is ontstaan.

Er rest ons echter nog de vraag of het de kunstenaars zijn geweest die een dergelijk ideaal in het leven hebben geroepen, dan wel de dichters? We zijn eerder geneigd om in te stemmen met Lorne Campbell dat het de kunstenaars zijn geweest die het schoonheidsideaal hebben vormgegeven en hebben gestuurd.<sup>199</sup> Er waren verschillende redenen waarom de zestiende-eeuwer een portret bij een veelgevraagde kunstenaar bestelde. De vrouwelijke schoonheid die in de staatsportretten tot uiting kwam, moet heel wat vrouwen in de samenleving hebben beïnvloed en hebben aangespoord om zich in de mate van het mogelijke daaraan te conformeren. De dames uit de burgerij imiteerden hun Habsburgse superieuren. Dit betekent dat de vrouwen uit de burgerij zich spiegelde aan de weergegeven schoonheid. Een dichter kan in zijn verbeelding een schoonheidsideaal voorstaan en dat ideaal op papier vereeuwigen maar we kunnen ons de vraag stellen of de impact van beelden, in een samenleving waar beeldmateriaal bijzonder schaars was, niet groter is dan deze van woorden? Bovendien hebben we gezien dat ondanks de kritieken van heel wat auteurs, dus ondanks de geschreven woorden, op de belangstelling voor het uiterlijk de vrouwen gefocust bleven op hun uiterlijk.

---

<sup>199</sup> L. Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londen / New Haven, Yale University Press, 1990, p. 14

## Besluit

In hoofdstuk vijf werden de opvattingen uit de voorgaande hoofdstukken kort herhaald en werd reeds een besluit gevormd. Om de verhandeling op een correcte manier te beëindigen worden in wat volgt de hoofdpunten nog eens op een rij gezet.

Uit de voorgaande hoofdstukken werd duidelijk dat schoonheid in relatie tot de vrouw ruim geïnterpreteerd werd. We bespraken niet enkel de lichamelijke schoonheid maar ook de cosmetica, de kleding, de juwelen en tevens ook de gepaste houdingen. We plaatsten de vrouwelijke schoonheid vanaf 1550 in haar maatschappelijk kader en belichtten een aantal opmerkelijke gebeurtenissen van de zestiende-eeuwse samenleving. In de besproken periode werden de Zuidelijke Nederlanden gedomineerd door de Spaanse overheersing waarbij de Spaanse invloed in alle aspecten van het dagelijkse leven doordrong. Dit kwam zeer duidelijk tot uiting in de mode die vanaf de jaren 1550 het vrouwelijke lichaam volledig bedekte en in sombere kleuren tooide. De Spaanse tak der Habsburgers bracht vrouwelijke regentessen in de Zuidelijke Nederlanden. Maar de vrouwelijke sekse werd in de zestiende eeuw nog steeds als het zwakke, onderworpen geslacht gezien. De vrouw was een fragiel wezen dat zich gemakkelijk liet beïnvloeden en daardoor op het slechte pad raakte met als gevolg dat ze de hele samenleving schade kon toebrengen. Men was pas veilig wanneer vrouwen de raad van hun echtgenoten opvolgden, zich verdiepten in de gebedenboeken en een leven binnen huiselijke kring leidden. Indien een vrouw toch een publieke rol diende te vervullen, zoals de regentessen, dan diende ze meer mannelijke kwaliteiten te ontwikkelen. Een vrouw in de publieke sfeer werd stevast blootgesteld aan kritiek. Het onderscheid tussen publiek en privaat kunnen we doortrekken naar de schoonheid in relatie tot de vrouw. De zestiende-eeuwers maakten immers een onderscheid tussen uiterlijke en innerlijke schoonheid. Men had kritiek op de uiterlijke schoonheid ten voordele van de innerlijke deugdzaamheid. De kritieken spitsten zich toe op de vergankelijkheid van fysieke schoonheid en op het gevaar dat ervan kon uitgaan. Door middel van haar schoonheid kon de vrouw, de man verleiden en misleiden wat hun beiden in het ongeluk stortte. Natuurlijke schoonheid was te verkiezen boven artificiële schoonheid want in het laatste geval werd een geschenk van God gewijzigd. Maar in geen geval mocht men uiterlijke schoonheid aanbidden. Het was innerlijke deugdzaamheid wat hoog stond aangeschreven.

In de tweede helft van de zestiende eeuw was het niet alleen de regerende dynastie maar was het ook het zogenaamde beschavingsproces dat de vrouwelijke schoonheid beïnvloedde. Het civilisatieproces liet zich onder meer in de literatuur en in de kunst gevoelen. Wat de literatuur betreft, bespraken we de zogenaamde vrouwenlisten maar ook de wellevendheidsboekjes waarin

regels voor gepast gedrag voor vrouwen werden uitgewerkt. In de boekjes voor de goede manieren werd er vanzelfsprekend belang gehecht aan het uiterlijke gedrag. Maar enkel en alleen vanuit de opvatting dat het uiterlijk als een spiegel van het innerlijk fungeerde. De talrijke regeltjes om quasi elk lichaamsonderdeel in verschillende situaties op een gepaste wijze te houden, werden door de dames, die door Anthonis Mor in beeld werden vereeuwigd, in praktijk gebracht. Er was echter één regel die ze, onder druk van de sociale groep waarvan zij deel uitmaakten, weigerden na te volgen, met name dat het innerlijk doorheen het uiterlijke gedrag zichtbaar diende te zijn. Zichtbare schoonheid was voor de eigentijdse vrouwen belangrijker. Ze besteedden aandacht aan hun uiterlijk ondanks de kritieken van de literatoren. Fysieke schoonheid was een distinctiemiddel. Alles wat het uiterlijk in de kijker kon plaatsen, kleding, cosmetica en accessoires, waren uitingen van sociale voornaamheid. De sociale status was in de zestiende eeuw bijzonder belangrijk en de portretten dienden te getuigen van de plaats die het individu in de samenleving innam. Voor de opdrachtgevers werd de Erasмияanse gedachte dat het uiterlijk de spiegel van het innerlijk was veronachtzaamd ten voordele van het uiterlijk als uiting van sociale status. Hoewel Anthonis Mor probeerde om het innerlijk te veruitwendigen en als dusdanig zijn geliefde kunst tot de vrije kunsten te laten toetreden, bleek dit een bijzonder moeilijke opgave gezien de eisen van zijn opdrachtgevers en gezien zijn eigen onderworpenheid aan de hofetiquette dat op haar beurt eveneens een uiting was van het civilisatieproces. Maar in de literatuur over de vrouwelijke schoonheid was het niet allemaal kommer en kwel. Fysieke schoonheid werd immers geprezen door verliefde mannen. Dit liet ons toe het schoonheidsideaal van de tweede helft van de zestiende eeuw te achterhalen. De portretten vormen belangrijke getuigen van het feit dat de eigentijdse vrouwen zich bewust waren van het heersende schoonheidsideaal en zich aan dat ideaal trachtten te conformeren. Literaire bronnen en beeldende bronnen staan diametraal tegenover elkaar wanneer het innerlijke versus uiterlijke schoonheid betreft maar ze vinden elkaar opnieuw wanneer het over het schoonheidsideaal gaat.

Tot slot willen we het onderzoek doortrekken tot onze contemporaine samenleving. Ook vandaag is er nog een dominante code aanwezig. Ook vandaag heerst er een schoonheidsideaal en zijn er mensen die tegen dat schoonheidsideaal reageren. We hoeven maar te denken aan de recente reacties tegen de modellenwereld. We hebben de indruk dat onze hedendaagse samenleving geconcentreerd is op uiterlijke schoonheid. Van jongs af aan worden jongeren erop attent gemaakt om bezig te zijn met hun uiterlijk. Ze beoordelen zichzelf en anderen op basis van fysieke schoonheid. Er wordt vandaag nog steeds een onderscheid gemaakt tussen uiterlijk en



innerlijk maar net als de opdrachtgevers van Anthonis Mor komt de nadruk te liggen op de fysieke schoonheid van een individu. Het innerlijke, de persoonlijkheid komt op de tweede plaats. Er zijn kritieken op onze hedendaagse belangstelling voor iemands uiterlijk maar desondanks blijven we gefocust op het fysieke voorkomen.

Controverse ten aanzien van vrouwelijke schoonheid was dus helemaal niet zo eigenaardig, met andere woorden discussies in verband met schoonheid van de vrouw zijn van alle tijden.

## Bibliografie

### Hoofdstuk 1

Zij over wie veel geschreven werd. Literatuur over en voor vrouwen.

Antonioli R. (ed.), *Henri Corneille Agrippa: De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, Genève, Librairie Droz S. A., 1990, pp. 91 - 120

Berriot – Salvadore Evelyne, 'De vrouw in de geneeskunde en natuurwetenschap' in: *Geschiedenis van de vrouw. Van Renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 279 – 313

Bleyerveld Yvonne, 'Machtige vrouwen, dwaze mannen' in: *Tentcat. Dames met Klasse, Margareta van York, Margareta van Oostenrijk (Mechelen, Lamot, 17 september – 18 december 2005)*, Leuven, Davidsfonds, 2005, pp. 167 – 175

Boyden J. M., *The Courtier and the King: Ruy Gomez de Silva, Philip II and the Court of Spain*, Berkeley, University of California Press, 1995

Braekman W. L., *Der vrouwen nature ende complexie*, Sint Niklaas, Danthe, 1980, pp. 14 – 18

Braekman W. L., *Dat bedroch der vrouwen*, Brugge, Marc Van de Wiele, 1983, pp. 10 – 17

Brown – Grant Rosalind, *Christine de Pizan and the moral defence of women. Reading beyond gender*, Cambridge, University Press, 1999

Bruaene Van Anne – Laure, 'Brotherhood and sisterhood in the chambers of Rhetoric in the Southern Low Countries', in: *The Sixteenth century journal*, volume XXXVI, no. 1, spring 2005, pp. 11 – 35

Caron Marlies, 'Goede en slechte vrouwen in de kerkelijke traditie' in: *Tentcat. Helse en Hemelse vrouwen, schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur (Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, 5 maart – 15 mei 1988)*, Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, 1988, pp. 6 – 20

Cassagrande Carla, 'De vrouw onder toezicht' in: *Geschiedenis van de vrouw. Middeleeuwen*, Amsterdam, Agon BV, 1991, pp. 71 – 105

Claes Tom, *Cursus seksuele en relatie – ethiek*, facultair keuzevak Universiteit Gent, academiejaar 2006 – 2007, p. 121 en pp. 162 - 163 en p. 175

Elias Norbert, *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken*, Utrecht, Het Spectrum BV, 1990

Elias Norbert, *De hofsamenleving. Een sociologische studie van koningschap en hofaristocratie*, Amsterdam, Boom, 1997, pp. 114 - 167

Erasmus Desiderius, *Gemeene Duytsche spreekwoorden: Adagia ofte Proverba gheenoemt*, Campen, Peter Warnersen, 1550, p. 44

Fantazzi C., Mattheeussen C. (eds.), *De Institutione Feminae Christianae Liber secundus et Liber Tertius*, Boston/ Keulen/ Leiden, Brill, 1998

Farge Arlette, Zemon Davis Natalie (eds.), *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, p. 195

Gerbrandy Piet, *Quintilianus. De opleiding tot redenaar*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2001, pp. 29 – 90 en pp. 557 - 610

Grave De Marie - Agnes, *Den Triumphe ende tpalleersel vanden vrouwen*, Thomas van der Noot, ongepubliceerde licentiaatverhandeling, Universiteit Gent, promotor Dirk Coigneau, academiejaar 1980 – 1981, pp. 88 – 89

Groote De Berlinde, *Den Triumphe ende tpalleersel der vrouwen*, Thomas van der Noot, ongepubliceerde licentiaatverhandeling, Universiteit Gent, promotor Dirk Coigneau, academiejaar 1980 – 1981, pp. 68 – 90

Haakman Anton, *Baldassar Castiglione: Het boek van de hoveling*, Amsterdam, Contact, 1991, p. 184

Haverkamp Anite W. G., ‘Maria Magdalena een voorbeeldige heilige’ in: *Tentcat. Helse en hemelse vrouwen, schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur (Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, 5 maart – 15 mei 1988)*, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1988, pp. 65 – 72

Houwaert Jehan Baptista, *Pegasides Pleyn ende Den Lust – Hof der maeghden*, Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1584

Hufton Owen, ‘Vrouwen, werk en gezin’ in: *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 13 – 40

Installé Henri, *De betovering van de vrouw. H. C. Agrippa: een magiër op de feministische toer ten tijde van Margareta van Oostenrijk*, Mechelen, Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 2003 (i.e. 2004)

Jordan Constance, ‘Feminism and the Humanists: the case of Sir Thomas Elyot’s Defence of Good Women’ in: *Rewriting the renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/Londen, The University of Chicago Press, pp. 242 – 258

Landtsheer De Jeanine, Houdt Van Toon, *Desiderius Erasmus, Etiquette*, Amsterdam, Athenaeum – Polak en Van Genneep, 2001

Matthews Grieco Sara F., ‘Lichaam, uiterlijk en seksualiteit’ in: *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 41 – 76

Niekus Moore Cornelia, ‘Niet de geboorte maar de gewoonte. Johan van Beverwijcks Van de utnemenheit des vrouwelicken geslachts in een Europese context’ in: *De vrouw in de renaissance*, Amsterdam, University Press, 1994, pp. 28 – 41

Noot Van Der Thomas, *Den Roseghaert van den bevruchten vrouwen*, Antwerpen, Symon Cock, ca. 1540, s.p.

Pleij Herman, *De sneempoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*, Amsterdam/Leuven, Meulenhoff/Kritak, 1988

Pleij Herman, *'t Is al vrouwenwerk: refreinen van Anna Bijns*, Amsterdam, Querido, 1994

Poel van der Dieuwke E. (ed.), *Het Antwerps Liedboek*, Tiel, Lannoo nv, 2004, pp. 37 – 39

Quilligan Maureen, *The Allegory of Female Authority. Christine De Pizan's Cité des Dames*, Ithaca/Londen, Cornell University Press, 1991

Rummel Erika (ed.), *Erasmus on women*, Buffalo/Londen/Toronto, University of Toronto Press, 1996

Sallmann Jean Michel, 'Heksen' in : *Geschiedenis van de vrouw. Van renaissance tot de moderne tijd*, Amsterdam, Agon BV, 1992, pp. 363 – 375

Schenkeveld – van der Dussen Riet, *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroeg – moderne tijd 1550 – 1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, p. 89

Triest Monika, *Macht, vrouwen en politiek 1477 – 1558. Maria van Bourgondië, Margareta van Oostenrijk, Maria van Hongarije*, Leuven, Van Halewijck, 2000, p. 167

Waterschoot Werner, *Lucas D'Heere Den Hof en Boomgaard der Poësie*, Zwolle, W.E.J. Tjeenk Willink, 1969, p. 46

## Hoofdstuk 2

De ambivalente houding ten aanzien van de portretkunst in de zestiende eeuw.

Bury John Bernard, 'Francisco de Holanda's treatise on portraiture' in: *Portugal e Espanha in entre a Europa e além mar: IV Simpósio Luso – Espanhol de História da Arte*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, 1988/89, pp. 87 – 103

Campbell Lorne, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londen / New Haven, Yale University Press, 1990, pp. 149 – 157

Coppens Thera, *Antonius Mor hofschilder van Karel V*, Baarn, de Prom, 1999, pp. 7 – 8

Friedländer Max J., *Antonius Mor and his contemporaries*, Brussel/Leiden, La Connaissance/A.W. Sijthoff, 1975, p. 48

Huvenne Paul, *Pieter Pourbus meester- schilder 1524 – 1584*, Brugge, Brugge Stad en Gemeentekrediet, 1984, p. 207

Jenkins Marianna, 'The State Portrait. Its origin and evolution' in: *Monographs on archaeology and fine arts*, the College Art Association of America in conjunction with the Art Bulletin, Study number 3, 1947

Kinney Arthur F., *Nicholas Hilliard's Art of Limning*, Boston, Northeastern University Press, 1983

Woodall Joanna, 'Honour and profit. Anthonis Mor and the status of portraiture' in: *Nederlandse portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, Leids kunsthistorisch jaarboek, 8, 's Gravenhage, SDU Uitgeverij, 1990, pp. 69 – 89

### Hoofdstuk 3

#### De vrouw in beeld: de portretkunst van Anthonis Mor.

Bätschmann Oskar, Griener Pascal, *Hans Holbein*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1997, pp. 149 - 193

Brock Maurice, *Bronzino*, Parijs, Flammarion, 2002, pp. 60 – 103 en pp. 182 – 211

Buck Stephanie, *Tentcat. Hans Holbein de Jonge 1497/98 – 1543. Portretschilder van de Renaissance* (Den Haag, Mauritshuis, 16 augustus – 16 november 2003), Zwolle, Waanders Uitgevers, 2003

Campbell Lorne, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londen / New Haven, Yale University Press, 1990, pp. 1 – 41 en pp. 227 - 246

Eco Umberto, *De geschiedenis van de schoonheid*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005, pp. 193 – 213

Foister Susan, *Tentcat. Holbein in England (Londen, Tate Britain, 28 september 2006 – 7 januari 2007)*, Londen, Tate Publishing, 2006

Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries volume 13*, Brussel/Leiden, La Connaissance/A.W. Sijthoff, 1975, pp. 46 – 50 en pp. 51 - 56

Groeneveld Elizabeth E. H., 'Een herziene biografie van Anthonis Mor' in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981, pp. 97 – 117

Huvenne Paul, *Pieter Pourbus meester – schilder 1524 – 1584*, Brugge, Brugge Stad en Gemeentekrediet, 1984

Marlier Georges, *Anthonis Mor Van Dasborst (Antonio Moro)*, Brussel, Palais des Academies, 1934, pp. 58 - 63

Miedema Hessel, *Karel Van Mander. The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilderboeck (1603 – 1604)*, Doornspijk, Davaco, 1994, pp. 180 – 234

Wethey Harold E., *The Paintings of Titian Volume II The Portraits*, Londen, Phaidon Press, 1971

Williams Jay, *De wereld van Titiaan ca. 1488 – 1576*, Amsterdam, NV Het Parool, 1970

Woodall Joanna, *The portraiture of Anthonis Mor*, ongepubliceerde PhD, Londen, University of London, 1990, 2 volumes

## Hoofdstuk 4

### Mode in de tweede helft van de zestiende eeuw.

Ashelford Jane, *The Art of Dress; clothes and society 1500 – 1914*, Londen, The National Trust, 1996, pp. 15 - 53

Boucher François, *Histoire du costume en occident de l' antiquité a nos jours*, Parijs, Flammarion, 1965, pp. 218 – 250

Cassagrande Carla, 'De vrouw onder toezicht' in : *Geschiedenis van de vrouw. Middeleeuwen*, Amsterdam, Agon BV, 1991, pp. 71 - 105

Conrads Marian, *Handboek kostuumaccessoires*, Baarn, Tirion, 1990, pp. 56 – 71

Elias Norbert, *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken*, Utrecht, Het Spectrum BV, 1990, p. 199

Fantazzi C., Mattheeussen C. (eds.), *De Institutione Feminae Christianae Liber secundus et Liber Tertius*, Boston/Keulen/Leiden, Brill, 1998, pp. 103 – 113

Green Ruth M., *Costume and Fashion in colour 1550 – 1760*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1975, pp. 7 – 13 en pp. 14 – 34

Groote De Berlinde, *Den Triumphe ende tpalleersel der vrouwen*, Thomas van der Noot, ongepubliceerde licentiaatsthesis, Universiteit Gent, promotor Dirk Coigneau, academiejaar 1980 – 1981, p. 124

Haakman Anton, *Baldassar Castiglione: Het boek van de Hoveling*, Amsterdam, Contact, 1991, p. 188

Herald Jacqueline, 'Renaissance Dress in Italy 1400 – 1500' in *The History of Dress Series*, Londen / New Jersey, Bell and Hyman / Humanities Press, 1981, pp. 149 – 165

Landtsheer De Jeanine, Houdt Van Toon, *Desiderius Erasmus, Etiquette*, Amsterdam, Athenaeum – Polak en Van Genneep, 2001, p. 26

Laver James, *Cantecleer Kostuumgeschiedenis*, Schoten, Uitgeverij Westland, 1979 – 1983, pp. 74 – 102

Matthews Paul, 'De kleren maken de vrouw. Opsmuk, status en modes aan het Mechelse hof' in: *Tentcat. Dames met Klasse, Margareta van York, Margareta van Oostenrijk (Mechelen, Lamot, 17 september – 18 december 2005)*, Leuven, Davidsfonds, 2005, pp. 147-153

Owen Hughes Diane, 'Mode: makers en dragers' in: *Geschiedenis van de vrouw. Middeleeuwen*, Amsterdam, Agon BV, 1991, pp. 139 – 160

Rummel Erika (ed.), *Erasmus on women*, Buffalo/Londen/Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 105

Walgrave Jan (ed.), *Tentcat. Sieraad, symbool, signaal (Antwerpen, Koningin Fabiolazaal 19 juni – 15 oktober 1995)*, Antwerpen, Provinciebestuur van Antwerpen, 1995, pp. 14 - 49

Westerman Bulgarella Mary, 'Costume in fifteenth – century Florentine portraits of women' in *Virtue and Beauty Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, Oxford / Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 89 - 95

Woodall Joanna, *The portraiture of Anthonis Mor*, ongepubliceerde PhD, Londen, University of London, 1990, 2 volumes, p. 178

## Hoofdstuk 5

Een vergelijking tussen de literaire bronnen en de beeldende bronnen.

Campbell Lorne, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, Londen / New Haven, Yale University Press, 1990, pp. 1 - 41

## Herkomst van de afbeeldingen.

### **Stamboom huis van Habsburg**

Afbeelding 1: op basis van gegevens uit doctoraat Woodall Joanna, *The portraiture of Anthonis Mor*, ongepubliceerde PhD, Londen, University of London, 1990, 2 volumes, p. 108

### **Anthonis Mor**

Afbeelding 2: website <http://commons.wikimedia.org>

Afbeelding 3: Coppens Thera, *Antonius Mor hofschilder van Karel V*, Baarn, de Prom, 1999, afbeelding XIII

Afbeeldingen 4 tot en met 7: website <http://pintura.aut.org>

Afbeelding 8: Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, afbeelding 397

Afbeelding 9: website <http://cgfa.sunsite.dk>

Afbeelding 10: Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, afbeelding 373

Afbeeldingen 11 en 12: website <http://pintura.aut.org>

Afbeelding 13: Herzog Erich, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Hanau, Hans Peters Verlag, 1969, afbeelding 16

Afbeelding 14: website Rijksmuseum Amsterdam <http://www.rijksmuseum.nl>

Afbeeldingen 15 en 16: Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, afbeeldingen 405 en 398

### **Agnolo Bronzino**

Afbeeldingen 17 tot en met 21: Maurice Brock, *Bronzino*, Parijs, Flammarion, 2002, pp. 70 – 91

### **Hans Holbein de Jonge**

Afbeeldingen 22 en 23: Bättschmann Oskar, Griener Pascal, *Hans Holbein*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1997, p. 171 en p. 191

Afbeeldingen 24, 25 en 26: Buck Stephanie, *Hans Holbein de Jonge 1497 / 98 – 1543. Portretsbilder van de Renaissance*, Cat. n.a.v. tentoonstelling Den Haag, Mauritshuis, 16 augustus – 16 november 2003, Zwolle, Waanders Uitgevers, 2003, p. 30, p. 31 en p. 117

### **Tiziano Vecellio**

Afbeeldingen 27 en 28: Williams Jay, *De wereld van Titiaan ca. 1488 – 1576*, Amsterdam, NV Het Parool, 1970, p. 94 en p. 142



Afbeelding 29: Romano Eileen, *Titan*, New York, Art Classics, Rizzoli International Publications Inc., 2006, p. 103

Afbeeldingen 30 en 31: website Staatliche Kunstsammlungen Dresden <http://bildarchiv.skd-dresden.de>

Afbeelding 32: Williams Jay, *De wereld van Titiaan ca. 1488 – 1576*, Amsterdam, NV Het Parool, 1970, p. 97

### **Meester van 1540**

Afbeeldingen 33, 34 en 35: Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, afbeeldingen 248, 250 en 266

### **Willem Key**

Afbeeldingen 36 en 37: Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, afbeeldingen 280 en 282

Afbeelding 38: Hoogewerff G. J., 'Werken van Willem Key' in: *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde en kunstgeschiedenis en de Universitaire stichting, driemaandelijks uitgave, jaargang XVII, 1947 – 1948, p. 43

Afbeelding 39: Friedländer Max J., *Antonis Mor and his contemporaries*, Brussel / Leiden, La Connaissance / A. W. Sijthoff, 1975, afbeelding 288

### **Pieter Pourbus**

Afbeeldingen 40 – 44: Huvenne Paul, *Pieter Pourbus meester – schilder 1524 – 1584*, Brugge, Brugge Stad en Gemeentekrediet, 1984, p. 211, p. 223, p. 229, p. 245, p. 247

### **Kostuumboek Vecellio**

Afbeeldingen 45 en 46: Vecellio Cesare, *Costumes anciens et modernes - Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio*, Parijs, Firmin Didot Frères Fils et Cie, 1860, pp. 244 – 248

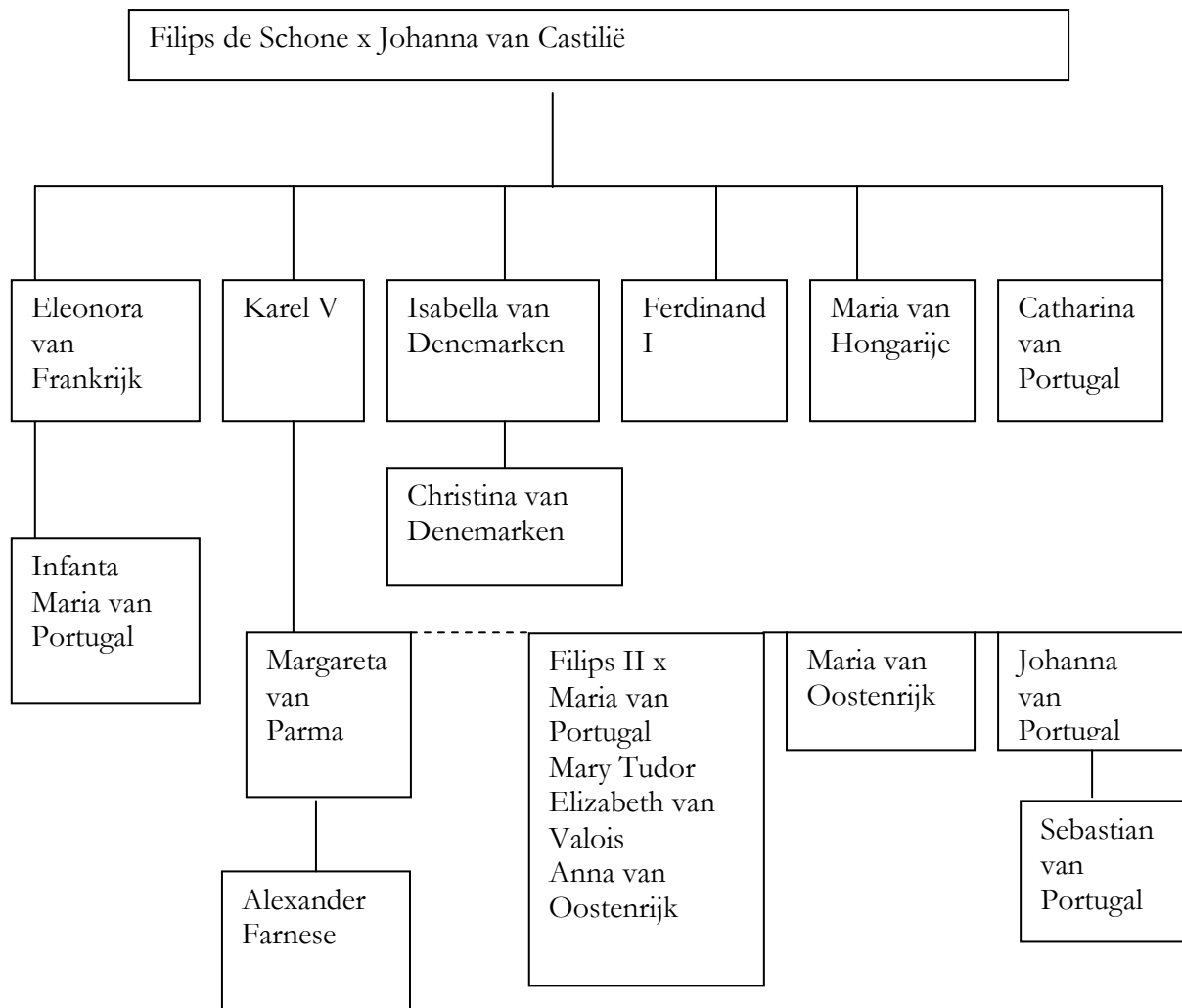
### **Vleugelmutsen**

Afbeelding 47: Marian Conrads, *Handboek Kostuumaccessoires*, Baarn, Tirion, 1990, p. 61

## Bijlagen

# Stamboom van het huis van Habsburg

Afbeelding 1



## Anthonis Mor

Afbeelding 2



Zelfportret Anthonis Mor, Florence, Galleria degli Uffizi, 1558.

Afbeelding 3



Portret van Maria van Oostenrijk, Madrid, Museo del Prado, 1551, olieverf op doek, 181 x 90 cm.



Afbeelding 4



Portret van Catharina van Portugal, Madrid, Museo del Prado, 1551 – 1553, olieverf op paneel, 107 x 84 cm.

Afbeelding 5



Portret van Maria van Portugal, Madrid, Convento de las Descalzas Reales, 1551 – 1552, olieverf op doek, 100,5 x 84,2 cm.



Afbeelding 6



Portret van Mary Tudor, Madrid, Museo del Prado, 1554, olieverf op paneel, 109 x 84 cm.



Afbeelding 7



Portret van Johanna van Portugal, Madrid, Museo del Prado, 1559 – 1561, olieverf op doek, 195 x 104 cm.

Afbeelding 8



Portret van Elizabeth van Valois, Eindhoven, Philips Collectie, 1559 – 1561 of 1561 – 1568, olieverf op doek, 106 x 91 cm.

Afbeelding 9



Portret van Margareta van Parma, Berlijn, Gemäldegalerie, ca. 1562, olieverf op doek, 106 x 75,5 cm.



Afbeelding 10



Portret van Anna van Oostenrijk, Wenen, Kunsthistorisches Museum, 1570, olieverf op doek,  
161 x 110 cm.

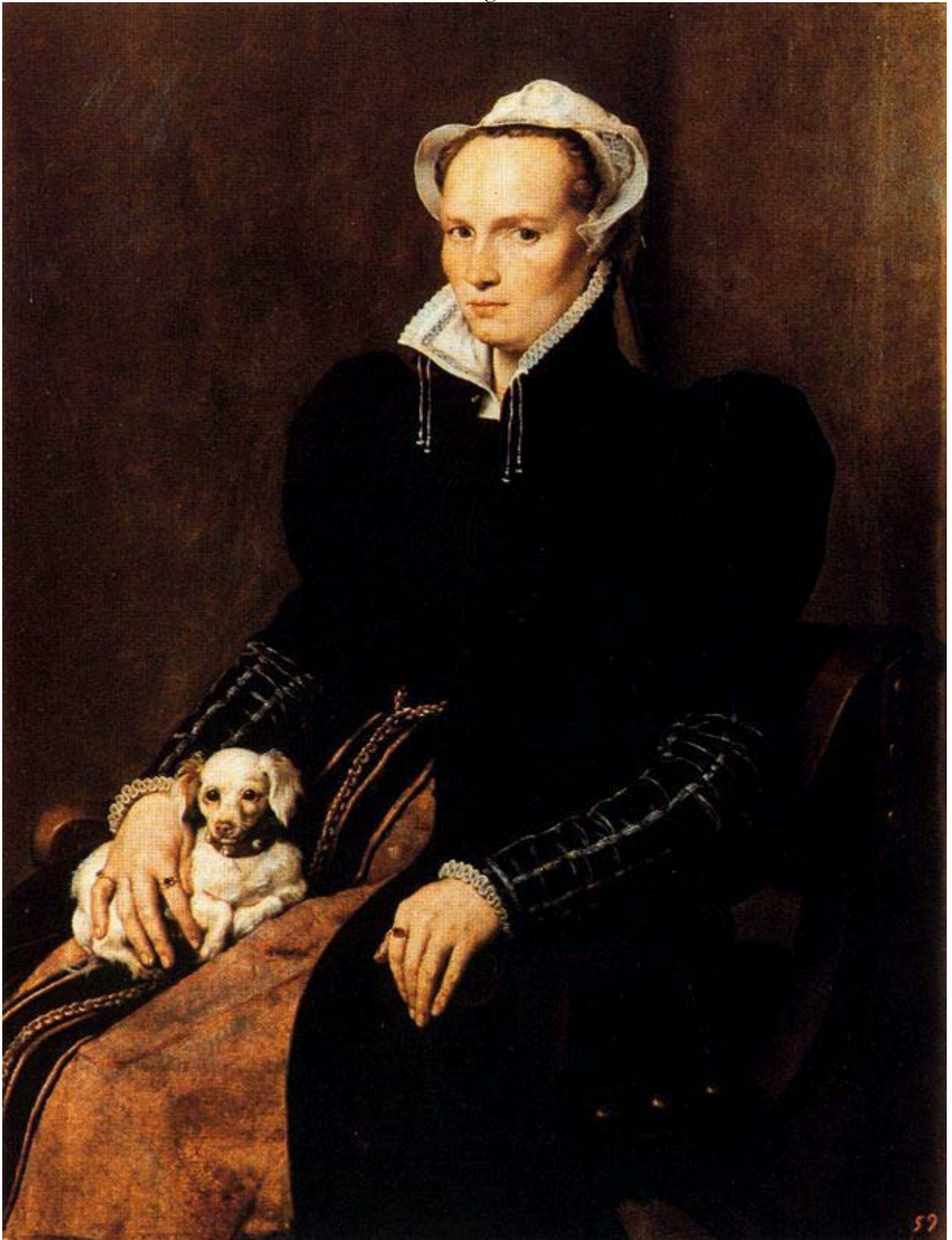
Afbeelding 11



Portret van vrouw met de bloemenkrans, Madrid, Museo del Prado, late jaren 1550, olieverf op doek, 95 x 76 cm.



Afbeelding 12



Portret van zittende vrouw met hond, Madrid, Museo del Prado, 1550 – 1560, olieverf op paneel, 100 x 80 cm.

Afbeelding 13



Portret van de vrouw van Joannes Gallus, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1559, olieverf op paneel (eik), 85,5 x 59 cm.



Afbeelding 14



Portret van een zittende vrouw vermoedelijk Anne Fernely, Amsterdam, Rijksmuseum, midden jaren 1560, olieverf op paneel maar in 1872 op doek getransfereerd, 88 x 75,5 cm.



Afbeelding 15



Portret van een zittende vrouw, Chicago, Art Institute, jaren 1560, olieverf op paneel, 122,6 x 89,6 cm.

Afbeelding 16



Portret van zittende vrouw met papegaai, Glasgow, Hunterian Art Gallery, 1568, olieverf op paneel (eik), 120 x 94,7 cm.

Agnolo Bronzino

Afbeelding 17



Portret van een vrouw met een kleine hond, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, begin jaren 1530, olie op paneel, 89 x 70 cm.

Afbeelding 18



Portret van Lucrezia Panciatichi, Florence, Galleria degli Uffizi, ca. 1541, olie op paneel, 102 x 85 cm.



Afbeelding 19



Portret van Eleonora van Toledo met haar zoon Giovanni, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1545, olie op paneel, 115 x 96 cm.

Afbeelding 20



Portret van een vrouw, Turijn, Galleria Sabauda, ca. 1550 – 1555, olie op paneel, 109 x 85 cm.

Afbeelding 21



Portret van een vrouw in een rood kleding met een blonde kleine jongen, Washington D. C., National Gallery of Art, 1540 herwerkt 1545 – 1546, olie op paneel, 99 x 76 cm.

Hans Holbein de Jonge

Afbeelding 22



Portret van een Dame, waarschijnlijk een lid van de familie Cromwell, Toledo, Museum of Art, 1536 – 1540, olie op paneel, 74 x 51 cm.



Afbeelding 23



Portret van Christina van Denemarken, Londen, National Gallery, 1538, olie op paneel, 179 x 82,5 cm.

Afbeelding 24



Portret van Anna van Kleef, Parijs, Musée du Louvre, ca. 1539, perkament op doek, 65 x 48 cm.

Afbeelding 25



Portret van Anna van Kleef, omgeving Bartholomäus Bruyn de Oude, Oxford, St. John's College, olie op paneel.



Afbeelding 26



Portret van Jane Seymour, Wenen, Kunsthistorisches Museum, ca. 1536 – 1537, olie op paneel, 65 x 40,5 cm.

## Tiziano Vecellio

Afbeelding 27



Portret van Isabella d' Este in zwart, Wenen, Kunsthistorisches Museum, 1534 – 1536, olie op doek, 102 x 64 cm.



Afbeelding 28



Portret van Keizerin Isabella, Madrid, Museo del Prado, 1548, 117 x 98 cm.



Afbeelding 29



Portret van Eleonora Gonzaga della Rovere, Florence, Galleria degli Uffizi, 1536 – 1538, olie op doek, 114 x 122 cm.

Afbeelding 30



Portret van Lavinia als bruid met een waaier, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie, ca. 1555, olie op doek, 102 x 86 cm.



Afbeelding 31



Portret van Lavinia als matrone, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie, ca. 1560, olie op doek, 103 x 86,5 cm.

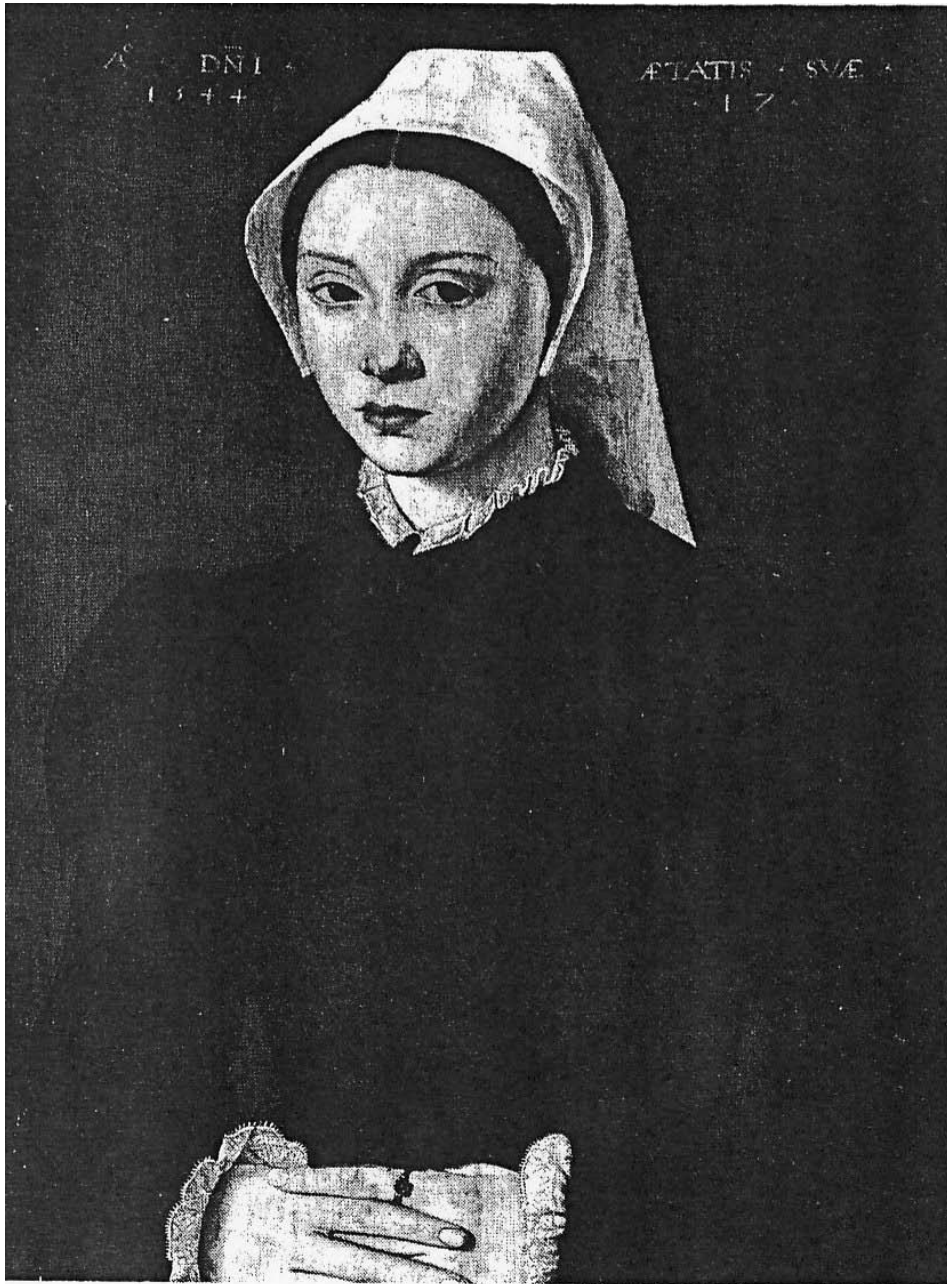
Afbeelding 32



Portret van La Bella, Florence, Pitti Galleria, 1536, olie op doek, 75 x 69 cm.

Meester van 1540

Afbeelding 33



Portret van de vrouw van Gillis van Schoonbeke, Antwerpen, KMSK, 59 x 44 cm.

Afbeelding 34



Portret van een vrouw, Keulen, Wallraf – Richartz –Museum, 1544, 59 x 45 cm.



Afbeelding 35



Portret van een vrouw met een papegaai en een gitaar, Parijs, Custodia Foundation (F. Lugt collectie), Institut Néerlandais, zonder datum, 70 x 55 cm.

Willem Key

Afbeelding 36



Portret van een dame, Berlijn, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, 1543, getransfereerd op doek, 90 x 81 cm.

Afbeelding 37



Portret van een koppel, vrouw, Verona, Musei Civici, 1556, 80 x 61 cm.

Afbeelding 38



Portret van Johanna Reyne, particulier bezit, zonder datum.



Afbeelding 39



Portret van een dame, Montreal, Dominion Gallery, zonder datum, 78,7 x 62,2 cm.

## Pieter Pourbus

Afbeelding 40



Portret van Jacquemyne Buuck, Brugge, Groeningemuseum, 1551, olieverf op paneel (eik), 97,5 x 71,2 cm.

Afbeelding 41



Portret van Livina van der Beke, privé – verzameling, 1558, olieverf op paneel (eik), 97 x 70 cm.



Afbeelding 42



Portret van een zesentwintigjarige vrouw, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1565, olieverf op paneel, 49 x 39,5 cm.

Afbeelding 43



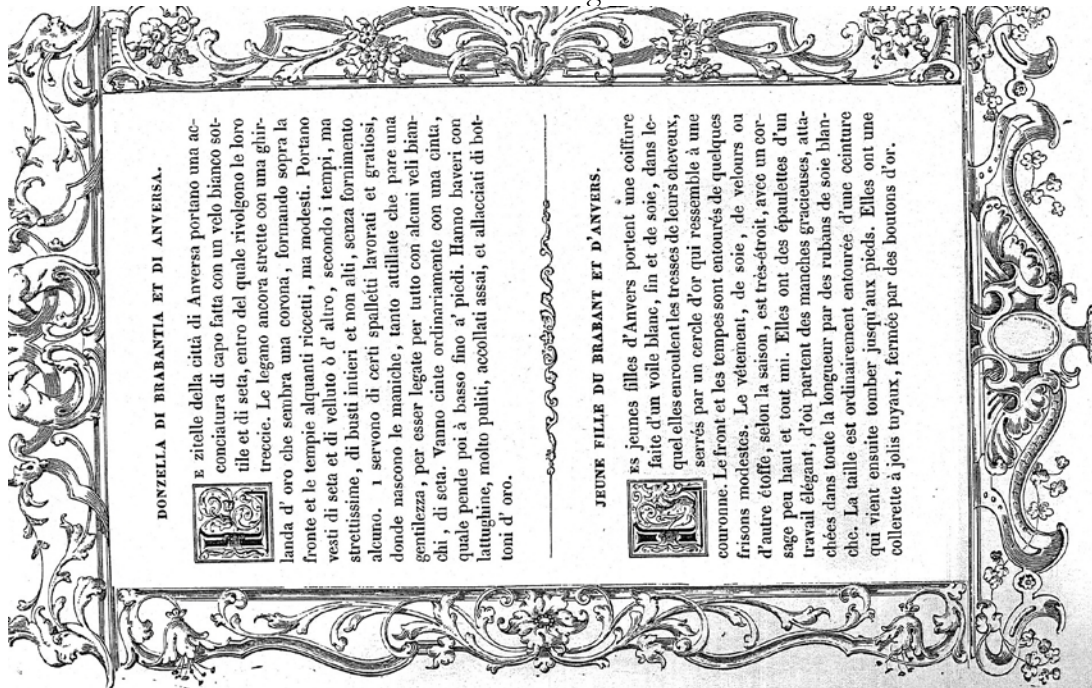
Portret van een achttienjarige echtgenote, Montreal, Collection of Mr. and Mrs. M. Hornstein, 1574, olieverf op paneel (eik), 49,7 x 35,9 cm.

Afbeelding 44



Portret van een onbekende vrouw, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, ca. 1575, olieverf op paneel (eik), 35 x 29 cm.



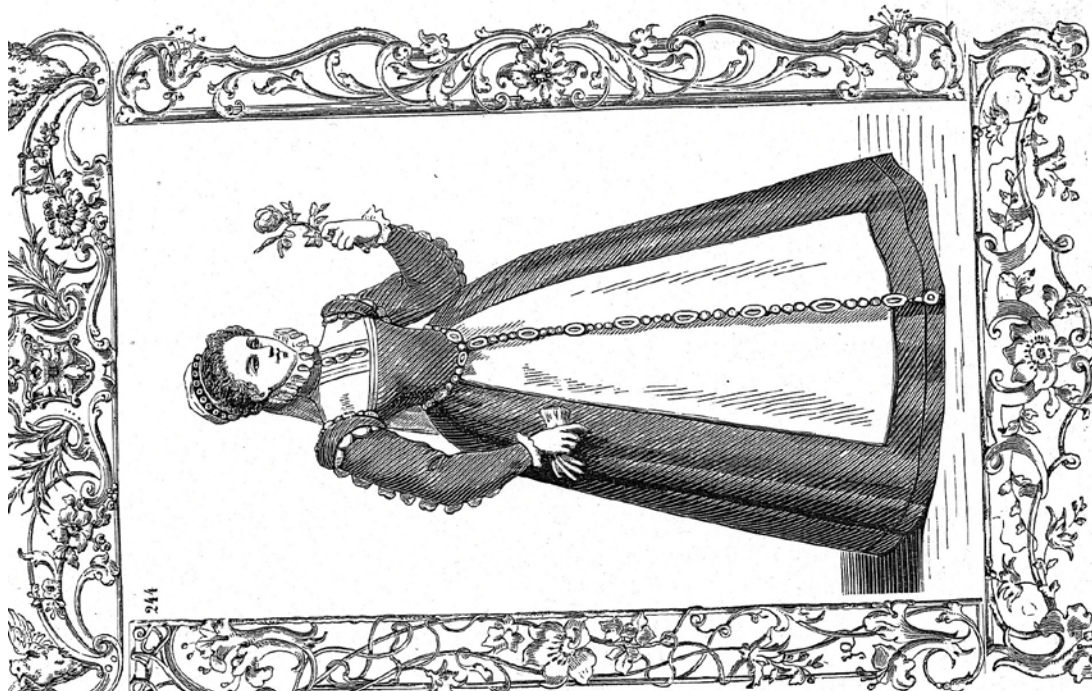


**DONZELLA DI BRABANTIA ET DI ANVERSA.**

**L**e zitelle della città di Anversa portano una acconciatura di capo fatta con un velo bianco sottile et di seta, entro del quale rvolgono le loro trecce. Le legano ancora strette con una ghirlanda d'oro che sembra una corona, formando sopra la fronte et le tempie alquanti ricetti, ma modesti. Portano vesti di seta et di velluto ò d'altro, secondo i tempi, ma strettissime, di busti intieri et non alti, senza fornicamento alguno. I servono di certi spalletti lavorati et gratiosi, donde nascono le maniche, tanto attillate che pare una gentilezza, per esser legate per tutto con alcuni velli bianchi, di seta. Vanno cinte ordinariamente con una cinta, quale pende pot à basso fino a' piedi. Hanno bavari con lattaghine, molto puliti, accollati assai, et allacciati di bottoni d'oro.

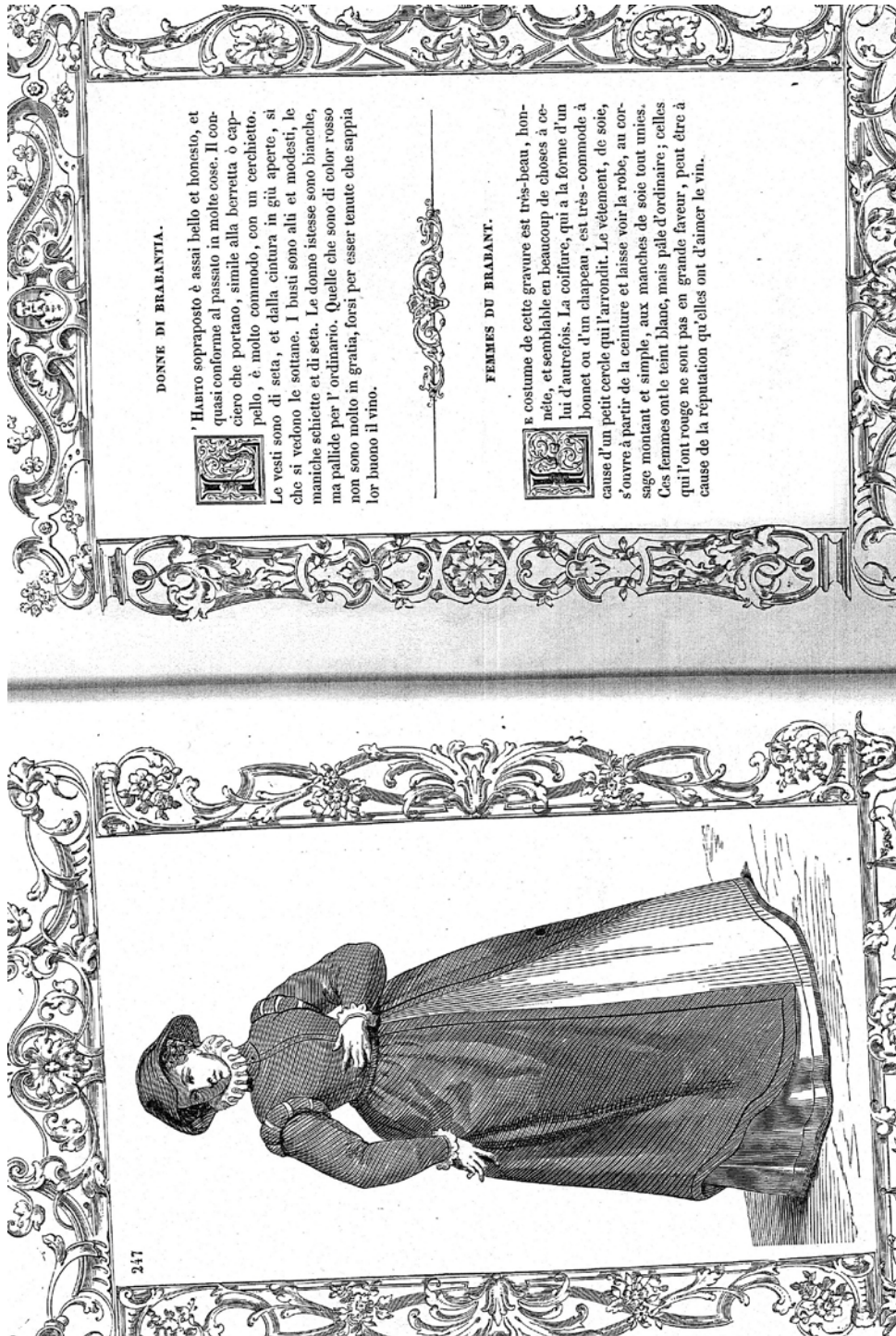
**JEUNE FILLE DU BRABANT ET D'ANVERS.**

**L**es jeunes filles d'Anvers portent une coiffure faite d'un voile blanc, lin et de soie, dans laquelle elles enroulent les tresses de leurs cheveux, serrés par un cercle d'or qui ressemble à une couronne. Le front et les tempes sont entourés de quelques frisons modestes. Le vêtement, de soie, de velours ou d'autre étoffe, selon la saison, est très-étroit, avec un corsage peu haut et tout uni. Elles ont des épaulettes d'un travail élégant, d'où partent des manches gracieuses, attachées dans toute la longueur par des rubans de soie blanches. La taille est ordinairement entourée d'une ceinture qui vient ensuite tomber jusqu'aux pieds. Elles ont une colletterie à jolis tuyaux, fermée par des boutons d'or.



Meisje uit Brabant en Antwerpen.





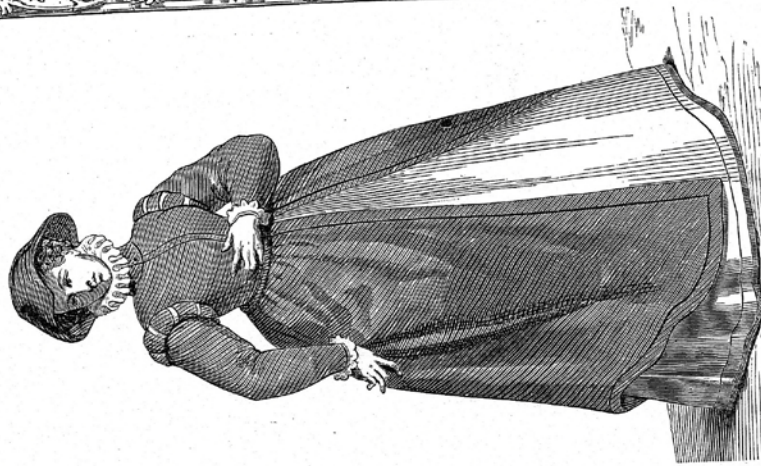
DONNE DI BRABANTIA.

**H**'ABITO soprapposto è assai bello et honesto, et quasi conforme al passato in molte cose. Il coperchio che portano, simile alla berretta o cappello, è molto commodo, con un cerchietto. Le vesti sono di seta, et dalla cintura in giù aperte, si che si vedono le sottane. I busti sono alti et modesti, le maniche schiette et di seta. Le donne istesse sono bianche, ma pallide per l'ordinario. Quelle che sono di color rosso non sono molto in gratia, forsi per esser tenute che sappia lor buono il vino.

FEMMES DU BRABANT.

**L**e costume de cette gravure est très-beau, honnête, et semblable en beaucoup de choses à celui d'autrefois. La coiffure, qui a la forme d'un bonnet ou d'un chapeau, est très-commode à cause d'un petit cercle qui l'arrondit. Le vêtement, de soie, s'ouvre à partir de la ceinture et laisse voir la robe, au corsage montant et simple, aux manches de soie tout unies. Ces femmes ont le teint blanc, mais pâle d'ordinaire; celles qui l'ont rouge ne sont pas en grande faveur, peut être à cause de la réputation qu'elles ont d'aimer le vin.

217

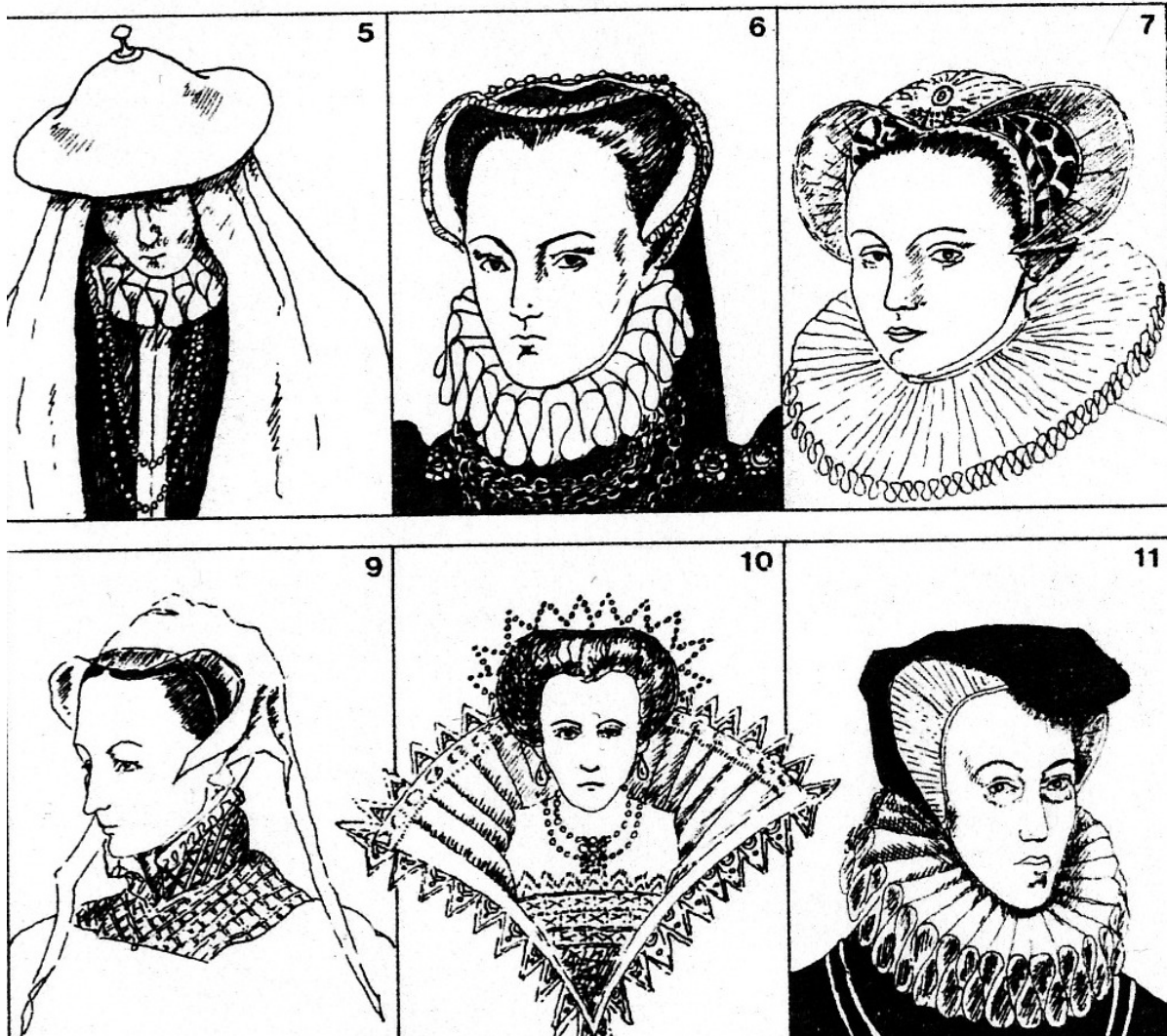


Vrouw uit Brabant.



# Vleugelmutsen

Afbeelding 47



Een aantal voorbeelden van vleugelmutsen zijn de nummers 6, 7 en 9. Nummer 6 kan vergeleken worden met het portret van Mary Tudor (afb. 4) en nummers 7 en 9 met de door Mor geportretteerde vrouwen uit de burgerij (afb. 10 tot en met afb. 14).