



De H. Maagd en het Kind Jezus vereerd door verschillende heiligen

Olieverf op doek
211 x 195 cm

Sint-Jacobskerk,
Antwerpen

Talrijk zijn de altaarstukken van Rubens' hand, waarvan men de oorspronkelijke bestemming precies kan bepalen. Vele zijn in de loop der eeuwen van plaats verwisseld, vaak in musea terechtgekomen, maar niettemin beschikt men in heel wat gevallen over voldoende gegevens om hun ontstaansdatum en opdrachtgevers te leren kennen, hetzij aan de hand van archivalia (archiefstukken), hetzij door de iconografie (beeldbeschrijving) van het schilderij zelf. Zo weet men dat deze religieuze composities de meest verschillende bestemmingen konden hebben. Soms werden zij besteld door een kerkfabriek of een kloostergemeenschap. Soms waren zij in opdracht gegeven door een broederschap of gilde. Soms ook werden zij uitgevoerd op last van een vermogende burger, die zijn grafkapel of epitaaf (grafsteen) reeds vooraf wilde laten versieren.

Het hier besproken schilderij blijft in dat opzicht een raadselachtig werk. Geen duidelijke vermelding is bekend betreffende zijn oorspronkelijke bestemming. En evenmin valt er in dat verband iets concreets af te leiden uit de in beeld gebrachte thematiek.

Reeds in de oudst bekende, uit de achttiende eeuw daterende beschrijvingen van het rijke kunstbezit der Antwerpse Sint-Jacobskerk, wordt Rubens' 'H. Maagd en het Kind Jezus vereerd door verschillende heiligen' in de zogenaamde Rubenskapel aldaar vernoemd. In die kapel bevindt zich het graf van de grote meester, die zelf het doek bestemde tot versiering van zijn laatste rustplaats. Enkele dagen voor zijn dood gaf hij te kennen dat daar een door hem uitgevoerde 'schilderij van Onse Lieve Vrouwe met het kindeken Jhesu op haren arm, vergeselschap met verscheyden Heyligen' moest worden opgehangen, ongetwijfeld het hier beschouwde werk. De iconografie van dit altaarstuk is evenwel niet van die aard, dat zij zou kunnen laten veronderstellen dat Rubens, bij het uitvoeren van het doek, reeds zou hebben gedacht aan de versiering van zijn eigen grafkapel. Voorgesteld is de Madonna met het Kind, omgeven door verschillende heiligen, waaronder men, dank zij hun attributen, aanstonds herkent: Hiëronymus zittend op zijn leeuw, Maria-Magdalena met haar balsempotje, Joris krijgshaftig in volle wapenuitrusting, met de door hem verslagen draak aan zijn voeten. Drie andere heiligen zijn minder duidelijk te herkennen. Te oordelen naar zijn kardinaalsdracht, zou de gebaarde figuur die in het midden knielt voor de Moeder Gods en haar Kind misschien de H. Bonaventura kunnen zijn. Op de achtergrond merkt men een tweetal vrouwelijke heiligen, waarvan enkel de hoofden zichtbaar zijn; naar hun identiteit heeft

men helemaal het raden. Geen enkel van de herkenbare personages is evenwel als patroonheilige in verband te brengen met de Sint-Jacobskerk, met Rubens of diens familie. Het lijkt dan ook tamelijk waarschijnlijk dat dit schilderij oorspronkelijk aan Rubens in opdracht was gegeven door de een of andere kerk of klooster, misschien ook door een privé besteller, maar om vooralsnog niet te achterhalen redenen niet werd geleverd en in het atelier van de schilder bleef.

Het in beeld gebrachte onderwerp draagt, zoals zovele altaarstukken uit die volop door religieuze conflicten beroerde tijd, een uitgesproken contrareformatorisch (katholiek hervormend) karakter: de verheerlijking van de H. Maagd als Moeder Gods door verschillende heiligen. Zoals bekend, kende de Mariale devotie, één der stenen des aanstoots voor de protestanten, een geweldige herleving in de landen die na de zestiende-eeuwse godsdienstige woelingen trouw waren gebleven aan Rome. In de katholieke Zuidelijke Nederlanden was zij zelfs één der meest markante uitingen van het hernieuwd godsdienstig leven.

Talloos waren de broederschappen die onder Maria's protectie stonden of die haar cultus hielpen verbreiden. Processies werden te harer ere ingericht. Overal werden kerken en kappen aan haar gewijd. In de devotie van de kloosterorden nam de verering van Maria een zeer bijzondere plaats in.

Met nadruk heeft Rubens hier de H. Maagd en haar Zoon Jezus de gehele compositie laten domineren. Bovendien heeft hij de kerkvader Hiëronymus een niet mis te verstane rol toebedeeld. Met de ene hand steunt hij op zijn beroemde bijbelvertaling, de vermaarde Vulgaat, terwijl hij met de andere wijst in de richting van de twee hoofdpersonages, daarbij nadrukkelijk naar de toeschouwer kijkend. Wellicht wordt hier de vermanende rol opgeroepen van de wijze kerkleraar die in zijn eigen tijd, die eveneens door theologische twisten en daaruit voortvloeiende ketterijen in verband met de goddelijkheid van de personen der H. Drievuldigheid en het moederschap van Maria werd beroerd, een verdediger van de orthodoxie is gebleven. Het zinspelen op of beklemtonen van dergelijke parallellismen met een verwante religieuze problematiek uit het verleden is in de zeventiende-eeuwse schilderkunst overigens schering en inslag. Rubens' eigen werk wemelt ervan in overvloedige mate: verwijzen wij in dit verband slechts naar zijn voorstellingen van de Griekse kerkvaders Athanasius en Gregorius van Nazianze op de beroemde plafondschilderingen die zich eertijds bevonden in de Antwerpse Jezuïetenkerk. Rubens heeft zeer bewust deze heiligen uitgebeeld als overwinnaars van de Ariaanse ketterij in de vierde eeuw, en

dat als voorafbeeldingen van de triomf van het katholicisme over het protestantisme. In het ene geval ziet men de H. Athanasius die de aartsketter Arius vertrap, in het andere Gregorius van Nazianze die, iets meer verbloemd, triomfeert over de als demon voorgestelde ketterij.

Stilistisch beschouwd, moet dit schilderij gesitueerd worden in de laatste jaren van Rubens' creativiteit, d.i. in de loop van de tweede helft van de dertiger jaren der zeventiende eeuw. De losse penseelslag, de vlotte, vrije toets, het warme, getemperde koloriet - dit laatste vooral opmerkelijk in het bruinrood van Hiëronymus' kleed en Joris' vaandel, het zachtblauwe gewaad van Maria en de goudachtige glans over de vleespartijen - zijn zovele karakteristieken waardoor Rubens' ultima maniera zich vaak laat omschrijven. Die stijleigenschappen hebben een zeer grote affiniteit met de picturale kwaliteiten in het werk van de grote Venetiaanse meesters van het cinquecento (16de eeuw), met name vooral Titiaan, Tintoretto en Veronese. Rubens' inleven in hun schildertechniek verklaart wellicht ook zijn belangstelling voor de compositieschema's van die Venetiaanse grootmeesters. Ook hier heeft Rubens daarvan blijk gegeven. De heiligen zijn rond de Moeder Gods

geschaard, zoals op de Venetiaanse Sacra Conversazione. Het oeuvre van die Italiaanse kunstenaars uit de hoogrenaissance heeft Rubens, uit persoonlijke aanschouwing leren kennen gedurende zijn verblijf in Mantua tussen 1600 en 1608, maar ook tijdens een reis naar Madrid in 1628, bij welke gelegenheid hij de tientallen schilderijen van Titiaan en Veronese kon bewonderen in de verzamelingen van de Spaanse koning Filips IV. Zelf was hij ook een verzamelaar van hun werk, dat hij bovendien bij herhaling gekopieerd heeft.

In de Rubenskapel zal men vruchteloos zoeken naar het praalgraf van de meester: het heeft nooit bestaan. Rubens ligt begraven onder een eenvoudige plaat, die overigens in de achttiende eeuw werd vervangen. Kan echter de herinnering aan de grote Antwerpenaar beter levendig gehouden worden dan door de schitterende relikwie van zijn geniale bedrijvigheid die, dank zij zijn eigen wilsbeschikking, nu reeds meer dan drie eeuwen boven het altaar van de kapel hangt?

Dr. Hans Vlieghe,

Wetenschappelijk medewerker Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de 16e en 17e eeuw, Antwerpen.

Bibliografie:

M. Rooses, L'œuvre de P.P. Rubens, I, Antwerpen, 1886, p. 279;

J. Van Herck, De Rubenskapel in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen, Antwerpen, 1927;

R. H. Marlijnissen en H. Van Liefveringe, Rubens' 'Madonna met Heiligen' in de St.-Jacobskerk te Antwerpen, in: Jaarboek Kon. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1968, pp. 131-156.