



# Pieter Coecke van Aelst

(1502-1550)

## De intocht van Christus in Jeruzalem

Olieverf op paneel  
ca. 1530  
102 x 64,5 cm

Bonnefantenmuseum, Maastricht.

Het paneel dat hier besproken wordt, vormde oorspronkelijk een onderdeel van een van de luiken van een altaarstuk. Bij geopende toestand moet de intocht in Jeruzalem zichtbaar geweest zijn, bij gesloten toestand de thans nogal beschadigde heilige (Laurentius ?), die zich op de achterzijde van ons paneel bevindt.

Het altaar zelf is waarschijnlijk een passiealtaar geweest, waarop taferelen uit het lijden en sterven van Christus waren afgebeeld. Hoewel in wezen een triomftocht, gold de intocht in Jeruzalem nadert. Bij de stad aangekomen komt een menigte hem tegemoet. Sommigen spreiden hun mantels op de grond uit, anderen snijden takken uit de bomen en zingen hem toe 'Hosanna, gezegend Hij, die komt in de naam des Heren'.

De kern van het verhaal is, dat Christus gezeten op een nog onbereden ezelsveulen in gezelschap van zijn leerlingen de stad Jeruzalem nadert. Bij de stad aangekomen komt een menigte hem tegemoet. Sommigen spreiden hun mantels op de grond uit, anderen snijden takken uit de bomen en zingen hem toe 'Hosanna, gezegend Hij, die komt in de naam des Heren'.

De ikonografie van de intocht van Christus is in de loop der eeuwen opvallend weinig veranderd en ook de voorstelling op ons schilderij wijkt in essentie niet af van 1000 jaar oudere uitbeeldingen van dit thema. Alleen is op ons paneel alles wat realistisch en minder plechtig weergegeven. De stoet beweegt zich niet meer langs een strakke lijn, maar ruimtelijk in een landschap. De schilder heeft het moment uitgekozen waarop de groep afbuigt naar de poort. De ezel loopt nog recht vooruit, maar Christus heeft zich al omgewend en richt de blik op de menigte in de poortdoorgang. Tezamen met de enthousiaste gebaren van de toeschouwers geeft dit een grote levendigheid aan het stuk, waardoor het verschilt van de voorstellingen uit vroegere eeuwen. Deze beweeglijkheid is kenmerkend voor de altaarstukken van de vroeg-renaïssancistische schilders uit de Nederlanden, waartoe ook de in 1502 te Aelst geboren en in 1550 te Brussel overleden Pieter Coecke behoort.

Deze in zijn tijd zeer vermaarde, maar thans nogal in vergetelheid geraakte schilder zou volgens de schrijver Karel van Mander zijn opleiding gehad hebben op het Brusselse atelier van Bernard van Orley. Tevens bezocht hij tijdens zijn leertijd Rome en Italië. Terug in Nederland vestigde hij zich omstreeks 1525 in Antwerpen en huwde daar Anna van Dornicke. Haar vader, de schilder Jan van Dornicke had een zeer bloeiend atelier, dat na zijn dood in 1527 werd voortgezet door schoonzoon Pieter Coecke. Tegelijkertijd bleef Pieter contacten onderhouden met Brussel en het was op verzoek van Brusselse tapijtwevers en handelaren, dat hij in 1533 naar Constantinopel vertrok om er een afzetgebied voor Vlaamse tapijten te creëren. De reis heeft niet tot het gewenste resultaat geleid, maar het verblijf in Turkije is voor Pieter Coecke bijzonder vruchtbaar geweest. Na zijn terugkeer vervaardigde hij een houtsnedenreeks die het leven der Turken tot onderwerp had. Deze werd echter pas in 1553 uitgegeven. Na zijn Turkse reis heeft Pieter voornamelijk in Antwerpen gewoond, waar hij zich vooral ging toeleggen op het ontwerpen van wandtapijten en gebrandschilderde glazen. Zijn grootste roem oogstte hij overigens met het vertalen en uitgeven van de bouwkur. Jige verhandelingen van Vitruvius, een Romeins architect uit de oudheid, en van Sebastiano Serlio, een van de belangrijkste Italiaanse bouwmeesters uit de 16de eeuw.

De intocht in Jeruzalem zal omstreeks 1530 op het atelier van Pieter Coecke zijn ontstaan. Antwerpen was in die dagen het grote kunstcentrum van de Nederlanden. Er bestond een uiterst levendige handel in religieuze kunst; grote altaren en kleine paneeltjes werden naar alle delen van West-Europa geëxporteerd. Om aan de grote vraag te voldoen moesten de meesters die aan het hoofd van de schilder- en beeldhouwateliers stonden, zich in ruime mate laten assisteren door leerlingen en gezellen. Ook op het atelier van Pieter Coecke zal dit het geval zijn geweest. De meester zal zich meestal beperkt hebben tot het aangeven van de compositie, het maken van de schetstekening op de onderlaag en het aanbrennen van de 'finishing touch'. Het is daarom ook bij ons stuk moeilijk vast te stellen in hoeverre Pieter zelf bij het schilderen ervan betrokken is geweest.

De intocht behoort wel tot de betere werken, die ons van zijn

atelier bewaard zijn en is een duidelijk voorbeeld van Pieters stijlopvattingen. Zoals vele tijdgenoten streefde hij ernaar om zijn religieuze taferelen een grote levendigheid te verlenen. Ook de generatie vóór hem, die van de z.g. Antwerpse maniëristen, had dit streven gekend. Zij stofteerden hun stukken met veel figuren in allerlei ingewikkelde houdingen en standen, gekleed in bonte gewaden, voorzien van veel opschik, hetgeen bijdroeg tot de onrustige pracht van hun panelen. Om hun werk een modern aanzien te geven overlaadden zij de architectuur op hun altaarstukken met aan de antieken ontleende, of met pseudo-antieke details. Toch behield dit werk, ondanks alles, een typisch laat-gotisch karakter, dat aansloot bij de door versieringen overwoekerde gebouwen van de laatste fase der flamboyante gotiek.

Een van deze maniëristen was de zogenaamde 'Meester van 1518', van wie Georges Marlier onlangs op overtuigende wijze heeft aangetoond, dat hij identiek moet zijn met Jan van Dornicke, de schoonvader van Pieter Coecke. Het vroege werk van laatstgenoemde sluit zeer dicht aan bij dat van Van Dornicke, maar nadat deze in 1527 was gestorven, wordt het werk dat het atelier verlaat langzamerhand moderner. De composities van Jan van Dornicke, zoals de verschillende versies van de Aanbidding der Koningen, worden nog wel herhaald, maar de figuren zijn plastischer en minder spichtig geworden. De overdaad aan architectonische versieringen neemt

af, maar het begrip voor de bouwkunst der oudheid neemt toe en ontlenen aan de antieke beeldhouwers en aan de meesters van de Italiaanse renaissance doen hun intrede.

Ons paneel is typisch een stuk uit de overgangstijd, als de herinneringen aan Jan van Dornicke op de achtergrond raken. De knielende man rechts op de voorgrond gaat nog duidelijk terug op het type van de knielende koning dat wij kennen uit de tijd dat Van Dornicke het atelier beheerste. De houding van de met uitgestrekte arm weglopende man op de achtergrond kunnen wij daarentegen zowel in de hellenistisch-romeinse beeldhouwkunst aantreffen als op de werken van Rafaël en zijn school. De en profil geziene kop van de man rechts zou een Romeinse portret-kop kunnen zijn en Petrus links op de achtergrond vertoont duidelijk Michel-angeleske trekken. Ook de Christusfiguur zelf getuigt, vooral door de natuurlijke wijze waarop hij zich, gezeten op de ezel omdraait, van Pieters begrip voor de nieuwe stijl. Moge de houding van enkele figuren, zoals van de man die zijn beide handen omhoog heft, ons nog wat gekunsteld aandoen, de stijl van het Antwerpse maniërisme is hier toch wel voorgoed overwonnen. In de loop der jaren zullen dit soort onvolkomenheden bij Pieter steeds minder worden en tenslotte zal hij zich in zijn grote tapijntwerpen en in zijn Turkse houtsneden een volwaardig renaissancekunstenaar tonen, die zich met menig Italiaans tijdgenoot kan meten.

Drs. H.L.M. Defoer,  
Conservator Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht.

**Keuze uit te raadplegen literatuur:**

**G. Marlier**, *La Renaissance Flamande*, Pierre Coeck d'Alost, Bruxelles, 1966, p. 208, fig. 143.