

Georges Martyn

Naar het museum met een jurist als gids. Recht in de kunst in Gent (7)

Hemel en hel voor de Gentse schepenen van de Keure

in *Strop & Toga*, VII, 2014-15, nr. 21, p. 22-26.

Orde van Advocaten – Balie Gent

[p. 22] Het ‘Oordeel van Salomon’ en ‘De Kuise Suzanne’, beide al aan bod gekomen in deze reeks, waren in het Ancien Régime populaire Bijbelse ‘gerechtigheidsstaferelen’,ⁱ waarmee gerechtszalen werden gedecoreerd. Hét meest voorkomende *exemplum justitiae* was echter zonder twijfel het Laatste Oordeel.ⁱⁱ Volgens de Openbaring zal op de Laatste Dag Christus oordelen over de zielen. Opdat de wereldlijke rechters op dat moment een plaatsje in de hemel zouden verdienen, werden ze aangemaand eerlijk te oordelen. Het menselijke gerecht oefent immers in zekere zin een goddelijke taak uit. Ook in Gent waren er voorstellingen van het Laatste Oordeel in verschillende instellingen, zoals de Raad van Vlaanderen in het Gravensteen en schepenbanken in het stadhuis. Deze bijdrage doet het relaas van een rechtsiconologisch onderzoek naar een schilderij dat vandaag in het Gentse Museum voor Schone Kunsten hangt (ill. 1). Eerst wordt de kunstenaar gesitueerd. Daarna volgt een analyse van de iconografie. In het derde deel wordt ingegaan op het oorspronkelijke contract tussen het opdrachtgevende bestuur en de kunstenaar en vooral op het jarenlange proces dat gevoerd werd over de verschuldigde kostprijs. Recht in de kunst en kunst in het (ge)recht dus.



(1)

1. Rafaël Coxcie (1540-1616), zoon van Michiel

Anno 2014 is, dankzij een goed gemarketeerde tentoonstelling in het Leuvense M, Michiel Coxcie (1499-1592) geen onbekende Vlaamse schilder meer. Hij combineerde het detailrealisme van de Vlaamse Primitieven met de inscenering van de Italiaanse Renaissance. Inspiratie hiervoor deed hij vooral op tijdens een langdurig verblijf in Rome, waar hij toetrad tot de Sint-Lucasgilde. Hij bestudeerde er onder meer de werken van Rafaël Santi (1483-1520), voor wie hij een zo grote bewondering koesterde, dat hij zijn zoon naar hem noemde. Michiel vestigde zich metterwoon in Mechelen en werd er lid van de Sint-Lucasgilde. Landvoogdes Maria van Hongarije (1505-1558) stelde hem als hofschilder aan, maar Michiel kreeg ook opdrachten van andere bestuurlijke en kerkelijke instellingen. Zo ontwierp hij onder meer glasramen voor de Gentse Sint-Janskerk (vandaag beter bekend als de Sint-Baafskathedraal). Voor de Raad van Brabant tekende hij plannen voor een plechtige vergaderzaal, de Brusselse stadsmagistraat vroeg hem luiken te schilderen voor het *Oordeel van Salomon* in hun raadzaal en voor de Antwerpse schepenen [p. 23] vervaardigde hij een eigen versie van dit oudtestamentische wijsheidsoordeel. Een van zijn grootste opdrachten kreeg Michiel Coxcie van Filips II (1527-1598), kort nadat deze de macht over de Nederlanden had overgenomen (1555) van zijn vader, keizer Karel (1500-1558). Filips wilde een kopie van het fameuze Gentse Lam Godsretabel van de gebroeders Van Eyck. In februari 1557 werd daartoe, in de Vijdkapel zelf, een atelier ingericht. Een goed anderhalf jaar later was het werk klaar voor verscheping naar Madrid. Al die tijd verbleef Michiel Coxcie in Gent. Zijn zoon bereikte rond die tijd de volwassenheid en kwam vermoedelijk wel eens te Gent een kijkje nemen. De stadsmagistraat zou hem enige jaren later een belangrijke opdracht toekennen.

Rafaël Coxcie zag het levenslicht in Mechelen, wellicht in 1540. Als oudste zoon leerde hij niet alleen het schildersvak bij zijn vader, maar trad hij ook grotendeels in zijn voetsporen. Zo kreeg hij zijn meeste (overheids)opdrachten ook uit Antwerpen, Brussel en Mechelen en werd hij in 1586 ook hofschilder van Filips II en vervolgens van de Aartshertogen Albrecht (1559-1621) en Isabella (1566-1633). Vanaf dit jaar woonde en werkte hij in Brussel, in de onmiddellijke buurt van het paleis, aan de Isabellastraat (die vandaag als archeologische site kan bezocht worden, onder het Koningsplein). Coxcie werd in de kerk van Sint Jacob op de Koudenberg begraven.

2. De (rechts)iconografie van Coxcies ‘Laatste Oordeel’

Op 9 juni 1588 ondertekenen de Gentse schepenen van de Keure en Rafaël Coxcie de overeenkomst om, als ‘schouwstuk’ voor hun raadzaal, een Laatste Oordeel te schilderen. In mei van dat jaar waren eerste schepenen van de Keure Geraard de Blasere en raadspensionaris Antoon Schoorman naar Brussel gereisd om met de kunstenaar daarover te onderhandelen. De schepenzaal – vandaag vergadert hier de gemeenteraad – had overigens al minstens sinds de late middeleeuwen een Laatste Oordeel, van de hand van Cornelis van der Goes (actief in Gent 1493-1498), maar dat was vermoedelijk ten tijde van de Beeldenstorm beschadigd, vernietigd... of het was gewoon stilistisch uit de tijd geraakt.

De traditionele manier van voorstellen, met andere woorden de ‘iconografie’, van een Laatste Oordeel is ontwikkeld in de loop van de middeleeuwen. Op basis van het apocalyptische verhaal uit de Openbaring van Johannes komen steeds weer dezelfde basiselementen terug, eerst in miniaturen en kerkportalen (de westelijke kerkingangen, waar ook recht gesproken werd), later in glasramen en schilderijen.

Bovenaan in de centrale as van het Laatste Oordeel zetelt, op een regenboog,ⁱⁱⁱ de verrezen Christus. In het onderste register staan de zielen op uit de dood. De gelukkigen gaan links op naar het hemelse paradijs, terwijl de verdoemden rechts in de richting van de hel verdwijnen. Links en rechts worden hier vanuit het standpunt van de toeschouwer genoemd, want essentieel is dat de hemel zich precies rechts van de oordelende hemelse Rechter bevindt en de hel links (zie ook Mattheus 25:33). Deze rechts-links-tegenstelling is bepalend geweest in de ontwikkeling van recht en gerecht. Precies daarom zit in het romano-canonieke procesrecht het Openbaar Ministerie, als vertegenwoordiger van de goede, gevestigde orde, rechts van de rechter. De griffier, in zijn ondergeschikte dienende rol, zit dientengevolge links van de voorzitter. In strafzaken zit de gedaagde delinquent, de ‘slechterik’, links voor de rechter.

De plaats van Maria is heel klassiek. We zien haar overigens uitdrukkelijk met haar handen in bidhouding. Als *advocata mundi* of *advocata populi* neemt ze het op voor de mensen: ‘bidt voor ons, arme zondaars’, aldus het Wees gegroet. Maria en Christus vormen samen met Johannes de Doper de (kleine) deësis, waarvan de eerste voorbeelden al uit de vroege middeleeuwen stammen. Coxcie stelt Johannes traditiegetrouw voor, gekleed in een vacht en/of rood kleed (hier beide samen). Ook over Christus’ naakte lijf ligt een rood doek gedrapeerd, al is dit in vergelijking met de meeste andere Laatste Oordelen bij Coxcie opvallend bleek uitgevallen (misschien verkleurd door de tijd?). Het rode kleed van de Opperrechter vindt zijn oorsprong in de tekst van de Apocalyps (Openbaring 19:13), waar staat dat ‘Hij was bekleed met een kleed, dat in bloed geverfd was’. Rood werd hiermee de kleur van Christus’ kleed op elk Laatste Oordeel, maar ook van magistraten die konden oordelen over leven en dood en zelfs van de kerkdeuren, waarvoor recht werd gesproken. Christus verwijst met de linkerhand de verdoemden naar de hel, zijn rechterhand steekt hij in een zegenend gebaar omhoog over de gelukzaligen. De zegenende hand is, canoniekrechtelijk bepaald, dezelfde als de eedhand. Wie in de vroegmoderne tijd de eed dient af te leggen, moet duim, wijsvinger en middelvinger opsteken (eigenlijk niet de volledige hand dus, noch twee vingers, zoals vandaag vaak wordt aangenomen). Deze drie vingers staan voor de Heilige Drievuldigheid en worden in de richting van de hemel gehouden. Het zegengebaar is dus meteen een juridische symboliek.

[p. 24] Als naast het genoemde drietal ook vele andere heiligen en martelaren voorgesteld worden, als *pars pro toto* voor het hemelrijk, dan is sprake van de grote deësis. Coxcie maakt, helemaal in de lijn van de Christelijke iconografie en stilistisch aanleunend bij de Italiaanse Rafaël, met kleur en attributen duidelijk om wie het allemaal gaat.^{iv} Op het vlak van de juridische iconografie moet vooral Mozes vermeld worden, die we rechts zien, zijn hand rustend op de traditionele voorstelling van de wet, hier de Tien Geboden: twee met elkaar verbonden stenen tafels met afgeronde bovenkant.^v Mogelijk is deze keuze voor Mozes als voorste figuur een specifieke keuze van de artiest, expliciet bedoeld voor de magistraat van de Keure, die immers (stedelijke) wetgever en wetstoepasser is. Coxcie wijkt hiermee immers af van het vaak voorkomende model om de twaalf^{vi} apostelen bij de (kleine) deësis in een Laatste Oordeel te plaatsen. Ook op Coxcies paneel zitten er twaalf heiligen op de eerste rij, maar met Mozes als één van hen kunnen het de apostelen niet zijn.^{vii}

Is het bovenregister van de compositie dicht bevolkt, maar overzichtelijk geordend, dan is het onderste register daarentegen een warrig kluwen van lichamen. De naakte lijven, in het bijzonder de links staande figuren, met hun vlezig en anatomische details, lijken zo weggelopen uit Michelangelo’s Sixtijnse kapel. Rechts van deze figuren knielt een smekende dame, overduidelijk geïnspireerd door de Venus van Doidalsas van Bithynië, een model uit de oudheid dat bijzonder populair was tijdens de Renaissance. Naar rechtsonder toe voeren gehoornde duivelsfiguren de verdoemden naar de hel. Tussen de kronkelende lichamen merken we gretige hellehonden en listige slangen. De dame met handspiegel en gouden

diadeem in het haar, die angstig in de richting van de toeschouwer kijkt, wordt gestraft voor haar ijdelheid (een hoofdzonde, vaak gesymboliseerd door een dame met spiegel). Probeerde Coxcie hiermee duidelijk te maken dat schepenen zich vooral moeten hoeden voor de zonde van de *vanitas*?



(2)

Een pittig gerechtelijk detail is het object dat onder de man rechtsonder in de hoek wordt meegesleurd naar de hel (ill. 2). Volgens De Busscher ging het om een gesloten boek en hij vestigde er de nadruk op, omdat naar zijn mening daar, inmiddels door veroudering en vervuiling onleesbaar geworden, de signatuur van de kunstenaar kon gevonden worden: ‘*R. Coxius fecit*’.^{viii} Of op dit etiket de naam van de kunstenaar stond, is betwifelbaar, wetende dat dit de ‘helse’ kant van het kunstwerk is. Het object zelf is in elk geval geen boek, maar een proceszak. Onze rijks- en stadsarchieven bewaren vandaag nog talloze van deze jutezakken. Op het als *De Dorpsadvocaat* van Brueghel gekende schilderij, waarvan een van de vele versies behoort tot de collectie van het Gentse museum, zien we tientallen van deze zakken afgebeeld.^{ix} Dagvaarding, conclusies en overtuigingsstukken werden door elk van de procureurs van de partijen na het sluiten van de debatten aan de rechtbank overgelegd – hetzelfde gebeurde ook bij het verzenden van een procesbundel van eerste aanleg naar de beroepsinstantie om beoordeeld te worden *ex eisdem actis* –, voorzien van een ‘etiket’ met de naam van de partij(en) en haar (hun) procesvertegenwoordiger(s). Het bundelen, voorzien van een inventaris en ‘etiketteren’ werd in de procespraktijk ‘evangeliseren van de proceszak’ genoemd. Coxcie maakt met de aanwezigheid van deze proceszak in de duivelse hoek van het schilderij duidelijk dat processuele chicaneurs op de Laatste Dag de hel wacht.

Tussen het hemelse bovenregister en de aardse lijvigheid vormen bazuinende engelen de overgang, [p. 25] maar ook twee centrale tafereeltjes: putti houden twee boeken vast en daaronder verschijnt in een lichtende ovaal de aartsengel Michaël. In vergelijking met vele andere Laatste Oordelen (bv. Memling en Van der Weyden) wordt Michaël hier slechts klein uitgebeeld. Een mogelijke verklaring zou kunnen zijn dat anno 1588 Michaël als symbool van

de gerechtigheid intussen weggeconcurrereerd is door Vrouwe Justitia, die van de aartsengel immers de attributen van weegschaal en zwaard overnam.^x Op Coxcies paneel houdt Michaël het 'vlammend zwaard der gerechtigheid' in zijn geheven rechterhand. Een weegschaal is niet (meer?) te zien. Mogelijk wou Coxcie met het weglaten van de weegschaal, die staat voor het voorzichtig afwegen van belangen, de nadruk leggen op de hardheid van elk oordeel. De schepenbank van de Keure had in elk geval de bevoegdheid om ter dood te veroordelen. Daarenboven past de nadruk op de dreiging van het fatale eindoordeel ook in de geest van de Contrareformatie.

Ook de putti met de boeken brengen een gerechtigheidsboodschap. Op het ene opengeslagen boek prijkt een Griekse tekst, op het andere een Latijnse. De eerste is vermoedelijk Openbaring 20:12: 'En nog een ander boek werd geopend, het boek des levens; en de doden werden geoordeeld op grond van hetgeen in de boeken geschreven stond, naar hun werken'. De tweede tekst is een citaat uit de requiem-sequentie *Dies irae, dies illa*: 'Een geschreven boek zal prijken, Waar het al zal klaar in blijken, 't Oordeel, door geen mens t'ontwijken'.

3. Betwisting van de prijs

De schepenen van de Keure waren oorspronkelijk bijzonder opgetogen over de opdracht die zij gegeven hadden. In de rekeningen van 1588-89 wordt bijvoorbeeld de kost vermeld van 'een hame rynschwyn van wegen deser stede ghepresenteert ende gejoint aan meester Raphaël de Coxkien, schildere, ten daghe van tbesteden van tschilderen ende maken vanden oordele behouvende inde collegiale camere'. Bij aanvang van het werk werd de schilder daarenboven op een feestmaal getrakteerd in taverne *De Drie Hoofden*. Van juni 1588 tot juli 1589 verbleef Coxcie in Gent, in een huis dat aan zijn gezin door de stad ter beschikking werd gesteld. Aan de goede verstandhouding kwam echter een einde en minstens één oorzaak van de hommeles was van juridische aard. Het contract van juni 1589 gaf aanleiding tot zware interpretatieproblemen. Volgens de overeenkomst moest een som van 150 gulden betaald worden na het doodverven van het ontwerp. Het saldo van de aannemingsprijs zou echter pas vastgesteld worden door deskundigen eenmaal het werk af was...

In mei 1589 was het zover. Na plaatsing boven de schepenschouw besliste de stadsmagistraat bereid te zijn 1000 gulden te betalen. Met dat aanbod nam Coxcie echter geen vrede en hij eiste toepassing van de clause van de derdenbeslissing. Het expertencollege telde vier leden, vermoedelijk twee voorgedragen door de stad en twee door de kunstenaar. Het waren niet de minsten in het schildersvak, respectievelijk de Antwerpse leden van het Sint-Lucasgilde Maarten De Vos (1532-1603) en Ambrosius Franck (1544-1618), en Gillis Mostaert (ca. 1534-1598) en Bernard De Rycke (ca. 1535-1590), 'ghezwoirne schilders der stede van Antwerpen daer [p. 26] toe gheroupen ende gheemployeert'. Ze bepaalden de waarde op 233 ponden, 6 schellingen, 8 denieren groot (omgerekend ca. 1400 gulden). Ze voerden hun taxatieopdracht in de zomer van 1589 uit, getuige de kostprijs voor eten en drinken, alsook hun verplaatsingen, ten laste genomen door de stad. De stad betaalde ook prompt de op 14 augustus 1589 getaxeerde kostprijs, met aftrek evenwel van het al een jaar eerder gegeven voorschot. Dat was echter niet naar de zin van Raphaël Coxcie. Het voorschot beschouwde hij als tussenkomst voor allerhande kosten en hij claimde dan ook de volledige door zijn kunstbroeders bepaalde venale waarde.

Omdat Coxcie weinig vertrouwen kon hebben in een proces voor de Gentse schepenbank, waar zijn opdrachtgever tegelijk rechter en partij zou zijn, dagvaardde hij de schepenbank voor de Raad van Vlaanderen, de vorstelijke justitieraad die zetelde in het Gravensteen (en overigens ook over een eigen Laatste Oordeel beschikte, zie ill. 3). Het

proces duurde acht jaren en werd afgesloten met een vonnis van 12 juli 1597. Het originele procesdossier bleef weliswaar niet bewaard, maar wel een afschrift van de geëxtendeerde sententie, die toelaat het proces grotendeels te reconstrueren. Zo blijkt dat de kunstenaar de schepenen vooral verweet haar beloftes niet te zijn nagekomen, in het bijzonder de toezegging om aan zijn echtgenote een 'gratuiteyt der somme van hondert guldenen' te geven. De Vlaamse justitieraad achtte Coxcies bewering afdoende bewezen en het stadsbestuur werd dan ook veroordeeld. De schepenen van de Keure moesten niet alleen de honderd gulden voor mevrouw Coxcie voldoen, maar ook nog de resterende huishuur van Coxcies tijdelijke woonst en natuurlijk de kosten van het geding. De schepenbank van de Keure berustte. Het hele verhaal kostte de stad uiteindelijk 2.115 gulden.



(3)

Illustraties

1. Het Laatste Oordeel van Rafaël Coxcie (Gent, Museum voor Schone Kunsten)
2. Een verdoemde neemt een proceszak mee de hel in, detail van Coxcies Laatste Oordeel.

3. Het Laatste Oordeel van de Raad van Vlaanderen (Brussel, Musea voor Schone Kunsten)

ⁱ Zie *Strop & Toga*, afl. 15 en 20.

ⁱⁱ Deze tekst is een verkorte versie van een bijdrage aan het liber amicorum van Johan Erauw, waarin ook uitgebreid, en met tal van literatuurverwijzingen, aandacht besteed wordt aan de procedure die voor de Raad van Vlaanderen gevoerd werd over de kostprijs van het schilderij, zie “Recht en gerecht in Rafaël Coxcies Laatste Oordeel... en hetzelfde schilderij voorwerp van een gerechtelijke procedure”, in M. PIERS, H. STORME & Jinske VERHELLEN (eds.), *Liber Amicorum Johan Erauw*, Antwerpen, Intersentia, 2014, 507-521.

ⁱⁱⁱ De laat-middeleeuwse Vlaamse laatste oordelen tonen de regenboog heel expliciet, maar bij Coxcie gaat het nog slechts om een suggestie door middel van enkele transparante lijnen.

^{iv} Over enkele personages zijn alle commentatoren het eens. Zo is Petrus (derde van links) herkenbaar aan de sleutel en Paulus (derde van rechts) aan het zwaard. Verschillende personages zijn echter voor discussie vatbaar. Zo is de man in het opvallende, heel ongebruikelijke, gele gewaad links wellicht een evangelist, aangezien hij een boek in de rechterhand houdt. Omdat geen dierlijk symbool (arend, stier en leeuw) verwijst naar (respectievelijk) Johannes, Lucas of Marcus, is een hypothese dat het om Mattheüs gaat. Hij heeft het in zijn evangelie (15:33) niet alleen over het Oordeel, maar hij wordt ook het vaakst in geel gewaad afgebeeld. Deze immers negatief ingeschatte kleur is daarbij vermoedelijk een verwijzing naar Mattheüs' eerdere zondige leven als tollenaar. De prominente plaats van deze patroonheilige van de belastinginners zou dan door Coxcie kunnen bedoeld zijn als een allusie op de fiscale bevoegdheden van de schepenen van de Keure.

^v De stenen tafels komen als symbool van de wet vaak voor in gerechtsgebouwen van de vroegmoderne periode en de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. De Franse revolutionairen gebruikten de vorm onder meer om de *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* in te vatten.

^{vi} Sinds de Oudheid heeft twaalf de symbolische betekenis van volledigheid, cf. de twaalf stammen van Israël en de twaalf apostelen. De keuze voor twaalf juryleden, als ‘emanatie van de natie’, in het Frans-revolutionaire strafprocesrecht is dan ook geen toevallige keuze.

^{vii} Daarenboven is de laatste van de linker rij een geestelijke met tonsuur en koorgewaad, een heilige uit latere eeuwen dus. De vijfde figuur van rechts is overigens ook zeker geen apostel. Hij houdt een boek vast, draagt een witte pij en daarboven een rode cape, mogelijk symbool van zijn rechterlijke waardigheid. Het is niet uitgesloten dat het om Sint Ivo gaat, patroonheilige van de juristen, zie o.a. G. MARTYN, “Jacob Jordaens' Sint Ivo..., patroon van niet alleen de advocaten”, *Pro Memorie* 2010, 218-239.

^{viii} E. DE BUSSCHER, *Recherches*, 157, situeert [anno 1868] de sporen van ondertekening ‘au premier plan, à gauche’, maar N. D’HAESELEER, *Raphaël van Coxcie*, 39, heeft het, op basis van E. DE BUSSCHER, “Recherches sur les peintres Gantois du XVI^e siècle”, *Annales de la Société Royale des Beaux-Arts et Littérature de Gand* 1863-64, 345, over het etiket op ‘het boek’ en meent dat J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen voor schepenhuisen*, 119, ditzelfde object als ‘balk’ aanduidt. Wellicht vergist D’Haeseleer zich hier. De Ridder heeft het immers over een ‘balk die men ternauwernood opmerkt’, terwijl (ook in de niet opgefriste versie zoals gefotografeerd in het boek van De Ridder) het object met etiket wel degelijk duidelijk te zien is.

^{ix} Zie G. MARTYN, “Naar het museum met een jurist als gids. Recht in de kunst in Gent (2). De dorpsadvocaat van Pieter Brueghel de Jonge”, *Strop & Toga* 2013, nr. 16, 12-17.

^x In het Gentse stadhuis was in 1576, enkele jaren voor Coxcies schilderij dus, een houten Justitiabeeld geplaatst van de hand van Jan de Heere, gepolychromeerd door Georges Van der Riviere, E. DE BUSSCHER, *Procès artistique*, 14 en *Recherches*, 53 (met transcriptie van de relevante archiefpassages).