Universiteit Leiden
The Netherlands

Vermeerderd en verrijkt: de eerste gravures van de Leidse universiteit naar Jan Cornelisz. van 't Woudt beschouwd vanuit een stedelijke context 1609-1716

Maris, C. van

Citation
Maris, C. van. (2024, May 30). *Vermeerderd en verrijkt: de eerste gravures van de Leidse universiteit naar Jan Cornelisz. van 't Woudt beschouwd vanuit een stedelijke context 1609-1716*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3759702

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3759702

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Hoofdstuk 2. De vier prenten

2.1 Inleiding

Om nauwkeurig te analyseren hoe en waarom de prenten zijn ontstaan begint dit inleidende hoofdstuk met een beeldbeschrijving van elke afzonderlijke prent. Wat zien we op de voorstellingen?

Uit welke details zijn ze samengesteld en hoe passen die in het grotere geheel, in elke prent op zich, en in de serie? Wat zijn de gebruikte technieken? De beschrijvingen van de afbeeldingen van de tuin, het theater, de bibliotheek en de schermschool zijn puntsgewijs onderverdeeld in onderwerpen zoals de compositie, de objecten en de figuren, de licht- en donkerwerking. Daarna volgen analyses van de ruimtelijke dimensies in de voorstellingen, zoals het centrale verdwijnpunt, de kijkrichtingen en de maatvoering van de figuren. Dan volgt een observatie van de graveerstijl.

De beeldbeschrijvingen worden afgesloten met een analyse van de historische accuratesse van de prenten. Zoals we zullen zien is het de vraag of het doel van de makers eruit bestond een levensechte representatie weer te geven, of om door middel van uiteenlopende visuele technieken, onder meer door accentuering, manipulatie en *copy and paste* de ideale Leidse *Hortus* en de andere instellingen voor te stellen. In de twee daaropvolgende paragrafen wordt dieper ingegegaan op de constructie van de voorstellingen als samenhangende reeks. Als aanvulling op deze beeldbeschrijvingen volgt een korte toelichting over de geschiedenis van de instellingen op de gravures, bijvoorbeeld over de stichting, waar deze ruimtes zich bevonden, hoe groot ze waren, en door wie ze werden beheerd. Dit hoofdstuk wordt besloten met een korte en algemene uiteenzetting over de geschiedenis en de eigenschappen van de graveertechniek waarmee de voorstellingen werden vervaardigd.

2.2 Beeldbeschrijvingen

2.2.1 De tuin

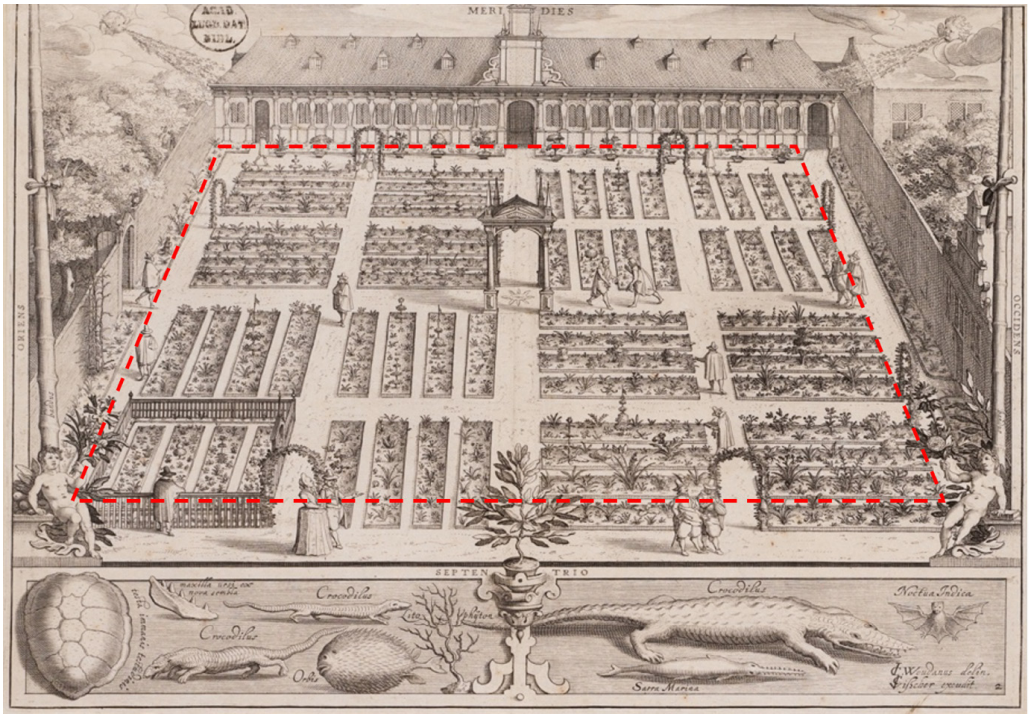
De eerste gravure stelt een tuin voor [94] De koptitel luidt: '*Horti publici academiæ Lugduno-Batavæ cum areolis et pulvillis vera delineatio*' ('Betrouwbare afbeelding van de openbare tuin van de Leidse universiteit met zijn percelen en bedden') (bijl. III). [95] De voorstelling geeft een symmetrische en ommuurde ruimte weer vanaf een hoog zichtpunt, volgens het bijschrift gezien vanuit het noorden. Het grondvlak van de tuin kantelt omhoog naar de toeschouwer, als het blad van een lessenaar.

Het centrale verdwijnpunt bevindt zich buiten en boven de prent. Op de voorgrond van de prent zien we horizontaal een omlijnd kader gevuld met naturaliën. Het middengedeelte van de prent wordt gedomineerd door een vierkant grondplan, dat is weergegeven in verkort perspectief (afb. 23). Een langwerpige galerij, het *Ambulacrum,* vormt de achtergrond van dit vierkant, volgens het bijschrift op de prent gelegen op het zuiden.[96] Door de tuin verspreid wandelen figuren, van wie meerdere als een paar. De figuren observeren de tuin, praten met elkaar, schrijven iets op en

[94] Veendorp 1938. Terwen-Dionisius 1980, pp. 36-37. De afmeting van de tuin zonder het *Ambulacrum* was 1600 vierkante meter. De plaats van de tuin was op de plek van een voormalig terrein behorend bij het klooster van de Dominicanessen. De botanische tuin werd aangelegd in 1592, toen het vierkante terrein in kaart werd gebracht en opgehoogd. In 1594 was de tuin beplant. Rond 1599 kwam een muur tot stand die het Academieplein van de tuin afscheidde. Een reconstructie van de tuin, gedeeltelijk naar voorbeeld van de prent van Woudanus, is tegenwoordig op de oorspronkelijke plek te bezichtigen bij de ingang van de *Hortus botanicus:* Karstens 1982; Tjon Sie Fat 1991; De Jong 1995; Grämiger 2014, pp. 285-484.

[95] Een koptitel bestaat uit een tekst in een kader boven een afbeelding op een prent. Vertaling door H. J. de Jonge.

[96] Het gebouw heeft in het midden een hoofdingang en rechts en links een zij-ingang. Terwen-Dionisius 1980, pp. 38-44. Een *Ambulacrum* is een overdekte galerij of wandelgang. In dit gebouw bevonden zich in dit geval naturaliën, niet-winterharde planten, prenten, boeken, kaarten en andere beziens-waardigheden. De afmetingen: lengte 132 voet (41.5 m) breedte 12 voet (3.75 m) hoogte 10 voet (3.20 m). De afmetingen zijn door Terwen-Dionisius ontleend aan onderhoudsbestekken uit het Archief Curatoren AC I 150 en een tekening toegeschreven aan Jacob Roman, vermoedelijk 1686. De naamgeving *Ambulacrum* dateert volgens Terwen-Dionisius uit de zeventiende eeuw, maar zou onjuist zijn omdat in dit gebouw niet gewandeld werd. Zij gebruikt het woord 'rariteitenkamer' of 'beestengalerij'. Terwen-Dionisius 1980, p. 41, p. 62, nt. 11, nt. 22. Over het *Ambulacrum*: Orlers 1641; Karstens 1982; Tjon Sie Fat 1991; Jong 1991; Jong 1995; Grämiger 2014.



afb. 23

musiceren. Een van hen, links op de voorgrond, is een vrouw. De mannenfiguren zijn gekleed in uniforme en rijke kledij, voornamelijk bestaande uit capes, pofbroeken en hoge hoeden.
In de voorstelling zijn verschillende ruimtelijke dimensies gebruikt zoals lineair perspectief en *trompe-l'oeil*-effecten. De voorgrond van de prent wordt aan weerszijden gedomineerd door twee reusachtige bamboestokken, die de voorstelling omkaderen.[97] Ze zijn elk met een strik verbonden aan een oogje. Aan de voet van elke bamboestok bevindt zich aan weerszijden van de prent een put-to op een basement, met een boeket in de hand.[98] Een horizontaal kader met naturaliën, eveneens op de voorgrond, vormt het basement van deze stokken.[99] Het kader is gevuld met acht dieren en delen van dieren uit de vier windstreken, levend op het land, in het water en in de lucht. In het midden is een koraal te zien naast een pot met een oranjerieboom. Het koraal en de boom vertonen onderling verwantschappen in de groeiwijze en de vorm van de stam en takken.

[97]Deze motieven aan beide zijden zijn afwezig op de andere prenten van de andere universitaire instellingen. De prent van *de Hortus* vormt hierop een uitzondering.

[98]Ommen 2009, p. 19. Dit betreft volgens Van Ommen een keizerskroon, iris, tulp en lelie. De linkerjongensfiguur draagt daarnaast ook een pioenroos in zijn boeket. Alle zijn of bol- of knolgewassen en voorjaarsbloeier.

[99]Veendorp 1938; Terwen-Dionisius 1980, p. 45. De locatie van het kader met naturaliën op de prent is dezelfde als die van de locatie van de voorgenomen bouw van de nieuwe oranjerie in de tuin in 1610, op initiatief van beheerder en hoogleraar Pieter Pauw (1564-1617). De bouw van de oranjerie vond plaats in 1610-1612. Karstens 1982; Grämiger 2014, pp. 433-434.

Op de prent zijn teksten aangebracht. Bij alle naturaliën in het kader zijn Latijnse namen toegevoegd.[100] Aan de vier zijden van de prent zijn de namen van de vier windstreken leesbaar.[101]
De twee bamboestokken dragen het opschrift '*Bandus*' (bamboe). De jonge oranjerieboom, in een bloempot op een piëdestal die lijkt op een gevelornament, vormt op de voorgrond het middelpunt van de voorstelling.[102] De bloempot doorbreekt het opschrift '*septentrio*' (noorden).

De jonge boom accentueert de centrale as van de tuin. Daardoor ontstaat een centrale zichtlijn: de boom in de pot leidt het oog van de kijker naar een overdekt poortje in het midden van het grondplan van de tuin. Vanaf dit poortje leidt de blik naar de ingang van het *Ambulacrum* op de achtergrond. De piëdestal van de pot is in stijl verwant aan de ornamenten langs de gevelopbouw op het dak van het *Ambulacrum,* waardoor een onderling verband wordt gelegd tussen voor- en achtergrond.

De piëdestal is tweedimensionaal, de bloempot op de piëdestal is driedimensionaal van vorm. De rangschikking in het horizontale kader, namelijk één hoog object met kleinere objecten daaromheen gegroepeerd, herhaalt zich in meerdere kleinere perken in de tuin, waar in etages gesnoeide bomen het hogere middelpunt vormen van een perk met lage planten. Het middenplan van de prent geeft een volledig overzicht van de plattegrond van de tuin.

Het grondplan van de tuin is systematisch ingedeeld in vier vierkante perken. Elk van deze vier vierkanten is opnieuw onderverdeeld in vier vierkanten met elk vier langwerpige perken. De richtingen van de zestien langwerpige perken zijn afwisselend verticaal en horizontaal gerangschikt. Vier van deze langwerpige perken, in de linkeronderhoek van de prent, zijn omsloten met een houten hekwerk. Een man in een zwarte mantel, op de rug gezien, leunt met beide armen over het hekwerk. In de perken staan verschillende soorten planten, een keizerskroon en enkele in vorm gesnoeide bomen. De wandelpaden in het grondplan van de perken zijn symmetrisch onderverdeeld in twee centrale hoofdpaden die elkaar kruisen. Dit patroon herhaalt zich in het klein. Het geheel wordt omringd door een omgang. De kleinste perken worden onderling gescheiden door smalle paadjes. Centraal op de kruising van de hoofdpaden staat in het midden van het grondplan een vierkant poortje met een timpaan rustend op vier zuilen met Korintische kapitelen.[103] De planten in de perken staan niet op regels maar zijn door de graveur losjes verspreid over het plantvak.

De planten zijn over het algemeen klein van afmeting of bestaan uit bladrozetten. Op de achtergrond van de prent is het *Ambulacrum* te zien in de bouwstijl van de architect Hans Vredeman de Vries (1527-ca.1606) naar ontwerp van meestertimmerman Jan Ottenz. van Zeyst in 1600.[104] Boven het dak is in het midden het woord *meridies* (zuiden) leesbaar. Dit woord wordt doorsneden door een obelisk op de top van het dakfront.
De tuin is aan rechter- en linkerzijde ommuurd en omringd door bosschages. Aan beide zijden blaast een kinderkopje bladeren de tuin in.

[100] Benamingen v.l.n.r., bovenste rij: *maxilla ursi ex nova sembla* (kaak van een beer uit Nova Zembla), *Crocodilus* (krokodil), *Crocodilus* (krokodil). Onderste rij: *Crocodilus* (krokodil), *Orbis* (kogelvis), *Litaphijton* (koraal: letterlijk: steenplant), *Sarra Marina* (zaagvis). Geheel links: *testa immanis testudinis* (schild van een reuzenschildpad). Geheel rechts: *Noctua Indica* (Vliegende hond: letterlijk: Indische uil).

[101] Met de klok mee gelezen, van bovenaf: *meridies* (zuiden), *occidens* (westen), *septentrio* (noorden), de richting waaruit de tuin is weergegeven, *oriens* (oosten). Vertaling door H.J. de Jonge.

[102] Gezien de vorm van de bladeren is dit waarschijnlijk een citrusboom: dergelijk blad is middelgroot, spits en enigszins golvend. Dergelijke bomen werden in de zeventiende eeuw in het noorden van Europa in potten gekweekt, in een oranjerie.

[103] Terwen-Dionisius 1980, p. 38.

[104] Terwen-Dionisius 1980, p. 38. Van Zeyst was stadstimmerman en werkte ook voor de universiteit, zie: Resoluties Curatoren 1599 AC I 41. De bouwstijl, Hollandse Renaissance, is kenmerkend voor deze periode. Het fronton is geënt op het werk van de Haarlemse architect Lieven de Key, die in Leiden het Gemeenlandshuis van Rijnland ontwierp en een bekende van Van Zeyst moet zijn geweest. Schiller 1995, pp. 51-53. Een zekere Jan Otten van Zeyst werd in 1605 ingeschreven in de ingenieursschool: Molhuysen I, bijlage S.391, 392. Daarna werd hij landmeter voor het Hof van Holland, Zeeland en West-Friesland: Muller 1987, p. 156.

De gevel bestaat uit een reeks van twee boogramen met glas-in-lood, geflankeerd door balusters op voetstukken, en vierentwintig traveeën.[105] Links naast de hoofdingang is een waterpomp in de gevel te zien. Op het dak zijn twaalf kleine dakkapellen geplaatst met een windveer op de top. Links aan de kopse kant van het dak is nog een dertiende dakkapel te zien. Voor het *Ambulacrum* staan tien kleine oranjeriebomen in een pot met twee handvatten opgesteld op een rij. Boven de hoofdingang bevindt zich op het schilddak een fronton met twee opeengestapelde gevelstenen met een onleesbare inscriptie, bekroond met obelisken en zijdelings versierd met rolwerk. Rechts is een aangebouwd woonhuis weergegeven. In de muur om de tuin bevindt zich links en rechts een toegangspoort.[106]

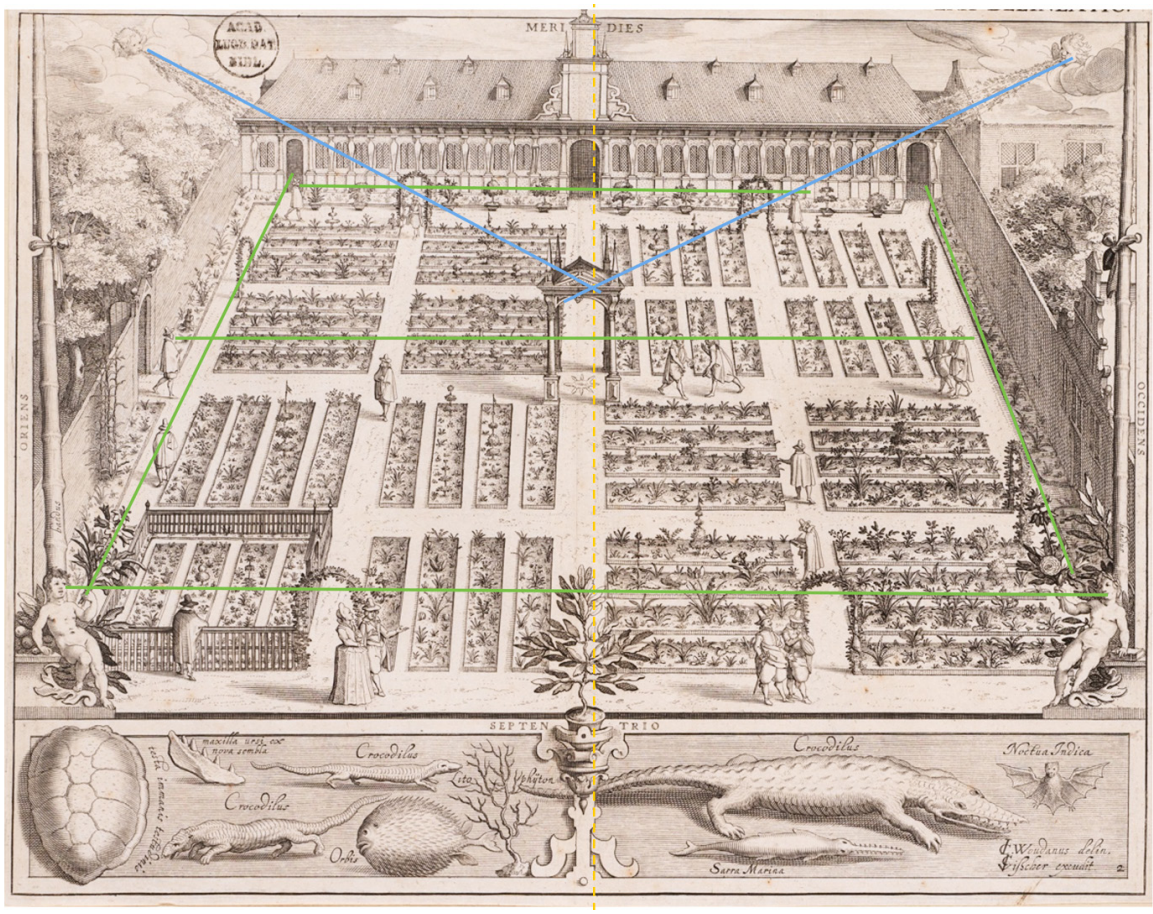
De elementen op de voorgrond van de tuin tonen een variatie aan ruimtelijke weergaves. De bamboestokken en het fries met de dieren aan de onderzijde zijn opgebouwd als de onderdelen van het front van een klassieke tempel: het kader met de dieren vormt het voorportaal, de bamboe en de strook met het oogje fungeren als pilaren. Het geheel functioneert daardoor als een reusachtige toegangspoort waarvan de pijlers tot in de wolken reiken. Deze grote poortconstructie wordt op de voorstelling in verschillende kleinere variaties herhaald: in de vorm van een poort in het midden, kleine poortjes bij sommige perken, in de muren en in het *Ambulacrum*. Ook de langgerekte vorm van het horizontale kader met dieren op de voorgrond herhaalt zich in het klein, namelijk in de perken binnen de tuin. Op de voorgrond van de prent zijn meerdere *trompe-l'oeil*-effecten gebruikt. De strook met de oogjes waaraan de bamboestokken zijn bevestigd, de voet van de piëdestal en de witrand om de naturaliën zijn als platte of tweedimensionale decoraties weergegeven. Dit in tegenstelling tot de bamboe, de dieren, de boom en de pot. Deze elementen zijn plastisch en driedimensionaal weergegeven.

De staart van een krokodil is achter de platte piëdestal van de pot geplaatst. Hierdoor ontstaat een spel met de waarneming. Ook zijn verschillende zichtpunten met elkaar gecombineerd.
Het grondplan van de prent is met behulp van een lineair perspectief weergegeven, het kader op de voorgrond is van bovenaf weergegeven.
De blik van de kijker wordt in de eerste plaats door de ruimte geleid door de centrale lijn, lopend van de pot op de voorgrond naar het *Ambulacrum* op de achtergrond. Daarnaast is er een ordening gemaakt in twee categorieën: de dieren bevinden zich aan de onderzijde en de mensen- en plantenwereld aan de bovenzijde van de prent. Andere kijkrichtingen worden geleid door middel van de diverse hoofdpaden op het grondplan en de verschillende looprichtingen van de figuren (afb. 24).

Er wandelen zeventien figuren in de tuin van wie vier figuren in paren. De mannen zijn op de prent in de meerderheid. Op de voorgrond is een enkele vrouw te zien in gezelschap van een man.
De maatvoering van de figuren neemt in hoogte af naarmate ze verder in de ruimte zijn afgebeeld.
De figuren op de prent vormen geen groep, maar hun kledingstijl en hun houdingen komen met elkaar overeen. Ze bevinden zich, net als de plan-

[105] Terwen-Dionisius 1980, p. 38, p. 43. Op de tekening van Jacob Roman (verm. 1686) waren dat er twintig, zie: Resoluties Curatoren AC1 150.

[106] De poort links was verbonden met het plein naast het Academiegebouw.


MERI DIES
ORIENS
OCCIDENS
SEPTEN TRIO
Crocodilus
Crocodilus
Crocodilus
Noctua Indica
Ursus
Sarra Marina

afb. 24

ten in de perken, verspreid over het beeldvlak. De figuren zijn van verschillende kanten weergegeven en wandelen in verschillende richtingen tussen de perken. Links op de voorgrond wandelt een vrouw met een licht opgeheven hoofd.

Ze wordt vergezeld door een man en ze drukt iets tegen de borst. De man toont haar iets in zijn handpalm. De mannen dragen allen een driekwart lange mantel, dito gepofte broek en een hoge hoed. De dame is rijk gekleed en draagt een opstaand kapje op het hoofd. Alle paren lijken met elkaar in gesprek en maken redenaarsgebaren. Eén paar neemt de hoed voor elkaar af, en de twee personen benaderen elkaar in een elegante en beweeglijke pose. Rechts op de voorgrond wandelen twee mannen van wie de rechter een luit bespeelt. Schuin daarachter is een figuur schrijvend in een boek met een ganzenveer, te zien. Aan zijn arm hangen twee foedralen voor schrijfgerei.

De voorstelling van de tuin is licht van toon. De lichtbron komt schuin van rechtsboven, conform de windrichtingen op de prent vanuit het westen. Dit geldt ook voor de lichtval op de bamboe en de putti. Ook de slagschaduwen naast de bezoekers en objecten zijn luchtig van toon en vrij lang, zoals het geval is als de zon laag staat, in het voorjaar. Dit jaargetijde komt overeen met de bloeitijd van de tulpen en de keizerskroon in het omheinde perk en de bloemen in de boeketten voorjaarsbloemen van de putti. Bij de perken en de dakkapellen zijn de slagschaduwen korter en minder nadrukkelijk dan bij de figuren en het centrale prieel. De kleine planten in de perken bezitten geen slagschaduw. De kleur van de paden is wit. De figuren, architectuur en bosschages zijn plastisch gemodelleerd met lichte en donkere tonen. Het kader met de naturaliën toont een gevarieerde lichtval. Het licht op de objecten in het kader is frontaal en komt vanuit de positie van de beschouwer: conform de windrichtingen op de prent is dit vanuit het noorden. Uitzonderingen vormen de kaak, het koraal, de vleermuis en de bloempot waar het licht van rechts komt zoals in de tuin. Het licht in het kader is minder subtiel en contrastrijker dan in de tuin. De slagschaduwen onder de objecten vallen overwegend naar links en zijn aanmerkelijk minder lang dan die bij de figuren in de tuin.

Bij het koraal is elke slagschaduw afwezig. De graveur heeft de objecten op een plat vlak weergegeven met behulp van een neutrale middentoon en fijne lijnen. Door de slagschaduw onder de objecten ontstaat een ruimtelijk effect, alsof we de objecten van het donkere kader kunnen oppakken. Dit tactiele effect binnen het kader wordt versterkt door de aanduiding van de verschillende structuren van de objecten, zoals stekels, schubben, haren, tanden en nagels. Daarnaast valt op dat er aandacht is besteed aan de ogen van deze dieren, met de nadruk op de vleermuis rechts, die de toeschouwer recht aankijkt. De dierlijke objecten in het kader op de voorgrond zijn vanuit een wisselend standpunt gegraveerd. Aan de linkerzijde van het kader worden de objecten vanaf de zijkant weergegeven, behalve het schild van een schildpad. Het rechtergedeelte van het kader toont een grote variatie aan standpunten: een vleermuis frontaal, een zaagvis van bovenaf en een grote krokodil in *troisquart*. Er is tevens

een variatie in formaat: een schild, een kaak, een koraal en een egelvis links zijn naar verhouding groter weergegeven dan de dieren rechts en de pot met boom in het midden. De donkere achtergrond van het kader is met een lege witte rand omkaderd. Net als de zijranden van de prent is deze rand uitgespaard door het wit van het papier. Sommige objecten steken speels buiten de rand, zoals het schild, de kaak en een bijschrift.

De rand rond het kader verloopt geleidelijk van een eendimensionale rand naar een plastische roldecoratie, verbonden aan een voetstuk en een console. Ook in het voetstuk en de console wisselen deze twee ruimtelijke dimensies elkaar af.

De rand om het kader isoleert de dieren van de tuin met bezoekers. Ook in het type schrift zien we een scheiding tussen kader en tuin.
De objecten zijn voorzien van hun bijbehorende Latijnse namen, in een cursief handschrift waarbij de letters aan elkaar vast zijn geschreven.
De naam '*bandus*' is ook geschreven in dergelijk schrift. Dit is in tegenstelling tot het lettertype op de rest van de prent, dat een kapitaal is.
De koptekst en de windrichtingen zijn weergegeven in romeinse kapitalen.

De leesrichting van de tekst naast de schildpad volgt sierlijk de welving van het schild. De compositie is symmetrisch geordend, en heeft drie middellijnen. Een daarvan is de centrale zichtlijn, lopend vanaf de piëdestal naar de windroos, eindigend op de obelisk op het fronton van het *Ambulacrum*. De tweede is een meetkundige middellijn. De derde is het middelpunt, ontstaan door het verdwijnpunt van het lineaire perspectief.
De positie van het centrale verdwijnpunt bevindt zich rechts van de optische zichtlijn. De gemiddelde hoogte van de menselijke figuren op de voorgrond van de prent is, van hak tot hoed, circa 35 mm; daardoor zijn ze het kleinste vergeleken met de figuren in de andere voorstellingen.[107]

Doordat de figuren relatief klein zijn, wordt er een bepaalde mate van afstand gesuggereerd tussen de kijker en de voorstelling. Ook lijkt de tuin door deze maatgeving groter dan in werkelijkheid het geval was. De graveerstijl van de prent is over het geheel genomen uitstekend, maar verschilt in verschillende onderdelen van kwaliteit.
De graveur heeft de toon van de grote vlakken als muren en daken eenvoudig weergegeven met behulp van zeer regelmatige kruisarceringen.
De figuren zijn op consequente wijze gemodelleerd in beheerste en elegante lijnen, met aandacht voor detail en lichtval. Lichaamsdelen en plooival zijn met plastische lijnen gegraveerd: de graveerlijnen lopen synchroon met de vorm van de objecten. Ook toont de voorstelling dat er aandacht is besteed aan variatie, zoals in lichaamshoudingen, bewegingen en gebaren van de figuren. Ook zaken zoals knoopjes, strikjes, kragen, bakstenen of bladeren zijn gedetailleerd weergegeven. Er is daarnaast aandacht besteed aan de stofuitdrukking.
De afzonderlijke plantjes in de perken vertonen een speels en los handschrift, uitgezonderd de grotere planten die in vorm zijn gesnoeid.
Een aantal planten binnen het hekwerk links, zoals de tulp en de keizerskroon, is gedetailleerder weergegeven dan de overige planten in de perken.
Op de voor- en achtergrond divergeren de

[107] Ter vergelijking: in de schermschool meten de figuren ca. 70 mm, in het theater ca. 70 mm, en in de bibliotheek 60 mm. Zie voor de exacte maatvoering van de figuren op de prenten de desbetreffende beeldbeschrijvingen in dit hoofdstuk.

omtreklijnen van enkele perken niet: ze zijn niet consequent gericht op een centraal middelpunt op de horizon volgens de wetmatigheid van het lijnperspectief. De omtreklijnen waarmee de perken zijn weergegeven, verschillen van de architecturale onderdelen, die met een strakkere lijn zijn gegraveerd. Ook de lijnen in het kader op de voorgrond zijn met een strakkere hand gegraveerd.

Graveertechnisch is de voorgrond van de prent het meest virtuoos van aard, hetgeen enerzijds duidt op het handschrift van verschillende graveurs, anderzijds op het belang dat werd toegekend aan de onderdelen op de voorgrond. De lijnen zijn hier ronder en talrijker, kleurtonen genuanceerder en contrastrijker, en de stofuitdrukking is gevarieerder. De lichamen van de putti zijn met ronde lijnen en met kennis van anatomie gegraveerd, de gezichtsuitdrukkingen zijn levendig en hun boeketten zijn gedetailleerd weergegeven. Naast de verzamelobjecten op de voorgrond zijn de namen genoteerd in een Italiaans georiënteerde typografie, met de letters aaneengeschreven. Dit handschrift verschilt in type van de koptekst en van de namen van de windrichtingen, waarvoor een open kapitaal is gebruikt.[108] De koptekst met de woorden '*VERA DELINEATIO*' pretendeert dat het gaat om een betrouwbare, ware of natuurgetrouwe voorstelling van zaken.[109] In recente literatuur, zoals van Swan, Balfe en Woodall, blijkt de term 'vera' problematisch van aard:[110] een groot aantal zaken in de voorstelling van de tuin spreekt de 'betrouwbaarheid' tegen. Van een 'realistische' weergave, in de zin van een afbeelding zoals op een foto, blijkt geen sprake.[111] Een reconstructie van de tuin door J.J. Terwen, uitgewerkt door G. Grämiger (2014), toont de werkelijke locatie van het woonhuis, dat zich op de prent van 1610 rechts, maar zich feitelijk links van het *Ambulacum* bevond (afb. 25).[112]

De tuin wordt getoond vanaf een hoog en imaginair standpunt met uitzicht op het *Ambulacrum*. Echter, in 1610 bevond zich op het Rapenburg tegenover het *Ambulacrum* geen hoog uitzichtpunt waar de tuin vanaf een dergelijke hoogte en op een vergelijkbare afstand kon worden bekeken.[113] Uit de windrichtingen op de voorstelling en verschillende kaarten van Leiden blijkt dat het gaat om een artistieke interpretatie. Er zijn meer zaken te zien die de visuele betrouwbaarheid van de voorstelling tegenspreken: het opgeklapte grondplan is een optisch en praktisch hulpmiddel dat een groter overzicht geeft van de ruimte, maar in werkelijkheid bevond zich achter het Academiegebouw geen hellend grondvlak.

Het grondvlak van de tuin was daarnaast rechthoekig in plaats van vierkant. De lange kant ervan lag evenwijdig aan het Rapenburg, en de korte kant lag evenwijdig aan de huidige Nonnensteeg, waar het *Ambulacrum* stond.[114] Het *Ambulacrum* en het aanpalende woonhuis zijn gespiegeld weergegeven ten opzichte van de werkelijke situatie en op de voorstelling komen de hoeveelheid traveeën van de gevel niet overeen met een overgeleverde bouwtekening.[115] Het aantal perken op de prent roept vragen op. Deze perken, op de prent van 1610 symmetrisch ingedeeld in vier vierkanten met elk zestien lange perken, komen niet overeen met een bewaard gebleven grondplan uit 1601, bestaande

[108] Typograaf Peter Verheul, docent typografie aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten, analyseerde de verschillende lettertypes op 23 mei 2014.

[109] Ik baseer mij op de vertaling van het Latijn door H.J. de Jonge. De 'getrouwheid' van de voorstelling is complex. Als beeldend kunstenaar besef ik dat de weergave van de ruimte, op de prenten door middel van het lineaire perspectief, een theoretisch principe is. De visuele waarneming wordt bepaald door haar context, en is gebonden aan een tijdsbeeld. Op zeventiende-eeuwse prenten vond regelmatig een adaptatie plaats van onderdelen uit eerdere voorstellingen: in deze prent een adaptatie van een verouderd grondplan van de tuin uit 1601 door J. de Gheyn in een catalogus van Pauw. Dit grondplan werd door Woudanus, met kleine aanpassingen, als basis gebruikt in het ontwerp van 1610.

[110] Over de visie op 'naturalisme' in natuurwetenschappelijke illustraties: Ackerman 1985; Ashworth 1985. Over problemen met betrekking tot de interpretatie van aanduidingen als vera delineatio, ad vivum: Balfe, Woodall, Zittel 2019. Over het problematische gebruik van deze term in voorstellingen van stadsbelegeringen: Martens 2019, pp. 151-199:

[111] Pauw 1601; Orlers 1614. Veendorp 1938; Terwen-Dionisius 1980; Karstens 1982; Grämiger 2014. Uit de hier genoemde bronnen en literatuur blijkt dat meerdere zaken in de architectuur en het grondplan op de prent van 1610 niet met elkaar overeenstemmen.

[112] Terwen-Dionisius 1980, p. 37, schema 1, no. 2 ; Grämiger 2014, p. 318, afb. 5.6, dit rechthoekige pand is zichtbaar linksboven op de afbeelding, en is gesitueerd tussen het Academiegebouw en het Ambulacrum in.

[113] Zie hiervoor de kaart van Leiden door Pieter Bast uit 1600.

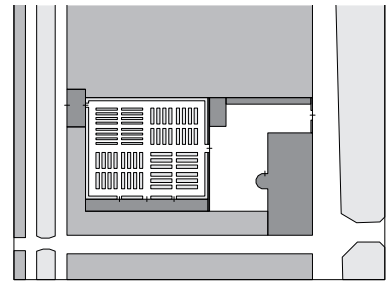
[114] Karstens 1982, p. 2. De afmeting was ca. 34.85 m x 39.95 m.

[115] Terwen-Dionisius 1980.

uit twee vierkanten met twaalf, en twee vierkanten met zestien perken.[116] Ook Orlers beschrijft in 1614 de indeling van dit grondplan uit 1601.[117] Uit deze bron blijkt het bestaan van een centraal prieel in de tuin.[118]

Daarnaast vallen de onwaarschijnlijke proporties van de figuren ten opzichte van de deuringangen en het centrale prieel op. De perken en het grondoppervlak lijken door het kleine formaat van de figuren groter dan in de werkelijke situatie het geval was. In november 1609 nam men zich voor om in de zomer van 1610 een stenen galerij voor planten te bouwen tegenover het *Ambulacrum*.[119] Hiervan is op de prent echter niets zichtbaar, waardoor we mogen aannemen dat het ontwerp van de tuin dateerde van de periode vóór de uitvoering van de bouwplannen, of dat deze vernieuwing wellicht niet van belang was.

Het ensemble op de voorgrond van de putti met de bloemstukken, de bamboe, de naturalia en gebruikte *trompe-l'oeil*-effecten weerspiegelen een grote artistieke vrijheid. De bamboe, te zien in het *Ambulacrum*, staat op de voorstelling rechtop en is reusachtig van proportie, hetgeen overeenkomt met een beschrijving van Clusius. De bamboe vormt op de prent een poort, hetgeen niet overeenkomt met de horizontale opstelling in het *Ambulacrum*.[120] De opschriften op de prent, de windgodjes en de windrichtingen wekken daarnaast de illusie van een catalogus of kaart.
De naturalia op de voorgrond worden bovendien op de prent getoond als één verzameling.



afb. 25

De variatie in formaten, soorten perspectief en de verschillende schaduwwerkingen wijzen op een reconstructie van samengevoegde afzonderlijke delen. De voorstelling kan daardoor niet worden beschouwd als een overtuigende observatie naar het leven.

[116] Volgens de indeling op de kaart van de tuin door de Gheyn in Hortus Publicus, Pauw 1601.

[117] Orlers 1614, p. 144.

[118] Karstens 1982, p. 26, gebaseerd op Orlers' stadsbeschrijving uit 1614.

[119] Karstens 1982, p. 26.

[120] Heniger 1973, p. 37, p. 39: Heniger volgt hier de observatie van Clusius. Ook in werkelijkheid waren deze erg lang: 7.70 en 8.10 m, in diameter meer dan 400 mm. Gottfried Hegenitius zag ze in 1627 in het *Ambulacrum*. De bamboe hing in de *porticus* van de tuin en was een cadeau voor Pauw van de Compagnie, ca. 1601-1602: Karstens 1982, p. 22. Volgens de *Index Stirpium* (1594) groeide er ook een bamboeplant in de tuin. Op de prent uit 1610 is deze bamboe waarschijnlijk te zien naast het linkerpoortje.

2.2.2 Het anatomisch theater

De tweede prent toont het anatomisch theater van de Leidse universiteit in de Faliede Bagijnhof, gesitueerd op het Rapenburg, tegenwoordig nummer 70. Aan de bovenzijde van de gravure staat de koptekst *'vera anatomiæ Lugduno-Batavæ cum sceletis et reliquis quæ ibi extant delineatio'* ('Betrouwbare afbeelding van de Leidse Anatomie met de skeletten en overige voorwerpen die daar staan') (bijl. III).[121] De voorstelling is weergegeven vanuit een hoog standpunt, waardoor we duidelijk overzicht hebben op de gehele ruimte. Het grondvlak in de ruimte helt schuin naar de kijker toe, zoals bij een lessenaar. De basis van de compositie wordt gevormd door een cirkel, in verkort perspectief weergegeven (afb. 26).

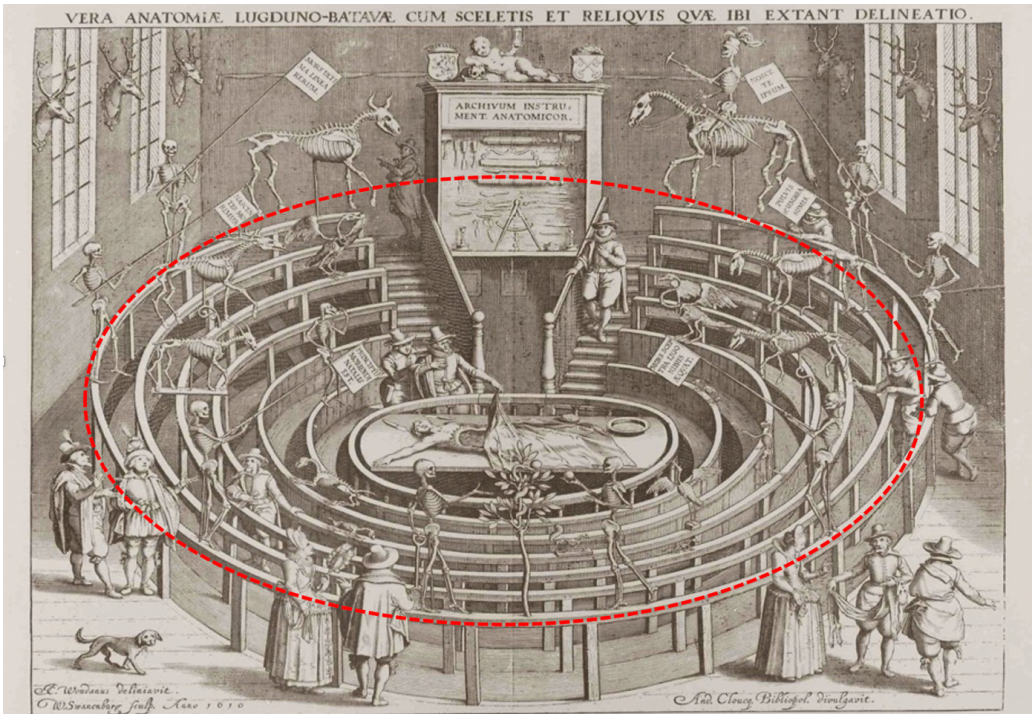
De voorstelling geeft een symmetrisch interieur weer met daarin een amfitheater. In het interieur bevinden zich mensen, skeletten, instrumenten en objecten, gecentreerd rondom een sectietafel met een stoffelijk overschot.[122] Het amfitheater is opgebouwd uit zes galerijen, waarvan de onderste twee als zitplaatsen en de bovenste vier als staanplaatsen dienen. Het centrale punt wordt gevormd door de sectietafel met het dode lichaam.

De bovenste galerij loopt gelijk met het vloeroppervlak. De balustrades worden in het midden van de prent onderbroken door twee centrale trappen aan weerszijden van de ingang van het theater. Op de achtergrond van de ruimte hangt een instrumentenkast. In het theater zijn zes moralistische teksten op vlaggetjes leesbaar, aan de kijker getoond door skeletten. De teksten links verwijzen naar het leven en de dood, de teksten rechts verwijzen naar het geestelijke en het materiële leven van de mens. De figuren bestaan voornamelijk uit mannen. Twee vrouwen in gezelschap van mannen, bevinden zich op de voorgrond van de voorstelling. Geheel links, boven de signaturen van Woudanus en Van Swanenburgh met het jaartal 1610, loopt een kleine magere hond de voorstelling binnen. Het dier draagt een halsband met een penning en kijkt de beschouwer aan. Achter het hondje staan twee rijk geklede mannen met pluimen op hun hoed. Ze kijken omhoog naar iets wat zich buiten de voorstelling bevindt. Rechts van het hondje staat een rijk geklede vrouw met een spiegel in haar linkerhand. Haar rechterhand omvat haar sjerp. Ze kijkt schuin omhoog, naar twee skeletten, centraal op de voorgrond, opgesteld als Adam en Eva. Naast haar staat een man, gezien op de rug, die naar haar wijst met een sprekersgebaar. Ook zijn blik is gericht op de opstelling van de twee skeletten die zijn opgesteld als Adam en Eva.

De opstelling van de skeletten die Adam en Eva voorstellen, op de bovenste balustrade, domineert de voorgrond. Hun gezichten zijn naar elkaar toegekeerd. Het linkerskelet, dat van Adam, leunt met de linkerhand op een schep. Met de rechterhand reikt hij naar Eva, die hem een vrucht aanbiedt, lijkend op een sinaasappel. Tussen de twee skeletten staat een dunne boomtak met blaadjes die gelijkenis vertonen met die van een appelboom. Deze boomtak lijkt uit de balustrade te groeien. In de kroon van de boom kronkelt een slang in de vorm van een esculaap. Boven de slang hangt een vrucht. Geheel rechts op de voorgrond staat een

[121] Vertaling door H.J. de Jonge.

[122] Huisman 2008; Gogelein 1975, p. 105. Secties van lijken vonden plaats in de winter en om die reden werden de skeletten van de balustrades verwijderd. Anderzijds is op de prent geen anatoom aanwezig, iets wat in werkelijkheid hoogstonwaarschijnlijk is geweest. Mogelijk was het lijk op de prent een demonstratiemodel van was, dat in de zomer werd getoond aan bezoekers, maar daarvan is geen bron bekend. De meest logische verklaring voor de aanwezigheid van lijk en skeletten op hetzelfde moment, is dat Woudanus alle functies van het theater in een enkel beeld wilde tonen.



afb. 26

groep van drie figuren bestaande uit twee mannen en een rijk geklede vrouw. De vrouw maakt een handgebaar met een opgeheven wijsvinger. In haar andere hand houdt ze een met kwastjes versierde zakdoek. Ze kijkt naar een geprepareerde mensenhuid die aan haar wordt getoond door een van de mannen. Deze man kijkt de beschouwer aan en toont de huid als een lange lap op beide armen. Het gezicht van deze man is gedetailleerd weergegeven. De wijze waarop de man met zijn rechterhand het soepele vel hanteert, komt overeen met de sjerp en de zakdoek in de handen van de vrouwen op de voorgrond, en de lijkwade in de hand van de man achter de snijtafel. Rechts van de man met het vel zien we een figuur op de rug. Hij wijst met zijn rechterwijsvinger naar iets dat zich rechts buiten het kader bevindt. Centraal op de prent bevindt zich de sectietafel met het lijk van een man van wie de inhoud van de buikholte zichtbaar is. Zijn ogen zijn open. Hij wordt bekeken door een stel mannen achter de tafel. De rechterman tilt een lap op die het lijk bedekt. Zijn andere hand spreidt hij op zijn eigen borstkas. De man achter hem heeft de hand op zijn bovenarm gelegd en draagt een kokervormig foedraal op zijn heup. Het lijk ligt met de rechterarm uitgestrekt op de tafel en is om-

ringd met attributen zoals een platte schaal, spons en twee messen. Het lijk houdt zijn ogen schuin omhoog gericht naar een vlaggetje met de tekst '*principiū moriendi natalis est*' ('de geboorte is het begin van het sterven').[123] Op, in en rond de balustrades zijn skeletten van mensen en dieren op standaards te zien. Hun skeletten zijn in levendige en bewegelijke houdingen opgesteld. Sommige dierenskeletten zijn getooid met geprepareerde onderdelen, zoals de veren van vleugels en de staart van een eekhoorn. De standaards zijn verschillend van constructie en vorm. Enkele standaards hebben houten consoles, enkele kleinere hoefachtigen zijn verankerd door smeedijzeren staken met een decoratieve versiering aan de voet in dezelfde stijl als het handvat van een zaag in de instrumentenkast.[124] Sommige kleinere skeletten hebben in het geheel geen console of steunsel en staan los op de balustrades. De skeletten van mensen en het skelet van een aap zijn vanuit het bekken ondersteund door een standaard die is verankerd in de leuningen van de staanplaatsen. De mensen, vaak in paren, zijn staand of in beweging afgebeeld, en bevinden zich voornamelijk op de hogere balustrades. Alle menselijke figuren in het interieur zijn gelijksoortig gekleed en tot in detail weergegeven. Iedereen draagt een hoofddeksel. De groepjes op de voorgrond hebben de meeste versieringen op hun kledij. Allen zijn, evenals de menselijke skeletten, van verschillende kanten en in verschillende houdingen weergegeven, vaak in een bewegelijk en elegant *contrapposto.* Rechts op het middenplan staat een paar mannen van wie de ene, leunend op de balustrade, een bos met vier sleutels in de hand heeft. De skeletten tonen verschillende blikrichtingen. De meeste blikrichtingen zijn centraal naar het midden van het theater gericht, naar elkaar of naar de sectietafel. De dieren- en mensenskeletten zijn zeer gedetailleerd en kundig gegraveerd. De vier menselijke skeletten op de hoogste balustrade op de middengrond van de prent dragen vierkante vlaggetjes aan lange stokken met links de opschriften: '*nascentes morimur*' ('al wanneer we geboren worden sterven we'), *'principiū moriendi natalis est'* ('de geboorte is het begin van het sterven') en rechts de opschriften: *'pulvis & umbra sumis'* ('wij zijn stof en een schaduw') en *'mors sceptra ligonibus æquat'* ('de dood maakt scepters en houwelen gelijk').[125]

Alle stokken met de vlaggetjes wijzen naar het middelpunt van de gravure, de plek waar het lijk zich op de snijtafel bevindt. De skeletten op de achtergrond, aan weerszijden staand op de balustrade, kijken de toeschouwer aan. Het skelet links draagt een vlag met de tekst '*mors ultima linea rerum*' ('de dood is de laatste grens der dingen'), het skelet rechts draagt een vlag met de tekst *'nosce te ipsum'* ('ken uzelf').[126] Deze vlaggetjes hangen boven twee dierenskeletten aan weerszijden van de voorstelling. Het zijn de skeletten van twee hoefachtige dieren, rechts een paard en links een dier met twee hoorns op het hoofd. Het paard rechts wordt bereden door een menselijk skelet met een opgeheven pikhouweel en een zwaard om het middel. Zijn andere hand houdt elegant het leidsel vast, zoals de vrouw op de voorgrond haar sjerp. De berijder draagt een vormeloos potvormig hoofddeksel met wilde pluimen. Aan weerszijden

[123] Vertaling door H.J. de Jonge.

[124] Dergelijke rolwerkversieringen zijn ook in de ornamenten in de tuin te zien.

[125] Vertaling H.J. de Jonge. Het woord *sumis* is een foute schrijfwijze van het woord *sumus*. Zie voor dergelijke spreekwoorden uit deze periode de encyclopedie door Vincent of Beauvais, *Speculum Maius* V 18. Voor nascentes morimur zie Marcus Manilius, *Astronomicae* IV 16. Voor *pulvis & umbra sumis (sumus)* zie Horatius, Oden IV 7, 16. Voor *mors ultima linea rerum* zie Horatius, Epistulae I 16, 79.

[126] Vertaling door H.J. de Jonge.

van het interieur bevinden zich twee hoge ramen met daartussen zes geprepareerde hertenkoppen. Centraal op de achterwand van het interieur is een kast zichtbaar waarin voornamelijk anatomische instrumenten zijn uitgestald, zoals messen, een zaag, spuiten, scharen, hamers en beitels.

Op de bodem van de kast staat een grote passer met aan weerszijden een kandelaar en rechts een spons. Onder de passer bevindt zich het kleinste skelet dat op de voorstelling aanwezig is. Het is een dier in de houding van een staande mensfiguur, met de kop omhoog gericht en met gesloten ogen.[127] Aan de bovenkant van de kast, op het front, lezen we '*archivum instru:ment. Anatomicor*' ('archief anatomische instrumenten').[128] Op de instrumentenkast ligt een putto geleund op een schedel en een boek.

Met zijn linkerhand houdt hij een zandloper omhoog. De putto wordt geflankeerd door twee wapenborden, links met de Hollandse leeuw en een kroon, rechts met twee gekruiste sleutels van de stad Leiden en een lauwerkrans. Achter de putto hangt over de gehele lengte van de achterwand een festoen. Links naast de kast, bovenaan de trap, staat een figuur in de schaduw, wijzend naar het skelet van een dier. Rechts van de kast daalt een man af op een tweede trap. Hij kijkt schuin omhoog naar de opstelling op de balustrades en legt een hand op zijn borstkas. Onder de instrumentenkast hangen drie plakkaten zonder zichtbare voorstelling. De prent toont verschillende ordeningen van figuren en objecten. De skeletten zijn geordend naar soort en formaat. De skeletten van de mensen staan op de hoogste, de skeletten van de dieren staan op de lagere balustrades. De grootste dieren staan op de achtergrond, de kleinere op de voorgrond. De menselijke skeletten, en dat van het rund en het paard, verheffen zich boven de levende mensen doordat ze op de hoogste balustrades staan. De skeletten die zijn geënsceneerd als Adam en Eva op de voorgrond, vormen een doorkijkje naar het lijk op de tafel, het diepste punt in het theater. Analyseren we in de voorstelling echter de indeling van voor-, midden- en achtergrond, in combinatie met het gebruik van lichteffecten, dan valt een andere ordening van de compostie op.

De hoeken, met hond en rugfiguur op de voorgrond, de sectietafel met het lijk en de instrumentenkast op de achtergrond domineren in dat geval de voorstelling doordat ze zijn geaccentueerd met licht. De compositie daarvan vormt een driehoek waarvan de punt uitloopt in de zandloper van de putto. De vijftien figuren op de prent komen in weergave van kleding, activiteit en actie overeen met die in de tuin. In vergelijking met de figuren in de tuin zijn deze figuren groter van formaat, zodat er meer details waar te nemen zijn. Doordat de figuren in het theater groter zijn, wordt de denkbeeldige afstand tussen kijker en onderwerp korter dan in de tuin. De figuren worden, net als in de tuin, in verschillende houdingen en van allerlei kanten weergegeven. De vrouw met de spiegel, links, is rijker gekleed dan de vrouw naast het menselijke vel, rechts. De jurk van de linkervrouw is versierd met een bloemmotief, een lange strik, en ze draagt een luxe molensteenkraag, net als de man achter de sectietafel, de man naast de sleuteldrager en de man die de trap afdaalt. Haar hoofd-

[127] Huisman 2002, pp. 22-23. Dit betrof het skelet van een mol.

[128] De afkorting Instru:ment. *Anatomicor* staat *voor Instrumentorum anatomicorum.* Vertaling door H.J. de Jonge.

deksel bestaat uit een dubbele laag stof, net als haar rok. De spiegel in haar hand is van groot formaat en versierd met struise veren. De kraag van haar partner is afgezet met kant. De man links van dit paar is eveneens rijker gekleed dan meeste andere figuren op de voorstelling. Zijn broek is rijk geplooid en op zijn hoed staan verschillende grote veren. De meerderheid van de figuren op de voorstelling draagt een platte kraag.

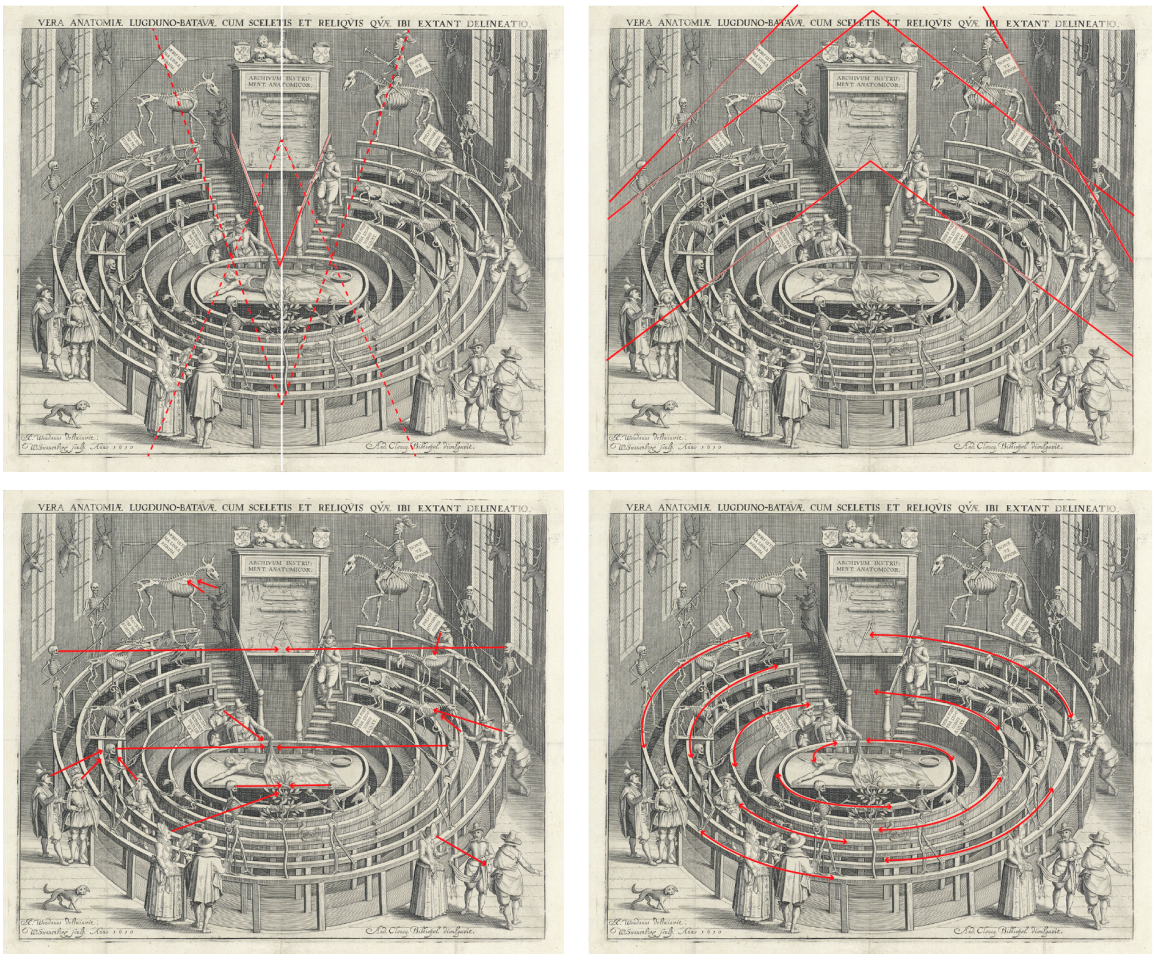
De figuren bestaan uit enkelingen en vier paren. Het drietal rechts bestaat uit een *instructor* met een man en een vrouw. De meeste figuren bevinden zich in het hoger gelegen deel van het theater en tussen de balustrades. Op de achtergrond zijn vier figuren boven, onder en op de trap weergegeven. De figuur boven staat in de schaduw, wijzende naar een skelet van een rund en een vlaggetje met de tekst '*mors ultima linea rerum*' ('de dood is de laatste grens der dingen').[129] Een man daalt de rechtertrap af en lijkt schuin omhoog naar hetzelfde punt te kijken. Een minder aantal figuren bevindt zich in het onderste deel van het theater. Twee figuren observeren daar de buikholte van het lijk. Het opengesneden lijk bevindt zich in alle gevallen in het centrum van de voorstelling en vormt daardoor de hoofdfiguur van het tafereel. De putto op de instrumentenkast vertoont contrast en overeenkomst met de twee putti in de tuin. Alle drie dragen zij attributen die duidelijk allegorisch van betekenis zijn. In de tuin worden ze vergezeld van picturale verwijzingen naar de lente en de vier windstreken, in het theater naar de eindigheid van het leven met schedel en zandloper. De wapens aan weerszijden met leeuw en sleutels verwijzen naar de verbintenis van het theater met Leiden en Holland. In beide prenten zien we een putto steunend op een boek. In beide opstellingen is een lauwerkrans aanwezig, in dit geval als bekroning van het wapen van de stad Leiden.

Op de prent van de tuin lijken de, meer gespierde, putti op jonge kinderen en kijken ze omhoog. Ze zijn op de voorgrond afgebeeld. In het theater lijkt de putto op een mollige baby en kijkt omlaag. Hij fungeert als het hoogste punt in de voorstelling en kijkt uit over de ruimte. Het licht in de voorstelling valt vanuit de rechterhoek de ruimte in en is afkomstig van een onbekende lichtbron van buiten de voorstelling. De achtergrond van de ruimte bevindt zich in de schaduw, ondanks de aanwezigheid van de ramen aan beide zijden. Dit is in strijd met een natuurlijke lichtval. Ook het licht op de balustrades en de rugleuningen in het theater zijn in strijd met een natuurlijke lichtval. De zes ringen van het bouwwerk vangen in de voorstelling het allerhoogste licht en domineren daardoor de compositie. Dit geldt ook voor de instrumenten in de instrumentenkast. Tevens is op de voorgrond van de ruimte overwegend hooglicht te zien.
De overgang van licht naar donker wordt over het algemeen in subtiele gradaties weergegeven.
De figuren zijn plastisch gemodelleerd door middel van strijklicht: een lichte toon die geleidelijk overgaat in een donkere toon. Het hoogste licht is op de gravure uitgespaard. Ook de bovenzijde van de balustrades zijn uitgespaard door het wit van het papier. Het meeste licht bevindt zich op de voorgrond en in het midden van de voorstelling. De instrumentenkast en de putto zijn geaccentu-

[129] Vertaling door H.J. de Jonge.

eerd door hooglicht. Via het hooglicht op de voorgrond, het licht op de sectietafel en op de instrumentenkast wordt het oog naar de achtergrond geleid. Het centrale verdwijnpunt van de voorstelling bevindt zich buiten de prent. Het vierkante grondvlak van de voorstelling helt licht naar voren en de voorstelling is weergegeven vanaf een hoog standpunt. Hierdoor ontstaat een helder overzicht op het interieur met de inboedel en de figuren.

De weergave van de balustrades vormt een ovaal dat uitgezakt lijkt aan de voorzijde. Het beste is dat te zien bij de ring rond de sectietafel. Bij een correcte weergave, ook die van diepte, zouden de balustrades en objecten elkaar gedeeltelijk overlappen en gedeeltelijk onzichtbaar worden. Nu is elke balustrade afzonderlijk en elk object daarop en daaromheen, volledig zichtbaar gemaakt. Het oog van de kijker wordt op verschillende manieren door het interieur geleid, via een verticale middellijn, een driehoek, een cirkel en een meer divers netwerk van kijkrichtingen (afb. 27). Ten eerste leidt een centrale zichtlijn via de boom op de voorgrond naar het onderlichaam van het lijk, door het scharnierpunt van de passer, naar de zandloper in de hand van de putto. Ten tweede kan in de compositie een driehoek worden waargenomen, waarvan de basis wordt gevormd door de voorgrond. De punt van deze driehoek komt uit in de zandloper van de putto. De driehoekige compositie is ook in spiegelbeeldige vorm te ontdekken in de voorstelling: via de lijnen van de trappen aan weerszijden van de instrumentenkast. Ten derde zijn er nog kijkrichtingen aanwezig op basis van een cirkel. De balustrades leiden het oog van de kijker in een spiraalvorm rond in de ruimtes langs de objecten met als eindpunt de sectietafel. Een vierde kijkrichting dirigeert het oog afwisselend van de ene naar de andere kant van de ruimte, waardoor de afbeelding op een min of meer 'vrije' manier kan worden geobserveerd. De kijk- en looprichtingen van de figuren en hun retorische handgebaren leiden het oog van de kijker naar de objecten in de ruimte. Hierdoor navigeert de kijker kriskras naar objecten die zich dichtbij, ver weg, boven, onder, in en buiten de voorstelling bevinden. De diverse kijkrichtingen van figuren, ook van hen die de toeschouwer aankijken, accentueren verschillende details. De prent is, zoals de andere prenten, op het oog symmetrisch geordend. Bij het opmeten van het midden van de prent blijken echter, net als in de tuin, verschillende middellijnen te bestaan. Op de prent van het theater bestaat een meetkundig verschil tussen de optische middellijn, oftewel de eerder benoemde centrale zichtlijn, die van boom, naar lijk, via passer doorloopt tot aan de zandloper, en de plaats waar de lijnen van het centraal perspectief samen-komen, oftewel het centrale verdwijnpunt. Ook op de prent van het theater bevindt zich, zoals op de prent van de tuin, het centrale verdwijnpunt rechts van de optische middellijn. De gemiddelde lengte van de figuren op de voorgrond is, van hak tot hoed, circa zeventig millimeter.


VERA ANATOMIÆ LUGDUNO-BATAVÆ, CUM SCELETIS ET RELIQVIS QVÆ IBI EXTANT DELINEATIO.
ARCHIVM INSTRU-MENT. ANATOMICOR.

afb. 27

afb. 28

Ze zijn daarmee twee keer zo lang als de figuren in de tuin, die gemiddeld vijfendertig millimeter in lengte meten.[130] De kundige graveerstijl in de prent van het theater komt in grote mate overeen met die van de tuin maar excelleert door een groot aantal factoren. De lijnen en arceringen zijn kloek en strak, worden consequent doorgevoerd in de gehele prent en laten een uitgebreid spectrum zien van afwisselend sterke en zachte lijnen en veel verschillende grijstinten. Geen enkel onderdeel is hierop een uitzondering. Een heldere en stevige lijnvoering wordt gebruikt in stevige en harde elementen zoals de balustrades en de architectuur van het gebouw. Een zeer kundig staaltje van graveerkunst vormen de cirkelvormige lijnen waarmee de zit- en staanplaatsen op de houten constructie van het theater zijn weergegeven. Deze graveerlijnen lopen evenwijdig aan elkaar, en zijn met strakke hand aangebracht.

De dwarsbalkjes rechts op de voorgrond zijn weergegeven met een lossere lijnvoering zoals ook met de perken in de tuin het geval is. Er zijn zachte en subtiele graveerlijnen gebruikt om zaken weer te geven als gezichten, veren, haren en kant. Alle details in de figuren en skeletten zijn zeer nauwkeurig, raak, en verfijnd van weergave. De houdingen van de figuren en de skeletten zijn enorm gevarieerd, natuurlijk en elegant weergegeven, waardoor we veel visuele informatie krijgen. De skeletten en figuren laten een scala aan verschillende hoeken, poses en acties zien. De koptekst spreekt van een Leidse anatomie; de universiteit blijft onvermeld.[131] De aanduiding '*VERA*' suggereert, opnieuw, dat de voorstelling betrouwbaar is.[132] We kunnen op dit punt constateren dat deze voorstelling overwegend een artistieke interpretatie is. In het theater op de prent is een fictief opgeklapt grondplan te zien, een technisch middel bedoeld om de beschouwer optimaal overzicht te geven op de inhoud en de indeling van de ruimte. Het hoge standpunt van de beschouwer, met een soortgelijk effect, roept ook vragen op over de feitelijke betrouwbaarheid. Mogelijk gaf een kooromgang van bovenaf zicht op het theater, maar daarover is niets bekend.

Het koor is het enige originele overblijfsel op de huidige plek (afb. 28). Een foto van het interieur met zicht op het koor laat zien dat Woudanus de ruimte groter heeft afgebeeld dan deze in werkelijkheid was, door de menselijke figuren kleiner af te beelden. Dat de ruimte in werkelijkheid kleiner geweest moet zijn, blijkt uit een foto tijdens een verbouwing van het koor met bezoekers (afb. 29). Andere zaken met betrekking tot de visuele representatie van het theater komen overeen met reconstructies van het theater door Huisman en Grämiger op basis van tekeningen en rekeningen (afb. 30-31).[133] Een voorbeeld daarvan zijn de gesloten rugleuningen in de twee onderste ringen van het theater.[134] Sommige zaken spreken de feitelijke constructie tegen: de vorm van het theater houdt het midden tussen een ovaal of een incorrect weergegeven ellips, terwijl het theater in werkelijkheid cirkelvormig was. Een ander aspect betreft de suggestie van geringe diepte. In werkelijkheid was de diameter van het theater circa negen meter en de hoogte of diepte circa zes meter.[135] Beide technieken zijn vermoedelijk toeg-

[130] De gemiddelde lengte van de figuren op de voorgrond is, van hak tot hoed: in de schermschool ca. 70 mm, in het theater ca. 70 mm, in de bibliotheek ca. 60 mm en in de tuin ca. 35 mm.

[131] Huisman 2008, p. 10. Het theater vervulde wel degelijk een publieke functie, maar het beheer ervan was in handen van het bestuur van de universiteit.

[132] Zie over de visie op naturalisme in natuurwetenschappelijke illustraties: Ackerman; Ashworth 1985. Over de interpretatie van de aanduiding 'VERA': Balfe, Woodall, Zittel 2019. Over het problematisch gebruik van een dergelijke term in voorstellingen van stadsbelegeringen: Martens 2019, pp. 151-199.

[133] Orlers 1614; Pauw 1601; Barge 1934; Gogelein 1975; Witkam 1980; Huisman 2008; Huisman 2009; Grämiger 2014, p. 228, afb. 4.1, Grämiger toont de plattegrond op drie verdiepingen van onder naar boven, en een tekening van de doorsnede van de ruimte. Het eerdergenoemde 3D-model van het theater in het AHM uit 1975 diende voor mij als een hulpmiddel om de reconstructie op de prent mee te vergelijken. De eerdergenoemde reconstructie van het theater op de prent naar Woudanus in het Rijksmuseum Boerhaave schiep gelegenheid tot *re-enactment*. Dit werd aangevuld door de huidige visuele presentatie, meer gericht op het heden en de toekomst. In werkelijkheid bevond het theater zich in de Faliede Bagijnhof, waardoor de huidige situatie een anachronisme is. Dit

past op de aanschouwer van de prent de illusie te geven 'in' het theater te kunnen kijken. Daardoor zouden het lijk en de tafel een stuk kleiner van formaat moeten zijn. Het lijk heeft echter dezelfde proporties als de figuren op de voorgrond. Het effect daarvan is een verlies aan dieptewerking, maar het lijk speelt daardoor een belangrijker rol in de voorstelling. De wijze van opstelling van de verschillende skeletten met hun vaantjes, de opstelling van Adam en Eva, de frontale blik op de instrumentenkast en de observatie van het lijk zonder anatoom, benadrukken het theatrale karakter van de voorstelling, dat in de eerste plaats gericht was op de toeschouwer van de prent.[136]

De prent toont, in één blik, de geheel verschillende wisselende functies van het theater tijdens de zomer- én winteropstelling. Alleen in de winter werden, op zeer koude dagen, secties verricht in aanwezigheid van publiek, waarbij de skeletten van de balustrades werden verwijderd.[137] Zoals Huisman en anderen hebben beschreven, diende in de zomer het theater met de skeletten als publieke bezienswaardigheid, waar nieuwsgierige burgers, studenten en reizigers uit binnen- en buitenland tegen betaling de 'rariteyten' konden bekijken onder het toeziend oog van de custos, die hun ook een meertalige catalogus kon verschaffen.[138] De samenvoeging van enkele menselijke figuren, een lijk en skeletten duidt daardoor op een evocerende, artistieke interpretatie. De open instrumentenkast krijgt in het ontwerp veel nadruk door zijn onnatuurlijke grootte: hij is zeer groot van formaat in vergelijking met de figuren op de voorstelling. De instrumentenkast is bijna twee keer zo hoog als de man die er links van staat, de klisteerspuit en de zaag zijn vrijwel net zo groot. Ook de maatvoering van de ogen van scharen en de handvatten van beitels en messen komt niet overeen met de veel kleinere vingers en handen van de figuren. Voorts is onduidelijk op welke manier personen toegang hadden tot de inhoud van de kast. Iets dergelijks is wel zichtbaar achter de sectietafel, waar zich een gesloten toegangshekje bevindt. Sommige details zijn accuraat, zoals in het tafereel met Adam en Eva: hier is onderscheid gemaakt tussen het bekken van een man en van een vrouw.[139]

geldt ook voor het ontbreken van de skeletten van Adam en Eva.

[134]Huisman 2008, p. 25.

[135]Huisman 2008, p. 23; Gogelein 1975, pp. 101-106. De constructie van het theater was ca. 9 m breed, en waarschijnlijk niet lager dan 6 m. Rond de constructie waren twee vloeren aangebracht, een op de hoogte van 2.20 m, de tweede 3.77 m hoger. Vanaf de tweede vloer tot de top van het dak was de afstand 5.97 m. De staanplaatsen op de bovenste galerijen waren ongeveer 450 mm breed, en de onderste twee, met zitplaatsen, iets breder. De ingang van het theater was op de begane grond. Gogelein 1973. Gogelein reconstrueerde in 1973 het theater op papier. Een reconstructie naar de prent op ware grootte voor het Rijksmuseum Boerhaave onder zijn leiding tot stand. In het Academisch Historisch Museum bevindt zich een houten model van het theater, gemaakt op basis van de prent van Woudanus. Het model is waarschijnlijk gemaakt voor bij de eeuwfeesttentoonstelling van de Universiteit Leiden in het Rijksmuseum in 1975, alhoewel het niet wordt vermeld in de catalogus.

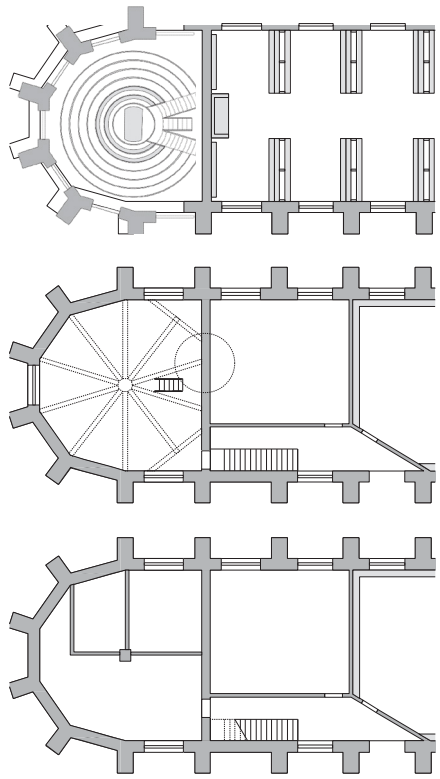
[136]Over de waarschijnlijke of feitelijke aanwezigheid van meerdere objecten in deze opstelling: Orlers 1614; Barge 1934, pp. 35-74; Gogelein 1975; Lunsingh Scheurleer 1975; Witkam 1980; Witkam 1967, 1980; Tjon Si Fat 1991; Jong 1991; Huisman 2008, 2009. De eerste catalogus van de inhoud van het theater dateert uit de periode 1620-1623: Heurnius, O., Inventaris der Anatomie begonnen Anno 1620, Aug. 8, bi Otthone Heurnio, der Medicinen, Anatomie, en Chirurgie, professore Ordinario, handschrift, UBL AC 228. Een later exemplaar betreft: Catalogus van alle de principaelste rariteyten die op de anatomykamer [. . .] vertoont worden, Leiden: wed. D. van der Boxe, 1670.

[137]Zie voor een dergelijke situatie met veel personen de prent van het theater in 1609 naar ontwerp van Woudanus. De skeletten zijn echter ook hier nog aanwezig.

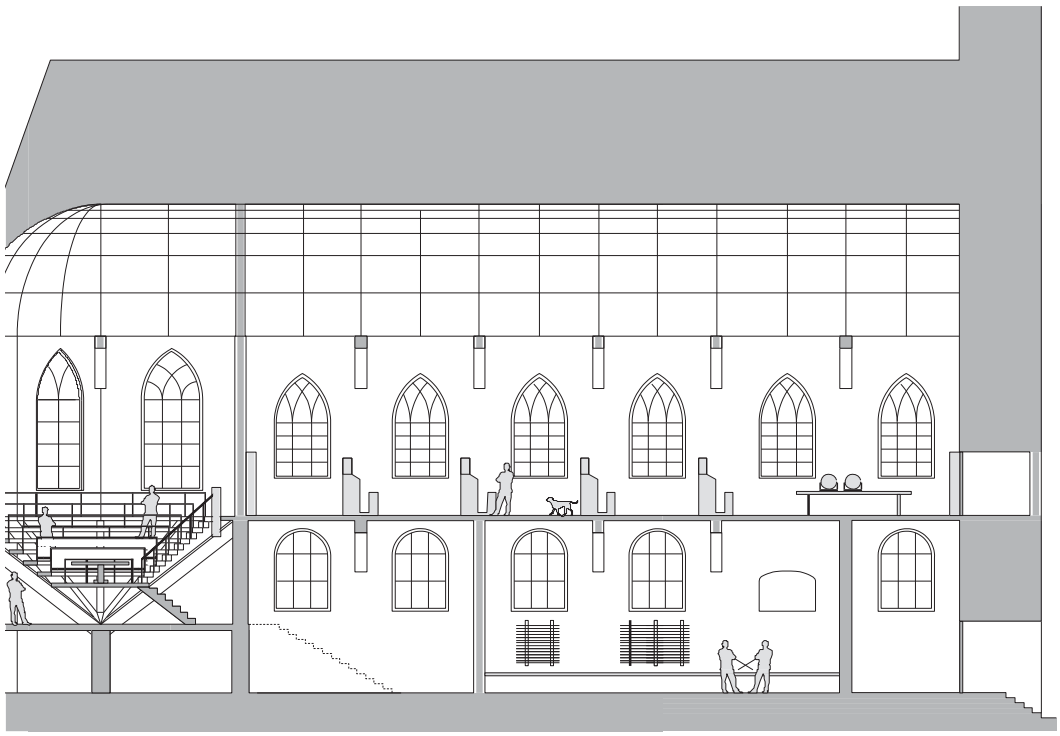
[138]Huisman 2008, p. 41.

[139]Deze informatie werd mij in 2020 verschaft door M.J. van Lieburg, em. prof. medische geschiedenis.

afb. 29



afb. 30



afb. 31

2.2.3 De bibliotheek

De gravure stelt een rechthoekige bibliotheekruimte voor met daarin een symmetrische opstelling van twee rijen met boekenkasten. Van deze prent is een proefdruk overgeleverd.[140] Rondom bevinden zich mannelijke bezoekers, van wie in de proefdruk enkele zijn weergegeven door omtreklijnen. De voorstelling is weergegeven vanuit een hoog standpunt, waardoor er een optimaal zicht is op de gehele ruimte. Het grondplan van de basiscompositie bestaat uit twee rechthoeken, weergegeven in verkort perspectief (afb. 32).

Op de voorgrond van de prent domineert links de signatuur '*JC. Woudanus deliniavit'* (heeft getekend) en rechts die van '*Andreas Cloucq. Bibliopol. Divulgavit.'* (heeft uitgegeven) *1610* door het zwierige en elegante schoonschrift en een forse lettergrootte.[141] Beide signaturen staan op een rechte lijn die wordt gevormd door de tweede regel van een plankenvloer in het interieur.

Aan de bovenzijde van de gravure staat de koptekst: '*bibliothecæ Lugduno-Batavæ cum pulpitis et arcis vera ixnographia'* ('betrouwbare wegwijzer voor de Leidse bibliotheek in Leiden met de lessenaars en de kasten') (bijl. III).[142]

De symmetrische opbouw van de prent bestaat uit een rechthoekig grondplan met in de lengterichting twee rechthoekige rijen kasten, gescheiden door een centraal looppad. Het looppad leidt naar een schouw op de achtermuur. Voor de boekenkasten is op de voorgrond van de prent een open ruimte te zien met figuren. Aan weerszijden daarvan staat meubilair. Op beide meubelen, een lage tafel en een hoge kast, staan twee globes. Verdeeld over de hele muur zijn links en rechts rijen met vier hoge boogvormige ramen te zien. Aan alle muren hangen, boven en onder elkaar, verschillende ingelijste voorstellingen.

Op de voorgrond van de bibliotheekruimte staat links een langwerpige tafel. Aan de kopse kant ervan staan twee mannen. Op de tafel staan twee globes, waarvan de voorste is bedekt met een stofkapje. De twee mannen bestuderen samen de achterste globe en maken daarbij sprekersgebaren. De rechterpersoon meet met een passer een deel van de globe op. Voor de globe ligt een stofkapje naast enkele meetinstrumenten zoals een passer en een liniaal. Geheel rechts op de voorgrond van de ruimte staat een hoog kabinet met twee andere globes, eveneens onder een stofkapje.

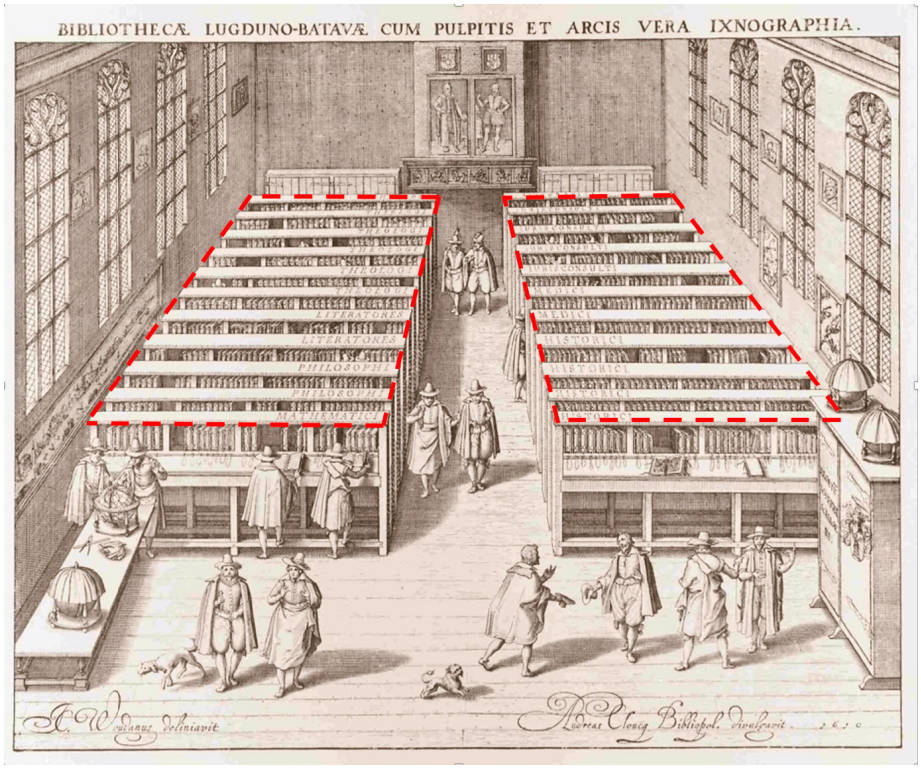
Op de linkerdeur van dit kabinet staat de tekst '*legatū Josephi Scaligeri'* ('legaat van Joseph Scaliger'). Op de rechterdeur van dit kabinet is een daarbij behorend heraldisch wapen aangebracht. Dit wapen past niet helemaal op de deur. Een proefdruk van deze prent in het Rijksmuseum Amsterdam toont dat het wapen in deze latere staat is gecorrigeerd en aangevuld.[143] Ook de tekst op de linkerdeur was op de proefdruk nog niet aanwezig. Het middenplan wordt gevormd door twee rijen met boekenkasten links en rechts op het beeldvlak. Deze open boekenkasten, voor boeken van het grootformaat folio, zijn geordend in twee symmetrische delen van elk elf stuks. Ze staan vrij in de ruimte. Op de bovenste plank van de kasten zijn de rubrieken duidelijk leesbaar gemaakt in het lettertype van een open kapitaal. De opschriften

[140] Proefdruk bibliotheek, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-1895-A 18679. Zie voor een toelichting: Ekkart 1975 (1610). Ekkart wijst er terecht op dat Willem en Maurits van Oranje met elkaar verwisseld zijn. De correctie daarvan zal samenhangen met de retorische functie van de zichtlijn, die in het origineel naar Willem wijst.

[141] Zie voor de vertaling en de verklaring van betreffende termen: Stijnman 2012, pp. 413-418.

[142] Vertaling door H.J. de Jonge.

[143] Voor een toelichting: Ekkart 1975 (1610). Proefdruk bibliotheek, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-1895-A-18679.



afb. 32

ervan, links, zijn van voor naar achter: een kast '*mathematici*', twee '*philosophi*', gevolgd door twee kasten met het opschrift '*literatores*' en zes '*theologi*'. De opschriften rechts zijn, van voor naar achter: vier stuks '*historici*', twee '*medici*', en tot slot vijf kasten met het opschrift '*jurisconsulti*'.
Deze opschriften zijn in de proefdruk afwezig. Doordat de bovenste planken in de rij rechts perspectivisch niet helemaal juist zijn weergegeven, voldoet ook de grootte van het lettercorps niet helemaal aan de wetten van het perspectief.

Op de voorgrond is de letter van de eerste twee opschriften '*historici*' kleiner dan de drie opschriften die daarop volgen. De open kasten zijn in de lengte verdeeld in elk vier vakken. De boeken zijn op ooghoogte, met de snede naar buiten, op een plank in de kast geplaatst.[144] De onderzijde van elk boek is bevestigd aan een ketting.[145] De kettingen zijn met een ring bevestigd aan een roede onder de boeken. Onder de boekenplank bevindt zich een opgeklapte lessenaar, waarop de boeken kunnen worden gelegd om staand gelezen te worden.

[144] Witkam 1970, I, pp. 157-158; Berkvens-Stevelinck 2001, pp. 44-45, afb. 36-37. Dit systeem werd bedacht door Jan van Hout. De boeken stonden volgens Berkvens in werkelijkheid op de kop met de rug naar voren. Dit blijkt uit de sporen van opschriften op de oorspronkelijke rugbanden. De positie van de boeken in de kast met zicht op de snede en de sluiting is op vroege zeventiende-eeuwse prenten niet uitzonderlijk, maar vaker is er zicht op de band. Meerdere zeventiende-eeuwse prenten tonen ook liggende boeken in kasten op stapeltjes, zowel geordend als ongeordend.

[145] Zie over dit kettingsysteem: Witkam 1970, I, pp. 157-158; Berkvens-Stevelinck 2003, p. 45. Over ontstaan, functie en algemeen gebruik: Grämiger 2014, pp. 97-103.

Deze gebruikswijze is links en rechts zichtbaar op de prenten. Rechts op de lessenaar liggen twee boeken, waarvan er een is opengeslagen. Op elke bladzijde van dit boek zien we een afbeelding van een ovale wereldkaart. Aan beide boeken zijn vier lintjes zichtbaar, waarmee de boeken kunnen worden dichtgebonden. Links op de prent worden tekstboeken gelezen door twee mannen op de rug gezien. Tussen de boekenkasten zijn meerdere hoeden van bezoekers of lezers zichtbaar.

Op de achtergrond van de ruimte staan, aan weerszijden van een schouw, twee lage boekenkasten tegen de muur. Op de schouw hangen twee portretten ten voeten uit, links Willem en rechts Maurits van Oranje. Boven de schilderijen hangen hun wapenborden. Opmerkelijk is dat Willem en Maurits van Oranje na de proefdruk met elkaar verwisseld zijn.[146]

Onder de schouw is een fries met voorstellingen van zes ruiters zichtbaar. De ruiters zijn in drie paren gespiegeld aan elkaar. Voor de schouw lopen twee figuren over het middenpad naar de kijker toe. Hun hoeden zijn versierd met aigrettes en andere decoraties en hun kleding is getooid met sierlijke borduursels en kanten randjes.
De linkerfiguur draagt een kraag die in vorm afwijkt van de kragen van de andere figuren.
De vijftien figuren op de prent worden in paren weergegeven. Vrouwen zijn in de bibliotheek afwezig. Bijna alle paren wandelen of staan, en zijn verspreid over de gehele ruimte. Ze zijn in interactie met elkaar en maken verschillende handgebaren. De figuren zijn van verschillende kanten en in verschillende houdingen weergegeven en overwegend uniform gekleed in lange mantels en knielange pofbroeken, soms gemaakt van een glanzende stof. Ze dragen vrijwel allen dezelfde breedgerande hoge hoeden en laag schoeisel met kousen en strikjes. Een enkele figuur op de voorgrond onderscheidt zich door zijn gestreepte broek en dito vest. Rechts van het midden staan twee lezers bij een lessenaar. De vier pagina's van hun boeken tonen een lay-out met geometrische vormen, respectievelijk twee rechthoeken, een driehoek, en twee keer twee vierkanten.
Er zijn twee honden te zien op de voorgrond van de bibliotheek. Links zien we een ingetogen, graatmager en kaal hondje, dat naar links loopt. In het midden van de prent springt een kleiner parmantig hondje op, met het uiterlijk van een leeuw.
Rechts op de voorgrond, naast het Scaligerkabinet, zijn twee heren in interactie met elkaar. De rechterfiguur kijkt de beschouwer aan. Zijn linkerwijsvinger wijst omhoog en is buitenproportioneel lang, zijn rechterwijsvinger wijst omlaag. Door zijn lange toga wijkt hij af van de rest van de figuren. De toga heeft afhangende mouwen die tot aan de kuit reiken. Deze mouwen hebben drie armsgaten.
De man links zien we op de rug. Hij wijst naar de man in toga rechts van hem. In het middenpad wandelen nog twee converserende mannen. Ze maken handgebaren en worden gevolgd door een paar dat hetzelfde doet. Aan de muren hangen links en rechts topografische afbeeldingen met daarboven portretten. Op de rechtermuur zien we tussen de ramen vier kleine afbeeldingen, waarvan drie duidelijk als een portret zijn te onderscheiden.
De portretten op de zijwanden zijn niet op een lijn

[146] Zie ook de toelichting: Ekkart 1975 (1610). Proefdruk bibliotheek: Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-1895-A 18679. De correctie daarvan zal mijns inziens samenhangen met de retorische functie van de centrale zichtlijn die, in de definitieve staat van de afdruk, naar het portret Willem van Oranje leidt.

opgehangen, dit in tegenstelling tot de centrale afbeeldingen en wapenborden op de achterwand. Onder de ramen links hangt een langgerekt panorama, een tekening met het *Prospect van Constantinopel* door Melchior Lorichs, die sinds 1598 langs de noordwand van de bibliotheek hing.[147] Daartegenover, op de rechtermuur, zien we twee rechthoekige landkaarten.

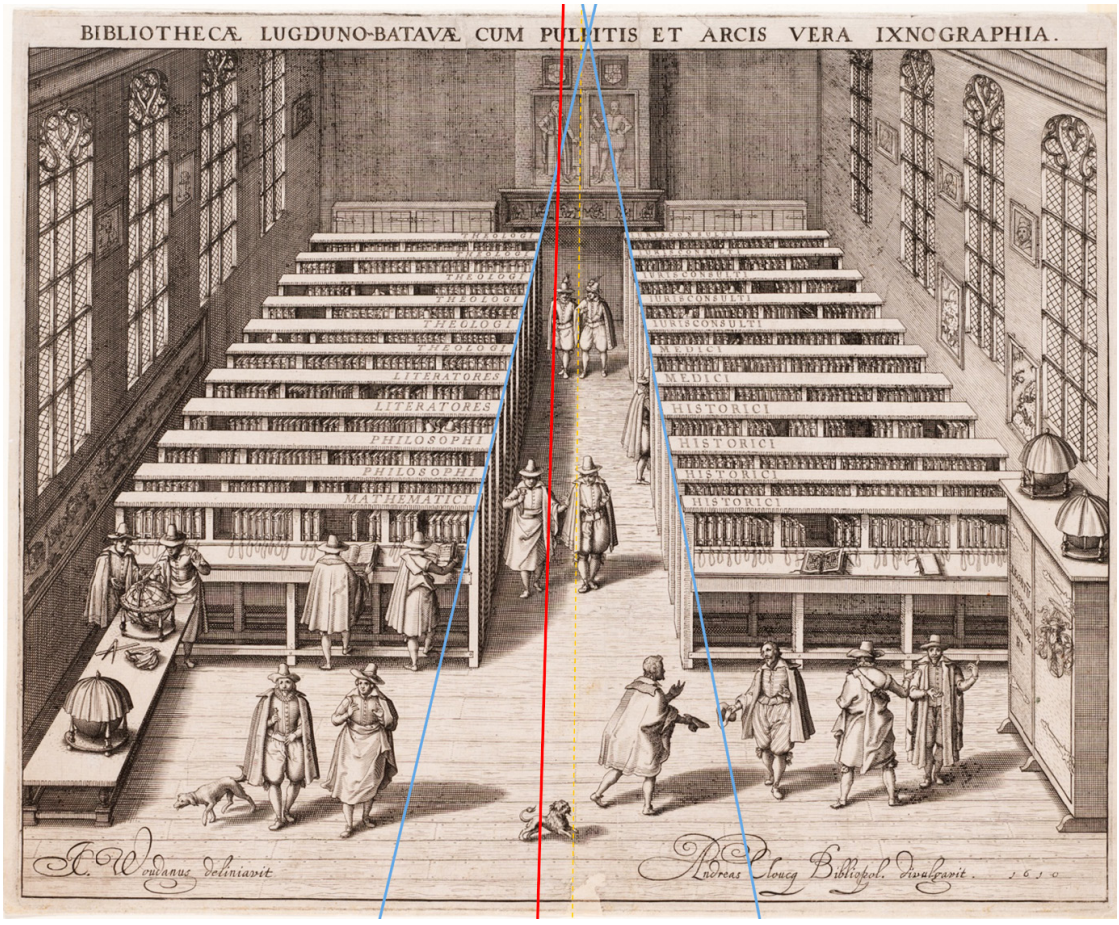
De portretten en wapenborden van Maurits en Willem vormen samen een centraal thema op de achtergrond, waarbij, door de centrale zichtlijn, het accent wordt gelegd op het portret van Willem.[148] De schilderijen hangen dicht bijeen en vormen daardoor een twee-eenheid. Deze eenheid wordt versterkt doordat in elk schilderij een halve tafel te zien is, waarvan de beide helften op elkaar aansluiten. De figuren zijn naar elkaar toegekeerd. Beiden hebben een arm in de zij: Willem de rechter-, Maurits de linkerarm. Willem is gekleed als geleerde; de mouwen van de toga van Willem zijn van hetzelfde type als van de figuur in toga op de voorgrond. Maurits is gekleed als veldheer en houdt met zijn andere hand een wapenstok omhoog. Op de tafel naast hem staat een helm. Zijn portret als veldheer verbindt zich, door het militaire onderwerp, met het fries van de ruiters dat eronder hangt.[149] Het licht in de voorstelling komt van links en is afkomstig van een lichtbron buiten de voorstelling. De achterste muur in de ruimte bevindt zich in de schaduw, ondanks de aanwezigheid van de ramen. Het licht door de ramen werpt een slagschaduw naast de linkerrij boekenkasten. De overgang van licht naar donker is vloeiend weergegeven. De menselijke figuren zijn plastisch van vorm, en voorzien van een slagschaduw. Het meeste licht in de voorstelling valt op de voorgrond. Het hoogste licht is op de gravure uitgespaard en wordt gevormd door het wit van het onbedrukte papier. Hoog licht valt op de bovenzijde van de boekenkasten, de tafel, en het kabinet van Scaliger.

De figuren op de prent zijn allemaal weergegeven in helder licht, ook degenen op de achtergrond en naast de linkerboekenkast, die zich bij een natuurgetrouwe weergave normaliter in de schaduw behoren te bevinden. Het oog van de kijker wordt op verschillende manieren door de voorstelling geleid (afb. 33). Een centrale zichtlijn leidt het oog via het leeuwhondje op de voorgrond naar de wandelaars in het middenpad naar Willem van Oranje en de leeuwen in zijn wapenbord. Op de voorgrond staan bezoekers. Het oog wordt daar links via het magere hondje naar het leeuwtje geleid naar de figuren rechts op de prent. Deze figuren nemen de hoed voor elkaar af tijdens een ontmoeting. Een man rechts van hen, op de rug gezien, wijst naar een man die ons aankijkt. De compositie van de prent vertoont daarnaast de vorm van een driehoek, waarvan de bezoekers op de voorgrond de basis vormen. Via twee divergente lijnen langs de buitenzijden van de boekenkasten, schuin omhoog, komt de bovenste punt van de driehoek samen in de twee portretten van de Oranjes. De stijl van graveren in de weergave van het meubilair in de bibliotheek verschilt in kwaliteit met die van het houtwerk in het anatomisch theater. In het theater heeft de graveur verschil gemaakt in toon, onder andere in onderdelen die zich verder

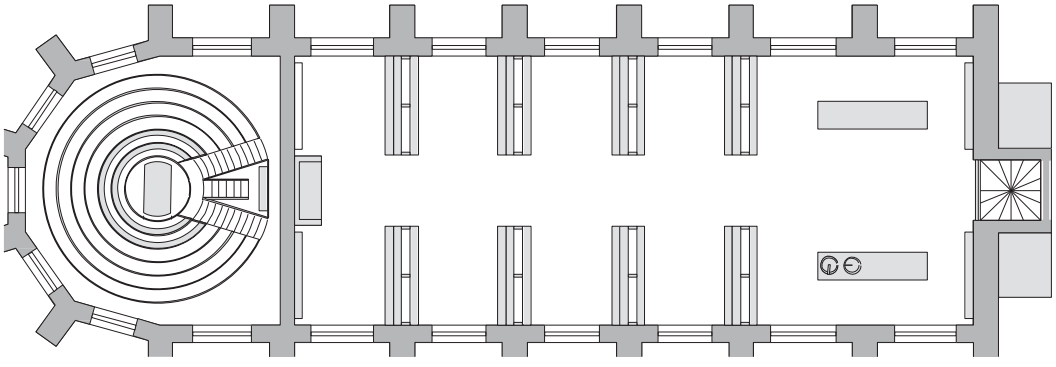
[147] UBL BPL 1758. Berkvens-Stevelinck 2001, p. 56; Ekkart 1975 (1610), 1975 (library), 1984-85; Schöffer 1973, p. 11. Over het prospect en Lorichs: Gogelein 1975, p. 136-137; Fischer 2009; Westbrook 2010.

[148] Ekkart 1975 (1610); Schöffer 1973, p. 11. De originelen van deze portretten, ten voeten uit, zijn geschilderd ca. 1598 en worden toegeschreven aan Daniël van den Queecborn. Ze werden in 1598 door Maurits geschonken aan de bibliotheek en hangen nu met bijbehorende wapenborden in de Togakamer van het Academiegebouw. *Icones Leidenses* 1973, nr. 49. De weergave van de schilderijen is onnauwkeurig, evenals die van de wapenborden. Woudanus heeft voor het portret van Maurits een prent van Hendrick Hondius I uit 1597 als voorbeeld gebruikt. Opvallend is dat Maurits als veldheer wordt afgebeeld in wapenuitrusting en met een commandostok. Dit in tegenstelling tot het schilderij van Van den Queecborn, waarop Maurits is afgebeeld in stoffen buis, broek en plooikraag. Ekkart 1975 (1610). Ekkart merkt op dat in de drukproef de portretten en bijbehorende wapenborden in het eindstadium omgewisseld zijn. Opmerkelijk is dat de twee schilderijen op de prent hetzelfde formaat hebben. Dit komt niet overeen met de maten van de twee schilderijen in het Academiegebouw, die verschillend van elkaar zijn.

[149] Maris 2012, p. 6. De Gheyn II graveerde in 1585-1587 naar voorbeeld van tekeningen van zijn leermeester Goltzius een serie soldaten en officieren. In 1606 gaf De Gheyn met toestemming van Maurits en de Staten van Holland het handboek *Wapenhandelinghe van roers*, musquetten ende spiesen uit. Hoogstwaarschijnlijk hingen meerdere exemplaren uit deze ruiterserie onder de schouw. Over De Gheyn II en de prenten: Regteren-Altena 1983. Over deze prenten: Weibel 2014, pp. 441-459.


BIBLIOTHECÆ LUGDUNO-BATAVÆ CUM PULPITIS ET ARCIS VERA IXNOGRAPHIA.
THEOLOGI
LITERATORES
PHILOSOPHI
MATHEMATICI
MEDICI
HISTORICI

afb. 33



afb. 34

weg of dichtbij bevinden, waardoor een illusie van ruimte ontstaat. De open kasten in de bibliotheek zijn echter allemaal in dezelfde toon weergegeven, wat ten koste gaat van het ruimtelijke effect. Op de kast op de voorgrond hangt een wapenbord van Scaliger. Het wapenbord is echter te groot voor de deur van de kast. Sommige onderdelen van dit wapen, zoals de acanthusbladeren, overlappen de deur, waardoor de suggestie wordt gewekt van een wapenbord dat als zelfstandig onderdeel van de kast op de deur is gemonteerd.

De staart van de salamander boven de helm is door de graveur onjuist afgesneden wegens een gebrek aan ruimte. Ook het lineaire perspectief, oftewel het perspectivisch verkort, is niet correct.[150] Naast het verschil in hoogte, valt op dat er meerdere verschillen bestaan tussen de figuren in de bibliotheek en die in het theater. Dankzij de eerdergenoemde proefdruk wordt de werkwijze van de graveur op de prent zichtbaar: in dit voorstadium blijken de figuren weergegeven met een omtreklijn. In de bibliotheek zijn de figuren minder kloek van lichaamsbouw en minder rond van vorm dan die in het theater. De lichaamshoudingen zijn stijver en figuren worden vaak frontaal voorgesteld, iets wat doorgaans gemakkelijker is dan een weergave van het lichaam in *trois-quart.* De plooival in de kleding van de figuren in de bibliotheek doet minder natuurlijk aan dan die van de figuren in het theater. Het duidelijkst zichtbaar is dit in de mantels van rugfiguren op de voorgrond van het theater en de bibliotheek. De plooien in de kleding van de rugfiguur in het theater volgen over het algemeen de vorm van het lichaam, bij de personen op de voorgrond van de bibliotheek is dat minder het geval. Uit de proefdruk blijkt dat de teksten op het meubilair en de slagschaduwen later werden toegevoegd. De woorden '*BIBLIOTHECÆ LUGDUNO-BATAVÆ*' in de koptekst laten de universiteit onvermeld. De woorden '*VERA IXNOGRAPHIA*' suggereren opnieuw dat de maker is uitgegaan van een feitelijk betrouwbare presentatie van het grondplan met daarop de '*PULPITIS ET ARCIS*', de lessenaars en kasten.[151] Ook hier kunnen, naar aanleiding van eerdere architectonische reconstructies door Gräminger meerdere vraagtekens bij worden gezet (afb. 34).[152] Als eerste toont de reconstructie van Gräminger dat de boekenkasten in werkelijkheid hoogstwaarschijnlijk tegen de muur stonden en de kasten hoger waren dan de onderkant van de ramen (afb. 31).[153] De voorstelling is weergegeven vanaf een hoog standpunt met een opgeklapt grondvlak, waardoor de beschouwer een optimaal overzicht wordt geboden op de ruimte en de inhoud. Dit standpunt werpt vragen op over de architectonische situatie. Mogelijk verschafte een omloop in het koor overzicht op de ruimte.[154] Een tweede mogelijkheid is dat de traptoren van de kerk, waar meerdere vensters in aanwezig waren, vanuit een hoog punt uitzicht gaf op de bibliotheek.[155] De derde mogelijkheid is dat de ruimte werd geconstrueerd vanuit een fictief standpunt, naar het voorbeeld van kaarten met een vogelvluchtperspectief, zoals het geval is op de prent van de tuin. De opschriften op de bovenste planken van de kasten zijn alleen leesbaar als de beschouwer vanaf een hoog standpunt zicht heeft

[150] Ekkart 1975 (1610). Zie de beschrijving door Ekkart over de kleinere versie van het wapen in de proefdruk, dat ook niet paste op de kastdeur: Proefdruk bibliotheek: Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-1895-A-18679.

[151] Uit schriftelijke bronnen zoals Orlers 1614, en secundaire literatuur als Hulshoff Pol 1975; Berkvens-Stevelinck 2001; Grämiger 2014; Ommen 2020, kan (gedeeltelijk) van een artistieke interpretatie worden gesproken. Over visies op 'naturalisme' in natuurwetenschappelijke illustraties: Ackerman 1985; Ashworth 1985. Over de problematische duiding van de term VERA: Balfe, Woodall, Zittel 2019. Over dit problematische begrip in voorstellingen van stadsbelegeringen: Martens 2019, pp. 151-199.

[152] Grämiger 2014, p. 28, afb. 2.4 (onder).

[153] Grämiger 2014, p. 28, afb. 2.4 (boven).

[154] Voor een doorsnede van de ruimte in de kerk zie Grämiger 2014, pp. 61-63, 122, 161, 168. Volgens Grämiger was er een kantoor of studiola aan de westzijde. Dit kon voor Woudanus mogelijk als schouwplaats fungeren voor een observatie van de ruimte.

[155] Afbeeldingen: Kaart van Leiden, P. Bast, 1600 PV_PV329.1.a. ELO PV_25357. Jan Jacob Bylaert, achttiende eeuw, UBL COLLBN port 315- III n5. Kopie naar J. de Keyzer 1835, ELO PV_PN4002. Kopie door Molhuysen 1905. Grämiger 2014, p. 26.

op de ruimte. De figuren in de ruimte zijn namelijk kleiner dan de boekenkasten en hebben als gevolg daarvan geen zicht op de bovenkant van de kasten.

Het feit dat er zoveel figuren tegelijk op één moment werden afgebeeld in de ruimte en het type kleding van de figuren, wijzen op een artistieke interpretatie. Dit is niet overeenkomstig met de werkelijke situatie omdat, vanwege vandalisme in de periode 1605-1630, de bibliotheek niet meer toegankelijk was voor studenten, maar uitsluitend voor professoren.[156] Echter, van de figuren op de prent draagt slechts één persoon een toga, de rest draagt andere kledij. De verschillen in schaal van de ruimte en de meubels ten opzichte van de figuren vertonen in meerdere opzichten afwijkingen. De kast op de voorgrond met het legaat van Scaliger is prominent op de voorgrond geplaatst, waardoor het belang wordt benadrukt. Aan het formaat dat de kast op de prent heeft, moet sterk worden getwijfeld. De kast is op de prent namelijk tweemaal zo hoog als de figuren die ernaast staan.[157] Het aantal boeken in het legaat bedroeg circa honderdzesentachtig banden en achtenveertig manuscripten.[158] De kast op de prent lijkt tamelijk groot uitgevallen voor een dergelijk aantal. Deze afmetingen zullen ook het gebruik van de kast en het zicht op de globes, boven op de kast, hebben bemoeilijkt.[159]

Dergelijk gebruik van globes in de bibliotheek wordt gedemonstreerd door de figuren links naast de tafel. De bovenste boeken en de globes zullen alleen per ladder bereikbaar zijn geweest, maar daarvan is op de prent niets te zien. Iets dergelijks geldt ook voor de kasten op de achtergrond. Uit de prent blijkt dat de kasten in maat en constructie van elkaar verschillen, wat de illusie wekt van accuratesse. Uit andere details blijkt dit echter betrekkelijk. De kast van Scaliger heeft scharnieren, geen slot. Het wapen dat bekroond wordt door een salamander komt qua detail overeen met het familiewapen van Scaliger. Het opschrift komt echter niet overeen met de algemene aanduiding van de kast, die in verschillende bronnen wordt aangeduid als '*Arca Scaligerana*'.[160] Boven de kast zou volgens bronnen een portret van Scaliger te zien zijn geweest, maar dit ontbreekt op de prent.[161] Dit is vrij opmerkelijk: kast en portret vormden doorgaans een eenheid in bibliotheken.[162]
De figuur in toga toont ons de kast, maar de inhoud blijft voor de kijker verborgen. De aandacht voor deze gesloten kast wordt versterkt door de vier figuren die zich ernaast bevinden. Niet alleen de *Arca* is met gesloten deuren weergegeven, ook de kasten op de achtergrond, waar zich de kleinere formaten boeken en handschriften in bevonden.[163] Het feit dat de kast van Scaliger gesloten wordt getoond, weerspiegelt een mate van historische betrouwbaarheid. Deze kast, op de voorstelling zonder slot, werd door Heinsius alleen geopend voor persoonlijke vrienden; andere geleerden werd de toegang tot de kast ontzegd.[164]

De belangrijkste objecten in deze ruimte echter, de boeken, komen, zoals eerder beschreven, niet overeen met de historische bronnen. De boeken zijn op de prent met de snede naar de kijker toe in de kasten geplaatst, zoals algemeen gebruikelijk was. Maar het systeem van boeken met kettingen vereiste een andere manier, namelijk op zijn kop,

[156] Berkvens-Stevelinck 2001, p. 51.

[157] Het formaat van de kast op de prent, indien afgemeten aan de figuren, zou dan ca. 1 m breed en 3 m hoog zijn.

[158] Ommen 2020, p. 253. Dit betrof 186 banden Oosterse talen, 46 westerse manuscripten.

[159] De aard- en hemelglobe uit het legaat van Scaliger door W.J. Blaeu uit 1602 komen in maatvoering redelijk overeen met de menselijke figuren. Ommen 2020, p. 178, nt. 65. De diameter ervan bedroeg circa 280-300 mm, ongeveer het formaat van een hedendaagse strandbal. De globes zijn na 1868 verloren gegaan. Deze globes zijn bescheiden van formaat. Ter vergelijking: in het Rijksmuseum bevindt zich een stel met de diameter van 680 mm. Over de globes: Grämiger 2014, pp. 66-67.

[160] Orlers 1614. De aanduiding komt voor in Orlers' stadsbeschrijving. Ommen 2020, p. 177. Ommen is van mening dat de vroegste aanduiding van de kast in de koptekst op deze prent voorkomt: *'ARCIS VERA IXNOGRAPHIA'*. Naar mijn mening worden met *'ARCIS'* de gesloten kasten in de ruimte bedoeld en verwijst *'IXNOGRAPHIA'* naar het grondplan van de bibliotheek. Ommen merkt op dat het woord *VERA* verwijst 'naar de werkelijkheid'.

[161] Ommen 2020, pp. 178-179. Ommen spreekt van een ensemble van kast en portret dat in het teken stond van een 'Scaligercultus'. Het portret was een schenking van Scaliger.

[162] Ommen 2020. Over de kast: Ommen 2020, pp. 174-181. Over de status van de kast en het gebruik ervan door Heinsius als lieu de mémoire: Ommen 2020, p. 252.

[163] Ommen 2020, p. 177. Dat de kleine formaten in gesloten kasten werden bewaard, hangt ongetwijfeld samen met het feit dat ze gemakkelijk konden worden gestolen. Ook deze kasten hebben de hoogte van de kast met het legaat van Scaliger, maar hebben vier kleine handzame deuren.

[164] Ommen 2020, p. 198.

[165] Witkam 1970, I, pp. 157-158; Berkvens-Stevelinck 2001, pp. 44-45, afb. 36, 37.

[166] Grämiger 2014, p. 70, nt. 167, AC1.24 (15. Nov. 1649) f. 154v und 155r.

[167] Gogelein 1975, pp. 135-137. De schenkingen dateren beide uit 1598. Schilderijen en wapenborden waren schenkingen van Prins Maurits, het prospect was een schenking van Nicolaas van der Wiele, rentmeester van de universiteit. Zie hierover Grämiger 2014, p. 71.

[168] De schilderijen van Maurits en die van Willem, met wapenborden, bevinden zich tegenwoordig in de huidige Togakamer van het Academiegebouw. Ze maken sinds 2008 deel uit van een opstelling zoals te zien op de prent van Woudanus. Hieruit blijkt de invloed van deze prent op de conservator die deze opstelling

met de rug naar de gebruiker toe. De kettingen waren daarbij bevestigd aan de rechterbovenhoek aan de achterzijde van het boekplat.[165] Ook daarvan is niets zichtbaar, getuige het dichtgeslagen boek geheel rechts op de voorste lessenaar dat op de prent te zien is. Daarnaast bestaat de bevestiging van de boeken op de voorstelling niet uit schakels, maar wekt deze de indruk van een touw of een lint. Ook de ogen, waarmee de kettingen waren bevestigd aan een roede, zijn op de prent niet duidelijk zichtbaar en lijken hier te zijn bevestigd door middel van lussen. Voorts waren er twee astrolabia, die op de prent niet zijn afgebeeld.[166] Van het Prospect van Constantinopel door Melchior Lorichs, de schilderijen van de Oranjes en hun wapenborden op de achtergrond, alle waren schenkingen, bewijzen schriftelijke bronnen dat ze al in 1598 in de bibliotheek aanwezig waren.[167] Het valt op dat de details in de genoemde voorstellingen niet overeenkomen met de overgeleverde originelen. Met name het schilderij van Maurits, wat betreft diens houding met wapenstok en helm, wijkt af van het nog bestaande schilderij.[168] De eerdere proefdruk van de prent toont ons een andere compositie van dit onderdeel. Na de proefdruk van de prent zijn in de latere staat de schilderijen van beide Oranjes van plaats gewisseld, zodat de centrale middellijn van de prent naar het schilderij van Willem van Oranje leidt. In beide drukken zijn de figuren in houding naar elkaar toegewend, alsof ze pendanten zijn, wat in strijd is met de werkelijkheid.[169]

De aanwezigheid van portretten in een bibliotheek was algemeen gebruikelijk, maar geen van de getoonde portretten kan zo duidelijk in verband worden gebracht met overgeleverde exemplaren zoals het portret van Erasmus.[170] Dit geldt ook voor de kaarten. Het portret rechtsboven met de vinger voor de lippen lijkt te verwijzen naar een richtlijn voor stilte in de bibliotheek.[171]

vormgaf, W. Otterspeer.

[169] Ekkart 1975 (1610); *Icones Leidenses* 1973, nr. 49. De schilderijen zijn niet even groot zoals bij pendanten.

[170] Over de aanwezigheid van de portretten in bibliotheken en in Leiden: Janda-Bux 1954, pp. 143-168; Ekkart 1973; Hulshoff-Pol 1975, p. 146; Grämiger 2014, pp. 72-75; Tolsma 2016, pp. 27-48. Op de voorgrond van de proefdruk hangt links een portret dat overeenkomsten vertoont met overgeleverde portretten van Erasmus, zie: *Icones Leidenses* 1973, nr. 4-8. Over het verzamelen en het gebruik van geleerdenportretten als relatiegeschenk: Burke 1995, pp. 393-400. Over het gebruik van portretten als geschenk aan vrienden door Clusius: Zanen 2019, pp. 86-99. Over het grote belang van de verschillende portretten van Scaliger: Ommen 2005, 2015, 2020; Tolsma 2016. Zie verderop in dit proefschrift voor voorbeelden van de rol van de portretten van beroemde geleerden als Scaliger. De functie van het portret is in de Universiteit Leiden nog springlevend. Zie voor portretfoto's van vrouwen, werkzaam aan de Universiteit Leiden: Maris 2000. In 2015 werden voor het eerst portretten van vrouwelijke hoogleraren in de Senaatskamer in het Academiegebouw toegevoegd, ter bevordering van de diversiteit. In november 2022 brak een stormachtige mediadiscussie uit vanwege een groepsportret van het College van Bestuur in de zeventiger jaren, sinds 2008 opgesteld in de Diningroom van het Academiegebouw en geschilderd door Rein Dool (1977). Het schilderij, een geschenk van de Gemeente Leiden, zou volgens sommigen een eenzijdig beeld tonen van de universiteit, namelijk dat van 'oude witte, rokende mannen'. Deze kwestie toont de invloed aan van portretten op een academische locatie. Sinds 2024 hangt het schilderij in de Receptiekamer, om het debat over inclusie in de Universiteit Leiden te stimuleren.

[171] Zie afbeelding en aantekeningen in onderzoeksarchief Lunsingh Scheurleer, AHM 93021/445 AD1. Mogelijk voert dit portret volgens de auteur terug op een voorbeeld van Harpocratus, de god van de stilte, vaak afgebeeld met een vinger op de lippen, of op de figuur Silencio door J.H. Muller (1593). Proefdruk bibliotheek: Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-32.111. Deze proefdruk toont eenzelfde portret als in de latere staat, doch zonder vinger.

2.2.4 De schermschool

De vierde en laatste voorstelling is, zoals verderop zal worden aangetoond, waarschijnlijk later gegraveerd dan de voorgaande voorstellingen. Het stelt een rechthoekig interieur voor met bewapende figuren in een cirkelvormige opstelling rond een vierkant vloerdiagram, dat is gelegen in het midden van de ruimte (afb. 35). Het interieur van de voorstelling is niet volledig symmetrisch. Boven de prent zien we de koptekst '*delineatio ludi publici gladiatorii urbis et academiae Lugdunensis apud Batavos*' ('afbeelding van de openbare schermschool van de stad Leiden en van de Leidse universiteit') (bijl. III).[172]

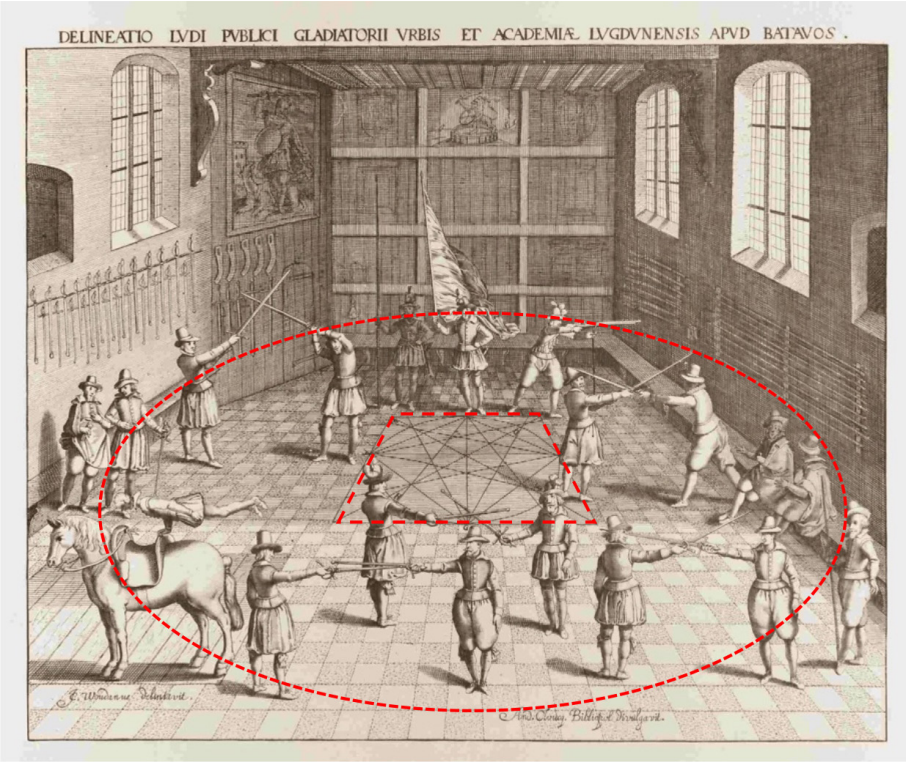
Linksonder staat de signatuur 'JC. Woudanus deliniavit.', rechtsonder de signatuur 'And. Cloucq. Bibliopol divulgavit'. Een jaartal ontbreekt.
De voorstelling is weergegeven vanuit een hoog standpunt, waardoor optimaal zicht is op de gehele ruimte. Het perspectivische verdwijnpunt bevindt zich op de punt van het vaandel op de achtergrond van de prent. Aan de wanden van de ruimte hangen verschillende wapens, stokken en afbeeldingen. De wanden in de ruimte zijn rondom gemeubileerd met zitbanken.
De figuren op de voorgrond, afgebeeld in helder licht, zijn talrijker dan op de achtergrond. Links zien we een ruiter op een gezadeld paard tijdens de voltige.[173] Het paard staat op een vierkant grondplan bestaande uit houten vloerdelen.
De ruiter balanceert met het lichaam horizontaal boven het zadel en steunt daarbij op de rechterhand. De linkerarm houdt hij gestrekt naast het lichaam. Rechts naast het paard staan drie paren in verschillende schermhoudingen en posities. Hun degens kruisen elkaar op verschillende manieren. De linkerarm laten ze langs het lichaam rusten.
De schermer van het paar rechts op de voorgrond wordt met het wapen van zijn tegenstander ter hoogte van de linkeroogkas door het hoofd gestoken. De punt van de degen steekt door zijn schedel heen, en komt uit boven het rechteroor. Naast dit stel, geheel rechts, bekijkt een man (met een lange stok) dit wonderlijke tafereel. Van dit motief blijken andere voorbeelden te bestaan.[174]

Links op de middengrond zijn een paar mannen in gesprek. Achter hen zijn twee schermers te zien die met twee handen het zwaard boven het hoofd kruisen. Rechts van de middellijn, op de middengrond, is een vierkant diagram te zien.
Dit kwadraat is opgebouwd uit verschillende diagonale lijnen die elkaar kruisen. Het kwadraat bevat geometrische figuren zoals vierkanten, rechthoeken, een cirkel opgebouwd uit vier kromme lijnen en verschillende soorten driehoeken. Het kwadraat is aan de zijkanten kloksgewijs gemarkeerd met de letters 'A' tot en met 'H'. Op de achtergrond van de prent zijn in het midden drie figuren afgebeeld: een piekenier, een vaandrig en een musketier. Allen dragen pluimen op de hoed.
De linkerfiguur met een sjerp draagt een piek in de rechterhand en is in de schaduw afgebeeld.
De middelste figuur draagt een groot wapperend vaandel. Beiden hebben hun linkerarm in de zij.
Op de meeste plooien van het vaandel valt hoog licht. De vaandeldrager kijkt naar het paard op de voorgrond. De figuur rechts van hen richt zijn

[172] Vertaling door H. J. de Jonge.

[173] Grämiger 2014, p. 205, nt. 16. Het paard verwees mogelijk naar een model van een paard, zoals een huidig turntoestel.

[174] Dergelijke motieven komen herhaaldelijk voor in: G. Thibault, *Academie l'espée*, 1630.



afb. 35

musket op een steunvork naar rechts op de muur. Om zijn borst draagt hij diagonaal een riem met kruithulzen. De achterwand van deze ruimte vormt een vierkant. Deze wand is onregelmatig verdeeld in twaalf rechthoeken. De wand contrasteert daardoor met de lijnen in het kwadraat. In de meeste van de rechthoekige vlakken zijn schetsmatig plakkaten of afbeeldingen weergegeven. Geheel bovenaan, op het midden van de achterwand, is een afbeelding van het embleem van de Leidse schutterij zichtbaar. Achter de leeuw met het zwaard in een omsloten tuin zien we op de achtergrond van het embleem twee zeilschepen. De leeuw draagt een schild met twee gekruiste sleutels. Aan de achterwand zijn in de vlakken schetsmatig twee wapenborden weergegeven, overeenkomstig het wapen van Willem (rechts) en Maurits (links) van Oranje. Links aan de wand boven de deur hangt een afbeelding van een vierkant formaat, voorstellende Hercules die de draak verslaat. Op de achtergrond van het tafereel is een middeleeuwse toren weergegeven.

Hercules draagt een schild en heft het zwaard boven zijn hoofd, zoals de enkele schermers in de ruimte. De mannenfiguren zijn hoofdzakelijk geordend in paren van twee. Ze zijn in verschillende lichaamshoudingen en van verschillende kanten weergegeven, in een min of meer symmetrische enscenering op het vlak. Ze voeren verschillende militaire activiteiten uit zoals paardrijden, schermen, schieten en vaandelzwaaien. Hun kledij en haardracht zijn overwegend uniform en overwegend gelijk aan de kledij van de mannen in de andere instituten. De meerderheid van de mannen in de schermschool draagt echter een rijker geplooide pofbroek tot op het bovenbeen en wordt, met uitzondering van drie personen aan de zijkant van het interieur, zonder mantel afgebeeld.

De vaandelzwaaier op de achtergrond heeft als uitzondering onder zijn jas een vest aan met een patroon van ritmisch onderbroken lijnen. Rechts en links op de zijwanden van het interieur hangen gevechtswapens. Links op de muur zien we rapiers, daarachter zwaarden met daarboven werpmessen. Rechts op de muur, in de schaduw, zijn schetsmatig een rij pieken en een rij musketten weergegeven. Tussen de pieken en musketten hangt een doosje met een gaatje. De zijwanden van de ruimte zijn asymmetrisch. De linkerwand maakt bijvoorbeeld een knik naar binnen. In de hoek van deze wand is een boogvormige deur zichtbaar. De linkerwand heeft slechts één raam, de rechter twee. De vakverdeling van linker- en rechterramen verschilt van elkaar, evenals de hoogte. De kleding en de lichamen van de figuren tonen subtiele gradaties van lichte en donkere tonen. Op de voorgrond schijnt een helder licht. Vanaf de middengrond tot de achtergrond wordt de ruimte geleidelijk donkerder van toon. Het licht komt in de schermschool schuin van rechts de ruimte in, zoals bij de prenten van het theater en de tuin. Een hooglicht accentueert enkele figuren in de ruimte, zoals de vaandelzwaaier, de musketier en het paard.

De slagschaduwen van de figuren zijn korter, zijn qua vorm veel minder gedefinieerd dan in de andere prenten en vaker inconsequent van richting. De slagschaduwen van het paard en de toeschouwers die linksachter het paard staan opgesteld, verschillen van die van de andere figuren. In het geval van het paard en de toeschouwers komt het licht in een rechte lijn van rechts. In andere onderdelen zien we een willekeurige weergave van schaduwpartijen.

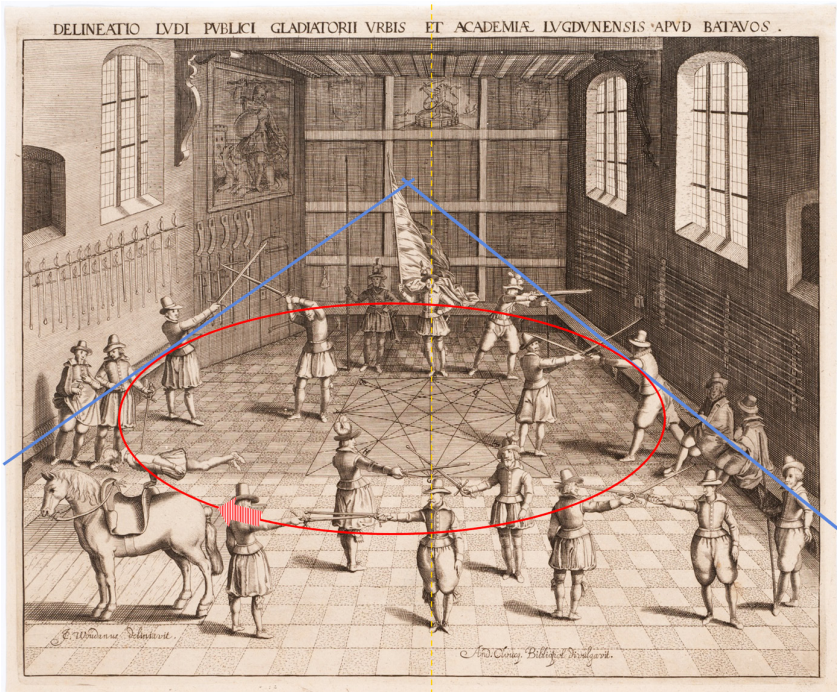
Het raam links laat een situatie zien die uitgaat van een lichtval van links. Dit strookt niet met de lichtval in de rest van de prent, net als de lichtval uit de ramen aan de rechterkant, die ook niet strookt met het geheel. De dagkant van het voorste raam is door de graveur lichter weergegeven dan die van het achterste raam; in theorie horen de dagkanten in dezelfde toon te worden weergegeven. De meeste figuren staan, dit in tegenstelling tot de andere prenten, stevig op twee benen. De voorzijde laat schermers met rapiers zien, de middengrond toont zwaardvechters. De achtergrond wordt gedomineerd door piekenier, vaandrig en musketier. Boven ieder van hen hangt een heraldisch wapenbord op de achterwand, respectievelijk van Willem van Oranje, de Leidse schutterij en Maurits van Oranje. De voetposities van de schermende figuren zijn vrij consequent, op een afwisselende wijze,

boven en onder een lijn geplaatst. Nergens staan de schermers op dezelfde lijn, de toeschouwers linksvoor, en de vaandrig met de musketier staan wel op één lijn. Ook de piekenier en de vaandrig lijken respectievelijk boven en onder een lijn van het tegelpatroon te staan. De figuren zijn op een redelijk ordelijke wijze weergegeven op het rechthoekige grondvlak. In grote lijnen spiegelen ze elkaar verticaal en horizontaal: drie figuren voor en drie figuren achter het kwadraat, rechts en links van het kwadraat steeds vier figuren, en in elke hoek op de voorgrond een scène met drie elementen. Een centrale middellijn leidt het oog van de kijker naar de schermer op de voorgrond en vervolgens naar het kwadraat. Van hieruit leidt de blik van de toeschouwer naar de vaandelzwaaier en het embleem van de schutterij op de achterwand.

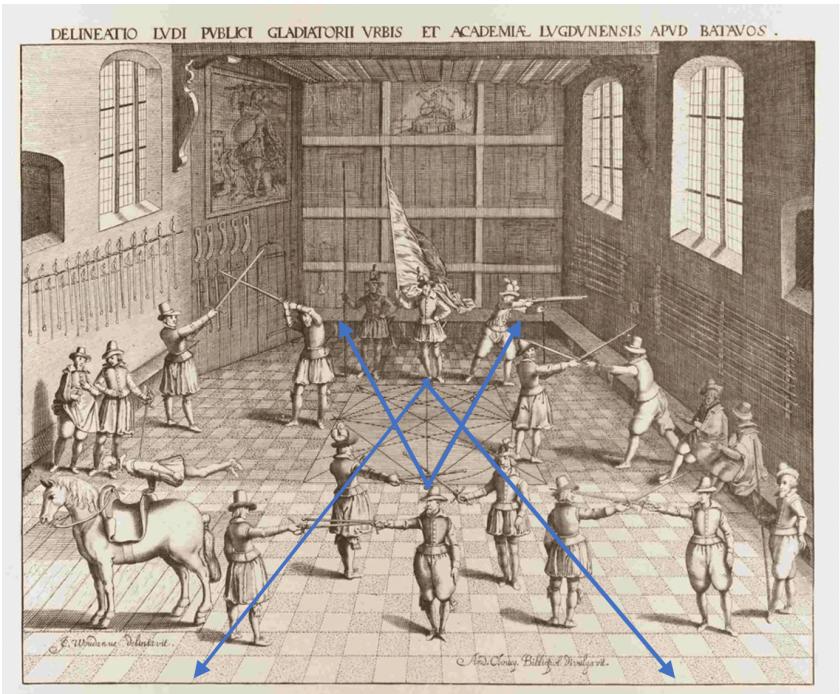
Het centrale verdwijnpunt leidt via de zitbanken aan beide zijden naar een punt naast de vlag van de vaandelzwaaier (afb. 36). We zagen in de voorafgaande beeldbeschrijvingen hoe geometrische vormen een belangrijke rol speelden in de compositie. Ook in de prent van de schermschool speelt deze geometrie een belangrijke rol. De figuren zijn opgesteld in een cirkel. De blik van de toeschouwer leidt, vanaf het paard, kloksgewijs naar de achtergrond en daarna naar rechts, naar de voorgrond. Het is ook mogelijk om de lijnen in het diagram als leidraad voor mogelijke kijkrichtingen te gebruiken, waardoor verbindingen ontstaan tussen de verschillende figuren op de voor-, midden- en achtergrond. De richtingen in het diagram vormen daarnaast meerdere driehoeken die aan elkaar gespiegeld zijn (afb. 37). Dit alles biedt de kijker een gevarieerd schouwspel dat bestaat uit alle geometrische basisvormen. Graveertechnisch is de prent van de schermschool van aanmerkelijk lagere kwaliteit dan die van de andere drie prenten. Het handschrift op de voorstelling vertoont minder vormkennis en variatie.

In de koptekst zijn de lijnen te zien, die nodig zijn als hulpmiddel voor de weergave van hoogte van boven- en onderkast en stokken en staarten van letters, wat duidt op een slechte motoriek, samenhangend met een te geringe ervaring van de graveur. De figuren worden gekenmerkt door eenvormigheid. Een ander sterk afwijkend element ten opzichte van de andere prenten is het inconsequente gebruik van het lineaire perspectief waarmee de ruimte is weergegeven. Vele lijnen in de prent convergeren niet, sluiten niet juist aaneen en zijn onderbroken. De prent maakt hierdoor over het grote geheel een onkundige en slordige indruk. De ruimte lijkt door het inconsequent toegepaste lijnperspectief taps toe te lopen, waardoor op de achtergrond beduidend minder ruimte is dan op de voorgrond.[175] De vertekening op de voorstelling ontstaat doordat de lijn links, die leidt naar het centrale verdwijnpunt, niet correct is weergegeven. Het belang van de figuur van de vaandeldrager wordt in de prent benadrukt door het centrale perspectief van de zitbanken aan de zijmuren van het interieur. Het verdwijnpunt daarvan komt uit naast de punt van het vaandel. Het perspectief in de voorstelling is echter inconsequent. In de prent blijken verschillende verdwijnpunten mogelijk doordat de lijnen van het tegelpatroon, de zitbanken, de wapens,

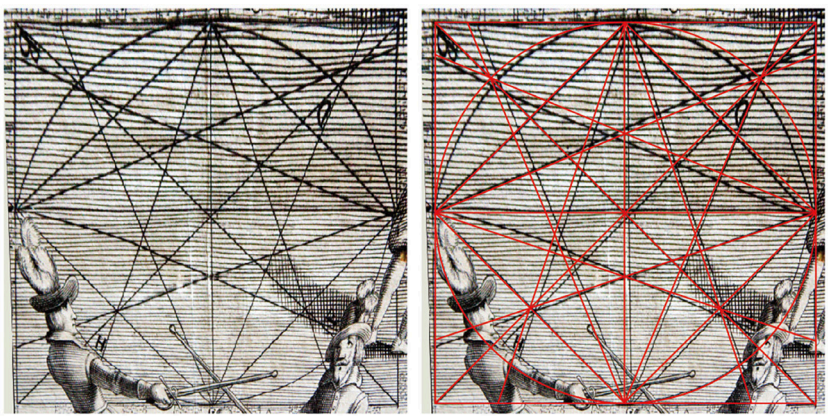
[175] Grämiger 2014, p. 205, afb. 3.1. De reconstructie van de plattegrond van Grämiger toont dat de schuine zijde links op de achtergrond leidde naar een portaal met een toegangsdeur aan de zijkant van de kerk, waardoor zich daar geen rechthoekige ruimte kon bevinden.



afb. 36



afb. 37



afb. 38

het plafond, de ramen en het diagram niet samenhangen en niet convergeren. Het verdwijnpunt van de lijnen van het tegelpatroon bevindt zich op het midden van de stok van het vaandel. Het verdwijnpunt via de lijnen van het diagram komt uit op het onderste deel van het vaandel. Het centrale verdwijnpunt via de wapens aan de zijwanden komt tussen het vaandel en het heraldische wapen van de schutterij uit, evenals dat van de balken van het plafond. De lijnen aan de onderzijde van alle vensters leiden naar het wapen van de schutterij.

Ook in andere details is het lineair perspectief onbeholpen weergegeven. De stijlen van de ramen en de loodreepjes staan schots en scheef en divergeren in veel gevallen niet met het centrale verdwijnpunt. Daarnaast zijn de divergerende lijnen en de maatverdeling in het tegelpatroon op de vloer incorrect weergegeven. De vierkante tegels op de voorgrond zijn op de achtergrond gradueel veranderd in een rechthoekige variant. Het lineair perspectief van het houten vloerdeel waarop het paard op staat, divergeert niet met de tegelvloer, met uitzondering van de tegels links naast het hoofd van het paard. Deze tegels lopen wel gelijk aan het perspectief van het plankier.
Ook het wiskundige diagram op de vloer roept vragen op. De cirkel in dit diagram vertoont onjuistheden in de weergave van het verkort (afb. 38). Deze ellips, die op de prent aan de zijkanten van het diagram meer puntig is dan rond, laat zich om die reden het best omschrijven als een aantal kromme lijnen die samen een cirkel in verkort weergeven. De onderste helft van de cirkel zakt daarnaast enigszins uit aan de zijkanten. Ook de andere lijnen in het kwadraat voldoen niet aan het reguliere verwachtingspatroon van de kijker.
De kruisende lijnen in het kwadraat snijden elkaar niet altijd precies en lijken daardoor op coördinaten in kaartmateriaal.

Diagonale lijnen zoals die langs de letter 'H' naar 'D' en die langs 'B' en 'H' lopen niet door tot in de voorste hoeken, maar zijn onderbroken door de hoofden van de schermers. In sommige onderdelen van de architectuur is het perspectief wel juist weergegeven. In het muurdeel met de deur en de afbeelding van Hercules is de weergave van de lineaire lijnen in de scharnieren van de deur, de wapens en de lijst van de afbeelding, wel correct.
Over het geheel genomen wijkt de prent van de schermschool, met betrekking tot het technische niveau van de graveerstijl in de architecturale elementen, af van de andere prenten. De lijnvoering in de stijlen van de ramen rechts is op de prent bijzonder laag van kwaliteit. Het handschrift van de verticale lijnvoering in de stijlen is onzeker en inconsequent. De lichtval in de ruimte is over het geheel genomen veel minder gradueel van verloop en minder verfijnd van aard dan op de andere prenten. De slagschaduwen van de stijlen zijn met weinig kennis van en gevoel voor de richting van natuurlijke lichtval verbeeld en vertonen weinig tot geen nuance in de grijstonen. Hetzelfde geldt voor de consoles die het plafond ondersteunen. De grove lijnen lijken over het algemeen mechanisch en met weinig beweeglijkheid in de plaat getrokken, een verschijnsel dat zich doorzet in de slagschaduw van de figuren. De figuren op de prent zijn, in vergelijking met de andere prenten, statisch en

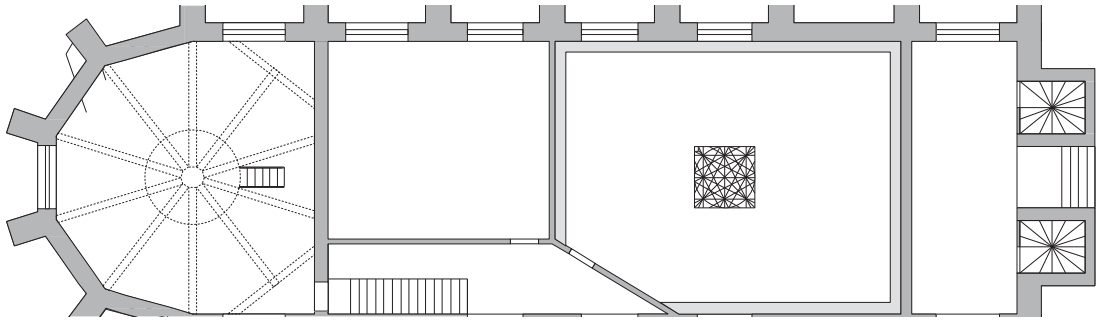
onnatuurlijk weergegeven. Ledematen, lichamen en houdingen maken een uniforme indruk. Afgezien van de voetposities en de houding van de armen, laat de graveur in de lichaamshoudingen weinig variaties zien. Meerdere figuren zijn vanuit dezelfde positie afgebeeld. Proportioneel gezien vallen de figuren in de serie uit de toon door hun lange en dunne lichaamsbouw.

Er is weinig aandacht geschonken aan de stofuitdrukking en de details van de kleding. De plooien in de wijde pofbroeken van de figuren wekken een gekunstelde indruk. Dit geldt ook voor de vlag van de vaandelzwaaier. Het vaandel, afgebeeld in een interieur, wordt geteisterd door hevige wind. De graveur blijkt hierbij helaas niet in staat te zijn geweest om de ingewikkelde en manieristische plooival in het wapperende vaandel in goede banen te leiden en de graveerlijn conform de richting van de bolling of holling mee te laten lopen. Daarentegen zijn het paard, het tuig en het zadel kundig afgebeeld.In de koptekst wordt de situatie op de prent, in tegenstelling tot de drie vorige, op geen enkele wijze getypeerd als betrouwbaar. Het woord '*VERA*' ontbreekt hier. De koptekst vermeldt zowel de stad, '*URBIS*', als de universiteit, '*ET ACADEMIÆ LUGDUNENSIS APUD BATAVOS*'. De voorstelling wordt weergegeven vanuit een hoog standpunt dat zicht geeft op een opgeklapt vloervlak. Deze helling kan worden beschouwd als een fictief middel dat een maximaal overzicht op de ruimte geeft. Het hoge standpunt in de prent roept vragen op als het gaat om een historische betrouwbaarheid. Het volume van de ruimte, afgemeten aan de figuren, kan worden beschouwd als een geïdealiseerde weergave. De ruimte was in werkelijkheid slechts circa tien meter breed, wat voor de waarschijnlijkheid van de activiteiten van de figuren en hun onderlinge afstand erg krap is (afb. 39).[176] Ook het hoge standpunt van de kijker moet als fictief beschouwd worden. De consoles aan het plafond vertonen zeventiende-eeuwse stijlkenmerken en zijn hoogstwaarschijnlijk historisch correct. Deze consoles, uniek in de serie, zijn tevens zichtbaar op een latere tekening van de Engelse Kerk, die dezelfde ruimte gebruikte vanaf 1640.[177] Over het bestaan van de constructie met banden of balken op de vierkante achterwand is niets uit bronnen bekend, evenmin als over de ramen of de schuine wand met de ingang. De glas- in-loodramen verschillen van de ramen op de andere prenten in aantal, hoogte en verdeling. In deze ruimte zijn de afzonderlijke glasplaatjes als enige rechthoekig en groter van formaat. Over de inrichting van de schermschool zijn weinig relevante bronnen overgeleverd die informatie geven over de mate van betrouwbaarheid van de voorstelling.[178] Als bron over het schermonderwijs leent zich onder andere een handschrift uit de bibliotheek van Maurits van Oranje door Pieter Bailly uit de periode 1602-1608.[179] Bailly was voormalig pedel van de universiteit, schrijfmeester en assstent van Ludolf van Ceulen. Het imposante drukwerk op folioformaat Academie l'espée door Gerard Thibault (ca. 1574-1627) uit 1628 (1630) bevat prenten van schermers in een groepsopstelling. De schermmeester Thibault bezocht Leiden meerdere malen en werkte ter gelegenheid van de publicatie samen met

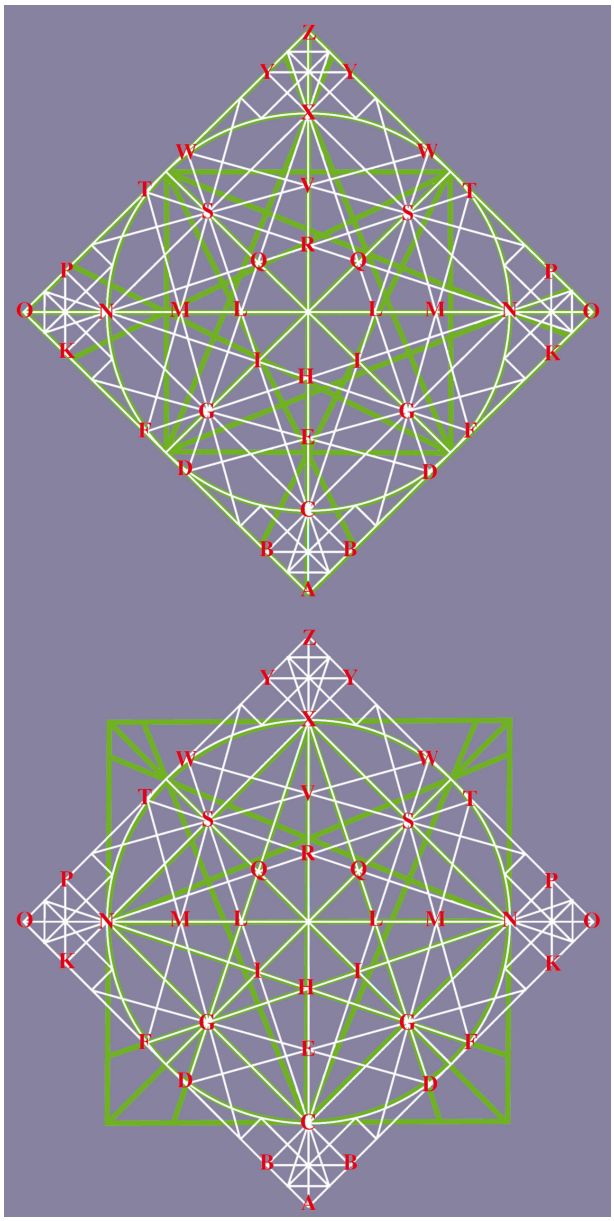
[176] De breedte van de kapel heb ik bestudeerd in de huidige Oude UB, een gebouw waar nog de oorspronkelijke breedte te zien is van de kapel. Ook refereer ik hier aan de reconstructies van de afmetingen van het pand: Grämiger 2014, p. 205, afb. 3.1.

[177] Zie de reproductie van het interieur van de Engelse Kerk: dossier Witkam, AHM 68810/445 AD. Over de constructie: Sluijter 2004, p. 85, p. 89.

[178] Zie voor een doorsnede van de ruimte de tekening van Grämiger in zijn proefschrift over de vier prenten. De bronnen Orlers 1614; Orlers 1641; Meursius 1617 en Grämiger 2014 bieden weinig specifieke informatie over meubilair, wapens of de specifieke activiteiten in de ruimte. Aan de hand van verschillende boeken over vechtkunst kunnen enige vergelijkingen worden gemaakt, waarbij rekening moet worden gehouden met het feit dat er verschillende schermmethodes bestonden, vaak ontstaan door geografische verschillen. Meursius vermeldt dat de methode in de schermschool zijn oorsprong vindt in die van het zwaardvechtersgilde van St.



afb. 39



afb. 40

een groot aantal graveurs.[180] Ook in het boek van Thibault wordt het vierkant aangewend als grondvlak voor schermers, maar de lijnen in deze vierkanten komen niet geheel overeen met die van de prent van de schermschool (afb. 40). De aanwezigheid van het vloerdiagram roept vele vragen op. Wat is de reden dat het zich in het midden van de ruimte bevindt? Bestaat er een relatie tussen het vierkant op de voorgrond waarop het paard staat? Is het gemaakt van hout, steen of zijn het linten? Zijn de lijnen geschilderd of getekend, gegraveerd of gebeiteld? Was het permanent of bestond het uit losse elementen? Waarom is er in de ruimte slechts één enkel vierkant terwijl er meerdere figuren in de ruimte zijn? Mogelijk is het quadraat een voorbeeldmodel, als hulpmiddel voor beginners, een ezelsbruggetje dat na verloop van tijd door gevorderde schermers in het geheugen werd opgeslagen en daardoor zijn nut verloor. De gravure geeft weinig aanwijzingen over het materiaal. Mogelijk was het een leren lap met een tekening of een tapijt waar lijnen op waren getekend.[181] Het vierkant op de gravure lijkt uit twee afzonderlijke rechthoekige delen te bestaan, mogelijk een gevolg van onkunde van de graveur. Het gebruik van een lijnenpatroon op de vloer is waarschijnlijk.

Dit blijkt uit variaties daarvan in schermboeken, zoals een eenvoudige cirkel met windroos in Arte dell'armi door Achille Marozzo, het tegelpatroon met driehoeken in het schermboek van Pieter Bailly, Cort bewijs van 't rapier alleen, en het complexe vierkante grondplan met daarin een cirkel in Academie l'espée door Gerard Thibault.[182] Uit deze bronnen blijkt dat deze grondplannen al te vaak van elkaar verschilden.[183] Het opmerkelijkste verschil met Thibaults grondplan bestaat eruit dat Woudanus in zijn vierkant een tweede vierkant plaatst dat haaks staat op het buitenste vierkant.[184] Thibault koppelt daarnaast het vierkant aan de proporties van het menselijke lichaam met uitgestrekte ledematen. Dit is op de prent van Woudanus niet het geval. De maatvoering van het lichaam van de schermer, rechts staand op het vierkant, komt bij Woudanus niet overeen met het vierkant op de vloer maar is aanmerkelijk kleiner. Ten gevolge daarvan blijkt uit de prent geen duidelijke relatie tussen de proporties van het lichaam en het vierkant. Door de vele activiteiten die tegelijkertijd in deze beperkte ruimte plaatsvinden kan om praktische redenen worden betwijfeld of dit daadwerkelijk een 'vera delineatio' was – zoals in ieder geval de eerdere drie prenten claimden te zijn. Voltige te paard, vaandelzwaaien, schieten en schermen zijn logischerwijs moeilijk op hetzelfde moment te combineren in één enkele ruimte, zoals dit op de voorstelling is weergegeven. Het paard met de berijder heeft maar weinig bewegingsvrijheid op de vierkante vlonder. De oefening van de berijder doet ongeloofwaardig aan door de afwezigheid van spierspanning en de effecten van de zwaartekracht. Het vaandel op de achtergrond is daarnaast weergegeven alsof er een forse wind blaast in het pand. Het geluid en de kruitdamp tijdens een schietoefening zouden de concentratie en communicatie tijdens de overige activiteiten in werkelijkheid ernstig verstoren, het gehoor beschadigen en het zicht belemmeren. Uit een vergelijking van de prent met de eerdergenoemde hand-

Mark in Frankfurt en legt een link naar Maurits, wiens wapenbord rechts is afgebeeld.

[179] Bailly, P., *Cort bewijs van 't rapier alleen,* 1602-1608. Over Pieter Bailly: NNBW dl. 2, k. 75, 76; Over Bailly's handschrift in de bibliotheek van Maurits van Oranje: Delft 2016, p. 14, afb. KB [KW 72 F 37]; Keblusek 2023, pp. 19-23.

[180] Thibault, G., *Academie l'espée,* Leiden: 1628 (1630). Zie over Thibault en voorgangers; Fontaine Verwey 1979; Otterspeer 2011; Delft 2016. Over het portret van Thibault op de titelpagina in Thibaults schermboek door David Bailly, die de zoon was van Pieter: Keblusek 2023, p. 24, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-50.100. Over het schermboek van Thibault en de waarheidsgetrouwheid: Chan 2019, pp. 247-271.

[181] Lunsingh Scheurleer 1992, dl. VI b, p. 686. Zie hiervoor de boedelbeschrijving: Thibault, Rapenburg 69, Leiden, bijlage IV. N.A. 150, nots. E.H. Craen, nr. 5, 23 januari 1626: '1 leer daer de cirkel op geschreven es.'

[182] *Arte dell'armi*, Achille Marozzo, 1565; *Cort bewijs van 't rapier alleen* door Pieter Bailly, ca. 1602-1608, Academie l'espée, Gerard Thibault, 1628 (1630). Zie: Delft 2016, p. 14, p. 18; Fontaine Verwey 1978, pp. 283-319; Keblusek 2023, pp. 22-23, afb. 4.

[183] Broek 2012. Ik bestudeerde het Leidse diagram in 2012 samen met J. van den Broek. Hij vergeleek het Leidse grondplan met dat van Thibault: http://www.uitgeverijmicromys.nl/thibault-revisited-prachtige-platje-die-gravure/

[184] Over dit boek zie Fontaine Verwey 1978, pp. 283-319; Lunsingh Scheurleer 1992, dl. VIb, pp. 635-638; Otterspeer 2011, pp. 8-11; Delft 2016, pp. 13-25. Thibault koppelt in zijn boek meerdere grondplannen aaneen in sommige voorstellingen. Het vierkant en de cirkel worden afwisselend getoond. Thibault, G., *Academie l'espée*, Leiden: 1630, tab. II B. Het grondplan wordt in het boek van Thibault op de vloer, en op een muur gedemonstreerd.

boeken voor het schermen, zoals het handschrift van Bailly en de publicatie door Thibault uit 1630, zien we in veel gevallen actievere en dynamischere bewegingen en een variatie in lichaamshouding en positie.[185] Een detail waarin de schermers in Leiden overeenkomen met het traktaat van Bailly is de positie van de handen van de schermers op de voorgrond, te weten, bovenhands, met de duim omhoog. Voorstellingen in Thibaults boek zoals Tabula XXXII tonen de positie van de handen van de schermers over het algemeen onderhands. Verschillende wapens vallen ten opzichte van soortgelijke objecten zeer groot uit in formaat, zoals de piek van de piekenier, die erg lang lijkt. Dezelfde schaalvergroting zien we toegepast bij het rapier van de schermer die het oog van zijn tegenstander doorboort. De uniformiteit van de figuren en de ideale proporties van het paard daarbij in aanmerking genomen, wekt de voorstelling van de schermschool op zeer veel punten sterk de indruk van een op interpretatie gebaseerde en geconstrueerde werkelijkheid. Of dit het gevolg is van onkunde van de tekenaar of de graveur, of gebrek aan aandacht en investering van Cloucq, of een andere visie, is onbekend.

[185] Over het schermboek van Thibault en de waarheidsgetrouwheid: Chan 2019, pp. 247-271.

2.2.5 Onderlinge vergelijking van de vier prenten

Na deze gedetailleerde beeldbeschrijvingen van elke afzonderlijke prent moet dieper worden ingegaan op de details van de vier prenten als geheel, en hun onderlinge overeenkomsten en verschillen. Een van de meest opvallende zaken is het verschil in de maatvoering van de figuren.
Op elke prent zijn de figuren verschillend van formaat. De hoogte van de figuren op de voorgrond in de schermschool is circa 64-70 millimeter; in het theater circa 63-70 millimeter; in de bibliotheek circa 50-58 millimeter en in de tuin circa 30-34 millimeter. Het formaat van de figuren op de achtergrond in de prenten is in de schermschool circa 45-49; in het theater 42-53; in de bibliotheek 35-40 en in de tuin 15 millimeter. Het verloop van het formaat van de figuren in de tuin, die kleiner horen te zijn op de achtergrond en groter op de voorgrond, is arbitrair van aard.

Het herenpaar komende van rechts op de middengrond is 25 millimeter hoog, terwijl de man op de middengrond op de rug gezien, linksonder van dit paar, 20 millimeter hoog is. Technisch gezien zou dit andersom moeten zijn. Op de prent van de schermschool kloppen de verschillen in de hoogte van de figuren in het algemeen wel. Op de voorgrond zijn ze gemiddeld 70 millimeter, en op de middengrond circa 55 millimeter hoog. De drie figuren op de achtergrond verschillen onderling echter, hoewel ze vrijwel op één lijn staan. De piekenier en de musketier zijn circa 45 millimeter hoog, maar de vaandrig is enkele fracties groter afgebeeld, namelijk 49 millimeter. De piek van de piekenier is 105 millimeter, de pieken aan de wand zijn 85 millimeter. Dit betekent dat de langste piek in werkelijkheid meer dan drie meter lang geweest zou zijn. Dergelijke vorm van schaalvergroting is ook toegepast bij het rapier van de schermer die een 55 millimeter lange rapier door het oog van zijn tegenstander boort. De rapiers die op de voorgrond worden gehanteerd zijn korter, namelijk circa 45 millimeter. De rapiers op de zijwand zijn circa 35 millimeter. De maatvoering van de perken in de tuin lijkt op het eerste oog volgens een meetkundig systeem weergegeven en verdeeld in een aantal modules van perken en paden. De perken op de prent voldoen echter niet aan een consequente maatvoering. Dit blijkt uit de acht verticale perken links op de tweede rij.
Ze variëren in breedte van 11 tot 13 millimeter.

Dit geldt ook voor de tussenpaden, die variëren van 3 tot 5 millimeter. Kortom, in combinatie met de zwakke lijnvoering toont dit aan dat deze perken zijn gegraveerd of getekend door iemand met onvoldoende kennis van zaken. Datzelfde geldt voor het tegelpatroon in de schermschool.
Het Ambulacrum op de achtergrond is daarentegen met aandacht weergegeven.
De dubbele boogramen en de voetstukken zijn op een enkele uitzondering na allemaal op eenzelfde afstand van elkaar weergegeven. Het dak en de sierlijsten zijn in zuivere rechte lijnen weergegeven, evenals het timpaan op het dak. Het poortje rechts in de tuinmuur en het centrale prieel volgen dit voorbeeld. De meetkundige aandacht die in deze prent is besteed aan deze architecturale elementen staat in contrast met het willekeurige per-

spectief waarmee de muren in de schermschool zijn weergegeven. Alhoewel het op het oog lijkt of de prent van de tuin is weergegeven met behulp van een centrale zichtlijn, blijkt na meting dat de meetkundige middellijn van de prent zich een halve centimeter naar links bevindt. Alle kopteksten zijn gecentreerd, gelijk aan elkaar in lettertype en eindigen met een punt.[186] De inhoud vertoont daarnaast meerdere verschillen.

De tekst in de schermschool verschilt het meest van die van de andere, onder meer door de afwezigheid van het woord 'VERA' en door de aanduiding van de stad als 'URBIS'. Het begrip 'LUGUDUNO-BATAVÆ' als aanduiding voor Leiden dat in drie prenten voorkomt, is afwezig op de prent van de schermschool. De universiteit wordt in de koptekst van de schermschool omschreven als 'ACADEMIÆ LUGDUNENSIS APUD BATAVOS'. Dit lijkt een variatie op de woorden 'ACADEMIÆ LUGUDUNO-BATAVÆ' in de koptekst van de tuin. Zoals al werd geconstateerd, heeft de graveur van de tekst boven de schermschool verzuimd de hulplijnen onzichtbaar te maken. De teksten rubriceren de verzamelingen in de tuin, het theater en de bibliotheek steeds in een tweetal onderwerpen of opbergsystemen: 'areolis et pulvillis', 'sceletis et reliquis', 'pulpitis et arcis'. Ook de koptekst van de schermschool bevat een paar: 'urbis et academiae'. Bij zowel tuin als schermschool is het woord 'publici' in de tekst opgenomen, in beide wordt ook de 'Academiæ' genoemd. De beschrijvende tekst boven de prent van de bibliotheek is uitzonderlijk waar het gaat om de typering van de voorstelling als 'ixnographia' ('wegwijzer' of 'plattegrond'). In de andere gevallen, ook bij de schermschool, wordt gesproken van 'delineatio' ('tekening'). Deze typeringen staan in de kopteksten van de tuin, het theater en de bibliotheek bovendien allemaal aan het einde van de zin, en in die van de schermschool aan het begin van de zin. De letters in de koptekst van de schermschool zijn daarbij bijzonder onregelmatig van proporties en formaat. Dit is in nog grotere mate het geval in het diagram op de vloer van de schermschool. De signatuur op de vier prenten is pluriform. De wijze van signeren, het lettertype, de lettergrootte en de plaatsing van de signaturen op het blad variëren op elke prent. Alle prenten dragen het jaartal 1610, met uitzondering van de prent van de schermschool. Alle prenten dragen de namen van Woudanus en Cloucq, maar alleen de prent van het theater draagt de signatuur van Van Swanenburgh. De meest opvallende signatuur van Woudanus en Cloucq is te zien op de prent van de bibliotheek. Deze signatuur heeft het grootste lettertype, en de meeste krullen en neemt de meeste ruimte in op het blad. Schermschool, theater en bibliotheek zijn rechtsonder ondertekend met 'JC. Woudanus delineavit' en links met 'And. Cloucq bibliopol. Divulgavit'. De voornaam van Cloucq, Andreas, wordt in de prent van de bibliotheek voluit geschreven. Een variatie daarop is te zien in de prent van de tuin, waar beide signaturen onder elkaar zijn geplaatst. In het kader met de naturaliën onder de voorstelling van de tuin is de signatuur 'JC. Woudanus delin.' met daaronder die van 'A. Cloucq divulg.' te lezen. Hierbij zijn de letters 'JC' als een monogram nauwer met elkaar ver-

[186] Ter vergelijking: koptekst tuin: *Horti publici academiae Lugduno-Batavae cum areolis et pulvillis vera delineatio.* Koptekst bibliotheek: *Bibliothecae Lugduno-Batavae cum pulpitis et arcis vera ixnographia.* Koptekst anatomisch theater: *Vera anatomiae Lugduno-Batavae cum sceletis et reliquis quae ibi extant delineatio.* Koptekst schermschool: *Delineatio ludi publici gladiatorii urbis et academiae lugdunensis apud batavos.*

weven dan op de andere drie prenten. Ook de hoofdletter 'W' van Woudanus verschilt hier van de 'W' in de andere drie signaturen. De letter 'W' wordt weergegeven door middel van twee keer een rechte losse 'V', die gedeeltelijk door elkaar geplaatst zijn in plaats van de 'V"s verbonden door een lus. Daarnaast wordt op de prent van de tuin bij de 'A' en de 'C' in de signatuur van Cloucq een ander lettertype gehanteerd dan op de overige prenten. Bovendien wordt wat betreft zijn voornaam slechts volstaan met de voorletter 'A'.

De handen van de figuren in de schermschool verschillen in vorm van de handen op de andere prenten. Met regelmaat zien we een onbeholpen, onvolledige of onjuiste weergave van de anatomie van de vingers, zoals bij de man links die met een enkele hand op het paard steunt. Op de andere drie prenten komt dit minder vaak voor. Het correct afbeelden van een hand die iets vasthoudt, is technisch gezien een ingewikkelde opgave.[187] Dit wordt meerdere keren afgebeeld op de prenten. Zo is op elke prent wel een figuur afgebeeld met een paar handschoenen in de hand. Op de schermschool is dit de figuur rechts op de middengrond. In het theater zien we dit bij de rechterfiguur van het paar links op de middengrond, vlak boven de kop van de hond. In de bibliotheek draagt de man links op de voorgrond van het middenpad ook een paar handschoenen in de rechterhand. In de tuin houdt de vrouw links iets kleins in haar handen dat zij tegen haar borst drukt. In het geval van de schermschool benadert de hand om de handschoen van de figuur links op de prent het allerminst de perfectie. De vingers van de hand omvatten de handschoenen onjuist en de vorm van de rug van de hand en de wijs- en middelvinger zijn technisch zwak uitgevoerd. De duimen van de beide handen van de man naast hem zijn anatomisch gezien onjuist en lijken als worstjes aan de handpalm geplakt. De vingers van de linkerhand van de schermer op de voorgrond, te zien onder de letter 'F', lijken meer op wortelen.

Op de prent van het anatomisch theater zien we daarentegen bij de man links, dat zijn rechterhand, die twee handschoenen omvat, accurater is weergegeven. De wijsvinger en de duim ervan zijn correct verkort en in goede proportie. De houding van de vingers is elegant en hand en handschoen vormen een eenheid . Een vergelijkbare technische kwaliteit is terug te zien in de handen van de man op het middenpad van de bibliotheek.

De wijzende figuur rechts op de prent vertoont echter wel een hand van middelmatige kwaliteit, zoals duidelijk wordt uit de fors uitgevallen rug van de desbetreffende hand. De handen van enkele hoofdfiguren in de schermschool, zoals die van de piekenier en vaandeldrager, zijn technisch van slechte kwaliteit. Dit alles is in tegenstelling met de handen van de figuren in de tuin. Alhoewel de afmetingen van de figuren hier zeer klein zijn, zijn de handen steeds zeer kundig weergegeven.
De graveur wist hier met weinig lijnen de correcte stand en vorm van de vingers te verbeelden. Op de voorgrond is zelfs met weinige incisies zichtbaar gemaakt dat de figuur met de luit het instrument bespeelt, en lijkt de man naast de vrouw iets in zijn handpalm te tonen. De handen en voeten van de grote putto op de voorgrond in de tuin vertonen

[187] Deze conclusie trek ik op basis van praktische kennis opgedaan tijdens mijn modelteken- en schilderlessen gedurende mijn opleiding als kunstenaar en als resultaat van de observatie van afbeeldingen van handen op portretten. De technische complextiteit van handen bestaat mijns inziens voornamelijk uit het anatomisch verkort van de vingers en de vele kleine onderdelen waaruit vingers bestaan.

een verfijndheid in stijl, vooral in de voeten en de teentjes, waar dunne en dikke lijnen elkaar levendig afwisselen, zeer knap verkort tonen en ideale anatomische proporties hebben. De gezichten van de bezoekers in het theater zijn enorm gedetailleerd en harmonieus van proportie weergegeven. De dikte van de lijnen in de gezichten varieert virtuoos. In de schaduwpartijen zijn de lijnen dikker en in de lichte partijen dunner.

De lijnen beschrijven de welvingen van kaken, wangen en oogholtes, huidplooitjes en rimpeltjes minutieus. De irissen van de oogbollen zijn vaak naar een object gericht en de gezichtstrekken vertonen daarbij soms reacties van verbazing of vermaak. De blikken zijn allemaal aandachtig op objecten gericht, zoals op een skelet of op een vaantje. Er zijn zelfs verschillen te zien in de leeftijd van de gezichten. Hier en daar is een correct verkort te zien, zoals bij de voorover leunende man rechts op de achtergrond het geval is. Aan de slagschaduw in het gelaat, ontstaan door de rand van de hoed, is veel aandacht besteed.

De graveur heeft moeite gedaan om de haardracht gedetailleerd weer te geven en te variëren in de coupe van snorren en baarden.
Het gezicht van de man met het menselijke vel is tot in het kleinste detail weergegeven. Het vormt als portret een technisch hoogtepunt in de gehele serie. Dezelfde aandacht als in het theater en de bibliotheek voor fysionomie, leeftijdskenmerken, haardracht en houding van het hoofd komt voor in de prent van de tuin. Met weinig lijnen en op klein formaat geeft de graveur toch veel informatie weer over de gelaatstrekken. De vrouw links heeft de trekken van een vrouw rond de middelbare leeftijd. Ook de gezichtjes van de putto op de voorgrond zijn bijzonder virtuoos weergegeven. Het rechterkopje bevindt zich in de schaduw en het linker in het licht, in overeenstemming met de lichtval in de tuin. De gezichten in de schermschool zijn het minst gedetailleerd.

De neuzen, haren en snorren zijn grof van vorm. Het oor van de middelste schermer op de voorgrond lijkt op een krakeling. De nek van de jonge schermer die zijn tegenstander een oog uitsteekt, is te lang. De graveur heeft weinig aandacht besteed aan gelaatstrekken, huidplooien en uitdrukkingen. Een hoofd, *trois quart*, van de rechterpersoon van het paar uiterst links op de gravure, richt zich naar omlaag, waardoor een verkort ontstaat. De graveur is er niet in geslaagd dit verkort juist weer te geven. Ook de houding van het hoofd van de man die op het paard balanceert, verraadt de onkunde van deze graveur op het gebied van de anatomie. Vanwege de lichamelijke balans zou het hoofd van de figuur zich meer omhoog moeten richten. Alle interieurs in de prenten zijn weergegeven vanaf een hoog standpunt. De centrale verdwijnpunten verschillen in alle prenten in hoogte. De prent van de tuin heeft het hoogste verdwijnpunt. Alle verdwijnpunten bevinden zich boven de voorstelling, uitgezonderd het verdwijnpunt in de schermschool, dat zich in de voorstelling zelf bevindt, naast de punt van de stok van het vaandel. Het hoge verdwijnpunt in elke prent schept een optimaal zicht op de ruimtes, de indeling, de figuren en de objecten. De opgeklapte vloervlakken, zoals een boek op een lessenaar, vergroten dit ef-

fect. De hoge verdwijnpunten en hellende oppervlakken zijn echter in contradictie met de manier waarop de figuren zijn afgebeeld. Als we vanaf een hoog punt op menselijke figuren neerkijken, dan treedt een verkort op. De makers hebben de figuren echter afgebeeld zonder daar veel aandacht aan te schenken.

2.2.6 Onderlinge samenhang van de prenten als reeks van vier

Gezien de onderlinge verschillen van de afzonderlijke delen en de hedendaagse analyses van de symboliek van de prenten als een reeks van vier, is er meer onderzoek nodig om de onderlinge samenhang van de reeks te analyseren. De prenten werden als een eenheid van vier historische documenten gepresenteerd tijdens het universitaire eeuwfeest van 1975.[188] In de jaren tachtig ontstonden daarnaast theorieën over de vier prenten als symbolische eenheid.[189]

Deze symboliek vond zijn weg in de universitaire geschiedschrijving.[190] Hoe dit beeld vanaf het eeuwfeest van 1975, namelijk als een serie bestaande uit vier, en niet uit drie exemplaren, lange tijd als een feitelijk gegeven werd beschouwd, zien we in het eerste deel van de geschiedschrijving van de universiteit, gepubliceerd tijdens het lustrumjaar 2000.[191] In deze publicatie wordt vastgesteld dat de vier prenten, van '[…] invloed op de beeldvorming van de universiteit […]' alle in het jaar 1610 verschenen bij Cloucq en daarna werden nagevolgd in 'vele boeken', waaronder de stadsbeschrijving van Orlers in 1614. Recentelijk werkte Otterspeer dit concept uit in een roman.[192] Het beeld van de prenten als symbolische eenheid in *vier* delen is inderdaad op het eerste gezicht aannemelijk. De vermeende samenhang van de voorstellingen wordt versterkt door de consequente ordeningen. De symmetrie in de vier composities en het uniforme formaat van de voorstellingen suggereren een sterke mate van eenheid.

Dit zou erop kunnen wijzen dat Woudanus in zijn ontwerp doelbewust naar samenhang streefde. Deze samenhang is geaccentueerd door herhaling van verschillende geometrische vormen in doosvormige ruimtes: alle composities worden gedomineerd door vierkanten, cirkels en driehoeken of delen daarvan. Maar met betrekking tot de aanname dat de serie van meet af aan bedoeld was en gepubliceerd werd als een serie van vier, zijn ook tal van tegenargumenten aan te voeren. Vanuit de historische en natuurfilofische context waarin de prenten ontstonden, namelijk het scholastieke Aristotelisme (dat tot ongeveer 1640 het dominante denkkader vormde binnen de Leidse universiteit) was het getal vier feitelijk paradigmatisch. De wereld werd ingedeeld in vier elementen; zo waren er vier windstreken, vier seizoenen en daarmee corresponderende sterrenbeelden, enzovoort.[193] De interpretatie van een symbolische eenheid van de serie in vier delen moet in meerdere gevallen worden bijgesteld. Allegorische *quatrements* waren lang populair bij het publiek, maar rond 1600 begon de markt voor dergelijke traditionele voorstellingen te krimpen en te verschuiven naar een markt met een voorkeur voor prenten uit het dagelijks leven, zoals landschappen, genrevoorstellin-

[188] Ekkart 1975 (1610); De map met de vier facsimilia uit 1975 is getiteld: *De universiteit van Leiden 1610. anatomisch theater, schermschool, bibliotheek, hortus.* Otterspeer 2000, p. 180. Otterspeer beschrijft de prenten als 'waarheidsgetrouw'.

[189] Volgens een kopie van een brief in mijn persoonlijke bezit, blad 1, door Gogelein uit Alicante aan C. Huygens-Sprey d.d. 28-7-1984. Ik ontving deze brief van Bernie Autsema, weduwe van Dolf Gogelein. Uit de brief blijkt onderzoek van Gogelein naar de symboliek van de vier prenten, een onderzoek dat later is voortgezet door Otterspeer.

[190] Gepresenteerd als eenheid sinds het eeuwfeest van 1975 door o.a. Ekkart, in de jaren tachtig door Gogelein en sinds 2000 door Otterspeer.

[191] Otterspeer 2000, p. 180.

[192] Otterspeer 2022.

[193] Voor de invloed van Aristoteles op de jonge Leidse universiteit: Otterspeer 2000, pp. 34-40. Over de invloed van deze denkbeelden op de Leidse prenten: Otterspeer 2019, 2022.Over de invloed van zijn denkbeelden op geleerden: Jorink 2007. Zie voor zijn denkbeelden op prenten en schilderijen: Veldman 1986, 2006; Bruijnen 2002.

gen en stillevens.[194] Vanuit de praktijk van de prentkunst gezien is het aantal delen in een serie afhankelijk van meerdere factoren.[195]

Een goed voorbeeld daarvan zijn de, in aantal variabele, geproduceerde reeksen door Maarten van Heemskerck (1498-1574).[196] Ook als gevolg van financiële overwegingen, veroorzaakt door vraag en aanbod, kon de publicatie van elke willekeurige serie, ook die van Cloucq, naar wens worden gespreid over een langere periode, waardoor een uitbreiding ervan te allen tijde als mogelijkheid bleef openstaan. Er waren voor Cloucq immers genoeg andere onderwerpen voorhanden.

De vier voorstellingen geven een onvolledig beeld van de universiteit in 1610: voorstellingen van eveneens gezichtsbepalende universitaire ruimtes als die van de ingenieursschool, het Statencollege en die van het Academiegebouw met bijbehorende activiteiten ontbreken in deze reeks.[197] Ook voorstellingen van activiteiten, vergelijkbaar met die van de schermschool, zoals kolven, balspel of tennis, behoorden tot de mogelijkheden. Het is daardoor voorstelbaar dat er rond 1610 aanvankelijk plannen bestonden voor een uitbreiding van deze reeks en dat daarvoor verschillende schetsen in voorraad waren.
De dood van Van Swanenburgh in 1612 en van Woudanus in 1615 zal een dergelijke uitbreiding echter in de weg hebben gestaan. Dat de prenten van de tuin, het theater en de bibliotheek bij aanvang werden gepubliceerd als serie van *drie* blijkt duidelijk uit een aantal zaken op de gravure van de schermschool. Deze wijkt namelijk in meerdere opzichten zeer sterk af van de andere (en waarschijnlijk eerdere) drie, in het bijzonder in de stijl van graveren, de koptekst en de afwezigheid van de datering. Ook op het blad met een bijbehorende toelichting van de prent ontbreekt het jaartal van uitgave.

De afbeelding van de schermschool toont een stijlbreuk met de andere prenten, met name door het verschil in de proportie van de figuren.
De figuren in de schermschool zijn langer dan de figuren op de andere prenten. Ook wijkt het type van de neuzen en oren van de figuren af.
De voorstelling van de schermschool werd ten slotte ook nooit, zoals de andere onderwerpen, in verschillende boekdrukken gekopieerd.
Op de reden van de uitzonderingspositie van de schermschool wordt in hoofdstuk zes uitgebreid ingegaan. De vermeende eenheid van de prenten als een serie van *vier* wordt tevens geproblematiseerd door de inhoud en het lettertype in de koptekst. In de koptekst van de schermschool geeft de letterschrijver de Latijnse klinker '*U*' door middel van een '*V*' weer zoals het geval is in antieke Latijnse scripties. Daarnaast zijn de inhoud en de aard van het handschrift van de teksten niet gelijk. In elk exemplaar zijn verschillen op te merken in datering en signatuur. De prent van het theater draagt, zoals in de eerdere beeldbeschrijving opgemerkt, als enige voorstelling de signatuur van de graveur en bovendien verschillen de signaturen op de vier prenten van elkaar in plaatsing, hoogte van de letter en in het handschrift. Op de prent van het theater is achter '*W. Swanenburg Sculp.*', de aanduiding '*Anno 1610*' toegevoegd. Op de prenten van de tuin, het theater en de bibliotheek staat het jaartal

[194] Over deze ontwikkeling: Veldman 2006, pp. 193-222. Over landschappen: Bakker 2004. Over genrevoorstellingen: Jongh 1997. Over stillevens: Chong 1999.

[195] Veldman 1996.

[196] Hollstein, dl. 8. Over deze reeksen: Veldman 1986.

[197] Otterspeer 2000, p. 180. Otterspeer stelt dat de prent van de schermschool ook de ingenieursschool weergeeft. Van activiteiten als landmeten en vestingbouw is op deze prent echter niets zichtbaar. Grämiger 2014, pp. 201-119, p. 205, afb. 3.1. Grämiger toont in zijn reconstructies, die ook zijn opgenomen in dit proefschrift, dat de ingenieursschool hoogstwaarschijnlijk beschikte over een vierkante ruimte, gelegen achter de schermschool.

'*1610*' achter de naam van Cloucq. De aanduiding '*Bibliopol. divulgavit*' achter de naam van Cloucq is op de prent van het theater veranderd in '*divul.*'. Drie prenten zijn gesigneerd aan de onderzijde: in de linkerhoek de signatuur van de makers, rechts de uitgever. Een uitzondering daarop vormt de prent van de tuin, waar Woudanus en Cloucq beiden aan de onderzijde in de rechterhoek genoemd staan. Op de prent van de tuin valt op dat de voorletters '*J. C.*' van Woudanus en de '*A*' en de '*C*' van Andries Cloucq met een romeinse kapitaal zijn weergegeven. Bovendien zijn hun beider signaturen rechts geplaatst. De signatuur op de prent van de schermschool wijkt nog in een ander opzicht af van de andere signaturen. Op geen enkele prent van de schermschool is het jaartal 1610 aanwezig.

De signaturen van Woudanus en van Cloucq zijn duidelijk gekopieerd van de prent van het theater maar het handschrift wijkt af van de signaturen op de andere drie. Deze variatie in de signaturen gaat samen met een variatie in graveerstijl van verschillende details en onderdelen. Ondanks de uitzonderingspositie van de schermschool kan worden geconcludeerd dat hetzij het oorspronkelijke ontwerp van deze prent van Woudanus afkomstig was, hetzij dat de andere tekenaar zeer goed op de hoogte was (gebracht) van de artistieke visie van Woudanus op de prenten. Een toelichting daarvan volgt in hoofdstuk zes. Dit blijkt namelijk uit het feit dat alle interieurs vanaf een gevarieerd standpunt zijn weergegeven waarbij tegenstellingen zijn gebruikt: op de prent van de tuin het hoogste, op de prent van de schermschool het laagste standpunt. Een dergelijk spel met de kijker door het gebruik van tegenstellingen of pendanten blijkt uit andere voorstellingen in Woudanus' oeuvre, waarover meer in hoofdstuk vier en hoofdstuk zeven. Uit deze verschillende meetkundige standpunten blijkt bovendien de invloed uit de praktijk van de cartografie, een discipline die nauw verweven was met rond 1610 opkomende visuele stadsbeschrijvingen in het werk en het netwerk van Woudanus, Van Swanenburgh en Cloucq. Deze feiten impliceren dat de presentatie van de vier prenten als betrouwbare illustraties en representaties van de universiteit in 1610 en theorieën over de symboliek van de ordening in vier delen om meerdere redenen moeten worden herijkt. De belangrijkste redenen daarvoor zijn de feitelijke en stilistische afwijkingen van de prent van de schermschool. Deze moet worden beschouwd als een postume uitgave door Cloucq na begin februari 1615, het jaar waarin de graveur Van Swanenburgh en Woudanus waren overleden. Het late jaar van uitgave hing zeer waarschijnlijk samen met het nut van de prent van de schermschool voor een uitgave in 1617, waarover zal worden uitgeweid in hoofdstuk zes. Concluderend kan worden vastgesteld dat de overgeleverde prenten tijdens het eeuwfeest in 1975 en daarna werden gepresenteerd als een (symbolische) eenheid bestaande uit vier voorstellingen, alle gegraveerd door Van Swanenburgh naar ontwerp van Woudanus, en alle uit het jaar 1610. De eenheid van de prenten als een samenhangende set van vier lijkt te worden bevestigd door de repetitie van stilistische elementen in elke compositie, zoals het hoge standpunt, de ommuurde ruimtes en de zui-

ver geometrische vormen bestaande uit vierkanten, cirkels en driehoeken. De gedachte dat de prenten van meet af aan strikt zouden zijn bedoeld als een symbolische serie van vier, naar analogie van de Aristotelische vier elementen, de vier toen bestaande faculteiten, of de vier jaargetijden of de vier evangelisten maakt deze aanname aantrekkelijk. Echter, bekijken we de prenten niet vanuit een conceptueel kader maar op detailniveau, dan wordt deze interpretatie bemoeilijkt. Meerdere zaken, zoals de verschillen in de kopteksten, de signatuur en de kwaliteit van graveren spreken deze eenheid sterk tegen. De volgende paragraaf laat zien dat het idee van de prenten als set van vier voornamelijk voortkomt uit een *historische* context. Uit primaire bronnen over de op de vier prenten getoonde verzamellocaties blijkt namelijk dat deze in dezelfde periode werden ingericht.

2.2.7 Universitaire huisvesting, stichting, locatie, inrichting en beheer van de afgebeelde ruimtes

De tuin, het anatomisch theater, de bibliotheek en de schermschool bevonden zich in 1610 op twee verschillende locaties aan het Rapenburg.[198] De makers van de prenten en de beheerders van de instellingen woonden bijna allemaal dicht in de buurt van deze locaties (afb. 41). De eerste tuin van Clusius achter het Academiegebouw werd, zoals bekend, in 2009 gereconstrueerd op de oorspronkelijke plaats, mede op basis van de prent naar Woudanus.[199] Het eerste gebouw dat de universiteit in 1575 betrok was het Barbaraklooster, gelegen op de hoek van het Rapenburg (Rapenburg 4-10), tegenwoordig het Rijksmuseum van Oudheden.[200] Dit Barbaraklooster fungeerde na de verhuizing van de universiteit in 1577 deels als opslag voor de artillerie voor de stad en deels als tijdelijk verblijf van de Stadhouder van 1612 tot 1649.[201] In 1577 verhuisde de universiteit van het Barbaraklooster naar de Faliede Bagijnhof, gelegen op de plek van Rapenburg 70, van de huidige 'Oude UB' of het Bestuursbureau (afb. 42).[202]

Wie achter de 'Oude UB' staat, ziet nog de overblijfselen van de apsis van de kerk, waarin het theater was gevestigd. In 1581 betrok de universiteit een derde behuizing, het huidige Academiegebouw, oorspronkelijk een kerkgebouw van de Witte Nonnen, nu Rapenburg 73 (afb. 43).[203] In het Academiegebouw werd, in de huidige Gewelfkamer, een voorlopige bibliotheek ingericht (Rapenburg 73). De Faliede Bagijnkerk bleef daarnaast in gebruik als dependance en werd na 1590 ingericht met op de bovenverdieping de nieuwe bibliotheek, in het koor over twee verdiepingen het anatomisch theater en op de begane grond, gedeeltelijk onder de bibliotheek, de schermschool (afb. 31).[204] De twee gebouwen werden in de wandelgangen 'de Oude en de Nieuwe Academie' genoemd.[205] De al sinds de vijftiende eeuw bestaande Nonnenbrug zorgde voor een snelle verbinding tussen beide locaties.[206] De vier instellingen op de prenten kwamen voort uit een poging om de aantrekkingskracht van de universiteit te vergroten. De academie was al in het jaar 1586 enigszins in mineur geraakt, mede door concurrentie met andere Europese universiteiten zoals met die in Noord-Italië, die beschikten over innovatieve educatieve voorzieningen als een tuin en een anatomisch theater voor medische studenten.[207] Deze instellingen speelden een belangrijke rol in het steeds meer op empirie gerichte onderwijs en trokken studenten en bezoekers aan uit heel Europa. Bovendien werd in 1585 in Franeker een universiteit gesticht met institutionele faciliteiten voor kost en inwoning voor arme studenten. Die werden in Leiden nog niet aangeboden.[208]

Niet toevallig, want na 1587 zouden, onder leiding van de Senaat, de hoogleraar en humanist Justus Lipsius (1547-1606) en de curator Janus Dousa (1545-1604) vernieuwingen en veranderingen tot stand brengen die moesten leiden tot de stichting en inrichting van de tuin en het theater, alsmede tot een voorziening voor armlastige studenten in de theologie, het Statencollege.[209] Zeven jaar lang werden aan de universiteit plannen ge-

[198] De tuin is tegenwoordig gereconstrueerd op de oorspronkelijke locatie. Zie over het ontstaan, de ontwikkeling en de groei van de tuin: Karstens 1982.

[199] Over de vroege geschiedenis van de universiteit: Orlers 1614; Marcus 1614; Meursius 1617; Barge 1934; Siegenbeek 1825; Schotel 1875; Gogelein 1975; Otterspeer 2000, 2008; Sluijter 2004; Zoeteman-Van Pelt 2011; Grämiger 2014.

[200] Idem.

[201] Idem.

[202] Idem.

[203] Idem.

[204] Idem.

[205] Huisman 2009, p. 23. Jan van Hout, stadssecretaris en medeoprichter van de universiteit, noemde de Faliede Bagijnhof de 'Oude academie'.

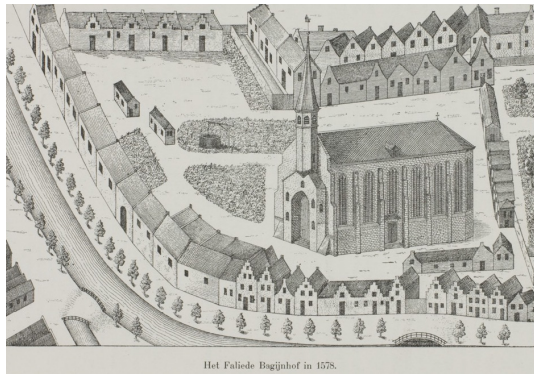
[206] Zie over deze brug en ander Leidse bruggen: Nieuwenhuijse 2011.

[207] Otterspeer 2000, pp. 149-168; Sluijter 2004, pp. 72-73; Jorink 2007, p. 272. Jorink spreekt van de invloed van Italiaanse burgers en Noord-Italiaanse universiteiten, waar onderwijs plaatsvond in botanische tuinen en theaters met verzamelingen. Over dergelijke voorzieningen voor studenten: Zoeteman-Van Pelt 2011.

[208] Sluijter 2004, p. 74.

[209] Otterspeer 2000, pp. 168-179; Sluijter 2004, p. 74; Zoeteman-Van Pelt 2011. In 1592 komt niet ver van het Academiegebouw een kloostergebouw beschikbaar voor studenten. Dit bevond zich op de Cellenbroedersgracht (Kaiserstraat 13), een gracht gelegen naast een bocht in het Rapenburg tegenover de Faliede Bagijnkerk. Het kloostergebouw, in 1592 genoemd het Statencollege, voorziet in de behuizing van beursstudenten in de theologie en was een voormalig onderkomen van een Cellenbroedersorde.

afb. 41



afb. 42

afb. 43

maakt en uitgevoerd, om de status en aantrekkelijkheid van de universiteit te verhogen.[210] Ondanks de moeilijke oorlogsomstandigheden werden kosten noch moeite gespaard. Ook het grondbezit werd op verzoek van curatoren en burgemeesters in kaart gebracht. Die kaarten, zoals we zullen zien, dienden als 'cieraad van de universiteit'.[211] We constateren hier al hoe visuele representaties van bezittingen werden omarmd. Ook werden Europees vermaarde geleerden naar Leiden gelokt. De komst van de beroemde botanist Carolus Clusius (1526-1609) in 1592, die van 1593 tot zijn dood in 1609 werd aangesteld als inrichter en beheerder van de tuin, verhief de stad Leiden en de universiteit ongetwijfeld in aanzien.[212]

De benoeming in 1593 van de wereldwijd geroemde geleerde Josephus Justus Scaliger (1540-1609) deed daar nog eens een flinke schep bovenop.[213] Een tuin voor onderwijs in de geneeskunde was een lang gekoesterde wens van de bestuurders. Al sinds 1581 bestond er een plan voor de aanleg van een tuin achter het Academiegebouw. In 1587 verzochten de curatoren aan de burgemeesters de overdracht van een leeg stuk grond achter het Academiegebouw voor onderricht aan studenten geneeskunde. Aanvankelijk werd voor de inrichting en het beheer ervan de particuliere verzamelaar en arts Bernardus Paludanus (1550-1633) uit Enkhuizen uitgenodigd.[214] Hij was hiervoor de ideale kandidaat: zijn verzameling zou uitstekend van pas kunnen komen voor onderwijs en hij had in Noord-Italië kennis opgedaan van botanische tuinen en collecties. Helaas weigerde Paludanus om naar Leiden te komen. Wel deed hij de curatoren enige suggesties voor de vormgeving van de tuin, naar het voorbeeld van de tuin in Padua.[215] In zijn plaats werd in 1592 de vermaarde Carolus Clusius aangetrokken.[216] Met behulp van diens assistent, de Delftse apotheker Dirck Outgaertsz. Cluyt (1546-1598) met zijn verzameling, kwam de tuin in 1594 gereed.

In hetzelfde jaar kon Cluyt al een plattegrond en uitgebreide inventaris van de tuin aan de curatoren van de universiteit bezorgen.[217]
Na de dood van Clusius in 1609 werd Pieter Pauw (1564-1617) de prefect van de tuin. In 1591 werd daarnaast officieel besloten tot de inrichting van een vaste anatomieplaats in de Faliede Bagijnhof.[218] Ook hier waren de Noord-Italiaanse universiteiten bron van inspiratie. In het Leidse theater zouden obducties moeten worden uitgevoerd, en zou ook een collectie skeletten worden opgesteld, om medische kennis te visualiseren. De medicus Pieter Pauw, benoemd in 1589, voerde in 1591 en 1593 al anatomische ontledingen uit in de Faliede Bagijnhof.[219] Van een verzameling bestaande uit skeletten van dieren en mensen was waarschijnlijk al kort na de stichting van de universiteit in 1575 sprake. Mogelijk diende ook de verzameling van het Chirurgijnsgilde als lesmateriaal.[220]
Een permanent amfitheater, een vernuftige en zware houten constructie, werd gerealiseerd in het koor van de Faliede Bagijnhof. Het theater strekte zich uit over twee verdiepingen en gaf toeschouwers de gelegenheid in de winter secties bij te wonen en in de zomer de anatomische verzameling te bekijken. Aan het eind van het jaar 1594 was de bouw ervan voltooid.[221] In 1591 werd tevens beslo-

[210] Over de plannen, uitvoering, functie en inrichting: Barge 1934 (theater); Dankmeijer 1957 (theater); Woltjer 1965; Gogelein 1973 (reconstructie van het theater); Gogelein 1975, pp. 94-97 (ingenieursschool), pp. 99-128 (theater), pp. 132-158 (bibliotheek), p. 54 (schermschool); Witkam 1970-1975 (1973); Lunsingh Scheurleer 1975; Veendorp 1938; Karstens 1982 (geschiedenis tuin); Otterspeer 2000, pp. 172-202 (de vier instellingen en de ingenieursschool); Berkvens-Stevelinck 2001 (ontstaan bibliotheek); Ekkart 1975 (library), 1984-1985; Otterspeer 2002, pp. 8-11 (bibliotheek en schermschool); Jorink 2007, pp. 267-299 (tuin en het theater); Otterspeer 2008, pp. 56-57, pp. 95-106 (geschiedenis universitaire instellingen); Huisman 2008, 2009 (geschiedenis theater); Grämiger 2014 (bouwkundige inrichting, constructie van de instellingen en reconstructie ruimtes Faliede Bagijnhof); Otterspeer 2014 (schermschool); Huisman 2014 (de collectie in het theater).

[211] Storms 2020, pp. 20-27.

[212] Hunger 1927; Otterspeer 2000; Egmond 2010; Gelder 2011.

[213] Molhuysen 1913; Otterspeer 2000; Ommen 2020.

[214] Hunger 1927; Gogelein 1975; Karstens 1982; Otterspeer 2000; Jorink 2007; Egmond 2010; Gelder 2011.

[215] Veendorp 1938, p. 17, p. 26. Over zijn ontwerp: Terwen-Dionisius 1989, 1994; Jorink 2007, pp. 275-299; Otterspeer 2000, p. 173.

[216] Hunger 1927; Karstens 1982; Otterspeer 2000; Egmond 2010; Gelder 2011.

[217] Over Clusius en Cluyt: Hunger 1927; Bosman-Jelgersma, 1976, 1981, 1991; Egmond 2010; Gelder 2011.

[218] Otterspeer 2000, p. 172. Over de bouw en inrichting van het anatomisch theater: Huisman 2008, pp. 22-26; Grämiger 2014.

[219] Otterspeer 2000, pp. 170-173; Huisman 2008, p. 28.

[220] Barge 1934, p. 9.

ten tot de inrichting van een nieuwe bibliotheek. De boeken uit de bibliotheek waren eerder op een private locatie beschikbaar. De eerste jaren, tussen 1581 en 1587, waren er boeken opgeslagen in een woning die eerst van de pedel en later het woonhuis van Pauw was, gelegen in de Nonnensteeg pal achter het Academiegebouw.[222] De boeken verhuisden in 1587 naar de speciaal hiervoor aangepaste Gewelfkamer van het Academiegebouw, die als bewaarplaats echter al snel te vochtig en te krap bleek.[223] De volgende verhuizing, naar de Faliede Bagijnhof, vond plaats in 1593.[224] Deze nieuwe bibliotheek, later gerepresenteerd op de prent naar Woudanus, bevond zich op de tweede en bovenste verdieping van de kerk, pal naast het eveneens gloednieuwe anatomisch theater.

Na een nieuwe ordening van de boeken werd in 1595 de bibliotheek geopend met Janus Dousa *filius* (1571-1596) als bibliothecaris.[225] Toen hij overleed, volgde Paulus Merula (1558-1607) hem op tot zijn dood in 1607, waarna Daniël Heinsius (1580-1655) het stokje van hem overnam. De praktische bouw en de inrichting van zowel het theater als de bibliotheek, in de periode 1591-1594, vonden plaats onder centrale leiding van de stads- en universiteitssecretaris Jan van Hout (1542-1609).[226] Vanaf mei 1594 was er ook een schermschool in de Faliede Bagijnhof gevestigd. De Duitse wiskundige Ludolph van Ceulen (1540-1610), eerder scherm- en rekenmeester in de Prinsenhof in Delft, werd hiervoor benoemd als schermmeester tot aan zijn dood op 31 december 1610.[227] Hij werd in 1611 opgevolgd door Frans van Schooten sr. (1581/2-1645). De schermschool bevond zich onder de bibliotheekruimte.[228] In 1600 werd in de Faliede Bagijnhof een ingenieursschool genaamd de *Duytsche Mathématique* gevestigd, waarvoor eveneens Ludolph van Ceulen werd aangesteld, samen met de landmeter Simon Fransz. van der Merwen (1548-1610).[229] Dit instituut voor landmeting en vestingbouw werd gesticht op initiatief van stadhouder en legeraanvoerder Maurits van Oranje-Nassau (1567-1625) en het onderwijs werd ingericht door de wiskundige ingenieur Simon Stevin (1548-1620).[230]

Deze praktijkruimte bevond zich mogelijk op de begane grond, achter de schermschool, en een deel van de lessen zoals die van het landmeten zal zich logischerwijs buiten hebben afgespeeld. De praktijk van het landmeten in de Ingenieursschool, evenals de ruimte van de school achter de schermschool, maakt als onderwerp geen deel uit van de vier prenten. De tien jaar oude *Duytsche mathématique* was, juist door het feit dat het een Nederlandstalige ambachtsopleiding en geen academisch bolwerk was, een buitenbeentje, en in zeker opzicht juist bij uitstek geschikt om afgebeeld te worden. Dit was de plaats waar naast landmeters, ook fortificatiebouwers en technisch tekenaars werden opgeleid: kennis die werd ingezet voor de verdediging van Hollandse steden.
In 1594 en in 1595 waren de vier ambitieuze uitbreidingen al definitief voor gebruik gereedgemaakt. De tuin, een vast anatomisch theater, een bibliotheek en de schermschool waren op dat moment verenigd binnen de besloten muren van de 'Nieuwe' en de 'Oude' Academie: achter het Academiegebouw en in de ruimtes van de

[221] Huisman 2008, p. 10, p. 26; Grämiger 2014.

[222] Berkvens-Stevelinck, 2001, pp. 22-24. Het gebruik van hun woonhuis als bibliotheek was niet ongewoon, een scherpe scheiding tussen een private bibliotheek en een publieke bibliotheek bestond namelijk nog niet in deze periode.

[223] Berkvens-Stevelinck 2001, p. 37.

[224] Berkvens-Stevelinck 2001, p. 40.

[225] Otterspeer 2000, p. 181, pp. 199-200; Gogelein 1975, p. 54, p. 95; Berkvens-Stevelinck 2001, p. 40.

[226] Gogelein 1975, p. 103. Naast de centrale leiding nam hij meer zaken op zich. Hij maakte o.a. een tekening van de doorsnede van het gebouw met berekening van het aantal stenen dat nodig was voor een tussenmuur. Over de bouw en constructie van het theater: Huisman 2008, pp. 25-26. Voor de inrichting van de bibliotheek: Berkvens-Stevelinck 2001, pp. 38-39; Grämiger 2014.

[227] Over het leven en werk van Van Ceulen; Oomes 2000; Otterspeer 2000, pp. 198-200; Gogelein 1975, p. 54.

[228] *Album Scholasticum* 1941, p. 137. *NNBW* dl. 6, k. 1116; Otterspeer 2000, pp. 200-202; Gogelein 1975, p. 107 (reconstructietekening van de doorsnede van het theater; Grämiger 2014, p. 28 (reconstructietekening van de ruimtes in de Faliede Bagijnhof).

[229] Molhuysen I; *NNBW* dl. 6, k. 291; *Album Scholasticum* 1941, p. 29, p. 105; Aa; Schiller 1995; Otterspeer 2000; Wiesenfeldt 2202, 2019; Delft 2016.

[230] Schiller 1995; Otterspeer 2000, pp. 206-207, pp. 198-203. Over Stevin en de vestingbouw: Heuvel 2005, 2006.

Faliede Bagijnhof aan de andere zijde van het Rapenburg.[231] De eerdergenoemde beheerders van de verzamelingen woonden dicht in de buurt van de universitaire ruimtes, maar geen van de beheerders is herkenbaar afgebeeld op de prenten. Het woonhuis van Pauw was gelegen direct naast de tuin, links na de ingang (afb. 25).[232] Het woonhuis van Van Ceulen bevond zich nabij de schermschool, in de Faliede Bagijnhof, hoek van het Rapenburg-Kloksteeg.[233] Heinsius woonde in 1610 in de Nonnensteeg naast het Academiegebouw. In 1614 betrok ook hij een woonhuis aan de Bagijnhof (nu 1a-2a), waar hij tot in 1626 zou blijven.[234]

2.2.8 Nabeschouwing

De hoge standpunten in de voorstellingen vertonen verwantschap met de standpunten op kaarten en bieden de kijker maximaal zicht op de ruimte en de inrichting. De overzichtelijke grondplannen met wandelende figuren, tonen verwantschappen met kaarten. De figuren in de voorstellingen fungeren als maatstaf voor de ruimtes. Daarnaast werden de geordende interieurs met de verzamelobjecten door de aanwezige figuren gepresenteerd als publieke bezienswaardigheden. Een invloedrijk voorbeeld van een voorstelling van een interieur met een publieke verzameling met bezoekers, is de prent van de Napolitaanse apotheker Ferrante Imperato (1550-1631), waarover later meer.[235] De prenten tonen een veelheid aan verzamelobjecten, die allemaal kunnen worden gekoppeld aan de staat van het menselijk lichaam. De aanwezigheid van de vrouwen in de tuin en het theater benadrukt het publieke en stedelijke karakter van de instellingen. De Latijnse kopteksten en de bijschriften in verschillende talen wijzen op een internationale en geleerde doelgroep.

Uit de composities en uit verschillende details blijkt een doelmatig streven naar een consequente ordening tussen de prenten onderling en van de verschillende details. Deze eenheid wordt in de eerste plaats bereikt door een herhaling van zuivere geometrische vormen, zoals het vierkant, de driehoek en de cirkel, een verschijnsel dat eerder nog niet werd opgemerkt maar van cruciaal belang is voor de interpretatie van de prenten als coherente reeks. Door de toepassing van visuele middelen zoals het gebruik van symmetrie, en van overeenkomsten en tegenstellingen, is verband gelegd tussen de vorm en de inhoud van de voorstellingen. Door de verschillende zichtlijnen wordt de blik van de kijker door de voorstellingen geleid. Hierbij wordt de kijker verleid tot het leggen van verbanden en tot discussie over de interpretatie. De grote hoeveelheid details dwingt de kijker tot langdurige observatie. Meerdere zaken op de prenten bleven voor de kijker onzichtbaar, zoals het legaat van Scaliger, de objecten in het *Ambulacrum*, de nieuwe oranjerie van Pauw en gedeeltes van het lichaam van de figuur op de sectietafel. De verschillende verdwijnpunten en meerdere middellijnen onthullen zich voor de kijker alleen proefondervindelijk, met een meetlat. Daardoor bleven deze zaken voor een vluchtige kijker onbelangrijk. Ook typisch kerkelijke architecturale elementen, zoals het ronde koor of de gewelven, of het kerkgebouw met de academie,

[231] Een deel van de apsis van de Bagijnhof is nog bewaard gebleven en geïntegreerd in het huidige gebouw, thans De Oude UB en het Bestuursbureau van de universiteit. Gogelein 1975, p. 54, p. 133, pp. 101-106; Huisman 2008, p. 23. In 1591 is aangevangen met de verbouwing als anatomieplaats en bibliotheek. Hiervoor werd een scheidingsmuur aangebracht. In de apsis bevond zich het anatomisch theater. Het schip van de kerk was 9.80 m breed. Aan de andere zijde van de scheidingsmuur op de eerste etage was de bibliotheek. De afmeting van deze ruimte was 25 m lang en 9.80 m breed. De schermschool werd in 1594 gevestigd onder de bibliotheek. In 1600 werden in deze ruimte ook lessen gegeven in de ingenieursschool. Gogelein 1975, p. 52. In de Bagijnhof werden ook toneelstukken opgevoerd door studenten, waarschijnlijk op de begane grond. Voor verschillende reconstructies van de situatie zie: Gogelein 1975; Grämiger 2014.

[232] Terwen-Dionisius 1980, p. 37. Volgens een tekening door J.J. Terwen bevond dit zich in 1600 op de plaats van de huidige Lokhorstvleugel van het Academiegebouw, evenwijdig aan de Nonnensteeg.

[233] Oomes 2000, pp. 7-8. Van Ceulen kwam in 1594 naar Leiden en vestigde zich op de Papengracht 17a. Dit is om de hoek van de Lokhorststeeg, waar Woudanus woonde. In 1600 woonde hij in de Faliede Bagijnhof, op de hoek Rapenburg-Kloksteeg. Ook Simon Fransz. van der Merwen, professor aan de ingenieursschool, woonde in de Faliede Bagijnhof.

[234] Gogelein 1975, p. 95; Jonge 1973, pp. 55-59. In 1614 woonde Heinsius aan de Faliede Bagijnhof in het voormalige huis van zijn voorganger Merula, ter hoogte van de huidige nummers 1-2a-3.

[235] Jorink 2007, pp. 272-273, p. 276; Tonkelaar 2008, pp. 46-47.

gelegen naast de tuin, bleven voor de kijkers die de locaties niet bezochten, onbekend. Deze onzichtbare zaken tonen aan dat de artistieke interpretatie van de makers de boventoon voerde. Voor wie de locaties na het zien van de prenten in het echt bezocht, viel er daardoor uiteraard nog veel nieuws te ontdekken. De uiteenlopende verzamelobjecten, die zeer divers zijn van vorm en materiaal, zijn door Woudanus in de voorstelling in categorieën gesorteerd in vier ruimtes.

Doordat de ruimtes op hun beurt systematisch zijn ingedeeld in zuivere geometrische grondplannen bestaande uit vierkanten, cirkels en driehoeken, wordt een effectief beeld geschapen van de afzonderlijke verzamelingen als één fysiek en conceptueel geheel. De inventaris van de ruimte toont een grote verscheidenheid aan bergplaatsen als perken, kasten en opstellingen op muurdelen. De historische betrouwbaarheid van deze ordeningen valt te betwijfelen, maar evocatie lijkt voor de makers van de voorstellingen belangrijker geweest te zijn dan een schijnbaar 'realistische' representatie. Rondlopen, kijken, aanraken en vergelijken, oftwel de empirische ervaringen, vormen hier de kernbegrippen. Ordening en opstelling van verzamelingen, zoals getoond op de prenten, waren in de praktijk onderhevig aan veranderingen, als gevolg van gebruik, uitbreiding, of wisseling der seizoenen. Graveertechnisch gezien bestaan er grote verschillen in kwaliteit tussen de verschillende gravures en de verschillende onderdelen van de prenten. Een goed voorbeeld daarvan vormt de prent van de schermschool. Uit deze differentiatie in kwaliteit lijkt het waarschijnlijk dat niet alle voorstellingen in deze reeks op hetzelfde moment, in dezelfde werkplaats of door dezelfde personen werden gegraveerd.

De vier prenten representeren vier universitaire uitbreidingen die in de periode ca. 1590-1600 tot stand kwamen. Deze uitbreidingen, die van de tuin, het theater, de bibliotheek en de schermschool, kwamen allemaal voort uit een reeks overlappende belangen, waaronder drang naar wetenschappelijke vernieuwing en aanzien. Unieke geleerdenverzamelingen en het prestige van personen als Scaliger, Clusius, Pauw en Van Ceulen speelden eveneens een belangrijke rol bij de ontwikkeling van deze nieuwe voorzieningen en de groeiende status van de universiteitsstad Leiden. Door middel van de prenten werden deze publieke 'plaatsen van kennis' met aanvankelijk particuliere verzamelingen, na dertig jaar voor een groot publiek aanschouwelijk gemaakt.[236] Wie dan ook de iniatiefnemer en financier was van deze prentenserie, en wat dan ook de beoogde doelgroep was, de voorstellingen waren een uitermate geschikt uithangbord voor de academie en de stad. Ze toonden, in het klein, waar Leiden groot in was. Voor de verspreiding van deze grandeur was de techniek van de gravure, in de vorm van een reeks, een uitermate efficiënt medium, zo zal blijken uit de volgende paragraaf.

[236] Zie over plaatsen van kennis: Dijksterhuis 2019. Over de rol van de prentkunst in de visuele overdracht van kennis: Dackerman 2011.

[237] Voor een algemeen overzicht van grafiek: Muller 1863-1882. Overzicht Hollandse en Vlaamse etsen, gravures en houtsnedes, ca. 1450-1700: Hollstein 1949-2010; Janson 1986, pp. 288-290. Overzicht van Noord-Nederlandse graveurs en hun werk: Waller 1974. Overzicht met betrekking tot Europese grafiek 1550-1820: Griffiths 2016. Over gebruik en functie van grafiek tijdens de Renaissance: Landau 1994; Schmidt 2011. Over grafiek in de zestiende eeuw: Stock 2001. Over paintre-graveurs: Bartsch 1803-1821. Over gedrukte voorstellingen in de Republiek: Jong 2001; Eijffinger 1978, 1979; Leeflang 2001, 2003; Lem 2006, 2014; Sellink 1994; Schaeps 2016; Veldman 1989, 1991, 2001, 2003, 2004, 2006; Vogelaar 2003; Waal 1952; Waals 2006; Wheelock jr. 2008; Zijlmans 2011. Over nieuwsprenten van Nassau 1590-1600: Klinkert 2005. Over politieke prenten in Engeland en de Republiek: Warren 2022. Over genreprenten: Jongh 1997. Over boekillustraties 1400-1700: Brusati 2012. Over prenten van bewoners uit Noord-Amerika: Gaudio 2008. Over vroegmoderne Hollandse prenten van bewoners uit Afrika: Sutton 2012. Over Leidse graveurs en prentkunst: Ekkart 1974 (Leidse schilders), 1998; Maanen 2003; Tonkelaar 2008, 2014. Over de Leidse universiteit: Gogelein 1975; Ekkart 1975 (Athenae), 1975 (1610), 1975 (pedellenstaven); Lunsingh Scheurleer 1975; Otterspeer 2000, 2008, 2014, 2019, 2022; Grämiger 2014; Tolsma 2016; Blom 2019; Woltjer 1975. Over portretprenten van J.J. Scaliger: Ommen 2005, 2015, 2020. Anatomie: Lo 2011; Huisman 2003, 2008, 2009, 2014; Kusukawa 2012; Lanska 2013; Eversmann 2020; Rupp 2002; Swan 2005; Wolff-Heidegger 1967. Wunderkammer: Felfe 2005. Boekillustraties: Fontaine Verwey 2001, 1976; Bowen 2008. Schermboeken: Fontaine Verwey 1978; Polman 1998. Tuinen en botanie: Fuhring 2002; Jong 1995, 1996; Jonge 2002; Rijken 2003; Terwen-Dionisius 1980, 1989, 1994. Bibliotheken: Hulshoff Pol 1975. Interieurs: Fock 2001. Prenten met voorstellingen van de Tabula Cebetis: Schleier 1973. Dit thema door Goltzius: Weddigen 2003. Stadsbeschrijvingen: Verbaan 2001, 2011. Amsterdamse prentmakers en uitgevers in de zeventiende eeuw: Kolfin 2011. Atlassen: Krogt 2010, 2012. Kaarten: Gehring 2014; Luycks 2016; Meganck 2017; Ratsma 1995, 2020; Weddigen 2003; Westbrook 2010; Bakker 1997, 2003, 2004. Landschap: Freedberg 1980; Dijksterhuis 2014; Bakker 1997, 2003, 2004. Geïllustreerde catalogi: Langereis 2002. Stadsgezichten: Lombaerde 2005; Martens 2019; Stapel 2000. Vrouwen in het landschap: Backer 2016; Bakker 1997, 2003, 2004. Over grafiek door Goltzius: Leeflang 2003; Hout 2004; Jong 2001; Melion 2001. Over grafiek door Lucas van Leyden zie: Vos 1978. Over

2.3 De geschiedenis en de functie van de prentkunst

2.3.1 Inleiding

De vier Leidse afbeeldingen maakten deel uit van een grote stroom aan prenten die graveurs, drukkers en uitgevers aan het eind van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw op de markt brachten. Dit aanbod van prenten liep uiteen in onderwerp, functie en kwaliteit.[237] De top in kwaliteit bestond uit werk van *peintre-graveurs* als Hendrick Goltzius (1558-1617), gevolgd door werken uitgevoerd door zeer kundige graveurs als Jacob de Gheyn II (ca. 1565-1629), Willem van Swanenburgh en Bartholomeus Dolendo (ca. 1570-1626).[238] De meerderheid van de genoemde graveurs waren werkzaam in Leiden of in de nabije omgeving.[239]

Graveurs gewapend met enige technische kennis van meetkunde produceerden voorstellingen van landen en steden of belegeringen.[240]
Hieraan gekoppeld waren topografische zaken als gebouwen, lokale kledinggebruiken of portretten van aanzienlijke personen.[241] Het werk van Melchior Lorichs (1526/27-1583), van wie, zoals we zagen, een panorama is te zien op de prent van de bibliotheek, is hiervan een prominent voorbeeld.
Stadsgezichten en prospects toonden de wereld aan de kijker in het klein op papier en verspreidden de kennis en roem van een land of stad.[242]
Een groot deel van de grafiek, in de middenlaag, bestond uit werk van 'reproductiegraveurs'.
Zij reproduceerden, anoniem en naar voorbeelden, lucratieve en belerende reeksen met religieuze voorstellingen en symbolische onderwerpen als de seizoenen, de temperamenten of de zintuigen.[243]

Ook het laatste nieuws werd door deze groep in beeld gebracht door middel van geïllustreerde pamfletten, spotprenten of op bladen van groot formaat waarin eigentijdse gebeurtenissen of plaatselijke historiën werden gepresenteerd.[244]
Veel van de genoemde onderwerpen vertoonden raakvlakken met elkaar en het oeuvre van een graveur als Van Swanenburgh bestond meestal uit een grote verscheidenheid aan verschillende onderwerpen, zo blijkt uit paragraaf 4.3.4.

De geschiedenis, de functie en de ontwikkeling van de prentkunst, graveurs en uitgevers zijn beschreven in talloze publicaties.
Een uitputtende beschrijving daarvan is in dit proefschrift niet relevant. Wel wordt in het volgende gedeelte kort ingegaan op ontwikkelingen en karakteristieke eigenschappen van de druktechniek die bepalend waren voor de oorsprong van de vier Leidse gravures.

grafiek door De Gheyn II zie: Regteren-Altena 1983; Sman 2012; Swan 2005. Over grafiek door Willem van Swanenburgh zie: Ekkart 1974 (Leidse schilders), 1978, 1998; Tonkelaar 2007, 2008; Tolsma 2016. Over de grafiek van de gebroeders Dolendo zie: Ekkart 1974 (Leidse schilders), 1974 (loterijkaart), p. 116; Wurfbain 1974. Over grafiek door Jan Saenredam: Vinken 1960. Over de familie Van Sichem: Wijnman 1929; Ekkart 1989. Over het gebruik van grafiek door verzamelaar Van Beverland: Zelen 2022.
Zie over de uitvinding en de ontwikkeling van grafische technieken: Poortenaar z.j.; Hind 1923, 1963; Linden 1979; Griffiths 2008; D'Arcy Hughes 2008; Stijnman 2012, 2016. Over verschillende functies van grafiek en verschillende publieksgroepen: Boureau 1989; Waals 2006; Veldman 2006; Bowen 2008; Kolfin 2011; Dackerman 2011; Schmidt 2011, 2017; Kusakawa 2012; Stijnman 2012; Dijksterhuis 2014; Gehring 2014; Swan 2021; Warren 2022; Zelen 2022.

[238] Over de *peintre-graveur:* Bartsch 1803-1821. Over Goltzius: Hollstein, dl. 8; Leeflang 2001, 2003; Jong 2001; Melion 2001. Over De Gheyn II: Filedt Kok 2000; Regteren-Altena 1983. Over Willem van Swanenburgh: Hollstein, dl. 29; Ekkart 1974 (loterijkaart), 1978, 1998; Tonkelaar 2007, 2008; Tolsma 2016. Over Dolendo: Pelinck 1957; Ekkart 1974 (loterijkaart), p. 116, 1974 (Leidse schilders) 1998, pp. 90-93, p. 116, p. 118; Wurfbain 1974.

[239] Ekkart 1974 (Leidse schilders); Vogelaar 2003; Huisman 2008, 2009; Jong 2001.

[240] Bakker 2004; Dackerman 2011; Gehring 2014; Kemper 2022.

[241] Verbaan 2011.

[242] Verbaan 2011; Bakker 2004. Over nieuwsprenten met stadsbelegeringen door Nassau 1590-1600: Klinkert 2005. Over politieke prenten van plaatsen en steden in Engeland en de Republiek: Warren 2022.

[243] Bruijnen 2002; Bakker 2003; Waals 2006; Veldman 2006, pp. 193-222; Gaudio 2008; Dackerman 2011. Karr Schmidt 2011; Tolsma 2016.

[244] Waals 2006.

2.3.2 Lokale marktwerking

Het ontstaan van de Leidse prenten moet worden gezien in de context van de Leidse stadsgemeenschap en de collectieve behoefte aan welzijn en welvaart, en het verbeelden van de stad.[245] Gravures voorzagen in de picturale behoeftes van arm en rijk en vormden een primaire bron van informatie en van dagelijks vermaak.[246] Anderzijds kwam de productie van drukwerk als dat van de prenten van de Leidse verzamelingen vele (Leidse) burgers ten goede.[247] Gedrukte werken als boeken en prenten vormden het eindproduct van een complexe keten waaraan vele verschillende (ambachts)lieden hun steentje bijdroegen, van geleerden en uitgevers tot lettergieters en timmermannen.[248] Het bijzondere aspect van de vier prenten die hier centraal staan, bestaat uit het feit dat ze het gevolg waren van de samenwerking tussen een uitgever en drukker van boeken, in dit geval Cloucq, en een tekenaar en een graveur, namelijk Woudanus en Van Swanenburgh.[249]

Dit impliceert de oorspronkelijke ontstaansreden van de voorstellingen, namelijk als illustratie in boeken, waarover later meer.[250] Een stap terug in de tijd. De druktechniek hing nauw samen met technische ontwikkelingen in de natuurwetenschap en in de kunstnijverheid, en werd proefondervindelijk ontwikkeld.[251] De kennis van de recepten, handelingen en procedés werd hoofdzakelijk mondeling overgeleverd in lokale ateliers.[252] Vanuit sociaal oogpunt kwam de ontwikkeling van de druktechniek in Leiden voort uit afgebakende, deels elkaar overlappende specialismen, geordend naar materiaal en georganiseerd in gilden.[253] De handel in drukwerk in een universiteitsstad als Leiden gaf ruime kansen op inkomsten en kwam meerdere lokale ambachtslieden ten goede, zoals de koperslagers, de instrumentmakers, de letterschrijvers of de apothekers die in grondstoffen voor materialen zoals inkt of een riem papier voorzagen.[254] De ontwerper, de graveur en de uitgever van de Leidse prenten waren voor hun materiaal, gereedschap en hand- en spandiensten uitermate afhankelijk van dergelijke beroepsgroepen.
Nog voor de kopergravure opmars maakte, werden beelden en teksten vermenigvuldigd door middel van houtsnedes. De houtsnede ontwikkelde zich vanaf ongeveer 1460 tot de meest revolutionaire vorm van druktechnieken in Europa.[255]

Deze techniek maakte het voor het eerst mogelijk voorstellingen en teksten in een grote oplage te verspreiden en voorzag daardoor een breed publiek van betaalbare voorstellingen en geschriften op papier. In tegenstelling tot kostbare en exclusieve handmatig geproduceerde geschriften en voorstellingen in het publieke domein of in kringen van de elite, verschafte het gesneden houtblok nieuwe mogelijkheden voor de functie van woord en beeld in alle culturele lagen van de bevolking. De natuurlijke en tactiele eigenschappen, de relatieve gewichtloosheid en de grote flexibiliteit van papier maakten gedrukte werken tot een handzaam product dat verwant was aan dat van textiel. Papier en textiel waren nuttig en nodig voor allerlei alledaagse huiselijke toepassingen, zoals voor stoffering en versiering van wanden, vloeren en meubelen.[256] Papier had flexibele eigenschappen.

[245] Over Leiden in deze periode: Maanen 2003. Over beelden van de stad: Stapel 2006; Roding 2006.

[246] Overzicht met betrekking tot Europese grafiek 1550-1820: Griffiths 2016. Zie over verschillende functies, gebruik en toepassingen van grafiek voor verschillende doelgroepen: Boureau 1989; Waals 2006; Bowen 2008; Kolfin 2011; Dackerman 2011; Schmidt 2011, 2017; Kusakawa 2012; Stijnman 2012; Dijksterhuis 2014; Gehring 2014; Swan 2021; Warren 2022; Zelen 2022; Veldman 2022.

[247] Eisenstein 2005; Selm 1987; Vanpaemel 2000, pp. 100-110; Bouwman e.a. 2008; Hoftijzer 2022.

[248] Over ambachtslieden in Leiden: Ekkart 1998; Maanen 2003; Boot 2009. Over ambachtslieden in Engeland: Harkness 2007. Over gedrukte werken in de zeventiende eeuw: Eisenstein 2005; Johns 2009.

[249] Graveurs als Van Swanenburgh en schilders als Goltzius gaven ook prenten uit in eigen beheer. Er zijn bovendien geen andere gravures bekend van Cloucq die vergelijkbaar zijn met die van de universitaire ruimtes. Tolsma 2016. De kleinere geleerdenportretten uit 1609 werden weliswaar door hem gebundeld, maar op de afzonderlijke exemplaren daarvan is zijn naam afwezig. Wel verschenen er publicaties van Clouq met illustraties. Over de boekillustraties in de publicaties van Cloucq: Tolsma 2016, pp. 151-159. Uit het oeuvre van Woudanus blijkt dat hij meerdere keren samenwerkte met andere uitgevers, zoals Haestens en Van Sichem. Voor meer over het oeuvre van de makers en de uitgever zie verder in dit proefschrift. Over de praktijk van het drukken en uitgeven van boeken en de samenwerking tussen boekuitgevers en prentdrukkers: Langereis 2014, pp. 134-148. Over de samenwerking tussen Cloucq en Van Swanenburgh: Tolsma 2016.

[250] Over verschillende functies van grafiek en verschillende doelgroepen onder andere: Boureau 1989; Waals 2006; Bowen 2008; Kolfin 2011; Dackerman 2011; Schmidt 2011, 2017; Kusakawa 2012; Stijnman 2012; Dijksterhuis 2014; Gehring 2014; Swan 2021; Warren 2022; Zelen 2022.

[251] Zie over de uitvinding en de ontwikkeling van grafische technieken: Poortenaar z.j.; Hind 1923, 1963; Linden 1979; Eisenstein 2005; Griffiths 2008; D'Arcy Hughes 2008; Stijnman 2012, 2016.

[252] Over de Leidse beroepspraktijk van ambachtslieden, en de mondelinge overdracht van leerling op gezel: Boot 2009; Gelder 1939, pp. 113-114. Er bestonden daarnaast ook zeventiende-eeuwse verhandelingen over etstechnieken, vertaald in het Nederlands, zoals het Secreet-boek door Carel Baten 1609, *Verlichterij Kunst-Boeck* door Ter Brugghen 1616 en meerdere publicaties over etskunst door Abraham

Het was een product dat, in tegenstelling tot perkament, een handzaam en relatief goedkoop soort materiaal was en werd gemaakt uit restproducten als lompen. Het kon worden gevouwen, geknipt en opgerold. Mede daardoor was papier een ideaal (handels)product.[257] Een prent kon gevouwen of opgerold worden en gemakkelijk getransporteerd worden in een koker, tas, zak, map of kist.
De handel in drukwerk beperkte zich daardoor niet alleen tot de ateliers en winkels van makers en uitgevers of boekenbeurzen, maar breidde zich als een olievlek uit naar publieke plaatsen en publieke evenementen rond en in kerken, op markten, kermissen, jaar- en rederijkersfeesten en herbergen. Op die plekken vermengde de prentenhandel zich met de handel in alledaagse producten, zoals tijdens de opvoering van rederijkersspelen en de demonstraties van wondermiddeltjes.[258] Dit was de kracht van een revolutionair nieuw medium. Prenten werden in de stad in marktstallen getoond, aan muren opgehangen en in manden door marskramers op het lichaam gedragen en uitgevent.[259]

2.3.3 Techniek

De uitvinding van de verfijndere kopergravure als druktechniek, rond de tweede kwart van de vijftiende eeuw, was lucratief en maakte verspreiding van informatie in grotere oplages en formaten mogelijk.[260] Dat teksten en afbeeldingen vanaf dat moment gestandaardiseerd werden is een cruciaal, maar weinig onderkend, neveneffect. Doordat doelgroepen zoals artsen, geleerden of reizigers over identieke gedrukte (in plaats van onderling sterk variërende) tekeningen en kaarten konden beschikken, werd het vergelijken en het toetsen van informatie veel eenvoudiger.[261] Tevens kon op iedere koperplaat meer gedetailleerde informatie in een sneller tempo worden verwerkt op het vlak, in vergelijking met de houtsnede of houtgravure.[262] Een koperplaat was sterker en beter bestand tegen bewerkingen dan een houtblok, omdat hout gemakkelijk kon splijten of afbrokkelen. Tevens waren de lijnen van de kopergravure scherper.[263] Daarnaast was het bij de kopergravure niet nodig om het gedeelte van de voorstelling dat wit moest blijven, met een guts te verwijderen. Ook was het mogelijk om koperplaten opnieuw te gebruiken.

In de plaat konden veranderingen of correcties worden aangebracht door gedeelten weg te schrapen, en sleetse partijen in de plaat konden worden 'opgewerkt': de lijnen werden dan bewerkt en uitgediept. Het productieproces van de kopergravure besloeg meerdere fysieke handelingen.[264] De koperplaat moest zorgvuldig worden geslepen en bewerkt met uiteenlopende materialen om het oppervlak vlak te krijgen.
Om de techniek van het graveren goed onder de knie te krijgen was jarenlange oefening vereist. De plaat werd tijdens het graveren rondgedraaid op een kussentje en het snijden in de koperplaat vereiste veel kracht en fijne motoriek van armen en vingers. Het ontwerp van de tekening werd veelal door middel van de etstechniek op de plaat gebracht alvorens de graveur zijn werk begon. De proefdruk van de prent van de bibliotheek uit de serie van 1610 laat zien dat een etstechniek

Bosse (1602-1676). De ervaring leert echter dat de praktijk nooit volledig overdraagbaar is door een theorie of visuele handleidingen, waardoor de rol van dergelijke publicaties onduidelijk is. Zie over de ontwikkelingen van en de verhouding tussen praktijk en theorie in werkplaatsen van handwerkslieden en: Roberts 2007; Smith 2019, 2020, 2022. De kloof tussen theorie en praktijk vormt hedentendage een belangrijk onderwerp voor interdiscipinair onderzoek. Een voorbeeld daarvan is het internationele project *Visualizing the Unknown in 17th-century Science and Society 2021-2027* van E. Jorink, projectleider en E. Pater, Phd-student. Zie: Jorink 2001.

[253]Over de geschiedenis van de Leidse gilden: Boot 2009, pp. 30-56.

[254]Over ambachtslieden in Leiden: Ekkart 1998; Maanen 2003; Boot 2009. Voor een vergelijkend perspectief zie Harkness 2007: Harkness beschrijft de stad Londen als een conglomeraat van bedrijvigheid. De auteur maakt inzichtelijk hoe ambachtslui en geleerden elkaar ontmoeten op publieke locaties als kerken, pleinen en straten. De winkel van Cloucq dicht bij de universiteit was een hotspot en ontmoetingsplaats voor een scala aan beroepsgroepen en een plek waar gemakkelijk ideeën konden worden uitgewisseld.

[255]Poortenaar z.j., pp. 17-40; Linden 1979; Stijnman 2012.

[256]Waals 2006.

[257]Voorbeelden zie: Roberts 2007; Dackerman 2011; Schmidt 2011, 2017; Zelen 2022. Over de productie en gebruik van papier: Langereis 2014, pp. 126-127; Bleyerveld 2022.

[258]Over de gang van zaken in de stad Leiden tijdens rederijkersspelen: Koppenol 1998. Over de verkoop van prenten in de stad: Veldman 2022, pp. 38-39. Over de stad als *hotspot* voor voorstellingen op gravures: Roscam Abbing 2016.

[259]Stock 1998, pp. 130-131. Aan de hand van verschillende schilderijen toont Van der Stock de wijze van dergelijke handel in prenten aan. Waals 2006, pp. 22-49. Over locaties waar werd gehandeld in prenten en verschillende toepassingen uiteenlopend van gebruiksgrafiek tot kunst: Waals 2006. Over de rondtrekkende marskramers en de verspreiding van gedrukte koopwaar: Salman 2013.

[260]Poortenaar z.j., pp. 55-75; Hind 1923, 1963; Linden 1979; Griffiths 2008; D'Arcy Hughes 2008; Stijnman 2012, 2016, pp. 45-75. Over de wijde verspreiding van prenten via publieke netwerken en plaatsen: Harms 2013.

[261]Vanpaemel 2000, pp. 100-110; Eisenstein 2012.

[262]Over drukken met houtblokken: Griffiths 1980, pp. 13-30.

[263]Poortenaar z.j., pp. 10-13; Griffiths 1980, 31-77.

is gebruikt om het ontwerp op de plaat over te brengen.[265] De etstechniek en die van de kopergravure werden al ruim voor de zeventiende eeuw gebruikt voor het maken van versieringen in het ambacht zoals in de wapenindustrie en de edelsmeedkunst.[266] Ook werd in materialen als glas of naturalia als nautilusschelpen geëtst en gegraveerd, te zien in de werken van de Amsterdamse familie parelmoergraveurs Bellekin.[267] De etstechniek kende veel recepten en handelingen die voor buitenstaanders geheim bleven en die slechts sporadisch op schrift werden gesteld.[268] Bij de etstechniek werd de lijn niet direct met een burijn in de plaat gesneden (dit was kenmerkend voor de kopergravure), maar met behulp van zure en bijtende vloeistoffen in de plaat geëtst. De plaat moest daarvoor eerst worden bestreken met een verwarmde wasachtige emulsie. In de afgekoelde waslaag werd daarna met een naald de tekening aangebracht. In tegenstelling tot de kopergravure vergt het tekenen in deze waslaag geen spierkracht en kost het weinig tijd. Door de plaat in bijtende zuren te dompelen ontstaat op de plek van de getekende lijn een geultje waarin inkt kan worden getamponneerd. Hierbij wordt de drukplaat verwarmd, zodat de vette inkt beter in de lijnen vloeit. Na het zogenaamde 'afslaan' van de inkt, door middel van een slagbeweging over het oppervlak van de plaat met de zijkant van de handpalm, kan daarna een afdruk worden gemaakt onder een rolpers. De behandeling van een plaat met zuur vereiste veel kennis en ervaring.
Dit chemische procedé diende als middel om sommige lijnen en schaduwpartijen zwaarder en donkerder van toon te maken: door sommige etslijnen langer bloot te stellen aan een bad met bijtende vloeistof, wordt de lijn dieper en breder, zodat deze bij het afdrukken steviger en zwarter van toon werd. Sommige partijen op de plaat worden om die reden tijdens het zuurbad meerdere keren afgedekt met een emulsie, om plaatselijke verschillen in licht en donker te verkrijgen.
Deze bewerking wordt niet gebruikt bij de techniek van de kopergravure, waardoor er een onderscheid is te maken bij het determineren van de twee technieken met behulp van een vergrootglas. De aanzet van de lijn bij de kopergravure is hoekig en zwelt geleidelijk in dikte door de hoek van de burijn te veranderen. De mate van donker en licht in de voorstelling hangt af van de diepte en dikte van de lijnen en van arceringen. Dit betekent dat hoe donkerder de voorstelling van toon is, hoe arbeidsintensiever het graveerproces is.

De etstechniek en de techniek van de kopergravure onderscheiden zich door het karakter van de lijn. De motoriek van de etser ondervindt minder materiële weerstand dan die van de kopergraveur, en ligt daardoor dichter bij die van de tekenaar. De lijnen zijn beweeglijker en minder strak van aard en eindigen in een scherpe punt. Niettemin is het verschil tussen beide in de praktijk nogal lastig te constateren, omdat bij het etsen vaak het effect van de lijn van de kopergravure wordt nagebootst en een burijnvormige naald kan worden gebruikt.[269] Het succes van de koper*gravure* is voor een belangrijk gedeelte te danken aan de mogelijkheid van een hoge en dus winstgevende oplage. De oplage van een kopergravure kan, na het

[264] Poortenaar z.j., pp. 57-75.

[265] Zie voor een korte beschrijving van de proefdruk: Ekkart 1975 (1610), z.j.

[266] Poortenaar z.j., p. 45.

[267] Voor voorbeelden van schelpen in kunstkabinetten: Bergvelt 1996. Parelmoer met intaglio werd wel gebruikt om deuren van kabinetten mee te decoreren, zoals het kabinet van Herman Doomer, ca. 1635-1645, Rijksmuseum Amsterdam, BK-1975-81. Over de parelmoergraveurs genaamd Bellekin: Seters 1958, pp. 173-237.

[268] Gelder 1939, pp. 113-114. Zeventiende-eeuwse verhandelingen over etstechnieken, vertaald in het Nederlands, betreffen o.a. het *Secreet-boek* door de arts Carel Baten (1609), *Verlichterij Kunst-Boeck* door Ter Brugghen (1616) en de verschillende publicaties over etskunst door Abraham Bosse (1602-1676). Over de problematiek van recepten, kennis en handleidingen over technieken in gedrukte publicaties en geschriften in de vroegmoderne periode: Smith 2013, pp. 173-203.

[269] Over Hollandse etsrecepten voor het jaar 1645: Gelder 1939, pp. 113-124.

'opwerken' van lijnen na slijtage, omstreeks vierduizend exemplaren bedragen, en die van een ets slechts rond de honderd.[270] Een technische analyse van de Leidse prenten impliceert dat Cloucq rekende op de mogelijkheid van een ruime oplage en dito winstmarge. Met deze investering, onder andere door het royale formaat van de koperplaten, nam hij immers een redelijk groot financieel risico.

2.3.4 Tekenaar, graveur, drukker en uitgever

De vele mogelijkheden van de kopergravure waren economisch erg aantrekkelijk voor boekuitgevers. De beroepspraktijken van auteurs, tekenaars, graveurs, drukkers en uitgevers raakten eind van de zestiende eeuw dan ook met elkaar vervlochten door de behoefte aan prenten en boeken met illustraties.[271] Deze markt maakte een bloeitijd door in de periode 1600-1635.[272] Uitgezonderd almanakken en bijbels werden boeken doorgaans op verzoek van een koper ter plekke samengesteld. Boeken konden worden herschikt en de inhoud kon steeds opnieuw worden ingebonden. Losse prenten konden op elk moment worden hergebruikt, toegevoegd, uitgesneden of anderszins verwijderd.[273] Illustraties die in boeken integraal werden toegevoegd aan teksten, brachten grotere kosten met zich mee, omdat ze meestal werden uitbesteed en twee drukgangen besloegen.[274]
De tekst, in hoogdruk, werd gewoonlijk in de drukkerij van de uitgever gedrukt. Voor gravures, in diepdruk, waren een andere pers en een andere kunde nodig, en om die reden werden illustraties, na het drukken van de tekst, vervolgens uitbesteed aan prentdrukkers. Illustraties, zoals de navolgingen van de prenten in de edities van Cloucq, vroegen dus veel tijd en hadden meer kosten tot gevolg, wat een financieel risico betekende.[275] De signatuur van Woudanus, Van Swanenburgh en Cloucq op de prenten, en de vermelding van het adres van Cloucq in de onderschriften, laten een handelsgeest zien. Middels de prenten presenteerden zij *en passant* hun visitekaartje: de vermelding van hun namen stonden garant voor betrouwbaarheid en kwaliteit. Ze afficheerden zich daarmee als *de* Leidse makelaars voor het verspreiden van academische kennis. De uitgever en boekverkoper Cloucq, de persoon die het meeste risico's droeg, is ongetwijfeld een belangrijke factor en initiator geweest met betrekking tot de productie van de prentserie.[276] Maar ook van belang was dat het onderwerp van de voorstellingen evenzeer bijdroeg aan de zichtbaarheid van de universiteit, als aan de naam van de uitgever. De bezoekers van de stad konden met een of meerdere prenten uit Leiden huiswaarts keren, en deze tonen aan medereizigers, familie, vrienden en collega's.
De auteur, tekenaar, graveur en drukker werden doorgaans betaald door de uitgever. De uitgever was degene die het project initieerde, het risico droeg en bepaalde naar wie de opdracht ging. Hij (soms ook zij) oefende invloed uit op de inhoud van de boeken en de opgenomen illustraties, tenzij reeds bestaande drukken ongewijzigd werden hergebruikt.[277] De auteur stond in beloning vaak onderaan de ladder en ontving soms geen enkel honorarium.[278] Uit bronnen weten we dat een tekenaar als Pieter van der Borcht voor een tekening

[270] Kusukawa 2012, p. 33.

[271] Langereis 2014. Zie over boekdrukkers in Leiden o.a.: Briels 1974; Fontaine Verwey 1976; Hoftijzer 1999, 2009; Breugelmans 2003; Kemper 2021.

[272] Fontaine Verwey 1976, p. 50.

[273] Tolsma 2016. Een goed voorbeeld daarvan zijn de portretten door Willem van Swanenburgh in verschillende edities van Icones uit 1609.

[274] Langereis 2014, p. 114.

[275] Langereis 2014, pp. 120-148.

[276] Kemper 2021, p. 12, pp. 24-26. Een voorbeeld daarvan vormen de investeringen en de schulden van de boekdrukker H. van Haestens.

[277] Fontaine Verwey 1976; Hoftijzer 2009, 2014, 1999; Kolfin 2011, pp. 11-57; Kusukawa 2012, p. 49; Langereis 2014. Over het uitgeversechtpaar Plantijn: Bowen 2008.

[278] Kusakawa 2012, p. 53, afb. 2.1 toont een overzicht van de kosten van de drukken van Plantijn.

voor een houtblok vijf florijnen ontving per afbeelding.[279] De graveur werd per plaat betaald, rond 1610 waarschijnlijk met vijf florijnen per stuk.[280] Deze relatief kostbare platen bleven doorgaans eigendom van de drukker en/of uitgever, die deze naar eigen goeddunken kon (her)gebruiken of verkopen.[281] De kosten van de platen, het graveren en het drukken bedroegen samen meer dan de grootste onkostenpost, die van papier.[282] Geïllustreerde boeken waren daardoor een luxeartikel en circa 75-100 procent duurder dan boeken zonder illustraties.[283]

De uitgever schikte en hergebruikte gravures naar eigen inzicht of liet ze desgewenst kopiëren. Om grote financiële risico's te vermijden kozen uitgevers er soms voor om bestaand werk dat goed in de markt lag, te vertalen in het Latijn om een grotere afzet te bewerkstelligen. Men deelde om die reden daarnaast de eigen voorraad met anderen en streefde naar diversiteit in het aanbod.[284] De uitgave van series was een ideaal product voor een kleine uitgever als Cloucq om de financiële risico's te spreiden. De afzonderlijke en uiteenliggende onderwerpen zoals die van de prenten uit 1610 spraken behalve verzamelaars een divers publiek van geïnteresseerden aan en waren multifunctioneel. Series konden naar persoonlijke voorkeur in boeken worden ingebonden of los worden verkocht. Ze konden dienen als wanddecoratie en konden op elk willekeurig muurdeel worden gerangschikt, of worden opgeplakt op borden. Ze konden op verschillend meubilair worden geplakt zoals in en op boekenkisten, op deuren en in en op lades van kabinetten, of op kamerschermen.[285]

2.3.5 Gebruik en doelgroep

Volgens Van der Stock kunnen zeventiende-eeuwse prenten worden ingedeeld in verschillende groepen. De eerste groep betreft artistieke en volksprenten; de tweede groep betreft gebruiksgrafiek bestaande uit kaarten en didactische voorstellingen, en de derde groep betreft meer industriële grafiek zoals wand- en meubelversieringen.[286] Alle hier genoemde groepen liepen in de praktijk in elkaar over.

De functie van een prent is echter, zo stelt Van der Stock, doorgaans moeilijk te definiëren en is in hoge mate afhankelijk van de interpretatie en het doel van de consument. De consument, doelgroep en de functie van de prent zijn geen vaststaande concepten maar kennen een dynamische interactie, afhankelijk van tijd, plaats en context.[287] Dit geldt uiteraard ook voor de doelstellingen of de strategieën van een uitgever. Dit blijkt uit het gebruik van de prenten door Cloucq of andere uitgevers, waarover meer in hoofdstuk zes.
Voor het ontwerpproces van een prent, al dan niet in het geval van een opdrachtsituatie, geldt in grote lijnen hetzelfde. Van der Stock merkt terecht op: 'The image was rarely a neutral illustration and was often a leading actor in public events'.[288]
De functie van prenten liep uiteen van magisch tot religieus, recreatief tot informatief; ze konden gebruikt worden als reclame, decoratie, verpakking of goedkoop reparatie- of afvalmateriaal.
Er zijn zelfs gevallen bekend van papieren instrumenten, zoals astrolabia.[289] Houten bollen, als kern voor aard- en hemelglobes, zoals zichtbaar in de

[279] Kusukawa 2012, p. 45.

[280] Kusukawa 2012, p. 53.

[281] Kolfin 2011, p. 11.

[282] Kusukawa 2012, p. 37. Uit een rekening van Christoffel Plantijn blijkt deze verhouding te bestaan uit 606 florijnen voor kosten ter vervaardiging van de gravures, tegen 96 florijnen voor papier.

[283] Kusukawa 2012, p. 50, p. 53. Zie Kusukawa voor de verhoudingen van verschillende kostenposten in percentages.

[284] Idem, p. 54, p. 63.

[285] Waals 2006. Over het gebruik van de *collage* door de verzamelaar Hadriaan Beverland: Zelen 2022.

[286] Stock 1998, p. 17; Waals 2016.

[287] Zie over deze dynamische interactie: Smidt 2017.

[288] Stock 1998, p. 25.

[289] Schmidt 2011, pp. 268-314. Zie als voorbeeld de papieren astrolabes, kwadranten en zonnewijzers van Georg Hartmann (1489-1564).

Leidse bibliotheek, werden beplakt met gedrukte kaarten.[290] Verschillende functies konden elkaar overlappen en afwisselen. Met één en dezelfde gedrukte voorstelling werden verschillende doelgroepen zoals arm en rijk, volk en elite bereikt.[291] Kostbare prenten voor een kleiner deel verzamelaars of een specifieke groep konden ook in een veel goedkopere uitgave worden geproduceerd en zo een groter en algemeen publiek bedienen. De kosten en de exclusiviteit van prenten waren veranderlijk, al naar gelang die op kostbaar of duur papier werden gedrukt, de voorstellingen vergroot of verkleind werden, of gebruikt werden als voorbeeld ter reproductie. Andere geschikte materialen voor reproducties of navolgingen waren zijde en satijn, goudleer en gietijzer.[292] Een goed voorbeeld van de toepassing van voorstellingen op prenten op een alternatief materiaal zijn die van soldaten door J. de Gheyn, uit de eerdergenoemde publicatie *Wapenhandelinghe* (1607).[293] Van deze prenten zijn fragmenten op een tegelfries bekend uit Rotterdam. De afbeeldingen van soldaten van De Gheyn waren populair en werden door middel van tegels geschikt gemaakt voor duurzaam en dagelijks gebruik.

2.3.6 Nabeschouwing

In economisch opzicht droeg de productie van drukwerk van en over de universiteit en de stad bij aan het welzijn, de welvaart en de professionele identiteit van meerdere ambachtslieden in Leiden. De mogelijkheid van een grote oplage maakte prenten bij uitstek geschikt voor de verspreiding over verschillende doelgroepen. Voor uitgevers waren de prenten een luxe bijproduct dat boeken een grote meerwaarde meegaf en de tekst verduidelijkte met illustraties.

Voorstellingen konden, afhankelijk van de klant of de uitgever, duurzaam worden gebruikt en hergebruikt en eenvoudig worden herschikt in een nieuwe context. De reden van ontstaan en de functie van de prenten kwamen voor een aanzienlijk gedeelte voort uit de collectieve activiteiten van ambachtslui, onder wie Cloucq, Woudanus en Van Swanenburgh. Aangezien de kosten van de uitgever het grootst geweest zullen zijn, zal Cloucq de belangrijkste initiator ervan zijn geweest. Het effect van zijn uitgaven was tweeledig: de voorstellingen verspreidden de naam van de universiteit en de stad en tegelijkertijd de naam van degene wiens naam erop werd vermeld. Dat er, ook bij andere personen, al eerder een behoefte bestond aan voorstellingen met stedelijke en universitaire onderwerpen in Leiden, zal te zien zijn in het volgende hoofdstuk.

[290] Dackerman 2001, pp. 114-119. Voorbeeld daarvan is de hemelglobe van Blaeu met een kaart in opdracht, door de Leidse graveur Jan Saenredam in 1603 in het Germanische Nationalmuseum Nuremberg, WI 110; Netten 2014, p. 87. Over globes en astrolabes aan het hof van keizer Karel zie: Cleempool 2000, 89-99.

[291] Waals 2006.

[292] Veldman 1986, p. 15. De prenten van Maarten van Heemskerck werden gekopieerd op glas, reliëfs, keramiek, meubels en tapijten.

[293] *Wapenhandelinghe van roers, musquetten ende spiesen,* 1607. Over de tegels: Jager 2009, pp. 84-94, nt. 33. De tegels uit Rotterdam werden als fries gebruikt. Tegels werden vaker gebruikt als fries zoals op plinten of schoorstenen. Ook tableaus kwamen op schoorstenen voor. Jager geeft ook voorbeelden van tegeltableaus naar prenten van Goltzius en Rubens. Hoogstwaarschijnlijk hingen er meerdere delen van de ruiterserie onder de schouw van de universiteitsbibliotheek, maar niet duidelijk is of het hier om tegels gaat. Over De Gheyn II en de prenten: Regteren-Altena 1983; Weibel 2014, pp. 441-459; Dolz 2014, pp. 316-317. Over de wisselwerking tussen tegels en prenten van de olifant Hansken: Roscam Abbing 2016, pp. 32-35.