

Heerlijke contereitsels en monstereuze tronies

Ideaal en wekelijkheid in de portretkunst van de renaissance

door Roelof van Gelder

De schilder Nicolaes Maes, een leerling van Rembrandt, kreeg eens bezoek van een mevrouw wier portret hij geschilderd had. Maes (1634-1693) had deze mevrouw zeer natuurgetrouw geportretteerd en wel, zoals een biograaf van Maes verhaalt, compleet met 'al de pokputten en naden'.¹ Toen de opdrachtgeefster dit zag riep ze uit: 'Wat Duivel, Maes, heb je daar voor een monstereuze troony naar my gemaakt. Ik begeer 't zoo niet gemaakt te hebben, de honden zouden 't wel nabassen, zoo 't over de straat gedragen wierd.' De schilder dacht niet lang na, deelde mee dat het portret nog niet voltooid was, verzocht de dame weer plaats te nemen, nam een penseel en 'verdreef al die pokputten en zette een bos op de wangen'. Toen dat gebeurd was, liet hij het zien. 'Ja, zoo moest het wezen', verklaarde de mevrouw. En de biograaf voegt daar als commentaar aan toe: 'Zy nam daar genoeg in toen 't 'er niet geleek.' Anders gezegd: de schilder had de werkelijkheid geweld aangedaan, maar de opdrachtgeefster was tenminste tevreden.

Aan dit dilemma, de spanning tusen werkelijkheid en ideaal in het geschilderde portret wil ik in dit artikel enige aandacht wijden. Wat moest een portretschilder doen: iemand waarheidsgetrouw afbeelden, met alle fysieke gebreken van dien en op het gevaar af dat de geportretteerde ontevreden zou zijn? Of moest hij zijn onderwerp flatteren en het risico lopen dat iemand hem verwijten kon niet goed gekken te hebben? Ik wil dit probleem toespitsen op de portretschilderkunst van de zestiende en zeventiende eeuw, maar voor ik dat doe, zal ik enige functies van het portret de revue laten passeren.

Portretten werden al gemaakt in de klassieke oudheid, maar die traditie ging verloren na de val van het Romeinse Rijk. Tussen de vijfde en de dertiende eeuw na Christus bestond er niet zoiets als een portretkunst in Europa, een kunst waar de gelijkenis, de aandacht voor de individuele, karakteristieke trekken van een persoon, van primair belang was. Pas in de renaissance heeft de portretschilderkunst zich opnieuw ontwikkeld tot een zelfstandig specialisme. Binnen dat specialisme zijn weer verschillende beeldtradities ontstaan zoals portretten van enkelingen, dubbelportretten en groepsportretten. En daarop zien we de ene keer personen ten voeten uit, dan weer ten halve lijve, borststukken en schilderijen waarop alleen het hoofd is weergegeven. Dat hoofd kon weer op verschillende manieren worden afgebeeld: *en face*, *en profil* of *en trois quart*.

Maar waarom werden die portretten eigenlijk gemaakt? Wie bestelde ze en wie hing ze aan de muur? We kunnen enkele functies onderscheiden.

Ten eerste: de representatieve functie. Een vorst, een keizer, een koning, een kardinaal liet zijn portret schilderen. Dat portret, of een kopie daarvan, vertegenwoordigde hem bij zijn afwezigheid. Het hing op een plaats waar de voorgestelde zijn macht uitoefende zonder dat hij zelf aanwezig was. Dat kennen we in Nederland nog steeds in bijvoorbeeld het stadhuis waar een staatsieportret van de koningin hangt.

Ten tweede kennen we het stichtersportret. Schenkers van een altaarstuk lieten zich vaak afbeelden op de zijluiken. Naar



Roelof van Gelder (Foto Charley Werff)

gewoonte stond de man daarbij op het linker- en de vrouw op het rechterluik.

Ten derde is er de persoonlijke herinneringsfunctie. Men bestelde een portret om de herinneringen bij de nabestaanden te continueren. Constantijn Huygens schrijft in zijn autobiografie over portretschilders: 'Dank zij hen gaan wij in zekere zin niet dood en houden wij als nageslacht contact met ons voorgeslacht'.² Privépersonen lieten zich bij voorbeeld portretteren om een belangrijke gebeurtenis vast te leggen, zoals een huwelijk. Bestuurscolleges van weeshuizen, armenhuizen of ziekenhuizen lieten zich gezamenlijk portretteren. En dat was eveneens het geval bij schutters.

Ten vierde is er een sterke traditie in de portretten van beroemde mannen en vrouwen. Van geleerden, van veldheren, van predikanten. Hier is de herinneringsfunctie gecombineerd met de voorbeeldfunctie. Men kon zich hier spiegelen aan deze beroemde voorbeelden.

Het portretschilderen was een specialisme waar een schilder zich op kon toelagen, maar de kunsttheoretici van de renaissance keken enigszins op dit specialisme neer. Zij waren van mening dat een schilder niets anders diende te doen dan het uitbeelden van schoonheid. Schoonheid was verbonden met deugd en kunst moest nu eenmaal aanzetten tot deugd. Schilders moesten zich bezighouden met verheven onderwerpen: verhalen uit de klassieke mythologie en uit de klassieke geschiedenis en taferelen uit het Oude en Nieuwe Testament. Hij moest daarbij het schoonste uit de natuur, maar ook het schoonste van het menselijk lichaam schilderen. Hij moest een wereld creëren, opgebouwd uit ideale vormen. Daarentegen gold het exact nabootsen, het kopiëren van de natuur en van mensen, hoogstaand of laagstaand, mooi of lelijk, niet als een verheven kunst, maar als een gewoon ambacht en zeker niet als een intellectuele bezigheid. Het natuurgetrouw weergeven van een persoon of van zijn gezicht stond derhalve niet in hoog aanzien. Voor het schilderen van een portret hoefde men, zo was de gedachtegang, niet echt over talent te beschikken. De Italiaan Giovanni Battista Armenini schreef daarover in 1586: 'in de meeste gevallen blijken portretten door voortreffelijke handen op een betere manier en meer volmaakt geschilderd te zijn [...] maar doorgaans gelijken ze niet zo goed'. En hij gaat verder: 'het is het niet waard tijd te spenderen aan het uitleggen hoe men portretten moet maken omdat men daarin voldoende kan slagen met een middelmatig talent, in ieder geval, wanneer men ervaren is met kleuren en men door lange oefening de ware tinten kan onthouden.'³ Carel van Mander, schilder en auteur van enkele invloedrijke boeken over schilders en schilderkunst bespreekt in zijn *Schilder-boeck* uit 1604 de uiterst succesvolle portretschilder Michiel van Mierevelt. Van Mander moet toegeven dat hij 'heerlijke Conterfeitsels' (dwz. prachtige portretten) maakte, maar dat het jammer is dat hij zich uitsluitend toelagde op 'desen syd-wegh der Consten'.⁴ Een eeuw later schrijft ook een andere Nederlandse schildersbiograaf, de hierboven al genoemde Houbraken, meesmuilend over portretten. Ze doen het, zo schrijft hij, om het geld. En hij komt daarop terug wanneer hij het leven van een nu vergeten schilder Johannes van Haansbergen beschrijft. Die gaat portretschilderen om den brode 'inzonderheid omtrent het schilderen van Jonge Juffrouwen, die graag het zuiver lelywit, en frisse rozekleur zien doorsteken in haar poutret'.⁵

Gelukkig kwam de praktijk van het schilderen niet overeen met de voorschriften van deze auteurs. Het schilderen van portretten mocht dan in hun ogen wel de laagste sport zijn op de ladder die de schilder kon bestijgen, er waren wel degelijk opdrachtgevers die zich wilden laten vereeuwigen. Anders gezegd: er viel brood mee te verdienen en niet zo weinig ook. Niet alleen bij koningen en keizers, maar in Nederland ook bij de stadhouders, bij de adel en vooral bij de burgerij. In Nederland alleen al moeten in de zeventiende eeuw honderdduizenden portretten zijn vervaardigd. En bij al die portretten speelde het dilemma tussen realisme en idealisme. Maar als dat dilemma dan bestond, hoe zag het ideaal er dan uit en hoe was de werkelijkheid? Het is niet gemakkelijk het schoonheidsideaal van bijvoorbeeld de zeventiende eeuw te reconstrueren en ook niet om iets te zeggen over de gemiddelde fysionomie van de mens uit die tijd. Maar iets valt er wel over te vertellen.

Voor het ideale gelaat kunnen we naar twee soorten schoonheid kijken. Ten eerste naar het gezicht zoals de idealiserende regels van de beeldende kunst die voorschreven en ten tweede naar de schoonheid zoals die in de literatuur voorkomt, met name in de liefdeslyrik.

De regels van de kunst, zoals verwoord in een aantal kunsttractaten in de renaissance, schreven voor hoe schilders een ideaal lichaam moesten schilderen. Er bestonden schema's die nauwkeurig aangaven hoe de ledematen onderling zich verhielden en hoe de ledematen zich verhielden tot het hele lichaam. Ook het hoofd was op deze wijze verdeeld in onderdelen die in vaste verhoudingen stonden tot elkaar en tot het hele gelaat.

In de liefdespoëzie van de zestiende en zeventiende eeuw komen

we ook een schoonheidsideaal tegen. Dat is sterk beïnvloed door de gedichten van Petrarca, die via Franse dichters als Ronsard en Du Bellay ook Nederland bereikten.⁶ In de zeer populaire liefdeslyrik van de zestiende eeuw komen we al de meest kenmerkende elementen van het gelaat tegen: ogen, voorhoofd, huid, wenkbrauwen en mond. Ze worden vergeleken met kostbare materialen: 'ghelijck gout is haer hayr van coleure', heet het dan. En er is sprake van een 'lieffelijcken rooder mond', of van een 'koraal mont' en van 'ooghskens kristalijne'. De tanden tussen die koralen lippen zijn natuurlijk altijd hagelwit en de adem ruikt naar bloemen.

Doorgaans zijn het vrouwen die bezongen worden en in deze poëzie weerspiegelen de fysieke eigenschappen hun deugden. Dichters als P.C. Hooft, G.A. Bredero en Constantijn Huygens brachten in de zeventiende eeuw deze poëzie op een nog hoger plan. En ook bij hen zijn ogen altijd helder als kristal of als sterren, de lippen zijn als koraal of als rozen, het voorhoofd is als marmer, de wenkbrauwen als fijn ebbenhout, de tanden als sneeuw en de huid is blank als ivoor. Een voorbeeld daarvan is een sonnet van Bredero, waarin hij zegt:

*'heer haar was lang en blond,
heer oogjes zwart als git,
heer lachend rode mond
heeft tandetjes sneeuw wit,
Zo blank als dit
is elk lid,
dat aan haar lichaam zit.'*

Samenvattend kan men zeggen dat een schoon gelaat regelmatig en symmetrisch diende te zijn. En daarin bevonden zich heldere ogen, een rechte neus, volle rode lippen, witte tanden, liefst blond of goudkleurig haar en vooral: een egale huid. Voor vrouwen gold dan bovendien dat die huid bij voorkeur blank was. Maar iedereen die dit las of zong, wist dat de realiteit geheel anders was. Zowel het schilderkunstige ideaal als het poëtische ideaal was een fictie. Wanneer wij ons nu zouden verplaatsen naar de zestiende of zeventiende eeuw zou ons onmiddellijk een aantal uiterlijke kenmerken van de mensen opvallen. De mensen waren kleiner en zagen er al vroeg ouder uit dan nu; men leed aan reuma, jicht en waterzucht. De mensen verloren hun tanden relatief snel, zodat we ook veel ingevallen kaken konden waarnemen. Voor onregelmatigheden als wratten en bulten bestonden geen remedies. Oorlogen en vechtpartijen hadden nogal eens littekens in het gelaat achterge-



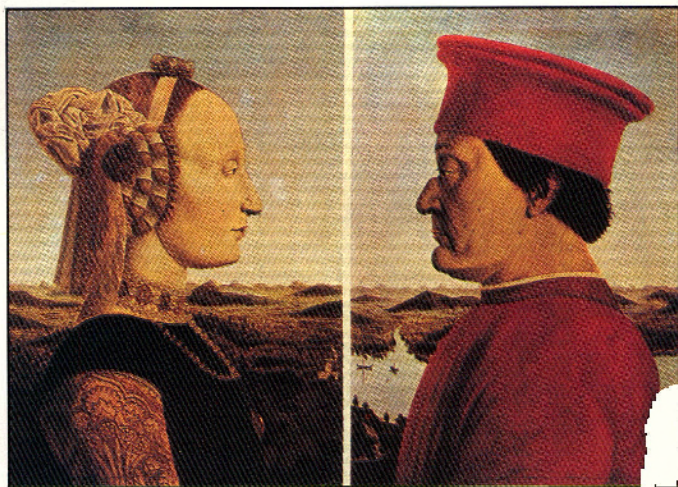
Afb. 1. Don Carlos, schilderij door Coello.

laten en veel gezichten waren aangetast door huid- of geslachtsziekten en wat zeer frequent voorkwam: door de pokken. Dat laatste was dus het geval met de mevrouw aan het begin van dit artikel, die door Nicolaes Maes geschilderd was. De gemiddelde mens zag er kortom lelijker uit dan nu. Er ontstond zelfs een type poëzie waar juist de draak gestoken werd met die schoonheidsidealen van de liefdespoëzie, een dichtkunst die de *lelijkheid* stipuleerde. Dit heet wel het *antipetrarcisme*, ofwel de *amour noir*. Ook daaruit kunnen we enigszins afleiden wat voor mooi en wat voor lelijk doorging. Een burleske vertegenwoordiger van dit soort poëzie was de Amsterdamse arts en dichter Willem Godschalck van Focquenbroch. In een van zijn gedichten, *Ode aan N.N.*, lezen we enkele staaltjes van de afstotelijkheid van een vrouwengelaat. Hij rept daarin van ogen die glinsteren 'gelyck een doove-kool in een bescheete mest-hoop'. Hij vergelijkt de kin met een aambeeld waarop de neus als een hamer neervalt en de kaken zitten zo vol putten dat als men er een kan op leeg zou gieten er 'niet eenen drop sou van uw troonic loopen'.⁷

Door deze uitersten tegenover elkaar te stellen, de rozenmond tegenover de monstereuze tronie krijgen we het dilemma waarmee de portretschilder zich geconfronteerd zag, scherper in beeld. De schilder Samuel van Hoogstraeten wijdt daar in zijn boek *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst* uit 1678 enkele passages aan. Hij beroept zich op een opmerking bij Plutarchus waar staat dat jonge schilders naar het leven moeten leren portretteren. En hij raakt dan de kern van het probleem, wanneer hij schrijft: 'en indien daer eenige onvolmaektheit, of iets leelyks in bevonden wort, zoo en willen we niet, dat men dezelve gehechlyk achterweege late, noch dat 'er ook te veel naersticheyt gebruikt worde, om dezelve mistant, zoo als zy is, uit te drukken; overmits dit de Schildery zoude ontsieren, en het andere, die ongelijk maeken'.⁸

Hoe dat dan precies moest, daar gaat de schilder en kunsttheoreticus Gerard de Lairese enkele jaren later op in. De Lairese was een geboren classicist, een estheet zouden we nu zeggen, die vond dat schoonheid het voornaamste en waardigste deel der edele schilderkunst was. Hij moest niets hebben van naturalisme, van werkelijkheidsgetrouwe schilderijen. Hij haalde zijn neus op voor portretschilders, maar geeft in zijn *Groot Schilderboek*, gepubliceerd in 1707, toch een aantal aanwijzingen voor portretschilders. In een hoofdstuk genaamd 'Van de Gebreken des Aangezichts, en der andere Ledemaaten' onderscheidt hij drie soorten gebreken: de natuurlijke, de toevallige en de gewoonlijke. Onder de natuurlijke, die wij 'aangeboren' zouden noemen, verstaat hij 'een scheeve tronie, scheele oogen, en een scheeve mond of neus. Onder de toevallige verstaat hij een verloren oog, een snee in de wang, een gezicht vol pokputten. De gewoonlijke gebreken zijn tics, zoals het trekken met ogen of mond, het samenknijpen van oog of mond, of juist het opensperren van de mond of veelvuldige gapen. Over andere delen van het lichaam verzucht hij nog dat er wel heel erg veel mensen rondlopen met een scheve hals, een hoge of gebochelde rug, kromme benen, stijve korte, of ongelijke armen en stijve en lamme handen of vingers.

Na deze opsomming van veel voorkomende gebreken maakt De Lairese onderscheid tussen gebreken die de schilder noodgedwongen moest laten zien, omdat ze nu eenmaal de gelijkenis dienden en anderzijds gebreken die men kon camoufleren. Wat wél getoond moet worden is 'een scheeve tronie, scheelheid, een kort voorhoofd, schraal- of vetheid, een scheeve hals, een te korte of te lange neus, rimpelen tusschen de oogen, rood- of bleekheid der wangen of lippen, puisten of wratten omtrent den mond, en wat van die natuur meer is'. Wat daarentegen *verborgen* kan worden zijn een blind oog, een litteken van een snede, een onderhuids gezwel, rode of blauwe vlekken, pokputten, puistachtigheid. Ook een hangende lip of trekkingen van oog of mond kunnen verdoezeld worden. Dat verdoezelen kan bijvoorbeeld gebeuren door de lelijke kant af te wenden van de schilder, of er schaduw over te



Afb.2. Federigo de Montefeltre en zijn vrouw. Een schilderij van Piero della Francesca.

laten vallen of de geportretteerde een diepliggende hoed op het hoofd te zetten.

De meeste schilders hebben zich aan deze voorschriften gehouden. We zien nooit pokputten, maar altijd egale of zelfs blozende wangen. We zien nooit loopogen, maar altijd een frisse blik van twee heldere ogen tussen twee fraai gevormde wenkbrauwen; de lippen zijn altijd regelmatig. Hooguit vallen er ernstige rimpels waar te nemen bij oudere geportretteerden. Portretschilders, zo mag de conclusie luiden, flatteerden en de meeste portretten zijn vernuftige compromissen tussen werkelijkheid en ideaal. Maar kunnen we er nu achter komen *wanneer* dat gebeurde en *hoe*? Kunnen we, anders gezegd, het *bewijs* van die flattering leveren? Dat kan maar hoogst zelden omdat het bewijsmateriaal, de geportretteerde zelf, niet meer aanwezig is. Maar in enkele gevallen kunnen we toch in de buurt komen, of alhans vaststellen dat de schilder met het probleem geworsteld heeft. Die gevallen zijn schaars en we komen ze eigenlijk alleen op het spoor wanneer we een beschrijving van het uiterlijk van een persoon hebben, een schriftelijk document, en bovendien een portret. Soms valt flattering ook vast te stellen wanneer twee of meer portretten van één persoon bewaard gebleven zijn, die we dus kunnen vergelijken. We kunnen ten slotte ook kijken naar portretten waar de voorgestelde onmiskenbaar een verwonding, een litteken, of een aangeboren afwijking aan het gelaat heeft. Daar kunnen we vaststellen hoe tactvol de schilder daarmee om is gegaan.

Ik wil na elkaar de vier gezichtsonderdelen behandelen die het meest prominent de individualiteit van het gezicht bepalen en die ook in de liefdeslyriek bezongen worden: ogen, neus, huid en mond. Maar allereerst geef ik twee voorbeelden van schilderijen waarop een ongelukkig gevormd lichaam afgebeeld is.

In 1564 werd onderhandeld over een huwelijk tussen Don Carlos, de zoon van de Spaanse koning Philips II, en zijn nicht aartshertogin Anna van Oostenrijk. Het was gebruikelijk dat huwelijkskandidaten in dergelijke gevallen een portret van elkaar onder ogen kregen. Vaak hadden ze elkaar nog nooit gezien. Zo stuurde de Oostenrijkse ambassadeur in Spanje een portret van de prins naar Wenen.⁹ Op dit schilderij door Coello is de prins fier en ten voete uit weergegeven (afb. 1). Goed, zijn kin is wat geprononceerd, maar dat was bij alle Habsburgers het geval, maar alles bij elkaar toch een waardige prins. Toevallig is de begeleidende brief van de ambassadeur bewaard gebleven en daarin staat een behoorlijk onflatterende beschrijving van Don Carlos. De mond van de prins hing altijd open, zo schreef hij, zijn gezicht was veel magerder dan op het schilderij en zijn ogen stonden lang niet zo open. De schouders van de prins waren ongelijk van hoogte en zijn linker



Afb. 3. Een portret van Sir Richard Southwell, schilderij door Holbein.

been was langer. Pas wie dit weet, kan zien hoe vernuftig Coello deze gebreken heeft verdoezeld.

Een ander geval, dichter bij huis, betreft de schilder Pieter Saenredam. Van hem is bekend dat hij een bochel had. Er bestaan twee portretten van Saenredam en op beide is eigenlijk niets bijzonders te zien.¹⁰ Pas wie op de hoogte is van Saenredams gebrek, zal toegeven dat de werkelijkheid recht is gedaan. De mismaaktheid is aangeduid, maar niet geprononceerd weergegeven. Wie het niet weet, zal het nauwelijks opvallen.

Het oog.

Er zijn nogal wat portretten waar de ogen niet beantwoorden aan het ideaal. Ze sporen niet of zijn ongelijk van grootte. Maar op een van de meest beroemde renaissanceportretten, dat van Federico de Montefeltre, hertog van Urbino en zijn vrouw is iets anders aan de hand.¹¹ De man had bij een toernooi zijn rechteroog en een deel van zijn neus verloren. Het was gebruikelijk dat op een dubbelportret van een echtpaar de man links en de vrouw rechts stond afgebeeld en dus zou de lege oogkas en die gehavende neus getoond moeten worden. De schilder besloot daarom tot een

simpele oplossing: hij draaide die posities om (afb. 2). De schilder van dit mooie portret, Piero della Francesca, verkeerde daarbij in goed gezelschap. De Romeinse auteur Plinius vertelt namelijk al dat de beroemde schilder Apelles een generaal van Alexander de Grote, Antigonos genaamd, moest schilderen. Ook deze had een oog verloren en de schilder beeldde hem daarom af, eveneens in profiel met het goede oog zichtbaar.

Toch bestaat er een omkering van deze gedachte. De zeventiende-eeuwse Nederlandse vice-admiraal Egbert Meeuwisz Cortenaer had een blind oog. Van hem bestaat een gegraveerd portret waarop hij te zien is met afgewend gelaat, zodat van dat oog niets is te zien. Maar bijzonder interessant is dat de schilder Bartholomeus van der Helst hem juist geschilderd heeft *en face*, zodat iedereen dat melkwitte oog kan zien.¹² Dat moet gedaan zijn met instemming van de zeeheld zelf en waarschijnlijk wilde hij hiermee zijn moed en opofferingsgezindheid aantonen.

De huid

Ondanks de vele gezichten die door de pokken getekend waren, komt men de sporen daarvan op schilderijen nooit tegen. Wel littekens van zweren, zoals op een portret door Pieter Pourbus.¹³ Of een wrat zoals op het gelaat van een door Frans Hals geportretteerde man.¹⁴

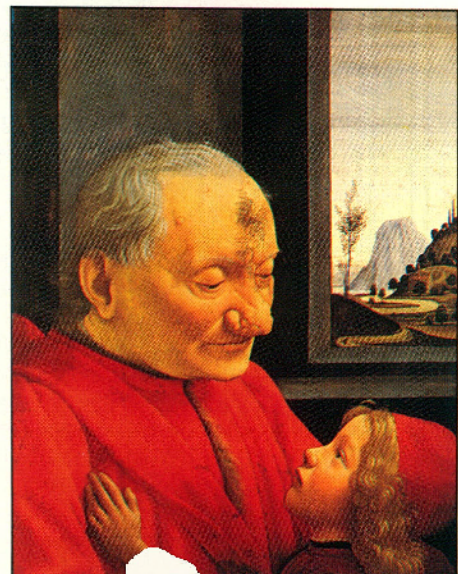
In 1537 tekende Hans Holbein in Londen Sir Richard Southwell. Southwell mocht een onaangenaam mens zijn geweest, een echte hofintrigant. Hij had enkele opvallende littekens in zijn gelaat en Holbein zag zich voor de taak gesteld een realistisch portret te maken dat Southwell toch zou behagen. De schilder heeft op een uiterst delicate wijze die littekens weergegeven. Op de tekening en op het hiernaar vervaardigde schilderij vallen ze nauwelijks op.¹⁵ En ook hier weet alleen degene die het weet ze te vinden (afb. 3).

Vergelijkbaar met het geval Cortenaer is het portret van Johan van Wassenaar, een militair in dienst van Karel V, die in 1509 zwaar gewond raakte. Een zwaard had hem door wang en mond tot aan het oor doorkliefd. In het atelier van de schilder Jan Mostaert werd een portret gemaakt, waarbij de littekens akelig realistisch werden afgebeeld.¹⁶ Maar op een kopie hiervan, werd deze gruwelijke streep niet decent getemperd, maar juist versterkt.¹⁷ Kennelijk was dit het postume handelsmerk geworden van Van Wassenaar.

Als laatste voorbeeld kunnen we iemand ten tonele voeren die al ter sprake is gekomen, Gerard de Lairesse. Van hem is bekend dat hij aan aangeboren syfilis leed en dat zijn gezicht daardoor ernstig was aangetast. Hij had een buitengewoon kleine neus, een zoge-



Afb. 4. De man met de 'frambozenneus' (rhinophyma), tekening door Ghirlandaio.



Afb. 5. Onbekende man, schilderij door Ghirlandaio.

naamde zadelneus, die door Houbraken 'wanstaltig' werd genoemd, terwijl Jacob Campo Weijerman zijn hele gezicht omschreef als een 'misselijke platte kalamuksche tronie'. Rembrandt heeft zijn leerling De Laresse in 1665 geschilderd toen hij 24 jaar oud was.¹⁸ Om hem toch zo menselijk mogelijk te portretteren paste hij twee kunstgrepen toe: hij schilderde nogal ruw zodat de onegale huid niet opviel en hij schilderde hem *en face* zodat de verkorting van de neus niet zichtbaar was.

De neus

Op een tekening van Ghirlandaio, voorstellende een thans onbekende man, zien we een wel erg ongelukkige neus.¹⁹ Deze man leed aan rhinophyma, een ziekte waarbij de neus vergroot en vergrofd wordt (afb. 4). Deze tekening is waarschijnlijk een herinnering voor kleine kring geweest, maar er bestond behoefte aan iets wat opgehangen kon worden en door meer mensen gezien zou worden, kortom aan een schilderij. Hoe dit op te lossen? Zo'n pontificale frambozenneus stond toch niet gepast en hem ontkennen kon ook niet. Ghirlandaio vond een ontroerende oplossing. Hij maakte omstreeks 1490 een schilderij naar deze tekening en schilderde er een klein jongetje bij. De band tussen die twee neemt alle gruwelijkheid van deze ziekte weg (afb. 5).²⁰

Ten slotte de mond

Over het algemeen is de mond regelmatig geschilderd. Slechts een enkele keer komt men een scheve mond tegen, zoals op een schilderij van Perugino, gedateerd 1494.²¹ Een familie die eeuwenlang de Europese politiek beheerst heeft en van welke dynastie eindeloos veel portretten bewaard zijn gebleven, de Habsburgers, wordt gekenmerkt door een geprononceerde kaak, een erfelijke afwijking. Die is duidelijk herkenbaar altijd afgebeeld. Een ander, minder bekend voorbeeld betreft John Maitland, 1st duke of Lauderdale, die omstreeks 1665 geportretteerd werd door Peter Lely.²² Uit een contemporaine beschrijving blijkt dat hij afstotelijke trekken had: 'a very ill appearance; he was very big; his hair red, hanging oddly about him; his tongue was too big for his mouth, which made him bedew all that he talked to'.²³ Maar op het portret ziet de man eruit als zovele welgedane regenten of politici uit de zeventiende eeuw. Corpulent, een pruik en de lippen op elkaar.

Op portretten zijn de lippen vrijwel altijd gesloten en in de hele westerse portrettraditie tot in de negentiende eeuw komt de lach niet voor. Men liet zich altijd in een vrij ernstige pose uitbeelden. Dat heeft te maken met het hoog houden van een decorum, van een bepaalde waardigheid. Lachen gold als onwaardig gedrag. Hooguit werd er *geglimlacht*, zoals Mona Lisa dat doet en zoals dat op een aantal schilderijen van Frans Hals gebeurt. Hoogstwaar-

schijnlijk ligt er ook een esthetische reden aan ten grondslag. De gebitten waren gewoon slecht en de tanden corresponderden niet met het zo vaak bezongen ivoor of met sneeuw.

Lachen in het openbaar paste in de ogen van de elite, de adel en de burgerij, alleen bij dwazen. Als er al met open mond op schilderijen gelachen wordt, dan is dat onveranderlijk door boeren en boerinnen, door vrolijke drinkers en door dames van lichte zeden. Gelachen ook wordt er door figuren op pastorale taferelen, zoals herders en herderinnen. Kinderen ten slotte mochten ook lachen. Maar dit zijn geschilderde types, geen portretten. Voor tandheelkundigen valt in de portretkunst van de renaissance dan ook weinig te beleven. De lachende mond, als een wezenlijk element van een mooi gezicht begint in de schilderkunst zijn opmars pas in de twintigste eeuw en dat heeft ongetwijfeld iets te maken met de professionalisering van de tandheelkunde.

Noten

- ¹ Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1718-1721, II, 276-277.
- ² Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, vertaald en toegelicht door C.L. Heesakkers, Amsterdam 1987, p. 81-82.
- ³ Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, p. 190-191.
- ⁴ Carel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Amsterdam 1618. Tweede druk, fol. 196r.
- ⁵ Houbraken o.c. deel III, p. 168-170.
- ⁶ Zie o.a. C. Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1934.
- ⁷ W.G. van Fockenbroch, *Alle de werken*, Amsterdam 1676, p. 99-100.
- ⁸ Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hoogeschool der Schilderkunst*, Rotterdam 1678, p. 44.
- ⁹ Kunsthistorisches Museum, Wenen, Inv. 3235.
- ¹⁰ Tekening door Jacob van Campen uit 1628 in het British Museum te Londen en een anonieme aquarel in de Zaanlandsche Oudheidkundige Verzameling 'Jacob Honig Jsz. Jr.'.
- ¹¹ Uffizi, Florence, no 1615.
- ¹² Rijksmuseum, inv. no A145; de gravure wordt toegeschreven aan Michiel Mouzijn.
- ¹³ Portret van Olivier van Nieuwland, 1573. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 5074.
- ¹⁴ The Taft Museum, Cincinnati, Ohio, Inv. no. 1931.451.
- ¹⁵ Tekening: Royal Library, Windsor Castle, no. 12242. Schilderij: Florence, Uffizi.
- ¹⁶ Louvre, Parijs, MI 802.
- ¹⁷ Museum De Lakenhal, Leiden, no 131.
- ¹⁸ Metropolitan Museum of Art (Robert Lehman Collection), New York.
- ¹⁹ Nationalmuseum, Stockholm, 1863/1.
- ²⁰ Louvre, Parijs, (R.F.266).
- ²¹ Uffizi, Florence, inv. no 1700.
- ²² National Gallery of Scotland, Edinburgh.
- ²³ Geciteerd in Lindsay Stainton en Christopher White, *Drawings in England from Hilliard to Hogarth*, Londen 1987, p. 192.