

HERMENEVS

ACHTENDERTIGSTE JRG. / No. 11/12 / JULI/AUG 1967

Formae antiquae

DE OUDHEID IN CODEX EN DRUK

Tentoonstelling ingericht ter gelegenheid van de Verbondsdag van het Nederlands Klassiek Verbond te Antwerpen

Antwerpen: Museum Plantin-Moretus 2-30 september 1967

's-Gravenhage

Museum Meermanno-Westreenianum 15 november-9 december 1967

L.S.

Ter gelegenheid van de Verbondsdag van het Nederlands Klassiek Verbond te Antwerpen, op 29 en 30 september e.k., richt het Museum Plantin-Moretus een tijdelijke tentoonstelling in, gewijd aan het antieke element in de letter en de illustratie van het geschreven ongedrukte boek der Middeleeuwen en der Renaissance. Dit onderwerp omvat evenwel een zo ruim gebied der oude, middeleeuwse en Renaissance-beschaving, dat onmogelijk gestreefd kon worden naar een volledig en uitputtend overzicht der materie. Iets waarvoor noch de plaats, noch de tijd, noch meestal de nodige voorstudiën aanwezig zijn.

De cijfers in de marge verwijzen naar de catalogus van de tentoonstelling, hierna voorkomend op blz. 277—296.

De tentoonstelling zal in de maanden november-december overgenomen worden door het Museum Meermanno-Westreenianum te 's-Gravenhage.

De inrichters danken de directies van de volgende instellingen, die hun bereidwillige medewerking verleenden: Antwerpen, Museum Plantin-Moretus; Stedelijk Prentencabinet; Brugge, Bibliotheek van het Seminarie; Stadsbibliotheek; Brussel, Koninklijke Bibliotheek; 's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek; Museum Meermanno-Westreenianum; Leiden, Universiteitsbibliotheek; Luik, Universiteitsbibliotheek.

In 1333 werd de prinsbisschoppelijke stad Luik, zetel van vele rijke kloosters en op dat ogenblik nauwelijks geïndustrialiseerd, bezocht door een groep reizigers, die, via Parijs, uit de pauselijke stad Avignon kwamen. Eén van hen was de zoon van een zekere Petrarco, een uitgeweken Florentijns notaris. Als Francesco Petrarca (1304-1374) zou deze jongeman later beroemd worden. Gedreven door zijn enthousiasme voor de klassieke auteurs, en in het bijzonder voor Cicero, wilde Petrarca, ondanks de haast van zijn gezellen, de prins-bisschoppelijke stad niet verlaten zonder een speurtocht door haar kloosterbibliotheken.

„Te Luik aangekomen”, schrijft hij, „vernam ik dat er een aanzienlijke verzameling boeken voorhanden was; ik hield er stil en hield er ook mijn gezellen op, om twee redevoweringen van Cicero af te schrijven; één werd gecopieerd door een vriend, de andere, die ik ondertussen in Italië verspreidde, schreef ik eigenhandig af. Ik zal U nog als grap zeggen, dat het in die goede barbaarse stad een hele zaak was om zich een beetje inkt aan te schaffen, en dan geleek ze nog op saffraan”.¹ Uit een andere brief van Petrarca weten wij dat één dezer Luikse redevoweringen Cicero’s *Pro Archia* was², en dat hij het was die deze sedertdien in de humaniora zo veel gelezen verdediging van dichter en dichtkunst aan de vergetelheid onttrok. Een nog gelukkiger hand had Petrarca een twaalfstal jaar later, in 1345, toen hij de sedert eeuwen verloren gegane brieven van Cicero aan Atticus, aan Brutus en aan zijn broer Quintus³ in de kapittelbibliotheek te Verona ontdekte. Onnodig te zeggen dat hij het handschrift onmiddellijk afschreef. Later gingen echter zowel de Veronese codex als de kopie van Petrarca verloren. Onze huidige traditie begint met de afschriften van de Petrarca-kopie, gemaakt voor of door de Florentijnse kanselier Coluccio Salutati (1330-1406) en de pauselijke secretaris Poggio Bracciolini (1380-1459)⁴.

Cicero’s briefwisseling viel zeer in de smaak van het jonge humanisme. Een mooie brief te kunnen schrijven in een welverzorgd Ladjn wordt vanaf Petrarca een eis voor al wie zich op het gebied der „bonae litterae” wenst te bewegen. En waren Cicero’s brieven niet de meest uitgelezen voorbeelden, waarin de nieuwe kunst van het

¹ P. de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, 1892, 39.

² J. E. Sandys, *A history of classical scholarship*, 2, 1958, 7.

³ *De Litterae ad Familiares* zou Petrarca nooit kennen.

⁴ L.-A. Constans, *Cicéron. Correspondance*, 1, 1934, 26-40.

briefschrijven beter dan waar ook kon worden geleerd? In navolging van de grote Romeinse redenaar en van Plinius de Jonge, ontstaat dan een stroom van humanistische epistolaire belletrise, die, doorlopend tot in de 17de eeuw, geïllustreerd wordt door namen als die van Enea Silvio Piccolomini (de latere paus Pius II), van Erasmus, van Lipsius; zij heeft een duidelijke invloed gehad op het epistolaire genre in de moderne talen.

Petrarca, Salutati, Bracciolini, drie namen die de Renaissance voor het klassieke handschrift inluiden; drie namen ook, onafscheidbaar verbonden met de wedergeboorte van de „littera antiqua”.

De nieuwe geest van de Renaissance richt zich in de eerste plaats op een nieuwe inhoud, zeer afwijkend van, soms diametraal tegengesteld aan de gedachtenwereld van de Middeleeuwen¹. Dit bracht ook de eis met zich dat de vormentaal, waarin de nieuwe ideeën over de wereld worden gebracht, noodzakelijkerwijs afwijken zou van het oude middeleeuwse patroon.

Zo trachten — om een voorbeeld buiten ons eigenlijk onderwerp te kiezen — de humanistische „scrittori” systematisch de in de middeleeuwse handschriften dikwijls zwaar gehavende grammaticale en orthografische vorm te verbeteren². Om de talrijke bastaardvormen (*michi, etas, eciam*) op te sporen en te verbannen doen zij systematisch beroep op het onverdachte getuigenis van de klassieke epigrafie. Op een verwant gebied lijkt het de humanist evenzeer geboden het schrift, dat uiterlijke kleed waarin hij zijn nieuwe liefde zal hullen, te zuiveren van alle middeleeuwse smetten.

Ten dje van het vroege Italiaanse humanisme — laten wij zeggen, in de 14de eeuw — kende ons Latijns schrift in hoofdzaak twee boekschriften. Beide behoren tot de schriftfamilie die wij thans „gotisch” noemen, een term die niets of weinig met de Goten te maken heeft, en die ondertussen het pejoratief karakter heeft verloren, waardoor de Florentijnse architect en kunsthistoricus Leone Battista Alberti (1404-1472) zijn afschuw voor de middeleeuwse bouwkunst dacht te moeten vertolken.

Het eerste dezer boekschriften is de noordelijke gotische boekband, gebruikelijk ten Noorden van de lijn Augsburg-Lyon, een gebroken, getekende en uit ruiten en rechthoeken opgebouwde letter, de 5 „textura” der paleografen. Het tweede type is de zuidelijke gotiek,

¹ B. L. Ullman, *Ancient writing and its influence*, 1932; E. P. Goldschmidt, *The printed book of the Renaissance*, 1950.

² G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*, 2, 1893, 374.

ook in Italië gebruikelijk, iets minder gebroken dan de *textura*, iets
29 ronder en gewoonlijk aangeduid niet de term „*rotunda*”. Beide
dragen evenwel in hun breking, in hun grote verhouding tussen
midden- en lange letters, in hun plechtig en traag ritme, de onmisken-
bare sporen van het (voor ons *tè* geraffineerd en *tè* ingewikkeld)
schoonheidsideaal van de middeleeuwse schrijfstijl. Wegens redenen
zowel van principiële aard (hun verbondenheid met de Midde-
leeuwen) als van praktische (hun traagheid), verliezen deze „*litterae*
modernae”, zoals ze in de oude bibliotheekscatalogi en op de schrijf-
meesterbladen genoemd worden, al vlug iedere aantrekkelijkheid in
de ogen der humanisten, die voor hun nieuwe ideeën, ook nieuwe
uiterlijke vormen wensten. Treffend genoeg, bleven die disciplines,
waarin de middeleeuwse traditie niet of niet onmiddellijk werd ver-
worpen, zoals de liturgie, de theologie, de rechtsgeleerdheid, nog
lang in de gotiek geschreven of gedrukt. In die vakken valt overigens
het loslaten van de gotiek en de overgang naar de romein, precies
samen met de penetratie of overwinning van de antieke of renaissan-
cistische gedachteninhoud op het betrokken gebied. Een voorbeeld
uit de kerkgeschiedenis moge dit verduidelijken: de lokale liturgische
boeken (missalen, *breviaria*, en dgl.) worden tot het afsluiten van het
Concilie van Trente (1563), ook in de Romaanse landen als Italië,
Spanje, Frankrijk, steeds in de gotiek gedrukt. Na het Concilie van
Trente wordt de nieuwe („Romeinse”) liturgie overal in de nieuwe
typografie, in de „Romein” ingevoerd en doorgezet. Dit betekende
meteen, althans voor de Katholieke landen, de nederlaag van de, tot
dan toe flink weerstand biedende, gotiek in schrift en druk.

Voor de 15de-eeuwse humanist wierp het loslaten van de gotische
letter in handschrift en later in druk een bepaald moeilijk probleem
op. Zijn ideaal was zonder twijfel ook op dit gebied de oudheid te
doen herleven. Doch wat betekende dit in concreto? Welk schrift
gebruikten Cicero en Vergilius? De vraag zó gesteld zal ook velen
onzer, na zoveel eeuwen intense Altertumswissenschaft, nog in ver-
legenheid brengen. Het zal ons dan ook niet verbazen, dat, wanneer
het jonge humanisme hierop een antwoord gaf, dit niet helemaal het
juiste was.

Het interdict door de „*poetae*” uitgesproken tegenover het gotische
schrift der „*viri obscuri*” bracht het humanisme tot het aannemen van
een nieuw schrift of juist tot het heropwekken van een oud, zeer
6, 7 oud schrift. De „humanistische minuskel” zoals het nieuwe schrift
8 in de paleografie genoemd wordt, of de „romein”, zoals het in de

typografie heet, is een amalgaam van de klassieke epigrafische *capitalis quadrata*, die de hoofdletters leverde, en van de Karolingische minuskel, een letter ontstaan tijdens de wederopbloei van de wetenschappen, de letteren en de schone kunsten op het einde der 8ste eeuw.

Volgens de *communis opinio* der paleografen, waren de eerste humanisten zich niet bewust dat de „codices antiquissimi”, die zij uit stofferige en vaak verwaarloosde kloosterbibliotheken opdolven, geen produkten waren van de bewonderde Oudheid, maar de zo misprezen Middeleeuwen. Recente onderzoekingen evenwel toonden aan dat de aanvaarding van de Karolingische minuskel helemaal niet door gemis aan historisch inzicht te verklaren is¹. Vooreerst laat men opmerken dat de termen „littera antiqua” en „littera moderna” ontstaan zijn in de 12de-13de eeuw, precies op het ogenblik dat de gotiek in zwang kwam, en dat in die tijd „antiqua” niets anders betekenen kon dan „Karolingisch”. Ten tweede was het in ieder geval tegen het midden en het eind der 15de eeuw voor de humanisten duidelijk dat de *capitalis* de oorspronkelijke Latijnse letter was. Op het einde der 15de eeuw heeft de bekende hellenist Janus Lascaris (1445-1535) zelfs een gehele reeks Griekse teksten, in kapitaal gezet, uitgegeven. In het (Latijnse) naschrift, gericht tot Piero de Medici, van zijn *editio princeps* van de *Anthologia Graeca* (Florence, 1494), verkondigt hij uitdrukkelijk zijn voorkeur voor de Romeinse kapitaal als zijnde de enige die waardig is de antieke erfenis te bewaren („... ut soiae quodammodo dignae appareant, quibus praeclarissima antiqua memoria renovetur”). Voorzeker, Lascaris’ poging heeft geen succes gehad; daarvoor was de humanistische schrijfstijl reeds te zeer ingeburgerd; maar als voorbeeld van een juist historisch inzicht heeft zij haar waarde. Ten derde en ten slofte wordt de aanvaarding van de Karolingische minuskel door het humanisme thans vooral geweten aan de goede intrinsieke eigenschappen van dit schrift; zijn goede leesbaarheid en vlotte schrijfbaarheid hebben, juist in die tijd van hoge produktie, meer doorgewogen dan het grotere decoratief karakter van de formele gotiek. Petrarca’s kritiek op deze laatste schrijfstijl steunt dan ook niet op historische, doch op praktische beweegredenen, waar hij in een brief aan Boccaccio schrijft: „... vaga quidem ac luxurianti littera, qualis est scriptorum seu verius pictorum nostri temporis, longe oculos mulcens, prope autem afficiens ac fatigans, quasi ad aliud quam ad legendum sit inventa”. (*Epist. famil.* XXIII, 19).

¹ E. Casamassima, Per una storia delle dottrine paleografiche dall’ Umanesimo a Jean Mabillon: *Studi Medievali*, 5, 1964, 525-578.

Welke ook de eigenlijke beweegredenen der humanisten mogen geweest zijn — een grotere leesbaarheid of een vermeende terugkeer naar de Oudheid —, het blijft een feit dat het humanisme een duidelijke voorkeur voor de „*littera antiqua*” boven de „*littera moderna*” uitsprak. Twee getuigenissen van grote Nederlanders kunnen hierbij aangehaald worden, resp. van Erasmus en van Gerard Mercator. De eerste heeft er zich meer dan eens over uitgesproken. In zijn dialoog *De recta Latini Graedque sernionis pronounciatione* (Lyon, 1531, p. 36) noteert hij het belang van een duidelijk schrift als volgt: „*vix credi queat quantopere commendet rein, elegans, dilucida, distincta scriptura, Latinis elementis Latina verba repraesentantibus*”. En dat dit geprezen schrift geen ander wezen kon dan de humanistische minuskel blijkt uit volgende citaten uit hetzelfde werk: „*An non vides, quanto Gottorum manus olim fuerit operosior Romana, et hodie Gallorum et Germanorum quam Itolorum?*”; en verder: „*Scripturam enim ineptam eadem sequuntur incommoda, quae malam pronounciationem. Vel Ciceronis orationem scribe litteris Gotticis, soloecam dices ac barbaram*”.

38 Enkele jaren later zegt onze grote aardrijkskundige, Gerard Mercator, overigens ook de auteur van een voortreffelijk handboekje over het nieuwe humanistische schrift, ongeveer hetzelfde, zij het in iets plechtiger bewoordingen:

„*Sed expendant hi primum quam inhonestum sit, si Rex purpura exutus, emendicato habitu, eoque regia maiestate indigno prodeat, rursumque mendicus purpura. Non enim aliud facit Latinus sermo cum neglecto proprio caractere, vel Graecas, vel Germanicas se litteras induit. Genuinos enim habet typos elegantes, scriptu faciles, et prae caeteris maxime legibiles, quos vel hoc nomine alienis commutare peccatum sit*” (G. Mercator, *Literarum Latinarum . . . ratio*, Antwerpen, 1540).

6 Men heeft lange tijd gemeend dat het schrift van Petrarca zelf aan de basis lag van het ontstaan van de humanistische minuskel. Deze thesis is stellig onjuist. Petrarca schreef een „*fere humanistica*”, of in de terminologie der Duitse paleografen, een „*gotico-antiqua*”, d.w.z. een late gotiek met neigingen naar de romein, of, naar gelang het standpunt, een vroege romein nog erg beïnvloed door de gotiek¹.

7, 8 De werkelijk humanistische minuskel werd het eerst gebruikt in de kring van Petrarca's epigonen te Florence, Coluccio Salutati en

¹ Nohhac, op. cit., pltn. 1-3.

Poggio Bracciolini. Het was deze laatste die het nieuwe schrift „uitvond”, het nieuwe schrift, d.w.z. een schrift met relatief kleine middenletters, met rechte d, niet uithangende h, duidelijk enerzijds de oude capitalis, anderzijds de Karolingische minuskel navolgend¹. Zijn eerste gesigneerd en gedateerd handschrift² in humanistische minuskel schreef hij waarschijnlijk voor Cosimo de Medici naar een handschrift van de reeds vernoemde Coluccio Salutati; het handschrift, de huidige *Berolinensis Hamilton 166*, bevat, wie zal het verwonderen, Cicero's brieven aan Atticus, waarschijnlijk naar Petrarca's kopie van de verloren gegane *Veronensis*,

Het zijn de Florentijnse beroepsschrijvers in dienst aan Cosimo de Medici, die reeds vanaf 1410 dit nieuwste schrift verder hebben verspreid. Als voornaamste namen citeert men Giovanni Aretino, Giacomo Curio, Antonio di Mario.

In de paleografie der Nederlanden is de introductie van de humanistische minuskel geattesteerd door een merkwaardig handschrift⁹ gedeeltelijk in gotiek, gedeeltelijk in *littera antiqua* geschreven. Het is de Leidse *Lipsianus 50*, een handschrift in 1722 aangekocht uit de nalatenschap van de grote Leids-Leuvense humanist Lipsius, en dat o.m. de tekst bevat van Sallustius' *De coniuratione Catilinae* en *Bellum Jugurthinum*. De oorsprong van deze codex is goed bekend: uit het colofon blijkt dat het werd geschreven in 1439 door Joris van Houdelem, een Brugse schrijver, voor Antonius Haneron, professor te Leuven, prive-leraar en later raadsman van Karel de Stoute. Het merkwaardige van dit handschrift is niet alleen het feit dat het ons de vroegste getuigenis brengt van het eerste verschijnen van de *humanistica* in de Nederlanden, maar ook het feit dat de twee middenkatemen (fol. 72-89^v) in de gewone gotiek (*textura*) zijn geschreven. Lieftinck vermoedt dat de calligraaf aldus getuigenis wilde afleggen van zijn bedrevenheid in beide schriften³. In ieder geval illustreert dit handschrift treffend de overgang naar een nieuwe lettervorm.

Zoals boven aangestipt betekende de nieuwe humanistische schrijfstijl vooral een bewust afstand nemen van het onmiddellijk voorafgaande gotische verleden: „Vale et scias me deinceps latinas litteras

¹ Over de humanistische minuskel in het algemeen, zie B. L. Ullman, *The origin and development of humanistic script*, 1960, dat vooral de eerste periode behandelt, en J. Wardrop, *The script of humanism, 1460-1560*, 1963, nuttig voornamelijk voor de latere periode.

² Ullmann citeert nog een ongedateerd en ongesigneerd handschrift (*Salutati's De Verecundia* bevattend) waarvan men op grond van interne redenen aanneemt dat het voor 1403 en door Poggio zou geschreven zijn.

³ G. I. Lieftinck, in *Classical, medieval, and Renaissance studies in honor of B. L. Ullman*, 2. 1964, 283-284.

non uncinis mercatorios didicisse” schreef Enea Silvio Piccolomini op 3 mei 1454 aan Ambrosio Spannochi. Maar daarenboven en natuurlijkerwijs moest de nieuwe „littera antiqua”, de „littera antiqua horum temporum”, aansluiten bij de Oudheid. Dezelfde Piccolomini noteert in zijn pedagogisch tractaat: „. . . Et hic quoque duplex modus est, alter modernus, alter antiquus:vetustarum forma litterarum legibilior est, castior ac Grnccis, a quibus originem duxit, propinquior” (De liberarum educatione, in Opera omnia, Basel, 1571, 985).

In zijn zinspeling op de verwantschap met de Griekse letter, offert de Italiaanse humanist aan de algemene en veelal onkritische mode van het humanisme om de „studia renovata” ook tot in mindere vormen terug te brengen tot de Oudheid. Deze „mythe van de terugkeer naar de Oudheid” werkt door in de 16de en 17de eeuw, b.v. in de linguïstiek, wanneer men de nationale talen rechtstreeks van de Oudheid, ja van het Aards Paradijs wil doen afstammen. Ten onzent zijn in die zin de werken bekend van Joannes Goropius Becanus (Origines Antverpianae, 1569) en van Adriaan van Schrieck, (Originum rerum Celtarum et Belgicarum libri XXIII, 1614), die beiden het Nederlands tot de eer der Oudheid verhieven.

1 Niettemin lag het voor de hand dat de Romeinse lapidaire kapitaal, de zogenaamde *Capitalis quaarata* of *monumentalis*, één der fundamente zou worden van het nieuwe schrift. Enerzijds was Italië rijk aan antieke inscripties, anderzijds was de *capitalis* nooit volledig uit het Karolingische handschrift verdrongen geworden. Wij hebben er boven reeds op gewezen van welke grote betekenis dit laatste schrift is geweest. In werkelijkheid heeft het humanisme er nooit aan gedacht het antieke bi-lineaire (in tegenstelling met het post-antieke quadri-lineaire) schrijfsysteem terug in ere te herstellen; geïsoleerde en overigens nutteloze pogingen als die van een Lascaris kunnen deze stelling niet aantasten.

2, 3 Te noteren valt dat onze humanisten nooit veel belang hebben gehecht aan de niet-epigrafische schriften der Oudheid: de *capitalis rustica* en de antieke cursief (de „commune” van Mallon). Dat deze laatste niet nagevolgd werd, is historisch goed te verklaren. Wel kende de 15de eeuw enkele zeldzame papyri, o.m. de zogenaamde *Liber Ruphini*, d.i. Flavius Josephus’ *De antiquitatibus Iudaicis*, een papyrus uit de 6de eeuw in een late cursieve minuskel („écriture commune nouvelle”), thans bewaard in de Ambrosiana te Milaan ¹, maar het

¹ K. Preisendanz, Papyrusfimde und Papyrusforschung, 1933, 19-20; Ch. Perrat, Les humanistes amateurs de papyrus: Bibliothèque de l’Ecole des Chartes, 89, 1951, 173-192.

schrift was zo moeilijk te lezen, dat van navolging begrijpelijkerwijs geen sprake is geweest. Behalve in de papyri komt de oorspronkelijke Romeinse cursief der eerste eeuwen vóór en sedert het begin van onze jaartelling slechts in de papyri of in de *graffiti* en *dipinti* te Pompei voor. Beide bronnen werden slechts gedurende de laatste eeuw aan-geboord of althans ernstig bestudeerd.

Hoogst verwonderlijk evenwel is het feit, dat de *rustica*, d.i. de „geschreven” *capitalis*, bij de humanisten zo weinig succes kende. Niet minder dan drie van vier belangrijke Vergilius-handschriften uit de late Oudheid (IVE-Ve eeuw) zijn in deze letter geschreven, die niet ten onrechte daarom ook *litterae Vergilianae* genoemd werd¹. 3

Het is echter een probleem of deze Vergilius-handschriften in Italië bekend waren op het einde der 14de en in het allereerste begin der 15de eeuw, op het ogenblik namelijk dat de humanistische minuskel zich ontwikkelde. De meest bekende dezer kapitaal-handschriften, de Mediceïsche Vergilius uit de 5de eeuw, sluimerde gedurende eeuwen in de kloosterbibliotheek te Bobbio. Te Rome werd het handschrift eerst bekend omstreeks 1470², door het toedoen van de later nog te vernoemen Giovanni Andrea de Bussi. Deze humanist speelde een grote rol bij het tot stand komen van de eerste typografische versie van de humanistische minuskel, de z.g. „romein”, maar om de humanistische minuskel zelf in meer historische banen te leiden, werd hij drie generaties te laat geboren.

Wat er ook van zij, noch de oude minuskel noch de *capitalis rustica* hebben enige naspeurbare invloed nagelaten. De *capitalis quadrata* des te meer: zij is tot op heden hét voorbeeld gebleven van de Romeinse kapitaal.

Weer is het Poggio Bracciolini die hier richtingaangevend heeft gewerkt. Zijn eerste (ongedateerd en ongesigneerd) handschrift (*De Verecundia* van 1403) vertoont nog enkele vormen van de *capitalis rustica*, blijkbaar samen met de minuskel overgenomen uit de Karolingische handschriften, doch vanaf de *Berolinensis* (1408) gebruikt hij als majuskel een lapidaire kapitaal quasi zeker gekopieerd van imperiale inscripties³. Te Rome residerend, had hij, als pauselijk schrijver, volop gelegenheid om de inscripties der voornaamste monumenten der Eeuwige Stad te bestuderen.

¹ Voigt, Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur, 1, 1961, 109.

² G. Mercati, D soggiorno der Virgilio Mediceo a Roma nei secoli XV-XVI: Rendiconti [della] Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 12, 1936, 105-124.

³ Ullman, 54-56.

Aandacht voor een juiste en harmonische vorm van de kapitaal hebben na Poppio, vooral de Italiaanse archeologen van het midden en het einde der 15de eeuw. Donatello en Andrea Mantegna zetten de beweging rond 1450 in ¹. Leon Battista Alberti ontwierp in 1454 de inscripties ² voor de Sint-Franciscuskerk in de Malatesta-tempel te Rimini, de eerste die de middeleeuwse mengvormen vermijden en die, zonder daarom reeds een perfecte kopie van het antieke voorbeeld te zijn, duidelijk van een klassieke invloed getuigen.

23a Enkele jaren later, tussen 1460 en 1470, ontwierp een „antiquarius” uit Verona, Felice Feliciano, een reeks romeinse kapitalen, die tot de meest geslaagde reconstructies behoren, ooit van de *littera augustea* gemaakt. Deze tekeningen vloeien overigens logisch voort uit de intense belangstelling die de Noorditaliaanse kunstenaars en „antiquarii” voor de epigrafie koesterden. Bekend is Feliciano’s *Jubilatio* ter gelegenheid van de gelukkige afloop van een epigrafische studietocht op het Gardameer, op 24 september 1464 ondernomen onder leiding van Andrea Mantegna ³.

De Vaticaanse codex, die Felicianos’ kapitalen in autograaf bewaart (Vat. lat. 6852), is de eerste in de rij der talrijke volgende tractaten over de romeinse kapitaal, waartussen wij de namen vinden van schrijfmeesters en kunstenaars als Pacioli, Moyllo, Fanti, Tagliente, Dürer en Tory. Feliciano tekent zijn letters binnen een cirkel en een vierkant en schaaft zich daardoor bij de talrijken, die de reden van de uitmuntendheid der klassieke vormgeving o.m. ook van het menselijk lichaam, van de perspectief, van de architectuur, in een geheime geometrische of wiskundige formule zochten.

Het andere basiselement van de humanistische schrijffletter is de Karolingische minuskel, een mooi produkt van de Karolingische Renaissance, geboren uit elementen in hoofdzaak aan de laat-antieke („nieuwe”) romeinse minuskel, aan de unciaal, de half-unciaal en aan het insulaire („Angelsaksische”) schrift ontleend. De humanisten bevonden dat deze *codices antiquissimi*, ook meestal *emendatissimi* waren. Zij kopieerden inhoud en vorm met grote nauwgezetheid. Buiten de lettervorm namen zij ook de grote interlinie en de enkele, vrij

¹ M. Meiss, Toward a more comprehensive Renaissance palaeography: *Tlic Art Bulletin*, 42, 1960, 97-112.

² G. Mardersteig, Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario nel Quattrocento: *Italia Medioevale e umanistica*, 2, 1959, 285-307.

³ *CIL* V, 1, 427a; G. Mardersteig, *Felice Feliciano Veronese Alphabetum Romanum*, 1960, 20-21.

brede schrijfspiegel over van de Karolingische handschriften, beide sterk afwijkend van de compact geschreven dubbele kolom van het 'Gotische handschrift. Afgezien van een zeker algemeen en soms moeilijk te formuleren gevoel van regelmaat en verfijning, afgezien ook van het feit dat het humanistische boek soms op papier in plaats van op perkament wordt geschreven, verder afgezien van kleine paleografische details (gestipte *i*, lange *t*, gebruik van medianc ronde *r* of *s*, initiale *v*, afwezigheid van unciale hoofdletters), is het de 15de- en 16de-eeuwse scribae gelukt de Karolingische minuskel op nagenoeg perfecte wijze na te bootsen.

In het gedrukte boek verschijnt de humanistische minuskel vñj vroeg. De eerste drukkers in Italië waren twee Duitse monniken, Conrad Sweynheim en Arnold Pannartz; omstreeks 1464-1465, dit 12 is een tiental jaar na de vermoedelijke verschijningsdatum van Gutenbergs *Biblia Latina*, vestigden zij zich in het Benedictijnenklooster te Subiaco, een veertigtal kilometer ten zuiden van Rome. De letter van hun eerste werken is nog een mengvorm, een reeds boven vernoemde fere-humanistica. Toen zij na twee jaar verhuisden naar de Eeuwige Stad, gebruikten zij een zuiverder kopie van de humanistische minuskel, die vanaf dat ogenblik naar de plaats van oorsprong, in de vaktaal „Romein” genoemd wordt¹.

Te Rome werkten Sweinheim en Pannartz onder de hoede van Giovanni Andrea de Bussi (1417-1475). Deze humanistische bisschop van Aleria, leerling van Vittorino da Feltre, voormalig secretaris van de Duitse kardinaal en humanist Nicolaus de Cusa, was precies in 1467 door Paus Paulus II (1464-1471) benoemd tot bibliothecaris der Vaticaanse bibliotheek. Vooraleer de drukkunst in Italië was geïntroduceerd, had hij, naar de gewoonte der humanisten, in zijn regelmatige, doch kleine en vrij moeilijk te lezen handschrift, tal van klassieke auteurs gekopieerd, zowel voor de kardinaal van Cusa als voor zichzelf. Geen wonder dus dat hij gretig gebruik maakte van de nieuwe uitvinding der boekdrukunst, om bij dit werk van uitgave en verspreiding der klassieke auteurs, zich te laten bijstaan door deze proto-typografen. In de geschiedenis der klassieke filologie bekleedt hij een welhaast unieke plaats als uitgever der *editiones principes* van niet minder dan acht klassieke auteurs: Cicero's *Litterae ad Familiares*, in 1457; Cicero's *de Oratore*, *Brutus*, *Orator*, Apuleius, Aulus Gellius, Caesar, Lucanus, Vergilius, Livius, alle in 1469; ten-

1 G. Morison, Early humanistic script and the first Roman type: *The Library*, 24,1943,1-29.

slotte Silius Italicus in 1471¹. Al deze auteurs, zoals overigens ver» schillende Kerkvaders (Augustinus, Hieronymus, Lactantius), werden bij Schweinheim en Pannartz gedrukt. Zoals het past bij een bedrijf dat zich als integraal humanistisch voordoet, is de uiterlijke vorm van deze Romeinse incunabelen helemaal op het humanistische handschrift gekopieerd. Dit geldt ook en vooral van de letter, die in haar verder gebruik en onder de naam „Romein” een onstuitbare uitbreiding tegemoet zal gaan.

De primauteit van Rome als geboortestad van de allereerste humanistische letter is aangevochten geworden door Straatsburg. In deze oude Rijnstad, waar ook Gutenberg nog gewerkt had, was de druktechniek van het eerste begin af, goed ingeburgerd. De tweede drukker van Straatsburg was Adolf Rusch, die een eigenaardige doch onmis-
13 kenbare romein gebruikte in een ongedateerde druk van Durandus' *Rationale divinorum officiorum*². Het exemplaar van deze uitgaaf dat in de Universiteitsbibliotheek te Basel berust, heeft een ongetwijfeld authentieke eigendomsinscriptie die de datum van 1464 draagt. Rusch zou dus drie jaar voor Rome de romein geïntroduceerd hebben. Nadere studie bracht echter aan het licht dat de datum 1464 een verschrijving moet zijn voor 1474 en dat het eerste gebruik van Rusch' romein dient verschoven tot de volgende zeker gedateerde editie, Rabanus Maurus' *Encyclopaedia*, gedateerd „voor 20 Juli 1467”, hetgeen ons op ongeveer dezelfde datum als die van het Romeinse lettertype brengt.

Na Rome en Straatsburg is het Venetië dat een belangrijke rol speelt in deze geschiedenis. De typografie werd er in 1469 ingevoerd door Johannes da Spira, die nogmaals Cicero's *Epistolae ad Familiares* uitgaf. Het jaar daarop, in 1470, begon een ingeweken Fransman en
14 goudsmid, Nicolas Jenson, een reeks Latijnse uitgaven, nogmaals inzettend met Cicero's *Epistolae ad Atticum*. Deze drukken zijn gezet in een romein die, naar het oordeel van velen, nauwelijks ooit werd overtroffen. Men mag aannemen dat vanaf dit ogenblik, op kleinere, slechts voor de vakman merkbare details na, de wordingsgeschiedenis van de romein afgesloten is.

Venetië's meest beroemde drukker, om velerlei redenen overigens, is Aldus Manutius; van 1495 tot 1515 publiceerde hij er, onder het teken van de dolfin en het anker en met het daarbij zeer aangepaste devies „Festina lente”, een grote reeks publicaties, alle uitmuntend

¹ Sandys, op. cit., 2, 103.

² V. Scholderer, Adolf Rusch and the earliest Roman types: *The Library*, 20, 1939, 43-50.

naar vorm en inhoud. In zijn *De Aetna* van Pietro Bembo (1495) en 15
de *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), beroemd vooral wegens de 85
Renaissance-illustraties van uitzonderlijke kwaliteit, gebruikt hij de
perfecte romeinen, gesneden door een der grootmeesters van de
lettersnijkunst, Francesco Griffo da Bologna.

Ten noorden der Alpen had de romein zware tegenstand vanwege
•de gotiek te trotseren. Om deze overigens met even goed gevolg te
overwinnen als in Italië. Als letter verdwijnt de gotiek in Italië
gedurende het eerste kwart der zestiende eeuw, in Frankrijk gedurende
het tweede kwart, in Spanje en in Engeland gedurende het derde
kwart, in de Nederlanden — waar nationale en religieuze motieven
ingevolge de Tachtigjarige Oorlog meespelen — eerst in de loop
der 17de eeuw. Duitsland nam, ondanks zijn bloeiend humanisme,
romein niet over. Luther wou in de eigen taal, het Duits, en in de
eigen letter, de Fraktur, gelezen worden. Nochtans, in de betrekke- 16
lijk korte periode tussen het doordringen van het humanisme in
Duitsland en het ontstaan der Hervorming, had de technisch op hoog
peil staand Duitse typografie twee der voornaamste Romeinen der
15de en 16de eeuw voortgebracht.

De Augsburgse meester-drukker Erhard Ratdolt, één der zeer
groten onder de vroege drukkers, gebruikte de eerste voor een
epigrafisch album, samengesteld door de bekende Conrad Peuting-
inger (1465-1547). Boven werd er reeds gewezen hoeveel
onze hoofdletter aan de latijnse epigrafie te danken heeft. Op
haar beurt dankt de epigrafie zeer veel aan de typografie. Voor-
aleer deze laatste een ruime verspreiding van epigrafische vondsten
mogelijk maakte, bleef de beoefening der epigrafie het voorrecht
van zeer weinigen. Met Ciriaco van Ancona (1391-1450) en de
reeds vermelde Felice Feliciano (1433-1480) zijn de voornaamsten
vernoemd¹.

Na de uitvinding van de typografie, wordt de epigrafie tot dé
voornaamste hulpwetenschap der „Altertumswissenschaft” en de
eerste uitgevers hebben niet alleen aan de inhoud nicuu ook aan voor-
stelling bijzonder veel aandacht geschonken. Anders zou het nauwe-
lijks te verklaren zijn dat Erhard Ratdolt voor het dunne, nauwelijks
zestien biz. tellende, werkje van Conrad Peutinger, *Romanae vetustatis
Fragmenta in Augusta Vindellicorum et eius dioecesi* geen vrij gemakkelijk
en goedkoop te maken houtsneden liet vervaardigen, doch er een

¹ R. Weiss, Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia dal XII secolo al Sacco di Roma del 1527: Rinascimento, 9, 1958, 141-201.

speciale, duidelijk lapidair geïnspireerde romeinse kapitaal voor sneed.

17 Een vijftien jaar later verscheen Johann Huttichs *Collectanea Antiquitatum in Urbe atque agro Moguntino repertarum*. Dit werk verscheen te Mainz in 1520 bij Johann Schoeffer. De kapitalen zijn er van een bijzonder cultuurhistorisch belang, hoewel het niet zeker is dat zij; speciaal voor het werk van Huttich werden gemaakt. Froben, de bekende Baselse drukker, gebruikt ze immers reeds vanaf 1517. Daaruit mag men echter niet dadelijk besluiten dat de kapitalen niet voor Huttich gemaakt werden, want zijn boek was reeds in het voorjaar 1517 beëindigd. De voorrede immers dateert van 25 Juli 1517. De publicatie van dit werk bleef echter zolang achterwege ofwel wegens de verre reizen van de auteur in het buitenland, ofwel door het late klaarkomen der houtsneden waarin de inscripties werden gevat. De eerste afbeelding is een sarcofaag voor een jongen, Lucius Speratus Desideratus, die in de binnenplaats van Johann Schoeffer zelf stond en wellicht mag de stelling geopperd worden dat de typografische letter op de vorm zelf van deze inscriptie gebaseerd was. Zekerheid hierover kan men echter niet meer verkrijgen daar het kunstwerk ondertussen verdwenen is¹.

Het cultuurhistorisch belang van deze letter is voornamelijk tweërlei: ten eerste is zij de romeinse kapitaal bij uitstek geworden, gebruikt in alle transalpijnse drukken gedurende geheel de zestiende en in sommige landen tot in de zeventiende eeuw, en ziet men ze bijvoorbeeld op de titelpagina van nagenoeg alle Erasmus-drukken; ten
18 tweede is nog een reeks matrijzen van deze letter bewaard in het
19 Museum Plantin-Moretus, zodat zij tot oudste nog bewaarde lettertypes ter wereld behoort.

Drie nieuwe lettertypes liet, allicht gedreven door dezelfde motieven, Petrus Apianus, de geleerde wiskundige en hoogleraar te Ingolstadt, graveren voor zijn *Inscriptiones Sacrosanctae vetustatis* (1534). De
20 kwaliteit der letter is echter enigszins onder de maat en zij kende geen grote verspreiding.

De andere opvolgers van deze epigrafische eerstelingen, als de
21 *Epigrammata antiquae Urbis Romanae* (Rome, Mazochi, 1521) en de
22 werken van onze eigen Martinus Smetius, Justus Lipsius, Janus
23 Gruterus tot en met het *Corpus inscriptionum latinarum* doen beroep op gewone typografische middelen steeds om de inhoud der inscriptie weer te geven, niet om hun uiterlijke vorm te bestuderen.

¹ CIL, XIII, 2, 1, 7112.

Deze uitwendige vorm van de romeinse kapitaal wekte ondertussen een bijzondere belangstelling vanuit een gans andere hoek: schilders, schrijfmcesters, calligrafen, architecten, cartografen, interesseren zich vanzelfsprekend voor het ontwerp van deze letter, waarmede zij voor hun werk meer en meer te maken kregen. Aan deze belangstelling dankt men een grote reeks zogenaamde „letterboeken”. Wij citeren de bijzonderste in chronologische volgorde: de reeds vernoemde Felice Feliciano (ca. 1460); Damiano Moyllo (ca. 1480); Luca Pacioli (1509); Sigismondo Fanti (1514); Ludovico degli Arrighi Vicentino (1523); Giovanni Antonio Tagliente (1524); Albrecht Dürer (1525); Leonhard Wagner (voor 1522); Giovanbattista Verini (1527); Geoffroy Tory (1529); Giovanbattista Palatino (1540); Vespasiano Amphiareo (1548); Juan de Yciar (1550); Wolfgang Fugger (1553); Ferdinando Ruano (1554); Giovan Francesco Cresci (1560); Johan Neudörffer (1560); Luca Horfei (ca. 1590)¹. 23a- 32

Getrouw aan de rationaliserende opvatting der Renaissance trachten zij de Romein, zoals het menselijk lichaam of het perspectief te vatten in geometrische figuren of mathematische formules. Hoewel men niet zeggen kan dat een in wezen complex structuur als die van lettervorm binnen vooropgestelde schemata te vatten is, dient men in ieder geval te erkennen dat het mede dank zij de intense bedrijvigheid der zojuist vernoemde ontwerpers is, dat de romein gedurende de 16de eeuw haar definitieve vorm vindt.

De uitwerking van deze vorm is, in hoofdzaak, een prestatie van Parijse typografen. De belangrijkste hiervan zijn zonder twijfel Simon de Colines en Claude Garamont.

Simon de Colines († 1545) behoort tot die typische oudste generatie van prototypografen, voor wie geen enkel aspect van het ambacht vreemd was². Hij was tegelijkertijd een voortreffelijk lettersnijder en -gieter, een perfect drukker, en een uitgever, wiens uitgaven tot de beste van hun tijd behoren. Hij leefde overigens in de grote tijd van het Parijse humanisme. Als drukker-uitgever was hij de opvolger van Henri Estienne, wiens weduwe hij huwde; hij werd aldus tot de stiefvader van de beroemde humanist en drukker Robert Estienne (Stephanus). Levend tijdens de regering van de italianiserende Frans I, wist hij auteurs als Lefèvre d' Etaples en Erasmus aan zich te binden. Van deze laatste drukte hij de *Colloquia* in een oplaa van niet minder 33

¹ C. Bonacini, *Bibliografia delle arti scritte*, 1953; E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, 1966.

² *Dict. biographie française*, 9, 1961, 245-249.

dan 24000 exemplaren; en wellicht had hij dit getal nog ver overschreden, ware het niet dat de Parijse faculteit van theologie het werk als ketters had verboden. Wat de illustratie en decoratie betreft, breekt hij ook af met de nochtans grote traditie van laat-getinte
28 illustratiekunst te Parijs. Hij doet regelmatig beroep op Geoffroy Tory, de eerste grote naam van de Franse Renaissance-kunst.

Op dezelfde manier zal hij, samen met zijn stiefzoon, Robert Estienne, systematisch de nieuwe letter, de romein, in zijn typografie verwerken. Men mag zeggen dat hij de eerste volwaardige Renaissance-typograaf is, werkend ten noorden der Alpen. Zijn romeinen zijn nog iets zwaarder dan de lichtere Italiaanse handen, die de voorkeur van Estienne zullen hebben, in vorm en afwerking evenwel benaderen zij het lettertype, dat latere eeuwen als norm zullen aanvaarden. Deze perfecte vorm van de romein zowel in kapitaal als minuskel, komt na de periode van zoeken en trachten tijdens de eerste helft der zestiende eeuw, tot stand in het werk van Frankrijk grootste letter-
34 snijder, Claude Garamont († 1561)¹.

Deze eenvoudige en, naar maatstaven van geld of persoonlijke invloed gemeten, onfortuinlijke ambachtsman was de lettersnijder van de groten der 16de-eeuwse typografie, van Robert Estienne en van Christoffel Plantin. Hij heeft de romein gemaakt tot een geluidloos, onopvallend en derhalve volmaakt voertuig voor alle voorname drukken van zijn eigen en van de volgende generaties. In de geschiedenis der letter is hij voor de eeuwen die komen een nieuw begin. Vóór hem, werkt de epigrafische en calligrafische letter inspirerend op de typografie; na hem (en in grote lijnen tot heden toe) beïnvloedt het typografische ontwerp de lettervorm in of op andere materie.

Het Museum Plantin-Moretus is de enige instelling die nog authentieke Garamont-romeinen bewaart. Zijn, op bevel van Frans I en
35 naar een handschrift van Angelos Vergetios gemaakte „Greco du
36 Roy”², worden thans te Parijs, in de Imprimerie Nationale bewaard.
36a De virtuositeit en de gecompliceerdheid van dit Grieks staan in felle tegenstelling met de eenvoud die Lascaris aanpreeft en die Garamont zelf in de romein beoefende.

De romeinen van Garamont hebben ook in onze gewesten, waar zij vooral door Plantin werden ingevoerd, een grote invloed gehad. Gedurende de zestiende eeuw werd zijn letter dan ook niet zelden gekopieerd. De enige van onze landgenoten, die daarbij een zekere

¹ H. Carter, *Sixteenth Century French typefounders*, 1967, 40-41.

² V. Scholderer, *Greek printing types*, 1927.

oorspronkelijkheid aan de dag legde was de Gentenaar Hendrik van den Keere († 1580); hij maakte zijn letter over het algemeen iets 37 37 zwaarder, daar zij dienden gebruikt voor een lezerspubliek, dat in grote mate nog de veel donkerder gotiek gewoon was te lezen.

Boven hebben wij aangestipt dat de nieuwe „littera antiqua” of humanistische minuskel ontstond helemaal in het begin van de 14de eeuw, te Florence in de omgeving v JU Coluccio Salutati. Op dezelfde plaats, in dezelfde omgeving, in dezelfde djd, ontstaat een andere letter, insgelijks geïnspireerd op de antieke kapitaal en de Karolingische minuskel, de cursief of italieek.

De „littera cursiva” werd uitgevonden door Niccolo de Niccoli, 10 een Florentijns humanist levend in de tijd van Cosimo de Medici (1363-1437), geen calligraaf maar een filoloog, die er in de eerste plaats op uit was *vlug* over een goede en leesbare tekst der klassieke auteurs te beschikken ¹. Formele, esthetische elementen die een rol speelden in het schrift van een Poggio Salutati of van zijn opvolgers, golden niet voor hem, die vooral snelheid onjuistheid op het oog had. Deze drang heeft de mutatie van de humanistische minuskel („formata”) tot „cursiva” veroorzaakt: het essentiële kenmerk van de humanistische cursief is de helling naar rechts toe en de vervanging van sommige enigszins moeilijke vormen van de staande minuskel, als *a* en *g*, door eenvoudigere, meer open vormen. Dat men hier wel degelijk van een innovatie spreken mag, bewijst het feit dat Poggio Bracciolini’s *manus velox*, geen humanistica doch het gewone lopende semi-gotische schrift was, dat hij van zijn jonge jaren af had gebruikt ².

De nieuwe cursief werd al vlug populair bij de humanisten van het einde der 15de eeuw, Pomponio Leto (1428-1497), Bartolomeo san Vito (1435-ca. 1518), Antonio Sinibaldi (1443-), en Pietro Cennini (1444-), zoon van de beroemde Florentijnse goudsmid.

In de loop der 15de eeuw wordt zij hèt schrift bij uitstek ook der noordelijke humanisten. Erasmus schreef ze en Gerard Mercator pro- 38 pageerde ze. Sedertdien is zij definitief opgenomen in het Europese schrijfpatroon.

Langs de meer geraffineerde vormen van de „italienne” en „anglaise”-schriften heen, vormt zij nog steeds de basis van ons huidig lopend schrift ³.

¹ Ullman, 59-78.

² Ullman, 48.

³ A. Fairbank-B. Wolpe, Renaissance handwriting, 1960.

De typografische versie van de humanistische minuskel zag het
39 licht in de allereerste jaren der 16de eeuw. De „italiek”, zoals ze in
vakkringen genoemd wordt, werd voor het eerst gebruikt door de
beroemde Venetiaanse drukker Aldus Manutius in 1501. Het eerste
boek in de nieuwe lettersoort gedrukt was een Vergilius; hoewel als
tekstuitgaafhet kleine octavo-drukje niets bizonders was, toch kenden
40 men ten minste besluiten uit de vele nabootsingen, die alle pauselijke
en Venetiaanse privileges, alle plechtige oproepen vdi Aldus zelf ten
spijt, vrijwel onmiddellijk met de typografische nieuwigheid wed-
ijverden. De „littera aldina”¹ is, zoals haar geschreven voorbeeld,
de corsiva, een minder plechtige letter dan de romein, door Aldus
gebruikt in zijn reeks uitgaven van klassieke auteurs in klein formaat,
in wezen de eerste reeks „pockets” in de geschiedenis der drukkunst.
Zij werd bedoeld als zelfstandige tekstletter, geschikt voor gebruik in
een compleet boek, een kenmerk dat de italiek gedurende de 16de
eeuw behoudt. Het is slechts vanaf de 17de eeuw dat de italiek onder-
geschikt wordt aan de romein, en alleen nog in gebruik blijft voor
citaten, voorwoord en dgl.

De graveur van de eerste italiek is gekend: Aldus zelf roemt hem
in het voorwoord van de Vergilius als volgt:

*In grammatoglyptae laudem.
Qui graiis dedit Aldus, en latinis
Dat nunc grammata sculpta daedaleis
Francisci manibus Bononiensis.*

De boven reeds vernoemde Francesco Griffo da Bologna komt aldus
de eer toe de graveur, misschien zelfs de ontwerper te zijn van deze
nieuwe lettersoort. Als kapitalen gebruikte hij, naar het voorbeeld
der handschriften, normale rechte kapitalen, van klein formaat. Het
is slechts in het midden der 16de eeuw, wanneer, zoals reeds aange-
geleid, de typografie het spoor van het handschrift verlaat, dat bij de
italiek ook hellende kapitalen worden gesneden, een evolutie waar-
voor vooral de Franse graveur, Robert Granjon, een tijdgenoot van
Garamont, verantwoordelijk is.

¹ A. S. Osley, The origins of Italic type: Calligraphy and palaeography. Essays presented to
A. Fairbank. 1965, 107-120.

De illustratie

Was de terugkeer tot de Oudheid wat betreft het letterbeeld objectief gezien geen volledig succes, de terugkeer naar de antieke illustratie was dit nog minder. Dit is in het geheel niet verwonderlijk. Het humanisme heeft een duidelijke afkeer van het geïllustreerde boek. Voor deze houding zijn er verschillende plausibele oorzaken aan te halen¹. Er is vooreerst de grote eerbied voor het „woord” der Oudheid als dusdanig: het humanisme cultiveert een φιλολογία in de enge zin van de etymologie. En een illustratie van Cicero, van Vergilius of van gelijk welke antieke auteur is, in de ogen van de humanisten, een onbetrouwbare, onhistorische barbaarsheid, waartoe alleen de Middeleeuwen in staat konden zijn. Ten tweede en hierbij aansluitend, waren zij meer dan afgeschrikt door de wijze waarop de middeleeuwse illuminatoren hun oudheid had aangekleed. Wie herkende nog Paris of Caesar in het middeleeuwse harnas, wie vermocht Venus, Helena of Dido te onderscheiden in de rijke gewaden van de middeleeuwse edeldame, in vol ornaat, compleet met hennin en tootschoen?

Dit puriteinse afwijzende standpunt heeft het humanisme niet integraal en absoluut kunnen handhaven. De rijke picturale traditie van West-Europa enerzijds, en de hoge vlucht der plastische kunsten anderzijds bemoeilijkten een strikte toepassing ten zeerste. Aldus ziet men in het boek der *late* Renaissance wel een zekere aandacht ontstaan voor de illustratie. Deze kan ingedeeld worden in drie grote stromingen. Vooreerst is er het voortleven van de „naïeve” middeleeuwse illustratie, nagenoeg alleen in het volksboek.

Ten tweede is er de eigen Renaissance iconografische traditie, die voortgaande op klassieke teksten — en alleen op deze — zich een voorstelling vormde van de antieke voorstelling, doch geen of weinig rekening hield met de gegevens der archeologie. Deze „literaire” traditie evolueert voornamelijk onder invloed der protestantse en katholieke hervorming tot een symbolische richting waardoor het mogelijk werd het antieke, in essentie onchristelijke, gegeven te aanvaarden in een christelijke omgeving. De omvangrijke hoeveelheid der zogenaamde emblemata-boeken der 16de en 17de eeuw moet men tot deze traditie rekenen.

Ten slotte, als laatste der drie, ontstaat gedurende de laatste, „erudiete”, fase van het humanisme, de archeologische traditie, die voor-

¹ E. P. Goldschmidt, *The printed book of the Renaissance*, 1950.

namelijk door archeologie en numismatiek de externe realiteit der oudheid tracht te benaderen. Deze traditie vindt vooral in het grote platenboek haar bekroning, nadat zij vanaf het einde der 15de eeuw fundamenteel het subsidiaire aspect der boekdecoratie (frontispices, omlijstingen, initialen) in een antieke (of als dusdanig geldende) richting had omgebogen. Deze soort „nieuwe” decoratie was overigens het enige picturale element dat het humanisme in zijn boeken volmondig aanvaardde.

Ondertussen hoeft het niemand te verwonderen dat de humanisten hypercritisch stonden tegenover de boekillustratie, waarmee zij alleen maar huiverend konden kennismaken in de onherkenbare versie, ontsproten aan de pen of het penseel van de middeleeuwse „viri obscuri”. Evenmin ware het billijk hen te verwijten dat zij daarmee een niet onbelangrijk aspect van het antieke cultuurgoed veronachtzaamden. Immers een appreciatie van wat de Oudheid heeft gepresteerd op het gebied der boekillustratie is slechts een vrij recente verworvenheid der wetenschap¹.

De klassieke filologie der 19de en 20ste eeuw heeft lange tijd gemeend dat de boekillustratie een typisch fenomeen was van de laat-antieke periode. Men situeerde, indien niet direct de oorsprong, dan toch de grote vogue in de 4de en 5de eeuw na Christus, toen de antieke literatuur systematisch van de papyrusrol op het perkament werd overgeschreven. Kortom, de illustratie was een codex-fenomeen.

Door een grondiger studie van de overigens zeldzame handschriften der late Oudheid en de vroege Middeleeuwen werd aangetoond dat de boekillustratie zeer rijk heeft gebloeid gedurende gans de Oudheid en dat deze traditie tot in de Karolingische handschriften vrij goed bewaard bleef. Vanaf de 11de-12de eeuw echter greep een restructuratie der vormen plaats. De geschiedenis en legenden van Troje, van Alexander, van Aeneas en van de Romeinse keizers worden opgenomen in en getransfigureerd door het volle middeleeuwse leven. De antieke heldenfiguren worden Middeleeuwers evengoed als Karel de Grote, Godfried van Bouillon, Lohengrin, of Tristan en Isolde. Dat betekent dat in de late Middeleeuwen deze klassieke figuren deelachtig worden aan een presentatie die wel rijk, somptueus, ja geraffineerd is, maar ook onhistorisch en in absolute tegenstelling staat met alles wat de humanist over de Oudheid wist en voelde. Ook in verband met de illustratie, mag het herhaald worden dat het onjuist

¹ E. Bethe, *Buch und Bild im Altertum*, 1940; K. Weitzmann, *Illustration in roll and codex. A study of the origin and method of textillustration*, 1947.

is dat de Renaissance de Oudheid herontdekte. De Middeleeuwen hadden een zeer belangrijk deel van de antieke literatuur, van de antieke mythologie bewaard, maar zij hadden ze zo vervormd en geassimileerd dat ze nagenoeg onherkenbaar werden.

In de laat-middeleeuwse miniatuur speelt de Boergondische boekkenner een doorslaggevende rol. De vreugde aan het picturale, aan kleur en beeld zit diep geworteld in de artistieke geplogenheden van onze middeleeuwse gewesten. Het is dan ook niet te verwonderen dat wanneer op het einde der 15de eeuw, de typografie bezit neemt van het literaire domein, vanuit de Nederlanden en vanuit Duitsland een middeleeuwse iconografische stroom vertrekt, waarin het humanisme niet het minste contact met de Oudheid vermocht te ontdekken. Doch vooraleer dit aspect weer in detail te behandelen, is het thans wellicht tijd eerst een meer systematisch overzicht van de geschiedenis der illustratie te geven.

Van de antieke boekillustratie zijn slechts uitermate schaarse overblijfselen tot ons gekomen. En, wat tot ons kwam, behoort in hoofdzaak tot de zeer late oudheid (4de - 6de eeuw). Dit laatste feit, samen met een zin uit Plinius' *Naturalis Historia* (XXV, 8) waaruit zou blijken dat er tijdens de klassieke oudheid grote principiële bedenkingen tegenover de illustratie bestonden¹, heeft ten onrechte de mening doen ontstaan dat, zoals boven reeds aangestipt, de boekillustratie een typisch fenomeen is van de codex, een boekvorm die omstreeks de 4de eeuw na Chr. de papyrusrol vervangt.

De papyrologie en het daarop gebaseerde nieuwe onderzoek hebben echter aangetoond dat reeds vanaf vele eeuwen voor Christus de illustratie een belangrijke plaats in het boekbedrijf innam. Men luidt er thans rekening mee dat onze oudste geïllustreerde codices niet aan het begin van een nieuwe techniek doch wel ergens in het midden achter een eeuwenoude ontwikkeling dienen geplaatst.

Niet alleen werden natuurwetenschappelijke werken met afbeeldingen van planten, dieren, sterrebeelden, of met anatomische, geometrische en astronomische figuren verlicht, niet alleen legde men echte plaatwerken aan zoals de bekende (doch verloren) *Hebdomades vel de imaginibus* van M. Terentius Varro, een portrettenverzameling van 700 *virii illustres* omvattend, doch ook werden zuiver literaire werken geïllustreerd. In deze laatste categorie zijn ons handschriften van Homeros, Vergilius, Terentius bewaard. Toch blijft het een feit

¹ *Pictura fallax est coloribus tam numerosis praesertim in aemulationem naturae, multumque degenerat transscribentium fors varia* (Bethe, 30).

dat de moderne onderzoeker zich in hoofdzaak slechts langs de omweg van andere iconografische media (vaasschilderingen, reliëfs) of via latere, voornamelijk Karolingische, handschriften een beeld kan vormen van de oorspronkelijke antieke boekillustratie.

42 Abstractie makend van de belangrijke oud-Egyptische illustratie (b.v. van het Dodenboek) en van de recentere, doch weinig omvangrijke vondsten in de Griekse en Latijnse papyri, behoort de Ilias-codex van de Ambrosiana te Milaan tot de oudste geïllustreerde handschriften, die tot ons kwamen. Deze codex wordt gedateerd van de 3e tot de 5e eeuw; hij is ons slechts als fragment bewaard. In zijn huidige staat omvat hij 58 miniaturen van de 240 die de volledige codex geraamd wordt te hebben omvat. Het handschrift is daarenboven in slechte staat; hetzelfde geldt voor de overigens niet spectaculaire illustraties. Niettemin is het duidelijk dat, stilistisch gezien, deze miniaturen behoren tot de picturale school van de vroege keizertijd. Hun naturalistische en drie-dimensionale visie contrasteert scherp met de natuurvreemde, decoratieve, vlakke kunst der latere eeuwen.

43 Veel beter bewaard zijn de illustraties van twee onzer oudste Vergilius-handschriften, beide thans in het bezit der Vaticaanse bibliotheek. De codex *Vaticanus latinus* 3225 (F) en de zogenaamde *codex*
44 *Romanus* (R = Vat. lat. 3867), respectievelijk uit de IIIe-IVe en de Ve-VIe eeuw vormen samen een schoolvoorbeeld dat toelaat de enorme afstand tussen de twee stijlen, zoeven *grosso modo* als „antiek” en „middeleeuws” beschreven, te meten. De illustraties van de *Romanus* zijn zelfs zo onbeholpen dat de Nolhac gesuggereerd heeft het handschrift niet in de 5e doch in de 8ste eeuw te plaatsen.

45 De beroemde Dioscurides-codex van de Weense Nationalbibliotheek, uit de 6de eeuw daterend, brengt ons op het gebied van de natuurwetenschappen. De auteur was militair geneesheer onder Nero; op zijn naam staat (wellicht mede door de voortreffelijke waarde der illustraties) de meest beroemde farmacopee der Oudheid. Onder de titel *Περὶ ὕλης ἰατρικῆς* (*De materia medica*) behandelt hij in vijf boeken de voornaamste animale, vegetale en minerale geneesmiddelen. Het Weense handschrift geeft hiervan een bewerking uit de Byzantijnse tijd, terwijl het oeuvre van Dioscurides zelf een bewerking is van het kruidboek van Krateuas, lijfarts van Mithridates (1ste e. v. Chr.). De invloed van Dioscurides is zeer groot geweest zowel in de Arabische geneeskunde, als in het Westen, via de school van Salerno.

¹ Mélanges d'archeol. et d'hist. [de l']Ecole française de Rome, 4, 1884. 328-329. Zie ook Bethe, 134, n. 20.

Naar antieke gewoonte begint dit pracht-handschrift (het werd gecalligrafeerd voor een Byzantijnse edeldame, Julia Anicia, rond 512) met een portret van de schrijver. Op een gelijkaardige manier beginnen overigens ook de oudste Vergilius- en Terentius-handschriften.

Deze blijkbaar typisch antieke gewoonte heeft noch gedurende de Middeleeuwen noch tijdens de Renaissance een directe navolging gekend. Onrechtstreeks herleeft de traditie echter wel in het Evangelisten-portret en in het architecturale frontispies, zo typisch voor het gedrukte boek der 16de-17de eeuw¹.

Doch meer nog dan in het overigens geslaagde auteurs-portret ligt het belang van deze Dioscurides-codex én in het feit dat wij hier te doen hebben met het oudste met zekerheid gedateerd en gelokaliseerd handschrift der vroeg-Byzantijnse miniatuurkunst én in het feit dat men hier een directe echo kan opvangen van de wellicht ongemeen rijke en belangrijke natuurwetenschappelijke illustratie van het late hellenisme en van de vroege keizertijd. Terecht heeft men zijn bewondering uitgesproken voor de precisie en de getrouwheid waarmee de byzantijnse calligraaf en miniaturist de ongetwijfeld op hoog niveau staande archetypus heeft nagevolgd².

De invloed van de Dioscurides op de middeleeuwse botanische illustratie is zeer belangrijk geweest. Niet alleen leefde hij voort in de direct onder zijn naam overgeleverde handschriften, maar zelfs werden andere botanische tractaten met zijn illustraties gecontamineerd. Dit is o.m. het geval met de Pseudo-Apuleius van Leiden (Vossianus latinus, 46 Q 9), een 7de-eeuwse kopie van een 15de-eeuws latijns herbarium.

Een vergelijking der illustraties hiervan met die van de Dioscurides toont aan dat de middeleeuwse illustrator niet voortging op een rechtstreekse observatie van de af te beelden plant, doch dat hij afhankelijk was van de beeldtraditie van Dioscurides.

De middeleeuwse illustrator verandert evenwel een belangrijk element van de naturalistische laat-antieke uitbeelding. Hij verwijderd zich van een exacte weergave en begeeft zich meer en meer op het pad van een gestyleerde en niet-naturalistische weergave. Het is in de geschiedenis der plantkunde een algemeen bekend feit dat vanaf de late oudheid tot de late middeleeuwen geen enkele nieuwe plant gereproduceerd werd, doch dat de plantboeken steeds, rechtstreeks 47, of onrechtstreeks, teruggaan op antieke voorstellingen, en wel in 48

¹ H. D. L. Vervliet, *Les origines du frontispice architectural*: Gutenberg-Jahrbuch, 1958, 222-231.

² K. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex*, 1947, 135-136.

hoofdzaak op die van de Dioscurides. Het gedrukte boek van de late Middeleeuwen volgt het zelfde spoor als zijn handschriftelijke voorganger : geen rechtstreekse studie van de natuur, evenmin een slaafse kopie, doch een steeds verder gaande stilisering, in sommige gevallen tot het louter ornamentale toe. Dit is o.m. hierdoor te verklaren dat in de scriptoria of werkplaatsen ten Noorden der Alpen niet het minste visuele contact mogelijk was met de meestal zuidelijke planten. Een verklaring dezer laat-middeleeuwse afbeeldingen kan men dan meestal slechts geven wanneer men, de traditie volgend, tot de laat-antieke modellen opklimt.

Dit kan worden geïllustreerd aan de hand van de editio princeps van de Pseudo-Apuleius, uitgegeven in 1481-1483 te Rome door Johannes Philippus de Lignamine; zij geeft een exacte kopie van een 9de-eeuws handschrift van Monte Cassino.

- 49 Hierop volgt de grote „Herbarius Maguntie impressus”, een productie van Peter Schoeffer te Mainz (1484). De afbeeldingen zijn voor deze periode goed verzorgd en hebben merkelijk bijgedragen tot het succes van dit boek. In de Nederlanden is deze traditie o.m. vertegen-
50 woordigd door „Den Herbarius in dijetsche” uitgegeven te Antwerpen door Govaert Bac in 1511.

Omstreeks 1530 keert zich de botanische illustratie, onder invloed der naturalistische Renaissance-schilderkunst en der zich verder ontwikkelende wetenschappen, van de traditionele middeleeuwse „symbolische” vormgeving af en wendt zij zich weer naar een meer natuurgetrouwe reproductie. Voorafgegaan door de prachtige botanische tekeningen van een Da Vinci, van een Dürer, zijn het vooral de kruidkundigen Otto Brunfels (1532), Leonhart Fuchs (1543), Pier Andrea Mattioli (1565), die toonaangevend zijn voor de nieuwe stijl. Hun opvatting wordt in de Nederlanden tegen het einde der 16de
51 eeuw opgevangen door de illustre trits, Dodoens, De Lobel, Clusius en in de 17e en 18de eeuw tot hoge bloei gebracht o.m. door
52 Crispijn van de Passe de Jonge (1614) en Maria Sibylla Merian († Amsterdam, 1717)¹.

Enkele eeuwen na de Dioscurides-traditie begint die van een andere Hellenistische wetenschapsman, Aratus van Soli (3de e. v. Chr.). De oudste handschriften van zijn *Φαινόμενα*, een literair-wetenschappelijke verklaring van de betekenis der sterrebeelden, dateren uit de Karolingse periode. Deze vroeg-middeleeuwse handschriften schijnen

¹ Cl. Nissen, Die botanische Buchillustration, 1951.

in veel gevallen niet alleen een vrij zuivere tekst te geven, maar ook, wat betreft de illustratie, nauwkeurig de antieke modellen te hebben gecopieerd.

De meest bekende Aratus-codex is de Leidse *Vossianus latinus* Q. 79. 53 Het handschrift is geschreven in een mooie *capitalis rustica*, daterend uit het midden der 9de eeuw. Het is herkomstig uit het scriptorium van het klooster Altumvillare (Hautvilliers, nabij Reims), één der belangrijke centra der Karolingische boekkunst. Uit ditzelfde scriptorium stamt o.m. ook een onzer oudste geïllustreerde Terentius-handschriften, de *Parisinus*, waarover dadelijk meer.

Het Leidse handschrift geeft niet de oorspronkelijke Griekse tekst van Aratus, maar wel een Latijnse herdichting in hexameters, die aan Germanicus, Tiberius' stiefzoon, wordt toegeschreven. Naast deze bewerking door Germanicus, kent men er nog door Cicero, Manilius, Hyginus, Avienus, wat wel op de grote populariteit van Aratus wijst. Het is een probleem of de oorspronkelijke versie van Aratus reeds geïllustreerd was. Men vermoedt dat de lezer de tekst eerder volgde op een grote hemelbol¹. Anderzijds neemt men wel aan dat de *Καταστερισμοί* („Sterrebeelden”) van de bekende Alexandrijnse filoloog en bibliothecaris, Eratosthenes van Cyrene (3e e. v. Chr.) wel geïllustreerd was en dat deze illustratie op haar beurt in de latere Aratusbewerkingen o.m. in die van Germanicus, werd overgenomen.

De illustratie van de Leidse codex is duidelijk en misschien wel rechtstreeks beïnvloed door een antiek handschrift. In de regel bevat iedere miniatuur de figuur van één sterrebeeld, technisch en esthetisch behoorlijk getekend, tegen een achtergrond van nachtelijk blauw. Gouden stippen op de figuren duiden de sterren aan. De krachtige, naturalistische vormgeving herinnert duidelijk aan de schilderkunst der Oudheid, zoals die ons uit de fresco's van Pompei bekend is. Hier hebben wij dus te doen — en dit is wel een uitzonderlijk geval — met een getrouwe weergaaf van het antieke model. Als voorbeeld kan men het sterrebeeld Cassiopeia nemen. Het wordt voorgesteld als een tronende vrouw met uitgestrekte armen, haar (duidelijk Hellenistische) kledij bestaat uit een chiton, over de schouder heen geslagen, die de borst half ontbloot laat en een himation rond heup en benen. Een eeuw later zal Cassiopeia in de codex Sangallensis 250 weergegeven worden, getooid in de rijk versierde kleding van een Byzantijnse prinses, terwijl haar houding verward is in de typisch

¹ Weitzmann, 72.

yroeg-middeleeuwse conventionele houding. Hier ziet men duidelijk de overgang van een laat-antieke naar een post-Karolingische vorm-
54 geving. Hetzelfde dient gezegd van het andere Leidse handschrift, omstreeks 1025 geschreven door Ademar de Chabannes in Limoges (*Vossianus Latinus* 15 [XIII]), dat ons in een mengbundel 40 illustraties van de zogenaamde „Aratus latinus” geeft.

In de loop der volgende eeuwen verliezen de Aratea miniaturen ieder contact met de oude vormgeving en worden zij steeds grilliger. Hercules wordt voorgesteld als Sint Miçliiel, Jupiter als een jurist, Saturnus als een krijgshaftige ridder ¹.

De Renaissance zal afstand nemen van de middeleeuwse aanpas-
55 singen en vertekeningen. In 1600 publiceerde de jonge Hugo Grotius bij Raphelengius te Leiden een geïllustreerde Aratus-uitgaaf, waarvan de kopergravures door Jacob de Gheyn rechtstreeks teruggaan op deze van het Karolingische handschrift. Het late humanisme knoopt aldus terug aan bij de antieke iconografische traditie ². In nog meer detail kan, aan de hand van enkele mooie Leidse handschriften, de traditie van de Terentius-illustratie gevolgd worden. Met Plautus en Vergilius is Terentius één der zeldzame klassieke auteurs wier handschriftelijke traditie tot in de Oudheid opklimt. De *Bembinus*, thans *Vaticanus lat.* 3226, dateert immers uit de 4e-5e eeuw n. Chr. Naast deze oude traditie, onderscheid men de twee takken der zogenaamde Calliopius-handschriften. De oudste exemplaren van deze recensie, genoemd naar een laat-antieke, verder onbekende corrector, Calliopius, dateren uit de 9e-10e eeuw. Zij vormen het uitgangspunt van een omvangrijke reeks afstammelingen. Terentius immers, veel meer dan de libertijnse Plautus, was gedurende de Middeleeuwen zeer populair. Het aantal Terentius-handschriften heeft men geraamd op een 450. Daarenboven kennen wij uit de inkunabelperiode een 40-tal edities en een 300-tal uit de 16de en 17de eeuw. Door deze overvloed aan documentatie kan men in geval van Terentius, wellicht beter dan waar ook, de ontwikkeling van de iconografie³ volgen vanaf de antieke modellen tot aan de uitlopers der late Renaissance.

De Karolingische handschriften met de hun door oudheid beïnvloede illustratie, is ten onzent vertegenwoordigd door de Leidse *Lipsianus* 26. In deze codex is alleen het eerste stuk, de *Andria* verlucht,

¹ J. Segnee, *La survivance des dieux antiques*, 1940, 134-135.

² A. W. Byvanck, *De platen in de Aratea van Hugo de Groot*: Meded. Kon. Ned. Akad. Wet., afd. Letterk., N.S. 12, 1949, 169-235.

³ L.W.Jones-C. R. Morey, *The miniatures of the mss. of Terence*, 1930-32.

en dan nog maar tot scène 3 van het derde bedrijf; voor de overige miniaturen werd wel plaats gelaten, doch zij bleven onuitgevoerd. Qua illustratie is de *Lipsianus* 26 zeker niet van een zeer hoge kwaliteit; de andere Karolingische handschriften, de *Vaticanus latinus* 3868, de *Parisinus latinus* 7899, de *Ambrosianus* H 75 geven een illustratie die nog veel dichter bij de oudheid staat. Zo zijn b.v. in laatstvernoemde handschriften de maskers der toneelspelers duidelijk weergegeven.

De *Lipsianus* staat reeds een stap verder in de evolutie: de maskers zijn niet meer te onderscheiden, de kleding is in verschillende details reeds gemoderniseerd, of meer stereotiep weergegeven, maar niettemin geven de sobere, essentieel de handeling illustrerende schetsen, een beeld, zonder enige virtuositeit voorzeker, maar toch een beeld dat niet al te zeer van de betere handschriften afwijkt. Voor het andere Leidse Terentius-handschrift, de *Vossianus* Q 38, uit de 11de eeuw, geldt dit echter niet meer. Hier heeft zich de illustrator volkomen van de traditie losgemaakt: van een getrouwe kopie kan men hier in geen geval meer spreken.

De personages zijn hun masker verloren en hun houding reflecteert niet meer — zoals 111 de oudere handschriften — de duidelijke mimiek en de gestes van het antieke theater; integendeel, zij handelen en wandelen als gewone Middeleeuwers; de in de oudere handschriften vrij summier aangeduide opbouw van de scènes wordt nu omgebouwd tot een imposante architectuur met burchten, kantelen inclus. Hier wordt een nieuwe frisse miniatuurkunst geboren, die gewoon plezier heeft in de volle rijkdom van het kleurenpalet, doch meteen zich volkomen bevrijdt van iedere imitatie van het antieke gegeven, van de oude klederdracht, van de oude gebarentaal. Hier worden mensen weergegeven die men alle dagen zag, en bergen, en weiden, en huizen. Men is er werkelijk getuige van de allereerste aanzet van een eigen, zich later specifiek ontwikkelende, middeleeuwse miniatuurkunst.

Het beste volgt men deze overgang aan de hand van een bepaalde scène. Nemen wij bijvoorbeeld de begincène van de *Andria*, waarin de vader, Simon, zijn dienaren wegstuurt, behalve Sosia, zijn vrijgelatene, en aan deze zijn plannen ontvouwt om de huwelijkstrouw van zijn zoon Pamphilus op de proef te stellen. Men kan de iconografie van deze scène nagaan in de oudste traditie, b.v. van de *Vaticanus* in de evoluerende van de *Lipsianus*, in de nieuwe van de *Vossianus*. In het eerstgenoemde handschrift is de handeling logisch en, naar het ons voorkomt, getrouw naar het antieke voorbeeld gekopieerd, d.w.z.

met een uiterst sobere encenering, met een levendig gebarenspeel» met maskers, met een juiste opstelling der personages, die attributen dragen in overeenstemming met de (overigens niet al te klare) tekst» Men bemerkt duidelijk de voorbereiding van het huwelijksfeest en de slaven die de voorraad voor het feest binnendragen.

In de *Lipsianus* is deze voorstelling vereenvoudigd doch niet helemaal onjuist weergegeven. Toch valt reeds te noteren de afwezigheid der maskers en de stiling van de gedrapeerde gewaden. Zeker is veel van de virtuositeit der antieke illustratie verloren gegaan.

De *Vossianus* van nauwelijks enkele decennien later, heeft iedere zin voor getrouwe kopie verloren. Vrijelijk wordt hier de tekst geïnterpreteerd en geassimileerd naar een eigentijds, middeleeuws patroon. Het is het eerste begin van geheel nieuwe periode in de iconografie. Bij het einde der Middeleeuwen mondt deze evolutie uit in de zogenaamde *Térence des ducs*, een Franse Terentius-vertaling, thans in het Arsenal te Parijs (ms.25 71-77), waarin de middeleeuwse miniaturist de Oudheid moderniseert en volledig eigentijds voorstelt. Deze laatmiddeleeuwse traditie is het die doorwerkt in de incunabelen en vroege drukken.

Vol vreugde aan de herwonnen technische bekwaamheid, zijn de late Middeleeuwen voortgegaan in de richting van de aanpassing aan het eigentijdse en van het scheppen van nieuwe thema's. Werkelijk ontelbare middeleeuwse handschriften zijn hiervan de decoratieve en kostbare getuigen; bepaald verkeerd immers zou het wezen te menen dat de Middeleeuwen zich bepaalden tot het transformeren van oude iconografische tradities. Klassieke auteurs, die tot dan toe aan iedere illustratie ontsnapt waren, zoals Livius of Cicero, of andere, die er zich werkelijk moeilijk toe leenden, als Aristoteles, worden tot grotere belering en met intense vreugde voor het picturale, geïllustreerd.

- 59 Als voorbeeld citeren wij hier de befaamde Livius-codex van de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage. Dit handschrift bevat een Franse Livius-vertaling door Pierre Bersuire, vriend van Petrarca en gedurende het laatste kwart der 14e eeuw prior van het klooster St. Eloi te Parijs. Dertien uiterst fijne miniaturen verlevendigen de tekst. Zonder schroom heeft de miniaturist Aeneas en zijn gezellen als middeleeuwse ridders uitgebeeld, met kruisboog en hellebaard; zonder enig bedenken bouwen middeleeuwse handwerklieden een middeleeuwse omwalling rondom Rome en wordt iedere veldslag als een eigentijds riddertornooi voorgesteld.

Een zelfde naïeve doch verfijnde modernisatie kan men constateren in de ladjnse Vergilius, in de *Histoires Troyennes* van Guillaume de 61
Faily, in een Franse vertaling van Plinius' *Panegyricus ad Traianum*, 62
alle uit de 15de eeuw en alle thans in het bezit der Koninklijke Biblio-
theek te 's-Gravenhage. De laatste codex is dan nog in zover op-
merkelijk dat vijf nagenoeg identieke miniaturen achtereenvolgens
dienst doen om Cicero's *Pro Marcello*, de reeds vernoemde Plinius,
een humanistische bewerking van Lucianus en van Plutarchus te
illustreeren.

Uit deze voorbeelden wordt het duidelijk dat in de middeleeuwse
illustratie, wat de Oudheid betreft, niet de minste neiging naar
historische getrouwheid, niet de minste reminiscentie van een antieke
vormgeving meer aanwezig is. Uit geen der personages, evenmin uit
hun kledij, uit de afgebeelde gebouwen, of uit de algemene atmosfeer
ademt enige klassieke geest; integendeel, men staat hier voor minia- 59-69
turen die de exacte replieken zijn van de illustraties der eigentijdse
ridderromans, novellen en geschiedkundige verhalen. De bedoeling
van de middeleeuwse miniaturist is zelden of nooit de waarheids-
getrouwe reconstructie van een historisch gegeven, maar wel de
suggestie van een bepaalde dramatische handeling of situatie. Dat het
hierbij om Trojanen, Grieken of Romeinen ging speelde al evenmin
een rol als wanneer het om Germaanse helden of om Franse of Boer-
gondische ridders ging.

In deze „modernisatie” hebben de noordelijke landen en meer in
het bijzonder onze eigen Boergondische gewesten een voorname rol
gespeeld. Het geïllumineerde middeleeuwse handschrift is in hoofd-
zaak een prestatie van Noord-Franse, Nederlandse en Duitse scrip-
toria. Daarentegen is het Italiaanse aandeel verwonderlijk klein, ja
onbeduidend. De Renaissance heeft dit fenomeen zo mogelijk nog
geaccentueerd, zodanig dat men op een bepaald ogenblik spreken
kan van een nagenoeg absolute afwijzing van de illustratie.

De Italiaanse Renaissance las haar klassieke auteurs in een sobere,
niet geïllustreerde tekst: zij schreef ze over met grote zorg, in een
schrift dat zij niet als „modern”, doch als „antiqua” betitelde, met een
incipit opgehoogd met goud of kleur, en, voor de minst gestrengen,
verlucht met een versierde initiaal of omraming — doch altijd zonder 6,7
illustratie.

De grote namen der Renaissance-calligrafie, een Poggio Salutati,
een Niccolo de Niccoli, een Pomponio Leto hebben nooit een ge-
illustreerd handschrift gemaakt. Evenmin of nauwelijks hebben hun

7 maecenassen of opdrachtgevers, de Medici, de Montefeltri, de Hongaarse Corvini, ecu geïllustreerd handschrift in hun bibliotheek toegelaten. Zoals boven reeds aangestipt waren de humanisten te zeer begaan met de wederontdekking van het *woord*, om in het beeld iets anders dan een spelbreker te zien.

Wanneer op het einde der 15de eeuw de drukkunst de Renaissance binnentreedt, wanneer dus overtalrijke edities van klassieke auteurs dank zij de nieuwe techniek het licht zien, wordt deze houding niet gewijzigd: geen enkele van de honderden edities van klassieke auteurs
71 gedrukt voor de Terentius van 1493 bevat ook maar één illustratie. Dit kan niet als toevallig worden beschouwd, wanneer men daarnaast het feit legt van de weelderig bloeiende illustratie in het niet-klassieke boek. Bovendien stellen wij vast dat in de bewerkingen der klassieken in de volkstaal, illustraties wél toegelaten werden. Het minder geleerde publiek was blijkbaar niet zo kieskeurig en daarenboven ook gewoon aan het geïllustreerde handschrift, zodat het de illustratie niet aanzag als een aanslag op de historische waarheid, maar als een prettige visuele afwisseling bij het moeizame werk van de lectuur. Zo verschijnen er te Napels in 1478 de Italiaanse „Epistole di Ovidio” met twintig houtsneden, te Lyon in 1483 de Franse Enéide met enkele ruwe, door Duitse modellen geïnspireerde, illustraties, in 1485 een geïllustreerde vertaling van Valerius Maximus. Parijs drukte in hetzelfde jaar, 1485, een eerste verluchte *César*; te Ulm verscheen in 1486,
70 een geïllustreerde uitgaaf van Terentius’ Eunuchus in Duitse vertaling. In Venetië zag een geïllustreerde Italiaanse Livius het licht in 1493. In de Dogenstad verschenen verder in 1497 Ovidius’ „Metamorphoses”, geïllustreerd met prachtige houtsneden in Renaissance-stijl.

Terentius (en dat is niet verwonderlijk wanneer men zich herinnert wat wij boven zegden) is de eerste klassieke auteur van wie de originele tekst geïllustreerd werd. Johan Trcchsel, een drukker van Duitse
71 afkomst, publiceerde deze uitgaaf in 1493 te Lyon. De uitgaaf, die, qua illustratie, aansloot bij de laat-middeleeuwse Terentius-handschriften, werd verzorgd door een landgenoot, de humanist, later als drukker bekend, Jodocus Badius Ascensius. De illustratie van dit boek begint — niet met een auteursportret, doch met een verwante illustratie: de afbeelding namelijk, van de auteur (of misschien van de commentator) in zijn bibliotheek. Daarop volgen 151 houtsneden, die 160 passages illustreren: een voor deze periode opmerkelijk lage frequentie. In vele geïllustreerde incunabelen immers wordt niet zelden een ander, voor onze moderne ogen, niet noodzakelijk verwant

onderwerp voorgesteld met dezelfde houtsnede, die soms enige bladzijden vroeger iets geheel anders had geïllustreerd.

De illustratie van deze Terentius — en dit is merkwaardig — is uitdrukkelijk gewild door Badius. In zijn woord tot de lezer (fol. 316) stipt hij aan dat hij de commentaar van Guido Iuvenalis herzag, hij er enige opmerkingen van eigen maaksel aan toevoegde, de blijspelen indeelde volgens de aanduidingen van Aelius Donatus en dat hij, ten slotte, illustraties liet toevoegen, zodat zelfs ongeletterden kennis konden nemen van de inhoud. De titelpagina van deze eerste geïllustreerde Latijnse Terentius vermeldt dan ook speciaal de „familiarissima interpretatio cum figuris unicuique scaenae praepositis”. De illustraties zijn echter nog geheel gebaseerd op de laat-middeleeuwse handschriften, die, zoals boven gezegd, helemaal afwijken van de antieke iconografische traditie. De personages dragen ook in Badius’ uitgaaf middeleeuwse kostumes; zij dragen geen maskers; de scène is een getrouwe reproductie van die van een middeleeuws Mysterieospel. In vormelijke opvatting verschilt deze illustratie niet van deze van de voorafgaande Ulmer „Eunuchus” in Duitse vertaling (1486). Beide zijn even middeleeuws, hoewel het duidelijk is dat beide kunstenaars een verschillende bron hebben gebruikt. Het is evenwel geen toeval dat A. M. Hind, de bekende autoriteit in zake geschiedenis der illustratie, de Lyonese houtsneden in betrekking brengt met de verlichtingstechniek van een Nederlander, Erhard Reeuwich van Utrecht¹. Dus, ook hier, rechtstreekse beïnvloeding van het „figuratieve” Noorden. Goldschmidt gaat nog een stap verder waar hij schrijft dat „practically all designs for all illustrations appearing in early printed books, good or bad, are Netherlandish in origin. The whole idea of the illustrated book qua illustrated book is German or Netherlandish in origine Netherlandish, Burgundian in design, German in technique. It took a whole generation before the native apprentices in the various European countries could emancipate themselves as rivals of the German wood-cutters and could produce more differentiated work in closer harmony with the other pictorial arts as practised around them”².

Zonder dadelijk zover te willen gaan en de oorsprong van een gehele kunsttak voor onze gewesten op te eisen, constateren wij toch dat, wat de uitgaven van Terentius betreft, de illustratie volledig ten noorden der Alpen geconcentreerd blijft. Wij vernoemden reeds Ulm,

¹ A. M. Hind, An introduction to the history of woodcut, 2, 1935, 609.

² Goldschmidt, 38.

1486, en Lyon, 1493. Doch hiermee is de geschiedenis der gedrukte Terentius-illustratie nauwelijks begonnen. Gelijktijdig immers met de Lyonese uitgever, plande Johan Bergmann uit Basel, een geïllustreerde uitgaaf van de latijnse comediedichter. Als ontwerper en graveur was niemand minder aangesproken dan Albrecht Dürer, die van 1492 tot 1494 in de Rijnstad vertoefde. De jonge kunstenaar
72 tekende er 130 illustraties voor de Terentius van Bergmann, die echter van publicatie afzag, toen in 1493 de Trechsel-uitgaaf verscheen. Het merendeel der ontwerpen werd nooit gegraveerd, en de tekening op de houtblokken bleef voor het merendeel ongerept. Hoe groot Dürers kunst ook boven de overige anonieme Terentius-illustrators uitstijgt, radicaal innoveert zij niet en nog steeds blijven dezelfde middeleeuwse klederdrachten, burchten, huizen de oude en steeds jonge Terentius vergezellen¹.

Dezelfde middeleeuwse illustratietrant vindt men terug in de volgende Terentius-uitgaven, o.m. die te Straatsburg verschenen in
73 1496 bij Johann Grüniger. Deze laatste is overigens verantwoordelijk
74 voor nog twee geïllustreerde klassieken, respectievelijk Horatius, in
75 1498, en Vergilius, in 1502, waarop verder nog nader wordt ingegaan. En tot in het midden der 16de eeuw illustreert men Terentius
76 76op de middeleeuwse manier. Nog in de „Grand TERENCE en francois”, verschenen te Parijs bij Jean Petit in 1539, vindt men dezelfde illustratie, weliswaar opnieuw gegraveerd, doch in dezelfde oude stijl terug.

Het is in Italië, te Venetië, in 1497, dat de eerste Terentius geïllustreerd in Renaissancestijl het licht ziet; gedrukt door Lazaro Soardi
77 vertoont deze uitgaaf, zoals ook de herdruk van 1499, een zeer goed getekende illustratie in een volledig nieuwe, veel lichtere, stijl. Hier dringt de Renaissance in de typografie van de klassieken door. Maar, wonder genoeg, zij dringt alleen door in de vorm. De illustraties zijn namelijk gebaseerd op de Lyonese Trechsel-editie van 1493, echter zo dat de middeleeuwse omgeving, klederdracht, enz. vervangen worden niet, zoals men verwachten zou, door antieke, doch door een vormgeving van de Italiaanse Renaissance. Het is dan deze „geïtalianiseerde” illustratievorm die de middeleeuwse aflöst in de
78 Terentius-uitgaven der late 16de eeuw, ook ten Noorden der Alpen.

Nochtans is en blijft de Terentius-illustratie een uitzondering. De andere klassieke auteurs worden omzeggens niet geïllustreerd. In tegenstelling met de schrijf- of drukletter, die het humanisme aan zijn

¹ Hind, 2, 333-334.

inzichten aanpaste, heeft het de illustratie niet veranderd, het heeft ze gewoonweg nooit aanvaard voor zijn „eredienst van het woord”. Het overigens ongemeen rijke en op het hellenisme teruggaand iconografisch genie van de schilder- en beeldhouwkunst der Renaissance, zo weelderig bloeiend met de steun van Kerk en prinses, vond geen genade in de ogen van deze generatie schoolmeesters, die, absolute koningen in hun domein, steeds hier of daar een oude tekst wisten te vinden om de artistieke vormgeving te censureren. Het is geen toeval dat in het jongste werk van Levi d’Ancona over de Florentijnse miniatuur der 14de, 15de en 16de eeuw¹ men tevergeefs één enkele illustratie met klassieke inslag zal zoeken. De miniaturen die er in voorkomen zijn nagenoeg allemaal godsdienstig van inhoud.

Wat betreft de Oudheid heeft de Renaissance-illustrator, al naar gelang van omstandigheden, talent of neiging, zijn toevlucht gezocht in andere soorten publicaties, dan de hem ontzegde oude auteurs. Het zijn voornamelijk en in een willekeurige volgorde: de illustratie van volwaardige prentenboeken (van de portretten, over de antieke ruïnen, tot de kleine emblematabundel); de archeologische en wetenschappelijke illustratie; de aangepaste decoratie „à l’antique” van initialen of titelpagina’s; de illustratie, ten slofte, van volksboeken met antieke inslag of, zoals de Middeleeuwen het destijds zegden, met „matière de Rome”. In ieder geval en ook buiten het gebied der boekillustratie heeft de eruditie zwaar, al te zwaar gedrukt op de late 16de- en op de 17de-eeuwse kunst, zoals men ten onzent bij voorbeeld in de historische en mythologische taferelen van een Rubens kan waarnemen.² Aan dit conflict tussen eruditie en kunst komt eigenlijk maar een einde wanneer de scheppende kunstenaar zich van de Oudheid afwendt en zich door het landschap, de eigen omgeving en de eigen gevoelswereld zal laten inspireren. Het domein dat het langst weerstand biedt tegen deze stormloop van de geleerdheid is zonder twijfel dat van het volksboek of beter van het boek in de volkstaal. Hier, op dit gebied, was ook de middeleeuwse herschepping van de oudheid het sterkst vertegenwoordigd. Wij hadden immers reeds boven de gelegenheid er op te wijzen dat de Middeleeuwen de Oudheid niet vergeten, doch slechts verkleed hadden en dat de middeleeuwse kunstenaar volledig willekeurig, naar het ons thans schijnt, de Oudheid transponeerde in zijn eigen omgeving, zijn eigen wereld.

¹ M. Levi d’Ancona, *Miniatura e miniatori a Rrenze dal XTV al XVI secolo*, 1962.

² L. van Puyvelde, *Les sources du style de Rubens: Rev. beige arch.*, 21, 1952, 23-53

Populair waren ondertussen de antieke verhalen wel. Guido de Colonna's *Historia Trojana* (1287) behoort tot de meest bekende en de meest gedrukte in dit genre, dat vooral succes kende in de late middeleeuwen, toen het wat betreft de belangstelling, met de autochtone ridderroman, kon wedijveren. De Koninklijke Bibliotheek te 79 Brussel bezit van Colonna's werk een 15de-eeuws handschrift (hs. 9264) dat geillumineerd werd te Bergen. De miniatuur van fol. 1 is niet alleen een weergave van de belegering van een middeleeuwse stad, zij is daarenboven een slaafse kopie van een gedeelte uit een miniatuur van de middeleeuwse ridderroman Girart de Roussillon, omstreeks 1448 in hetzelfde Bergen gekopieerd en verlucht.

Het Boergondische hof heeft in de ontwikkeling van deze antieke themata en van hun illustratie een niet onbelangrijke rol gespeeld. De hofkapelaan van Philips de Goede, Raoul Le Fèvre, schreef in 1463 zijn bekende „Histoire de Troie”, en later zijn „Fais et prouesses de Jason”, dit laatste als herinnering aan de stichting van de Orde van het Gulden Vlies in 1429. Van beide werken, steeds geïllustreerd in middeleeuwse stijl, zijn talrijke vroegdrukken bekend.

Hoe willekeurig de middeleeuwse miniaturist met de antieke iconografie ook moge omspringen, er kwam toch een ogenblik dat hij in de hem omringende vertrouwde vormen niet of niet onmiddellijk aanknopingspunten vond. Hoe Medusa bij voorbeeld, of Janus voorstellen? Deze en soortgelijke vragen deden al vlug de nood voelen aan een gids, aan een soort handleiding voor de iconografische beschrijving, in het bijzonder wat betreft de uiteraard vreemde wereld van de antieke mythologie. Zo ontstonden er een vrij omvangrijke reeks vulgariserende handboeken, wier iconografische traditie tot ver in de 17de eeuw haar invloed zal uitoefenen.

Twee auteurs dienen in dit verband meer speciaal vermeld. Ten eerste die van een bewerking van Ovidius' *Metamorphoses*, de z.g. *Ovidius Moralizatus*, en ten tweede die van Boccaccio, *Ovidius' Metamorphoses* werd in het eerste kwart der 14de eeuw van een stichtelijke commentaar voorzien door een auteur met onzekere identiteit, soms aangeduid als Thomas Waleys, een Engels Dominicaan, soms als Petrus Berchorius of Pierre Bersuire, een Frans Benedictijn en vriend van Petrarca. De eerste geïllustreerde druk van dit 80 werk staat op naam van de beroemde Brugse vroeg-drukker Colard Mansion (1484); zijn graveur werkt nog helemaal in de middeleeuwse trant, doch reeds in een brede, open, hoewel nog enig onbeholpen vormgeving. Het Parijse (ms. fr. 137) en het Kopenhaagse handschrift

(ms. Thott 399) wier illuminaties de graveur tracht te kopiëren, zijn door een studie van M. D. Henkel bekend¹.

Een verdere bewerking van dit werk is het *Libellus de imaginibus deorum*, waarin als het ware lichaamsdeel per lichaamsdeel de anatomie der oude goden wordt beschreven aan de hand van citaten uit de klassieke of middeleeuwse auteurs. De iconografie wordt aldus opgebouwd niet op één, eventueel kritisch uitgezochte, tekst, maar op een reeks disparate literaire bronnen. Het zijn als het ware mozaïeken, waarbij iedere passus een steentje vormt. Daaruit vloeit het kunstmatige, soms het potsierlijke aspect van deze afbeeldingen van goden voort, getooid met alle attributen, die hun ooit werden toegekend en die zij nauwelijks kunnen torsen. Ontworpen zonder contact met de archeologie ontstaat uit deze „Liber de imaginibus deorum” een hele generatie goden, louter gebaseerd op de literaire traditie.

Zo vergaat het bij voorbeeld Mars, die voorgesteld wordt, gehelmd, in woede ontstoken, staande op een wagen, met een zweep in de hand en begeleid door een wolf. Deze bizarre voorstelling, die men evenwel niet zelden ontmoet, gaat terug op de beschrijving van het *Libellus*, dat ze op zijn beurt ontleende aan Petrarca, die ze zelf had gecompileerd uit Servius en Statius. In de Franse vertalingen en ook o.m. in de *Metamorphoses* van Colard Mansion en in dezes voorbeeld het ms. Thott 399 wordt de zweep door een vlegel vervangen omdat de illustrator voortging op het franse *flayeu* in plaats van op het oorspronkelijke *flagellum*.

Naast Ovidius' *Metamorphoses* en het *Libellus de imaginibus deorum* spelen ook Boccaccio's werken over de klassieke oudheid een belangrijke rol. De *Genealogiae deorum*, de *De casibus virorum illustrium*, 80a-
de *De claris mulieribus* van de auteur van de beroemde honderd vertellingen worden thans niet meer gelezen en zijn zo goed als verbeten, 84
doch cultuurhistorisch zijn ze van groot belang. Weinig boeken hebben een grotere invloed gehad op onze moderne voorstelling van de Griekse en Romeinse mythologie en geschiedenis. Voor de opbouw van voorstellingen als van „Kleopatra en de adder” en de „De dood van Lucretia” waarvoor geen antieke voorbeelden bestaan, is deze, thans vergeten, literatuur determinerend geweest. Onmiddellijk dient er aan toegevoegd dat Boccaccio's werken ons zonder twijfel een stap dichter hebben gebracht bij een meer waarheidsgetrouwe weergave van de antieke wereld dan de twee genoemde voorgangers.

¹ De houtsneden van Mansion's „Ovide Moralisé”, 1922.

Weliswaar blijft ook Boccaccio nog in de middeleeuwse lijn wanneer hij aan de antieke fabel of legende veelal een verdoken allegorische, ja soms christelijke betekenis wil toekennen. Toch is in zijn werk de Renaissance duidelijk voelbaar aan de uitgebreidheid der gecompliceerde bronnen, en wegens het, weze het indirect, gebruik van Griekse auteurs.

De eerste druk van Boccaccio's *De Genealogia deorum* zag in 1472 het licht te Venetië en men kent Italiaanse herdrukken tot het einde der 16de eeuw. Het is een constante inspiratiebron geweest voor de vormgeving van de Oudheid gedurende geheel de Renaissance. Op enkele genealogische tabellen na zijn deze uitgaven echter niet geïllustreerd.

Boccaccio's *De Claris mulieribus* kende een eerste druk in 1473 te Ulm bij Johann Zainer, die meteen voor een Latijnse en Duitse uitgaaf zorgde. Beide uitgaven zijn geïllustreerd met niet minder dan 79 (voor 81) illustraties. Druk en illustratie werden ijverig gekopieerd 82 te Augsburg (1479), Leuven (1487), Straatsburg (1488) en in een Spaanse vertaling te Zaragossa (1494). De Parijse, insgelijks geïllustreerde editie door Antoine Vêrard (1493) heeft een andere iconografische traditie. Het succes dat deze geïllustreerde Boccaccio's hadden ten Noorden der Alpen, is des te opvallender daar men geen Italiaanse uitgaaf kent voor 1506.

Boccaccio's *De casibus virorum illustrium* is het ongeveer op dezelfde wijze vergaan. De editio princeps dateert van 1474/1475 (Straatsburg, Georg Husner) en is niet geïllustreerd. De volgende Franse vertalingen 83 (Brugge, Colard Mansion, 1475; Lyon, Matthias Huss, 1483; Paris, 84 J. Dupré, 1483/1484; Vêrard, 1494) en de Spaanse uitgaaf (Sevilla, M. Ungut, 1495) zijn wel geïllustreerd. De eerste Italiaanse uitgaaf dateert van 1545.

De moraliserend-literaire strekking, kenmerkend voor deze werken, is geheel de Renaissance door blijven doorwerken, alsof auteurs en kunstenaars een alibi zochten voor hun heidense belangstelling. Hieruit ontspruit ook een bijzonder belangwekkend, hoewel thans lang overleden, genre, dat van de symboliek. Deze wordt aangewakkerd zowel door de aanwezigheid te Rome van niet weinige Egyptische obeliskken, uit de Romeinse aarde gedolven door de beginnende archeologie en meestal bedekt met talloze hiërogliefen, als door de lectuur van de eerste afschriften of der editio princeps van Horapollo's *Hieroglyphica* (Aldus Manutius, 1505), wiens symbolisch mysterieuze

verklaring der hieroglyphen de Egyptologie gedurende eeuwen op een dwaalspoor zou houden. Aldus ontstaan er gedurende de 16de eeuw een reeks prachtig geïllustreerde uitgaven, die de antieke en Renaissance-vormenwereld tegelijkertijd op een moeilijk toegankelijke, ja volledig onverstanebare en meest verrukkelijke wijze voorstellen.

De meest bekende publicatie in deze reeks is zonder twijfel Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*, de enige geïllustreerde 85
uitgave (1499), die de persen verliet van Aldus Manutius, de humanistische drukker bij uitstek. De opzet van het werk is dubbel: het brengt ons vooreerst het verhaal van een tocht, die Poliphilus in een droom onderneemt naar zijn geliefde Polia; maar daarenboven is het één lofzang op de kunst en cultuur der oudheid. De auteur van het werk is onbekend. Meestal wordt hij geïdentificeerd met Francesco Colonna, een Italiaanse Dominikaan, wiens naam voorkomt in het acrostichon, gevormd door de beginletters van de 38 hoofdstukken van deze allegorische roman. Oorspronkelijk in het Latijn geschreven, is deze thans slechts bekend in een Italiaanse vertaling, die, doorweven met Latijnse, Griekse en Hebreeuwse woorden, met neologismen en woorden van eigen vinding, zeer moeilijk verstaanbaar is. De illustratie (door een onbekende graveur) is echter van uitzonderlijk belang; zij wordt als het ware een canon, die de toekomstige vormen bepaalt, waarin de oudheid zal dienen afgebeeld te worden.

De *Hypnerotomachia Poliphili* werd geen boek om uit te leren of om in te lezen, maar een boek om naar te kijken. De kunstenaars der volgende generaties hebben het grondig geplunderd in hun nood aan visuele voorstellingen van de Oudheid. Ook en vooral ten Noorden der Alpen, waar de echte overblijfselen der oudheid zeldzaam waren, is het de bijzonderste inspiratiebron der volkomen nieuwe decoratieve vormen der Renaissance. Zijn succes lag niet in de tekst, wel in zijn dolfinen, zijn festoenen en guirlandes, zijn bucrania.

De emblemata-boekjes bieden ons een andere, iets discretere, vorm waarin symboliek, gehuld in vormen der Oudheid tot het publiek werd gebracht. In tegenstelling met de voorgaande, niet zeldzame doch evenmin alledaagse, publicatie groeide het emblemata-genre uit tot een weergaloos boekhandelsucces. Geïntroduceerd omstreeks 1531, door Andrea Alciati, een Milanees jurist, beleefde het emblemata- 86
boekje gedurende de twee volgende eeuwen een bijna onoverzienbaar aantal herdrukken, bewerkingen, navolgingen. Men raamt een volledige bibliografie van dit genre op meer dan 1000 nummers. In onze

streken werd het ge vulgariseerd door de Planrijnse uitgaven van Alciati zelf, van Hadrianus Junius, van Joannes Sambucus. In het Nederlands vond het genre vooral beoefenaars in de persoon van Bredero, Hooft, Cats.

Een minder populair en meer geleerd facet van deze Renaissance-symboliek bieden ons de handboeken van antieke voorstellingen. Boven werd reeds aangetipt dat de Hypnerotomachia PoliphiU als dusdanig dienst deed, doch deze bevatte geen volledig en systematisch overzicht en was derhalve slechts dienstig voor het ontwerpen van ornamenten in de nieuwe stijl. Vanaf het midden der 16de eeuw ontstaan er vooral in Italië een reeks handboeken die de kunstenaar konden helpen bij het uitbeelden van antieke motieven. Wij citeren in chronologische volgorde: Lilio Giraldi, (*De deis gentium historia*, Basel, 1548), Natale Conti (*Mythologia*, Venetië, 1551), Vincenzo 87 Cartari (*Le immagini degli dei degli Antichi*, Venetië, 1556), Cesare 88 Ripa (*Iconologia*, 1593).

Het zijn vooral de afbeeldingen van Ripa's werk, dat nagedrukt wordt tot het einde der 18de eeuw, die de canon zullen vormen voor de meeste geschilderde of beeldhouwde allegorieën of antieke voorstellingen tot in de 19e eeuw toe. In deze „Bijbel der symbolen” is het symbolische motief dat sedert de late Middeleeuwen de voorstelling der antieke godheden veelal vergezelde, gedreven tot het uiterste, die de oude inspiratie nagenoeg helemaal verbergt. Wat oorspronkelijk de afbeelding van een bepaalde godheid was, wordt nu gebruikt als voorstelling van een abstractie. Narcissus evolueert tot „de ijdelheid”, AEolus tot „de wind”, Aphrodite, ja zeker, tot” de kuisheid.”

Naast de literaire en de emblematische illustratie ontspringt bij het einde der 15de en gedurende de 16de eeuw een derde stroom antiek gerichte iconografie aan het algemene interesse voor de Oudheid. De archeologische illustratie is zonder twijfel de meest objectieve van de drie zo juist vernoemde richtingen. Nochtans was ook hier het begin volop in middeleeuwse trant.

Eén der eerste geïllustreerde drukken is die van Flavius Vegetius, *De re militari* (4e e. n. Chr.); het werd in het Frans vertaald als *l'Art de la Chevalerie*, en uitgegeven door Antoine Vérard te Parijs in 1488. Het werk werd, zoals overigens boven vermelde Franse vertaling van 90 Caesar (1485), met dezelfde houtsneden verlucht als die reeds dienst hadden gedaan voor Jacques Millets *L'Istoire de la destruction de Troye* (1484). Onnodig te zeggen dat deze passe-partout-oplossing helemaal in de lijn van de noordelijke, middeleeuwse vormgeving bleef.

Vitruvius' *De Architectura* is het eerste werk waarvan de illustratie de oudheid zou benaderen. De editio princeps (ongedateerd, doch ca. 1486) kwam te Rome van de pers en van Eucharius Silber; zij is niet geïllustreerd, evenmin overigens als de twee volgende edities.

De illustratie begint met de vierde druk (Venetië, 1511) en komt tot haar volle ontplooiing in de vijfde (Como, 1521), een Italiaanse vertaling door Cesare Cesariano, een leerling van Bramante. Deze editie heeft prachtige illustraties die men soms aan Leonardo da Vinci toeschrijft. Een der meest bestudeerde passages in Vitruvius' werk was zonder twijfel de beschrijving in boeken 3 en 4 der kolommen en hun indeling in de Dorisch, Ionisch, Korintische orde. De zin voor evenwicht en harmonie die uit deze antieke bouwmethodologie sprak, kon niet anders dan diepe indruk maken op de kunstenaar van de Renaissance, gewoon aan, doch tevens ontevreden met de ingewikkelde wereld van hout, baksteen en florale decoratie der laat-Gothische architectuur.

Het valt dus in het geheel niet te verwonderen dat het Renaissanceboek over de architectuur een enorm succes tegemoet gaat. De eerste bewerking is een Spaanse: Diego de Sagredo's *Medidas del Romano*, gepubliceerd in 1526 te Toledo, en in Spanje alleen niet minder dan viermaal herdrukt voor 1565. Beter geïllustreerd verscheen hetzelfde werk te Parijs bij Simon de Colines (ca. 1530) onder de titel *Raison de l'Architecture antique*. Hiermee begon een hele reeks Franse uitgaven over Renaissance-architectuur, alle prachtig geïllustreerd, waaronder de Franse Vitruvius (1547) en de werken van Philibert Delorme (1567) als de oorspronkelijkste en de best getekende gelden. De meest gekende omwerking van Vitruvius is ondertussen die van de Italiaan Sebastiano Serlio. Deze Bolognees vertoefde een belangrijk deel van zijn leven in Frankrijk, o.m. te Fontainebleau, waar hij aan het Renaissance-minnende hof van Frans I een grote steun genoot. Hij is evenwel vooral van belang als theoreticus van de nieuwe architectuur. Zijn verschillende boeken *De Architectura* beginnen te verschijnen te Venetië in 1537 en kennen in geheel Europa, o.m. ook in de Nederlanden, een aanzienlijk aantal herdrukken en vertalingen, die in onze streken niet weinig hebben bijgedragen tot de overname van de Renaissance én in de bouwkunst, én in de kunst van het gedrukte boek, waar het dienst deed als bron voor versieringsmotieven¹.

De numismatiek is het laatste gebied waar de Oudheid op zee duidede-

¹ H. de la Fontaine-Verwey, Pieter Coecke van Aelst en de uitgaven van Serlio's *Architectuurboek*: Het Boek, 31, 1952—1954, 251-270.

lijke wijze haar invloed laat gelden. De oude munt was ten Noorden der Alpen dikwijls het enige voorwerp van authentieke antieke oorsprong dat beschikbaar was. Het werd met bijzondere zorg verzameld en zijn belang voor de chronologie, de geschiedenis en zelfs de kunst- en cultuurgeschiedenis trok de aandacht van alle ernstige humanisten. Wanneer in 1592 Justus Lipsius zijn *De Cruce*, een overzicht over de foltering aan het kruis in de Oudheid, voor de druk (1593—1594) klaar maakt, verzuimt hij niet aan zijn vriend, de aardrijkskundige Abraham Ortelius, een beschrijving te vragen van de laat-antieke munten met een afbeelding van het kruis, die deze laatste in zijn privé-museum bezat en met deze informatie zijn werk te illustreren.

- 92 Het eerste van een lange reeks publicaties op dit gebied, zijn de *Illustrium imagines* van Andrea Fulvio (Rome, 1517). Fulvio was een gekend romeins archeoloog en adviseerde o.m. Raphael wat betreft de antieke onderwerpen. Meer dan 200 portretten heeft hij aldus van oude munten gecopieerd en in houtsnede weer gegeven. Zijn werk wordt nagevolgd door Johann Huttich, in zijn *Imperatorum et Caesarum Vitae cum imaginibus ad vivam effigiem expressis* (eerste uitgaaf, 1525; tweede uitgaaf, 1534).

- 94 Daarna komt de Italiaanse numismatiek met de werken van Enea Vico (1548), Sebastiano Erizzo (1559) en Giacomo Strada (1559). Het werk van Vico is het meest bekende. De auteur was tegelijkertijd graveur en verzamelaar; hij had onderricht gekregen o.m. van Raphael. Zijn werk munt uit door de getrouwheid van weergave.

- 95 Het werd herhaalde malen herdrukt tot in 1730.

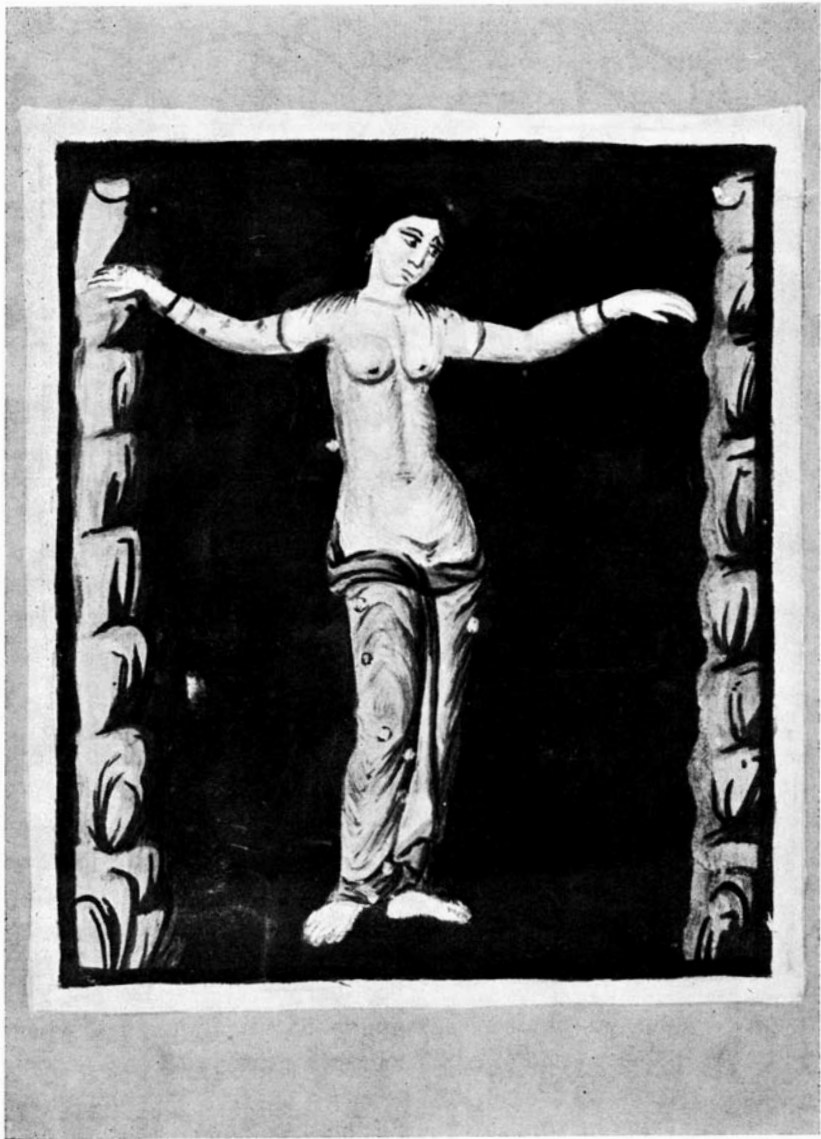
Het grote werk van Strada (1559) geeft ons een zeer sterke, tot tienmaal vergrote, afbeelding van de keizersportret. Het is duidelijk dat de auteur eerder een handboek voor decorators bedoelde te geven dan wel een numismatische monografie. Zoals de oude goden, worden nu ook de oude heersers tot een decoratief element van de Renaissance iconografie.

- Het meest bekende werk der Nederlandse numismatiek in deze tijd staat op naam van de Bruggeling Hubertus Goltzius. Zijn (helaas niet van fictieve munten vrije) *Vivae omnium fere imperatorum imagines a C. Julio Caesare usque ad Carolum V* verscheen te Antwerpen in 1557-1560 in niet minder dan 5 uitgaven. Naast de Latijnse, kent men er ook een Duitse (1557), een Italiaanse (1557), een Franse (1559) en een Spaanse (1560) vertaling van.

De Moretussen (1643) en de Verdussens (1678) gaven er herdrukken

HIEROGLYPHICUM
latinarum, quas
Italicas, cursoriasque
vocat, scribendarum
ratio ✓

*Antwerpiae excudebat Ioannes Ri:
chard, in sole aureo. An. 1549.*



Afb. 2. Aratus (cat. nr. 53)



Née de vire
 cū rē **¶** Trā
 latur **¶** Cy
 commence va
 leri? son. vi.
 liure et est le
 ſmier chap
 pit de chaf

tete pour laquelle recomander il
 fait vng petit prologue et dist **¶** A c
 O chastez qui es le prināpal fonte
 tement du bien et honneur des hom
 mes et des femmes a quoy et cōmēt
 cōmenteroie ie a toy loce Tu hātes
 et gardes les sains fruy de xiste / tu
 touches es pulūnaites de iuno qui
 est ou capitol / Tu es la fermere du
 palais de rōme / tu es avec les dieux
 familiers des empieres augustes / tu
 celebres cōtinuellement le lit de ma
 riage de la gent uliēne / par tes def
 fences sont garmies les noblesses de a
 ge de enfance / pa le regard de ta teite

parūnt et demente la pure et nette
 fleur de ionesse par ta garde en ad
 iugie lescolle marital / soiez dont
 icy presente / et reconnois et que tu
 as voulu estre fait **¶** Trāslatur **¶**
 Que cest de veste et de ses fruy est dit
 ou premier liure ou premier chap
 pitre en la lre / Addiaendū de iuno
 de quoy est parle aussi ou premier
 liure ou chapitre des miracles en
 la lre Nec min? / Escole marital
 estoit vng habit duquel il ne loisoit
 vser a nulle femme / selle n'estoit ma
 tiee et de bonne renommee / Les dieux
 familiers sont ymages quilz auoiet
 en leurs maisons ou en leurs cham
 bres secretes les autres choses sont
 assez cleres

Duy romane rē **¶** Trāslat
 Le premier exemple de cel
 te matre est de lucrece / et
 pour ce que l'histoire est belle et quon

Afb. 4. Valerius Maximus. De dood van Lucretia.
 Exemplaar der Kon. Bibliotheek Brussel (C 176). Cat. nr. 64

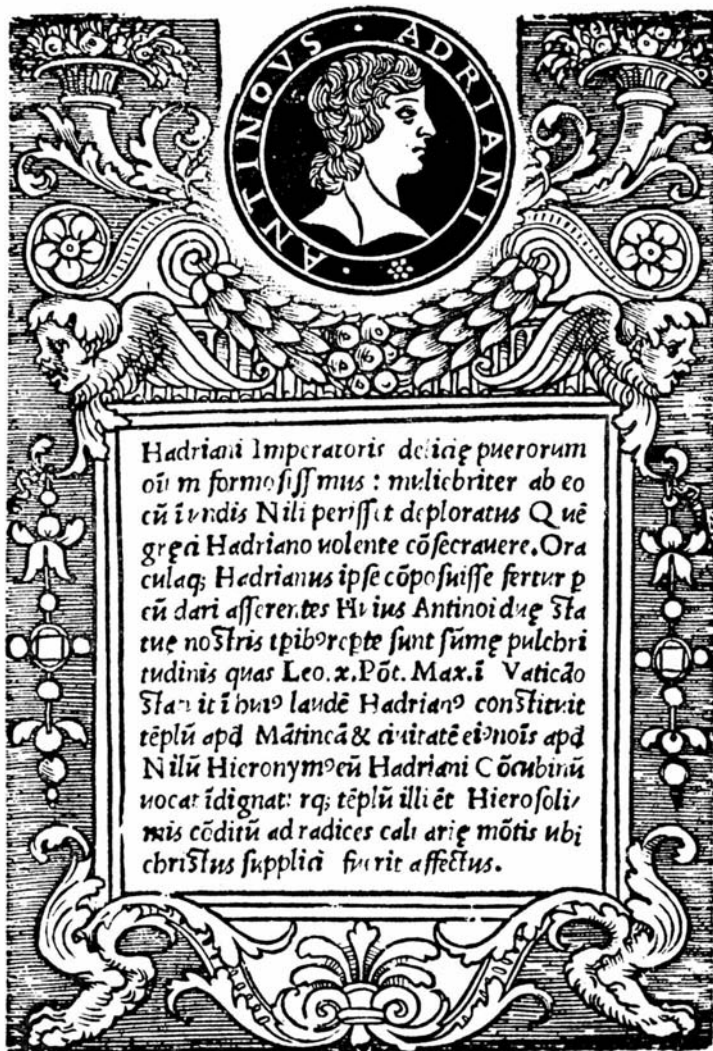


Qu'on bien que par les nouvelles que
 castain feu auement les anciennes
 histories se yussent dememoire Neant
 mains aucunes choses anciennes
 sont y vntant alonges qui par l'ant
 qu'indem sont dignes de l'vni memo
 re que par quelque absolution ou recheuement l'antiquitet
 du temps ne les puint esmandre ou abolir ne les conue dredi
 temps passe ne souffist a conuure que dieux on se ten
 Cus ychens par l'vntandem des choses que on y toum sint
 quant des choses passees parolle ou mention est faicte aux
 successeurs le tout les escriptures des choses anciennes



Hora quale animale che per la dolce esca, lo occulto dolo non perpen-
 de, postponendo el naturale bisogno, retro ad quella inhumana nota sen-
 cia mora cum uehementia festinante la uia, io andai. Alla quale quando
 essere uenuto ragione uolmente arbitraua, in altra parte la uidiua, Oue &
 quando a quello loco properante era giunto, altronde apparea essere affir-
 mata. Et cusi como gli lochi mutaua, similmente piu suaue & delecte uo-
 le uoce mutaua cum coelesti concenti. Dunque per questa inane fatica,
 & tanto cum molesta sete corso hauendo, me debilitai tanto, che apena
 poteua io el lasso corpo sustentare. Et gli affannati spiriti habili non essen-
 do el corpo grauemente affaticato hogi mai sostenere, si per el transacto pa-
 uore, si per la urgente sete, quale per el longo peruagabondo indagare,
 & etiam per le graue anxietate, & per la calda hora, difeso, & relicto
 dalle proprie uirtute, altro unquantulo desiderando ne appetendo, se
 non ad le debilitate membra quieto riposo. Mirabondo dell'accidente
 caso, stupido della mellisua uoce, & molto piu per ritrouarme in regio-
 ne incognita & inculta, ma assai amæno paese. Oltra de questo, forte
 me doleua, che el liquente fonte laboriosamente trouato, & cum tanto
 solerte inquisito fuisse sublatto & perduto da gliochii mei. Per le quale tut-
 te cose, io stetti cum lanimo intricato de ambiguitate, & molto trapen-
 soso. Finalmente per tanta lassitudine correpto, tutto el corpo frigescen-

ANTINOVS HADRIANVS



Afb. 7. A. Fulvio (cat. nr. 93)



Aurelius Fulvius pater Antonini Pij, originē ē Gallia Trās alpina, Nemaufensi scilicet traxit. Qui consul & prætor urbanus fuit, homo certe tristis & æger, ut Capitolinus refert.



Arria Fatidilla mater Antonini Pij, ex Arrio Antonino bis consule genita, homine sancto, & qui Neruam miseratus esset, quod imperare cœpisset.



Afb. 9. E. Vico (cat. nr. 95)

.VII.

Kriechmann lehr kriegen, hie ist Galba vnd
nit Getulicus.



Im .LXXIII. iaer seines alters, vnd in seiner regierung im
.VII. monat, ward er verrettlich erschlagen.

Bz

van tot bij het einde der 17de eeuw. Het is dit soort „wetenschappelijke” iconografische informatie die gedurende de Barok of beter gedurende het late humanisme zowel de naïef-middeleeuwse als de fris-Italiaanse illustratie der vroeg-Renaissance verdringt. Het werk van Rubens, de grootmeester der Barok, berust in grote mate op het speurwerk van humanisten als Goltzius, Ortelius, Lipsius, Woverius, Gevartius die ofwel zijn leermeesters ofwel zijn vrienden waren. 97

Antwerpen

H. D. L. VERVLIET

CATALOGUS

1. EPITAPHIUM VOOR FABIANA ANTHUSA (eerste eeuw n. Chr.). Marmer. Capitalis quadrata.
's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.
2. EPITAPHUM VOOR AURELIA (3e-4e e. n. Chr.). Marmer. Capitalis rustica.
's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.
3. PUBL. VERGILIUS MARO, Codex Vergilianus qui Paladnus appellatur. Facsimile cod. Vat. Pal. 1631 ed. R. Sabbadini, 1929.
Dit geheel in capitalis rustica geschreven handschrift is niet geïllustreerd. Zijn datering is onzeker: Wessely dateert het in de 3de eeuw, Chatelain in de 5de eeuw.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
4. ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETIUS, De consolatione philosophiae, hs. 10de eeuw. Engeland.
Dit hs. uit de 10de eeuw — één der oudste van Boetius — geeft een goed beeld van de Karolingische minuskel. Men lette op het gebruik der oude a (ongeveer als cc), der open g, en van de capitalis rustica (voor de incipits der hoofdstukken).
Opening: Fol. 107^v-108.
Lit.: L. Bielen, Vorbemerkungen zu einer Neuausgabe der Consolado des Boethius: Wiener Studiën, 79, 1957, 11-21.
Museum Plantin-Moretus.
5. OFFICIUM SIVE HORAE BEATAE VIRGINIS MARIAE, hs. gedateerd 1508. Nederlanden.
Voor liturgische werken bleef de gotiek in gebruik tot in de 16de eeuw. Dit mooie getijdenboek is geschreven in een gevormde noordelijke gotiek, of Textura.
Museum Plantin-Moretus.

6. TERENCE, Comoediae, ms. Brux. IV 185, gedateerd 23 augustus 1471.
Deze Terentius werd, zoals het een Renaissance-hs. past, niet geïllustreerd. Het schrift is een fere-humanistica (of gotico-antiqua), een voorganger van de humanistica, nog gekenmerkt (meer of minder al naar gelang het hs.) door gotische trekken. Men lette in dit geval voornamelijk op de vorm der hoofdletters, zeer afwijkend van de antieke norm.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
7. PUBL. VERGILIUS MARO, Georgica, Aeneis, ms. Brux. IV 229, geschreven door Gerardo de Ciriago, gedagtekend 1455.
Gerardo de Ciriago († 1472), notaris te Firenze, is één der grootmeesters van de humanistische minuskel. Zoals gewoonlijk in een Renaissance-codex blijft de illuminatie beperkt tot de titelpagina en tot de initialen. Zij is uitgevoerd in een delicaat vlechtwerk met zachte kleuren, soms met bloemen, vlinders of putti, waarvan sommigen op een gouden trompet blazen. De bestemming van dit hs. is niet bekend, hoewel de grote luxe, waarmee het is uitgevoerd, een voorname personage doet veronderstellen. Uit andere hss. blijkt dat Ciriago werkte o.m. voor Piero di Medici en Giovanni di Cosimo de Medici, Alfonso, hertog van Calabria, Federico, hertog van Urbino. Van zijn hand zijn thans 34 hss. gekend, waarvan 13 in de Laurenziana te Firenze bewaard worden.
Lit.: Ullmann, *Humanistic script*, 113, nr. 9.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
8. CORN. TACITUS, Dialogus de oratoribus et Germania; SUETONIUS, De viris illustribus fragmenta. Cod. Leid. Periz. XVIII Q 21, gedateerd 1450.
Giovanni Gioviano Pontano, meer bekend als dichter en humanist dan als scribe, schreef dit hs. in 1460. Het is een goed voorbeeld van humanistische minuskel op de getongde „e” na, die door het Beneventaanse schrift (VIe-VIIe eeuw) beïnvloed lijkt.
Lit.: B. L. Ullman, *Pontano's handwriting and the Leiden manuscript of Tacitus and Suetonius: Italia medioevale e umanistica*, 2, 1959, 319-335.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
9. GAIVS CRISPVS SALLVSTIVS, De coniuratione Catilinae; Bellum Jugurthinum. Hs. gedateerd 1439, geschreven door Joris van Houdelem te Brugge.
Dit hs. werd in 1722 aangekocht uit de nalatenschap van de grote Leids-Leuvense humanist Lipsius, en bevat o.m. de tekst van Sallustius' *De coniuratione Catilinae* en *Bellum Jugurthinum*. De oorsprong van deze codex is goed bekend: uit het colofon blijkt dat het werd geschreven in 1439 door Joris van Houdelem, een Brugse schrijver, voor Antonius Haneron, professor te Leuven, privé-leraar en later raadsman van Karel de Stoute.
Het merkwaardige van dit handschrift is niet alleen het feit dat het ons de vroegste getuigenis brengt van het eerste verschijnen van de *humanistica* in de Nederlanden, maar ook het feit dat de twee middenkaternen (tol. 72-89^{vo}) in de gewone gotiek (*textura*) zijn geschreven. Lieftinck vermoedt dat de calligraaf aldus getuigenis wilde afleggen van zijn bedrevenheid in beide schriften.
Opening: Fol. 71^v-72.
Lit.: G. I. Lieftinck, in *Classical, medieval, and Renaissance studies in honor of B. L. Ullman*, 2, 1964, 283-284.
Leiden, Universiteitsbibliotheek, ms. Lips. 50.

10. CATULLUS en TIBULLUS, cod. Leid. Voss. oct. 76, gedateerd 1451.
 Het was deze vlotte „lopende” humanistische hand, in gebruik voor boeken van een minder plechtig karakter, die Aldus Manutius inspireerde tot het ontwerpen van de „cursief” of „italiek”.
Lit.: M.Jiccari, II „Cavrianeus” antaldinoe icodici catulhani affini al Bononien-sis 2621: *Studia Oliveriana*, 4, 1956 (overdruk, p. 11).
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
11. ANTHOLOGIA GRAECA PLANUDEA, uitgaaf verzorgd door Joannes Lascaris, Firenze, Lorenzo di Francesco, 1494.
 Doorlopend gebruik van kapitaal in Griekse en Latijnse teksten, waarvoor de uitgever, de graecist Joannes Lascaris, in zijn naschrift een war in, doch on-verhoord pleidooi houdt.
's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.
12. C. JULIUS CAESAR, Commentarii de bello gallico, etc., uitgaaf door Giovanni Andrea de Bussi, Rome. In domo Petri de Maximis (= Konrad Sweinheim en Arnold Pannartz), 1469.
 In 1469 gebruikten Sweinheim en Pannartz, de eerste drukkers in Rome, voor 't eerst een letter gekopieerd van de humanistische minuskel. Deze letter draagt sedertdien de naam „romein”.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
13. GULIELMUS DURANDUS, Rationale divinorum omciorum, s.l., s.d. (Straatsburg, AdolfRusch.ca. 1470).
 Ongeveer gelijktijdig met Rome (catalogus nr. 12) wordt de humanistische minuskel te Straatsburg als drukletter aangemaakt. De niet genoemde drukker „met de eigenaardige R” is AdolfRusch van Straatsburg. Deze niet gedateerde Durandus werd vroeger in 1464, thans ca. 1470 gesitueerd.
Lit.: V. Scholderer, AdolfRusch and the earliest Roman Types: *The Library*, 20, 1939, 43-50.
's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.
14. C. JULIUS CAESAR, Commentarii de bello Gallico, Venetië, Nicolas Jenson, 1471.
 Herdruk der uitgaaf van Rome, 1469 (vgl. catalogus nr. 12).
 Een tweetal jaren na Sweinheim en Pannartz, vond de romein één van haar grootste ontwerpers in de persoon van Nicolas Jenson, een uit Frankrijk naar Venetië uitgeweken goudsmid, graveur en drukker.
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.
15. PIETRO BEMBO, De Aetna dialogus, Venetië, Aldus Manutius, 1495.
 De Venetiaanse drukker Aldus Manutius heeft een zeer belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van de drukletter. De zogenaamde Bembo-letter, samen met de Poliphilo-letter (vgl. catalogus nr. S5), beide toegeschreven aan de graveur Francesco Griffb da Bologna, behoren tot de mooiste romeinen van de Renaissance.
Lit.: G. Mardersteig, Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco da Bologna: *Studi di bibliografia di storia in onore di Tammaro de Marinis*, 3, 1964, 105-147.
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.

16. MAXIMILIAAN I, Theuerdanck, Nuremberg, 1517.
 Een der mooiste boeken van de Duitse 16de eeuw is de Theuerdanck, een allegorische beschrijving van Maximiliaans verloving met Maria van Boergondië. Het boek werd op een bijzondere manier verzorgd; de houtsneden zijn van de hand van de Antwerpenaar Jobst De Negker. Het lettertype werd speciaal gemaakt naar het voorbeeld van een decoratieve bastarda, getekend door de Weense kanselier Vinzenz Rockner. Het heeft in de Duitssprekende landen zeer grote invloed gehad en ligt aan de oorsprong van de „Fraktur“, het Duitse gotische lettertype in gebruik tot in de 20ste eeuw.
Lit.: H. Fichtenau, *Die Lehrbücher Maximilians I und die Anfänge der Frakturschrift*, 1961.
Museum Plantin-Moretus.
17. JOHAN HUTTICH, *Collectanea Antiquitatum in Urbe atque agro Moguntino repertarum*, Mainz, Johann Schoeffer, 1520.
 Het is waarschijnlijk dat deze kapitalen speciaal voor dit werk gegraveerd werden, hoewel zij reeds vanaf 1517 te Bazel bij Froben (zie catalogus nr. 18) verschijnen. Het werk begint met de sarcofaag van Lucius Speratus Desideratus, die zich op de binnenplaats van Schoeffers drukkerij bevond.
Lit.: K. F. Bauer, *Antiqua und Antike: Gutenberg Jahrbuch*, 1958, 16-19.
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek,
18. D. ERASMUS, *Sileni Alcibiadis*, Bazel, Johann Froben, 1517.
 De Schoeffer-kapitalen verschijnen te Bazel bij Froben, Erasmus' drukker, reeds drie jaar vóór de publicatie van Huttichs werk (catalogus nr. 17). Het hier getoonde werk is de editio princeps van Erasmus' dissertatie over de Silenus-figuur voorkomend in Plato's Gastmaal en gelijkgesteld met Socrates. Het betoeg is de uitwerking van de eerste spreuk uit de derde eeuw der derde chilia der *Adagia*. Het drukkcrsmerk van Froben is een typisch voorbeeld van het gedurende de Renaissance zo geliefde emblematische genre. De duif en de slangen verbeelden respectievelijk de eenvoud en de waakzaamheid.
Museum Plantin-Moretus,
19. *Matrijzen*, loden letters en afdruk van de Schoeffer-kapitalen, gebruikt in het werk van Huttich (catalogus nr. 17). Dit typografisch materiaal omvat de oudste ter wereld bewaarde romein.
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.
20. PETRUS APIANUS en BARTOLOMEUS AMANTIUS, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, P. Apianus, 1534.
 Een late en minder geslaagde poging tot navolging van de epigrafische kapitaal.
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.
21. EPIGRAMMATA ANTIQUAE URBS ROMAE, Rome, Jac. Mazochi, 1521.
 De eerste inscriptiebundel in gewoon lettertype, de eerste overigens van een lange reeks navolgers (catalogus nrs. 22-23).
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.

22. MARTINUS SMETIUS, *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber. Accessit auctarium a Iusto Lipsio*, Leiden, Frandscus Raphelengius, 1588.
De eerste voorname bundel inscripties is het postume werk van de Brugse humanist Martinus Smetius (1525-c. 1578), uitgegeven en aangevuld door Justus Lipsius (1547-1606). De bundel ligt geopend op een reproductie in hout-snede en een transcriptie in gewone letter van de zogenaamde *Tabulae Eugubinae*. Deze in 1444 te Gubbio (lat. Eugubium, Iguvium) ontdekte inscripties waren lange tijd een probleem. Lipsius zag hun taal voor Etruskisch aan, doch Adriaen van Schriek (*Originum rerum Celtarum et Belgicarum libri XXIII*, Ieper 1614) meende dat het eerder Keltisch of oud-Nederlands was. Thans wordt zij aangezien als een Italisch dialect, waarschijnlijk het ümbrisch.
Lit.: M. Bréal, *Les tables Eugubines*, 1875, I-X; J. W. Poultney, *The bronzen tables of Iguvium*, 1959, 10-13.
Museum Plantin-Moretus.
23. JANUS GRUTERUS, *Inscriptionum romanarum corpus absolutissimum*, Heidelberg, Commelinus, 1616.
Een bijgewerkte uitgaaf van vorig nummer, bezorgd door Janus Gruterus (1560—1627), humanist van Nederlandse oorsprong, later bibliothecaris der Biblioteca Palatina te Heidelberg.
Museum Plantin-Moretus.
- 23a. FELICE FELICIANO, *Alphabetum Romanum*, Cod. Vaticanus lat. 6852. Facs. ed. G. Mardersteig, 1960.
Tussen de jaren 1460-1470 ontwierp de Veronese archeoloog Felice Feliciano een reeks kapitalen, die tot de meest geslaagde reconstructies behoren ooit van een capitalis quadrata gemaakt. Deze tekeningen vloeien logisch voort uit de grote belangstelling die Noorditaliaanse kunstenaars van het midden der 15de eeuw, als Mantegna en Alberti, voor de keizerlijke epigrafie koesterden.
Museum Plantin-Moretus.
24. LUCA DE PACIOLI, *Divina proportione. Opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di philosophia, prospettiva, pictura, sculptura, architectura, musica e altre mathematice . . . Venetië*, Paganino de Paganini, 1509, Facs. ed. S. Morison, 1933.
De auteur was een vriend van Leon Battista Alberti en Leonardo da Vinci. Het verwijt van Tory evenwel, als zou Pacioli da Vinci gepiagieerd hebben, wordt thans niet meer aanvaard. De grote schilder zou namelijk geen letterconstructies gemaakt hebben. De eer van de eerste systematische koppeling van de lettervorm aan bouw- en meetkunde komt derhalve Pacioli toe.
Lit.: E. Casamassima, *Trattati di scrittura del cinquecento italiano*, 1966, 23-24.
Museum Plantin-Moretus.
25. LUDOVICO DEGLI ARRIGHI, detto Vicentmo, *Il modo de temperare le penne* (Venetië, 1523). Facs. ed. S. Morison, 1926.
Opening: Pol. C^{3v}-C⁴: Alfabet van Romeinse kapitalen.
Lit.: E. Casamassima, *Tratcati di scrittura del cinquecento italiano*, 1966, 34.
Museum Plantin-Moretus.

26. GIOVANANTONIO TAGLIENTE, *Lo presente libro insegna la vera arte delo eccellente scrivere de diverse varie sorti de litere Leguali se fano per geometrica ragione.* Antwerpen, Jan Loe, 1550.
Eén der talrijke uitgaven — de enige niet-Italiaanse — van het populairste schrijfboekje der 16de eeuw. De houtsneden van de Antwerpse uitgaaf zijn slechts middelmatige kopieën van de oorspronkelijke.
Opening: Fol. D^{1v}-D².
Lit.: E. Cassamassima, *Trattati di scrittura del cinquecento italiano*, 1966, 45-47.
Museum Plantin-Moretus.
27. ALBRECHT DÜRER, *Les quatre livres... de la proportion des parties et pourtraicts des corps humains.* Paris, Charles Perier, 1557.
De eerste editie van Joachim Camerarius' vertaling uit het Duitse origineel verscheen te Parijs in 1532. Van deze Latijnse vertaling publiceerde de Franse literator Loys Meigret in 1557 onderhavige eerste Franse versie. Dürers traktaat houdt zich meer in het algemeen met de bouwkunst en perspectief bezig. Op het einde van boek 3 komt echter ook een uitvoerige beschrijving voor van de lettervorm, geconstrueerd naar geometrische normen. De houtsneden in de Franse edities zijn gekopieerd op deze verschenen in de oorspronkelijke Duitse uitgaaf (Nuremberg, 1528). De perfecte typografie van deze late Franse uitgaaf geeft een goed beeld van het hoge niveau van de Parijse typografie omstreeks het midden der 16de eeuw.
Lit.: E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 1943. 242-284.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
28. GEOFFROY TORY, *Champ Fleury. Au quel est contenu lart & science de la deue & vraye proportion des Lettres Attiques quon dit autrement lettres andques, et vulgairement lettres romaines proportionnées selon le corps et visage humain,* Paris, G. Tory et G. Gourmont, 1529.
Het eerste letterboek in liet Frans, tegelijkertijd wegens de voortreffelijke illustraties in de nieuwe stijl, het signaal van de intrede der Renaissance in de Franse boekkunst. Vanaf dit ogenblik leest men het Frans niet meer in de gotiek, doch in de romein. De auteur speelt ook een rol in de Franse literatuurgeschiedenis, o.m. door de invoering van de accenten. De tekst is moeilijk wegens de talloze symbolische en allegorische verklaringen. Aldus moet de O, die een perfecte cirkel is, Apollo en de 7 Artes liberales omvatten, en de I, de fundamentele letter, waaruit al de andere ontstaan, moet 9 Muzen verbeelden; beide letters komen dan terug in Dionysische jubelkreet 10, waarmede de auteur zijn tekst doorweefde.
Opening: Fol. F^{5v}-F⁶.
Lit.: G. Cohen, *Geoffroy Tory*, 1931; A. F. Johnson, *Geoffroy Tory: The Fleuron*, 6, 1928, 37-66.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
29. LEONHARD WAGNER, *Proba centum scripturarum*, Ed. C. Wehmer, 1963.
Leonhard Wagner (1454—1522) is een Duitse schrijfmeeester, die de overgang van gotiek naar antiqua heeft zien geschieden. Hij wendt zich reeds af van de gotiek, doch is nog niet helemaal bekeerd tot de antiqua. Vandaar zijn lofuiting

- op de rotunda „omnium scripturarum . . . nobilissima. Vocatur edam mater et regina aliarum”, helemaal vooraan op het eerste blad van zijn (overigens vrij heterogene) verzamelbundel.
 Museum Plantin-Moretus.
30. WOLFGANG FUGGER, Ein nusslich und wohigegrundt Formular manncherley schoner Schriefften, Nuremberg, 1553. Facs. ed. F. Funke, Leipzig, 1958.
 De letters worden opgebouwd met behulp van vierkanten, die in 9 delen zijn verdeeld, van diagonalen en cirkel. De maten zijn geïnspireerd op Vitruvius' aanduidingen over de antieke zuil. De letters worden behandeld beginnend met de I, rechtstreeks afgeleid van de zuil, over de H enz. tot de S.
Opening: tol. X¹: De letter I.
 Museum Plantin-Moretus.
31. JUAN DE YCIAR, Arte subtilissima, por la qual se jensen a escrivir perfectamente, Zaragoza, 1550. Facs. edd. E. Schuckburgh en R. Stone, 1960.
Opening: Fol. F^{7vo}-F⁸: Letra latina.
 Museum Plantin-Moretus.
32. JOHAN NEUDÖRFFER, Circularische Austheilung und Aufreissung der alten Romanischen Versalien, 1550, Facs. ed. A. Kapr, 1956.
Opening: pp. 74—75: Romeinse Kapitalen.
 Museum Plantin-Moretus.
33. LAURENTIUS VALLA, De linguae latinae elegantia libri sex. Paris, Simon de Colines, 1535.
 Dit werkje van Valla, een anti-barbarus van het Ladjn, werd gedrukt door Simon de Colines († 1546), de eerste voorname vertegenwoordiger der Renaissance-typografie ten noorden van de Alpen. De letter, over het algemeen een mooie en duidelijke romein, sneed deze zelf. De Renaissance-decoratie van de titelpagina wordt dikwijls aan zijn medewerker Geoffroy Tory toegeschreven.
Lit.: J. Veyrin-Forrer, Dictionnaire de biographie française, 9, 1961, 244-247.
 Museum Plantin-Moretus.
35. CLAUDE GARAMONT, Matrijzen, loden letter, afdruk van de „Gros Canon Romain”, gegraveerd rond 1560.
 De typografische Romein bereikt in het oeuvre van Claude Garamont († 1561), een Parij se lettersnijder, een raffinement, dat de volgende eeuwen niet hebben kunnen evenaren.
Lit.: H. D. L. Vervliet, The Garamonds types of Christopher Plantin: Journal of the Printing Historical Society, 1, 1965, 14-20.
 Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.
36. EUSEBIUS, PAMPHILUS, Evangelicae praeparationis libri XV, Parijs, Robert Estienne, 1543.
 Vanaf zijn benoeming, in 1540, tot koninklijk drukker voor het Grieks, gaf de gekende humanist en drukker een imposante reeks Griekse auteurs uit. De Griekse letter werd door Garamont gegraveerd naar het handschrift van de Kretenzer kalligraaf Angelos Vergetios. Voor de volgende twee eeuwen zal dit virtuoze, doch gecompliceerde en voor moderne lezers vñ moeilijke schrift het enige gebruikte der Griekse typografie zijn.
 Museum Plantin-Moretus.

- 36a. **LIGATUURLIJST VAN GARAMONTS GRIEKS.**
 De stempels en matrijzen van de drie corpsen van Garamonts Grieks worden thans bewaard te Parijs in de Imprimerie Nationale, die ook een lijst met opgeloste ligaturen uitgaf.
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.
37. **STEMPELS EN AFDRUK VAN ROMEINSE KAPITALEN DOOR HENDRIK VAN DEN KEERE.**
 Hendrik van den Keere († 1580) is de voornaamste lettersnijder der Nederlanden in de 16de eeuw. Onder zijn handen werd het vrij lichte beeld der Italiaanse en Franse romeinen verzwaaard, zodat het optisch kon concurreren met de hier nog steeds levende Gotiek; een ontwikkeling die het letterontwerp der volgende eeuwen beslissend zal beïnvloeden.
Lit.: H. D. L. Vervhet, Sixteenth-century printing types of the Low Countries, 1967, Nr. R 5.
Museum Plantin-Moretus.
38. **GERARD MERCATOR, Literarum latinarum quas italicas cursoriasque vocant, scribendarum ratio, Antwerpen, L. Richard, 1549.**
 Dit schrijfboekje (1540), het eerste in onze gewesten gepubliceerd, is van de hand van de 28-jarige Mercator. Het was bestemd om de belettering der geografische kaarten en het schrift der humanistische brieven meer op peil te brengen.
Museum Plantin-Moretus.
39. **MARCUS FABIUS QUINTILIANUS, Institutio oratoria, Venetië, Aldus Manutius, 1514.**
 De humanistische cursief, in de eerste jaren van de 15de eeuw door Niccolo de Niccoli uitgevonden, werd in 1501 door de Venetiaanse drukker Aldus Manudus in drukletter gebracht. Deze laatste werd gesneden door Francesco Griffo da Bologna. Het kleine lettertype en daarmee gepaard gaande kleine octavo-formaat kende een groot succes. Het werd vlug overal nagemaakt. Pas ca. 1540 werden ook hellende kapitalen gesneden bij de hellende onderkast (zie nr. 41).
Museum. Plantin-Moretus.
40. **M. TULLIUS CICERO, Epistolae familiares. Parijs, Robert Estienne, 1532.**
 Samen met zijn stiefvader Simon de Colines behoort Robert Estienne tot de voornaamste pleitbezorgers voor de verdere ontwikkeling van de romein ten Noorden van de Alpen. De cursief, die hij gebruikt, is één der talrijke nabootsingen van de Aldijnse italiciek.
Museum Plantin-Moretus.
41. **MATRIJZEN EN AFDRUK VAN GRANJONS „PARANGONNE CURSIVE”.**
 Robert Granjon († 1589) was één der eerste om een italiciek te graveren met hellende kapitalen, in een vorm die sedertdien algemeen aanvaard werd. Deze letter ontstond te Lyon in 1555 en werd zeer populair in geheel Europa tot in de 18de eeuw.
Lit.: H. D. L. Vervliet, The Vatican Specimen of 1628, Amsterdam, 1967, pp. 31-32, nr. 35.
Museum Plantin-Moretus.

42. HOMEROS, Ilias, cod. Ambrosianus F 205 inf. Bibliothecae Ambrosianae Mediolanensis, Bern-Olten, 1953.
Facsimile-editie van de codex Ambrosianus F 205 inf.; deze code is het oudste, ons bekende, geïllustreerde handschrift. Het wordt gewoonlijk gedateerd tussen de 3de en 5de eeuw v. Chr. De (niet zeer geslaagde) illustratie is duidelijk beïnvloed door de picturale school van het vroege keizerrijk. Latere (eveneens zeldzame) Homeros-illustraties vindt men te Venetië in de cod. Marcianus 454.
Opening: Fol. V: de gezanten van Agamemnon eisen Briseis terug van Achilles (Il. I, 320).
Lit.: Weitzmann, illustrations, 42; Bethe, Buch u. Bild, 75-77.
's-Gravenkage, Koninklijke Bibliotheek.
43. PUBL. VERGILIUS MARO, Fragmenta et picturae Vergilianae codicis Vaticani 3225, Facsimile, Rome, 1899.
De meest getrouwe Vergilius-illustraties komen in dit hs. voor, dat gewoonlijk in de 4de eeuw geplaatst wordt. Het is helemaal geschreven in een capitalis rustica. De stijl van deze miniaturen is veel losser en natuurlijker dan deze der illustraties van de codex Romanus (zie catalogus, nr. 44).
Opening: fol. 36^v, fig. 24: Dido spreekt Aeneas toe (Aen. IV, 305-310).
fol. 39^v, fig. 25: Dido treurt om de uit Carthago vertrekkende Aeneas (Aen. IV, 576-583).
fol. 40, fig. 26: De zelfverbranding van Dido (Aen. IV, 651).
fol. 40^v, fig. 27: De dienstmaagden bewenen Dido (Aen. IV, 663-667).
Lit.: P. de Nolhac, Le Virgile du Vatican et ses peintures: Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques, 35, 1897.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
44. PUBL. VERGILIUS MARO, Cod. Vaticanus latinus 3867 qui codex Vergilii Romanus audit. Facs., Rome, 1902.
Eén der oude (VIe eeuw?) Vergilius-handschriften, helemaal in capitalis rustica geschreven. Ten opzichte van de Vatic. lat. 3225 (zie nr. 43) zijn de illustraties reeds tot een meer middeleeuwse starheid en vlakheid geëvolueerd.
Afb.: pictura I: Bucolica, Ecl. I, 1: Tityre, tu patuiae recubans sub tegmine fagi. pictura XIII: Aen. IV, 7: eetmaal van Dido en Aeneas.
Lit.: P. de Nolhac, Le Virgile du Vatican et ses peintures: Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques, 35, 1897.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
45. DIOSCURIDES, Cod. Vindob. Med. gr. 1. Facs. Graz, 1965.
Deze beroemde Weense codex, naar de naam van de opdrachtgeefster *Codex Aniciae Julianae* genoemd, is een treffend voorbeeld van de kwaliteit der laat-antieke illustratie. Deze codex dateert uit 512 na Chr. en hij geeft het botanisch-geneeskundige werk weer van Dioscurides, een militair geneesheer onder Nero. De traditie gaat echter, naar alle waarschijnlijkheid, nog verder terug, nl. tot Krateuas, arts van Mithridates (1ste e. v. Chr.). De invloed van de Dioscurides' illustratie kan men gedurende de ganse Middeleeuwen volgen, ook in botanische hss., die niet of niet meer de naam dragen van Dioscurides.
Opening: deel I, fol. 147, afbeelding van een Iris.
Lit.: Weitzmann, 135-136; Bethe, Buch u. Bild, 31-32.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.

46. PSEUDO-APULEIUS, Herbarius, cod. Leid. Voss. lat. Q 9. 7de eeuw. 4 Ideurdiapositieven.
Deze in semi-uncialen geschreven codex behoort tot de oudste voorbeelden van geïllumineerde hss. Een vergelijking van zijn illustraties met deze van de Dioscurides toont aan dat de middeleeuwse illustrator niet steunde op rechtstreekse observatie van de af te beelden plant, doch dat hij geheel afhankelijk was van de beeldtraditie van Dioscorides. De vier diapositieven geven de afbeeldingen weer van XIV: δρακοντίον (Dracunculus vulgaris, dragonskruid), van LXIII: ἀγλαοφῶτις (paonia officialis, pioen), van LXV: περιστρεφῶν ὄρθος (verbena officialis, ijzerkruid), van LXYTIII: ἰσάτις (Isatis tinctoria, wede), die als geneesmiddelen aangewend werden resp. tegen slangcnbcten, tegen maanziekte en sciatica, tegen vergift en nogmaals tegen slangenbeten.
Lit.: E. Howald-H. E. Ligerist, Antonii Musae de herba vettonica, 1927; Weitzmann, 135.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
47. PSEUDO-APULEIUS, De herbis, hs. 10de eeuw, vermoedelijk Frans.
Geschreven in een Karolingische minuskel, omvat dit hs. 167 pentekeningen van planten en dieren.
's-Gravenhage, Museum Meermannio-Westreenianum,
48. APULEI HERBARIUM CUM HERBARUM FIGURIS PICTIS (tol. 3-36). Curae herbarum ex Dioscoride et Apuleio compositae cum figuris pictis (tol. 36-50). Geschreven in de 14de eeuw door Henricus dictus Le Galoys de Wallia oriundus.
Opening: tol. 46^{vo}: herbe gorgonis.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
49. (HERBARIUS LATINUS), Mainz, Peter Schoeffer, 1484.
De eerste botanische drukken blijven geheel in de lijn van de middeleeuwse decoratieve illustratie.
Opening: nr. LXXVII, Iris.
Lit.: Nissen, nr. 2999.
's-Gravenhage, Museum Meermannio-Westreenianum.
50. DEN HERBARIUS IN DIJETSCH, Antwerpen, Govert Bac, 1511.
Een Nederlandse vertaling van de Herbarius van P. Schoener (zie voorgaand nummer).
's-Gravenhage, Museum Meermannio-Westreenianum.
51. CAROLUS CLUSIUS, Rariorum plantarum historia, Antwerpen, J. Moretus, 1601.
Opening: Fol. 220-221. Iris latifolia: 3 houtblokken met afdrukken.
Museum Plantin-Moretus.
52. CRISPYN VAN DE PASSE DE JONGHE, Den blom-hof, inhoudende rare ofongemeene bloemen. Utrecht, 1614.
Dit bloemenboek, geïllustreerd met kopergravures die met de hand zijn gekleurd, behoort tot de mooiste prestaties der Nederlandse illustratiekunst van de late Renaissance.
Opening: Iris.
Lit.: Nissen, 1494.
's-Gravenhage, Museum Meermannio-Westreenianum.

53. ARATUS (codex Vossianus Lat. Q 79), Reims, midden 9de eeuw.
Bewerking van een latijnse her dichting in hexameters, aan Germanicus toegeschreven, van de Φαινόμενα van Aratus van Soh (3de eeuw v. Chr.). Het Leidse handschrift is vooral bekend voor zijn 35 grote afbeeldingen van sterrenbeelden, die getrouw het antieke voorbeeld navolgen. Het hs. werd in 1573 door de Noordnederlandse humanist Jacob Susius (1520-1592) van een schilder aangekocht; later kwam het in het bezit van Hugo Grotius, die het gebruikte voor zijn uitgaaf „Syntagma Arateorum”, Leiden, 1600 (zie catalogus, nr. 55).

Diapositieven:

fol. 3 ^v Serpent met de twee beren	fol. 38 ^v De visser
fol. 6 ^v Engonasin	fol. 40 ^v Perseus
fol. 10 ^v Ophiucus en de scorpioen	fol. 42 De pleiaden
fol. 12 ^v Arctophylax	fol. 42 ^{vo} De her
fol. 16 ^v De tweelingen	fol. 46 ^v Zwaan
fol. 18 ^v De kreeft	fol. 48 ^v De waterdrager
fol. 20 ^v De leeuw	fol. 50 ^v De steenbok
fol. 22 ^v Auriga	fol. 52 ^v De schutter
fol. 24 ^v De stier	fol. 56 ^v De dolfijn
fol. 26 ^v Cepheus	fol. 58 Orion
fol. 28 Andromeda	fol. 64 Argo
fol. 32 ^v Het paard	fol. 66 ^v Pistris
fol. 36 ^v Deltoton	fol. 80 ^v De 5 planeten

Lit.: Weitzmann, 72; Bethe, Buch u. Bild, 50-53.

Leiden, Universiteitsbibliotheek.

54. ASTROLOGISCH HANDSCHRIFT; Vossianus latinus, oct. 15, XIII.
Handschrift uit de elfde eeuw, met 40 tekeningen waarschijnlijk naar de Aratus Latinus.

Opening: fol. 175^v: Perseus.

Lit.: A. W. Byvanck, Bulletin de la Société franç. de reprod. de mss. a peintures, 15, 1931, 70; Seznec, 132, pl. 75.

Leiden, Universiteitsbibliotheek.

55. HUGO GROTIUS, Syntagma Arateorum, Leiden, Christonel van Raphelingen, 1600.

De uitgave van Hugo Grotius is de eerste om de antieke illustratie terug in eer te herstellen. Grotius baseerde zich hierbij op de Leidense Aratus van de 9de eeuw (catalogus, nr. 53). De platen werden gegraveerd door Jakob I De Gheyn (1565-1629).

Lit.: A. W. Byvanck, De platen in de Aratea van Hugo de Groot: Mededelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.R. 12, 2, 1949, 169-235.

Museum Plantin-Moretus.

56. PUBL. TERENCE FERENTIIUS AFER, Comoediae, codex Ambrosianus latinus H 75 int., facsimile ed. E. Bethe, Leiden, 1903.

Handschrift der 9de-10de eeuw, geïllustreerd naar het antieke voorbeeld (zie volgend nr.).

's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.

57. PUBL. TERENCE AFER, Comoediae, codex Lipsianus 26, 9de eeuw.
De Lipsianus vertegenwoordigt hier de oudste geïllustreerde codices van Terentius. In werkelijkheid behoort hij niet meer tot de direct antiek geïnspireerde traditie (catalogus, nr. 56). De overigens weinig virtueuze afbeeldingen geven een sobere, essentieel op de handeling gerichte illustratie, die niet al te zeer afwijkt van de betere handschriften.
Opening: Andria, scène I, 1: Simon stuurt de slaven weg en roept Sosia tot zich.
Lit.: Jones-Morey, 120-129.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.
58. PUBL. TERENCE AFER, Comoediae, cod. Vossianus latinus, Q 38; 10de eeuw.
De Vossianus latinus is één der oudste vertegenwoordigers van de middeleeuwse Terentius-illustratie: het antieke perspectivistische naturalisme, gebarenspeel, maskers en inscenering wordt hier vervangen door een nieuwe kunst, tweedimensionaal en vlak, met grote vreugde aan kleur en weergave van eigentijdse omgeving.
Opening: fol. 1^{vo}: Andria, Proloog: de auteur verweert zich tegen het verwijt Griekse voorbeelden te hebben nagevolgd. In de oudere iconografische traditie, wordt deze passus voorgesteld door een acteur die alleen op de scène de toehoorders toespreekt.
fol. 2: Andria, I, 1: Simon stuurt de slaven weg en roept Sosia tot zich.
Diapositieven
fol. 10: Davus veroorzaakt algemene opluchting door aan te kondigen dat in het huis van Chremes niets te merken is van voorbereidselen tot het huwelijk.
fol. 12: Pamphilus laat zich tot de huwelijkspartij overhalen, tot verbazing van zijn vader. Byrria interpreteert de situatie verkeerd en gaat zijn meester Charinus inlichten over de dubbelhartigheid van Pamphilus.
fol. 15: Simon licht Chremes in over Pamphilus* verlangen om met Philomena te trouwen en weet hem ertoe over te halen om van het schijnhuwelijk een echt huwelijk te maken.
fol. 19: Mysis heeft eveneens geruchten opgevangen in verband met het aanstaande huwelijk, maar Pamphilus brengt haar op de hoogte van de werkelijke stand van zaken.
fol. 22: Crito, bloedverwant van de overleden Chrysis, verschijnt ten tonele om de bezittingen van de dode op te eisen.
fol. 25: Chremes verneemt door een getuigenis van Crito dat Glycerium zijn eigen sinds lang verloren gewaande dochter is. De vreugde is algemeen en Pamphilus zal nu kunnen trouwen en zijn hartewens in vervulling zien gaan.
fol. 26^{vo}: Pamphilus geeft Davus het geluk te kennen dat hem te beurt is gevallen en belooft Clarinus hem te zullen ondersteunen bij diens aanzoek om de hand van Philomena.
fol. 54^{vo}: Chremes verwijt zijn buur Menedemus diens harde zwoegen. Deze verklaart dat hij op die manier zichzelf bestraft voor het feit dat hij, door zijn aanhoudend gezeur over de geliefde van zijn zoon Clinia, deze laatste de oorlog heeft ingedreven.
Leiden, Universiteitsbibliotheek.

59. TITUS LIVIUS, *Histoire romaine*, vol. 1, hs. uit het laatste kwart der 14de eeuw. Deze Franse vertaling van Livius werd gemaakt door Pierre Bersuire, prior van Sint Eloi te Parijs en vriend van Petrarca. Geschreven in een verzorgde textura, omvat dit handschrift 13 miniaturen, helemaal in de middeleeuwse trant: soldaten met harnas en kruisboog, middeleeuwse omwalling, een strijdtafereel als een tornooi.
Opening: Fol. 9^r: Miniatuur 111 vier taferelen. Aeneas landt in Italië; Romulus en Remus worden gezoogd door de wolvin en opgevoed door de herder Faustulus; de strijd tussen Sabijnen en Romeinen. Tenslotte ook het wapen van Filips van Kleef.
Lit.: A. W. Byvanck, *Les principaux manuscrits à peintures à La Haye*, 1924, 28-30, pis. 10-12.
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.
60. PUBL. VERGILIUS MARO, *Bucolica, Georgica, Aeneis*, latine, hs. uit het 3de kwart der 15de eeuw. Zuidelijke Nederlanden.
 Dit handschrift, geschreven in een bastarda formata, omvat 24 miniaturen, die aan de school van Willem Vrelant, miniaturist te Brugge, worden toegeschreven. Deze illustratie volgt de gewone middeleeuwse opvatting en transposeert de oudheid in het eigen milieu.
Lit.: A. W. Byvanck, *Aantekeningen over handschriften. Oudheidkundig Jaarboek*, 6, 1927, 191.
Opening: tol. 59: Aeneas verlaat Dido.
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.
61. HISTOIRES TROYENNES, in het trans vertaald door Guillaume de Failly, Doornik, (midden 15de eeuw).
 De val van Troje heeft steeds de middeleeuwse verbeelding geboeid. Men kent o.m. de „Roman de Troye” van Benoit de Sainte-More (12de eeuw) en de *Historia destructionis Troiae* van Guido de Columna, een Siciliaans troubadour uit de 13de eeuw. De sagenstof werd later herhaaldelijk omgewerkt, wat o.m. in dit hs. het geval is.
Opening: tol. 65^v: Perseus bevrijdt Andromeda. Men lette op de uitrusting van Perseus en op de haartooi van Andromeda.
Lit.: A. W. Byvanck, *Aantekeningen over handschriften. Oudheidkundig Jaarboek*, 6, 1927, 193.
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.
62. *Verzamelbundel over antieke staatslieden en vorsten*, 15de eeuw. Frankrijk.
 Deze verzamelbundel, geschreven in een bastarda, omvat Cicero's *Pro Marcello*, en Plinius' *Panegyricus ad Traianum*, beide in een Franse vertaling; verder nog twee bewerkingen in het Frans van Plutarchus en Lucianus. Ieder der stukken wordt ingeleid door een nagenoeg identieke miniatuur, steeds in dezelfde middeleeuwse trant. Deze *passé-partout*-oplossing is typisch middeleeuws en leeft door in de drukken tot in het begin der 16de eeuw.
Opening: f. 18: Plinius spreekt Traianus toe in de Senaat.
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.

63. LE LIVRE DE LA BOUQUECHARDIERE. Hs. uit de 15de eeuw.
Deze kroniek in 6 boeken behandelt zeer uiteenlopende onderwerpen, o.m. ook een geschiedenis van Troje. De kroniek werd geschreven door Jean de Coursy († 1431) rond de jaren 1416-1422. De miniaturist heeft de aankomst van Paris, Helena en hun gevolg te Troje en hun ontvangst door Priam en zijn hofhouding tegelijk op de naïef-middeleeuwse en op gevoelige wijze weergegeven. Er is zeer veel zorg besteed aan de weergave der paarden, der kleding, van de stad en haar omgeving.
Opening: fol. 83^v. Aankomst van Paris en Helena te Troje.
Lit.: A. W. Byvanck, Les principaux mss. de la Bibliothèque Royale des Pays-Bas, 1924, 126-128.
's-Gravenhage, Museum Meermannno-Westreenianum.
64. VALERIUS MAXIMUS, Facta et dicta memorabilia, translate de latin en francois par Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse, s.L, s.d. (Nederlanden, voor 1477). Deze editio princeps van Valerius Maximus is één der grote raadsels van de Nederlandse bibliografie. Alleen door een ex-libris weet men dat het vóór 1477 moet gedrukt zijn. De Franse vertaling werd beëindigd in 1401. Zij wordt ons overgeleverd in talrijke, meestal prachtig geillumineerde handschriften, een traditie die voortgezet werd in de vroege drukken. Het is overigens de norale randdecoratie — typisch voor Brugge ca. 1460-1480 — die heeft toegelaten deze nog anonieme drukkerswerkplaats in de Nederlanden te situeren. De miniaturen van het Plantijnse exemplaar behoren niet tot de meest verzorgde, maar tonen wel duidelijk het mimetisme aan van de oude druk ten opzichte van het middeleeuwse handschrift.
Museum Plantin-Moretus.
65. VALERIUS MAXIMUS, miniatures of the school of Jean Fouquet, illustrating the French versions by Simon de Hesdin and Nicholas de Gonesse contained in a ms. written about A.D. 1475 for Philippe de Comines, introd. by G. F. Wamer.
Afb.: pl. III, 1: Het gevecht van Aemilius Lepidus.
pl. IV, 2: De verbanning van Tarquinius Superbus uit Rome.
Leiden, Universiteitsbibliotheek,
66. SAINT AUGUSTINUS, Cité de Dieu. Hs. gedateerd 1445. Cod. Brux. 9015-9016. De Franse vertaling door Raoul de Presles van St. Augustinus' Civitas Dei werd in 1445 geschreven door de dominicaan Nicolas Cotin voor Jean Chevrot, bisschop van Doornik. Deel I van het hs. is met 10 uitzonderlijk gave miniaturen verlicht, waarmee soms de naam van Jan van Eyck in verband wordt gebracht.
Diapositieven: Fol. 96V: Afslachting van de Romeinen door Mithridates.
Fol. 279: Dialoog van Seneca en Varro.
Lit.: F. Lyna, Les Van Eyck et les Heures de Turin-Milan: Bulletin Musées Roy. des Beaux-Arts, 1955, 7-20.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
67. JEAN MANSEL, Les histoires romaines. Hs. gedateerd 1454. Hesdin. Cod. Arsenal 5087-5088.
Dit handschrift bevat een vertaling van Livius door Jean Mansel. Het werd verlicht door Loyset Liédet, illuminator te Hesdin; het wordt aangezien als één der pronkstukken van de Bibliothèque de l'Arsenal te Parijs.

Diapositieven: Deel I, Fol. 121^v: Consul Aemilius ontvangt de vredesgezanten der Sididjnen.

Deel I, Fol. 131^v: De Romeinen in gebed vóór de goden; Scipio steekt de Numidische tenten in brand.

Deel II, Fol. 241^v: Pompeius landt te Mytilene na de slag bij Pharsalos; wanhoop van Comelia, zijn echtgenote.

Deel II, Fol. 288: Vonnis tegen Antonius.

Deel II, Fol. 303^v: Tiberius als keizer uitgeroepen.

Lit.: L. M. J. Delaissé, *De Vlaamse miniatuur*, 1959, 74-76.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

68. JEAN MANSEL, *La Fleur des histoires*, hs. midden 15de eeuw. Valenciennes. Cod. Brux. 9231.

Deze Noord-Franse meester, werkend te Valendennes, wordt verantwoordelijk geacht voor verschillende geillumineerde handschriften over de oude geschiedenis, o.m. de *Fleur des histoires* en de *Histoires Romaines*. De miniaturen worden gerekend tot de mooiste die de Noord-Franse miniatuurkunst ons bezorgde.

Diapositief: Fol. 129^v: Romulus en Remus; de stichting van Rome.

Lit.: L. M. J. Délaissé, *De Vlaamse miniatuur*, 1959, 67-68.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

69. DESIDERIUS ERASMUS, *Encomium Moriae, Stultitiae laus*, Basel, Froben, 1515. Facsimile ed. H. A. Schmid, 1931.

Erasmus schreef zijn beroemdste werk in de lente van 1509, vlak na zijn aankomst in Engeland, terwijl hij, wachtend op de aankomst van zijn boeken, de tijd doodde. De eerste uitgaaf verscheen in 1511 te Parijs bij Gillis Gourmont. Froben herdrukte het werkje tijdens Erasmus' verblijf te Bazel (1514-1516). Het exemplaar van deze uitgaaf, dat in het bezit was van de Bazelse leraar Oswald Myconius, werd geïllustreerd door Hans Holbein de Jonge. Erasmus kende en bewonderde zonder twijfel de honderden schetsjes, vlug getekend doch geestig als de tekst die zij vergezelden. Holbein was ook de illustrator bij uitstek voor Frobens Erasmus-drukken (titelpagina's en initialen). Toch is het nooit gekomen tot een uitgaaf van deze Holbein-tekeningen vooraleer, in 1676, Casper Merian ze naëtste met een eerder middelmatig resultaat. Het humanisme was niet geïnteresseerd in de illustratie van een tekst bestemd voor „literati”. Overigens blijft niet zelden Holbein in de middeleeuwse traditie.

Opening: Fol. 9^{vo}: Aplirodite en Ares betrapt en geketend door Hephaistos (*Od.*, VIII, 261 sqq.).

Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

70. C. JULIUS CAESAR, *Commentaires . . . sur le fait de la conquête de la terre de gaule*. Vertaald door Robert Gaguin, s.l., s.d. (Parijs, Pierre Levet, ca. 1485).

De middeleeuwse verlichting leefde vooral voort in de vertalingen der klassieken in de volkstalen. De houtsneden voor dit werk hadden reeds dienst gedaan in Jacques Millets, *l'Istorie de la destruction de Troye* (1484) en zullen in 1488 opnieuw gebruikt worden in een Franse vertaling, getiteld, *l'Art de la Chevalerie*.

rie (Parijs, Vêrard, 1588), van Flavius Vegetius', *De re militari*; de illustraties werden tot in 1518 gebruikt voor verschillende andere werken.

Lit.: Polain, 953.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

71. PUBL. TERENCE AFER, *Comoediae cum commentariis Aelii Donati et Guidonis Juvenalis*, a Jodoco Badio editae, Lyon, Jean Trechsel, 1493.

De eerste klassieke auteur van wie de oorspronkelijke gedrukte versie werd geïllustreerd is Terentius; zijn komedies werden overigens van in de oudheid geïllustreerd. Wat betreft de illustratie sluit deze Lyonese uitgaaf aan bij de laatmiddeleeuwse traditie. De houtsneden werden misschien gesneden door Erhard Reeuwich van Utrecht.

Brugge, Stadsbibliotheek.

72. ALBRECHT DÜRER, *Terentius-illustraties*. Facsimile ed. Roemer in *Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen*, 47, 1926, 118-136; 48, 1927, 77-119, 156-181.

De Bazelse uitgever, Johan Bermann, plande omstreeks dezelfde tijd als Trechsel te Lyon (zie nr. 71) een geïllustreerde Terentius-uitgaaf, waarvoor hij de medewerking kreeg van de jonge Dürer. De uitgaaf werd nooit gepubliceerd en het merendeel van de houtblokken nooit gegraveerd. Men merke hoe de jonge Dürer nog vastzit aan het middeleeuwse patroon.

Antwerpen, Stedelijk Prentencabinet.

73. PUBL. TERENCE AFER, *Comoediae*, ed. Jod. Badius, Straatsburg, Joannes Grüninger, 1496.

De Straatsburger drukker Grüninger is de eerste om op systematische wijze zijn klassieke uitgave te laten verluchten. De gravures van zijn werkplaats zijn bekend omdat zij, in tegenstelling met de vroegere vrij summiere en veelal lineaire voorstelling, door het aanbrengen van arcering aandacht schenken aan de tussentonen tussen wit en zwart. Overigens blijven ook deze houtsneden geheel in de middeleeuwse traditie en doet de drukker niet zelden beroep op *passé-partout*-illustraties. Naast zijn Terentius-uitgaaf, dienen ook zijn Horadus (zie nr. 74) en Vergilius (zie nr. 75) vermeld te worden.

Opening: Andria, scène I, 1: Simon stuurt slaven weg en roept Sosia tot zich. Wat inhoud betreft juistere voorstelling dan middeleeuwse traditie, doch de conventionele kledij en omgeving blijft.

Lit.: A. M. Hind, *An introduction to a history of woodcut*, 2, 1935, 339-342. *'s-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.*

74. Q. HORATIUS FLACCUS, *Opera cum quibusdam annotationibus Jacobi Locher Philomusi*, Straatsburg, Joannes Grüninger, 1498.

Opening: fol. 1: Maecenas als middeleeuws edelman.

's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.

75. PUBL. VERGILIUS MARO, *Opera, Cum quinque vulgatis commentariis, expolitis-simis figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum superadditis*, Straatsburg, Joannes Grüninger, 1502.

In tegenstelling met de niet-geïllustreerde uitgaven der Italiaanse humanisten, leeft ten noorden van de Alpen, althans gedurende de eerste fase van het humanisme, de vertrouwde cultus van het beeld voort, ook bij vooraanstaande

humanisten als Sebastiaan Brandt. Dat deze ten volle in de kracht van de visuele voorstelling geloofde bewijst ten overvloede de aan Albrecht Dürer toegeschreven illustraties van zijn beroemd Narrenschiff (1494). Sebastiaan Brandt instrueerde zelf de illustrator van deze Vergilius-uitgave, die zonder twijfel de mooiste illustraties bevat, voorkomend in de drie hier getoonde Grüningerdrukken. Hoe ver de picturale Renaissance nog weg was, toont b.v. de afbeelding op de laatste pagina, waar een lofzang en een epitaphium aan Vergilius wordt gewijd. De illustratie toont ons Vergilius, opgebaard op een Arabische grafsteen, terwijl hij betreurd wordt door Keizer Augustus, in het volle ornaat van een keizer van het Heilig Duitse Rijk.

Lit.: Hind, 342-344.

's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.

76. LE GRAND THERENCE EN FRANCOYS TANT EN RIME QUE EN PROSE, Parijs, Jehan Petit, 1539.

De eerste illustratie van de Andria is uit twee stukken opgebouwd, nog geheel in de middeleeuwse trant.

Antwerpen, Museum Plantin-Moretus,

77. PUBL. TARENTIUS AFER, Comoediae cum commentariis Donati et Johanni Calpurnii cum additionibus Christophori Pierii, Venetië, Jacobino Penzi di Lecco, voor Lazaro Soardi, 1497.

De eerste Terentius, geïllustreerd in Renaissance-stijl, ziet het licht te Venetië in 1497, enkele jaren na de Lyonse Terentius. Inzake stijl brengt deze uitgave ons een volledig vernieuwde, lichte Renaissance-vorm[^]cvinp. Wat de eigenlijke voorstelling betreft blijven de illustraties echter gebaseerd op de Lyonse editie, met dien verstande dat de middeleeuwse omgeving, klederdracht, enz., vervangen wordt, niet door een antieke, doch door een van de eigentijdse Italiaanse Renaissance. Deze aanpassing aan de nieuwe smaak kan dus niet als een vernieuwing ten gronde gelden.

Lit.: Hind, 388-390.

Luik, Universiteitsbibliotheek.

78. PUBL. TARENTIUS AFER, Comoediae, Parijs, Jean de Roigny, 1552.

Het is pas na 1550 dat, ten noorden van de Alpen, de Renaissance-stijl de middeleeuwse trant in de Terentius-illustratie aflöst.

Museum Plantin-Moretus.

79. GUIDO DE COLUMNA, Histoire de Troie, Handschrift, Bergen, 1453.

Deze „verwoesting van Troje” is een typisch voorbeeld van het conventionele karakter van de middeleeuwse illustratie. Deze illustratie kopieert getrouw een miniatuur van de ridderroman Girard de Roussillon, thans ms. Vindob. 2549, f. 12^{vo} (aanval der Vandalen).

Lit.: L. M. J. Delaissé, De Vlaamse miniatuur, 1959, 58-59, nr. 47.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

80. OVIDE MORALISÉ, Brugge, Colard Mansion, 1484.

Frans vertaling van een bewerking van Ovidius' Metamorphoses, soms toegeschreven aan Thomas Waleys, soms aan Pierre Bersuire. Deze eerste geïllu-

streerde druk volgt nog helemaal de middeleeuwse vormgeving, weze het in een brede, open, hoewel enigszins onbeholpen, stijl.

Lit.: M. D. Henkel, *De houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé*, 1922.

Brugge, Stadsbibliotheek.

- 80a. GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilicium*, hs., 15de eeuw.
Geschreven in een mooie humanistische minuskel, bevat dit hs. van Boccaccio ook enkele grote miniaturen.
Opening: Fol. 13^{vo}: De genealogie van Demogorgon, stamvader van alle goden.
Brugge, Grootseminarie.
81. GIOVANNI BOCCACCIO, *Des cleres et nobles femmes*, hs. eerste helft der 15de eeuw. Frankrijk.
Franse vertaling door Laurent de Premierfait gemaakt in 1401. De miniaturen zijn goede voorbeelden van de Franse miniatuurkunst uit het begin van de 15de eeuw. Zij worden soms toegeschreven aan de „Maitre des Boqueteaux”.
Lit.: P. M. Gathercole, *Illuminations on the French mss. of Boccaccio's „De claris mulieribus”*: *Italia*, 42, 1965, 213-217.
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
82. GIOVANNI BOCCACCIO, *De claris mulieribus*, Leuven, Aegidius van der Heerstraten, 1487.
De 76 houtsneden van deze Boccaccio werden gekopieerd van deze van de editio princeps (Ulm, Zainer, 1473), waarvan zij kwalitatief nauwelijks de mindere zijn.
Opening: fol. E³, nr. 45: De zelfmoord van Lucretia.
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek.
83. GIOVANNI BOCCACCIO, *De la ruine des nobles hommes*. Franse vertaling door Pierre Le Fèvre, Brugge, Colard Mansion, 1476.
In de geschiedenis der illustratie is Colard Mansion bekend wegens zijn poging om de kopergravure te gebruiken als illustratietechniek. Tot een volledige beheersing kwam hij niet: de illustraties werden niet ingedrukt doch op de vrij gelaten plaatsen ingekleefd. Later zou hij overgaan tot de ruwere, doch gemakkelijker en meer gewone techniek van illustratie door houtsneden (catalogus nr. 80). Boccaccio's werken over de oude goden en helden waren zeer populair. Nagenoeg alle geïllustreerde uitgaven werden gedrukt ten noorden van de Alpen.
Brugge, Stadsbibliotheek.
84. GIOVANNI BOCCACCIO, *Des nobles malheureux*. Vertaling door Laurent de Premierfait, Paris, Antoine Vérard, 1494.
Luik, Universiteitsbibliotheek.
85. (FRANCESCO COLONNA), *Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia non misisomnium essedocet*, Venetië, Aldus Manutius, 1491.
Deze allegorische roman is van uitzonderlijk belang en in de stijlgeschiedenis der letter, als een verdere ontwikkeling der Bembo-letter (zie catalogus nr. 15),

- èn voor de geschiedenis der illustratie, wegens de intoducde van antieke vormen als decoratieve en symbolische elementen.
Lit.: M. T. Casella-G. Pozzi, Francesco Colonna. *Biografia e opere*, Padua, 1959 (Medievo e umanesimo, 1-2).
's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.
86. ANDREA ALCIATI, *Emblematum libri II*, Antwerpen, Chr. Plantin, 1567.
 Aldati, een Milanees jurist, lanceerde de mode der emblemata-boekjes, die tot diep in de 17de eeuw zou voortduren. Allerhande antieke stoffen worden er op allegorische wijze geïnterpreteerd.
 p. 73, Embl. I, 69. Aeneas als zinnebeeld der kinderlijke liefde.
Museum Plantin-Moretus.
87. VIZENZO CARTARI, *Le imagini colla spozone degli Dei degli Antichi*, Lyon, 1581.
 De eerste uitgaaf van dit mythologisch-iconografisch handboek verscheen te Venetië in 1556 bij Marcolini.
Opening: p. 299: geboorte en voorstelling van Athene.
's-Gravenhage, Museum Meermanno-Westreenianum.
88. C. RIPA, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini*, Rome, Lepidus Faenius, 1603.
 Tweede uitgaaf van dit iconologisch handboek (1593), dat de antieke goden- en heldenverhalen condenseerde tot een tractaat voor voorstelling van symbolen.
Opening: p. 152-3: Trouw.
Museum Plantin-Moretus.
89. JEAN BAUDOIN, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images . . . tirée des recherches . . . de Cesar Ripa*, Paris, 1644.
Opening: Seconde partie p. 62: Diverses Fortunes.
Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.
90. C. JULIUS CAESAR, *Commentaires . . . sur le fait de la conquete de la terre de gaulle*; vertaling van Robert Gaguin, Parijs, Antoine Verard, d.s. (1500).
Luik, Universiteitsbibliotheek.
91. SEBASTIANO SERLIO, *Reglen van Metselrijen op de vijf manieren van Edificien, te wetene Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia, ende Composita*, Antwerpen, Gillis Coppens van Diest, 1549.
 Herdruk van Serlio's *De Architectura*, bezorgd door Pieter Coecke van Aelst. Een werk diit in belangrijke mate heeft bijgedragen tot de overname in onze gewesten der Renaissance-vormen zowel in bouwkunst als in de grafische kunsten.
Lit.: H. de la Fontaine-Verwey, Pieter Coecke van Aelst en de uitgaven van Serlio's *Architectuurboek*: *Het Boek*, 31. 1952—1954, 251-270.
Museum Plantin-Moretus.
92. ANDREA FULVIO, *Illustrium imagines*, Rome, Jacobo Mazochi, 1517.
 In de geschiedenis der numismatiek komt dit werk onmiddellijk na de theoretische en niet-geïllustreerde uiteenzetting van Guillaume Budé's *De Asse et*

partibus dus. Fulvio's handboek zal — zoals deze van zijn navolgers — geïllustreerd zijn en daardoor ook toegankelijk voor de minder beslagen numismaat, terwijl de afbeeldingen zelf een kostbaar materiaal zullen worden voor de beeldende kunstenaars.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

93. JOANNES HUTTICH, *Imperatorum romanorum libellus. Una cum imaginibus ad vivam emgiem expressis*, Straatsburg, W. Koepfel, 1525 en 1534.
Het werk van de Mainzer archeoloog Johann Huttich (ca. 1480-1544) is het tweede belangrijke werk der Renaissance-numismatiek. De eerste uitgaaf dateert van 1525, de tweede van 1534. Deze laatste omvat ook 84 munten uit Rome's republikeinse periode. Deze beelden uiteraard geen portretten af, doch wel emblemen, die hun rol spelen bij de verdere ontwikkeling van de symboliek.
Museum Plantin-Moretus. Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
94. ENEA VICO, *Omnium Caesarum verissimae imagines ex antiquis numismatis desumptae*, Venetië, Paulus Manutius, 1554.
Op naam van de Italiaanse graveur Vico (1520—1570) staan naast een reeks numismatische werken, ook werken over de hiërogliefen en over de portretten der oude keizers. Het tentoongestelde werk is de vertaling van zijn *Imagini e le vite degli imperatorum* (1548).
Brussel, Koninklijke Bibliotheek.
95. JACOBO STRADA, *Imperatorum Romanorum omnium orientalium et occidentaliū verissimae imagines ex antiquis numismatis quam fidelissima delineatae*, Zurich, C. Gessner, 1559.
Met dit overgrote boek treedt de numismatiek in de decoratie. De afbeeldingen zijn niet meer bedoeld als studieobject, wel als reproductiemateriaal.
Museum Plantin-Moretus.
96. HUBERTUS GOLTZIUS, *Vivae omnium fere imperatorum imagines a C. Julio Caesare usque ad Carolum V*, Antwerpen, Gillis Coppens van Diest, 1558.
Dit is het meest bekende numismatisch handboek der moderne tijden. Dit werk van onze landgenoot verscheen in 1557 en kende onmiddellijk succes. Voor 1560 verscheen het in het Italiaans, Spaans, Duits en Frans.
Museum Plantin-Moretus.
97. GEMMA TIBERIANA. Pentekening door Pieter Pauwel Rubens.
Ook P. P. Rubens behoorde tot de groep der „erudiete” illustratoren van de late Renaissance. Deze tekening van één der mooiste cameeën der Oudheid, thans in Muntenkabinet der Bibliothèque Nationale te Parijs, werd door Rubens gepland voor het nooit beëindigde corpus van gegraveerde stenen der Oudheid, zijn „*Varic figurī de agatī antichī*”, waarvoor acht tekeningen bekend zijn. Vóór Rubens' tijd aanzag men de voorstelling als „Jozef aan het Hof van de Farao”. Het is eerst Rubens' vriend Peiresc die in 1620 er volgende titel en verklaring voor gaf: De verheerlijking van Germanicus in drie tafereelen: boven, apotheose van Augustus; midden, Tiberius, Livia en Germanicus; beneden, de overwonnen barbaren.
Lit.: Chr. Norris, Rubens and the great Cameo: Phoenix, 3, 1948, 178-188. Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet.