

Furies in beeld

Herinneringen aan gewelddadige innames van steden tijdens de Nederlandse Opstand op zeventiende-eeuwse schilderijen

MARIANNE EEKHOUT

Marianne Eekhout is gespecialiseerd in Nederlandse geschiedenis van de vroegmoderne tijd met een nadruk op materiële cultuur, herinnering en erfgoed. Zij maakte deel uit van het onderzoeksteam *Tales of the Revolt. Memory, oblivion and identity in the Low Countries, 1566–1700*, onder leiding van Judith Pollmann, en is gepromoveerd op het proefschrift *Material memories of the Dutch Revolt. The urban memory landscape in the Low Countries, 1566–1700*. Op dit moment is zij verbonden aan de Universiteit Leiden als onderzoeker en docent. Haar onderzoek naar de materiële herinnering van de Slag bij de Doggersbank (1781) voert zij uit als Dr. Ernst Crone fellow bij Het Scheepvaartmuseum in Amsterdam. m.f.d.eekhout@hum.leidenuniv.nl

Abstract

From different levels in the urban community artists received commissions to paint violent scenes such as the looting and pillaging of cities (sacks). Individuals hung such paintings on the walls of their homes to remember what the city had gone through. Magistrates sometimes also commissioned artists to depict violence on paintings for the town hall. The paintings were inspired by existing prints made by Frans Hogenberg. These works became a subgenre of paintings which combined a city view with the depiction of violence. They show that even the non-glorious past could be remembered within the urban community and added to the integration of the Dutch Revolt into a city's history.

Keywords: painting, sack, pillaging, cities, Low Countries, urban memory, Dutch Revolt

Furies in beeld

*Herinneringen aan gewelddadige innames van steden tijdens de Nederlandse Opstand op zeventiende-eeuwse schilderijen**

MARIANNE EEKHOUT

In 1596 betaalde het stadbestuur van Mechelen tweeënveertig gulden voor een schilderij van 'Liere met omliggend' landouwe en het victorieux innemen der selve' (afb. 1).¹ Het schilderij, bedoeld voor het stadhuis, was een weergave van de zogenaamde Lierse furie, de gewelddadige inname van de stad door het Staatse leger in 1595 tijdens de Nederlandse Opstand. De furie duurde niet lang, omdat met behulp van schutters uit de nabijgelegen steden Mechelen en Antwerpen de stad werd bevrijd, maar werd wel onderwerp van maar liefst drie schilderijen, een aantal schalen en een penning.² Het Mechelse schilderij moest de rol van de lokale schutters tijdens de Lierse furie illustreren. Het was een uiting van stedelijke trots, omdat het Staatse leger was verdreven en Lier een uitgebreide plundering bespaard was gebleven.

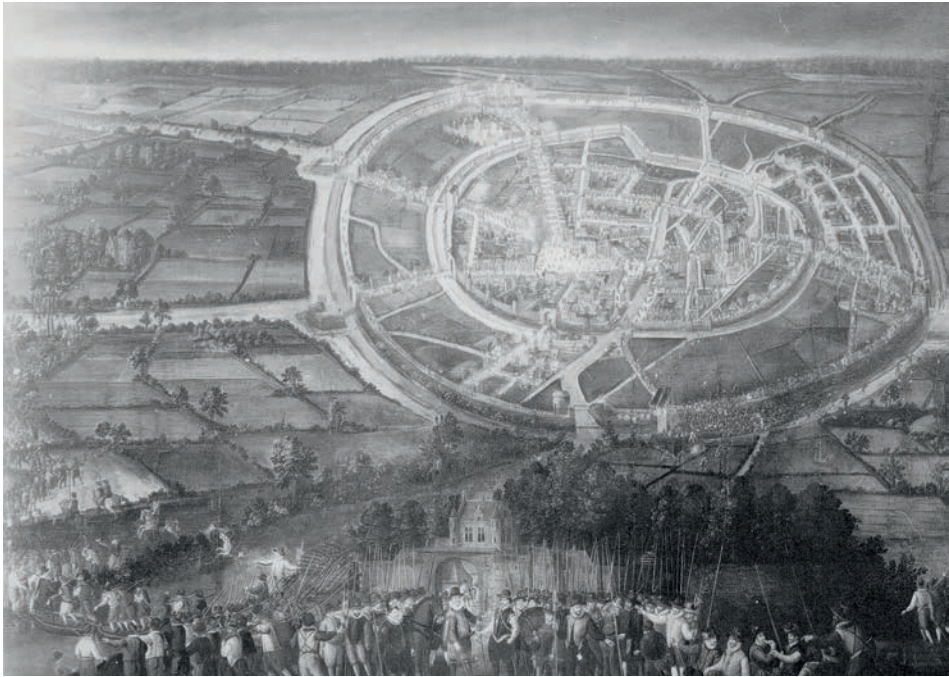
Deze voorstelling van de Lierse furie is slechts een voorbeeld van een reeks van schilderijen die herinneren aan furies, oftewel innames van steden in de beginjaren van de Nederlandse Opstand die gepaard gingen met plundering, verkrachting, moord en veel geweld. In andere steden zoals Antwerpen, Naarden, Oudewater en Mechelen werden soortgelijke gebeurtenissen ook vereeuwigd in verf. Gezamenlijk maakten de schilderijen deel uit van een divers herinneringslandschap, een omgeving waarin visuele, tekstuele, materiële en performatieve media samen de herinnering aan de Opstand definieerden.³ Naast schilderijen werden verhalen over de Opstand ook aan het publiek aangeboden via toneelstukken, herdenkingen en allerlei objecten zoals medailles, prenten en haardplaten. In deze verhalen lag de nadruk vooral op persoonlijke, stedelijke en nationale triomfen, maar in sommige gevallen kreeg ook het oorlogsgeweld de

* Met dank aan Erika Kuijpers voor haar commentaar.

1 Stadsarchief Mechelen (SAM), Oud Archief, inventarisdeel 8, B, I, rekening 1596, fol. XLII. Zie ook J. de Munck, *De stad Lier door de rebellen verrast ende door de borgers van Mechelen ende van Antwerpen ontsiet*, Mechelen 1781, p. 128.

2 F. Verbiest, 'De Lierse Furie, anno 1595, in beeld, boek en blad', in: *Noordgouw. Cultureel tijdschrift van de provincie Antwerpen*, 3 (1961), p. 117-143, spec. 131-132.

3 Zie over de manier waarop steden omgingen met hun verleden M. Eekhout, *Material memories of the Dutch Revolt. The urban memory landscape in the Low Countries, 1566-1700*, proefschrift Universiteit Leiden 2014.



Afb. 1 Jan Gluens de Jonge, Lier door de Staatsen ingenomen, wordt door de Mechelaars ontzet, 1596, Mechelen, Museum Hof van Busleyden, Stad Mechelen, inv.nr. 50054 © KIK IRPA, Brussel.

ruimte.⁴ Gewelddadige innames van steden werden zo onderdeel van de stedelijke herinneringscultuur.

Binnen het herinneringslandschap fungeerde de schilderkunst als een van de belangrijkste media. Zowel particulieren als stadsbesturen bestelden schilderijen waarop zij hun eigen visie op (recente) gebeurtenissen lieten afbeelden.⁵ Hoewel voorstellingen van overwinningen het meeste voorkwamen, behoorden ook gewelddadige innames van steden tot het corpus van schilderijen met de Nederlandse Opstand als onderwerp. Dit roept twee vragen op: waarom ontstond een subgenre binnen de historieschilderkunst waarop gruwelijke gebeurtenissen werden afgebeeld en, daarop volgend, welke rol speelden deze schilderijen in het zich ontwikkelende herinneringslandschap tijdens en na de Opstand?

⁴ Ibidem.

⁵ Bijvoorbeeld Hans Vredeman de Vries, *Allegorie van de heropbloei van Antwerpen na de overwinning van Alexander Farnese*, 1586, olieverf op doek, Museum aan de Stroom Antwerp, inv.nr. AV.2009.009.001; anoniem, *De belegering van Zaltbommel 1574, 1575-1600*, olieverf op doek, Stadskasteel Zaltbommel, inv.nr. 0244-0679; anoniem, *De mislukte aanslag op Antwerpen door prins Maurits, 17 mei 1605, 1605-1699*, olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-4848.



Afb. 2 Anoniem, Bloedbad van Naarden, 1604, Raadhuis Naarden, Beeldbank Rijksdienst Cultureel Erfgoed, objectnr. 337.667.

De bestudering van de betekenis van deze schilderijen is een aanvulling op recent onderzoek naar de herinnering van geweld tijdens de Opstand. Van de visuele media zijn tot nu toe alleen de (nieuws)prenten bestudeerd. Historicus Peter Arnade analyseerde de rol die geweld speelde in de publieke opinie tijdens het begin van de Opstand, tussen 1567 en 1585.⁶ Daarnaast onderzocht historicus Ramon Voges de prentproductie van Frans Hogenberg, onder andere die van na de plundering van Mechelen in 1572.⁷ De schilderijen van gewelddadige innames zijn echter slechts binnen een lokale

6 P. Arnade, *Beggars, iconoclasts, and civic patriots. The political culture of the Dutch Revolt*, Ithaca 2008, p. 10, 220–235.

7 R. Voges, 'Macht, Massaker und Repräsentationen. Darstellungen asymmetrischer Gewalt in der Bildpublizistik Franz Hogenbergs', in: J. Baberowski en G. Metzler (red.), *Gewaltträume. Soziale Ordnungen im Ausnahmezustand*, Frankfurt 2012, p. 29–69, spec. 65–66.

context bestudeerd.⁸ Ze zijn nog niet systematisch bestudeerd als genre, ondanks hun belang als medium van herinnering. Historici Judith Pollmann en Erika Kuijpers verwijzen weliswaar naar het schilderij van het bloedbad Naarden uit 1604 (afb. 2), maar gebruiken het als aanvullend bewijs voor hun hypothese dat verhalen van slachtoffers van wrede daden of helemaal niet of pas na een lange periode van stilte onderdeel werden van de stedelijke herinneringscultuur.⁹ Het schilderij werd immers meer dan dertig jaar na het bloedbad vervaardigd, dat reeds plaatsvond in 1572.

Door de voorstellingen als één geheel te beschouwen en met elkaar te vergelijken, blijkt al snel dat ze in twee periodes zijn gemaakt. Het schilderij van Naarden is het laatste in een reeks van zes voorstellingen die gedateerd worden in het laatste kwart van de zestiende eeuw. De verbeelding van het bloedbad van Naarden is daarom niet het begin, maar juist het eindpunt van een eerste groep schilderijen die gewelddadige innames verbeelden. De belangstelling voor het geweld keert pas weer terug na de vrede van Münster in 1648. De stilte tot het begin van de zeventiende eeuw die Pollmann en Kuijpers betogen, kan derhalve voor de schilderkunst beter tussen 1604 en 1648 worden geplaatst. Het doel van dit artikel is daarom de schilderijen door middel van een historische benadering en aan de hand van een chronologische ontwikkeling met elkaar te vergelijken en vervolgens te plaatsen binnen het herinneringslandschap dat ontstond naar aanleiding van de Opstand.

Voor een effectieve analyse van de schilderijen is het van belang eerst het corpus af te bakenen. De selectie betreft het huidige bezit van zestiende- en zeventiende-eeuwse voorstellingen van gewelddadige innames van steden in de Nederlanden tijdens de Nederlandse Opstand in museale collecties in Nederland en België.¹⁰ Onder schilderijen van gewelddadige innames worden voorstellingen verstaan die het succesvol binnendringen van de stad door een vijandig leger tijdens de Opstand representeren en de hieropvolgende plundering, moord en verkrachting waaraan de bevolking blootstond. Dit betekent dat schilderijen van mislukte belegeringen of aanvallen, zoals bijvoorbeeld van de belegeringen van Venlo in 1597 en 1606 gemaakt door Frans Everts niet worden meegerekend.¹¹ Bijgevolg omvat het corpus in totaal tien schilderijen met

⁸ Verbiest, 'De Lierse Furie' (n. 2), p. 117-143; L. Coenen, 'Lier en Lyrana in de verzameling oude schilderijen van het stedelijk museum Wuyts Van Campen en Baron Caroly', in: *Post Factum. Jaarboek voor Geschiedenis en Volkenkunde* 3 (2011), p. 53-93; N. Stoppelenburg, *De Oudewaterse moord*, Oudewater 2005.

⁹ J. Pollmann en E. Kuijpers, 'Why remember terror? Memories of violence in the Dutch Revolt', in: M.O. Siochru en J. Ohlmeyer, *Ireland 1641. Contexts and reactions*, Manchester 2010, p. 176-196, spec. 176-177, 180-181, 189.

¹⁰ De enige uitzondering is een schilderij dat zich bevindt in het Deutsches Historisches Museum in Berlijn en vrijwel identiek is aan een schilderij uit de collectie van Museum Vleeshuis in Antwerpen. Daarnaast is er nog een schilderij van de plundering van Amersfoort bekend in een particuliere, zeventiende-eeuwse boedel (Getty Provenance Index, N-2290), maar dit schilderij is niet overgeleverd. Wellicht zijn er nog andere schilderijen met als thema gewelddadige innames, hoewel ik die tot nu toe nog niet heb kunnen traceren.

¹¹ Frans Everts, schilderijen *Beleg van Venlo* in 1597, 1606, 1613, raadhuis Venlo, Rijksdienst Cultureel Erfgoed, inv.nr. 16.322.

vijf onderwerpen: het bloedbad van Naarden in 1572, de Oudewaterse moord in 1575, de Spaanse furie in Antwerpen in 1576, de Engelse furie van Mechelen in 1580 en de Lierse furie in 1595.

Wat deze schilderijen nog meer gemeen hebben is de bijzondere combinatie in één en hetzelfde werk van de wreedheden van de Spaanse of Staatse soldaten met een stadsgezicht. De voorstelling verbindt zo de gebeurtenis expliciet aan de stedelijke ruimte en aan de geschiedenis van de betreffende stad. Dit onderscheidt ze van voorstellingen van innames waarop de stad niet herkenbaar is, zoals bijvoorbeeld *De martelaren van Roermond*, waarop de kartuizermonniken die slachtoffer werden van de gewelddadige inname van de stad door troepen van Willem van Oranje in 1572, staan afgebeeld.¹² Deze verbintenis tussen de afgebeelde stad, de opdrachtgever en de gebeurtenis zal in het vervolg van dit artikel worden besproken aan de hand van drie onderwerpen: het geweld als thema in de schilderkunst, de rol van Frans Hogenberg als voorbeeld voor de voorstellingen, en tot slot de betekenis van de schilderijen in de stedelijke herinneringscultuur van Antwerpen, Lier, Mechelen, Naarden en Oudewater.

Geweld als genre? Het verbeelden van de Opstand

Alvorens in te gaan op de schilderijen van gewelddadige innames van steden is het van belang het verbeelden van geweld op schilderijen nader te bestuderen. Al in de zestiende eeuw kwamen in de Zuidelijke Nederlanden schilderijen van innames en roofpartijen voor, de zogenaamde *Boerenverdrietjes* waarop de schilder een gevechtsscène met soldaten en dorpsbewoners afbeeldde op het platteland. Jane Fishman, die deze schilderijen onderzocht, zag in Pieter Brueghels bekende *Kindermoord van Bethlehem* uit 1566-1567 een voorloper van de *Boerenverdrietjes*. Volgens haar was Brueghels werk bedoeld als maatschappijkritiek op de beginnende oorlog in de Nederlanden, omdat hij zijn werk situeerde in een Vlaams zestiende-eeuws dorp.¹³ Na Brueghel werd het oorlogsgeweld van de Nederlandse Opstand met zijn plunderingen, belegeringen, overvallen, (ruiter)gevechten en slagvelden een thema in de schilderkunst.¹⁴ In het geval van de *Boerenverdrietjes* werd bijvoorbeeld steeds vaker een concrete plaats van

¹² Zoals afgebeeld in B. Hartmann, *De martelaren van Roermond in het kader van de politieke en kerkelijke situatie van hun tijd*, Oegstgeest 2009, p. 50, 54, 90, 102-103, 107, 114.

¹³ J. Fishman, *Boerenverdriet. Violence between peasants and soldiers in early modern Netherlands art*, Ann Arbor 1982, p. 19-30; zie ook M.P. van Maarseveen, 'Dorpsplunderingen in de schilderkunst van de eerste helft van de zeventiende eeuw', in: M.P. van Maarseveen, J.W.L. Hilkhuijsen en J. Dane (red.), *Beelden van een strijd. Oorlog en kunst vóór de Vrede van Munster*, Zwolle 1998, p. 149-163, spec. 149-152.

¹⁴ Voor een uitgebreid overzicht zie Van Maarseveen, Hilkhuijsen en Dane (red.), *Beelden van een strijd*, p. 71-163.

handeling toegevoegd aan de voorstelling.¹⁵ Het eerste schilderij dat refereert aan de Oudewaterse moord in 1575 valt duidelijk nog binnen dit genre, omdat de voorstelling in de traditie van het *Boerenverdrietje* is geschilderd. Alleen via de inscriptie op de lijst is de relatie met de gebeurtenissen van 1575 te leggen.¹⁶

Het *Boerenverdrietje* bood als genre een houvast voor de kunstenaar die een geweldadige inname van een stad wilde verbeelden, en ontwikkelde zich verder in de zeventiende eeuw. De Opstand drong op die manier ook indirect door in de landschapsschilderkunst. Landschapsschilderijen bevatten in de marge regelmatig een scène waarin soldaten, te voet of te paard, een dorp plunderden. Hoewel het 'visuele genoe-gen' hier primeerde op de gruwelijkheden, was de oorlog toch duidelijk zichtbaar.¹⁷ Een explicietere manier om de oorlog weer te geven was via ruitergevechten. De populariteit van ruitergevechten creëerde een nieuw subgenre, waardoor bijvoorbeeld de relatief onbelangrijke slag van Lekkerbeetje in 1600 voorgoed de geschiedenis inging als de meest afgebeelde slag van de Nederlandse Opstand.¹⁸

Het geweld in de stad werd veel minder afgebeeld. Dit is gedeeltelijk te verklaren door het feit dat geweld er simpelweg minder voorkwam dan op het platteland. Daarnaast was oorlogsgeweld een minder geliefd thema binnen de schilderkunst met de Opstand als thema. Voorstellingen van geweld waren veruit in de minderheid ten opzichte van schilderijen die een overwinning verbeeldden.¹⁹ Of de voorstelling echter een overwinning of een gruwelijker onderwerp betrof, hing vooral af van de eigenaar. Evenals bij overwinningen betrof het onderwerp vaak een gebeurtenis die de eigenaar zelf had meegemaakt of waar hij zich bij betrokken voelde, en waar hij dus waarschijnlijk opdracht voor had gegeven. Op die manier gingen het bloedbad van Naarden, de plundering van Amersfoort en de Spaanse Furie in Antwerpen gewoon deel uitmaken

¹⁵ J. vander Auwera, 'La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la guerra de los Ochenta Anos (1568-1618-1648)', in: B.J. García García (red.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid 2006, p. 29-62, spec. 38-39; M. van Maarseveen en J. Hilkhuisen, 'Van Breda tot Hulst, van schilderij tot tegel. Voorstellingen van het krijgsbedrijf op schilderijen, prenten, penningen en tegels in 1625 en 1645', in: J. Dane (red.) 1648. *Vrede van Munster, feit en verbeelding*, Zwolle 1998, p. 135-171, spec. 138.

¹⁶ Stoppelenburg, *Oudewaterse moord* (n. 8), p. 5.

¹⁷ Van Maarseveen, 'Dorpsplunderingen', p. 163.

¹⁸ In Amsterdam, Dordrecht and Haarlem zijn er bijvoorbeeld al 41 schilderijen van de Slag van Lekkerbeetje, een ruitergevecht in 1600 bij 's-Hertogenbosch. Zie bijvoorbeeld inv.nrs. N-2802 (Dewatijn), N-2052 (Jansz), N-1539 (Fijt), N-3117 (Oosdorp), N-3031 (Cijis) en N-1614 (Robberts) via Getty Provenance Index Databases/Archival Inventories/search/subject/Lekkerbeetje, <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/>, geraadpleegd 23 mei 2013. Voor een analyse van schilderijen met het thema de Slag bij Lekkerbeetje in musea, zie M. de Koning, *The battle of Lekkerbeetje. Imagery and ideology during the Eighty Years War (1568-1648)*, proefschrift University of Southern California 2003.

¹⁹ Voor schilderijen van overwinningen zie E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brussel 1984, p. 9-11; inventarissen bijvoorbeeld Antwerpen 1585 (WK 5073/939), 's-Hertogenbosch 1601 en 1629 (N-2212, N-2240, N-2180, N-1698, N-1545, N-1130, N-399, N-414, N-373 en N-897) en Breda 1625 en 1637 (N-2234, N-2040, N-2110, N-1476, N-1550, N-4908) via The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories, <http://research.frick.org/montias/home.php> en Getty Provenance Index Databases, geraadpleegd 23 mei 2013.

van het interieur van woonhuizen in de zeventiende eeuw.²⁰ Schilderijen van gewelddadige innames groeiden zo uit tot een picturaal subgenre waarop de Opstand centraal stond.

Furies in beeld: De Spaanse furie in Antwerpen

Hoewel de *Boerenverdrietjes* in de beginjaren van de Opstand bekend waren, grepen kunstenaars voor de verbeelding van gewelddadige innames vooral terug op een specifieke bron: de prenten van Frans Hogenberg. Zijn gravures hadden niet alleen een hoge nieuws waarde, maar ze waren tegelijk de eerste verbeeldingen van de verhalen over de gruwelijkheden die hadden plaatsgevonden. Hogenberg bracht het nieuws van de gewelddadige innames snel onder de aandacht van het grote publiek. Binnen enkele weken na de gewelddadige inname van Mechelen in oktober 1572, bijvoorbeeld, verscheen de eerste prent van de gebeurtenis op de markt.²¹ De prenten circuleerden op grote schaal in de Nederlanden. Hogenberg sloeg een relatief neutrale toon aan in zijn verbeelding van het geweld, waardoor hij zijn prenten aan verschillende confessionele groepen kon verkopen.²² Tegelijkertijd toonde Hogenberg, die in Keulen werkte, zijn publiek dat hij goed geïnformeerd was over de gebeurtenissen en plekken die hij afbeeldde. Hij voegde namelijk aan de voorstelling de namen van hoofdpersonages, bekende gebouwen en bepalende scènes toe.

De prenten van Hogenberg zijn van groot belang voor de ontwikkeling van de schilderijen van gewelddadige innames. Zijn werkwijze om gebeurtenissen af te beelden werd later overgenomen op schilderijen van deze gebeurtenissen. Dit zien we bijvoorbeeld op twee schilderijen die werden gemaakt van de Spaanse furie in Antwerpen die plaatsvond op 4 november 1576. Het eerste, dat wordt gedateerd tussen 1576 en 1585, is wellicht het vroegste schilderij van een gewelddadige inname tijdens de Opstand en toont veel gruwelijke details (afb. 3).²³ De rol van de iconografie van Hogenberg wordt al snel duidelijk op de voorstelling, omdat het een samenvoeging betreft van twee scènes die hij afgebeeld had op zijn prenten van de Spaanse furie.²⁴ Hogenberg bracht deze gewelddadige inname in zes scènes in beeld, die later samen werden gedrukt als omlijsting van een kaart van Antwerpen (afb. 4).²⁵

²⁰ Antwerpen (NA 562B), Naarden (N-391) and Amersfoort (N-2290) via The Montias Database en Getty Provenance Index Databases, geraadpleegd 23 mei 2013.

²¹ Voges, 'Macht, massaker', (n. 7), p. 30-31.

²² Ibidem, p. 43, 67-68.

²³ Anoniem, *De Spaanse Furie*, 1576-1585, olieverf op doek, Museum aan de Stroom Antwerpen, inv. nr. AV.1980.014. Over de herkomst is niets bekend, behalve dat het schilderij opdook op het eiland Jersey in de jaren 1970. Zie correspondentie in objectdossier AV.1980.014 bij Museum Vleeshuis via conservator Annemie de Vos, voorjaar 2010.

²⁴ Frans Hogenberg, *De Spaanse furie te Antwerpen in 1576, 1577*, ets, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-76.862.

²⁵ Voges, 'Macht, massaker', p. 58-60.



Afb. 3 Anoniem, De Spaanse Furie, 1576-1585, Museum aan de Stroom | Collectie Vleeshuis, inv.nr. AV.1980.014, foto L. de Peuter.

We zien hoe de soldaten het kasteel uitgaan en de stad binnenvallen, hoe mensen uit wanhoop in de rivier springen, en hoe wordt vermoord, geplunderd en verkracht. Daarnaast zijn er directe overeenkomsten tussen de prent en het schilderij zoals de huizen met daarin mannen die aan hun genitaliën en vrouwen die aan hun borsten worden opgehangen.

Evenals Hogenberg is de schilder ook geïnteresseerd in het weergeven van de gebeurtenis en het toevoegen van elementen die de beschouwer verzekeren dat het in Antwerpen is gesitueerd. Op de achtergrond zien we bijvoorbeeld het stadhuis branden. Uiteraard, dit kan worden toegeschreven aan het feit dat de schilder de voorstellingen van Hogenberg volgt, maar hij voegt ook unieke elementen toe. Op het schilderij staan veel meer mensen afgebeeld dan op de prenten, en opvallend is de rol van twee monniken die in het midden van de voorstelling lijken te staan toekijken hoe de stad wordt geplunderd. In tegenstelling tot de burgers in de stad worden de geestelijken niet aangevallen door de soldaten. Het feit dat de monniken niet op de prent staan, en dat ze rustig rond kunnen lopen, zou kunnen betekenen dat ze een toevoeging van de eigenaar of opdrachtgever zijn. Immers de voorstelling is bijna geheel een



Afb. 4 Frans Hogenberg, *De Spaanse furie te Antwerpen in 1576, 1577, ets*, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-76.862.

kopie van Hogenberg, op enkele details na. Dit roept de vraag op of deze persoon een protestant was, die de geestelijken wilde laten uitbeelden als personen die niet werden geraakt door het geweld. De herkomstgegevens van het schilderij zijn echter te summiert om dit te kunnen vaststellen.

De reden waarom dit schilderij zoveel gruwelijkheden bevat is onbekend, maar met behulp van andere bronnen kunnen twee verklaringen worden aangedragen. Uit de boedelbeschrijvingen is bekend dat mensen schilderijen van gewelddadige innames bezaten, en dat het bezit van een schilderij met daarop geweld dus geen uitzondering was. De verbeelding van de Spaanse furie kan dus een opdracht zijn voor een woonhuis van iemand die de gebeurtenis had meegemaakt, of daar van onder de indruk was geraakt. Een andere verklaring gaat nog een stap verder. In dezelfde periode schilderde François Dubois zijn bekende voorstelling van de Bartholomeusnacht.²⁶ Daarvan wordt beweerd dat hij dat deed als traumaverwerking,

²⁶ François Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, 1572-1584, olieverf op paneel, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, inv.nr. 729.



Afb. 5 Anoniem, *De Spaanse Furie*, 1575-1599, olieverf op paneel, Museum Vleeshuis Antwerpen, inv.nr. AV.1150
© KIK IRPA, Brussel.

omdat hij als gevolg van deze gruwelijke gebeurtenis naar Zwitserland vluchtte.²⁷ Het is dus niet ondenkbaar dat een gevluchte kunstenaar uit Antwerpen, die de Spaanse furie had meegemaakt, een schilderij maakte van de gebeurtenissen in zijn geboortestad.

Het tweede schilderij van de Spaanse furie in Antwerpen waaraan een prent van Frans Hogenberg ten grondslag ligt, is een heel ander soort voorstelling (afb. 5). Het anonieme schilderij dat wordt gedateerd in het laatste kwart van de zestiende eeuw, toont het brandende stadhuis als onderdeel van een ruimer stadsgezicht.²⁸ Aan de basis van dit schilderij ligt Hogenbergs prent van het brandende stadhuis.²⁹ De kunstenaar nam dit beeld grotendeels over, maar hij zoomde verder uit. In plaats van alleen het stadhuis en de soldaten krijgt de beschouwer een vogelvluchtperspectief met zicht op en over de Grote Markt. De rechterzijde van de voorstelling wordt gedomineerd door vlammen terwijl op de voorgrond soldaten, vluchtende mensen en doden te zien zijn.

²⁷ J. Garrisson, 1572. *La Saint-Barthélemy*, Brussel 1987, p. 114-115.

²⁸ Collectiewebsite Museum aan de Stroom (MAS) Antwerpen, search.mas.be, *De Spaanse furie*, inv.nr. AV.1150, geraadpleegd 22 oktober 2014.

²⁹ Frans Hogenberg, *Spaanse furie: stadhuis in brand*, 1576, 1576-1578, ets, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-78.784-145.

Boven de stad hangt een dikke rookwolk. Net als op het eerste schilderij van de furie heeft de kunstenaar een prent van Frans Hogenberg als uitgangspunt genomen en daar eigen elementen aan toegevoegd. In dit geval betekent het dat het schilderij ook een stadsgezicht van Antwerpen is geworden, en dat de gevechten slechts zichtbaar zijn in de details.

De gruwelijkheden en chaos die op het eerste schilderij centraal stonden, zijn op deze verbeelding van de furie achterwege gelaten. Dit kan een bewuste keuze van de opdrachtgever of de kunstenaar zijn geweest. De verschillen tussen de twee voorstellingen geven echter ook aan dat het bezit van een schilderij van een gewelddadige inname niet persé een politiek statement hoefde te zijn. In tegenstelling tot het wellicht 'protestante' schilderij heeft de brand van het stadhuis een neutraler thema waarop het geweld naar de achtergrond werd verdreven.

Een verklaring voor deze verschillen ligt in de omgang met de herinnering aan de Opstand in Antwerpen. Vlak na de furie in november 1576 werd de Pacificatie van Gent ondertekend. In Antwerpen leidde dit ertoe dat in 1577 de citadel, die in 1568 was gebouwd in opdracht van de hertog van Alva om de stad te straffen voor haar opstandigheid, gedeeltelijk werd afgebroken.³⁰ Dit was een belangrijke plaats van herinnering in de stad, omdat het garnizoen Antwerpen vanuit dit punt was binnengevallen tijdens de gewelddadige inname. Nadat het garnizoen de citadel verliet, vielen de Antwerpenaars het gebouw binnen en begonnen met de sloop van dit symbool van onderdrukking.³¹ In de jaren die volgden, werd de afbraak een populair onderwerp op prenten, penningen, plaquettes en later ook schilderijen.³²

Tijdens het calvinistische regime dat volgde op deze gebeurtenissen in Antwerpen waren de Spaanse furie en de afbraak van de citadel onderdeel van de publieke herinneringscultuur. In 1577 werd bijvoorbeeld een mis georganiseerd om het geweld te herdenken.³³ Deze situatie veranderde toen Antwerpen zich in 1585 verzoende met de koning na een succesvolle belegering door landvoogd Alexander Farnese. De herinnering aan de bevrijding van de Spaanse onderdrukking kwam onder druk te staan tijdens het nieuwe, katholieke bewind. Zoals het reconciliatieverdrag van 1585 aangaf, was het beter de oorlog te vergeven en vergeten.³⁴ Dit betekende niet dat alle herinneringen letterlijk werden uitgewist, maar wel dat gebeurtenissen zoals de Spaanse furie en de sloop van de citadel in het vervolg nog slechts in privékringen

³⁰ H. Soly, 'De bouw van de Antwerpse citadel, 1567-1571. Sociaal-economische aspecten', in: *Belgisch tijdschrift voor militaire geschiedenis* 21 (1976), p. 549-578, spec. 549-562.

³¹ Arnade, *Beggars* (n. 6), p. 268.

³² J. Lambrechts-Douillez, *Het dagelijkse leven in de tweede helft van de 16de eeuw. Een keuze uit de verzamelingen van het museum Vleeshuis*, Antwerpen 1985, p. 273; Collectie Antwerpen inv.nrs. AV.1912.009, AV.1911.017, AV.1895.023.1-2 en AV.1895.023.2-2; Maarten de Vos, *De verovering van de citadel van Antwerpen in 1577, 1579*, zeven gravures, Museum Plantijn Moretus, inv.nrs. PK.OPB.0182.001-008.

³³ Felix archief Antwerpen, Stadsarchief, Stadsrekeningen, R18 (1577), fol. 357r.

³⁴ *Articulen ende conditien vanden tractate, aenghegaen ende ghesloten tusschen den Prince van Parma ter eenre, ende de Stadt van Antwerpen ter andere syden*, Antwerpen 1585, zonder paginanummers.

werden herdacht.³⁵ Het stadsbestuur richtte zich liever op de hernieuwde relatie met de Spaanse koning en het katholieke geloof, het vieren van haar bijdrage aan de totstandkoming van het Twaalfjarig Bestand in 1609 en militaire successen zoals de slag bij Kallo in 1638.³⁶

De verschillen tussen het eerste en het tweede schilderij van de Spaanse furie kunnen op deze manier verklaard worden aan de hand van de heersende herinneringscultuur. Ondanks dat beide schilderijen niet preciezer te dateren zijn dan het laatste kwart van de zestiende eeuw, is het 'protestante' schilderij een herinnering aan de gebeurtenis die aansluit bij de periode tussen 1576 en 1585. De neutralere voorstelling van het brandende stadhuis was weliswaar direct te koppelen aan de gebeurtenis, maar toont vooral vechtende soldaten. Dit minder aanstootgevend schilderij zou daarom ook nog na 1585 besteld kunnen zijn.

Het stadsbestuur als opdrachtgever: de Lierse furie

Naast de waarschijnlijk particuliere eigenaars van schilderijen van de Spaanse furie, was de eerste stad die het geweld binnen haar muren liet afbeelden Lier. Deze stad had zich in 1580 aangesloten bij de Unie van Utrecht, maar kreeg na verraad in 1582 definitief een Spaans garnizoen. In 1595 drong het Staatse leger de stad binnen, maar door hulp vanuit Antwerpen en Mechelen werd Lier snel bevrijd. In Antwerpen werden de leiders en de dapperste burgers vereerd met een gouden of zilveren penning, de overige deelnemers kregen een koperen variant. Verder ontvingen alle deelnemers en de achtergebleven schutters een beloning in geld en de leiders, zowel in Mechelen als in Antwerpen, een zilveren of vergulde schaal.³⁷ In Mechelen bestelde het stadsbestuur, zoals hierboven is opgemerkt, een schilderij voor het stadhuis.³⁸ De rol van de opdrachtgever is goed te zien; de schutters die Lier ontzetten zijn prominent (en herkenbaar) op de voorgrond afgebeeld.³⁹

³⁵ Zoals we kunnen zien aan de zes schilderijen van de afbraak van de citadel die nu nog te traceren zijn; E. Haverkamp Begemann, 'Flemish School', in: L. Dresser (red.), *European paintings in the collection of the Worcester Art Museum*, Worcester 1974, p. 153-217, spec. 188-190; J. Denucé, *De Antwerpsche 'Konstkamers'. Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, Amsterdam 1932, p. 95; E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brussel 1984, p. 9-11.

³⁶ M.J. Marinus, *De contrareformatie te Antwerpen (1585-1676). Kerkelijk leven in een grootstad*, Brussel 1995, p. 273; C. van de Velde, 'Hans Vredeman de Vries en de blijde intreden te Antwerpen', in: H. Borggreve, Th. Fusenig en B. Uppenkamp (red.), *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*, Amsterdam 2002, p. 81-88; M. Thöfner, *A common art. Urban ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Zwolle 2007, p. 231.

³⁷ Verbiest, 'De Lierse Furie' (n. 2), p. 131-132.

³⁸ Stadsarchief Mechelen (SAM), Oud Archief, inventarisdeed 8, B, 1, rekening 1596, fol. xlii. Zie ook *Catalogue du musée de la ville de Malines*, Mechelen 1861, p. 9-10.

³⁹ Jan Ghuens, *Lier door de Staatsen ingenomen, door Mechelse en Antwerpse burgers ontzet*, 1596, Stad Mechelen, inv.nr. 80054.

Mechelen was niet alleen trots op de rol die haar schutters hadden gespeeld tijdens de Lierse furie, maar een deel van deze schutters zat ook in de vroedschap. Zij lieten dus hun eigen daden vereeuwigen voor het stadhuis.⁴⁰ Het schilderij werd zo een element van stedelijke trots, en een instrument in de stedelijke herinnering in Mechelen zelf. Het diende als tegenhanger van twee gewelddadige innames, of furies, in Mechelen zelf in 1572 en in 1580 die een stuk gevoeliger lagen. In 1572 werd de stad zwaar gestraft voor haar opstandigheid tegen de koning. Mechelen had voor de Opstand gekozen, maar het koninklijk gezag werd al snel met harde hand hersteld. In deze situatie lag het voor de hand deze gebeurtenis liever te vergeten. Slechts de prenten van Hogenberg herinnerden aan de plundering van Mechelen in 1572.⁴¹ In 1580 was het opnieuw raak toen de Engelse furie Mechelen teisterde en plunderende en moordende Engelse soldaten van het Staatse leger veel schade aanrichtten. Ook nu was de stad echter gedwongen zich aan te sluiten bij de plunderende partij, een calvinistisch regime bleef aan de macht tot 1585.⁴² Pas na 1585, toen Alexander Farnese de stad heroverde, werd de weg vrij gemaakt om deze Engelse furie te herdenken.⁴³ De herinnering concentreerde zich in prenten en documenten, een schilderij werd pas na 1648 gemaakt. Tot die tijd gebruikte het Mechelse stadsbestuur liever de Lierse furie als belangrijk aandenken aan de Opstand, zoals het schilderij in het stadhuis bewijst.

De Lierse furie bleek niet alleen van belang voor Mechelen. Er bestaan namelijk nog twee schilderijen die deze furie verbeelden, hoewel de herkomst hiervan niet duidelijk is. Het eerste schilderij, dat bekend staat als de 'Liersche kaart', bevond zich al in 1740 op het stadhuis van Lier, waardoor er in de literatuur van uit wordt gegaan dat dit schilderij door het stadsbestuur is besteld (afb. 6).⁴⁴ Hoewel dit niet uitsluit dat de stad het schilderij later heeft aangekocht of misschien zelfs als geschenk heeft ontvangen, vertelt de prominente plaats van de verbeelding in de achttiende-eeuwse stadsgeschiedenis van Lier wel veel over de waarde die op dat moment aan het schilderij werd gehecht. De voorstelling toont gepaste dankbaarheid aan de schutters die de stad bevrijdden door ze op de voorgrond af te beelden, maar het laat ook de stedelijke trots zien door middel van een groot stadsgezicht. De stad had de furie overleefd, en deze positieve uitkomst was niet alleen reden voor een groot schilderij maar ook voor een jaarlijkse herdenking.⁴⁵ Of het schilderij een rol speelde in deze herdenking is niet bekend, maar

40 B. Caers, "'In fide constans'? Politiek van herinnering in het Mechelse stadsbestuur', in: *De Zeventiende Eeuw* 29 (2013), p. 228-246.

41 P. Arnade, *Beggars* (n. 6), p. 227-229; Frans Hogenberg, *Plundering van Mechelen, 1572, 1572-1574*, ets, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-79.206.

42 G. Marnef, *Het calvinistisch bewind the Mechelen 1580-1585*, Kortrijk-Heule 1987, p. 144-146, 323-325.

43 Zie voor herinneringspraktijken rond de Engelse furie D. de Boer, 'In memoriam versus damnatio memoriae. Civic experiences of revolt', in: P. Stabel e.a (red.), *Urban identities in the late-medieval and early modern city. Mechelen in the 15th and 16th centuries*, Mechelen (te verschijnen 2015).

44 Chr. Van Lom, *Beschryving der stad Lier in Brabant*, Den Haag 1740, p. 96; Verbiest, 'De Lierse furie' (n. 2), p. 140; anoniem, *Lierse furie op 14 oktober 1595*, ca. 1601-1700, olieverf op doek, Museum Wuyts-Van Campen, Lier, inv.nr. 11.

45 De herdenking staat beschreven in A. Bergmann, *Geschiedenis der stad Lier*, Antwerpen 1873, p. 287.



Afb. 6 Anoniem, Lierse furie, ca. 1601–1700, olieverf op doek, Museum Wuyts-Van Campen, Lier, inv.nr. 11 © KIK IRPA, Brussel.

we weten van andere schilderijen dat die wel degelijk werden geïntegreerd in de herdenking van zowel innames als overwinningen.⁴⁶

Tot slot is er nog een derde anoniem zeventiende-eeuws schilderij waarop vluchtende rebellen een prominente rol spelen. Dit schilderij is in de negentiende eeuw

⁴⁶ Bijvoorbeeld in Oudewater en 's-Hertogenbosch, zie E. Kuijpers, 'The creation and development of social memories of traumatic events. The Oudewater massacre of 1575', in: M. Linden en K. Rutkowski (red.), *Hurting memories and beneficial forgetting. Posttraumatic stress disorders, biographical developments, and social conflicts*, London 2013, p. 191–201, spec. 197; M. Eekhout, 'Katholieke en protestantse herinneringscultuur in 's-Hertogenbosch, 1579 en 1585', in: *Noordbrabants historisch jaarboek* 29 (2012), p. 88–92.

aangekocht door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussel.⁴⁷ Hoewel de herkomst onduidelijk is, onderscheidt de voorstelling zich van de andere. De inname zelf is bijvoorbeeld duidelijk te herkennen aan de gevechten en chaos in de stad, terwijl de scène bij de Molpoort op de voorgrond zich concentreert op het wegvlugten van de Staatse troepen. Hoewel het nog steeds een stadsgezicht is, zijn er meer details van de inname zelf te zien en zijn er geen individuele schutters te onderscheiden.⁴⁸ Dit schilderij was daarom waarschijnlijk bestemd voor lokale verkoop, omdat de inwoners de details van de gebouwen in de stad het meest konden waarderen.

Het slachtofferschap van Naarden

Waar de afstand in tijd tussen de gebeurtenis en de verbeelding ervan op een schilderij tot nu toe relatief kort was, duurde het in andere gevallen tot in de zeventiende eeuw voordat gewelddadige innames uit de jaren 1570 en 1580 werden afgebeeld. Het eerste schilderij van een episode die zich afspeelde in de Noordelijke Nederlanden was een voorstelling van het bloedbad van Naarden in 1572 (afb. 2). In dit jaar laaide de Opstand in de Nederlanden weer op. De hertog van Alva, die in 1567 naar de Nederlanden was gestuurd door koning Filips II, besloot orde op zaken te stellen door middel van een strafexpeditie waarbij hij Mechelen en Zutphen hard aanpakte. Toen het leger bij Naarden aankwam, zag het stadsbestuur zich na een korte belegering genoodzaakt de stad over te geven. De onderhandelaars spraken af dat het leger de bevolking zou sparen, maar eenmaal in de stad werd deze belofte geschonden. De stad werd geplunderd, mannen, vrouwen en kinderen werden gemarteld, vermoord en verkracht.⁴⁹

Het bloedbad van Naarden kreeg een voorbeeldfunctie in de beeldvorming over de gruwelijkheden van soldaten tijdens gewelddadige innames. In dit verhaal, dat ontstond rond 1600, stond de Spaanse tirannie centraal. De steden Naarden en Oudewater waren in de Republiek de belangrijkste slachtoffers van deze gruweldaden.⁵⁰ Het stadsbestuur

47 Anoniem, *De Lierse Furie. De herovering van de stad Lier door de Antwerpenaars en de Mechelaars op 14 oktober 1595*, eerste helft zeventiende eeuw, olieverf op paneel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (KMSKB), inv.nr. 1311.

48 V. van de Kerckhof (red.), *Met passer en penseel. Brussel en het oude hertogdom Brabant in beeld*, Brussel 2000, p. 82–83. In deze catalogus wordt gesuggereerd dat de opdrachtgever uit Antwerpen kan komen.

49 Zie bijvoorbeeld P. Bor, *Den oorspronck, begin ende aenvanck der Nederlandscher oorlogen. Geduyrende de regeringe vande Hertoginne van Parma, de Hertoge van Alba ende eensdeels vanden groot Commandeur*, Leiden 1617, p. 44, geraadpleegd via www.dbnl.org, op 11 februari 2014.

50 Zie voor de Spaanse tirannie, ook wel Zwarte Legende genoemd, onder andere J. Pollmann, “‘Branders do fairly resemble Spaniards after all’. Memory, propaganda and identity in the Twelve Years’ Truce”, in: A. Spicer en J. Pollmann (red.), *Public opinion and changing identities in the early modern Netherlands*, Leiden 2007, p. 211–228, spec. 220; Arnade, *Beggars* (n. 6), p. 222–223; J. van der Steen, *Memory wars in the Low Countries, 1566–1750*, proefschrift Universiteit Leiden 2014, p. 71–73.

van Naarden besloot juist op dit moment een schilderij te laten vervaardigen waarin het bloedbad van de stad centraal stond. De stad haakte aan bij het nationale verhaal dat zich ontwikkelde over het slachtofferschap tijdens de Opstand. Het beeld dat het stadsbestuur koos, was echter niet gericht op de gruwelijkheden zelf. Het schilderij is in eerste instantie een stadsgezicht, waarop de historische gebeurtenis staat afgebeeld in de details. In Naarden zijn brandende gebouwen te zien en Spaanse ruiters rijden aan de horizon.⁵¹ De verwijzing naar de gruwelijkheden is te lezen op een tekst rechts onderin, die is geschreven in het Latijn:

Naarden heet ik, gelegen in de Lage Landen, droevig heb ik de verbitterde Spaanse furie ondergaan. Overal stortten immers de huizen in door de alom aanwezige vlammen, gelijk schapen werden de burgers weerloos afgeslacht, op een feestdag, en meisjes werden met geweld verkracht. Maar de graaf van Nassau, vol medelijden met ons wrede lot, gaf opdracht, mij te herbouwen met stadspoorten, en te omgeven met een hoge wal. Eer hem derhalve, nakomelingen!⁵²

De tekst verwijst niet alleen naar wat er te zien is op het Naardense schilderij, maar ook naar de verkrachting van meisjes en de heropbouw van de stadsmuren. Deze toevoeging vertelde nog meer over wat er in Naarden is gebeurd, zowel in 1572 als daarna. De opdrachtgever, het stadsbestuur van Naarden, eert stadhouder Maurits omdat hij de gehavende stad opnieuw heeft laten opbouwen aan het einde van de zestiende eeuw. De nieuwe stadsmuren betekenden namelijk dat Naarden opnieuw kon worden beschermd en bewoond, en ze waren een symbool van stedelijke identiteit en autonomie. Andere steden die ook hadden geleden onder de strafexpeditie van Alva, zoals Zutphen, hadden het minder goed getroffen en bleven lange tijd onbewoond. Naarden was dus terecht blij met de opdracht van Maurits de muren te herbouwen.

De laatste zin op het schilderij is bedoeld als een jaardicht waarin het jaar 1572 verscholen zit. Hoewel de jaartallen niet helemaal klopt, komt in dit jaardicht wel de kern van de gebeurtenis tot uitdrukking. De tekst benadrukt namelijk dat de Spaanse troepen de huizen in brand hadden gestoken, terwijl de burgers een 'vredesverdrag' hadden gesloten met de landsheer.⁵³ Dit schandelijke gedrag was

⁵¹ Anoniem, *Bloedbad van Naarden*, 1604, raadhuis Naarden; M. Huiskamp, 'De Tachtigjarige Oorlog en de Vrede van Munster in de decoratie van zestiende- en zeventiende-eeuwse stadhuizen. Een verkenning', in: *De Zeventiende Eeuw* 13 (1997), p. 335-346, spec. 337; A. Buchelius, 'Inscriptiones monumentaque in templis et monasteriis Belgicis inventa', Universiteitsbibliotheek Utrecht hs. 1648, na 1609, p. 25, via <http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/handschriften/buchelius>.

⁵² Buchelius, 'Inscriptiones Monumenta', p. 25: 'Nerda Batavorum consisto limite in imo, Hesperidum tristem tristis sum passa furorem, Namque ruunt flamma passim exuberante penates, Instar oves cives mactantur vulnere reinermes, In festo, dicam violantur forte puellae, Sed comes a Nassau casum miseratus acerbum Me refici portis iubet et circumdare vallo Excelso, hunc igitur seri celebrate nepotes'; vertaling door K. Smit, via <http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/handschriften/buchelius>, p. 25.

⁵³ Sic Iber InCendit Nerdinas tVrPlter aedes. Et cives faLso MaCtat sVb foedere paCIs kaL decem. Zie ook Buchelius, 'Inscriptiones Monumenta', p. 25, die deze zin niet opneemt in zijn transcriptie van het schilderij. Wellicht hing het schilderij te hoog voor hem om het goed te kunnen lezen, want hij nam wel een aantal letters en halve woorden uit het jaardicht op.

onacceptabel, aldus het stadsbestuur. Naarden was duidelijk slachtoffer geworden van de gruwelijkheden die de Spanjaarden hadden begaan tijdens de Opstand. Deze boodschap kreeg tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609-1621) steeds breder draagvlak in de Noordelijke Nederlanden. Zowel in woord als in beeld werd uitgebreid ingegaan op wat de Spanjaarden de Nederlanders hadden aangedaan tijdens de innames van Mechelen, Zutphen, Naarden, Haarlem, Maastricht en Oudewater.⁵⁴

Het schilderij lag dus in het verlengde van de nationale herinneringscultuur die zich ontwikkelde in de Nederlanden. Binnen de stedelijke herinneringscultuur droeg het bij aan het idee over de stad als slachtoffer van de Spaanse gruweldaden. Het stadsbestuur zette deze boodschap bovendien nog kracht bij door in 1615 drie gevelstenen aan te brengen op de plaats waar de mannen waren vermoord, de Gasthuiskerk. Door middel van twee inscripties en een beeldhouwwerk werd het bloedbad van Naarden en de heropbouw door Maurits in deze gevel vereeuwigd.⁵⁵ De nadruk op het slachtofferschap van de stad wilde het stadsbestuur op deze manier overbrengen aan zowel de stedelijke bevolking als een bredere nationale elite. De bevolking werd bereikt door de gevelstenen en verhalen, maar de elite kon ook de tekst in het Latijn begrijpen en interpreteren. Het schilderij functioneerde dus meer op nationaal niveau, waar het aansluiting vond bij een breed gedragen verhaal over slachtofferschap.

Na de vrede: nieuwe schilderijen

De eerste schilderijen van gewelddadige innames concentreren zich in de laatste decennia van de zestiende eeuw, maar een tweede golf kwam tot stand nadat de Vrede van Münster werd gesloten in 1648. Zowel in de Noordelijke als Zuidelijke Nederlanden werden in de tussenliggende periode wel schilderijen van overwinningen gemaakt, maar gewelddadige innames bleven uit als onderwerp. De belangrijkste reden voor de terugkeer van het thema in de schilderkunst na 1648 was de wens om het verleden niet te vergeten. Na de vrede zat er ruim zeventig jaar tussen de gebeurtenissen uit de jaren 1570 en 1580 en het heden. Inmiddels waren de meeste betrokkenen overleden, en waren het hun kinderen en kleinkinderen die de episode wilden herinneren. Zij wilden de verhalen van hun voorouders vastleggen voor de toekomst in boeken, prenten, toneelstukken en ook op schilderijen.

In 1650 bestelde het stadsbestuur van Oudewater een schilderij van het geweld dat de stad had geteisterd in 1575 (afb. 7). Na een korte belegering door het Spaanse leger werd de stad ingenomen waarna het merendeel van de bevolking werd omgebracht.

⁵⁴ Zie bijvoorbeeld anoniem, *Tweede deel van de Spieghel der Spaensche tyrannye, Gheschiet in Nederlandt*, Amsterdam 1620, p. 75; anoniem, *Bestrafing van Haarlem*, 1573, ca. 1618-1624, gravure, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-78.993.

⁵⁵ G. Offenbergh, *Gevelstenen in Nederland*, Zwolle 1986, p. 123; [http://www.gevelstenen.net/kerninventarisatie/%25plaatsenNederland.htm/Naarden/turfpoortstraat 27, geraadpleegd 10 februari 2014](http://www.gevelstenen.net/kerninventarisatie/%25plaatsenNederland.htm/Naarden/turfpoortstraat%2027,geraadpleegd%2010%20februari%202014).



Afb. 7 Dirk Stoop, *Oudewaterse Moord*, 1650, raadhuis Oudewater, foto C.J.H. Meijerink.

Evenals in Naarden was het slachtofferschap van Oudewater al in het begin van de zeventiende eeuw geïntegreerd in de stedelijke herinneringscultuur, maar een schilderij werd pas veel later gemaakt. Een verklaring voor dit verschil zou kunnen zijn dat Oudewater al andere media inzette om het verhaal uit te dragen. In 1608 werd een jaarlijkse kerkdienst ingesteld, de slachtoffers kregen tussen 1615 en 1664 een pensioen van de Staten van Holland en de Oudewaterse moord werd opgenomen in een prentenreeks over de wreedheden van de Spanjaarden in de Nederlanden.⁵⁶ In tegenstelling tot Naarden vertegenwoordigde het schilderij in Oudewater daarom niet het begin van de herinnering, maar juist het hernieuwen van de aandacht voor de verhalen over de Opstand.

Het schilderij vertelt vier verschillende verhalen en vult een volledige muur in het raadhuis van Oudewater. Schilder Dirk Stoop, bekend met het schilderen van paarden, ruitergevechten en jachtaferelen, wilde zowel zijn opdrachtgever als zichzelf tevreden stellen.⁵⁷ Aan de linkerkant van het schilderij is het verhaal van het Spaanse leger, zijn aanvallen op de stad en de legeraanvoerders te paard afgebeeld. Rechts bovenin is een stadsgezicht van Oudewater opgenomen, hoewel een deel van de stad door rook wordt bedekt. De stad wordt zo nadrukkelijk onderdeel van de voorstelling, en de weergave van de huizen en de stadsmuren doet denken aan de schilderijen in Lier en Naarden omdat Stoop heeft gekozen voor een stadsgezicht waar individuele gebouwen in te onderscheiden zijn. Rechts onderin zijn narratieve scènes te zien over vrouwen en kinderen die worden bedreigd, achternagezeten en smeken voor het leven van hun man. Stoop laat er daarom geen twijfel over bestaan dat het koninklijke leger als grote, georganiseerde troepenmacht weerloze burgers aanviel, vermoordde en verkrachtte.

⁵⁶ Stoppelenburg, *Oudewaterse moord* (n. 8), p. 55, 60; anoniem, *Gruwelijkheden te Oudewater*, 1575, ca. 1618–1624, ets, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. RP-P-AO-10-66.

⁵⁷ Dirk Stoop, *Oudewaterse Moord*, 1650, raadhuis Oudewater; Stoppelenburg, *Oudewaterse moord*, p. 67–70.

Hoewel de taferelen niet een op een te herleiden zijn tot individuele slachtoffers, bestonden er wel soortgelijke verhalen in Oudewater. Ze werden onder andere opgetekend in de lijsten voor de pensioenen, en later ook in een publicatie van Arnoldus van Duyn uit 1669. Duyn vermeldde er specifiek bij dat hij de verhalen niet verloren wilde laten gaan, maar dat de ooggetuigen langzaam uitstierven.⁵⁸ Het schilderij past duidelijk in deze wens het verleden niet te vergeten, omdat het direct onderdeel werd van een ritueel. Ieder jaar na de kerkdienst bezocht men het schilderij in het raadhuis als vast element van de herdenking.⁵⁹ In vergelijking met Naarden is de voorstelling dus niet bedoeld om de stad te positioneren binnen het nationale kader van de Opstand, maar functioneerde het veel meer op stedelijk niveau. Het was zelfs het begin van hernieuwde aandacht voor de verhalen over de Oudewaterse moord.

Ook in zuidelijke steden zoals Antwerpen en Mechelen ontstond opnieuw belangstelling voor oorlogsgeweld. Zo schilderde Daniel van Heil rond 1650 een voorstelling van de Spaanse furie, die zich nu in het Deutsches Historisches Museum bevindt (afb. 8).⁶⁰ Dit werk vertoont veel overeenkomsten met een van de anonieme schilderijen uit het laatste kwart van de zestiende eeuw. Van Heil heeft ook het brandende stadhuis van Antwerpen afgebeeld met op de voorgrond soldaten en vluchtende mensen. Het belangrijkste verschil tussen beide schilderijen is de richting van de rook: bij Van Heil slaan de vlammen uit het dak van het stadhuis naar links en op het anonieme schilderij naar rechts. Ook staat het stadhuis meer in het midden van de voorstelling en zijn er minder mensen op de markt te zien.

Of van Heil, die vaker brandende gebouwen en steden schilderde, het anonieme schilderij uit de zestiende eeuw kende is onduidelijk, over de herkomst van beide schilderijen is niets bekend. Van Heil woonde en werkte in Brussel, de plaats waar hij na 1664 overleed. Een deel van zijn schilderijen werd in 1794 in Brussel geveild, waaronder een plundering van Antwerpen waarop het stadhuis in brand staat. Waar dit werk naartoe ging en of het hetzelfde schilderij uit de collectie van het Deutsches Historisches Museum betreft, blijft echter de vraag.⁶¹ Desalniettemin geeft het werk van Van Heil aan dat er, ook in de Zuidelijke Nederlanden, na 1648 nog steeds een markt

58 Ibidem, p. 57; A. van Duyn, *Oudewaters moord, of Waerachtig verhael van d'oudheyd, belegering, in-nemen en verwoesten der geseyde stad, door een meer als heydensche wreedheyd*, Amsterdam 1669.

59 Kuijpers, 'The creation and development' (n. 46), p. 197.

60 Daniel van Heil, *Spaanse soldaten zetten op 4 november 1576 het Antwerpse stadhuis in brand*, ca. 1650, olieverf op paneel, Deutsches Historisches Museum Berlijn, inv.nr. Gm 94/17. Kuijpers en Pollmann benoemen een tweede schilderij dat zowel in 1993 (lot 128, sale 4958) als in 1994 (lot 171, sale 5217) bij Christie's in Londen is geveild; Kuijpers en Pollmann, 'Why Remember Terror?', (n. 9), p. 194. Dit betreft echter een en hetzelfde werk en bevindt zich nu in Berlijn, met dank aan dr. Brigitte Reineke van het Deutsches Historisches Museum.

61 Hofstede de Grootfiches bij de Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), fichenummer 1221904, baknummer 120; http://explore.rkd.nl/explore/excerpts/218692_, geraadpleegd 7 mei 2014. De afmetingen van dit schilderij in de databank van Hofstede de Groot komen niet overeen met die van het schilderij in Berlijn.



Afb. 8 Daniel van Heil, Spaanse soldaten zetten op 4 november 1576 het Antwerpse stadhuis in brand, ca. 1650, olieverf op paneel, Deutsches Historisches Museum Berlin, inv.nr. Gm 94/17.

was voor schilderijen die de Spaanse furie uitbeelden. Net als in Oudewater in de Republiek wilde men ook in zuidelijke steden het verleden een plaats geven en voorkomen dat de oorlog werd vergeten. Van Heils schilderij laat zijn publiek omstreeks 1650 opnieuw kennis maken met deze gewelddadige inname.

In dezelfde periode besteedde men ook in Mechelen opnieuw aandacht aan het Opstandsverleden. Zoals al is besproken, was het oorlogsverleden voor Mechelen niet altijd even makkelijk te herinneren. In plaats van de gewelddadige inname van 1572 tot element van de herinneringscultuur te maken, identificeerde Mechelen zich met twee andere gebeurtenissen: de Engelse furie in 1580 en de inname van Lier in 1595. Deze laatste furie werd, zoals we hierboven zagen, direct onderdeel van de herinnering aan de Opstand in Mechelen. De herinnering aan de Engelse furie kende meerdere fasen. De Engelsen namen in 1580 namens het Staatse leger de stad in, maar vertrokken niet. Pas na 1585, toen Mechelen opnieuw onder koninklijk gezag viel, kon de gewelddadige inname van 1580 worden herdacht.

In deze herinnering lag de nadruk vooral op de heldendaden die individuele inwoners hadden verricht tegen de buitenlandse, Engelse vijand. Zo redden diverse individuen relieken van patroonheilige Rombout uit handen van de Engelse ketters en stond het heroïsche gedrag van een katholieke geestelijke tijdens de furie centraal. De priester Petrus de Wolf was tijdens de furie gewapend de Markt opgestormd om



Afb. 9 Nicolaes I van Eyck, *De inname van Mechelen door de Geuzen onder bevel van Olivier van den Tympele en John Norrits op 9 april 1580, na 1648, olieverf op doek*, Stedelijke musea Mechelen, inv.nr. so223 © KIK IRPA, Brussel.

te gaan vechten.⁶² Het aandeel van Petrus de Wolf in de strijd is ook te zien op twee schilderijen die na 1648 door Nicolaas van Eijck zijn gemaakt (afb. 9 en 10).⁶³ De herkomst van deze voorstellingen is onduidelijk, ze zijn in 1840 aangekocht door de stad Mechelen.⁶⁴ Wel horen ze duidelijk bij elkaar, omdat ze de noord- en de zuidzijde van de markt van Mechelen verbeelden. De markt is gevuld met schutters en vijandelijke soldaten, geschut staat opgesteld en er wordt veel geschoten.

De schilderijen tonen veel overeenkomsten met een voorstelling uit 's-Hertogenbosch uit 1600. Dat schilderij herdenkt een gevecht tussen katholieke en calvinistische schutters op de markt in 1579 en paste in een bredere katholieke herinneringscultuur in 's-Hertogenbosch. Het Bossche schilderij werd bovendien ingezet bij de jaarlijkse processie op 1 juli ter gelegenheid van deze gebeurtenis.⁶⁵ Ook de Mechelse schilderijen

⁶² J. Alsinghen, *Provincie, stad, ende district van Mechelen. Opgeheldert in haere kercken, kloosters, kapellen, gods-huysen, gelden, publieke plaatsen*, 2 dln., Mechelen 1770, dl. 1, p. 3; E. Autenboer, 'Petrus de Wolf, Carmeliet en predikant, verdediger van Mechelen, geloofsgetuige', in: *Carmel* 1 (1948), p. 109-139, spec. 137-138.

⁶³ Nicolaes I van Eyck, *De inname van Mechelen door de Geuzen onder bevel van Olivier van den Tympele en John Norrits op 9 april 1580, na 1648, olieverf op doek*, Stedelijke musea Mechelen, inv.nrs. so223 en so225. Museum Schepenhuis in Mechelen dateert de schilderijen tussen 1650-1670.

⁶⁴ *Catalogue du musée* (n. 38), p. 21-22.

⁶⁵ Eekhout, 'Katholieke en protestantse herinneringscultuur' (n. 46), p. 80-97; Jan van Diepenbeek, *Het Schermersoproer te 's-Hertogenbosch in 1579, 1600, olieverf op doek*, Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch, inv.nr. 00852.



Afb. 10 Nicolaes I van Eyck, De inname van Mechelen door de Geuzen onder bevel van Olivier van den Tympele en John Norrits op 9 april 1580, na 1648, olieverf op doek, Stedelijke musea Mechelen, inv.nr. S0225 © KIK IRPA, Brussel.

tonen de schutters prominent in beeld op de markt, wat een verwijzing kan zijn naar hun rol tijdens de inname. De prominentie van de schutters op zowel het schilderij als in het stadsbestuur in Mechelen wijst bovendien op de belangrijke rol die zij zichzelf toebedeelden op het schilderij van de Lierse furie. Deze schilderijen sluiten daarom in thematiek aan bij de voorstelling uit 1596 die op het stadhuis hing.

Besluit

De besproken schilderijen van gewelddadige innames in de Nederlanden tijdens de Opstand geven geen eenduidig beeld van zowel de gebeurtenissen als de manier waarop deze werden herinnerd. Door het gebrek aan herkomstgegevens zijn met name de vroege schilderijen soms moeilijk te duiden. Ze kunnen door particuliere of institutionele opdrachtgevers zoals het stadsbestuur besteld zijn, voor de vrije markt zijn geproduceerd of misschien zelfs als persoonlijke traumaverwerking voor een kunstenaar hebben gediend. Desalniettemin hebben de voorstellingen gemeen dat ze allemaal zowel de gebeurtenissen als de stad waarin ze plaatsvonden prominent in beeld brengen. Dit verbindt het verhaal van de Opstand expliciet aan de stedelijke herinneringscultuur door middel van een schilderij.

Het bestaan van een corpus van tien schilderijen van gewelddadige innames laat zien dat het afbeelden van geweld niet altijd afschrikwekkend werkte. Ondanks een cultuur van schaamte over het geweld hingen deze schilderijen in woonhuizen en

in stadhuizen in de late zestiende en zeventiende eeuw. Een eerste verklaring voor dit fenomeen kan zijn dat men gewend was geweld verbeeld te zien op de *Boerenverdrietjes* en de prenten van Frans Hogenberg. De parallellen tussen het werk van Hogenberg en de verbeelding van de Spaanse furie in Antwerpen demonstreren dat zijn voorstellingen een iconische functie hadden voor hoe kunstenaars het geweld (ook later) afbeeldden.

Een tweede verklaring is te vinden binnen individuele herinneringsculturen, zoals bijvoorbeeld in Antwerpen waar het 'protestante' schilderij geplaatst kan worden tegen de achtergrond van het calvinistisch regime dat aan de macht was. Verder is ook het schilderij van het bloedbad van Naarden te verklaren in het licht van de heersende herinneringscultuur in de Republiek waarin slachtofferschap van Spaanse wreedheden centraal stond. En de inname van Lier in 1595 stimuleerde door haar positieve afloop maar liefst twee stadsbesturen tot het afbeelden van deze gebeurtenis. De uitkomst maakte het een geliefd onderwerp, ondanks het geweld dat de bevolking van Lier was overkomen.

Gezamenlijk laten de schilderijen echter letterlijk zien dat ook geweld een onderdeel was van de visuele representatie van de Opstand. Al in het laatste kwart van de zestiende eeuw bestond de behoefte deze slechte herinneringen aan de oorlog ook af te beelden op een permanent medium, zoals een schilderij. Of ze nu voor een opdrachtgever of voor de vrije markt werden gemaakt, hun bestaan toont aan dat hun bezitters het geweld tijdens de Opstand niet vergaten. Integendeel, ze probeerden de gewelddadige inname van de desbetreffende stad in te bedden in hun herinnering aan de Opstand en kozen daarvoor een schilderij in plaats van bijvoorbeeld een glasraam, zilveren beker of gevelsteen.