

Het Bestiarium van Bosch

Een systematisch onderzoek naar de fabelachtige dieren in het oeuvre van Jheronimus Bosch



Masterscriptie Kunst- en cultuurwetenschappen

Januari 2016

Eerste lezer: Dr. Bram de Klerck

Tweede lezer: Prof. dr. Jos Koldeweij

**Het Bestiarium van Bosch: een systematisch onderzoek naar de fabelachtige dieren
in het oeuvre van Jheronimus Bosch**

Wouter Zantinge 4076427

1. Inleiding.....	1
2. De kijk op de dierenwereld in de tijd van Jheronimus Bosch.....	5
3. Status quaestionis.....	11
4. De feniks en de pelikaan.....	16
5. De eenhoorn.....	22
6. De griffioen.....	31
7. Sirenen en harpijen.....	34
8. De kopvoeter.....	39
9. Conclusie.....	44
10. Afbeeldingen.....	46
11. Bibliografie.....	64

1) Inleiding

In 2016 zal het een half millennium geleden zijn dat Jheronimus Bosch, een van Nederlands meest befaamde (of beruchte?) kunstenaars is gestorven. Ter ere van het jubileum van deze duivelsschilder zal dit jaar worden omgedoopt tot het Jheronimus Boschjaar, waarin een grote overzichtstentoonstelling in het Noordbrabants Museum centraal zal staan.¹ Een groot aantal werken van Bosch die over heel de wereld zijn verspreid zal voor deze speciale gelegenheid weer terugkeren naar de stad waar zij zijn vervaardigd. Ook zal het *Bosch Research and Conservation Project* de bevindingen tonen die het in de afgelopen jaren heeft verzameld door de ongeveer 45 authentieke werken van Bosch (vaak letterlijk) onder de loep te nemen en op een nieuwe, gestandaardiseerde wijze te documenteren.² De resultaten zullen in boekvorm en in een digitale database beschikbaar worden gesteld aan alle Bosch-geïnteresseerden. Omdat alle werken van Bosch met uiterst hoge resolutie zijn gefotografeerd, en volgend jaar publiekelijk beschikbaar gemaakt zullen worden, zal deze scriptie een van de laatste onderzoeken zijn die nog voor het grootste deel gebruikt maakt van analoge foto's van het werk van de kunstenaar.³

Bosch, die zich wellicht het beste door Karel van Mander laat karakteriseren, staat het best bekend om zijn '*ghespooock en ghedrochten der Hellen, dickwils niet alsoo vriendlijck als grouwlijck aen te zien*'.⁴ Wanneer we het oeuvre van Bosch bekijken blijkt hier weinig van gelogen: we zien een immense verscheidenheid aan monsterlijke figuren en duivels, vaak in de vorm van dieren (of hybriden hiervan) met menselijke eigenschappen. Naast al deze monsters die de schilderijen van Bosch bevolken is er echter ook een imposante verscheidenheid aan dierenrassen, met zowel bestaande diersoorten als zogenaamde fabeldieren. Het is deze rijke dierenwereld, die op zo'n inventieve en naturalistische wijze door Bosch is vormgegeven, die in deze scriptie centraal zal staan.

Dieren spelen een onmiskenbaar grote rol in het werk van Bosch. Zij zijn altijd aanwezig op de achtergrond van zijn schilderijen: vogels vliegen in de lucht of rusten in een boom, het bos wordt bevolkt door herten, de wei door een kudde schapen of een stel paarden, we zien meer dan eens een

1 'Jheronimus Bosch: Visoenen van een genie' is van 12 februari t/m 8 mei 2016 te zien in het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch.

2 Voor meer informatie over het Bosch Research & Conservation Project zie www.bosch500.nl en <http://boschproject.org>. De nieuwe wijze van documenteren omvat macrofotografie in het zichtbaar licht en het infrarood, infraroodreflectografie en onderzoek onder een stereomicroscop.

3 Vorig jaar kwam ook Taschen met een luxe uitgave van het volledige oeuvre van Jheronimus Bosch: S. Fischer (red.), *Jheronimus Bosch: het complete werk*, Keulen 2014, voorzien van hoge resolutie foto's en detailopnames. Dit werk is echter niet digitaal beschikbaar en beschikt niet over röntgen- en infraroodopnames.

4 Van Mander 1604, fol. 216v, 217r.

beer die poogt in een boom te klimmen, een witte reiger die aan de waterkant zit, een leeuw die zijn prooi verschalkt of een stekelvarken dat met haar jongen aan de wandel is. Andere dieren zijn niet alleen achtergronddecoratie maar spelen een actieve rol in de afgebeelde taferelen. We zien traditionele combinaties: Johannes op Patmos is vergezeld door zijn arend, Johannes de Doper met het Lam Gods, Sint-Antonius met zijn varken, Sint-Hiëronymus met zijn leeuw en in de stal te Betlehem zitten een ezel en een os. We zien echter ook dieren waarvan we de betekenis niet meteen kunnen verklaren: op de achterkant van *Johannes op Patmos* (Berlijn) staat een pelikaan centraal, op het *Driekoningen-drieluik* (Madrid) draagt de zwarte koning een goudkleurige vogel op zijn wierookvat, op de linkervleugel van het *Laatste Oordeel* (Brugge) temt een man een eenhoorn, een scène die terugkomt op een stenen tafel centraal in het *Heremietendrieluik* (Venetië), en op de linkervleugel van de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) vliegt een zeemeerman op een vis, terwijl hij een andere vis in zijn handen draagt. En dan is er nog *De Tuin der Lusten* (Madrid). Waar de bovengenoemde werken van Bosch veel interessante dieren bevatten is *De Tuin* het toppunt, Bosch' absolute meesterwerk. In geen ander schilderij uit deze periode is er zo'n grote verscheidenheid aan soorten vogels⁵, zoogdieren, amfibieën en vissen, zowel bekend in de Nederlanden, als uit verre exotische landen, echt bestaand dan wel voortkomend uit oude folklore of fabels, of juist uit de inventieve geest van het genie Jheronimus Bosch. De beesten die het meest in het oog springen zijn een olifant met aapje, witte giraffe, halve Indische geit, drinkende eenhoorn, driekoppige vogel en hagedis, zeehond, eenhoornig zeepaard en een boeklezende monniksvis op het linkerpaneel, vliegende griffioen, vliegende vis met zeemeermanruiter, hele legers van zeemeerminnen en -mannen in de wateren, ruiters op eenhoornige paarden, geiten en herten, dromedarissen, katachtigen en een griffioen op het middenpaneel en duivels in de vorm van een haas, blauwe vogelman, twee boogschietende lepelaars, waarvan één op schaatsen en een scala aan witte en groene honden die een ridder verscheuren op het rechter hellepaneel.

Een vraag die zich opdringt is: wat zijn de literaire, dan wel figuratieve bronnen die Jheronimus Bosch heeft gebruikt bij het schilderen van al deze bestaande en fantastische diersoorten? Komen deze voort uit oude verhalen en legenden, zijn zij geschilderd naar de werkelijkheid, heeft Bosch gebruikt gemaakt van schilderijen, tekeningen en prenten van tijdgenoten, of zijn al deze wezens een creatie van de kunstenaar zelf? Matthijs IJssink heeft gepoogd aan te tonen dat Jheronimus Bosch een zelf-uitgesproken genie was, wijzende op het motto dat staat geschreven op Bosch' meest karakteristieke tekening, *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren*: “*Miserrimi quippe e(st) i(n)genii se(m)p(er) u(t)i i(n)ve(n)tis et nu(m)q(uam) i(n)veni(en)dis*” (armzalig is de geest die steeds gebruik

5 Zie Cuttler 2012, 183-184 voor een opsomming van alle aanwezige vogels.

maakt van inventies van anderen en zelf niets bedenkt).⁶ Maar was Jheronimus Bosch wel echt zo'n vernieuwende kunstenaar die deze enorme verscheidenheid aan (hybride) dierenrassen, zowel qua uiterlijk als betekenis, als eigen creatie ter wereld heeft gebracht? In deze scriptie bekijken wij zowel de geschreven teksten als de afbeeldingen, die sinds de oudheid tot en met de tijd van Jheronimus Bosch werden vervaardigd, die verhalen over de wonderbaarlijke dierenwereld en mogelijk als bron hebben gediend voor het werk van deze kunstenaar. Door de geschriften van Aristoteles, Plinius de Oudere, de kerkvaders, klassieke en middeleeuwse bestia⁷ en andere boeken en encyclopedieën over het rijk der dieren te bekijken, alsmede het oeuvre van Jheronimus Bosch te beschouwen in relatie met het werk van zijn voorgangers en tijdgenoten, proberen wij een beter begrip te krijgen van de vorm en de betekenis van de dieren in het rijke oeuvre van Jheronimus Bosch.

Omdat het scala aan dieren in het werk van Jheronimus Bosch zo groot is, sommige dieren al uitgebreid behandeld zijn, en we niet achter ieder dier een betekenis moeten zoeken, worden in deze scriptie in het bijzonder een paar, voornamelijk fabelachtige, dieren nader onderzocht. Het uitgangspunt van deze scriptie is het systematisch aanpakken van de dieren in het werk van Jheronimus Bosch. Er wordt een algemene impressie gegeven van de dierenwereld in het werk van de schilder, we zien een korte samenvatting van de reeds behandelde dieren om vervolgens in een aantal casestudies de (fabel)dieren en wonderlijke wezens, die een bijzondere betekenis hebben binnen het oeuvre, nader onder de loep te nemen. Deze fabelachtige wezens worden geïdentificeerd, verklaard en vervolgens geplaatst binnen de context van de werken.

We bekijken eerst de raadselachtige vogel die op de twee overgeleverde versies van de *Aanbidding der Koningen* te Madrid en New York wordt megedragen op het wierookvat van de zwarte koning Caspar, en nu voor het eerst wordt geïdentificeerd als de feniks. Vervolgens bekijken we de veronderstelde feniks op een andere plaats in het oeuvre van Jheronimus Bosch, namelijk op een van de, nu ontbrekende, buiten-luiken van het broederschapsretabel van de Lieve Vrouwe Broederschap in de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch, waar onder anderen auteurs als Jos Koldewij van aannemen dat hier de feniks op geprikt moet hebben, als tegenhanger van de pelikaan op het andere

⁶ Ilsink 2009, 45-47.

⁷ Ron Baxter geeft in zijn *Bestiaries and their users in the Middle Ages* een, naar mijn mening, onnodig kritisch en arrogant betoog over het onderzoek naar het Bestiarium tot dan toe. Hij stelt dat het Bestiarium door zijn fabels niet als een zoölogisch boekwerk gezien mag worden. Hij ziet hier echter over het hoofd dat men, ten tijde van de middeleeuwen, deze fabels voor waar aannam, waardoor men de gegevens uit deze teksten incorporeerde in het dagelijks leven. Door het middeleeuwse Bestiarium te bestuderen kunnen we dus wel degelijk inzicht krijgen in de kunst van deze periode, hoewel we in ons achterhoofd moeten houden dat er nog meer bronnen waren naast deze.

wel overgeleverde buitenluik. In het volgende hoofdstuk bekijken we de eenhoorn die soms als een wild paard staat te drinken aan de waterzijde, zijn hoorn in het water stekend, en op andere schilderijen, tot drie keer toe, door een mens wordt getemd. Hierna gaan we in op de betekenis van de griffioen die samen met de eenhoorn nadrukkelijk aanwezig is in de rondedans op *De Tuin der Lusten*, terwijl een ander exemplaar door de lucht vliegt met in zijn klauwen een beer, bereden door een mens die een boom vasthoudt, met in de boom een grote rode vogel. In het daaropvolgende hoofdstuk bekijken we de wezens die zich laten beschrijven als sirenen, die de vorm kunnen hebben van half mens half vis, maar ook half mens half vogel, nu beter bekend als de harpij. Het zeemeerfolk bestaat uit zowel zeemeerminnen als -ridders en ze bevolken de waterpartijen (maar soms ook de lucht) van de schilderijen van Jheronimus Bosch. Tot slot bekijken we een merkwaardig wezen, of monsterlijk mensenras, dat alleen een hoofd en een stel benen blijkt te hebben. Dit wezen dat overdadig aanwezig is in de schilderijen maar ook de tekeningen van de schilder werd in latere tijden wel gezien als zijn handelsmerk.

2) De kijk op de dierenwereld in de tijd van Jheronimus Bosch

In dit hoofdstuk bekijken wij de zoölogie,⁸ ofwel de kennis van de dieren, zoals deze in de tijd van Jheronimus Bosch bestond. Het moge duidelijk zijn dat de middeleeuwse kijk op de dierenwereld drastisch anders was dan die van de huidige stand van wetenschap. Men kende natuurlijk de alledaagse dieren die dichtbij huis leefden, maar daarnaast waren er ook nog meer 'exotische' dieren die uit Afrika of Azië geïmporteerd werden of die men alleen kende uit mondelinge overlevering of literaire werken, en waarvan men aannam dat ze in verre landen woonden. Hoewel tegenwoordig duidelijk mag zijn dat dieren als de eenhoorn, de griffioen, de feniks, draken en harpijen nooit hebben bestaan dacht men daar in de middeleeuwen anders over. Jheronimus Bosch en zijn tijdgenoten waren er stellig van overtuigd dat dergelijke fabeldieren met bijbehorende mythen en verhalen wel degelijk waarachtig waren.⁹

Ter illustratie kan een aflevering uit de Nederlandse televisieserie *Floris dienen*,¹⁰ waarin vanuit een twintigste-eeuws oogpunt een interpretatie wordt gegeven van hoe men in de middeleeuwen over fabeldieren dacht. In de – gezien het onderwerp van deze scriptie wel heel erg toepasselijke – aflevering *De Harige Duivel* staat niemand minder dan Jheronimus Bosch centraal die een schilderij voor Filips de Schone heeft vervaardigd, en dit persoonlijk met paard en wagen komt afleveren aan het Bourgondische hof. Het blijkt hier te gaan om het drieluik *De verzoeking van de heilige Antonius*, die hier niet de originele grootte heeft maar meer van pocket-formaat is.¹¹ De aflevering begint met Floris van Rosemondte en Sindala de fakir, de helden van de serie, woonachtig in het Gelderse kasteel Oldenstein (in werkelijkheid kasteel Doornenburg), die een dialoog voeren over het bestaan van fabeldieren, terwijl ze bladeren in een heus bestiarium, ofwel dierenboek, in dit geval voorzien van monochrome volbladminiaturen van ieder dier. Ze zien een griffioen, een eenhoorn die met zijn hoorn alle wonden geneest, een sfinx die je een raadsel vertelt en een hoofdloze man die zijn gezicht draagt op zijn torso. Floris vertelt dat al deze dieren in Indië wonen, of anders wel in Perzië. Sindala straft Floris echter af, hij heeft zelf in het verre oosten gewoond maar heeft deze beesten nog nooit gezien. Floris trekt echter zijn eigen conclusie: “En toch bestaan ze, anders konden ze het niet tekenen!”

⁸ Deze term stamt van het Griekse *zōon* “dier” en *logos* “woord”, ook wel “kunde”.

⁹ Cuttler 2012, 169.

¹⁰ Floris werd in 1969 uitgezonden door de Nederlandse Televisie Stichting. De aflevering *De Harige Duivel* kan worden bekeken op youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1ukmZcJbLGw> (geraadpleegd 2 september 2015).

¹¹ In werkelijkheid heeft Filips de Schone in 1504 opdracht gegeven voor een *Laatste Oordeel-drieluik*, de oorspronkelijke herkomst van het *Antonius-drieluik* is onbekend. Zie: Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet 2001, 21.

Het bestiarium dat in deze aflevering ter tonele wordt gevoerd is een populair, en vaak rijk verlucht, middeleeuws handboek waarin een grote verzameling van (fabel)dieren, planten, stenen en mensenrassen wordt beschreven en vaak ook afgebeeld. Hoewel het bestiarium zijn definitieve vorm krijgt in de twaalfde eeuw heeft het een lange en ingewikkelde voorgeschiedenis achter de rug.¹² Er is niet één definitieve vorm van het bestiarium aan te wijzen, de term is als het ware een verzamelnaam voor een manuscript met daarin een grote verscheidenheid aan klassieke en middeleeuwse teksten die verhalen over de dierenwereld. Deze teksten werden vaak samen gebundeld of van de een op de andere auteur rechtstreeks overgenomen. Hoewel het bestiarium niet opgevat mag worden als een verzameling van alle kennis van (fabel)dieren ten tijde van de middeleeuwen, is het zeker een van de meest invloedrijke bronnen.¹³

De oudste bronnen waar middeleeuwse bestiaria op teruggaan zijn die van klassieke auteurs als Aristoteles (384 – 322 v.Chr.) en Plinius de Oudere (23 – 79). Aristoteles was een van de eersten die de dierenwereld beschreven vanuit een wetenschappelijk oogpunt (op enkele fabels na), namelijk in zijn *Historia Animalium* geschreven in de vierde eeuw voor Christus. Plinius de Oudere maakt van deze tekst (en van die van nog veel andere Griekse en Romeinse auteurs) dankbaar gebruik wanneer hij in de eerste eeuw zijn *Naturalis historia* opstelt, een encyclopedische reeks van 37 boeken waarin allerlei wetenschappen waaronder de zoölogie (met in het bijzonder landdieren, waterdieren, vogels en insecten) worden behandeld.¹⁴

Het eerste dierenboek dat duidelijk christelijk van aard is, en dat als de basis van het bestiarium zou gaan gelden,¹⁵ is de zogenaamde *Physiologus*, genoemd naar de onbekende auteur die aan het begin van vrijwel ieder hoofdstuk wordt aangehaald (letterlijk 'de kenner van de natuur'). Dit, oorspronkelijk in het Grieks geschreven werk, is waarschijnlijk tussen de tweede en de vierde eeuw na Christus ontstaan in het Egyptische Alexandrië.¹⁶ In dit boekwerk worden ongeveer vijftig dieren behandeld, velen te vinden in de streken rondom Egypte. De exegese van ieder dier begint met een Bijbelvers, wordt vervolgd met een beschrijving van het dier en sluit af met een morele les. De originele *Physiologus* moet zijn versierd met miniaturen, zo blijkt uit de vroegst bewaard gebleven Bernse *Physiologus* (Berne MS 318) die kopieën van miniaturen bevat uit de Alexandrijnse

12 Hicks 1993, 106.

13 Baxter 1998, 22-23.

14 Hicks 1993, 107. *Naturalis historia* is een van de eerste boekwerken die in gedrukte vorm is uitgegeven, in 1469 te Venetië. Zie: De Peyer 2014, 221.

15 Baxter 1998, 27.

16 Gerritsen 2011, 38.

school.¹⁷ Vanaf de vierde eeuw wordt het werk in het Latijn vertaald en raakt het verspreid over heel Europa, met de meeste overgeleverde exemplaren in Engeland, Frankrijk en de Nederlanden.¹⁸

Een andere bron voor dierkundig onderzoek is *De Animalibus*, het twaalfde boek van de encyclopedische serie *Etymologiae* van Isidorus van Sevilla (560 – 636) uit de zevende eeuw. Hoewel Isidorus dankbaar gebruik maakt van de *Naturalis historia*, de *Physiologus* en andere klassieke werken en legenden is zijn aanpak minder moraliserend van aard. Isidorus behandelt bij ieder dier de etymologie (woordherkomst), het karakter en de gewoonten. Dit is dus veel meer een wetenschappelijke benadering van de dierkunde.¹⁹

Ondanks het feit dat het bestiariuim zijn grootste populariteit doormaakte in de dertiende eeuw, bleef het boek in gebruik en in productie (zij het in mindere mate) tot en met de vijftiende eeuw.²⁰ Het boekwerk was vooral in het bezit van kloosters en religieuze orden maar werd ook vervaardigd voor adellijke families. Dit was onder andere het geval bij het encyclopedische werk over de natuur genaamd *Der Naturen Bloeme*. Deze encyclopedie was een van de eerste boeken die werd geschreven in het Nederlands, waar voorheen het Latijn de standaard was in de Nederlanden. Het boekwerk was grotendeels gebaseerd op Thomas van Cantimpré's *De natura rerum* (vervaardigd 1241)²¹ en werd in c. 1350 opgetekend door Jacob van Maerlant, in opdracht van de Zeeuwse veldmaarschalk Nicolaas van Cats.²² Maerlant schrijft over wonderbaarlijke volken, viervoetige dieren, vogels, watermonsters, vissen, gifslangen, insecten en een grote reeks aan stenen, bomen en planten. De Koninklijke Bibliotheek in Den Haag heeft een exemplaar van dit werk dat stamt uit c. 1350, vervaardigd slechts een eeuw voor de geboorte van Jheronimus Bosch.

Jheronimus Bosch leefde duidelijk in de periode van overgang van middeleeuwen naar renaissance. Zijn werk bevat zowel de rijke symboliek en de morele lessen van de middeleeuwen als de nieuwe, meer empirische, werkwijze van de renaissance. Het voornaamste gezag in de, overwegend religieuze, middeleeuwen was de kerk en daarmee de Bijbel.²³ In het eerste boek van de Bijbel,

17 Hicks 1993, 108-109.

18 George en Yapp 1991, 2-3.

19 Hicks 1993, 109.

20 Baxter 1998, 166-167.

21 Gerritsen 2011, 66.

22 'Waarom Maerlant Der naturen bloeme schrijft', website van de Koninklijke Bibliotheek: <https://www.kb.nl/themas/middeleeuwen/der-naturen-bloeme-jacob-van-maerlant> (geraadpleegd 26 mei 2015).

23 Bij het aanhalen van de Bijbel zal in deze scriptie voornamelijk gebruik worden gemaakt van Hiëronymus' Latijnse Vulgaat die in circa 400 na Christus tot stand kwam. Deze vertaling werd op het Concilie van Trente (1546) uitgeroepen tot officiële Bijbelvertaling van de Katholieke kerk. Omdat de Vulgaat niet in Nederlandse vertaling is verschenen zal voor meer algemene teksten de Willibrordvertaling worden aangehaald. Deze kwam vanaf 1961 tot stand en is qua vertaalmethode en theologische opvattingen nagenoeg gelijk aan de Vulgaat.

Genesis, vinden wij een beschrijving van de schepping van het hele dierenrijk. Hier lezen wij over de zesdaagse scheppingsweek waarin hemel, aarde en alle levende wezens op aarde werden geschapen. Gezien de zeggenschap van het christelijke geloof in de middeleeuwen, en de vrijwel uitsluitend religieuze aard van het werk van Jheronimus Bosch, is het voor ons onderzoek nuttig om de laatste twee dagen van de schepping onder de loep te nemen. Deze verzen moeten bij de middeleeuwse gedachtegang over het rijk der dieren centraal hebben gestaan.

In het eerste hoofdstuk van het boek Genesis lezen wij dat op respectievelijk de vijfde en zesde dag van de scheppingsweek alle levende wezens werden geschapen:

“En God zei: 'Het water moet wemelen van dieren en boven het land moeten de vogels vliegen langs het hemelgewelf.' Toen schiep God de grote zeemonsters en al de krioelende dieren, waar het water van wemelt, soort na soort, en al de gevleugelde dieren, soort na soort. En God zag dat het goed was. God zegende ze en Hij sprak: 'Wees vruchtbaar en word talrijk; bevolk het water van de zee, en laat de vogels talrijk worden op het land.' En God zei: 'Het land moet levende wezens voortbrengen van allerlei soort: tamme dieren, kruipende dieren en wilde beesten van allerlei soort.' Zo gebeurde het. God maakte de wilde beesten op het land, soort na soort, de tamme dieren, soort na soort. En God zag dat het goed was.” (Genesis 1:20-25)

En ten slotte als kroon op de schepping van alle creaturen zag ook de mens het licht:

“En God zei: 'Nu gaan Wij de mens maken, als beeld van Ons, op Ons gelijkend; hij zal heersen over de vissen van de zee, over de vogels van de lucht, over de tamme dieren, over alle wilde beesten en over al het gedierte dat over de grond kruipt.' En God schiep de mens als zijn beeld; als het beeld van God schiep Hij hem; mannelijk en vrouwelijk schiep hij hen. God zegende hen, en God sprak tot hen: 'Wees vruchtbaar en word talrijk; bevolk de aarde en onderwerp haar; heers over de vissen van de zee, over de vogels van de lucht, en over al het gedierte dat over de grond kruipt.'” (Genesis 1:26-28)

Het is Adam, de eerste mens, die alle dieren van een naam heeft mogen voorzien,²⁴ en bovendien leert de Bijbel dat het de taak is van de mens om te heersen over alle dieren. In de Bijbel wordt een grote diversiteit aan dieren genoemd. Zo komen we ook fabelwezens tegen zoals de eenhoorn, de basilisk en de draak, die hierdoor gerechtvaardigd waren als echt bestaande dieren.²⁵ Andere dieren zijn door de eeuwen heen in de leer van het christendom geslopen (zie als voorbeeld de Physiologus) en hebben een toepasselijke morele of symbolische betekenis gekregen. Het moet voor de middeleeuwse mens niet uitgemaakt hebben of het beoogde dier nu bestond of niet, als er maar van diens morele les te leren was.

²⁴ Genesis 2:19-20.

²⁵ Gravestock 1999, 125.

Dat dieren belangrijk waren voor het christelijke geloof blijkt uit diverse *mappae mundi*; dit zijn middeleeuwse wereldkaarten die de toentertijd bekende continenten Europa, Afrika en Azië afbeelden, met centraal de stad Jeruzalem.²⁶ Boven de tweedimensionale wereldbol staat altijd God als schepper, die de aarde (soms letterlijk) in zijn handen houdt. Op het aardoppervlak zien we landen, wateren en steden, vergezeld met mensen en (fabel)dieren die geacht werden op deze plaatsen te leven. Weggestopt in de meest oostelijke hoek zien we een opeenhoping van allerlei fabelachtige mensenrassen.²⁷ Wanneer we de *Psalterium Mappa Mundi* (Londen) vergelijken met de buitenluiken van *De Tuin der Lusten* (Madrid) dan herkennen we hetzelfde thema van God als schepper samen met zijn creatie de aarde. **[Afb. 2.1 en 2.2]**

Met de komst van de renaissance veranderde de kijk op de dierenwereld. Men geloofde niet langer alles wat stond geschreven of wat mondeling werd verteld, maar wilde alles op een empirische wijze zelf onderzoeken. Ook het uiterlijk van exotische dieren, of fabeldieren waarvan men aannam dat ze bestonden, werd onder de loep genomen. Oosterse dieren die men voorheen alleen uit – vaak twijfelachtige bronnen – kende werden nu naar Europa gehaald, of men ondernam ontdekkingsreizen of pelgrimages om met eigen ogen te zien wat er zoal in het oosten was te zien aan landschappen, mensen en dieren. Al in de dertiende eeuw heeft de Franse kunstenaar Villard de Honnecourt een leeuw getekend naar het leven, die aanwezig moet zijn geweest aan het Franse hof.²⁸ Rond deze tijd bracht de Franse koning Lodewijk IX een olifant mee naar zijn thuisland toen hij terugkwam van zijn kruistocht in Egypte. Deze olifant is vervolgens weer geschilderd door de benedictijner monnik en kunstenaar Matthew Paris.²⁹

Door de empirische ontwikkeling van de zoölogie, die al in de dertiende eeuw begon, en de betere beschikbaarheid van oosterse dieren, zowel in levenden lijve als in prentvorm en beschrijving, is het heel waarschijnlijk dat Jheronimus Bosch zo'n twee eeuwen later genoeg realistische voorbeelden had van oosterse dieren die hij in zijn eigen werk kon gebruiken. In het volgende hoofdstuk, de *status quaestionis*, en in de case-studies van een paar afzonderlijke dieren, komen we nog terug op de bronnen die hij hiervoor gebruikte, of merken we op dat hij de dieren met eigen ogen gezien moet hebben. Opmerkelijk is hoe Jheronimus Bosch zowel bestaande dieren als fabeldieren met

26 Drie prominente voorbeelden van *mappae mundi* zijn de Noord-Duitse *Ebstorf Mappa Mundi* (1235), de Engelse *Psalterium Mappa Mundi* (c. 1260) en de Engelse *Hereford Mappa Mundi* (c. 1285). Waar deze wereldkaarten nog een T-O formaat hebben, de continenten zijn geplaatst in een cirkel en van elkaar gescheiden met een T-vorm, en voornamelijk een religieus doel dienen, zien we in c. 1450 in Italië de *Fra Mauro-wereldkaart* verschijnen die met zijn waarheidsgetrouwheid een revolutie inluidt in de middeleeuwse cartografie.

27 Friedman 1981, 37.

28 Cuttler 2012, 175.

29 Lloyd 1971, 17.

overtuigend naturalistische precisie heeft kunnen schilderen, terwijl hij deze laatste nooit echt gezien kan hebben. Door de mengeling van echte dieren en fabeldieren, die allen door elkaar heenlopen, en beiden een belangrijk deel uitmaken van de symboliek in zijn werk, past het oeuvre van Jheronimus Bosch nog het beste in de traditie van de hoge middeleeuwen.

3. Status quaestionis

Er is ontzettend veel geschreven over het werk van Jheronimus Bosch: er zijn veel case-studies en overzichtswerken, maar weinig teksten gaan specifiek in op de dierenwereld van de kunstenaar. In deze *status quaestionis* bekijken wij de auteurs die wel specifiek één of meerdere dieren onder de loep hebben genomen, waaruit geconcludeerd kan worden dat deze dieren zijn 'uitbehandeld'. We bekijken in het bijzonder de uil, zoals deze wordt uitgelicht door Mathijs Ilsink, en de pad, die aandachtig wordt bestudeerd door Renilde Vervoort. Vervolgens bekijken we een aantal bronnen waarvan door verscheidene kunsthistorici wordt aangenomen dat deze voor Bosch als voorbeeld hebben gediend en bestuderen we de fantastische dieren die opduiken in de marges van Gotische manuscripten ten tijde van Jheronimus Bosch.

Het dier dat wellicht het meest voorkomt in het werk van Jheronimus Bosch, hetzij verscholen in het donker, zittend op een dorre tak of meeliftend met mens of dier, is de uil. In het complete oeuvre van de kunstenaar telt Ilsink maar liefst vierentwintig uilen, op vrijwel ieder werk van Bosch is er wel een te vinden.³⁰ Op het middenpaneel van *De Tuin der Lusten* (Madrid), ongetwijfeld het meesterwerk van Bosch, omarmt een figuur, de toeschouwer aankijkend, een buitenproportioneel grote uil alsof hij wil zeggen: “Let goed op deze uil!” Er is bovendien een grote verscheidenheid aan uilen te vinden: zo komen de bos-, steen-, kerkuil en oehoe voor in zijn werk. Jeanne van Waadenioijen schrijft dat niet het soort uil maar de context waarin hij zich bevindt de betekenis uitmaakt.³¹ Dat we tegenwoordig onderscheid maken tussen de grote diversiteit aan uilen is een moderne praktijk, in de middeleeuwen stond de uil simpelweg bekend als de *bosvogel*, binnen het oeuvre van Jheronimus Bosch door Ilsink speels de Bosch-vogel genoemd.³²

Hoewel we de uil tegenwoordig vooral associëren met wijsheid stond hij sinds de oudheid tot en met de middeleeuwen beter bekend als brenger van duisternis, onheil en dood.³³ De *Physiologus* spreekt al over de *Nicticorax*, letterlijk nachtkraai, en in de *Etymologieën* leren wij de *Bubo* kennen. Dit zijn, hoewel de beschrijving van beide vogels vrij onduidelijk is, waarschijnlijk de moderne bosuil en de oehoe. De uil houdt volgens deze geschriften van duisternis, leeft in ruïnes en jaagt op kerkhoven.³⁴ Ook schrijft de *Physiologus* dat de uil kan worden vergeleken met de Jood, die het

30 Ilsink 2009, 47.

31 Van Waadenioijen 2007, 230-231. Zie voor een interpretatie van de uil door Konrad van Megenberg en Thomas van Aquino noot 531. Er moet worden toegegeven dat Jheronimus Bosch een grote diversiteit aan uilsoorten op een zeer naturalistische wijze heeft geschilderd, maar er lijkt geen verband te bestaan tussen soort en betekenis.

32 Ilsink 2009, 47.

33 Van Waadenioijen 2007, 45.

34 George en Yapp 1991, 148-152. Zie ook psalm 102:7 “Ik lijk een vogel in de woestijn, een eenzame uil in een bouwval.”

licht (Christus) mijdt en liever in de duisternis van zijn eigen onwetendheid verblijft.³⁵ De uil wordt in de middeleeuwen vooral berucht door zijn beschrijving in de *Dyalogus creaturarum* (Dialoog der schepselen), dat in 1480 in Nederland werd geïntroduceerd.³⁶ Hierin wordt de uil beschreven als een lelijke en verdorven vogel die door alle andere vogels wordt versmaad en aangevallen. Deze beruchte status van de uil wordt door de mensen vervolgens weer gebruikt om de uil als lokvogel te gebruiken. Wanneer de vastgebonden uil door een vijandige vogel wordt benaderd komt deze laatste vast te zitten op een met lijm ingesmeerde tak, en kan zo worden gevangen.³⁷

Matthijs Ilsink toont in zijn proefschrift *Bosch en Bruegel als Bosch* aan dat het geen toeval is dat de uil zo vaak opduikt in zowel de geschilderde werken als de tekeningen van Jheronimus Bosch.³⁸ De kunstenaar die oorspronkelijk de familienaam Van Aken droeg, liet zich bij wijze van artiestennaam vernoemen naar de stad waar zijn atelier zich bevond: 's Hertogenbosch. Deze stad had al geruime tijd de traditie om de naam van de stad in rebus-vorm af te beelden. Zo droegen de stadspijpers van Den Bosch in de zestiende eeuw een armband met daarop “S, een hart, twee ogen en BOSSCHE”, 's-Hertogenbosch dus.³⁹ Jheronimus Bosch herhaalt dergelijke rebussen in een aantal van zijn tekeningen. In zijn tekening van het *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren*, een uitbeelding van het gelijknamige spreekwoord,⁴⁰ herkent Jos Koldeweij een rebus op de stad 's-Hertogenbosch: de oren, de bomen en het bos zelf zijn te interpreteren als *oren* (hoort) – *ogen* – *bos*.⁴¹ Ook de centrale boom op deze tekening kan refereren aan deze stad: de stad 's-Hertogenbosch dankt zijn naam aan het bos, dat in vroegere tijden een dankbaar jachtgebied was van de Brabantse hertog. Dit werd vaak in beeld gebracht door een aantal bomen, of één enkele *bosboom*.⁴² In de tekening van *De Boommens* vinden we nog een rebus: links staat een hert, het rechterbeen van de boommens toont twee knoesten als ogen en rechts is zowel een bundel bomen als de bosuil te zien, samen *hert – ogen – bosch*.⁴³

Matthijs Ilsink toont op overtuigende wijze dat Jheronimus Bosch de bestaande rebussen op 's-Hertogenbosch uitbuit om zowel naar zijn thuisstad als zijn eigen kunstenaarsnaam te verwijzen. Bosch heeft zich de bosuil (maar ook het bos en het boze) als handelsmerken toegeëigend. Doordat

35 Miyazaki 1999, 25.

36 Gerritsen 2011, 96.

37 Ilsink 2009, 80. Deze praktijk is binnen het oeuvre van Bosch onder andere te zien bij *De marskramer* in Rotterdam en het *Hooiwagen Triptiek* in Madrid. Op de dorre tak waar de uil op zit kleeft een witte substantie; lijn.

38 M. Ilsink 2009.

39 Vink en Vos 2001, 39.

40 Dat Velt heft ogen / dat Wolt heft oren / Ick wil sien / swijghen ende hooren.

41 Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet 2001, 26-27.

42 Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet 2001, 25.

43 Ilsink 2009, 87-80.

overal op zijn werk de uil te zien is, moet de toeschouwer direct aan Bosch gedacht hebben, zowel aan de stad 's-Hertogenbosch als de befaamde schilder die daar zijn atelier had. Nu begrijpen we ook de jongeman op *De Tuin der Lusten* die zijn schepper aan ons aanprijst.

Renilde Vervoort behandelt in haar artikel *The Pestilent Toad: The Significance of the Toad in the Works of Bosch* de 'verpestende' of 'verderfelijke' pad.⁴⁴ De benaming pad was in de middeleeuwen overigens uitwisselbaar voor zowel de pad als voor de kikker. Dat Vervoort de pad behandelt is niet onbegrijpelijk: dit wrattige amfibie komt veelvuldig voor in het werk van Jeroen Bosch. We vinden het op de genitaliën van een vrouw (of man?) op het helleluik van het *Hooiwagen-triptiek* (Madrid), tussen de boezem van een vrouw op het helleluik van *De Tuin der Lusten* (Madrid), op het vaandel van een ridder wiens lichaam al voor de helft is verslonden door draakachtige honden op hetzelfde luik, een hele reeks zit rondom een demonische poort op het hellepaneel van *Het Laatste Oordeel* (Wenen), er zitten padden op de schilden van twee Christus-haters bij de *Ecce Homo* (Frankfurt) en de *Kruisdraging* (Wenen) en drie padden dragen een vergulde sculptuur van Abrahams offer van Isaac die zojuist door een der koningen cadeau is gedaan aan het pasgeboren Christuskind op het *Driekoningen-drieluik* (Madrid).

De herhaaldelijke aanwezigheid van de pad op de helleluiken van het werk van Bosch verklapt dat het dier in de middeleeuwen een sterk negatief karakter had. Vaak werd het geassocieerd met het werk van de duivel, het zondige en het kwade. Sinds de klassieke oudheid werd de pad, onterecht, ervan beticht giftig te zijn, zoals te lezen in de *Naturalis historia* van Plinius de Oudere.⁴⁵ Ook in de Bijbel wordt er met de pad afgerekend als onrein dier⁴⁶ en als werktuig van Gods toorn tijdens de tweede plaag van Egypte.⁴⁷ In het boekwerk *Malleus Maleficarum* (eind vijftiende eeuw), beter bekend als de Heksenhamer, schrijft de dominicaan Henricus Institoris over de kikker en de slang, die door hun eieren in het water te leggen de duivel in staat stellen hybride wezens te creëren van hun jongen.⁴⁸ In het werk van Jheronimus Bosch komen deze duivelse kikvors-hybriden meer dan eens voor. De pad stond ook symbool voor verschillende hoofdzonden (ijdelheid, onkuisheid, hoogmoed en hebzucht) en voor de dood zelf. Men dacht dat padden ontstonden uit rottende lichamen die vervolgens door deze wezens werden verslonden. Vanaf de veertiende eeuw duiken

44 Renilde Vervoort, 'The Pestilent Toad: The Significance of the Toad in the Works of Bosch', in: A. M. Koldeweij (red.), *Hieronymus Bosch: new insights into his life and work*, Rotterdam 2001.

45 Vervoort 2001, 145.

46 Leviticus 11:29: "Van de kruipende dieren gelden de volgende als onrein: de mol, de muis, de verschillende soorten padden [...]" en Openbaring 16:13: "Toen zag ik uit de muil van de draak en uit de muil van het beest en uit de muil van de valse profeet drie onreine geesten tevoorschijn komen, in de gedaante van kikvorsen."

47 Exodus 7:26-29 en 8:1-9.

48 Vervoort 2001, 147.

padden dan ook op in zogenaamde *transi* graftombes. Hier wordt de overledene niet geïdealiseerd, maar naar de realiteit, in een staat van ontbinding afgebeeld. Padden worden afgebeeld op de ogen, mond en genitaliën van de overledene, mogelijk refererend naar het zondige leven van de overledene.⁴⁹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Jheronimus Bosch de pad plaatst op de naakte lichamen van naar de hel verbannen mensen, waar zij ook door duivelse pad-demonen worden gefolterd.

Naast iconografisch onderzoek naar de betekenis van de dieren, is er ook stilistisch onderzoek verricht naar de visuele bronnen die Jheronimus Bosch heeft geraadpleegd, of zelfs heeft gekopieerd, bij het vormgeven van zijn eigen dieren. Het bekendste voorbeeld van zo'n kopie is de witte giraffe op het linkerpaneel van *De Tuin der Lusten* (Madrid), die één op één overeen lijkt te komen met de giraffe uit Cyriacus d'Ancona's reisverslag van zijn reis naar Egypte uit de laat vijftiende eeuw.⁵⁰ Mogelijk heeft Bosch ook de prent gezien in Bernhard von Breydenbach's *Peregrinatio in Terram Sanctam* (Pelgrimage naar het Heilige Land) uit 1486, vervaardigd door de Utrechtse schilder Erhard Reuwich, waar een giraffe is afgebeeld naast twee Indische geiten. **[Afb. 3.1 t/m 3.3]** Deze twee beesten zijn op het bovengenoemde paneel ook aan elkaar gekoppeld, hoewel bij Bosch de geit alleen achterpoten heeft.⁵¹ Ook een prent van de Meester van het Amsterdamse Kabinet, waarop een wildeman is gezeten op een eenhoorn,⁵² wordt aangehaald als bron voor een der ruiters op een eenhoorn op het middenpaneel van *De Tuin der Lusten* (Madrid).⁵³ **[Afb. 3.4 en 3.5]** Een andere prent die kan worden aangehaald is die van de griffioen van Martin Schongauer,⁵⁴ vervaardigd omstreeks 1485, die wordt vergeleken met de griffioen met ruiter in dezelfde rondedans van *De Tuin*. **[Afb. 3.6 en 3.7]** Deze vergelijking is echter niet sluitend: de kop, vleugels en achterpoten, met leeuwenpoten in plaats van hoeven, zijn drastisch anders. Alleen de houding lijkt overeen te komen, maar het *en passant* weergeven van een griffioen was al eeuwenlang de standaard, en is op deze manier terug te vinden in vrijwel ieder bestiarium dat de griffioen behandelt. Andere dieren zoals de olifant en de zeehond, zo stelt Jos Koldewey, moeten door Bosch naar het leven zijn getekend omdat deze voorheen ongeziene dieren nu steeds vaker in het dagelijks leven opdoken.⁵⁵

49 Vervoort 2001, 148.

50 Cyriacus d'Ancona, *Reisverslag van zijn reis naar Egypte*, laat 15e eeuw, papier, 22x14,5cm, Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana.

51 Lloyd 1971, 87-88.

52 Meester van het Amsterdamse kabinet, *Wildeman op een eenhoorn*, 1473-1477, droge naald, Amsterdam, Rijksmuseum, objectnummer RP-P-OB-915.

53 Koldewey, Vernet en Vandenbroeck 2001, 60.

54 Martin Schongauer, *Griffioen*, c. 1485, New York, Metropolitan Museum of Art, object nummer 27.54.5.

55 Koldewey, Vernet en Vandenbroeck 2001, 60-61.

Wat duidelijk ook als bron voor Jheronimus Bosch' fantastische oeuvre heeft gediend zijn de drôleriën, ofwel humoristische voorstellingen die te vinden zijn in de kantlijn van gotische manuscripten.⁵⁶ In de marge-decoratie bevinden zich vaak allerlei hybriden van mensen en dieren, vreemde volkeren, fabelachtige dieren en dieren met menselijke eigenschappen die met elkaar in gevecht zijn, muziekinstrumenten bespelen of juist ter tonele treden als satire op de maatschappij of op de geestelijkheid. We zien de feniks, pelikaan, eenhoorn, griffioen, sirenen en harpijen en kopvoeters allemaal terugkomen in deze ludieke boekverluchting, dus zullen deze manuscripten een belangrijke rol spelen bij het onderzoek naar de dieren in Bosch' werk.

⁵⁶ Randall 1966, 20.

4) De feniks en de pelikaan

Zoals eerder werd opgemerkt spelen vogels een grote rol in het geschilderde oeuvre van Jheronimus Bosch. In dit hoofdstuk zullen twee van zijn vogels, die op een bepaalde manier aan elkaar verbonden lijken te zijn, centraal staan. We beginnen met een vogel die enerzijds afwezig lijkt te zijn omdat hij nooit eerder werd opgemerkt, en anderzijds afwezig is omdat het paneel waarop hij moet staan is verdwenen. Het gaat hier om de feniks, waarvan Charles Cuttler in 2012 nog beweerde dat deze niet in het werk van Bosch voorkomt⁵⁷, maar waarvan auteurs als Jos Koldeweij vermoeden dat deze ooit op de achterzijde van het nu verdwenen paneel van *Johannes de Doper in de Woestijn* (Madrid) heeft moeten staan als tegenhanger van de pelikaan op de buitenluiken van het broederschapsretabel van de Lieve Vrouwe Broederschap in de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch.

Centraal in deze case-study staat Caspar, de zwarte van de drie koningen aan Jezus' kribbe, die volgens de legende uit Ethiopië kwam, een gebied waarvan toentertijd werd verondersteld dat het vrijwel heel Afrika besloeg.⁵⁸ Hoewel het Mattheüs-evangelie spreekt over enige wijzen van het Oosten⁵⁹ is men er in de klassieke en middeleeuwse Bijbel-exegese vanuit gegaan dat er sprake is van drie koningen die tevens afstammelingen zijn van de drie zonen van Noach, en daardoor afgezanten van de in die tijd bekende continenten: Europa, Azië en Afrika.⁶⁰ Sinds de middeleeuwen is deze hardnekkige mythe in de kerkelijke traditie blijven voortbestaan en bezoeken tot op de dag van vandaag de drie koningen genaamd Melchior, Balthasar en Caspar menig kerststalletje tijdens de kerstdagen. Zoals we eerder zagen prikkelt het oosten de verbeelding van menig middeleeuws denker. Niet alleen werd er aangenomen dat alle in het westen onbekende dieren hun oorsprong hebben in het oosten, maar hier zouden ook allerlei vreemde volkeren wonen. Ethiopiërs met hun donkere huidskleur werden als zodanig gezien, en stonden toentertijd in een bijzonder slecht daglicht. Twee uitzonderingen zijn de kamerling uit Morenland uit het boek Handelingen die naar Jeruzalem komt om te aanbidden⁶¹ en de Ethiopische koning Caspar die het pasgeboren Christuskind met een bezoek en geschenken komt vereren. Deze twee figuren geven hoop dat ook de zwarte Ethiopiërs zich tot het christendom zullen bekeren.⁶²

57 Cuttler 2012, 179, noot 22.

58 Friedman 1981, 8.

59 Mattheüs 2:1: "Toen nu Jezus geboren was te Bethlehem, gelegen in Judea, in de dagen van den koning Herodes, ziet, enige wijzen van het Oosten zijn te Jeruzalem gekomen."

60 Friedman 1981, 172 en Van Waadeniojen 2007, 48-49.

61 Het verhaal van de kamerling is te lezen in hoofdstuk 8 van Handelingen. Hij krijgt hulp van Filippus bij het interpreteren van de profeet Jesaja en besluit zich direct te laten dopen: "Ziedaar water; wat verhindert mij gedoopt te worden?"

62 Friedman 1981, 174.

Volgens het evangelie van Mattheüs brengen de wijzen drie geschenken aan het Christuskind: goud, wierook en mirre, wat overigens bijdraagt aan de legendevorming van het driekoppige koninklijke gezelschap.⁶³ Hoewel er algemeen wordt aangenomen dat de drie koningen Melchior, Balthasar en Caspar heten worden hun identiteit en herkomst, alsmede de geschenken die ze aanbieden, vaak door elkaar gehaald. Bij de *Aanbidding der Koningen* (Madrid) van Jheronimus Bosch geeft de oudste koning Melchior het goud, de middelste koning Balthasar de mirre en de jongste en donkere koning Caspar de wierook. In de westerse kunstgeschiedenis worden deze giften vaak zwaar verguld weergegeven. Soms dragen de koningen de giften in identieke kisten, op andere schilderijen hebben deze de vorm van karaffen, heilige gralen, jachthoorns, wierookvaten of hooggotische monstransen. Nooit eerder in de beeldtraditie van de drie koningen bevond er zich een vogel op één van de sierlijke giften. Op beide overgeleverde versies van de *Aanbidding der Koningen* van Jheronimus Bosch poseert er voor het eerst een vogel op het geschenk van Caspar, ogenschijnlijk een inventie van Bosch. [Afb. 4.1 en 4.2]

Op het *Aanbidding der Koningen* drieluik in het Prado te Madrid zien we op het middenpaneel hoe de drie koningen het Christuskind aanbidden en hem ieder hun geschenk aanbieden. De oude Melchior schenkt een vergulde siersculptuur met daarop het offer van Abraham (een verwijzing naar de komende dood van Christus), Balthasar draagt een schaal met daarop mirre en achteraan staat de donkere koning Caspar met in zijn handen een schitterend wierookvat waaraan met een ketting een belletje is bevestigd, met op het vat een voorstelling van het bezoek van Abner aan koning David (een voorafbeelding van de komst van de drie koningen aan Christus).⁶⁴ Bovenop het wierookvat van Caspar bevindt zich een goudkleurige vogel, met in zijn snavel een ronde rode vrucht. Menig auteur ziet de vogel aan als een gouden ornament voor het wierookvat, maar door de realistische pose, de afwijkende kleur (goudkleurig in contrast met het kristal van het wierookvat, bovendien van een warmere gloed dan andere gouden voorwerpen in de voorstelling) en de toevoeging van de knalrode bes is het aannemelijk dat hier een levende vogel is weergegeven. Over de identiteit van deze vogel is ook enige controverse: Marijnissen oppert pelikaan, roofvogel of papegaai⁶⁵ en Van Waadeniojen duidt hem met zekerheid aan als de caladrius.⁶⁶ Van deze fabelachtige witte vogel wordt al vanaf de klassieke oudheid gezegd dat hij het lot van een zieke kan voorspellen door hem al dan niet aan te kijken. Deze genezende blik zou een zinnebeeld

63 Mattheüs 2:11: “En in het huis gekomen zijnde, vonden zij het Kindeken met Maria, Zijn moeder, en nedervallende hebben zij Hetzelve aangebeden; en hun schatten opengedaan hebbende, brachten zij Hem geschenken: goud en wierook, en mirre.”

64 Van Waadeniojen 2007, 50.

65 Marijnissen 2007, 239.

66 Van Waadeniojen 2007, 51.

vormen voor Christus, die ter wereld kwam om de mensheid te verlossen, de heidenen aankijkende en zijn blik afwendende van de joden. Deze redenering is naar mijn mening echter te gekunsteld; de vogel van Jheronimus Bosch is alles behalve wit en er is in deze context geen sprake van het al dan niet aankijken van mensen, aangezien het vogeltje druk bezig is een bes te verschalken.

Gezien de context van het vogeltje, gezeten op een wierookvat, komt er een veel waarschijnlijker identificatie naar voren: de feniks. De feniks is al sinds de klassieke oudheid bekend, en is sindsdien opgenomen in werken als de *Physiologus* en middeleeuwse bestiaria. De oudste legende van de feniks gaat als volgt: er is één exemplaar van de feniks op de wereld, die om de 500 jaar⁶⁷ vanuit Arabië naar de Egyptische stad Helipolis vliegt om daar op een aromatisch altaar van verschillende kruiden en specerijen te ontbranden om vervolgens als worm uit zijn eigen as te herrijzen en weer op te groeien tot volwassen feniks.⁶⁸ Jacob van Maerlant beschrijft de vogel als volgt:

*“De phoenix is een vogel uit Arabië (...). Er is nooit meer dan één feniks tegelijk op de wereld. De vogel is zo groot als een arend en leeft driehonderd veertig jaar. Hij heeft een prachtige kop en een hals die niet minder mooi is dan die van een pauw. De hals lijkt van goud, met hier en daar een purperen veer, en de veren van zijn staart zijn schitterend geel, blauw en rood gekleurd. Als de feniks oud en zwak is geworden, zoekt hij een mooie, hoge boom op die bij een zuivere bron staat. Van wierook, mirre, kaneel en andere geurige kruiden bouwt hij een nest in de vorm van een altaar. Als de zon op zijn heetst is, brengt hij door verwoed met zijn vleugels te klapperen het hout, waar heerlijke geuren uit opstijgen, tot ontbranding. Dan laat hij zich in het vuur vallen en verbrandt hij tot as. Niet lang daarna verschijnt er in de as een worm, die weldra uitgroeit tot een vogel. Op die manier vernieuwt de feniks zich.”*⁶⁹

Gezien onder andere deze bron is het niet verwonderlijk dat Jheronimus Bosch een feniks heeft toegevoegd op het wierookvat van Caspar: de vogel is, zoals nu blijkt, dol op het geurige aroma van de wierook. Ook de herkomst van deze koning komt overeen met het leefgebied van de feniks: het vermeende thuisland van Caspar is Ethiopië, dat zich bevindt naast het Arabisch Schiereiland, en de koning moet met zijn gevolg door Egypte zijn getrokken om Israël te bereiken.⁷⁰ Caspar heeft aldus de feniks meegenomen naar Bethlehem omdat hij (net als de andere wijzen) door een ster geleid werd naar de pasgeboren koning der Joden, om aldaar een eigenaardige eigenschap van de feniks te vervullen: deze zou namelijk opduiken iedere keer als er een belangrijke gebeurtenis plaatsvindt op aarde.⁷¹ Sinds de klassieke oudheid wordt het verschijnen van de feniks verbonden aan allerlei mijlpalen en keerpunten in de geschiedenis zoals het oprichten van een stad of tempel.⁷² In een

67 Mermier 1989, 71: door de fabelachtige natuur van de feniks is een getal als deze maar een greep in het duister, andere auteurs spreken van 340, 540, 650, 1000, 1461, 7006, 93,312 en 97,000 jaar.

68 Hassig 1995, 72-73 en Mermier 1989, 73-74.

69 Burger 1995, 68-69.

70 Volgens andere versies van de legende van de feniks is zijn thuisland Indië of Ethiopië, zie Van den Broek 1972, 305.

71 Mermier 1989, 71.

72 Van den Broek 1972, 117.

Koptische preek, die duidelijk op de *Physiologus* is gebaseerd, lezen wij dat het verschijnen van de feniks samenhangt met de Bijbelse geschiedenis, onderverdeeld in perioden van 500 jaar.⁷³ De eerste feniks verscheen bij het offer van Isaac, er verscheen onder andere een feniks tijdens de exodus uit Egypte en de laatste feniks verscheen in het jaar 5500 bij de geboorte van Christus, dit was de elfde en laatste keer dat de feniks zou worden gezien.⁷⁴

De feniks heeft in de klassieke oudheid en vroegchristelijke periode altijd symbool gestaan voor nieuw leven door zijn vuurdood en verrijzenis uit de as. Het is voor het eerst in de *Physiologus* dat de vogel wordt geassocieerd met de dood en wederopstanding van Christus.⁷⁵ In de bestiaria lezen wij dat de feniks het zinnebeeld is van Christus die beweert zijn leven te kunnen afleggen en wederom nemen.⁷⁶ De legende van de feniks is nu aangepast zodat zijn verrijzenis drie dagen duurt in de stadia van worm, kleine vogel en volgroeide feniks, net zoals de wederopstanding van Christus plaatsvindt op de derde dag na zijn kruisdood.⁷⁷

In beide voorstellingen van de *Aanbidding der Koningen* heeft Jheronimus Bosch op vernuftige wijze het Christuskind vergezeld met een van zijn traditionele zinnebeelden, namelijk de feniks. In het drieluik in Madrid zien wij een levende feniks, en op het paneel in New York is hij aanwezig als verguld ornament op een bol met wierook (of mirre).⁷⁸ In beide gevallen wordt de feniks herdacht die sinds de *Physiologus* een symbool is voor de dood en opstanding, maar natuurlijk ook de geboorte van het Christuskind, hier wel heel toepasselijk door Bosch in één scène verwerkt.

Een veel bekender zinnebeeld van Christus is de pelikaan, een vogel die meer dan andere dieren is afgebeeld in altaarstukken, kerkelijke sculpturen, glas-in-loodvensters, boekverluchtingen en misericorden ten tijde van de middeleeuwen. Het verhaal van de pelikaan, als verteld door de *Physiologus*, gaat als volgt: de jongen van de pelikaan komen in opstand tegen hun ouders en slaan deze in het gezicht, waarna de ouders de kinderen doden. Hierna, bewogen door verdriet en berouw,

73 Deze koptische preek, getiteld *assumptio Mariae*, werd rond het jaar 400 opgetekend door Theophilus van Alexandrië. Voor het deel van de preek dat verhaalt over de feniks zie de vertaling van Van den Broek 1972, 44-47.

74 Van den Broek 1972, 122-123. Deze jaartelling, die veelvuldig wordt toegepast in vroegchristelijke literatuur, telt het aantal keren dat de feniks is verschenen sinds de schepping van de wereld. De eerste feniks verscheen bij het offer van Isaac in het jaar 500, en 10 verschijningen later bevinden we ons in het jaar 5500 bij de geboorte van Christus.

75 Van den Broek 1972, 130-131.

76 Johannes 10:18: "Niemand neemt hetzelfde (Mijn leven) van Mij, maar Ik leg het van Mijzelf af; Ik heb macht hetzelfde af te leggen, en heb macht hetzelfde wederom te nemen. Dit gebod heb Ik van Mijn Vader ontvangen."

77 Hassig 1995, 73.

78 De *Aanbidding der Koningen* in Madrid is met zekerheid een authentiek werk van de kunstenaar, en is gezien de vele kopieën een van zijn meest gewaardeerde werken. De variant in New York wordt ook aan Jheronimus Bosch toegeschreven maar is waarschijnlijk een product uit het atelier.

treuren de ouders drie dagen bij hun dode kroost, waarna de moeder met de snavel een wond in haar borst prikt, en met haar bloed de jongen weer tot leven wekt. De jongen van de pelikaan staan symbool voor de mens die in opstand komt tegen God (Jesaja 1:2), terwijl het doorsteken van de borst van het moederdier symbool staat voor het doorsteken van de zijde van Christus (Johannes 19:34). Door het vloeien van het water en het bloed uit Christus' zijde ontvangt de mens vergeving van zonden, en is hij spiritueel gezien wedergeboren. (Mattheüs 26:28).⁷⁹

De pelikaan is dus een zinnebeeld van Christus, en wordt in de kunst altijd op haar meest betekenisvolle moment weergegeven, namelijk wanneer zij in haar borst prikt en haar kinderen weer tot leven wekt. Juist deze scène komen we tegen centraal op de achterzijde van *Johannes op Patmos* (Berlijn). [Afb. 4.3] In een verlichte tondo zien we in grijze en bruine tinten een wel heel erg op een roofvogel lijkende pelikaan, terwijl deze in haar borst prik met aan haar voeten haar jongen, gezeten op een hoge rots waaronder een vuur brandt. Rondom deze binnenste tondo vormt zich nog een cirkel met daarin wel heel toepasselijk allerlei scènes van de passie van Christus, met de klok mee: het gebed van Christus op de Olijfberg, de judaskus, het verhoor van Pilatus, de geseling, de doornenkroning, de kruisdraging, de kruisiging bovenaan centraal, en tot slot de bewening. In de duisternis rondom deze buitenste cirkel zijn nog duivelse wezens afgebeeld die licht oplichten tegen de donkere achtergrond.⁸⁰

Uit recent onderzoek is gebleken dat beide panelen van *Johannes op Patmos* (Berlijn) en *Johannes de Doper in de Woestijn* (Madrid) als buitenpanelen hebben gefungeerd voor het broederschapsretabel van de Lieve Vrouwe Broederschap in de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch.⁸¹ [Afb. 4.4] Het formaat van het paneel met Johannes de Doper verschilt met dat van Johannes de Evangelist omdat deze in latere tijd is ingekort aan de onderzijde. Bovendien ontbreekt de gehele oorspronkelijk beschilderde achterzijde van het paneel. Het broederschapsretabel werd in 1477 vervaardigd door Adriaen van Wesel en had aan de binnenzijde vele beeldhouwwerken, met aan de buitenzijde verscheidene beschilderde buitenluiken, vervaardigd door verschillende schilders. De twee panelen van Jheronimus Bosch bevonden zich als kleine buitenluiken aan de bovenzijde van het retabel. Het rechterpaneel toonde de passie van Christus met centraal de pelikaan, en het linkerpaneel is verdwenen, waardoor deze voorstelling open is voor speculatie. Eenmaal geopend was links Johannes de Doper in de woestijn afgebeeld en rechts Johannes op Patmos, met daar tussenin hoogstwaarschijnlijk een beeldengroep van onder andere Maria met kind, aan wie de

⁷⁹ Gerritsen 2011, 38-39.

⁸⁰ Van Waadeniojen 2007, 65.

⁸¹ Zie o.a.: Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, 70-80 en Koldewey 2001, 110-116.

broederschap immers was toegewijd. Doordat het thema van het retabel het leven van Christus lijkt te hebben, is het niet meer dan logisch dat op de buitenzijde van het Johannes de Doper paneel, binnen een soortgelijke tondo, de geboorte en jeugd van Christus is afgebeeld. We zouden dan de gebruikelijke afbeeldingen van de aankondiging, de visitatie, de geboorte, de besnijdenis, de opdracht in de tempel, de vlucht naar Egypte, de jonge Christus onderwijzende in de tempel en, mogelijk in relatie met de achterzijde van het paneel, de doop van Christus in de Jordaan kunnen verwachten. Centraal zou dan, eveneens op een rots met brandend vuur, een afbeelding kunnen staan van een feniks die uit vuur en as herrijst, doelende op de geboorte van Christus,⁸² maar ook op zijn aanstaande dood en wederopstanding. Volgens deze hypothese vormen de twee panelen een pendant met op beide een vogel die als zinnebeeld dient van Christus, terwijl ze zijn geboorte, verlossende kruisdood en wederopstanding preken.⁸³

Een combinatie van de pelikaan en de feniks is niet uit de lucht gegrepen. In 1437 vervaardigde Jan van Eyck zijn *Dresden Triptiek* (Dresden). [Afb. 4.5] Op dit kleine reissaltaar staat een getroonde Maria met kind centraal, gezeten in het schip van een gotische kerk. Op de zijluiken zien we links de aartsengel Michaël met een onbekende donor, en rechts de heilige Catharina van Alexandrië. De troon van Maria is rijkelijk versierd met oosters tapijt en vergulde beelden: we zien aan de achterzijde het offer van Isaac en David en Goliath, en aan de voorzijde, prominent aanwezig op de armleuningen van de troon, links de pelikaan die zich in de borst prikt en rechts de feniks die uit een vlammenzee herrijst.⁸⁴ Ook treffen we de combinatie van pelikaan en feniks meer dan eens aan in de marge van gotische manuscripten, met als voorbeeld een psalterium in de *Bibliothèque Nationale* in Parijs, uit de laat dertiende eeuw.⁸⁵ Hier, als decoratie boven psalm 7, een klaagzang van David, zien wij twee vogels: een steekt zichzelf in de borst, voedende drie jongen, de ander steekt zijn kop in het vuur: de pelikaan en de feniks.⁸⁶ [Afb. 4.6]

We kunnen nu aantonen dat de combinatie van de pelikaan met de feniks, beiden vogels die als zinnebeeld dienen van Christus, al een lange traditie achter de rug heeft, welke onder andere door Jan van Eyck in zijn *Dresden Triptiek* (Dresden) en door Jheronimus Bosch met zijn twee panelen voor het broederschapsretabel weer werd opgepakt. Dit betekent dat het aantal feniksen in het oorspronkelijke oeuvre van Jheronimus Bosch op drie komt te staan.

82 Johannes 1:14: "En het Woord is vlees geworden, en heeft onder ons gewoond (en wij hebben Zijn heerlijkheid aanschouwd, een heerlijkheid als des Eniggeborenen van den Vader), vol van genade en waarheid."

83 Koldewey 2001, 114.

84 Dhanens 1980, 250.

85 *Psalterium*, laat dertiende eeuw, Parijs, Bibliothèque Nationale, MS. Latin 10435. Zie voor andere voorbeelden van de feniks en pelikaan in gotische manuscripten: Randall 1966, 197.

86 De relatie van pelikaan en feniks met psalm 7 is onduidelijk, de plaatsing hier lijkt willekeurig.

5) De eenhoorn

De authenticiteit van de eenhoorn⁸⁷ werd tijdens de middeleeuwen nooit betwijfeld, en er werden veel betekenissen verbonden aan dit fabeldier: zo zou hij ontembaar zijn, en had zijn hoorn een geneeskrachtige werking. Dit gehoornde paard kwam niet alleen voor op schilderijen en prenten, maar was ook heel fysiek aanwezig door de buitengewoon grote hoorns die op de markt verkocht werden als zijnde van de eenhoorn, maar waarvan we tegenwoordig weten dat ze afkomstig zijn van de walvissoort de narwal.⁸⁸ In het oeuvre van Jheronimus Bosch is het wezen alom vertegenwoordigd in verschillende situaties. Op het paradijs-luik van *De Tuin der Lusten* (Madrid) zien we een witte eenhoorn, verborgen aan de linkerzijde, water drinken uit een grote poel die verbonden is met de imposante roze fontein die centraal staat op deze afbeelding. [Afb. 5.1] Terwijl hij drinkt steekt hij zijn hoorn in het water, wat hier geaccentueerd wordt door een witte stroom. Naast hem bevinden zich onder andere een koe, herten, een paard en een beer aan de waterkant die schijnbaar ook aan het drinken zijn, of dat zojuist gedaan hebben. Even verderop steekt een lepelaar zijn snavel in het water en gaan eenden kopje onder, terwijl helemaal aan de rechterzijde van de waterpartij allerlei duivelse hybride amfibieën het water ontvluchten.

Op het middenpaneel van *De Tuin* (Madrid) is menig eenhoornig beest bezig aan een rondedans, terwijl ze worden bereden door naakte mannen. [Afb. 5.2] We zien een hert waarvan het gewei begint in één tak die vervolgens afsplitst in twee, een katachtig en antropomorf wezen met beiden een hoorn op de kop, een uil gezeten op een hiervan, een witte eenhoorn waarvan de hoorn vele zijtakken heeft, en tot slot een geitachtig dier met één spitse witte hoorn, met daaraan twee rode vruchten.

Op het *Heremieten-drieluik* (Venetië) staat Hieronymus, Bosch' naamheilige, centraal terwijl hij neerknielt voor een crucifix, mediterend in de woestijn. [Afb. 5.3] Zijn kardinaalshoed⁸⁹ ligt op de grond voor hem, en zijn trouwe leeuw staat met zijn rug naar ons toe terwijl hij water drinkt op de achtergrond. Tussen de handen van Hieronymus en de crucifix lijkt een stenen tafel te zweven, het is onduidelijk hoe deze zich in de ruimte bevindt. Op deze tafel, maar ook uitstekend aan de

87 In deze scriptie zal met de benaming 'eenhoorn' het paard, dan wel het bokje, met één centrale hoorn op de kop worden bedoeld, welke in het Latijn *unicornis*, en in het Grieks *monoceros* heet. Hoewel de eenhoorn makkelijk verward kan worden met de echt bestaande neushoorn, de *rinoceros*, zal in dit onderzoek uitsluitend het fabeldier worden bedoeld.

88 Het Rijksmuseum Amsterdam bewaart drie van deze hoorns van narwal-ivoor, daterende uit de elfde eeuw en afkomstig uit de Mariakerk in Utrecht. Objectnummers: NG-NM-2808, NG-NM-2809 en NG-NM-2810.

89 Het afbeelden van Hieronymus als kardinaal is een anachronisme; hoewel hij als secretaris en raadgever voor paus Damasus diende bestond het kardinaalschap met bijbehorende kledij nog niet. Deze beeldtraditie kent zijn oorsprong in de Italiaanse renaissance.

rechterzijde hiervan, bevindt zich een voorstelling van een mensenfiguur die een eenhoorn poogt te temmen: hij houdt hem met de linkerhand vast bij de hoorn, steekt zijn linkerknie in de lucht en slingert met zijn rechterarm aan een touw dat aan zijn hoofd of haar bevestigd lijkt te zijn. Een soortgelijke scène zien we op het linkerluik van *Het Laatste Oordeel* (Brugge): een mannetje is gezeten op een bruine eenhoorn, houdt het beest met zijn rechterhand vast en zwaait zijn linkerarm in de lucht om in balans te blijven terwijl het paard in galop is; deze houding is ons vandaag de dag bekend van het bedwingen van een stier tijdens een rodeo evenement. [Afb. 5.4]

Eenhoorns zijn ook vertegenwoordigd op twee tekeningen van Jheronimus Bosch, waar de vogels het uitvechten tegen de zoogdieren.⁹⁰ Hier zijn ze echter alleen maar onderdeel van de groep zoogdieren, en vervullen ze geen bijzondere functie. Op *De Strijd tussen de Vogels en de Zoogdieren* (Berlijn) staat de eenhoorn wel prominent en centraal op de afbeelding, wat doet vermoeden dat dit fabeldier hoog in aanzien stond bij Jheronimus Bosch. [Afb. 5.5]

De handeling van de eenhoorn op het paradijsluik van *De Tuin der Lusten* (Madrid), die zijn zuiverende hoorn in het water steekt zodat de andere dieren kunnen drinken, is het meest gemakkelijk te duiden, aangezien deze legende al eeuwenlang bestaat en de verbeelding hiervan veelvuldig in de kunst voorkomt. Om deze legende te kunnen begrijpen gaan we terug in de tijd naar de Harappacultuur die drie millennia voor onze jaartelling heerste in het huidige Pakistan.⁹¹ Hier vindt de eenhoorn mogelijk zijn oorsprong, en functioneerde hij als symbool voor seksualiteit en vruchtbaarheid. In de zesde eeuw voor Christus duikt de eenhoorn opnieuw op in een Boeddhistisch verhaal waar een jonge kluizenaar met een hoorn op zijn hoofd, Gazellenhoorn genaamd, zijn moeder was namelijk een gazelle, verleid wordt van zijn ascetische levenswijze door de dochter van de koning, waardoor een vloek van droogte wordt opgeheven en er weer regen valt in het koninkrijk.⁹² In China en Japan kent men ook het verhaal van een mythische eenhoorn genaamd *qilin*, die eens in de duizend jaar opduikt om de geboorte van een grote vorst of wijze leraar aan te kondigen, wat sterk overeen komt met de reeds beschreven legende van de feniks.⁹³ Naast het brengen van vruchtbaarheid wordt de eenhoorn ook in verband gebracht met het reinigen van het kwade. In de Perzische godsdienst Zoroastrianisme, in het leven geroepen door de profeet Zarathustra in de tiende of elfde eeuw voor Christus, maar nog steeds de dominante godsdienst in de vierde eeuw voor Christus, bestaat een driebenige ezel van kosmische proporties die staat in het

90 Beide tekeningen, genaamd *De Strijd tussen de Vogels en de Zoogdieren* en *Het Verzamelen van de Vogels*, zijn te vinden in het Kupferstichkabinett in Berlijn.

91 Gerritsen 2011, 11-13.

92 Gerritsen 2011, 14-15.

93 Einhorn 1976, 38.

midden van de wereldzee. Hij heeft één gouden hoorn waarmee hij in het water roert, en hierdoor het water zuivert van het kwaad. Door te baken bezwangert hij alle vrouwelijke waterwezens, en sterven de jongen van de boze geest.⁹⁴ Toen de Griekse arts Ktesias van Knidos rond het jaar 400 v.Chr. aan het Perzische hof verbleef, hoorde hij daar het wonderlijke verhaal van een eenhoornige wilde ezel, van wiens hoorn een beker gemaakt kon worden, waarvan de drinker genezen zou worden van ziekten en immuun zou zijn voor vergif.⁹⁵ Gezien al deze oosterse legenden is het geen wonder dat men in de westerse wereld dacht dat alle fabeldieren uit het oosten komen, daar hebben deze fabels ook daadwerkelijk hun origine! Via Grieken als Ktesias maakte het westen kennis met deze oosterse verhalen, maar zelf hielpen de Grieken ook mee aan de beeldvorming van de eenhoorn. Toen vanaf de derde eeuw v.Chr. de Thora en andere oudtestamentische Bijbelboeken in het Grieks werden vertaald, deze vertaling zou de *Septuagint* gaan heten, werd het Hebreeuwse *re'em* (oeros) steevast vertaald met *monoceros* (eenhoorn), wat voor de nodige verwarring zorgde.⁹⁶

In de *Physiologus*, die net als de *Septuagint* werd opgetekend in Alexandrië, lezen we over de eenhoorn dat het een eenhoornig klein dier betreft, dat lijkt op een bokje, en door zijn kracht en snelheid niet door jagers overmeesterd kan worden. Er is een list nodig om hem te vangen: wanneer een maagd op zijn pad zit zal hij bij haar op schoot springen, waarna zij hem als een mak lammetje kan meenemen naar het paleis van de koning.⁹⁷ De eenhoorn wordt vervolgens gesteld als zinnebeeld van Christus: hij kwam ter wereld door de maagd Maria en werd ons tot een hoorn der zaligheid (Lukas 1:69).⁹⁸ In een veertiende-eeuws Byzantijns *Physiologus*-handschrift in de Bibliothèque Nationale de France te Parijs is er een toevoeging gemaakt aan de standaard tekst:

*“Er is een dier dat monokeroos heet. In die streek is een groot meer waar dieren samenkomen om te drinken. Maar voordat zij verschijnen, komt er een slang die zijn vergif in het water spuwt. Als de dieren het vergif bemerken, durven zij niet meer te drinken, maar wachten op de eenhoorn. Als deze komt, waadt hij het meer in en slaat met zijn hoorn een kruis, waardoor het vergif zijn kracht verliest. Als de eenhoorn dan van het water drinkt, drinken ook de andere dieren.”*⁹⁹

94 Gerritsen 2011, 22.

95 Gerritsen 2011, 23-24. Deze legende staat geschreven in Ktesias' *Indika*, c. 400 v.Chr.

96 We lezen bijvoorbeeld dat God voor het volk van de Israëlieten is als het sieraad (de hoorn) van een eenhoorn (Numeri 24:8), Mozes vergelijkt de schoonheid van Jozef met de hoorns van een eenhoorn (Deuteronomium 33:17), God vertelt aan Job dat de eenhoorn alleen naar zijn schepper luistert en niet naar de mens (Job 39:9) en ook in de psalmen wordt de eenhoorn meerdere malen genoemd (Psalm 22:22, 78:69 en 92:11).

97 George en Yapp 1991, 87. We zien hier duidelijk een relatie met het hierboven beschreven verhaal van de jonge kluizenaar Gazellenhoorn die door de dochter van de koning wordt verleid, en zo wordt meegenomen naar het koninklijke paleis.

98 Psalm 18:3 schrijft over een “Hoorn mijns heils”.

99 Gerritsen 2011, 42.

In de voorstelling van Jheronimus Bosch bevindt de eenhoorn zich in exact deze situatie: het grote meer bevindt zich in het paradijs, maar het water is ondrinkbaar doordat er allerlei hybride gedrochten in het water vertoeven. Deze wezens zijn afkomstig van de slang, ofwel de satan, die later Eva zal verleiden van de boom van de kennis van goed en kwaad te eten, en zo de zondeval in gang te zetten. De slang is hier afwezig, maar op het soortgelijke paradijspaneel van *Het Laatste Oordeel* (Wenen) zien we wel degelijk de slang en het resultaat van zijn handelen. Doordat de eenhoorn zijn hoorn in het water steekt wordt het gezuiverd, en vlucht al het addereengebroedsel zodat de dieren kunnen drinken.¹⁰⁰ De eenhoorn kan in deze voorstellingen vergeleken worden met Christus die op de voorgrond te zien is: de eenhoorn zuivert gif en kwaad, maar Christus geneest de zonden van de mens.

Voor de andere voorstellingen van de eenhoorn in het werk van Jheronimus Bosch, waar telkens een naakte man een eenhoorn poogt te temmen, of deze ogenschijnlijk al getemd heeft, kijken we naar het zojuist gepresenteerde verhaal van de Boeddhistische Gazellenhoorn. Deze gehoornde jongeman leidt een ascetische levensstijl, wat wil zeggen dat hij zijn begeerten probeert te beteugelen. Hij wordt echter verleid door de dochter van de koning, om vervolgens zo mak als een lammetje meegenomen te worden naar het paleis van de koning, alwaar hij zijn maagdelijkheid verliest. De strekking van dit verhaal vinden we terug in de *Physiologus*: het eenhoornige bokje is ongrijpbaar voor de jagers, maar door een list met een maagd kan het worden gevangen. In *Der Naturen Bloeme* lezen we dat de eenhoorn na de verleiding van de maagd zelfs door de jagers wordt gedood:

*“Laat een maagd alleen in het woud: wanneer de eenhoorn verschijnt en haar ongerepte schoonheid aanschouwt, laat hij al zijn woestheid varen en zinkt hij in aanbidding voor haar neer. Hij vlijt gedwee zijn kop in haar schoot en valt vredig in slaap. Op dat moment komen de jagers te voorschijn, die hem vangen en doden of hem stevig vastgebonden als bezienswaardigheid naar het paleis van een adellijk heer brengen.”*¹⁰¹

Het is deze legende die in de middeleeuwse kunst, vooral in de marge van manuscripten, het vaakst wordt afgebeeld: de eenhoorn zoekt vrijwillig bescherming bij een maagd, en wordt daarna door jagers aangevallen.¹⁰² De maagd wordt hier soms als onbekende jonkvrouw weergegeven, maar op

¹⁰⁰In *Itinerarius Johannis de Hese presbyteri ad Hierusalem*, een reisverslag naar het Heilige Land van de Utrechtse priester Johannes Witte de Hese (gedrukt in 1490 te Keulen), leren wij dat: “Zelfs nu nog vergiften, naar men zegt, giftige dieren na elke zonsondergang het water zodat de goede dieren het niet kunnen drinken. Bij het krieken van de dag verschijnt er echter een eenhoorn die zijn hoorn in het water steekt teneinde het vergif te verdrijven, zodat de goede dieren er overdag van kunnen drinken. En dit heb ik met mijn eigen ogen gezien.” Zie: Gerritsen 2011, 79.

¹⁰¹Burger 1995, 32-33.

¹⁰²Gerritsen 2011, 101 en verder.

andere voorbeelden is het een wildevrouw of specifiek de maagd Maria. Net zoals de eenhoorn zich alleen door een maagd laat vangen, zo kwam Christus ter wereld door de Onbevleete Ontvangenis van Maria, zoals wij ook lezen in de *Phsyiologus*:

*“Engelen en machten konden Hem (Christus) niet overweldigen, maar Hij woonde in de schoot van de waarlijk heilige maagd Maria [De Moeder Gods].”*¹⁰³

Bij Jheronimus Bosch is er echter nooit sprake van een maagd die een eenhoorn temt, maar telkens is het een naakte jongeman. Dit is duidelijk in contrast met de traditie! De meest prominente plek waar naakte mannen eenhoorns berijden, samen in een stoet van een meest diverse verscheidenheid aan andere rijdieren, is centraal op *De Tuin der Lusten* (Madrid). Hier cirkelen de mannen op paarden, leeuwen, dromedarissen, beren, stieren, zwijnen, geiten, ezels, eenhoorns en griffioenen rond een meer met eveneens naakte jongedames, vogels en vruchten. Hoewel verscheidene dieren een hoorn op het hoofd dragen, kunnen we maar één traditionele eenhoorn aanwijzen, wiens hoorn wel vele vertakkingen vertoont. Deze rondedans wordt in de literatuur vaak vergeleken met een uitbeelding van de zeven hoofdzonden, de dieren functioneren dan als belichaming van de zondige begeerten van hun ruiters, maar het toont ook overeenkomsten met Bourgondische riddertoernooien, en een uitvoering van de zogenaamde “moreskendans”, een volksdans waarbij mannen wild om vrouwen heen dansen.¹⁰⁴

Gezien de algehele strekking van het middelste paneel, waar de zondige lusten en begeerten van de mens, tussen paradijs en hel in, zijn afgebeeld, is het heel aannemelijk dat de rijdieren in de rondedans de dierlijke driften van hun berijders weerspiegelen.¹⁰⁵ In de rijke symboliek van de middeleeuwse kunst en literatuur stond de ezel bijvoorbeeld voor gemakzucht en traagheid, het varken voor onmatigheid en vraatzucht, de beer voor ontucht en wellust en de schorpioen, helemaal rechts wordt zijn lege omhulsel de stoet binnengedragen, voor afgunst en jaloezie.¹⁰⁶ Maar wat doet dan de eenhoorn tussen al deze ondeugden? De eenhoorn was in de middeleeuwen immers het symbool voor kuisheid, een dier dat zich alleen door een maagd liet vangen, en die bovendien werd vereenzelvigd met Christus.

¹⁰³Ledegang 1994, 77.

¹⁰⁴Falkenburg 2011, 160 en Van Waadenoijen 2007, 228-229.

¹⁰⁵Buiten *De Tuin der Lusten* (Madrid) om zien we nog in één ander werk van Bosch, namelijk *De belegering van een olifant*, in reproductie overgeleverd door Alart Buhameel, mensen op dieren rijden. Hier worden hoogstwaarschijnlijk de driften van de stedelijke gilden mee aangeduid. In de hoek linksonder rijdt een ridder op een eenhoorn, wiens houding sterk overeenkomt met *De Vogel Koning* (München) van de Meester E.S.

¹⁰⁶Falkenburg 2011, 160.

We komen in de prentkunst van de vijftiende eeuw meermaals behaarde wildemannen tegen die op eenhoorns rijden. Voorbeelden zijn de *Wildeman op een eenhoorn*¹⁰⁷ (Amsterdam), van de Duitse graficus de Meester van het Amsterdamse Kabinet¹⁰⁸ [Afb. 3.4] en een reeks speelkaarten van de eveneens Duitse prentkunstenaar Meester E.S. waar zowel mannelijke als vrouwelijke *wilde lude*¹⁰⁹ eenhoorns bereiden. [Afb. 5.6, 5.7 en 5.8] Deze *wilde lude* werden in de middeleeuwen geacht onbeschaafde wezens te zijn, hun menselijkheid werd betwijfeld, die losbandig en immoreel zijn in hun leefwijze.¹¹⁰ Doordat de *wilde lude* in de wildernis leven zijn zij kennelijk bevriend geraakt met allerlei wilde dieren, waaronder de eenhoorn, in wiens gezelschap zij vaak worden afgebeeld. Hoewel er een viertal (?) behaarde, wilde mensen wordt afgebeeld rechtsonder op het centrale paneel van *De Tuin der Lusten* (Madrid) zijn het normale mensen die deel uitmaken van de rondedans centraal op het paneel.¹¹¹ Jheronimus Bosch lijkt echter wel naar de genoemde prent van de Meester van het Amsterdamse Kabinet gekeken te hebben, zijn eenhoorn in de rondedans komt daarmee sterk overeen.

Op het *Heremietendrieluik* (Venetië) zien we hoe de heilige Hieronymus, in een soort van vervallen heidens paleis, neerknielt voor een crucifix.¹¹² In de beeldtraditie van zowel onder als boven de Alpen wordt Hieronymus altijd op een van de volgende manieren afgebeeld: mediterende in de woestijn, met attributen als crucifix, boek, schedel, steen of gesel in zijn nabijheid.¹¹³ Zowel op dit paneel, als op *Hiëronymus biddend in de woestijn* (Gent) zien we een stenen tafel voor hem liggen. Waar de tafel in Gent leeg is,¹¹⁴ toont zij in Venetië een man die bezig is een eenhoorn te bedwingen, hem bij de hoorn vattende terwijl hij met een touw (of mogelijk zijn haar) slingert. Jürgen Einhorn oppert dat het hier om een slang gaat, maar dat lijkt in deze context onwaarschijnlijk.¹¹⁵ Wat wel waarschijnlijk is, is dat Bosch hier een tafereel uit het Bijbelboek Job heeft weergegeven. Wanneer Job door allerlei rampspoed is overvallen meent hij dat dit niet terecht is, hij vindt zichzelf namelijk een goed mens en is dus onschuldig voor deze straf. Vervolgens beklagt hij zich bij God, die hij schuldig acht voor alle nare dingen die hem zijn overkomen. God antwoordt hem vervolgens in een

107Meester van het Amsterdamse Kabinet, *Wildeman op een eenhoorn*, 1473-1477, Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer: RP-P-OB-915.

108Een andere noodnaam voor deze onbekende schilder en graficus is de Meester van het Hausbuch.

109*Wilde lude* is de Middelnederlandse benaming voor dit wilde volk, in het Latijn *homines silvestres* genoemd.

110Gerritsen 2011, 112-113.

111Noch de wilde mensen, noch de zwart getinte morianen in *De Tuin* lijken een specifieke functie te vervullen, behalve dan dat zij door hun aanwezig bijdragen aan het zondige wereldbeeld van de gehele mensheid. Zie: Vandenbroeck 1990, 19.

112Van Waadenonij 2007, 141.

113Fournée 1972, 520.

114Mogelijk is deze stenen tafel een verwijzing naar de twee stenen tafelen van Mozes, verkondigende de Tien Geboden van God, zoals te lezen in Exodus 20:1-17 en Deuteronomium 5:6-21.

115Einhorn 1976, 412.

spervuur van vragen: wat weet Job nou van de schepping? Waar was hij toen God de hemel en de aarde grondvestte? Wie voorziet alle dieren in hun onderhoud? Vervolgens legt Job zijn hand op zijn mond, hij had gesproken over zaken waar hij geen kennis van had, en nu hij God met eigen ogen heeft gezien heeft hij spijt van zijn aanklacht. Een van de dieren die God heeft aangehaald in zijn betoog is de eenhoorn.¹¹⁶ We lezen:

*“Zal de eenhoorn u willen dienen? Zal hij vernachten aan uw kribbe? Zult gij den eenhoorn met zijn touw aan de voren binden? Zal hij de laagten achter u eggen? Zult gij op hem vertrouwen, omdat zijn kracht groot is, en zult gij uw arbeid op hem laten? Zult gij hem geloven, dat hij uw zaad zal wederbrengen, en vergaderen tot uw dorsvloer?”*¹¹⁷ (Job 39:12-14)

God vraagt aan Job of de eenhoorn (oorspronkelijk *re'em*, oeros) de mens zou willen dienen, of dat hij aan een touw een ploeg zou willen voorttrekken. Als Job had geantwoord, dan had hij moeten bekennen dat hij dat niet kan. Het gaat hier duidelijk om een sterk dier met een eigen wil, dat alleen zal luisteren naar zijn schepper en dat niet door de mens te temmen is.¹¹⁸ Deze opvatting van de ontembare eenhoorn komt in zijn geheel overeen met hetgeen we over de eenhoorn hebben gelezen in geschriften als de *Physiologus* en *Der Naturen Bloeme*. Het moet in deze trend zijn geweest dat Jheronimus Bosch de schermutseling tussen mens en eenhoorn heeft weergegeven: de hoogmoedige man, geen acht nemende op de gebruikelijke jachtwijze met een maagd als lokaas, poogt in eigen kracht een dier te temmen waarvan God heeft gezegd dat deze alleen naar zijn schepper luistert. Deze handeling is dus duidelijk een rebellie tegenover God, en functioneert in deze context als een waarschuwing voor Hiëronymus om zich niet over te geven aan zijn ijdele driften, maar zich te richten op de voor hem liggende crucifix.¹¹⁹

Jeanne van Waadenioijen haalt bij het bespreken van deze eenhoorn de geschriften van Hiëronymus aan, deze is immers naast deze stenen tafel weergegeven. In Hiëronymus' commentaar op het boek Job schrijft hij dat de eenhoorn een woest en ontembaar dier is, dat diep in de meest

¹¹⁶In de oorspronkelijke Hebreeuwse tekst ging het hier om de *re'em*, ofwel de oeros. Toen het boek Job in het Grieks werd vertaald, werd *re'em* vertaald met *monokeroos*, ofwel eenhoorn. In de Latijnse Vulgaat van Hiëronymus werd *monokeroos* op zijn beurt weer vertaald met *rinoceros*. Hoewel dit tegenwoordig de benaming is voor de neushoorn, werd deze benaming ten tijde van de middeleeuwen voor zowel de eenhoorn als de neushoorn gebruikt.

¹¹⁷Geciteerd in de tekst is de Statenvertaling, omdat de Willibrordvertaling teveel van het Latijn afwijkt. Dezelfde tekst in de Vulgaat luidt als volgt: Numquid volet rinoceros servire tibi aut morabitur ad praesepe tuum. Numquid alligabis rinocerota ad arandum loro tuo aut confringet glebas vallium post te. Numquid fiduciam habebis in magna fortitudine eius et derelinques ei labores tuos. Numquid credes ei quoniam reddat sementem tibi et aream tuam congreget. (Job 39:9-12).

¹¹⁸Gerritsen 2011, 32.

¹¹⁹Vandenbroeck oppert dat de eenhoorn door zijn ontembaarheid de passies representeert die Hiëronymus moet “temmen”. Zie: Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, 116.

ondoordringbare wildernis woont. Tot zover kunnen we het ermee eens zijn. Maar vervolgens vergelijkt Hiëronymus de eenhoorn met het onbesneden volk, vol van vleselijke geneugten en door ongeloof onrein, dat door de liefde van Christus gebonden moet worden. Eenzelfde strekking heeft het commentaar van Gregorius de Grote, waar de eenhoorn staat voor de edelen en machtigen, die door Christus getemd moeten worden om zich nederig aan de kerkelijke discipline te onderwerpen. Van Waadenoijen concludeert hierdoor dat wanneer de trotse eenhoorn het kruisteken op het voorhoofd krijgt, hij zijn woestheid verliest en zich onderwerpt aan God.¹²⁰ Nu is deze Bijbelexegese van beide kerkvaders, in vergelijking met de hiervoor besproken eenhoorn legenden, zodanig anders dat de betekenis geheel lijkt te zijn omgedraaid! Voorheen zagen we dat de eenhoorn een machtig dier is met een geneeskrachtige werking, hij laat zich door niemand vangen behalve door een pure maagd en wordt in de christelijke literatuur daarom altijd vergeleken met Christus. Hoe kan het nu dan zijn dat juist de eenhoorn zondig is, en de jagers van de partij Gods? Gods relaas in het boek Job heeft duidelijk betrekking op de grootheid van de schepping en de nietigheid van de mens. Wanneer hij vraagt of Job de eenhoorn zou kunnen temmen, dan bedoelt hij toch zeker niet dat hij, God zelf, de mens, gesymboliseerd door de eenhoorn, moet temmen? Bovendien lijkt de man op Bosch' stenen tafel geenszins op Christus, en wanneer wij kijken naar het naakte mannetje dat, met grote moeite, een eenhoorn berijdt op het linker paneel van *Het Laatste Oordeel* (Brugge), dan lijkt een goddelijke identificatie uitgesloten.¹²¹

Jheronimus Bosch lijkt zich in zijn uitbeelding van de eenhoorn voornamelijk te hebben gebaseerd op de Bijbel en eeuwenoude mythen en legenden. Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat hij bij het schilderen van een fabelachtig wezen als de eenhoorn eerst de geschriften van de kerkvaders heeft geraadpleegd. Doordat de eenhoorn ten minste één keer in een positief daglicht voorkomt in Bosch' oeuvre, de eenhoorn die het water zuivert op *De Tuin der Lusten* (Madrid) is duidelijk een verwijzing naar Christus, kunnen we aannemen dat hij elders niet opeens een negatieve betekenis krijgt toegewezen. Hoewel de functie van de eenhoorns in de rondedans van *De Tuin der Lusten* (Madrid) dubieus is, de vele beesten die hier met een hoorn zijn weergegeven, inclusief de eenhoorn met een hoorn met vele zijtakken, zijn hoogst waarschijnlijk ontsproten aan de creatieve geest van

¹²⁰Van Waadenoijen 2007, 144.

¹²¹Hoewel dit mannetje met de eenhoorn zich bevindt op het 'paradijs-luik' van dit *Laatste Oordeel*-triptiek, is er hier sprake van een paradijs op aarde, en niet van het hemelse paradijs. In Bosch' tijd was het geloof in twee paradijzen gangbaar: de gematigd goeden hebben toegang tot het aardse paradijs, waar nog steeds aardse genoegens heersen, en degenen die zich volkomen aan God hebben overgegeven vliegen als engelen naar de verlichte tunnel in de hemel. Jheronimus Bosch heeft dit hemelse paradijs nooit willen of kunnen uitbeelden. Zie: Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, 187.

Bosch, is de bedwinger van de eenhoorn op het *Heremietendrieluik* (Venetië) en *Het Laatste Oordeel* (Brugge) duidelijk een teken van hoogmoedige ongehoorzaamheid van de mens, die overwonnen moet worden voor men het hemelse paradijs kan bereiken.

6) De griffioen

De griffioen komt in het geschilderde oeuvre van Jheronimus Bosch alleen voor op *De Tuin der Lusten* (Madrid), waar er twee te zien zijn, verder zien we hem terug op twee tekeningen waarop de oorlog tussen de vogels en de zoogdieren is afgebeeld. [Afb. 6.1 t/m 6.4] Waar de eenhoorn de aanvoerder van de zoogdieren lijkt te zijn, is de griffioen dat voor de vogels.¹²² Op het middenpaneel van *De Tuin* (Madrid) is te zien hoe dit fabelachtige hybride wezen van half leeuw en half adelaar tot twee maal toe wordt bereden door een naakte jongeman. De eerste griffioen rijdt prominent mee in de rondedans midden op de voorstelling: hij heeft de slanke achterzijde van de leeuw, twee vleugels op de rug, twee gevederde voorpoten, een rode hals en een adelaarskop. De naakte jongeman die hem berijdt houdt met zijn rechterhand de staart vast, terwijl hij zijn linkerhand boven zijn hoofd houdt in een wuivend gebaar. De andere griffioen vliegt linksboven door de lucht. In zijn klauwen houdt hij een beer, en op zijn rug zit een naakte man die op zijn beurt een boom of grote tak vasthoudt, waarop een grote rode vogel is gezeten. Het achterlijf van deze griffioen is gelijk de eerste, maar zijn gehele bovenlichaam is blauw, en zijn voorpoten zijn niet verbonden aan zijn vleugels. Qua betekenis lijkt deze tweede griffioen met ruiter geheel bij de leden van de rondedans aan te sluiten, alsof hij daar zojuist uit is weggevlogen.

De griffioen was bekend in de klassieke oudheid, maar wanneer Plinius erover schrijft in zijn *Naturalis historiae* beschouwt hij hem reeds als fabelachtig. Het beest zou in Ethiopië of Scythië wonen, en is te herkennen aan zijn lange oren en gekrulde snavel.¹²³ Volgens Isidorus is de griffioen bijzonder agressief, en valt hij paarden en mensen onmiddellijk aan wanneer hij deze ziet.¹²⁴ Jacob van Maerlant borduurt hierop voort en schrijft dat griffioenen in de bergen van Scythië wonen, alwaar ze goud en edelstenen bewaken en zelfs gewapende mannen met gemak kunnen doden. Hij voegt er aan toe dat God de griffioen heeft geschapen om de hebzucht van de mens te bestraffen.¹²⁵ Hoewel de griffioen in de *Physiologus* afwezig is, is hij wel dankbaar in de canon van de bestiaria opgenomen. Hier is hij vrijwel altijd in de heraldische pose *en passant* afgebeeld, oftewel in beweging, met een van de voorpoten opgetrokken, in tegenstelling tot bijvoorbeeld *en rampant*, waar de heraldische figuur rechtop op zijn achterpoten staat. Meer dan eens zien we de griffioen in gevecht met een paard, zwijn, schaap of mens, die hij in zijn klauwen houdt. Omdat de griffioen een combinatie is van de koningen van lucht en aarde, de adelaar en de leeuw, is hij veel gebruikt in

¹²²Zie de centrale positie van de griffioen op de tekening *Het Verzamelen van de Vogels* (Berlijn), op *De Strijd tussen de Vogels en de Zoogdieren* (Berlijn) komt hij er echter minder goed vanaf, hij wordt in zijn nek gegrepen door een leeuw.

¹²³Plinius de Oudere, *Naturalis historiae*, boek 10, hoofdstuk 70.

¹²⁴Isidorus van Sevilla, *Etymologiae*, boek 12, 2:17.

¹²⁵Burger 1995, 70.

middeleeuwse, maar ook hedendaagse, heraldiek. Jan van Ruusbroec vergelijkt de griffioen met de wereldse mens: hoewel hij vleugels heeft om te vliegen, verkiest hij met vier poten op de grond te lopen; gewapend met een redelijke geest begeert hij het vlees.¹²⁶

Zoals geopperd in de *status quaestionis* vertoont de griffioen centraal op Jheronimus Bosch' *De Tuin* (Madrid) grote overeenkomsten met de prent van Martin Schongauer. **[Afbeelding]** We hebben toen geconstateerd dat de vergelijking niet sluitend is: Bosch' griffioen heeft een meer sierlijke kop, geen veren op de hals, juist wel gevederde voorpoten en leeuwenpoten in plaats van hoeven. In het beste geval is Bosch geïnspireerd geweest door Schongauer's prent, maar meer waarschijnlijk is dat hij, maar ook Schongauer, naar de beeldtraditie van de griffioen heeft gekeken. Al geruime tijd was de griffioen in bestiaria en andere middeleeuwse handschriften in exact deze houding afgebeeld. De griffioen in de lucht lijkt echter met deze traditie te breken: in geen enkel bestiarium is de griffioen vliegend afgebeeld. We zien echter wel een soortgelijke griffioen met ruiter op fol. 141r van het *Getijdenboek van Engelbrecht II van Nassau*.¹²⁷ **[Afb. 6.5]** Hoewel de griffioen uit dit getijdenboek heel anders van vorm en kleur is, is de houding van de berijder bijna identiek: beiden zitten met uitgestrekte benen op de rug van het vliegende wezen, terwijl ze met beide armen, een arm gestrekt, de ander gebogen, een speer dan wel boomtak diagonaal in de lucht houden. Wanneer we in acht nemen dat *De Tuin der Lusten* (Madrid) mogelijk in opdracht van Engelbrecht II van Nassau is vervaardigd, dan kan het zijn dat deze een tafereel uit zijn getijdenboek (vervaardigd 1477-1490), namelijk de griffioen-ruiter, aan Jheronimus Bosch heeft laten zien, om deze op te nemen op het te realiseren drieluik (*De Tuin* wordt gedateerd c. 1490-1510). Dit zou de toeschrijving van Engelbrecht II van Nassau als opdrachtgever van *De Tuin der Lusten* (Madrid) meer aannemelijk maken.

Waar Engelbrechts griffioen als voorbeeld heeft gediend voor de houding van de vliegende griffioen, lijken andere details wel te zijn afgeleid van de traditie. Bosch heeft zijn griffioen, in overeenstemming met zowel literaire als figuratieve bronnen, afgebeeld met een grote beer in zijn klauwen, getuigende van zijn grote kracht. In verscheidene bestiaria zien we een griffioen met een

¹²⁶Vandenbroeck 1989, 174. Deze uitleg lijkt in *De Tuin* (Madrid) alleen toepasbaar op de griffioen in de rondedans, de ander is wel degelijk aan het vliegen.

¹²⁷Falkenburg 2011, 161. De griffioen-ruiter bevindt zich in een reeks van tafereelen uit een grotesk toernooi, afgebeeld in de marge van de teksten van de *Getijden van het Kruis* en de *Getijden van de H. Maagd*. We zien hoe een jonkvrouw een leeuw bewapend, deze heeft vervolgens een eenhoorn als rijdier, en gaat in het gezelschap van onder andere een stier op een geit, een aap op een hert, een aap op een zwijn en een vos op een kalf op weg naar het toernooi, waar gevochten wordt met allerlei wildemannen gezeten op een paard, een hert en een griffioen. Zie: Alexander 1971, 102-110.

grote prooi in zijn klauwen, namelijk op fol. 11v van MS. Bodley 764,¹²⁸ fol. 7v van Harley MS 4751,¹²⁹ fol. 5r van MMW, 10 B 25¹³⁰ en fol. 46r van KB, 72 A 23.¹³¹ [Afb. 6.6 t/m 6.9] Op al deze voorbeelden komt bovendien de kleur van de griffioen, blauw van voren en oranje of bruin van achteren, overeen met de vliegende griffioen van Bosch. Het is dus evident dat Jheronimus Bosch is beïnvloed door een dergelijk manuscript, dan wel van een reproductie in dezelfde stijl. De ruiter van deze griffioen is te interpreteren in de trend van de rondedans: hij wordt voortgedragen door zijn dierlijke begeerten. In zijn handen houdt hij een grote tak met daarop een abnormaal grote, rode vogel. Andere figuren in de rondedans centraal op het paneel dragen ook takken, vruchten en vogels. Dit is volgens Vandenbroeck een verwijzing naar het feest op 15 augustus, genaamd *halfoogst*, waar men de eerste groenten en vruchten naar de kerk brengt om deze te laten wijden: in een ritueel dragen jongelingen takken met appels waarop vogels zitten de kerk binnen.¹³² Jheronimus Bosch heeft dit boerse feest echter tot een feest van onkuisheid gemaakt: doornige takken, zaadvruchten, bollen en vogels staan in diverse plaatsen in het oeuvre van de kunstenaar voor genot en verleiding, altijd in een negatieve context.¹³³

Omdat de traditie van de griffioen zoveel eeuwen teruggaat lijkt het erop dat de griffioen, voor de schilder Jheronimus Bosch, veel van zijn oorspronkelijke betekenis heeft verloren. De twee eenzame griffioenen op *De Tuin* (Madrid), de enige in zijn gehele geschilderde oeuvre, lijken louter een decoratieve rol te vervullen, het zijn immers bijzonder majestueuze fabeldieren. Wanneer we de griffioen in de rondedans bekijken, dan lijkt deze, tegen de woorden van Isidorus in, zich niks aan te trekken van zijn menselijke berijder en het witte paard pal voor zijn aangezicht. De tweede griffioen, daarentegen, lijkt wel degelijk te zijn gebaseerd op figuratieve voorbeelden uit middeleeuwse bestiaria, waarmee hij, zowel qua vorm (het vasthouden van een grote prooi) en kleur mee overeenkomt. Ook de algemeen negatieve connotaties die de griffioen oproept: dat van agressie, hebzucht en aardse verlangens, passen uitstekend binnen het plaatje van *De Tuin der Lusten* (Madrid).

¹²⁸*Bestiarium*, c. 1225-1250, Bodleian Library, Oxford, Ms. Bodley 764.

¹²⁹*Harley Bestiarium*, c. 1230-1240, British Library, Londen, Harley MS 4751.

¹³⁰*Bestiarium*, c. 1450, Museum Meermanno, Den Haag, MMW, 10 B 25.

¹³¹*Liber Floridus*, 1460, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 72 A 23.

¹³²Vandenbroeck 1990, 31-32.

¹³³Vandenbroeck 1990, 14.

7) Sirenen en harpijen

Een apart soort wezens dat voornamelijk de rivieren en meren, maar incidenteel ook de lucht van de schilderijen van Jheronimus Bosch bevolkt, is het zogenaamde zeemeerfolk. Deze hybride wezens zijn te identificeren als hebbende het bovenlichaam van een mens en het onderlichaam van een vis. Er is echter een duidelijk verschil tussen de seksen: de vrouwelijke zeemeerminnen hebben het bevallige naakte bovenlichaam en de blonde haren van de vrouw, terwijl de zeemeermannen aan de bovenkant verhuld lijken te zijn in een zwaar borstharnas en met een helm op het hoofd. Dit curieuze zeemeerfolk is het meest prominent vertegenwoordigd in de grote waterpartij achter op het centrale paneel van *De Tuin der Lusten* (Madrid). Dit water is hoogstwaarschijnlijk de *Fons Vitae*, de oudtestamentische Fontein van het Leven uit het Paradijs, die zich in vier stromen splitst namelijk de Pison, Gichon, Tigris en Eufraat.¹³⁴ Te midden van de middelste waterpartij zien we tweemaal een verleidelijke zeemeermin: eentje wordt met open armen benaderd door een geharnaste zeemeerman, en een ander wordt al innig omhelsd door een mensenman. **[Afb. 7.1 en 7.2]** Uit de rivier linksonder zijn twee groepen van het zeemeerfolk (allemaal mannelijk) onderweg naar de fontein in het midden. **[Afb. 7.3]** De eerste groep draagt rode bessen en een vis gehangen aan een tak. Een van de zeemeermannen voert een bes aan een uit het water gestoken rode vis. Achter deze groep bevindt zich een gehoornde vis met aan zijn lange hoorn een zwarte bes. Mogelijk heeft Bosch hier foutief een narwal weergegeven; deze dragen de 'hoorn' namelijk niet op de kop, maar hebben hem als tand in de bek. Achter de vis komt een tweede groep zeemeermannen tevoorschijn achter een enorme struik; zij dragen blauwe bessen in plaats van rode. In de rivier rechtsonder bevindt zich een enkele zeemeerman met een rode staart in plaats van de gebruikelijke donkerblauwe, en vlak onder hem doet een zeemeermin een handstand bovenop de gespreide benen van een naakte man, te midden van een curieus groepje bukkende mannen met zwarte vogels op hun ruggen. **[Afb. 7.4 en 7.5]** Ten slotte vliegt er nog een zeemeerman hoog in de lucht, gezeten op een *serra*, ofwel een vliegende vis.¹³⁵ **[Afb. 7.6]** Hij draagt in zijn linkerhand een soort vishengel, met aan het einde van de lijn een rode bes. Met zijn rechterhand houdt hij de gekrulde staart van de vis vast.

¹³⁴Genesis 2:10-14: “En een rivier was voortgaande uit Eden, om dezen hof te bewateren; en werd van daar verdeeld, en werd tot vier hoofden. De naam der eerste rivier is Pison; deze is het, die het ganse land van Havila omloopt, waar het goud is. En het goud van dit land is goed; daar is ook bedolah, en de steen sardonix. En de naam der tweede rivier is Gihon; deze is het die het ganse land Cusch omloopt. En de naam der derde rivier is Hiddekel; deze is gaande naar het oosten van Assur. En de vierde rivier is Frath.”

¹³⁵De *Serra*, ook wel zwaard- of zaagvis genoemd, is de benaming voor de vliegende vis, die volgens het middeleeuwse bestiarium een race aangaat met schepen of deze zelfs tot zinken brengt. Zie: George en Yapp 1991, 205.

We zien nogmaals een vliegende zeemeerman op het linker paneel van de *Verzoeking van de heilige Antonius* in Lissabon. [Afb. 7.7] Dit wezen, nu nog duidelijker een zeeridder door de details op zijn harnas en helm, is gezeten op een zwevende vis (nu zonder vleugels), en draagt in zijn armen een ander soort vis. Op zijn hoofd bevindt zich een rokende vlam, of een rechtopstaande pluim.

Verschillende auteurs hebben geopperd dat de ridder de vis poogt aan te reiken aan de eveneens door de lucht vliegende St. Antonius,¹³⁶ maar gezien hun plaatsing in de ruimte is het niet duidelijk of zij op één lijn met elkaar staan of dat zij zich achter elkaar bevinden. In dit laatste geval is de zeeridder een op zichzelf staande figuur, er vliegen immers wel meer wonderlijke wezens en creaties door de lucht.¹³⁷

Op een tekening van Jheronimus Bosch zien we een zeeridder-ruiter, gezeten op een tweebeinig hybride wezen dat in zijn staart wordt gebeten door een vis.¹³⁸ [Afb. 7.8] Op zijn helm zit een vogel, en in zijn hand houdt hij een lans vast. Op een andere tekening, waarschijnlijk van een navolger van Bosch, zien we een fraai gestileerde zeeridder, eveneens met een beest op de kop, een speer in zijn handen en een groot schild aan zijn zijde.¹³⁹ [Afb. 7.9] Hoewel de zeeridder in middeleeuwse handschriften en heraldiek vaak een schild draagt, is deze in het werk van Jheronimus Bosch altijd afwezig.

Het vrouwelijke wezen van half mens en half vis wordt in de *Physiologus* en de *bestiaria* aangeduid als de sirene.¹⁴⁰ Deze term was in de klassieke oudheid, door auteurs als Homerus¹⁴¹ en Plinius de Oudere,¹⁴² echter verbonden aan het wezen van half mens en half vogel, die door haar mooie gezang zeelieden naar zich toe lokt waarna ze met hun schip op de rotsen slaan. In de traditie van de *bestiaria* brengt de sirene de zeelieden in slaap met haar gezang om ze vervolgens te verscheuren.¹⁴³ Volgens Isidorus van Sevilla is dit echter onjuist, en zijn sirenen prostituees die hun klanten brengen

¹³⁶Zie o.a. Vandenbroeck 1990, 25 en Bax 1949, 34-35.

¹³⁷Opvallend is het tafereel in de linkerbovenhoek van het middenpaneel, waar zich eerder een visioen lijkt af te spelen dan een werkelijke voorstelling. Half verborgen in de duistere lucht bevindt zich een groep ruiters, welke wordt aangevoerd door een witte figuur met handboog en tak, gezeten op een vliegende vis. Hiermee zou Bosch de witte ruiters uit Openbaring 6:2 hebben kunnen bedoeld: “En ik zag, en ziet, een wit paard, en Die daarop zat, had een boog; en Hem is een kroon gegeven, en Hij ging uit overwinnende, en opdat Hij overwonnen!”

¹³⁸Jheronimus Bosch, *Zeven monsters*, Département des Arts Graphiques du Musée de Louvre, Parijs.

¹³⁹Navolger Jheronimus Bosch, *Fantasiewezens en een ezel*, Ashmolean Museum, Oxford.

¹⁴⁰In de middeleeuwen maakt men geen onderscheid tussen de sirene en de zeemeermin, en worden deze als hetzelfde wezen gezien.

¹⁴¹In boek XII van de *Odyssee* wordt beschreven hoe twee sirenen vanaf een groen eiland iedere zeeman die voorbij komt naar ze toe lokken met mooi gezang, waarna deze eindigen als een stapel rottende beenderen.

¹⁴²In boek X, hoofdstuk XLIX beschrijft Plinius de sirene als een vogel uit Indië die mensen in slaap brengt met haar gezang, en vervolgens bespringt en verscheurt. Zie voor een Engelse vertaling: <http://penelope.uchicago.edu/holland/pliny10.html> (geraadpleegd: 16 september 2015).

¹⁴³George en Yapp 1991, 99.

tot armoede.¹⁴⁴ Een andere opvatting was dat het zeemeerfolk was ontstaan als het resultaat van de gemeenschap tussen “dochters der mensen” en “zonen Gods” zoals beschreven in Genesis 6:1-2.¹⁴⁵

Om onderscheid te maken tussen de mens-vis sirene en de mens-vogel sirene, zullen we deze tweede aanduiden als de harpij. De harpij komt driemaal in het oeuvre van Jheronimus Bosch voor, allen afgebeeld op de rand van het gewaad van de eerder behandelde koning Caspar, op het drieluik van *De Aanbidding der Koningen* (Madrid). [Afb. 7.10] Deze harpijen hebben conform de beschrijving van Jacob van Maerlant's *Der Naturen Bloeme* het lichaam van een vogel en het hoofd van een mens. Links zit een paar van een mannelijke en vrouwelijke harpij, terwijl rechts een ander mannetje, tussen allerlei andere vogels, bessen pikt die uit grote bollen zijn gevallen, gezeten aan stekelige takken.

Jacob van Maerlant beschrijft de harpij als een vogel die woont in de woestijn van verre landen, en aldaar altijd hongert en nooit verzadigd is. De harpij wordt hierdoor vergeleken met de woekeraar die dag en nacht geld bijeen schraapt en nooit genoeg heeft. Soms is de harpij zo hongerig dat zij een mens aanvalt en deze doodt, maar wanneer ze later in de weerspiegeling van het water haar eigen menselijke gezicht ziet, heeft ze spijt en sterft ze soms van berouw.¹⁴⁶ Wat heeft deze kwade vogel te doen op het gewaad van de zwarte koning Caspar, die we eerder hebben aangeduid als de goede koning die de Ethiopiërs tot het christendom zou bekeren? Mogelijk is het een verwijzing naar een andere Ethiopiër die we kennen uit de Bijbel, namelijk de kamerling uit Morenland die als een soort schatbewaker functioneerde voor de koningin der Moren.¹⁴⁷ Door zijn functie als kamerling kan hij vergeleken worden met de gierige woekeraar, maar net als de harpij heeft hij spijt van zijn daden en komt hij naar Jeruzalem om te aanbidden, en na de schrift uitgelegd te hebben gekregen door Filippus laat hij zich dopen. Daarnaast past een fabelachtige, in de woestijn wonende, vogel natuurlijk perfect bij deze koning die zelf uit het oosten komt. Op de rand van het gewaad van de donkere jongeman achter Caspar zien we een andere voorstelling: er zijn twee visachtige wezens afgebeeld met louter voorpoten en een staart. De één wordt doorspiest en de ander verorbert een kleinere vis. Dit is mogelijk een verwijzing naar het Oudnederlandse spreekwoord 'de grote vissen eten de kleine', wat betekent dat de machtigen de zwakken verdrukken.¹⁴⁸

¹⁴⁴Isidorus van Sevilla, *Ethymologiae*, boek 11, 3:30-31.

¹⁴⁵Vandenbroeck 1990, 29. Genesis 6:1-2: “En het geschiedde, als de mensen op den aardboven begonnen te vermedigvuldigen, en hun dochters geboren werden, Dat Gods zonen de dochteren der mensen aanzagen, dat zij schoon waren, en zij namen zich vrouwen uit allen, die zij verkozen.”

¹⁴⁶Biesheuvel en Van Oostrom 2009, 36-37.

¹⁴⁷Handelingen 8:27: “En hij (Filippus) stond op en ging heen; en ziet, een Moorman, een kamerling, en een machtig heer van Candace, de koningin der Moren, die over al haar schat was, welke was gekomen om aan te bidden te Jeruzalem.”

¹⁴⁸Van Waadenoijen 2007, 60.

De mens-vis sirene, die binnen het oeuvre van Jheronimus Bosch voorkomt in de vorm van vrouwelijke zeemeerminnen en mannelijke zeeridders, is in het middeleeuwse gedachtegoed een stuk populairder dan zijn mens-vogel tegenhanger. De vrouwelijke zeemeermin draagt nog altijd dezelfde betekenis uit de klassieke oudheid: ze is een bedrieglijke verleidster die je het leven zal kosten wanneer je aan haar toegeeft. In de marge van middeleeuwse handschriften is ze vaak afgebeeld met een muziekinstrument (verleiding), een spiegel of kam (ijdelheid), of een vis of vogel (symbolen voor het mannelijk geslacht).¹⁴⁹ Ook komt een mannelijke, zowel geharnaste als ongeharnaste, zeemeerman voor. Deze is doorgaans, met divers wapentuig, in gevecht met andere wezens, of hij speelt op een muziekinstrument.¹⁵⁰ Veel van de handelingen van Bosch' zeemeerwezens zien we terug in voorstellingen uit manuscripten: op fol. 76r van het *Rutland Psalterium* dragen twee zeemeer mannen een vis,¹⁵¹ op fol. 13r van het *Alfonso Psalterium* zien we hoe een aap een handstand doet op de staart van een zogende zeemeermin,¹⁵² op fol. 110r van Guillaume de Lorris' en Jean de Meuns *Roman de la Rose* zien we een zeemeermin en -man in een innige omhelzing,¹⁵³ en op fol. 268r van het *Psalterium-Getijdenboek van Yolande de Soissons* is een zeemeerman aan het vissen.¹⁵⁴ **[Afb. 7.11 t/m 7.14]**

Naast manuscripten komen we het zeemeervolk ook tegen op schilderijen, muurschilderingen, wandtapijten, misericordes en metaalwerk, daarnaast waren ze ook vertegenwoordigd op grote Bourgondische hoffeesten.¹⁵⁵ Noemenswaardig is de aanwezigheid van zeemeerminnen en zeeridders op voorstellingen met de heilige Christoffel, waar zij, samen met allerlei andere duivelse wezens, de heilige verzoeken.¹⁵⁶ In 's Hertogenbosch zijn meerdere insignes gevonden waarop zeemeerminnen en zeeridders staan afgebeeld: de zeemeerminnen dragen de traditionele attributen spiegel en kam en de zeeridders dragen een harnas en wapentuig.¹⁵⁷ **[Afb. 7.15]**

De geharnaste zeemeerman komt niet voort uit de klassieke traditie en is waarschijnlijk een middeleeuwse inventie. Hoewel de zeeridder vaak als een zeemeerman met een harnas wordt afgebeeld blijkt uit Jacob van Maerlant's *Der Naturen Bloeme* dat het gaat om een bestaand waterwezen:

¹⁴⁹Vandenbroeck 1990, 28.

¹⁵⁰Randall 1966, 187-188.

¹⁵¹*Rutland Psalterium*, midden dertiende eeuw, British Library, Londen, Add MS 62925.

¹⁵²*Alfonso Psalterium*, voor 1284, British Library, Londen, Add MS 24686.

¹⁵³*Roman de la rose*, midden veertiende eeuw, Bibliothèque Nationale, Parijs, fr. 25526.

¹⁵⁴*Psalterium van Yolande Soissons*, laat dertiende eeuw, Pierpont Morgan Library, New York, MS M. 729.

¹⁵⁵Vandenbroeck 1990, 30.

¹⁵⁶Vandenbroeck 1990, 27-28.

¹⁵⁷Koldewey 2001, 161.

*“De zitiron of zeeridder is een wonderbaarlijk monster. Volgens de beschrijving in het Liber rerum ziet hij er aan de voorkant uit als een ridder: op zijn kop draagt hij een helm van harde, ruwe huid, een soort leer of eelt en aan zijn ene zijde hangt een schild, dat lang, hol en tamelijk breed is en waarmee het dier zich kan beschermen tegen slagen en steken. Het schild, dat met sterke pezen aan het lichaam is gehecht, is driehoekig en ondoordringbaar. Met zijn in tweeën gespleten handen kan de zeeridder geduchte klappen uitdelen. Dit maakt hem tot een moeilijke prooi. Wanneer hij gevangen wordt en men probeert hem dood te slaan, doet men hem slechts met grote moeite pijn. Deze monsters komen voor in de zee rond Engeland.”*¹⁵⁸

Als zodanig is de zeeridder in Jheronimus Bosch' schilderijen weergegeven: de zeeridder is niet langer een geharnaste zeemeerman met zwaard en schild, maar zijn harnas lijkt nu onderdeel te zijn van zijn lichaam, en zijn wapenrusting ontbreekt, alsof Bosch het wezen op naturalistische wijze heeft pogen weer te geven.

We moeten concluderen dat de aanwezigheid van de zeemeermin en de zeeridder in het werk van Jheronimus Bosch louter negatief geïnterpreteerd kan worden. De handelingen die zij verrichten komen overeen met de literaire traditie, en zijn vergelijkbaar met margeafbeeldingen uit middeleeuwse manuscripten. De zeemeerminnen zijn een constante verleiding voor de mens, en blijkbaar ook voor de mannelijke zeeridders, en de zeemeerman vliegt, zij aan zij met demonen, door de lucht en presenteert een vis of vishengel, symbool voor het mannelijk geslacht. In de context van *De Tuin der Lusten* (Madrid) is het zeemeervolk te duiden als symbool voor *Luxuria*, de zonde van onkuisheid en wellust. Op het algeheel zondige middenluid staan volgens Paul Vandenbroeck de Moren, de wilden en het zeemeervolk allen voor het ongeciviliseerde en dierlijke volk dat louter wordt gedreven door hun (seksuele) driften.¹⁵⁹ Omdat we geen enkel positief argument kunnen opbrengen, kunnen we deze stelling alleen maar beamen.

¹⁵⁸Burger 1995, 88-89.

¹⁵⁹Vandenbroeck 1990, 30.

8) De kopvoeter

Tot slot bekijken we een wezen dat zich wellicht het beste als duivel of fabelachtig mensenras laat beschrijven in plaats van als fabeldier.¹⁶⁰ Het gaat hier om een veelvuldig in het werk van Jheronimus Bosch voorkomende figuur die louter bestaat uit een mensenhoofd op benen, de rest van het lichaam ontbreekt. [Afb. 8.1 t/m 8.8] Meer dan eens heeft deze figuur ook dierlijke trekjes: soms zijn de mensenbenen vervangen door die van een amfibie en heeft het wezen een staart of veren. In de literatuur wordt het wezen vaak koppoter of kopvoeter genoemd, een benaming die voornamelijk gebruikt wordt bij het beschrijven van een ontwikkelingsfase bij kinderen, waar het menselijk lichaam wordt getekend met louter een hoofd en benen. Gezien de menselijke eigenschappen van het wezen lijkt er sprake te zijn van een 'monsterlijk' mensenras. Naast fabelachtige dieren dacht men ten tijde van de middeleeuwen dat er in het verre oosten ook vreemde volkeren leefden. Dit gedachtegoed is overgeleverd uit oude Griekse en Romeinse bronnen, en samengebundeld door Plinius de Oudere in zijn *Naturalis historia*. Zo spreekt hij over fabelachtige volken uit moeilijk te identificeren gebieden als India, Ethiopië en Scythië, termen die hij overigens meer dan eens door elkaar haalt.¹⁶¹ Doordat deze volken dankzij Plinius wijdverspreid bekend zijn geworden, worden ze in de spreektaal vaak de “Plinische rassen” genoemd. Uitzonderlijke gevallen zijn de *Antipodes* waarvan de voeten verkeerd om staan, de *Astomi* die mondloos zijn en eten door aan appels te ruiken, de *Blemmyae* die geen hoofden hebben maar hun gezicht op hun torso dragen, de *Cyclopes* die maar één oog hebben, de *Cynocephali* die hondenkoppen hebben, de *Troglodytes* die in grotten wonen,¹⁶² de *Sciopods* met maar één been, waarvan ze de gigantische voet als parasol gebruiken, en tot slot zijn er nog diverse soorten van harige mensenrassen.¹⁶³ Deze intrigerende mensenrassen waren in de middeleeuwse Nederlanden nog steeds bekend door hun opname in bestiaria en vroege encyclopedieën; zo wijdt Jacob van Maerlant uitgebreid uit over de 'wonderbaarlijke volkeren van deze wereld'.¹⁶⁴ [Afb. 8.9] We moeten echter constateren dat we, met twijfelachtige uitzondering van de *Blemmyae*, die doordat zij hun gezicht op hun torso dragen een soort kopvoeters zijn, geen bevredigende relatie van de Plinische rassen met Bosch' kopvoeters kunnen vaststellen.¹⁶⁵

¹⁶⁰Friedman merkt op dat in de wetenschappelijke literatuur fabelachtige mensenrassen vaak in één adem behandeld worden met fabelachtige dieren. Dit is volgens hem onterecht omdat voor de middeleeuwse mens een mensachtig schepsel veel meer indruk zou maken dan een fabelachtig dier. Zie: Friedman 1981, 2.

¹⁶¹Friedman 1981, 8.

¹⁶²Rechtsonder op het centrale paneel van *De Tuin* (Madrid) bevinden zich drie behaarde mensen in een grot, een man wijst naar een vrouw die een vrucht vasthoudt. Hebben zij iets met de *Troglodytes* van doen, of is het een verwijzing naar Eva's handelen?

¹⁶³Friedman 1981, 11-16.

¹⁶⁴Burger 1995, 12.

¹⁶⁵Op een veertiende-eeuwse misericorde in de kathedraal van Ripon zien wij hoe twee verspieders van Kanaän terugkeren met een enorme tros druiven. Hoewel Jozua en Kaleb spreken van een goed land, vloeiende van melk en honing, welke God hun zou beschikken (Numeri 14:6-7), spreken de andere verspieders over reuzen, de kinderen

Naast koppoter of -voeter is er in de wetenschappelijke literatuur nog een andere benaming voor dit merkwaardige wezen. Het gaat hier om 'gryllus', de Latijnse benaming voor de krekel of sprinkhaan.¹⁶⁶ Deze term komt oorspronkelijk van Odysseus' vriend Gryllus die door de tovenares Circe in een varken is veranderd, en in deze staat wenst te blijven.¹⁶⁷ Plinius schrijft in zijn *Naturalis historia* dat de Grieks-Egyptische schilder Antiphilus deze figuur met zulke ludieke kledij schilderde dat de benaming 'gryllus' sindsdien op komische karikaturen wordt toegepast.¹⁶⁸ Het Nederlandse woord *grillen* moet hier ook van afkomstig zijn, deze term is eveneens goed toepasbaar op de fantastische wezens van Jheronimus Bosch.

Toos de Peyer schreef al eerder een korte beschouwing over de gryllus, zoals deze in het werk van Jheronimus Bosch voorkomt.¹⁶⁹ Dit merkwaardige wezen blijkt voor het eerst voor te komen gegraveerd op klassieke edelstenen, in de vorm van een sieraad of zegelring. Deze stenen zouden vervolgens ten tijde van de middeleeuwen naar Noord-Europa zijn meegenomen, waar ze kunstenaars als Bosch hebben kunnen beïnvloeden.¹⁷⁰ De gegraveerde stenen hebben een grote verscheidenheid aan afbeeldingen: er staan voornamelijk portretten op van Romeinse of Egyptische godheden, maar een bijzonder geliefde voorstelling is die van de gryllus. Dit is volgens John Middleton een monster dat is samengesteld door allerlei maskers en dieren te combineren.¹⁷¹ Het wezen zou voor de Romeinen beschermende krachten bieden tegen het kwade, waardoor de gegraveerde steen getypeerd kan worden als amulet of talisman.¹⁷² We zien als voorbeeld drie zegelringen waarop bebaarde mannenhoofden zijn voorzien van delen van een pauw, ram, olifant, paard, haan of zwaan, met aan de onderzijde telkens vogelpoten.¹⁷³ [Afb. 8.10] De laatste hiervan toont grote overeenkomsten met een gryllus van Bosch' *Laatste Oordeel* te Wenen. [Afb. 8.1, 4]

Toos de Peyer merkt terecht op dat deze antieke grylli terugkomen in de marge van middeleeuwse manuscripten: er zijn hier ontelbare voorbeelden van menselijke, dan wel meer dierlijke kopvoeters

van Enak, en boezemen het Israëlsche volk angst in (Numeri 13:31-33). Weergeven naast de twee druiven-dragers op de misericorde zijn een *Blemmyae* en een kopvoeter, welke blijkbaar werden geïdentificeerd als de reuzen uit Kanaän. Zie: Strickland 2003, 47. Centraal op *De Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) bevindt zich op een zuil hetzelfde tafereel van de twee verspieters met druiventrossen, naast deze zuil zit een kopvoeter.

166Marijnissen 2007, 82.

167Zoals te lezen in de *Moralia* van Plutarchus. Gryllus betekent overigens 'varken' in het Grieks.

168In boek X, hoofdstuk XLIX beschrijft Plinius de sirene als een vogel uit Indië die mensen in slaap brengt met haar gezang, en vervolgens bespringt en verscheurt.

169De Peyer 2014.

170De Peyer 2014, 211.

171Middleton 1891, 55.

172Middleton 1891, 114.

173Weergegeven zijn stenen 191, 345 en 718 uit de database van klassieke stenen van het Beazley Archive, Universiteit van Oxford. Deze database is online te raadplegen via: <http://www.cvaonline.org/xdb/asp/gemsSearch.asp?LastMenuPageID=Gems+database> (geraadpleegd 19 oktober 2015).

aan te wijzen.¹⁷⁴ De marge functioneert hier als een wereld op zijn kop, waar allerlei fantastische monsters een ludieke satire op de hoofdtekst bieden, om de waarheid hiervan te benadrukken.¹⁷⁵ In haar behandeling van de kopvoeter in het werk van Jheronimus Bosch schiet ze echter te kort. Ze scheert bijvoorbeeld de kopvoeters over een kam met alle duivels, die vaak als pijnigers en folteraars dienen, terwijl de kopvoeters, net als de mensen, vaak het doelwit zijn van deze martelpraktijken. We zien meer dan eens een kopvoeter die met pijl of zwaard is doorstoken, en op het centrale paneel van *Het Laatste Oordeel* (Wenen) loopt er een kopvoeter op een draaischijf met vele spijkers. De Peyer stelt ook vele, naar mijn mening irrelevante, vragen, bijvoorbeeld of het Joris van Halewijn, een vriend van Engelbrecht II van Nassau, de vermoedelijke opdrachtgever van *De Tuin der Lusten* (Madrid), was, die de grylli van Bosch voor het eerst in verband heeft gebracht met Antiphilus' portret van de persoon Gryllus, en of Bosch zich op deze wijze met Antiphilus heeft willen identificeren.¹⁷⁶

Wanneer we kijken naar de grylli in het oeuvre van Jheronimus Bosch komen we ze vooral tegen op de helleluiken van *Het Laatste Oordeel* (Brugge en Wenen), *De Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) en het *Heremieten-drieluik* (Madrid), daarnaast zijn ze ook vertegenwoordigd op *Het Hooiwagen-triptiek* (Madrid), *De Tuin der Lusten* (Madrid), het drieluik van *De Gekruisigde Martelares* (Venetië) en *De Wereld voor de Zondvloed* (Rotterdam). Ook komt het wezen veelvuldig voor op de tekeningen van Jheronimus Bosch. Gezien de duivelse context waarin Bosch' grylli zich steeds bevinden, ze zijn immers het meest prominent vertegenwoordigd op helleluiken en voorstellingen van de verzoeking van de heilige Antonius, kan het niet anders dan dat hun aanwezigheid onheil betekent. Toch lijken het geen kwaadaardige beesten te zijn; ze voegen over het algemeen geen extra betekenis toe aan de voorstelling maar dienen als een soort van curiositeit, hun enige betekenis is hun aanwezigheid. Qua uiterlijk is er een grote diversiteit onder de kopvoeters: hoewel de meesten zowel een menselijk hoofd als menselijke benen hebben, zijn er ook combinaties met dierlijke hoofden en benen, soms hebben ze louter voeten en andere keren een armloos lichaam, soms hebben ze armen in plaats van benen en soms wel vier benen tegelijk.

Volgens Michael Camille staat de gryllus in het middeleeuwse denkbeeld voor de primaire menselijke driften en begeerten, of “hoe de ziel van de begerige mens een gevangene werd van het beest”.¹⁷⁷ Als zodanig worden de grylli ingezet in de marges van middeleeuwse manuscripten. In

174De Peyer 2014, 219-220.

175De Peyer 2014, 213.

176De Peyer 2014, 222-223.

177Camille 1995, 37. Dit citaat werd voor het eerst gebruikt in Foucault 1965, 20.

deze marges buiten de primaire tekst, net zoals al het fabelachtige zich buiten het vertrouwde Europa bevond, zien we allerlei vreemde, humoristische maar ook parodiërende voorstellingen verschijnen. We zien hier muzikanten, dieren met antropomorfe eigenschappen en hybride wezens, eeuwen voordat Jheronimus Bosch soortgelijke voorstellingen zou vervaardigen. Vergelijken we de gryllus met staart en hoed op fol. 66v van het *Rutland Psalterium*, uit de British Library, Londen, [Afb. 8.11] met de gryllus onderaan het middenpaneel van *Het Laatste Oordeel* (Brugge), [Afb. 8.2, 3] dan kan het niet anders dan dat Jheronimus Bosch zich door deze, of dergelijke grylli uit middeleeuwse manuscripten heeft laten inspireren.¹⁷⁸ In het *Grey-Fitzpayn Getijdenboek*, in het Fitzwilliam Museum, Cambridge,¹⁷⁹ zien we op de eerste pagina van de zeven boetepsalmen een bebaarde kopvoeter die, angstig omkijkend, wegrent van het gesluierde hoofd van een religieuze vrouw. [Afb. 8.12] Dit lichaamsloze paar staat hier symbool voor de 'begerige blik'.¹⁸⁰ Op gelijke wijze kan de kopvoeter met tulband en drinkbeker, centraal op *De Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon), symbool staan voor drankzucht. [Afb. 8.6, 2] Wederom heeft deze figuur een gesluierde religieuze vrouw aan zijn zijde. Op het linkerpaneel van het *Heremietendrieluik* (Venetië) is een kopvoeter zelf als religieuze vrouw afgebeeld, mogelijk is er ook hier sprake van een parodie op de (vrouwelijke) geestelijkheid. [Afb. 8.3, 1]

Waar de kopvoeter in middeleeuwse manuscripten vooral voorkomt in de margedecoratie, zo is de kopvoeter in het werk van Jheronimus Bosch vaak te vinden centraal op de voorgrond, los van de centrale voorstelling. Dat dit intrigerende wezen van louter hoofd en benen geen uitvinding is van Bosch zelf, blijkt uit de lange geschiedenis van de klassieke gryllus en diens opname in middeleeuwse manuscripten en kerkelijke kunst. Jheronimus Bosch heeft echter wel zijn eigen invulling gegeven aan dit wezen: de verschillende verschijningen van de kopvoeter in zijn oeuvre zijn uiterst divers. Het is wel profijtelijk om een onderscheid te maken tussen de kopvoeters met een mensenhoofd, en die met een dierenhoofd. De laatste lijken van een meer demonische aard te zijn, en scharen zich ook vaker met andere demonen en demonische handelingen. De kopvoeter met een mensenhoofd is vanzelfsprekend meer menselijk, en vervult minder vaak een rol binnen het schilderij waarin hij zich bevindt. Opvallend is de rol van de menselijke kopvoeters in het paneel van *De Wereld voor de Zondvloed* (Rotterdam), waar er zich drie bevinden tussen een grote groep van duivelse hybriden. Aangezien hier de wereld van voor de zondvloed is weergegeven, waar Gods zonen met mensenvrouwen reuzen hadden voortgebracht, de hartgesteldheid van de mensen alleenlijk boos was, en dat het God zelfs berouwde dat hij de mensen had gemaakt, moeten we

¹⁷⁸*Rutland Psalterium*, midden dertiende eeuw, British Library, Londen, Add MS 62925.

¹⁷⁹*Grey-Fitzpayn Getijdenboek*, c. 1308, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Fitz. MS 242, fol. 55v.

¹⁸⁰Camille 1995, 37-38.

constateren dat de kopvoeter voor Jheronimus Bosch een bijzonder zondig wezen moet zijn geweest, maar welke, door zijn terugkomst in andere schilderijen, blijkbaar wel de zondvloed heeft overleefd.¹⁸¹

Het kan niet anders dan dat de kopvoeter in het werk van Bosch een onsterfelijke duivel is, of anders een symbolische weergave van de begeerlijke en zondige mens. Daarnaast speelt de decoratieve functie van het wezen natuurlijk een grote rol. Door steevast een kopvoeter op de voorgrond van zijn schilderijen te zetten, heeft Jheronimus Bosch dit wezen toegeëigend als zijn handelsmerk. Toen Pieter Bruegel, de bekendste navolger van Bosch, een serie van de zeven *Doodzonden* maakte, zette hij eveneens telkens een kopvoeter voorop de voorstelling, als een ode aan zijn grote voorbeeld.¹⁸²

¹⁸¹Genesis 6:4-6: *“In die dagen waren er reuzen op de aarde, en ook daarna, als God zonen tot de dochteren der mensen ingegaan waren, en zich kinderen gewonnen hadden; deze zijn de geweldigen, die van ouds geweest zijn, mannen van name. En de HEERE zag, dat de boosheid des mensen menigvuldig was op de aarde, en al het gedichtsel der gedachten zijns harten te allen dage alleenlijk boos was. Toen berouwde het den HEERE, dat Hij den mens op de aarde gemaakt had, en het smarrte Hem aan Zijn hart.”*

¹⁸²Ilsink 2009, 245-246.

9) Conclusie

Nu alle fabelachtige dieren, monsters en anderzijds fantastische wezens van Jheronimus Bosch de revue zijn gepasseerd wordt het tijd voor een evaluatie. Toen ik me oorspronkelijk met de dierenwereld van Bosch ging bezighouden, was het de vraag óf Bosch zich op literaire, dan wel figuratieve bronnen baseerde voor de betekenis en weergave van zijn (fabel)dieren. Dit resulteerde in een studie van het middeleeuwse bestiarium, waarvan ik de betekenis terug probeerde te vinden in de dieren van Jheronimus Bosch. Al snel bleek dat het bestiarium maar een fractie was van alle dierensymboliek die vanaf de klassieke oudheid tot en met de middeleeuwen was verzameld, en dat ik me ook moest richten op de geschriften van bijvoorbeeld Aristoteles, Plinius de Oudere, de kerkvaders en schrijvers van vroege encyclopedieën. Daarnaast werd het ook snel duidelijk dat Bosch wel degelijk, en behoorlijk zwaar, leunt op de dierensymboliek van zijn voorgangers. Ik moest de onderzoeksvraag dus bijstellen: het was niet langer óf Jheronimus Bosch geleend heeft van literaire, dan wel figuratieve bronnen, voor het vormgeven van zijn rijke dierenwereld, maar van wélke hij dat heeft gedaan. Omdat het onhaalbaar was alle dieren binnen het oeuvre van Bosch te behandelen heb ik ervoor gekozen een paar case-studies te wijden aan de meest bijzondere, voornamelijk fabelachtige, dieren die veelvuldig terugkomen op de schilderijen en tekeningen van de kunstenaar, en dus bij hem in hoog aanzien stonden. De keuze was gevallen op de feniks en de pelikaan, de eenhoorn, de griffioen, het zeemeerfolk en de harpij en tot slot de kopvoeter, ofwel de gryllus.

Bij het bestuderen van het werk van Jheronimus Bosch word je geconfronteerd met het tijdperk waarin hij leefde, namelijk dat van de overgang van de late middeleeuwen naar de renaissance. Het was een tijd van vernieuwde wetenschap, secularisatie en de ontdekking van Amerika. Toch lijkt Bosch zich van al deze innovaties niks aan te trekken, hij lijkt vastgeroest te zijn in de 'donkere middeleeuwen' waar de kerk heerste, duivelse gezanten de mensheid tergd en fabeldieren gewoon nog bestonden, zij het in het verre oosten. We hebben bij alle behandelde fabelachtige wezens in het werk van Jheronimus Bosch kunnen constateren dat deze stammen uit oudere verhalen en tradities, maar ook voortkomen uit eeuwenlange pogingen deze wezens figuratief weer te geven. Bosch maakt in zijn schilderijen dankbaar gebruik van al deze rijke dierensymboliek om extra betekenis te geven aan zijn voorgestelde onderwerpen. Zo gebruikt hij de feniks en de pelikaan in voorstellingen rondom de geboorte en dood van Christus, de eenhoorn treedt naar voren als zinnebeeld van Christus die de mensheid zuivert met zijn hoorn des heils, maar tevens ook een struikelblok vormt voor de rebelse mens die het dier poogt te temmen, de griffioen lijkt grotendeels van zijn symboliek te zijn ontdaan en functioneert binnen *De Tuin der Lusten (Madrid)* als paradepaardje of een ode

aan de rijkdom van de schepping, de sirenen, zeeridders en harpijen lijken handlangers te zijn van de duivel, wanneer ze de mens, maar vreemd genoeg ook elkaar, proberen te verleiden tot zondige handelingen, en tot slot de kopvoeter die zowel voorkomt in de rol van duivelse handlanger als van slachtoffer van duivelse praktijken.

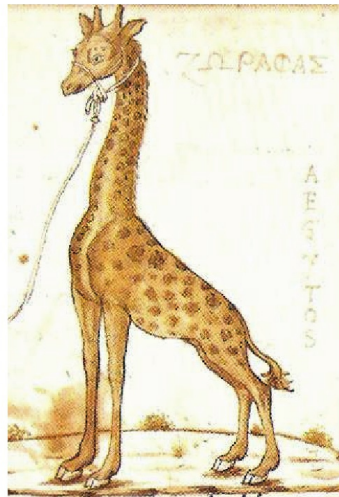
Ook de vormgeving van al deze fabeldieren komt niet rechtstreeks uit de creatieve geest van Jheronimus Bosch. Hoewel zijn schilderwijze heel naturalistisch aandoet, en Bosch veel exotische dieren met eigen ogen moet hebben kunnen bestuderen, moet hij bij zijn fabeldieren sterk op de reeds bestaande beeldtraditie leunen. Alle behandelde fabeldieren zijn door de tijd heen stevast afgebeeld in bestiaria en encyclopedieën, we zien ze terug in reisverslagen en op *mappae mundi*, ze zijn gebeiteld in steen en gesneden uit hout in allerlei kerkelijke sculptuur, en ze zijn getekend op prenten en schilderijen. Maar nog het meest van allemaal zien we deze fabeldieren, maar ook vreemde hybride wezens, fabelachtige mensenrassen en duivelse gedachten, in de meest absurde en perverse handelingen, afgebeeld in de kantlijn van middeleeuwse manuscripten. Dit moet de ultieme bron zijn geweest van alle fabeldieren maar ook de andere hybride wezens in Bosch' oeuvre.

We kunnen concluderen dat Jheronimus Bosch niet zozeer een revolutionaire uitvinder was op het gebied van de schilderkunst, maar meer een kind van zijn tijd. Hij staat nog steeds met beide benen in de rijke traditie van de middeleeuwse symboliek, wat zijn geschilderde oeuvre een mysterieus, religieus en visioen-achtig karakter geeft. Bosch' droombeelden brengen je naar fabelachtige plaatsen waar je in de realiteit nooit zou kunnen komen. Wat zou *De Tuin der Lusten* (Madrid) zijn zonder alle fabeldieren, de hybride creaturen en buitenproportionele dieren? Wat voor boodschap zouden de duivelen overbrengen wanneer zij geen angstaanjagende antropomorfe beesten waren? Het is juist deze wereld van fantasie, die de mensheid al eeuwenlang bezighoudt, zichtbaar gemaakt op het tweedimensionale schilderspaneel, dat het werk van Jheronimus Bosch zo ontzettend spectaculair maakt.

10) Afbeeldingen



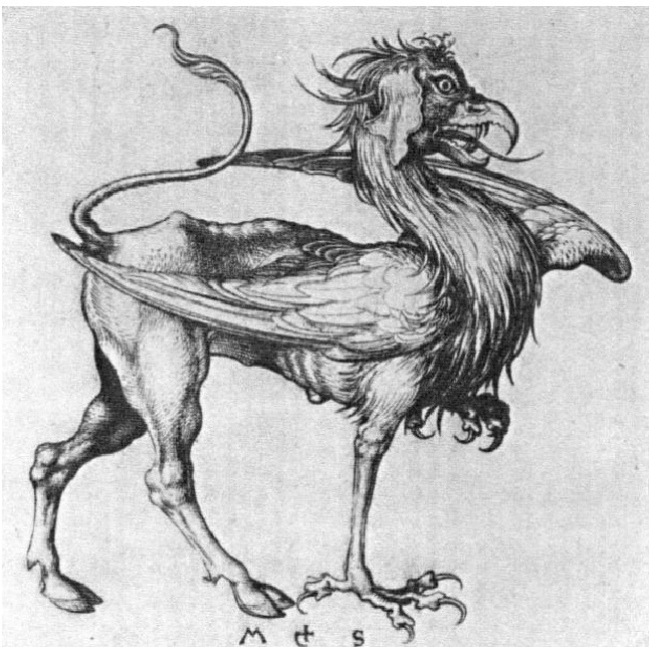
2.1 en 2.2) Het zogenaamde *Psalterium Mappa Mundi*, c. 1260, 9 cm hoog, perkament, British Library, Londen, MS Add. 28681, fol. 9r en de buitenpanelen van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



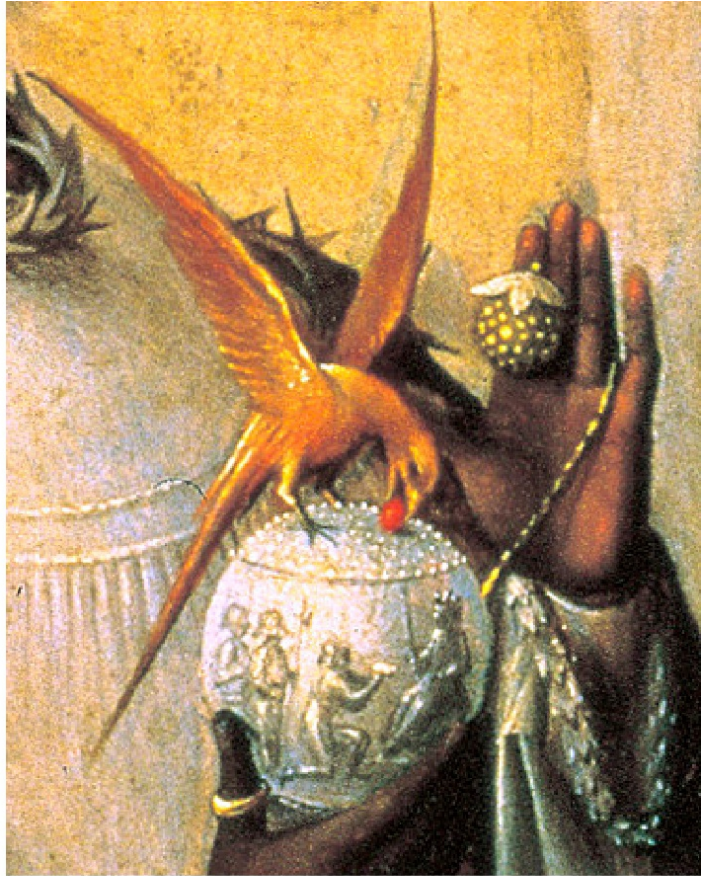
3.1, 3.2 en 3.3) Detail van het linkerpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid, Cyriacus d'Ancona, *Reisverslag van zijn reis naar Egypte*, laat 15e eeuw, papier, 22 x 14,5 cm, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florence en Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, 1486, houtsneede, 32 x 23 x 3.5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



3.4 en 3.5) Meester van het Amsterdamse kabinet, *Wildeman op een eenhoorn*, 1473-1477, droge naald, 9,3 x 8,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam en detail van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



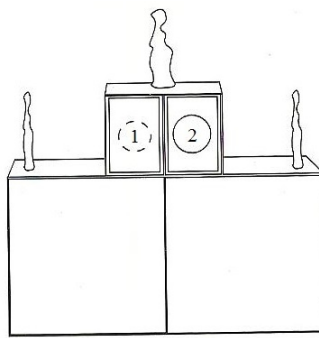
3.6 en 3.7) Martin Schongauer, *Griffioen*, c. 1485, gravure, 9,2 x 9,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York en detail van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



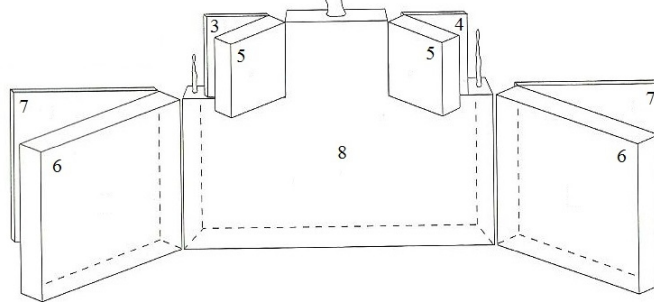
4.1 en 4.2) Detail middenpaneel van Jheronimus Bosch, *Aanbidding der Koningen*, 1485-1500, triptiek, olieverf op paneel, 138 x 72/144 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, en Atelier Jheronimus Bosch, *Aanbidding der Koningen*, c. 1475 of later, tempera en olieverf op paneel, 71,1 x 56,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



4.3) Achterzijde van Jheronimus Bosch, *Johannes op Patmos*, 1489 of later, olieverf op paneel, 63 x 43,3 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlijn.



9



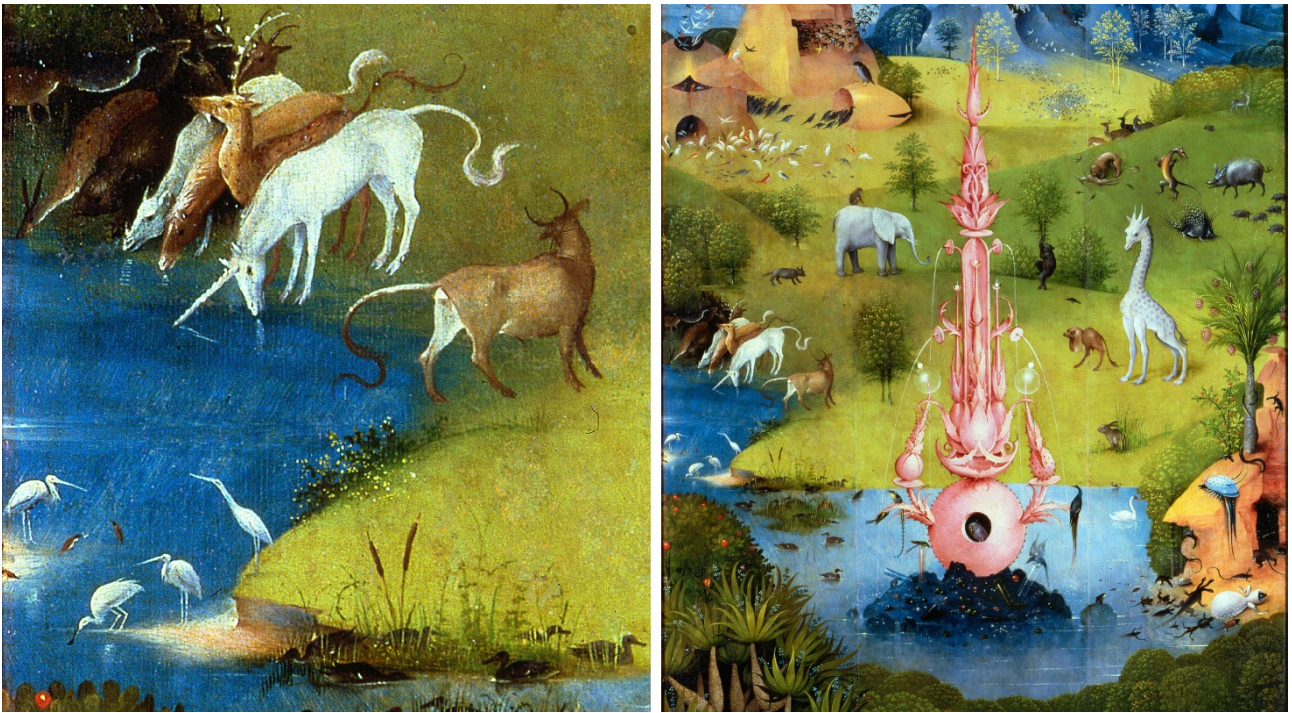
4.4) Reconstructie Lieve-Vrouwe-Broederschapsretabel, weergegeven zijn (1) de ontbrekende achterzijde van (3), (2) *Passiescènes met in het midden een pelikaan*, (3) Jheronimus Bosch, *Johannes de Doper*, 1489 of later, olieverf op paneel, 48,5 x 40 cm, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, (4) Jheronimus Bosch, *Johannes op Patmos*, 1489 of later, olieverf op paneel, 63 x 43,3 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlijn, (5), (6) en (8) beeldhouwwerk door Adriaen van Wesel, 1476/1477, (7) panelen beschilderd door Gielis Panhedel, 1521/1522 en (9) het oude Mariabeeld, 14e of vroeg 15e eeuw. Zie: Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet 2001, 72.



4.5) Jan van Eyck, *Dresden Triptiek*, 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 13,6/27,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



4.6) Pelikaan en feniks, *Psalterium*, laat 13e eeuw, Bibliothèque Nationale, Parijs, MS. Latin 10435, fol. 7r.



5.1) Detail van het linkerpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



5.2) Detail van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



5.3) Detail van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *Heremieten-drieluik*, c. 1493 of later, olieverf op paneel, 86,5 x 60.120 cm, Palazzo Ducale, Venetië.



5.4) Detail van het linkerpaneel van Jheronimus Bosch en/of atelier, *Laatste Oordeel*, c. 1486 of later, triptiek, olieverf op paneel, 99 x 117,5 cm, Groeningemuseum, Brugge.



5.5) Detail van Jheronimus Bosch, *De Strijd tussen de Vogels en de Zoogdieren*, Kupferstichkabinett, Berlijn (meer info volgt).



5.6, 5.7 en 5.8)

Meester E.S., *Vogel-boer*, Het grote kaartspel, 1460/7, gravure, 13,1 x 8,7 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna, Meester E.s., *Dier-dame*, Het kleine kaartspel, gravure, 9,9 x 6,8 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München en Meester E.S., *Vogel-koning*, Het grote kaartspel, 1460/7, gravure, 13 x 8,9 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



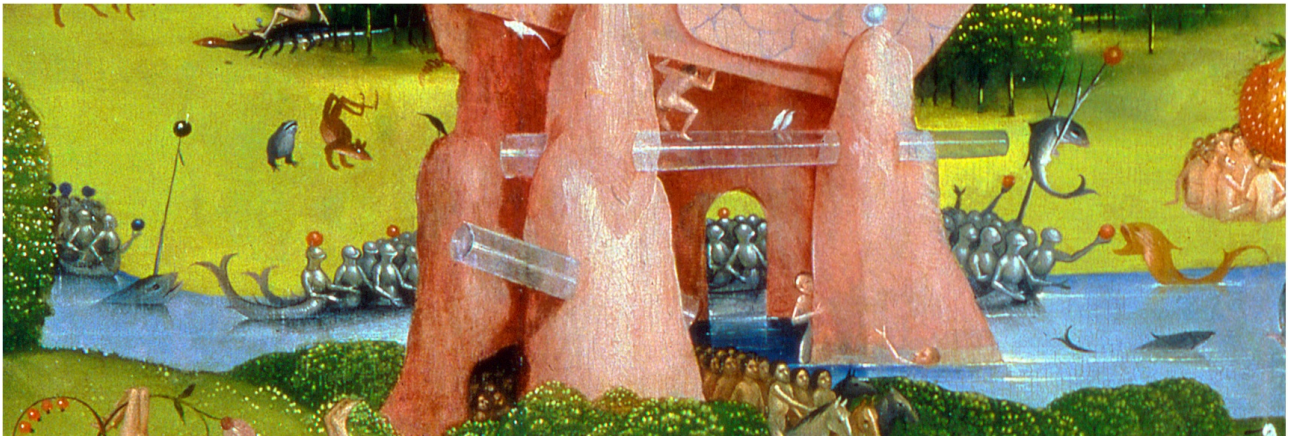
6.1 t/m 6.4) Twee details van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid, een detail van Jheronimus Bosch, *De Strijd tussen de Vogels en de Zoogdieren*, Kupferstichkabinett, Berlijn (meer info volgt) en een detail van Jheronimus Bosch, *Het verzamelen van de Vogels*, Kupferstichkabinett, Berlijn. (meer info volgt)



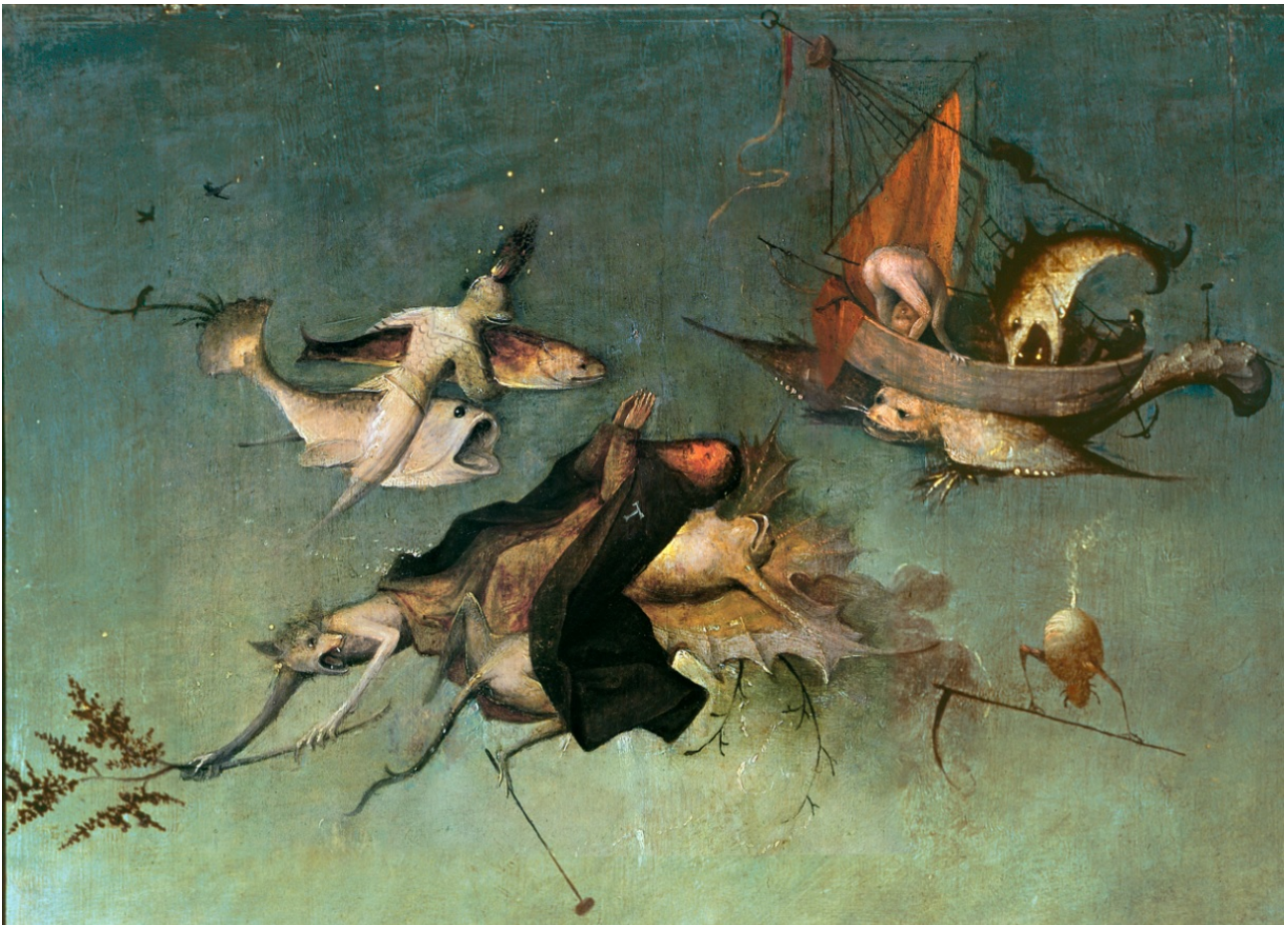
6.5) De meester van Maria van Bourgondië, *Het Getijdenboek van Engelbrecht II van Nassau*, 1477-1490, 13,7 x 9,7 cm, Bodleian Library, Oxford, Ms. Douce 219-220, fol. 141r.



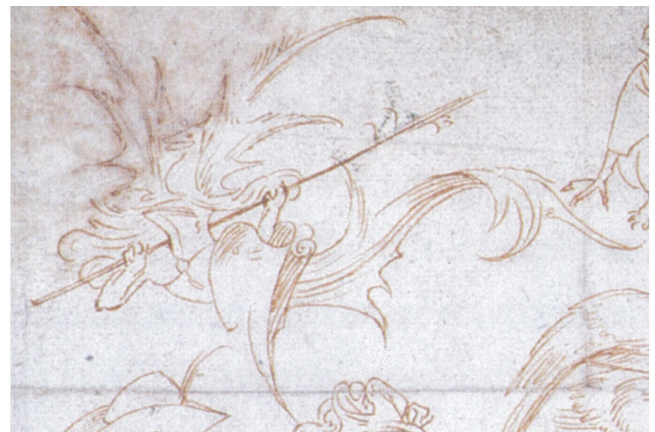
6.6 t/m 6.9) Griffioen met paard, *Bestiarium*, c. 1225-1250, Bodleian Library, Oxford, Bodley 764, fol. 11v, Griffioen met rund, *Harley Bestiarium*, c. 1230-1240, British Library, Londen, Harley MS 4751, fol. 7v, Griffioen met mens, *Bestiarium*, c. 1450, Museum Meermanno, Den Haag, MMW, 10 B 25, fol. 5r en Griffioen met wolf, *Liber Floridus*, 1460, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 72 A 23, fol. 46r.



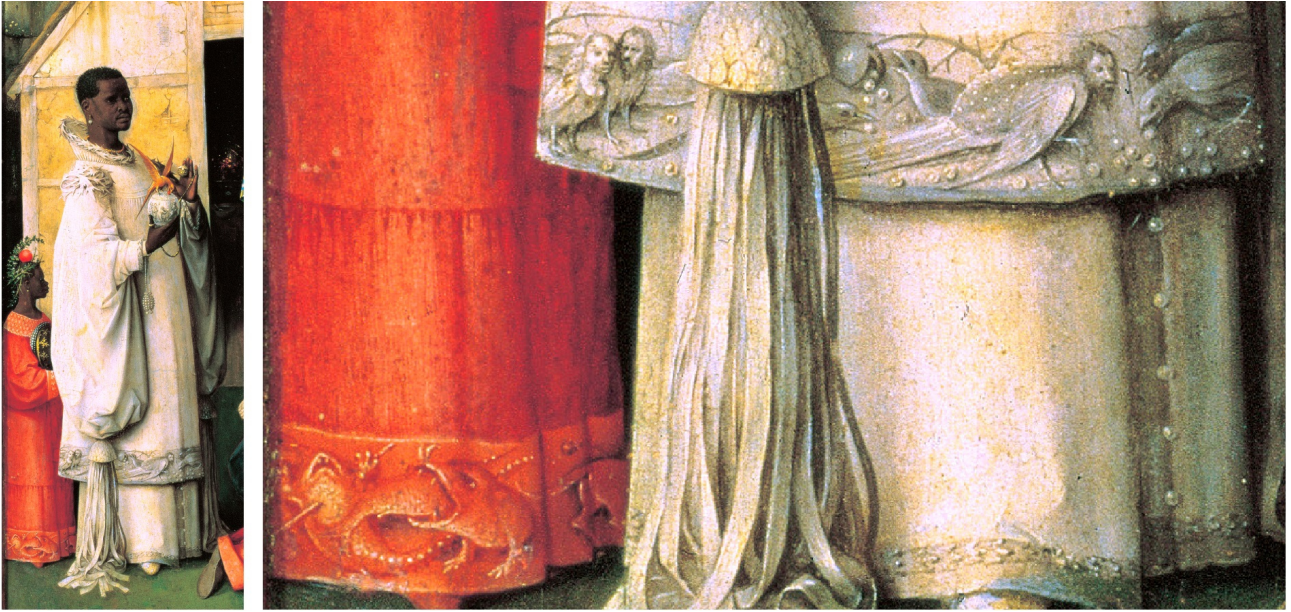
7.1 t/m 7.6) Zes details van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



7.7) Detail van het linkerpaneel van Jheronimus Bosch, *Temptatie van Sint-Antonius*, ca. 1501 of later, triptiek, olieverf op paneel, 131 x 119/238 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon.



7.8 en 7.9) Detail van Jheronimus Bosch (?), *Zeven monsters*, 20,5 x 26,3 cm, Département des Arts Graphique du Musée de Louvre, Parijs en detail van een navolger van Jheronimus Bosch, *Fantasiewezens en een ezel*, 31,8 x 21 cm, Ashmolean Museum, Oxford.



7.10) Detail van het middenpaneel van Jheronimus Bosch, *Aanbidding der Koningen*, 1485-1500, triptiek, olieverf op paneel, 138 x 72/144 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



7.11 t/m 7.14) Twee zeemeermannen met vissen, *Rutland Psalterium*, midden dertiende eeuw, British Library, Londen, Add MS 62925, fol. 76r, Een aap doet een handstand op een zogende zeemeermin, *Alfonso Psalterium*, voor 1284, British Library, Londen, Add MS 24686, fol. 13r, Een zeemeermin en -man in een innige omhelzing, *Roman de la rose*, midden veertiende eeuw, Bibliothèque Nationale, Parijs, fr. 25526, fol. 110r en een zeemeerman met een vishengel, *Psalterium van Yolande Soissons*, laat dertiende eeuw, Pierpont Morgan Library, New York, MS M. 729, fol. 268r.



7.15) *Twee zeeridders en zeemeerminnen*, c. 1400-1450, lood-tinlegering, allen kleiner dan 4,3 x 3,4 cm, vindplaats Valkenisse en drie maal 's-Hertogenbosch.



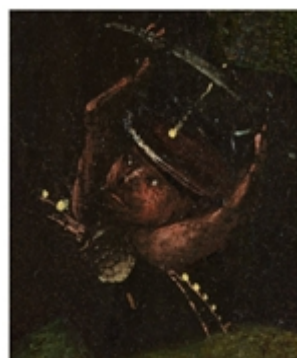
8.1) *Kopvoeters op Jheronimus Bosch, Het Laatste Oordeel*, c. 1482 of later, triptiek, olieverf op paneel, 163,7 x 127/247 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen.



8.2) Kopvoeters op Jheronimus Bosch en/of atelier, *Laatste Oordeel*, c. 1486 of later, triptiek, olieverf op paneel, 99 x 117,5 cm, Groeningemuseum, Brugge.



8.3) Kopvoeters op Jheronimus Bosch, *Heremieten-drieluik*, c. 1493 of later, olieverf op paneel, 86,5 x 60.120 cm, Palazzo Ducale, Venetië.



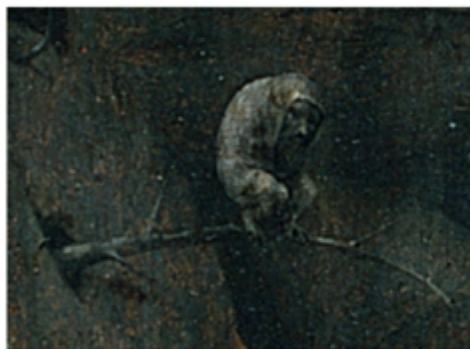
8.4) Kopvoeter op Jheronimus Bosch, *Gekruisigde Martelares*, c. 1497 of later, triptiek, olieverf op paneel, 104 x 119 cm, Palazzo Ducale, Venetië.



8.5) Kopvoeters op Jheronimus Bosch, *De Tuin der Lusten*, 1480-1490, triptiek, olieverf op paneel, 220 x 195/390 cm, Museo del Prado, Madrid.



8.6) Kopvoeters op Jheronimus Bosch, *Temptatie van Sint-Antonius*, ca. 1501 of later, triptiek, olieverf op paneel, 131 x 119/238 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon.



8.7) Kopvoeters op de Zondvloed-panelen, *De wereld voor de Zondvloed*, c. 1514 of later, olieverf op paneel, 69,5 x 39 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



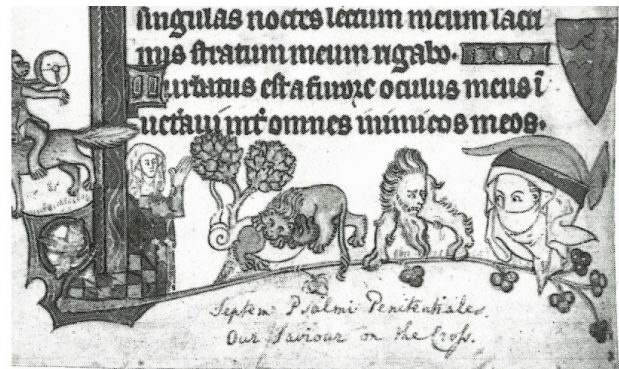
8.8) Kopvoeters op Jheronimus Bosch, *Hooiwagen*, c. 1516 of later, triptiek, olieverf op paneel, 140 x 100/200 cm, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



8.9) Verschillende soorten fabelachtige mensenrassen in Jacob van Maerlant, *Der naturen bloeme*, c. 1350, perkament, 21,5 x 16,0 cm, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, fol. 41v en 42r.



8.10) Drie zegelringen met daarop de gryllus, klassieke periode, beryl, jasper en kornalijn in een gouden ring, verblijfplaats onbekend. Geregistreerd onder nummers 191, 718 en 345 in de Gems Database van the Beazley Archive, University of Oxford.



8.11 en 8.12) Een kopvoeter, *Rutland Psalterium*, midden dertiende eeuw, British Library, Londen, Add MS 62925, fol. 66v en een bebaarde kopvoeter die angstig wegrent voor het hoofd van een religieuze vrouw, *Grey-Fitzpayn Getijdenboek*, c. 1308, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Fitz. MS 242, fol. 55v.

11) Bibliografie

Alexander 1971

– J. J. G. Alexander, *De Meester van Maria van Bourgondië: een getijdenboek voor Engelbert van Nassau*, Utrecht 1971.

Bax 1949

– D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, 's-Gravenhage 1949.

Bax 1956

– D. Bax, *Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch, gevolgd door kritiek op Fraenger*, Amsterdam 1956.

Baxter 1998

– R. Baxter, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Stroud 1998.

Benton 1992

– J. R. Benton, *The medieval menagerie: animals in the art of the Middle Ages*, 1992.

Biesheuvel en Van Oostrom 2009

– I. Biesheuvel en F. van Oostrom, *Jacob van Maerlant: Tekst in Context 2*, Amsterdam 2009.

Burger 1995

– Jacob van Maerlant, *Het boek der natuur* (ed. Peter Burger), Amsterdam 1995.

Van den Broek 1972

– R. Van den Broek, *The myth of the Phoenix accoring to classical and early Christian traditions*, Leiden 1972.

Camille 1995

– M. Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Londen 1995.

Clark en Macmunn 1989

– W. B. Clark en M. T. Macmunn, *Beasts and birds of the Middle Ages: the bestiary and its legacy*, Philadelphia 1989.

Clark 1992

– W. B. Clark, *The Medieval book of birds: Hugh of Fouilloy's Aviarium*, Binghamton 1992.

Cuttler 2012

– C. D. Cuttler, *Hieronymus Bosch: late work*, Londen 2012.

Dhanens 1980

– E. Dhanens, Hubert en Jan van Eyck, Antwerpen 1980.

Dittrich en Dittrich 2005

– Sigrid en Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.

Einhorn 1976

– J.W. Einhorn, *Spiritualis unicornis: das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1976.

Falkenburg 2011

– R. L. Falkenburg, *The land of unlikeness: Hieronymus Bosch, The garden of earthly delights*, Zwolle 2011.

Fischer 2014

– S. Fischer, *Jheronimus Bosch: het complete werk*, Keulen 2014.

Flores 1996

– N. C. Flores, *Animals in the Middle Ages: a book of essays*, New York 1996.

Foucault 1965

– M. Foucault, *Madness and Civilisation*, New York 1965.

Friedman 1981

– J. B. Friedman, *The monstrous races in medieval art and thought*, Cambridge 1981.

George en Yapp 1991

– W. B. George en W. B. Yapp, *The Naming of the beasts: natural history in the medieval bestiary*, Londen 1991.

Gerritsen 2011

– W. Gerritsen, *Het spoor van de eenhoorn: de geschiedenis van een dier dat niet bestaat*, Leiden 2011.

Gravestock 1999

– P. Gravestock, 'Did Imaginary Animals Exist?', in: D. Hassig (red.), *The mark of the beast: the medieval bestiary in art, life and literature*, New York 1999.

Hassig 1995

– D. Hassig, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995.

Hicks 1993

– C. Hicks, *Animals in early medieval art*, Edinburgh 1993.

Ilsink 2009

– M. Ilsink, *Bosch en Bruegel als Bosch: kunst over kunst bij Pieter Bruegel*, Edam 2009.

Koldeweij 2001

– A. M. Koldeweij (red.), *Hieronymus Bosch: new insights into his life and work*, Rotterdam 2001.

Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet 2001

– A. M. Koldeweij, P. Vandenbroeck en B. Vermet, *Jheronimus Bosch: alle schilderijen en tekeningen*, Rotterdam 2001.

Korney 2012

– F. Korney, *Hieronymus Bosch: die Zeichnungen: Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts: catalogue raisonné*, Turnhout 2012.

Ledegang 1994

– F. Ledegang, *Christelijke symboliek van dieren, planten en stenen: de Physiologus*, Kampen 1994.

Lloyd 1971

– J. B. Lloyd, *African animals in Renaissance literature and art*, Oxford 1971.

Marijnissen 2007

– R. H. Marijnissen, *Hiëronymus Bosch: het volledige oeuvre*, Brussel 2007.

Mermier 1989

– G. R. Mermier, 'The Phoenix: Its Nature and Its Place in the Tradition of the Physiologus', in: W. B. Clark en M. T. Macmunn, *Beasts and birds of the Middle Ages: the bestiary and its legacy*, Philadelphia 1989, pp. 69-87.

Middleton 1891

– J. H. Middleton, *The engraved gems of classical times: with a catalogue of the gems in the Fitzwilliam museum*, Cambridge 1891.

Miyazaki 1999

– M. Miyazaki, 'Misericord Owls and Medieval Anti-semitism' in: D. Hassig (red.), *The mark of the beast: the medieval bestiary in art, life and literature*, New York 1999.

De Peyer 2014

– T. de Peyer, 'Grillen and Grylli: The Diableries of Jheronimus Bosch', in: *Jheronimus Bosch, his Patrons and his Public: 3rd International Jheronimus Bosch Conference, September 16-18, 2012, Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch, The Netherlands*, 's-Hertogenbosch 2012.

Randall 1966

– L. M. C. Randall, *Images in the margins of Gothic manuscripts*, Berkeley 1966.

Strickland 2003

– D. H. Strickland, *Saracens, demons, & Jews: making monsters in medieval art*, Princeton 2003.

Vandenbroeck 1989

– P. Vandenbroeck, 'Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten. I.", in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, jaargang 1989, pp. 9-210.

Vandenbroeck 1990

– P. Vandenbroeck, 'Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten. II. De Graal of het Valse Liefdesparadijs', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, jaargang 1990, pp. 9-192.

Van Oudheusden en Vos 2001

– J. Van Oudheusden en Aart Vos (red.), *De wereld van Bosch*, 's-Hertogenbosch 2001.

Van Waadenonij 2007

– J. J. Van Waadenonij, *De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch: een interpretatie van zijn werk*, Hilversum 2007.

Vervoort 2001

– Renilde Vervoort, 'The Pestilent Toad: The Significance of the Toad in the Works of Bosch', in: A. M. Koldeweij (red.), *Hieronymus Bosch: new insights into his life and work*, Rotterdam 2001.

Vink en Vos 2001

– E. Vink en A. Vos, 'Hoofdstuk 2: Leven in de stad', in: J. Van Oudheusden en Aart Vos (red.), *De wereld van Bosch*, 's-Hertogenbosch 2001, pp. 26-49.