

Errata catalogus Jan van Scorel in Utrecht

bladzijde 22, regel 1:

Utrecht moet zijn Gouda

bladzijde 24, 21e regel van onder:

De kruisiging (Haarlem, Frans Halsmuseum) moet zijn:

De kruisiging (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent)

bladzijde 32, tweede alinea, 7e regel:

grotere stad moet zijn andere stad

bladzijde 44, afb. 18:

afbeelding 90° naar links draaien

bladzijde 52, tussen 10e en 11e regel van onder invoegen:

Madonna met de wilde rozen (Utrecht, Centraal Museum).

Het blauw in de mantel van de

bladzijde 75, toevoegen bij portret van Scorel: afb. 38

bladzijde 88, 8e regel:

tomble moet zijn tombe

bladzijde 105, bij opschrift cat. nr 40, 4e regel:

tussen THARSIS en INSVLAE: ET invoegen



Errata catalogus Jan van Scorel in Utrecht

bladzijde 22, regel 1:
Utrecht moet zijn Gouda

bladzijde 24, 21e regel van onder:
De kruisiging (Haarlem, Frans Halsmuseum) moet zijn:
De kruisiging (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent)

bladzijde 32, tweede alinea, 7e regel:
grotere stad moet zijn andere stad

bladzijde 44, afb. 18:
afbeelding 90° naar links draaien

bladzijde 52, tussen 10e en 11e regel van onder invoegen:
Madonna met de wilde rozen (Utrecht, Centraal Museum).
Het blauw in de mantel van de

bladzijde 75, toevoegen bij portret van Scorel: afb. 38

bladzijde 88, 8e regel:
tomble moet zijn tombe

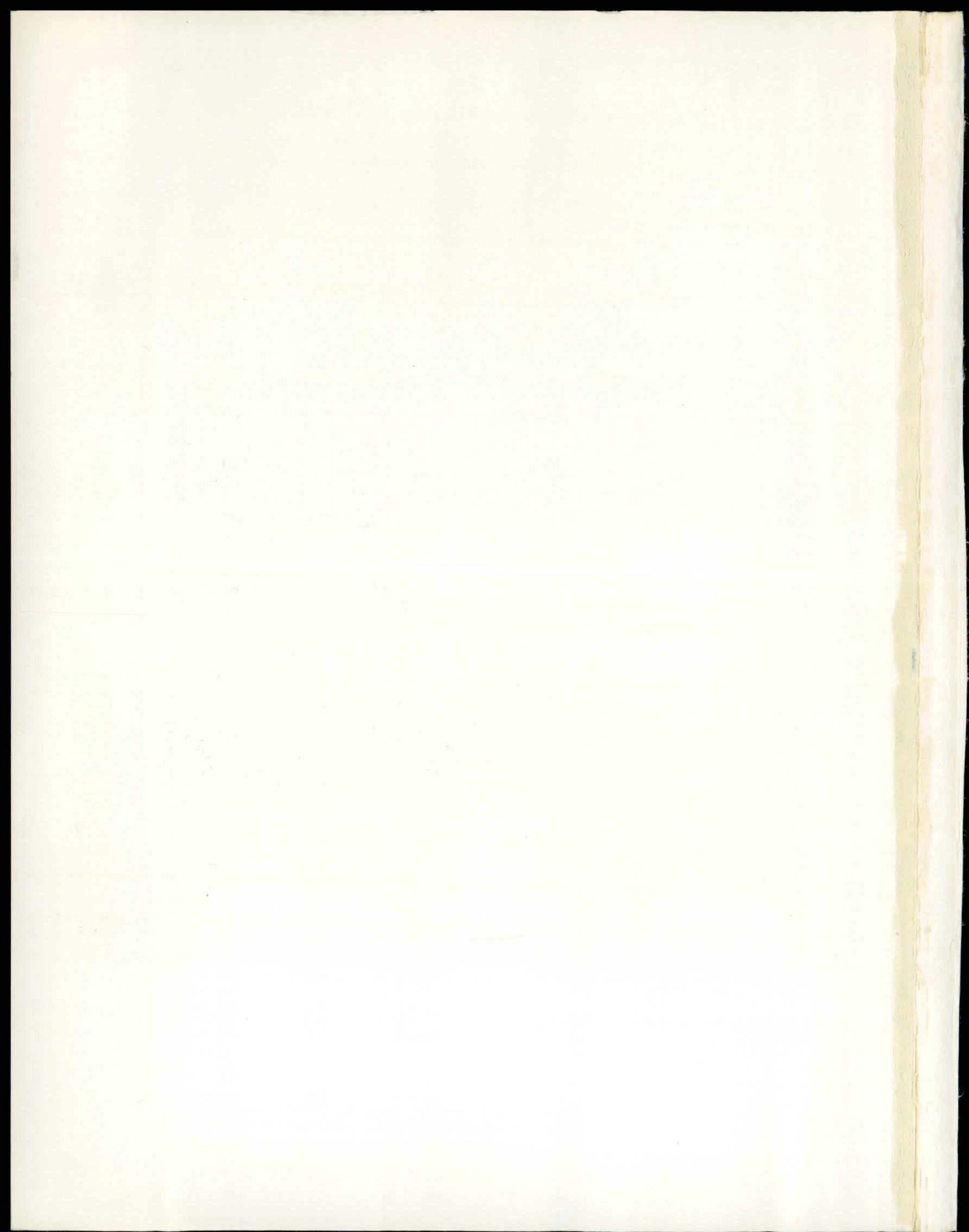
bladzijde 105, bij opschrift cat. nr 40, 4e regel:
tussen THARSIS en INSVLAE: ET invoegen

jan van scorel in utrecht

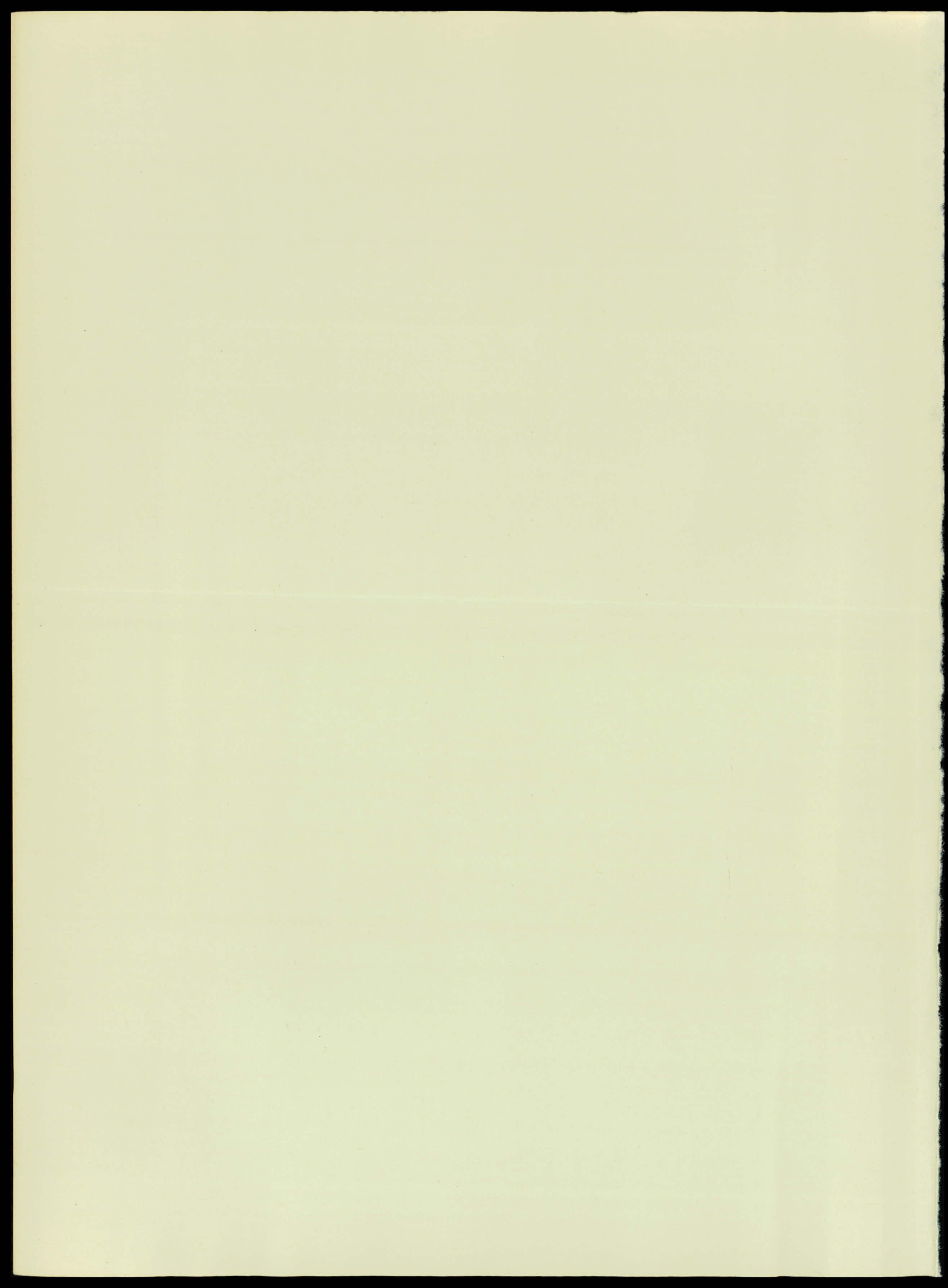
Altaarstukken en
schilderijen omstreeks 1540
Documenten
Technisch onderzoek

Centraal Museum Utrecht 1977





Jan van Scorel in Utrecht



jan van scorel in utrecht

Altaarstukken en schilderijen
omstreeks 1540
Documenten
Technisch onderzoek

Centraal Museum Utrecht
5 maart - 1 mei 1977
Musée de la Chartreuse Douai
18 mei - 17 juli 1977

Bruikleengevers

Amsterdam

Bonn

Breda

Douai

Genève

's-Gravenhage

Londen

München

Parijs

Rotterdam

Utrecht

Prof. dr. J. Q. van Regteren Altena

Rijksmuseum

Rijksprentenkabinet

Stichting P. en N. de Boer

Rheinisches Landesmuseum

Hervormde Gemeente

Musée de la Chartreuse

Particuliere verzameling

Algemeen Rijksarchief

Gemeentemuseum

Koninklijke Bibliotheek

Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen
en Gesneden Stenen

Society of Antiquaries of London

Staatliche Graphische Sammlung

Fondation Custodia (coll. F. Lugt), In-
stitut Néerlandais

Museum Boymans-van Beuningen

Bibliotheek der Rijksuniversiteit

Dr. I. I. E. van Gelder-Jost

Gemeentelijke Archiefdienst

Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversi-
teit

Rijksarchief

Rijksmuseum Het Catharijneconvent

en particuliere verzamelingen in Nederland

Inhoudsopgave

6	Voorwoord
8	Kaart van de Nederlanden, omstreeks 1560
9	Jan van Scorel, biografische gegevens, werken en documenten
11	Prof. Dr J.G. van Gelder: De waardering voor Jan van Scorel - 'lanteerendrager en straatmaker onser consten'
17	J. Guillouet: La découverte des panneaux de Marchiennes
21	Dr Molly A. Faries: Jan van Scorels altaarstukken en zijn atelier
29	Dr D.P. Snoep: Jan van Scorels activiteiten
43	Drs J.A.L. de Meyere: Techniek van de schilderkunst en natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen
51	Dr J.R.J. van Asperen de Boer: Natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen uit de groep Scorel: punt-onderzoek

Catalogusnummers

59	I. Jan van Scorels activiteiten toegelicht door archiefstukken, schilderijen, tekeningen, prenten en penningen, nummers 1-27
79	II. Het begin van de altaarproductie van Jan van Scorel, nummers 28-29
86	III. De altaarstukken voor de abdij van Marchiennes omstreeks 1540, nummers 30-33
97	IV. Replieken en copieën in verband met de altaarstukken van Marchiennes, nummers 34-36
102	V. Tekeningen van Jan van Scorel die in verband gebracht kunnen worden met de ondertekening van de altaarstukken van Marchiennes, nummers 37-40
107	VI. Een medewerker uit het atelier van Jan van Scorel: De Meester van de barmhartige Samaritaan, nummers 41-44
113	VII. Werken uit het atelier van Jan van Scorel, nummers 45-49
126	VIII. Een open vraag: Anthonie Mor, nummer 50
129	Bibliografie
135	Verklarende woordenlijst
136	Herkomst van de foto's

De verkorte literatuuropgave verwijst naar de bibliografie achterin

Voorwoord

In de inleiding van de catalogus tot de grote Jan van Scorel tentoonstelling in 1955, in het Centraal Museum in Utrecht gehouden, schreef G.J. Hoogewerff:

'Aan schrijver dezes wil het voorkomen, dat in onze dagen, na veel verschil van mening, een belangrijk stadium van de Scorel-studie is afgesloten.'

Een terechte opmerking, want na een diepgaande studie en een zorgvuldige afweging van toeschrijvingen kon een aantal werken met zekerheid aan Scorel zelf, een ander deel aan zijn omgeving of aan zijn atelier worden toegeschreven.

Vragen bleven echter bestaan ten aanzien van de werkwijze van een zo belangrijk atelier als dat van Scorel in de 16de eeuw in de Noordelijke Nederlanden, waarbij niet kwam vast te staan wat de bijdrage van de Meester zelf was in de atelier-productie - in het bijzonder bij de grote altaarstukken - en wat door zijn leerlingen werd vervaardigd.

Twee factoren hebben sinds 1955 een rol gespeeld in het vinden van een antwoord op bovengenoemde vraag. De ene factor is een spectaculaire vondst van verloren gewaande altaarstukken van Jan van Scorel, de andere is een natuurwetenschappelijke ontdekking met voor het kunsthistorisch onderzoek verrassend belangrijke resultaten.

In de reeds genoemde catalogus van 1955 staat onder het hoofd 'Enkele gegevens over het leven van Jan van Scorel' bij het jaartal 1540 onder andere vermeld: 'In ditzelfde jaar reist Scorel naar Frankrijk in opdracht van het kapittel van St Marie om daar wijn te keuren en te kopen. Hem worden altaarwerken (verloren gegaan) voor de abdijkerk van Marchiennes, in Henegouwen, besteld.' Het zijn nu juist deze 'verloren gegane altaarwerken', waarvan wij de voorstellingen uit Carel van Manders beschrijvingen kenden, die in de loop van de laatste 12 jaar dankzij de speurzin van de mede-organisator van de huidige tentoonstelling, de heer J. Guillouet, directeur van het Musée de la Chartreuse te Douai, grotendeels teruggevonden zijn.

Zou deze ontdekking van het grote polyptiek met als middenpaneel De steniging van de heilige Stefanus al reden genoeg geweest zijn een tentoonstelling aan de altaren van Jan van Scorel te wijden, de nieuwe natuurwetenschappelijke onderzoeksmethode der reflectografie - ontwikkeld door Dr J.R.J. van Asperen de Boer -, waarmee het mogelijk wordt de ondertekening op een paneel zichtbaar te maken, maakt het houden van een tentoonstelling met betrekking tot de altaarproductie - in het bijzonder tijdens de jaren van Scorels grote altaaropdrachten - van meer dan gewoon belang. Door deze methode kon exact vastgesteld worden welke gedeelten van de altaren door Jan van Scorel zelf en welke door zijn leerlingen werden vervaardigd, en tevens maakt zij het mogelijk de hand van enkele van zijn leerlingen te identificeren, zoals die van de Meester van De barmhartige Samaritaan en die van Anthonie Mor.

Het is Prof. Dr J.G. van Gelder geweest die de kunsthistorica Dr Molly A. Faries gestimuleerd en in staat gesteld heeft de reflectografie kunsthistorisch toe te passen op het oeuvre van Scorel. Haar conclusie vindt men naast een uitleg van deze natuurwetenschappelijke methode van onderzoek in de catalogus.

Ook in het algemeen is zeer dankbaar gebruik gemaakt van de wetenschappelijke informatie en suggesties van Molly Faries.

De tentoonstelling is opgebouwd als een drieluik: de altaren van Jan van Scorel vormen het middenpaneel. Het hierbij behorende gedeelte van de catalogus werd verzorgd door de conservator van de schilderijen, Drs J.A.L. de Meyere. De ene zijvleugel van het drieluik wordt gevormd door de verscheidene activiteiten van Scorel als 'uomo universale'; deze worden belicht door de conservator van de historische afdeling, Dr D.P. Snoep. De andere zijvleugel bestaat uit het natuurwetenschappelijk onderzoek, dat toegepast is bij schilderijen van Scorel. Dit onderdeel van de tentoonstelling en de catalogus is te danken aan Dr J.R.J. van Asperen de Boer, zowel wat betreft de suggesties als ook doordat hij de reflectogrammen voor de tentoonstelling ter beschikking stelde.

Aan de opzet van de catalogus en de tentoonstelling werkten samen Dr Molly A. Faries, Dr J.R.J. van Asperen de Boer, Prof. Dr J.G. van Gelder, Drs J.A.L. de Meyere, Dr D.P. Snoep en Drs Matty J. Veldkamp. De laatste drie medewerkers vormden de redactie van de catalogus, daarin geassisteerd door Cunera Nobel-Van Rossum en Aafke de Greef-Hogendoorn.

De heer A.M.M. Dekker heeft de vele teksten uit het Latijn vertaald.

Drs Jacqueline van Baardewijk-Rességuier nam de niet eenvoudige taak van de Franse vertaling op zich.

Arthur Stibbe verzorgde de lay-out van catalogus en affiche. Hij adviseerde ook bij de vormgeving van de expositie, die niet tot stand was gekomen zonder de inzet van allerlei

medewerkers van het museum. Het drukwerk werd toevertrouwd aan de goede zorgen van Bavo van Rossum.

Onze dank gaat ook uit naar het Centraal Laboratorium te Amsterdam en in het bijzonder naar de aan deze instelling verbonden fotograaf, de heer G. Kooiman, die de technische uitvoering van het wetenschappelijk fotomateriaal verzorgde.

De expositie 'Jan van Scorel in Utrecht' (altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540, documenten, technisch onderzoek) zou nimmer tot stand hebben kunnen komen zonder de grote en vaak spontane medewerking van de bruikleengevers. Het feit dat slechts één bruikleenaanvraag - en dan nog om begrijpelijke conserveringsredenen - niet gehonoreerd kon worden, is tekenend voor de grote belangstelling die in de kunsthistorische wereld aan deze tentoonstelling gehecht wordt.

Een expositie als deze vergt behalve een intensieve en langdurige voorbereiding ook meer dan 'huiselijke' financiële middelen.

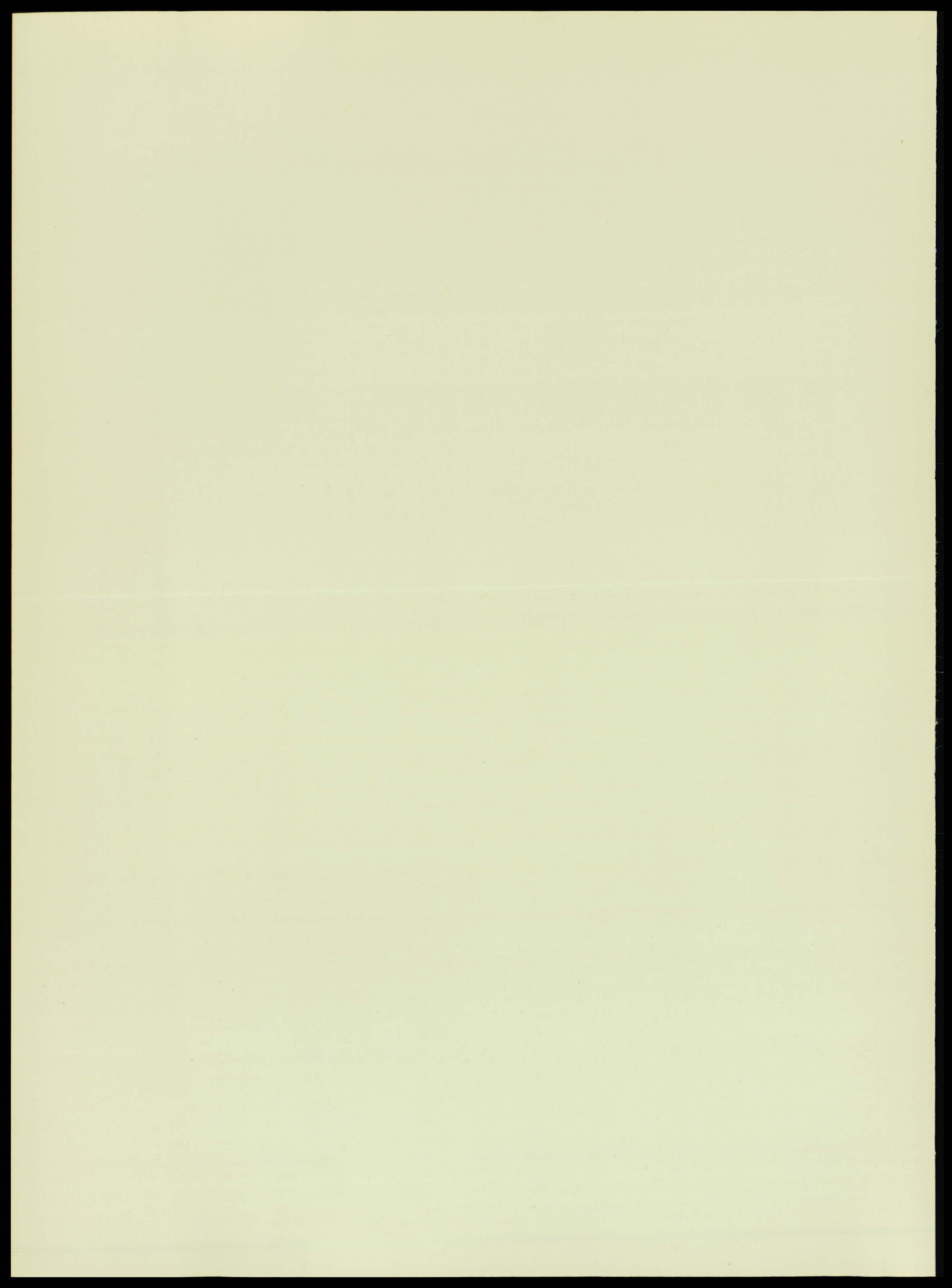
Wij zijn het Frans-Nederlands Cultureel Verdrag, het Fentener van Vlissingen-fonds, de K.F. Hein Stichting, het Provinciaal Utrechts Genootschap, de N.V. AMEV te Utrecht, Boele & Van Eesteren/Stevin, de Crediet- en Effectenbank, de Rabobank en Kodak Nederland B.V. zeer erkentelijk voor hun royale hulp. Het is mede dankzij hen dat deze catalogus en expositie gerealiseerd konden worden.

Adeline M. Janssens



Jan van Scorel, biografische gegevens, werken en documenten

- 1495**
geboren op 1 augustus te Schoorl
- 1509**
Latijnse school in Alkmaar
- 1509-1512**
leertijd bij Cornelis Willemsz in Haarlem
- 1512-1518**
werkt bij Jacob Cornelisz van Oostanen in Amsterdam
- tussen 1518 en 1520**
vertrekt uit de Nederlanden en reist via Duitsland en Oostenrijk naar Italië
- 1519**
schildert het altaar van De heilige Maagschap in Obervellach (afb. 2)
- tussen 1520 en 1521**
reist naar het Heilig Land
- 1522-1523**
Adriaan VI, afkomstig uit Utrecht, paus
- 1523**
conservator van de pauselijke verzamelingen; schildert het portret van paus Adriaan VI (afb. 7)
- 1524**
beschildert de luiken van het orgel in de Utrechtse Salvatorkerk
- 1525**
krijgt aanbod van een vicariaat in de kerk van St Marie in Utrecht
- 1526**
De intocht van Christus in Jeruzalem (cat. nr 28)
- 1527-1530**
woont en werkt in Haarlem tijdens de ongeregelheden in Utrecht
- 1528**
wordt kanunnik van St Marie in Utrecht
- 1529**
schildert het portret van Agatha van Schoonhoven (afb. 11)
- 1530**
huurt een huis binnen de immuniteit van St Marie (cat. nr 1)
- 1532-1533**
reizen naar Breda en Mechelen
- 1533**
portret van Janus Secundus (cat. nrs 19 en 20)
- ± 1535**
portret van bisschop George van Egmond (cat. nr 18)
- 1537**
maakt zijn tweede testament (cat. nr 2)
- 1538**
ontwerp voor de ramen van de Mariakerk (cat. nr 40)
- 1539**
diplomatieke reis naar IJsselstein
- 1540**
ontwerp voor het beeld De Afgunst (cat. nr 8) bij de intocht van Karel V in Utrecht
reis naar Noord-Frankrijk, abdij van Marchiennes
- 1540-1542**
altaarstukken voor de drie altaren in de abdij van Marchiennes (cat. nrs 30-34); De vinding van het ware kruis (cat. nr 46); De bewening van Christus (cat. nr 49); Vijf Jeruzalemvaarders (cat. nr 50)
- 1541-1542**
voert onderhandelingen in Breda met René van Chalon over kapittelbezittingen
portret van René van Chalon (cat. nr 17)
- 1543**
ontwerp voor een nieuwe oksaal in de Mariakerk (cat. nr 3)
- 1549**
ontwerpen en regie van de intocht van Filips in Utrecht (cat. nrs 9 en 11)
- 1549-1553**
waterbouwkundige werkzaamheden; plannen voor het droogleggen van de Zijpe in Noord-Holland
baggerproject in de Vecht en de Rijn (cat. nrs 12 en 13) opdracht voor het hoogaltaar in de Nieuwe Kerk in Delft (cat. nr 6)
- 1550**
keizerlijk octrooi op Scorels nieuwe bedijkingsmethode
- 1551**
octrooi voor Scorel om de Zijpe te bedijken
- 1551**
verkoop van een deel van zijn huis aan de Nieuwe Gracht (cat. nr 7)
- 1552-1553**
kaart van de bedijkingen in de Zijpe, misschien door Scorel (cat. nr 15)
- 1553**
verslag van het inspectie-bezoek van Andreas Vierlingh aan de dijkwerken in de Zijpe (cat. nr 14)
- 1560**
portret van Scorel door Anthonie Mor (cat. nr 24)
- 1562**
sterft op 6 december in Utrecht en wordt begraven in de Mariakerk grafmonument in de Mariakerk (cat. nr 23)



De waardering voor Jan van Scorel 'lanteeren-drager en straet-maker onser consten'*

Wanneer men zich de vraag stelt hoe het is gegaan met de waardering voor Scorel in de loop der eeuwen, dan moet men vaststellen dat deze tijdens Scorels leven groot was. Immers, het oordeel van zijn Antwerpse tijdgenoot Frans Floris, door Van Mander, 1604, overgeleverd en hierboven in de titel aangehaald, wijst Scorel duidelijk aan als een baanbreker, die in de duisternis voorlicht. Het blijkt ook uit de opdrachtgevers, die tot ver buiten de muren van Utrecht te vinden waren, zowel in het Zuiden als in het Noorden, onder andere Zweden. Zoals ook enkele andere grote renaissance kunstenaars (Dürer en Holbein) reisde Jan van Scorel veel en in navolging van zijn Utrechtse leermeester Jan Gossaert bezocht hij in de jaren 1520-23 Italië. Hij was zeker iemand van de 'nieuwe tijd', maar hij bezat ook de oude solide technische kennis: nog in 1550 riep men zijn hulp in bij de restauratie van het Gentse altaar van Hubert en Jan van Eyck. Zijn fascinerende persoonlijkheid vinden we terug in de lovende Latijnse verzen van Janus Secundus en Alardus van Amsterdam, een oude Alkmaarse schoolvriend.

Waardering na Scorels dood vindt men bij Hadrianus Junius in diens 'Batavia' uit 1588, bij Domenicus Lampsonius en bij de kroniekschrijver Arnoldus Buchelius, de eerste die Mor de schilder noemt van de altaarstukken in Marchiennes (cat. nrs 30 en 32). Ook bij Van Vaernewyck in 1619 en vooral bij Carel van Mander in diens 'Schilder-Boeck' uit 1604, is deze waardering te lezen. Zij tillen de bewondering over de drempel van de 17de eeuw heen, maar daarna valt de stilte, mede waarschijnlijk omdat de meeste altaarstukken die Jan van Scorel in de tweede helft van de 16de eeuw voor ons land geschilderd heeft, verloren zijn gegaan. In de 'Beschrijvinge der Stad Delft' uit 1667 door Van Bleyswyck vinden wij over zijn grootste altaar wel documenten (cat. nr 6), maar toch niet veel meer dan een historische belangstelling. Deze blijkt ook uit enkele copieën getekend door Van Atteveld (cat. nr 10) en Jan de Bisschop uit dezelfde jaren. Als ingenieur, architect en decorateur, als veelzijdig kunstenaar, als poëet, leeft Scorel niet voort. Daarvoor moeten wij wachten tot het werk van Caspar Burmannus uit 1738¹, waarin Scorel de lof deelt met zijn dichterlijke naam- en tijdgenoot Adrianus Schorelius. Een eeuw later uiten Johanna Schopenhauer in 1822, Passavant en Rathgeber in 1841 en de Utrechtse geschiedschrijver, architect en schilder Christiaan Kramm in 1861 opnieuw waardering. Het meest uitvoerig (50 pagina's) is Johanna Schopenhauer (1766-1838), moeder van de filosoof, die, van Mander volgend, Scorels leven romantiseert door hem uit Italië over Frankrijk terug te laten reizen, waar hij het aanbod van Frans I afslaat, want 'er gehörte einzig seiner lieblichen Herrin, und eilte, alle Vorschläge des Königs von sich abweisend, unaufhaltsam weiter, bis er Utrecht erreichte'. Die geliefde was de inmiddels gehuwde dochter van zijn vroegere leermeester Jacob Cornelisz van Amsterdam. Veel erger nog is dat de schrijfster waarschijnlijk de heilloze verwarring bij latere kunsthistorici als A. von Wurzbach heeft veroorzaakt, door in 1822 reeds de toen nog anonieme werken van Joos van Cleve (De dood van Maria o.ä.) in de Keulse collectie Boisserée aan Jan van Scorel toe te schrijven².

In 1880-1882 echter zet de werkelijke studie over Jan van Scorel pas goed in met drie bijdragen van S. Muller, met een van C.E. Taurel in 1889, eveneens in ons land verschenen, en tegelijkertijd in Duitsland met studies van K. Justi, L. Scheibler en W. Bode in 1881, R. von Eitelberger in 1882, W.A. Neumann en H. Hijmans in 1884. Kort na 1900 komen F. Dülberg, Th. von Frimmel en Max J. Friedländer tot esthetische interpretaties; M.J. Binder tenslotte, schrijft in 1908 de eerste dissertatie over Jan van Scorel³. Ongetwijfeld is het daarna vooral G.J. Hoogewerff geweest, die op grond van documenten een breed opgezette poging heeft gedaan Jan van Scorel als kunstenaar en persoon van alle kanten te belichten. Duidelijker dan ooit tevoren had Hoogewerff reeds in 1912 de relaties met Italië en vooral met Rome weten te verduidelijken, waardoor het begrip 'romanist' inhoud kreeg en de bronnen van de nieuwe schilderkunstige vormtaal werden ontsloten. Aan de architectonische en decoratieve elementen van deze 'renaissance', die men zag als een herleving van een aan de oudheid ontleend schoonheidsbesef, was reeds in 1903 een publicatie voorafgegaan van C.L. van Balen, De Blijde inkomst der renaissance in de Nederlanden. De opgang die deze aardig geschreven tekst in onderwijskringen en in de architectenwereld maakte⁴, laat zich ook wel verklaren.

Het onderzoek naar de vroege 16de eeuwse Nederlandse kunst werd in het begin van deze eeuw in hoge mate gestimuleerd door tentoonstellingen zoals in Brugge in 1902, waar één werk van Scorel hing, naast vele van zijn Vlaamse tijdgenoten, en in Utrecht in 1913, waar 16 aan Scorel toegeschreven schilderijen te zien waren⁵. Naast studies over schilders, beeldhouwers, architecten en ornamentkunstenaars werden door publicaties van onder andere J.F.M. Sterck over de humanisten, waaronder Alardus en Janus Secundus,



1. Portret van Jan van Scorel door Anthonie Mor
(cat. nr 24), Londen, Society of Antiquaries

grenzen verlegd⁶. Hierdoor kwamen ook het 16de eeuwse Italië en de klassieke wereld binnen het nieuwe gezichtsveld. Al in 1880 beschreef de archivaris van Utrecht, S. Muller, Scorels schilderijen uitvoerig, die zich toen nog in 'Kunstliefde' bevonden. In de loop der jaren volgden door anderen publicaties over Jacob Cornelisz van Amsterdam en Lucas van Leyden. Maar het was vooral G.J. Hoogewerff, leerling van S. Muller en W. Vogelsang, die na zijn Utrechtse dissertatie (1912) over de Nederlandse schilders in Italië een nieuw licht wierp op Jan van Scorel. In 1915 verscheen zijn eerste studie over deze kunstenaar, over zijn leven en persoonlijkheid⁷, gebaseerd op hernieuwd bronnenonderzoek. Duidelijk bleek hoe Utrecht in de nieuwe ontwikkeling van de Nederlandse kunst na 1525, door de aanwezigheid van Scorel een bijzondere plaats innam. Hij schiep een klimaat waar meer kunstenaars konden gedijen. Even na 1530 treffen wij hier dan ook de beeldhouwersfamilie De Nole uit Kamerijk aan, de architect Willem van Noort en de drukker Herman van Borculo. Zij vormden met Scorel 'de nieuwe tijd'. Het is

niet duidelijk in hoeverre hier ook de rector van de Latijnse school bij betrokken was. Zeker echter de organisatoren van de intocht van Karel V in Utrecht in 1540. De poëet Adriaen Scorel speelde enige jaren later een rol. Hij werkte aan het programma van de intocht van Filips in 1549 samen met Jan van Scorel⁸. Behalve beschrijvingen is er verder niets van deze intochten bewaard gebleven. Wij kunnen echter gerust aannemen dat toen iets van de Europese luister van de renaissance, wat men ook onder die vernieuwing en wedergeboorte zou willen verstaan, de stad letterlijk binnengetrokken is.

De archivaris van Utrecht, J.E.A.L. Struick⁹ haalt zijn voorganger S. Muller¹⁰ uit 1904 aan, een stelling die niet langer houdbaar is, 'Utrecht had sedert de stichting van Vredenburg (1528/32) nauwelijks een geschiedenis; de stilte des doods heerschte er'. Zeker: de veelbesproken citadel hield na de strubbelingen van 1527/28 Utrecht in bedwang. De macht van de gilden was door de politiek van Karel V aanmerkelijk teruggedrongen en het Bourgondische centraal gezag had het meer dan vroeger voor het zeggen gekregen. Toch ging het de stad economisch niet slecht. En dat was het enige niet.

Op artistiek gebied komt de stad tot nieuwe bloei, mede door Jan van Scorels activiteit. Deze kon een grote werkzaamheid ontplooiën, door zijn veelzijdige opleiding - bij Jacob Cornelisz van Amsterdam en bij Jan Gossaert in Utrecht kort vóór 1520 -, door zijn bezoek aan Neurenberg waar Dürer de toon aangaf, aan Venetië waar Titiaan en Palma Vecchio werkten en aan Rhodos en Jeruzalem en tenslotte door zijn verblijf in Rome onder de Utrechtse paus Adriaan VI, en vooral ook door zijn onafhankelijke positie daarna, als kanunnik van St Marie in Utrecht, waardoor hij niet door gildebepalingen kon worden belemmerd. Deze factoren maakten het hem mogelijk grote opdrachten uit te voeren met een aantal helpers.

In zijn latere monografie in het Frans kwam Hoogewerff in 1923 tot een nog aanvechtbare conceptie¹¹, die in 1941 aanmerkelijk gecorrigeerd werd¹². De stilistische analyse van wat nu wel Scorel was en wat niet Scorel was, bleef helaas onbevredigend.

Max J. Friedländer bleek overigens evenmin overtuigend¹³. Ondanks gevatte aphorismen trok hij het beeld eerder scheef dan recht. Men vindt er uitspraken in als: 'Van Scorel lebte und wirkte optimistisch, im Einverständnis mit den herrschenden Gewalten. Seine Natur scheint von den Glaubenskämpfen nicht berührt worden zu sein'. Maar hoe dan ook, de heilloze verwarring die A. von Wurzbach¹⁴ kort te voren aan de toeschrijvingen in het oeuvre van Scorel had gebracht door alle schilderijen van Joos van Cleve, toen nog de Meester van de Dood van Maria geheten, onder de noemer Scorel te brengen was voorgoed voorbij. Dat standpunt dat zoals wij eerder opmerkten van Johanna Schopenhauer stamt (1822) is nu geheel verlaten, maar dit verschijnsel bewijst wel hoe moeizaam en lang de weg was om een na 1520 niet meer signerende 'renaissance'-schilder uit een tijd vol wisselende stijlopvattingen en vol onzekerheden op elk gebied voor latere generaties grijpbaar te maken¹⁵.

De vele kritische studies van Jkvr. C.H. de Jonge tussen 1929 en 1953 hebben talrijke zwakke plekken van voorafgaande publicaties blootgelegd en het werd daarom hoog tijd dat een tentoonstelling van Scorel en zijn tijdgenoten opheldering bracht. Dankzij de energie van mej. M.E. Houtzager en haar staf kwam deze tot stand in 1955 in het Centraal Museum. De tentoonstelling werd een enigszins hybridisch geheel, maar gaf uiteindelijk de stoot tot een betere herziening, neergelegd in een aantal bijdragen in Oud Holland 1955¹⁶. Nieuwe standpunten konden worden bepaald. Iets van de nawerking daarvan is ook vandaag nog - 22 jaar later! - in deze expositie van 1977 terug te vinden.

De tentoonstelling van 1955 heeft vooral Scorels artistieke omgeving en zijn veelzijdigheid kunnen tonen. De contacten buiten Utrecht, de verhouding tot zijn begaafdste leerlingen (Van Heemskerck, Vermeyen, Swart, Corn. Buys II) konden iets beter omgrensd worden. Maar de plaats van Scorel in de Europese stromingen vermocht men niet te visualiseren. Zeker: de betrekkingen met Breda, die andere invalshoek in de Noordelijke Nederlanden voor de renaissance, waren wel iets vaster komen te liggen. Geen duidelijk beeld kon men geven van de verdere ontwikkeling in ons land door het verloren gaan van een schilderij uit 1542 voor Koning Gustaaf Wasa van Zweden, en door het niet-aantoonbare contact met schilders uit Frankrijk en Italië die in Fontainebleau voor Koning Frans I werkten. Het belangrijkste element in deze reconstructie ontbrak: het grootste altaar in de Nederlanden, door Scorel voor Delft na 1550 begonnen, was verloren gegaan. Ook portretten helpen ons nauwelijks. De lijn naar de latere Utrechtse schilders als Anthonie Blocklandt en Abraham Bloemaert is door de vernielingen van de beeldenstorm moeilijk door te trekken. Men kan deze lijn misschien enigszins terugvinden in de grote ramen van de Crabeths en Lambert van Noort in Gouda en Amsterdam, waar een streven zichtbaar wordt naar levensgrote figuren en een zekere monumentaliteit. Nu, na de herontdekking van de altaarstukken voor de abdij van Marchiennes is men geneigd deze als een gelijktijdig fenomeen te beschouwen. Niettemin: voor een completer beeld kan men na 1540 Pieter Aertsen, noch de latere Maerten van Heemskerck buiten beschouwing laten. Ook dient

men hierbij de parallelle productie in Antwerpen te betrekken van Michiel Coxcie, Frans Floris, Pieter Pourbus, in Luik van Lambert Lombard en verder in Mechelen, Brussel, Brugge en Gent van vele andere Zuidnederlandse tijdgenoten.

In chronologie en stijl staan Scorels altaarstukken, voor de abdij van Marchiennes geschilderd en door J. Guillouet herontdekt, dicht bij *De vinding van het ware Kruis* van Scorel en zijn helpers (cat. nr 47). Het wordt eens te meer duidelijk dat de renaissancistische grafmonumenten voor de Nassaus in Breda een verwantschap vertonen met wat er nu nog in Utrecht uiterst spaarzaam in enkele bouwfragmenten bewaard is gebleven¹⁷.

Er blijven overigens raadsels genoeg over. Maar er komen ook oplossingen in zicht. Mede door de opmerkelijke vooruitgang die het technisch onderzoek in de laatste jaren heeft geboekt, is het kritisch oog van de jongere generatie voor nieuwe aspecten gescherpt. Daaraan was een verkenning van het terrein, door de vondsten zo aanmerkelijk verruimd, onder andere door ondergetekende in 1966 voorafgegaan. Duidelijk is toen gebleken dat het archivalisch onderzoek nog altijd voor de kunsthistoricus onmisbaar is. Molly Faries heeft dat daarna door haar publicaties in 1970, 1975 en haar ongepubliceerde dissertatie¹⁸ over Scorel in 1972 nog eens duidelijk aangetoond.

Nog steeds heeft men één vraag niet duidelijk kunnen oplossen: hoe werkte Scorels atelier en hoe was de verhouding van Scorel tot zijn meest begaafde leerling Anthonie Mor? Deze hield tot in 1560 de goede betrekkingen met zijn leermeester aan, getuige het tondoportret van 1560 (cat. nr 24, afb. 1).

Als Scorel in 1524 uit Italië terugkomt klinkt betrekkelijk weinig van de grote renaissance-kunst van Leonardo da Vinci, Rafaël, Michelangelo in Scorels werk door. Zijn portretten vertonen nog geruime tijd de stijlopvattingen van Jacob Cornelisz en Gossaert. Eerst na 1530 raakt alles bij Scorel in een nieuwe stroomversnelling. Het is of de Italiaanse schildersschool in Fontainebleau met onder andere Rosso, Primaticcio en Fantuzzi de vaart erin brengt door lange gerekte figuren, contra-posten, oversnijdingen, gespierde rugfiguren en gebarende armen. Het lichtere kleurenscale van deze schilders kreeg bovendien steeds meer aanhangers. Acterende groepen, liefst in een Romeins ruïne-landschap vindt men tegelijkertijd met weer andere variaties ook in de Zuidelijke Nederlanden bij Lambert Lombard, Pieter Coecke van Aelst en J. Vermeyen. Men kan dit verschijnsel tenslotte zien als een Frans-Nederlands antwoord op wat er ten zuiden van de Alpen na de dood van Rafaël op gang gebracht is, eenheid van ruimte en voorstelling en figurale overheersing.

Dit is wel zeker: voor Jan van Scorel moet - en dat toont het nieuwe infrarood-reflectografie-onderzoek duidelijk aan - het atelier bevrijdend hebben gewerkt. Van zijn zorgvuldige laatmiddeleeuwse stijlopvattingen, nog zo duidelijk zichtbaar in zijn altaarstuk met *De heilige maagschap* van 1519 blijft niet veel meer over. Het is of de schilder zich na 1530-1540 eerst opnieuw gaat ontdekken. Hij moet - in zijn atelier - inspirator zijn geweest voor zijn helpers, maar ook voor tijdgenoten, die zijn dynamische tekenstijl en virtuoze compositie overnamen. Op voorbeeldige wijze heeft Molly Faries dat in het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1975 weten vast te leggen.

Kunsthistorisch onderzoek, dat hebben de onderzoekingen en beschouwingen van de laatste anderhalve eeuw wel bewezen, komt slechts moeizaam stap voor stap verder. Ook al bereikt men geen definitieve resultaten, dan is er altijd weer de hoop dat nieuwe vragen kunnen worden gesteld, die uiteindelijk - al kan het jaren duren - eens beantwoord zullen worden. Elke gerichte tentoonstelling kan daarom altijd iets oplossen.

Wat verloren is, kan men niet terugtoveren. Het is echter wel mogelijk om aan de hand van brokstukken en door de combinatie van fragmenten, zoals die op de tentoonstelling te zien zijn, een dode plek in het historisch beeldvlak tot leven te wekken. Dat is veel. En dat is en blijft zinvol.

Noten

- * Van Mander 1604, fol. 234 v.
- 1. Burmannus 1738, 342-345
- 2. Schopenhauer 1822, 39-89
- 3. Binder 1908
- 4. Van Balen 1903. De tekst was eerst verschenen in het Bouwkundig Tijdschrift der Mij. tot Bevordering der Bouwkunst 1903
- 5. Aan de tentoonstelling in Utrecht werkten behalve W. Vogelsang, S. Muller en N. Beets ook reeds mee G.J. Hoogewerff en Jkvr. C.H. de Jonge. Deze expositie werd gehouden in het gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, Mariaplaats
- 6. Men vindt diens bijdragen grotendeels herdrukt (o.a. over Alardus die in 1914 en 1918 waren verschenen) in Sterck 1934. Zijn belangrijkste studie over Joannes Scorel en Joannes Secundus verscheen in Het Boek 1921, 213-224
- 7. Hoogewerff 1915, 209-243 en 394-432
- 8. Snoep 1975, 15-19 en 161 noot 20-22, 25, 28 en 31-39
- 9. Struick 1968, 130
- 10. Muller 1904, 87
- 11. Hoogewerff 1923
- 12. Hoogewerff 1941-1942, 192-244
- 13. Friedländer 1935, 118-156, nr 295-387 B
- 14. Von Wurzbach 1883, 45
De complete literatuur over deze verwarring vindt men in Von Wurzbach 1910, 597-610
- 15. Schopenhauer 1822, 87-89
- 16. Oud Holland 1955, 189-258
- 17. Van Luttervelt 1962 en 1963
Interessant is dat blijkens een archief-vondst van J.K. Steppe Maerten van Heemskerck in 1539 voor Breda werkzaam was. Van Luttervelt vermoedt dat J. Gossaert al in 1526-1531 ontwerpen voor de tombe van Engelbrecht III van Nassau in Breda leverde.
- 18. Faries 1972. Dit is na Binder 1908 de derde dissertatie over Scorel. De tweede, Stopp 1953, is evenmin als de dissertatie van mej. Faries in druk verschenen. Het is jammer dat de onvermoeibare speurder P.T.A. Swillens zijn plan om een boek over Jan van Scorel te schrijven, niet meer heeft kunnen volbrengen. Een nieuwe kritische monografie dient stellig nog geschreven te worden.

La découverte des panneaux de Marchiennes

Quand sont retrouvées des oeuvres d'art considérées comme perdues, c'est une chance inespérée pour l'histoire de l'art.

En effet, au cours des siècles, les occasions de destruction ont été nombreuses et le patrimoine artistique a connu des pertes irréparables. Cependant celles-ci sont rarement totales et il peut rester des épaves devenues errantes.

Les redécouvrir est une aventure hasardeuse et longue, mais passionnante. Les 'trésors cachés' ne se livrent pas d'eux-mêmes. Il faut beaucoup aider la chance, pour qu'elle vous aide!

Alors que j'étudiais à l'Ecole du Louvre, j'avais entrepris, dans ma province, de rechercher ce qui subsistait des tableaux qui, avant d'être confisqués et dispersés par la Révolution française, avaient orné les églises et monastères de Rouen.

Des circuits cyclistes autour de la capitale normande m'avaient fait retrouver dans les églises quelques uns de ces tableaux, mais surtout m'avaient fait découvrir un patrimoine mobilier considérable que je consignais sur des listes. C'étaient des 'travaux pratiques' qui n'avaient pas toujours un débouché immédiat, mais qui eurent des conséquences ultérieures très importantes. Alors, peu nombreux étaient ceux qui s'intéressaient à ce patrimoine, car on ne le connaissait guère. Quelques belles pièces étaient 'classées', mais il y en avait bien d'autres qui n'avaient retenu l'attention de personne.

Aussi, bien peu purent être mises à l'abri au cours de la guerre qui de 1939 à 1945 devait déchaîner ses destructions, mais le secteur prospecté, qui n'était heureusement ni urbain, ni côtier, fut relativement protégé.

Sitôt la paix revenue, je repris ma prospection autour de Rouen, puis devenu Conservateur du Musée de Dieppe, autour de cette ville. C'est là qu'en 1949 purent être regroupés pour une exposition au Château-Musée, un choix important d'oeuvres d'art récemment repérées parmi lesquelles un panneau attribuable à C. Engebrechtz. Cela eut pour conséquence une série de classements et de restaurations. Parallèlement à cette prospection se poursuivait maintenant un inventaire photographique des objets d'art, encouragé et soutenu matériellement par l'autorité préfectorale.

Etant devenu en 1952 Conservateur du Musée de Douai, la même curiosité et les mêmes méthodes de travail s'appliquèrent au Département du Nord. Le Conseil général rendit officielle cette entreprise en 1963 en instituant et finançant un Inventaire départemental qui visait à la fois le recensement, la protection légale et la sauvegarde du patrimoine artistique des collectivités locales.

Ce patrimoine d'art est essentiellement conservé dans les églises devenues propriétés communales et dans quelques hôpitaux. Les mesures de protection officielle ont été confirmées par une loi de 1970; elles s'étendent à présent à plusieurs milliers d'objets d'art conservés dans quelques centaines d'édifices; elles se poursuivent régulièrement appuyées sur un dossier documentaire avec des photographies pour chaque objet.

Cette entreprise, très extensive, révèle des oeuvres de toutes époques qui, malgré l'inégalité de leur qualité, présentent toutes un intérêt réel pour l'histoire des arts dans notre région. Mais des pièces exceptionnelles sortent parfois de l'ombre!

Ce sont les communes les plus proches de Douai qui attirèrent d'abord ma curiosité. Il y a une vingtaine d'années, dans une église reconstruite après sa destruction par la guerre en 1918, j'ai remarqué deux grands panneaux peints. Ils occultaient intérieurement une fenêtre. Pour autant qu'on puisse voir à travers les vernis chancis, leur facture était ancienne. Telle un fantôme, la silhouette d'un ange apparaissait. Les mois passèrent; une nouvelle visite de la même église resta infructueuse: des travaux de peinture y avaient été faits et les panneaux en avaient disparu. C'était inquiétant et j'entrepris aussitôt une enquête, puis une véritable perquisition; des cadres démontés auxquels tenaient encore quelques fragments de peinture gisaient sous les toits. Je pus savoir que le sacristain avait scié de vieilles planches pour aménager un placard. Les tablettes de celui-ci étant débarrassées des aubes et autres ornements, laissèrent apparaître des mains, des têtes! Rapidement déclouées, des planches d'environ 80 cm de longueur furent replacées les unes près des autres et les sujets réapparurent. A part quelques menus morceaux, l'ensemble était complet. La scie avait, comme par miracle épargné les personnages! Ces épaves furent cédés par la commune de Courchelette au Musée de Douai.

Peu après, dans la chapelle baptismale d'une autre église proche de Douai, plusieurs panneaux peints attirèrent mon attention; leurs proportions en hauteur me firent penser à des volets de retable. Deux autres se trouvaient dans le grenier du presbytère. Confiés au musée pour étude, leurs dimensions, le caractère des sujets me firent aussitôt comprendre

qu'ils avaient appartenu au même ensemble que les précédents; deux panneaux retrouvés dans chaque église, rapprochés, formaient la même composition. Mais on se trouvait en présence de panneaux très minces, car, au XIXe siècle, ils avaient tous été sciés en épaisseur et chaque tableau n'avait donc plus qu'une seule face. De plus, quelques éclats d'obus les avaient atteints à la fin de la première guerre mondiale au cours de l'offensive anglaise.

Il a été rappelé ailleurs (Guillouet 1964) comment tous ces éléments purent être rapprochés pour reconstituer un grand polyptyque, démembré au cours de la Révolution française après avoir été confisqué à l'Abbaye de Marchiennes. Il manquait cependant deux panneaux, mais on imaginait fort bien la composition générale. Quelques recherches permirent de démontrer qu'il s'agissait, en fait, du 'retable à six vantaux' que Van Mander citait en 1604 comme l'une des plus importantes oeuvres de Jan van Scorel. Tous ces éléments furent cédés par la commune de Cuincy au Musée de Douai qui, avec l'aide du Service des Monuments historiques, fit restaurer l'ensemble des panneaux retrouvés. Cependant, 'le polyptyque de Marchiennes' restait incomplet. Il y avait beaucoup à craindre que les panneaux qui manquaient ne puissent jamais être retrouvés, car, ils ne figuraient pas sur les inventaires dressés au temps de la Révolution française. Peut-être le panneau du donateur avait-il été découpé pour en faire un petit portrait. Quant au grand panneau de la 'Lapidation de Saint Etienne' . . . ?

Cependant tel que l'ensemble se présentait, il faisait auprès du polyptyque de Jean Bellegambe l'admiration des visiteurs du Musée de Douai si riche en oeuvres d'art des anciens Pays-Bas.

Les années passaient . . .

La prospection des oeuvres d'art dans les églises se poursuivait de plus en plus encouragée par l'aide matérielle du Département du Nord. Fiches, photographies, listes de protection se multipliaient systématiquement. Les visites de recensement et de contrôle étaient de plus en plus fréquentes. Fin août 1973, l'une d'elles me conduisit avec deux 'prospecteurs' dans une église presque entièrement rebâtie à la fin du XIXe siècle. C'était à Hornaing. A peine entré, je me trouve devant un grand tableau que je reconnais aussitôt comme la 'Lapidation de Saint Etienne' de Van Scorel. Peinture et cadre sont pratiquement intacts. L'église l'avait reçu dès le XVIIIe siècle de l'Abbaye de Marchiennes dont elle dépendait.

La Municipalité informée comprit aussitôt que ce tableau devait rejoindre les autres panneaux au Musée de Douai, où il prit aussitôt sa place entre les deux volets consacrés aussi à Saint Etienne.

L'ensemble est presque complet et on peut d'autant mieux l'admirer que l'état de conservation des volets a obligé à les dédoubler. On voit donc côté à côté les trois positions du retable qu'autrefois on voyait séparément.

L'aventure du Van Scorel de l'abbaye de Marchiennes ne serait pas complète si les conditions d'entrée d'un élément d'une autre de ses oeuvres au Musée de Douai n'était pas évoquées.

On ne sait comment un volet du 'Martyre de Sainte Ursule' quitta l'abbaye pour passer sans doute pendant la Révolution française dans la maison du bailli Charles Corbineau. En 1898, un portrait de l'abbé Jacques Coene servait de cloison dans cette maison d'où il disparut ensuite. Un excellent ami du Musée qui le recherchait inlassablement l'a retrouvé en 1965. Le propriétaire en fit don au Musée de Douai peu après. Mais un volet n'est qu'un petit tiers d'un triptyque! Que sont devenus les deux autres panneaux? Vraiment les oeuvres de Van Scorel ont connu des vicissitudes assez extraordinaires: la dernière disparue n'est-elle pas celle du Musée de Valenciennes, un 'Martyre de Saint Laurent', qui ne fut pas retrouvée après la première guerre mondiale?

Le pire pour des oeuvres d'art n'est-ce pas 'l'autodafé' provoqué par les passions partisans? Les flammes font disparaître à jamais tout espoir de redécouverte.

Samenvatting

Al tijdens zijn studie aan de Ecole du Louvre gaat de auteur in de omgeving van Rouen in Normandië op zoek naar schilderijen, die door de Franse Revolutie uit de kerken en kloosters van die stad waren verdwenen. Hij ontdekt zo een groot aantal werken, dat hij noteert; hieronder zijn slechts weinig 'bekende' kunstwerken en veel aandacht is er dan ook niet voor.

Na de Tweede Wereldoorlog hervat de auteur zijn speurtochten om Rouen, en later in de omgeving van Dieppe, waar hij conservator van het museum is geworden. In 1949 wordt daar een tentoonstelling gehouden van hervonden kunstwerken, waaronder een paneel dat aan C. Engebrechtsz. wordt toegeschreven. Het inventariseren krijgt nu meer belangstelling en de werken worden gefotografeerd.

In 1952 wordt Guillouet tot conservator van het Museum van Douai benoemd en hij vervolgt zijn werkzaamheden, nu in Noord-Frankrijk.

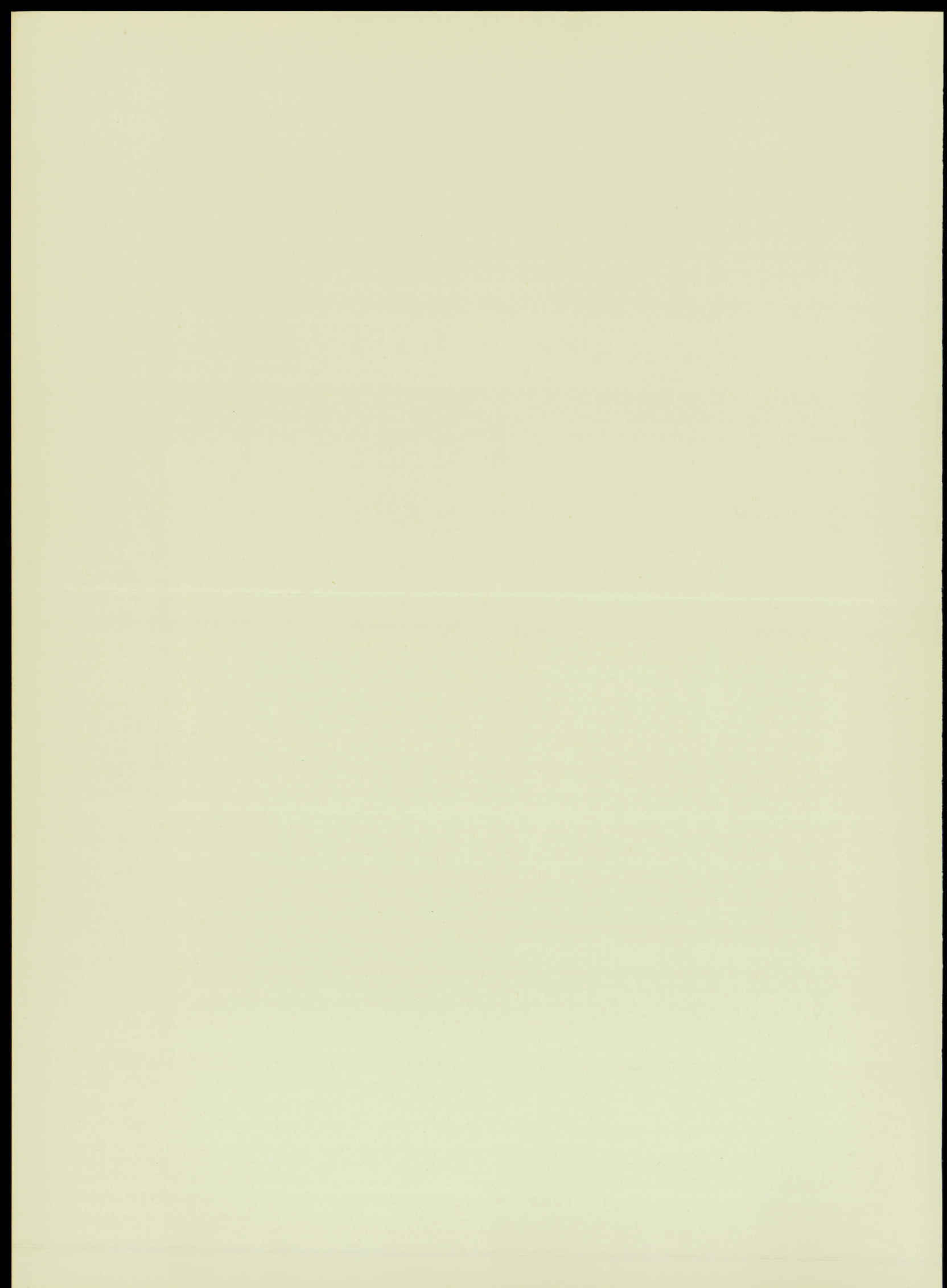
Deze inventarisatie wordt in 1963 departementaal geregeld en vormt de grondslag voor het behoud van kunstwerken, die vooral in kerken en enkele ziekenhuizen worden aangetroffen. De maatregelen ter bescherming van het kunstpatrimonium zijn in 1970 officieel bevestigd.

Nog steeds blijken er onbekende kunstwerken, nu in de omgeving van Douai, op te duiken. Twee grote beschilderde panelen worden ontdekt in de kleine kerk van Courchelettes nabij Douai. Zo te zien oud, en in één valt een engel te herkennen. Eén paneel is gebruikt om een venster af te sluiten. Resten van oude lijsten worden op de zolder van de kerk aangetroffen. Enkele maanden later blijken de panelen tot kastplanken verzaagd te zijn. De zaag heeft overigens, als door een wonder, de figuren gespaard. Enige tijd later, in 1959, vindt Guillouet in de doopkapel van de kerk in Quincy nieuwe altaarluiken, die tot hetzelfde ensemble behoord moeten hebben. Ze zijn in de 19de eeuw overlangs doorgezaagd.

In Oud Holland 1964 publiceert Guillouet zijn vondst als luiken van het grote dubbelaltaar, dat Scorel voor de abdij van Marchiennes schilderde. De panelen worden aan het museum in Douai overgedragen en gerestaureerd door de Services des Monuments historiques. Twee panelen ontbreken nog aan het altaar.

Eind augustus 1973 ontdekt Guillouet tijdens een van zijn speurtochten een ervan. Het belangrijkste deel, 'De steniging van Stefanus' vindt hij in de kerk van Hornaing; het is vrijwel intact gebleven. Het polyptiek is nu op één paneel na compleet.

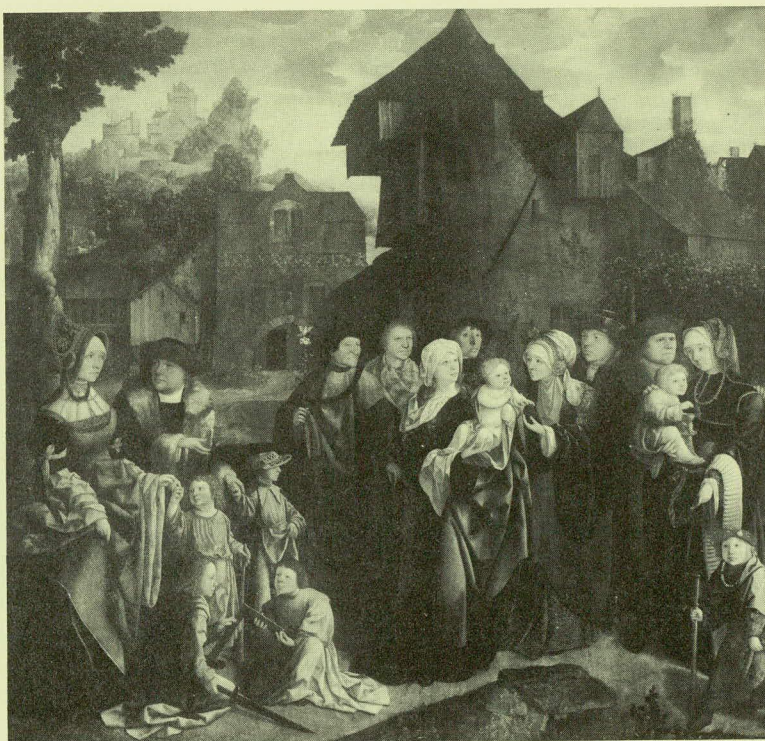
Van de andere altaarstukken die Jan van Scorel maakte voor de abdij van Marchiennes is alleen een luik met de voorstelling van 'Ursula en de 11.000 maagden' teruggevonden in 1965.



Molly Faries

Scorels altaarstukken en zijn atelier

In het werk van een groot aantal Noordnederlandse schilders uit de 15de en 16de eeuw nemen de altaarstukken een belangrijke plaats in; ook bij Jan van Scorel is dit het geval. Dat zij tot zijn belangrijkste opdrachten behoord hebben, blijkt ook uit de opbrengsten ervan. Een van zijn altaarstukken zou Scorel viermaal zoveel geld hebben opgeleverd als hij voor zijn duurste huis betaalde, 1250 gulden. Sommige altaarstukken kunnen we beschouwen als kernen waaromheen andere schilderijen gegroepeerd kunnen worden. Hierdoor krijgen we een nieuwe ordening in Scorels oeuvre en een nieuw beeld van zijn werk.



2. Jan van Scorel, *De heilige maagschap*, 1519, Obervellach, Pfarrkirche

Op grond van verschillende gegevens kan een lijst van tenminste vijftien altaarstukken met Scorel in verband gebracht worden¹:

1. *De heilige maagschap*, het zogenaamde Frangipani-drieluik, Obervellach, Pfarrkirche. Gesigneerd en gedateerd 1519² (afb. 2).
2. *De intocht van Christus in Jeruzalem*, het zogenaamde Lochorst-drieluik, Utrecht, Centraal Museum. Ca 1526-1527 (cat. nr 28).
3. *De kruisiging*, oorspronkelijk Amsterdam, Oude Kerk, verloren gegaan. Van Mander 1604, fol. 236: geschilderd tijdens Scorels verblijf in Haarlem 1527-1530.
4. Altaarstuk, oorspronkelijk Utrecht, Mariakerk, Plechelmusaltaar, verloren gegaan. Resoluties St Marie 3-3-1531 fols 306r-307r, Utrecht, Rijksarchief³.
5. *De kruisiging*, drieluik afkomstig uit Hilversum, St Vituskerk. Nu Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Toeschrijving, ca 1538 (cat. nr 45).
6. *Het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk*, bijna volledig (cat. nr 30).
7. *Het Ursula en de elfduizend maagden-altaarstuk*, één paneel bekend (cat. nr 32).
8. Altaarstuk, verloren gegaan (zie cat. nr 34).
- Nrs 6, 7 en 8: drie altaarstukken, oorspronkelijk Marchiennes, nu Douai, Musée de la Chartreuse. Van Mander 1604, fol. 236: begin jaren 1540 (cat. nrs 30 en 32).
9. *De vinding van het ware kruis*, drieluik, Breda, Grote Kerk. Toeschrijving, begin jaren 1540 (cat. nr 46).
10. Dubbele zijluiken van het hoogaltaar in de Mariakerk, Utrecht, verloren gegaan. Resoluties St Marie 1531, 1540, 1546, Utrecht, Rijksarchief. Van Mander 1604, fol. 236.
11. *De kruisiging*, veelluik, Delft, Nieuwe Kerk, verloren gegaan. Na 1550 (zie cat. nr 6).
12. *Noli me tangere*, het zogenaamde Van der Stijpen van Duivelandt-drieluik, Birmingham, City Museum and Art Gallery. Toeschrijving, ca 1550⁴.

13. Altaarstuk, Utrecht, Janskerk (?), verloren gegaan. Van Mander 1604, fol. 236.
14. *De kruisiging*, drieluik, abdij van St Vaast, verloren gegaan. Van Mander 1604, fol. 236.
15. *Het laatste avondmaal*, altaarstuk, de abdij van Groot Ouwer, Friesland, verloren gegaan. Van Mander 1604, fol. 236.

De nu nog bewaard gebleven altaarstukken van Jan van Scorel geven een heel summier raamwerk om er Scorels ontwikkeling op te construeren. Toch zijn daarin radicale stijlveranderingen te zien: met name is er een groot stijlverschil tussen *De heilige maagschap* uit 1519 en *De intocht van Christus in Jeruzalem* uit 1526-1527. In het *Obervellach-altaarstuk* is nog steeds de Nederlandse (en Duitse) achtergrond duidelijk: het *Lochorst-drieluik* is spoedig na zijn terugkeer in 1524 uit Italië geschilderd.

De volgende altaarstukken met een werkelijk betrouwbare documentatie zijn de werken die voor de abdij van Marchiennes werden gemaakt in het begin van de veertiger jaren. Het altaarstuk met *De kruisiging* uit omstreeks 1538 (cat. nr 45), dat het best beschouwd kan worden als een verkleinde copie naar het Amsterdamse verloren gegane altaarstuk, het *Noli me tangere drieluik* en *De vinding van het ware kruis* uit Breda (cat. nr 46), beide toeschrijvingen, zijn hier buiten beschouwing gelaten.

De intocht in Jeruzalem (cat. nr 28), *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* (cat. nr 30) en het *Ursula altaarstuk* (cat. nr 32) markeren Scorels carrière als gevestigd kunstenaar. Het altaarstuk met *De intocht in Jeruzalem* werd in de jaren 1928-1937 bijeengebracht en de panelen van Marchiennes werden tussen 1957 en 1973 ontdekt.

Op deze tentoonstelling kunnen we voor het eerst deze stukken naast elkaar zien en een vergelijking maken. Zo kunnen we een juister beeld krijgen van Scorels stilistische ontwikkeling.

Het Lochorst-drieluik, 1526-1527, en het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk, begin jaren 1540

Het Lochorst-drieluik en *Het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk* wijken stilistisch sterk van elkaar af. Beide altaarstukken hadden de functie van memorie-tafel. Het vroege altaarstuk heeft een eenvoudige driedelige opzet, het latere een ingewikkelde constructie van twee vaste en vier beweegbare luiken. *Het Lochorst-drieluik* is vrij klein, 79 cm hoog, in vergelijking met *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk*, dat 234 cm. hoog is. In de Nederlanden waren zeer grote altaarstukken niet ongewoon. Mede door de wensen van zijn opdrachtgevers passen Scorels altaarstukken vanaf ca 1540 in deze traditie. In het contract voor het altaarstuk van Delft, zegt Scorel de figuren zó groot te zullen schilderen, dat zij van achter uit de kerk nog zichtbaar zullen zijn (cat. nr 6).

Door het gebruik van een groter formaat voor de altaarstukken ontstaan er veranderingen in Scorels stijl.

Het grotere formaat heeft ook invloed op de visuele functie van het beeld: de herkenbaarheid van de voorstelling uit de verte. Hierdoor ontstaan ook gevolgen voor de compositie en de schilderwijze.

De panelen van Marchiennes bevatten figuren die in verhouding tot het formaat van het luik veel groter zijn dan die in *De Lochorst-triptiek*. De figuren zelf zijn langer geworden en breder in de schouders, de verf is in brede vlakken aangebracht en de modellering is meer schematisch. In het altaarstuk uit Marchiennes (cat. nr 30) is de voorgestelde ruimte vrij klein, verschillende elementen zijn als het ware als zetstukken op een ondiep toneel geschilderd. Bij *De Lochorst-triptiek* is de voorgestelde ruimte veel groter en dieper. Ook tussen de altaarstukken van Marchiennes onderling zijn stilistische verschillen op te merken; de stijl van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* (cat. nr 30) wijkt af van het paneel met *Ursula en de elfduizend maagden* (cat. nr 32). Dit verschil in stijl kan wijzen op de inschakeling van medewerkers bij de uitvoering. Het grote formaat van beide altaarstukken doet eveneens vermoeden dat Scorel medewerking heeft gehad. Als dit het geval is, heeft Scorel tijdens zijn loopbaan een nieuwe productiemethode van schilderen ontwikkeld - namelijk door te werken met een atelier met leerlingen en medewerkers.

Tot op het moment waarop de artikelen, die de aanleiding waren voor deze tentoonstelling, werden gepubliceerd, is het atelier van Scorel nooit het onderwerp geweest van een onderzoek.

Scorels atelier en werkplaats

Welke bewijzen zijn er nu eigenlijk voor een werkplaats van Jan van Scorel of welke gegevens zijn er over zijn werkwijze in een atelier? Gildearchieven bieden in dit geval geen uitkomst. Buchelius vertelt dat de schilder verontwaardigd weigert lid te worden van het Utrechtse Zadelarsgilde, waarbij de schilders waren ingedeeld (zie blz. 30 in deze catalogus). Scorel kon als 'vrije ondernemer' werken dankzij zijn status als geestelijke. Hij hoefde zich niet te storen aan de gildebepalingen⁵.

Er zijn slechts een paar bronnen waarin gesproken wordt over Scorels werkwijze en hieruit blijkt dat hij met andere ambachtslieden heeft samengewerkt⁶. Gewoonlijk voerde een timmerman volgens een apart contract de houten constructie van de altaren uit. Er bestaan twee documenten waarin van een dergelijke samenwerking tussen een timmerman en Scorel sprake is. Voor het Delftse altaar moest de timmerman volgens het contract 'een back van een hoogh autaer met zijn lijsten, paneelen, voet, etc. . . .' leveren (cat. nrs 3 en 6)⁷.

Onlangs gepubliceerde documenten uit 1541-1542 wijzen erop dat Scorel met de schilder Cornelis Cornelisz Kunst uit Leiden heeft samengewerkt. Nadat de Leidse kunstenaar de voorbereidende werkzaamheden voor de panelen had uitgevoerd, schilderde Scorel de hoofden van de leden van de Leidse Jeruzalembroederschap⁸. De resoluties van St Marie te Utrecht uit 1545-1546 vermelden ook samenwerking tussen Scorel en andere schilders. De schilder Jacob Nobel werd betaald voor het vergulden van de luiken van het hoogaltaar van de Mariakerk. Scorels medewerkers ontvingen een bedrag van zes gulden voor het schilderwerk. Aan Jan van Scorel zelf werden twaalf Rijnlandse guldens uitgekeerd voor de gebruikte verf.

In andere contracten met Scorel vinden we nog meer over de gebruikelijke gang van zaken; zo legde Scorel getekende contractschetsen over van werk dat door hem gemaakt moest worden: van het oksaal in de Mariakerk in 1543 (cat. nr 3) en van het Delftse altaarstuk in 1550 (cat. nr 6).

De toevoeging van een 'patroon' (contractschets) bij een contract komt vaak voor⁹. Enkele voorbeelden van 'patronen' zijn te zien op de tentoonstelling (cat. nrs 31, 40, 47). Uit de documenten kunnen we afleiden dat samenwerking gewoon was. Assistenten waren verantwoordelijk voor het schilderen en de werkzaamheden in het atelier vonden in verschillende fasen plaats: contract, patroon, constructie en het voorbereidende werk op paneel.

En de werkplaats zelf¹⁰? Er is veel meer bekend over het verschijnsel 'huiskamers', die dienden als atelier in de 17de eeuw dan over de werkplaats in de 16de eeuw. De vroege bronnen over Scorel geven aanleiding om aan te nemen dat Scorels woonhuis en werkplaats in hetzelfde pand waren. Dat het een normale gang van zaken was om ook grote altaarstukken in huis te schilderen, blijkt onder meer uit documenten over de export van altaarstukken. Na het schilderen in de werkplaats werden de altaarstukken per schip of met paard en wagen naar de plaats van bestemming gebracht.

Een goed gedocumenteerd voorbeeld van deze werkwijze is te vinden bij het grote altaar van Kalkar. Toen de luiken daarvan in 1505 door de kunstenaar Meester Mattheus beschilderd moesten worden, werden zij losgemaakt van het in hout gesneden middenpaneel. Ze werden op wagens geladen en vanuit Kalkar de Rijn overgezet en vervoerd naar het klooster Marienvrede, waar de werkplaats van de schilder was. Toen de opdracht voor de beschildering door Jan Joest van Calcar werd overgenomen, moesten de opdrachtgevers in 1506 voor deze kunstenaar een huis huren in Kalkar, dat groot genoeg was om de luiken te herbergen¹¹.

De schilder Maerten van Heemskerck heeft volgens documenten wel het middenpaneel van het altaarstuk van de Grote Kerk in Alkmaar (1539-1543) ter plaatse geschilderd, maar de zijluiken zijn naar de werkplaats van de schilder in Haarlem gebracht, om daar beschilderd te worden (afb. 15). Ook het altaarstuk dat Heemskerck voor Delft maakte in 1550 of 1551 is vanuit zijn Haarlemse werkplaats daarheen vervoerd.

Er is een aantal gegevens over Scorels woonhuizen bekend, dat misschien inzicht geeft in het verschijnsel werkplaats. Toen Scorel in Haarlem werkte in de jaren 1527-1530 nam hij leerlingen aan en Van Mander zegt dat hij een huis huurde om dit mogelijk te maken. Na zijn terugkomst in Utrecht huurde en kocht Scorel huizen binnen de immuniteit van St Marie (afb. 13 en cat. nr 1). Voor het onderzoek van Scorels latere werkplaats in Utrecht is het van belang dat hij van 1535 tot 1545 een behuizing buiten de immuniteit bezat, en daar mogelijk woonde tot 1551 (cat. nr 7).

Dat de schilder juist toen meer ruimte nodig had, kan verklaard worden uit het feit dat precies in deze tien jaren in Scorels atelier de grootste activiteit plaatsvond, namelijk het schilderen van de altaarstukken voor Marchiennes en Breda.

Scorels atelierproductie

In het verleden werd de atelierproductie van een kunstenaar op grond van de kwaliteit beoordeeld: hoe beter de kwaliteit, hoe dichter het desbetreffende werk bij de meester zelf stond. Dit had tot gevolg dat schilderijen van mindere kwaliteit in de 'omgeving' van de meester geplaatst werden en vaak ten onrechte op naam gesteld werden van diens navolgers. De namen van deze navolgers van Scorel koos men uit de kunstenaars, waarvan Van Mander zegt dat ze door Scorel zijn beïnvloed: Cornelis Buys II, Jan Swart, Aertgen van Leyden en Jan Vermeyen.

De relatie van enkelen van hen met Scorel blijft hypothetisch. Kunsthistorici van een vroegere generatie hebben op grond van deze kwaliteitsnormen zelfs aangenomen dat atelierwerken min of meer strijdig waren met de authentieke stijl van de meester. Hoogewerff noemt Scorel omstreeks 1540 meer 'aannemer' dan een 'bezield kunstenaar'¹². Hij suggereert ook dat Scorel misschien verveeld was door het handwerk of afgeleid was door zijn andere activiteiten¹³. Vogelsang besteedt wel enige aandacht aan Scorels atelier, maar 'daar ligt Scorels eigen kracht voor ons zeker niet'¹⁴. De Jonge wijst ook weer op de veelzijdigheid van de kunstenaar¹⁵. Hoogewerff, die het altaarstuk van Breda 'een koel bedenksel' heeft genoemd, stelde ook dat de vernietiging van het Delftse altaar uit 1550, 'waarschijnlijk toch geen groot verlies betekent'.

Nieuwe benadering door infrarood-fotografie en reflectografie

Tegenwoordig is er meer belangstelling voor de manier van werken van een kunstenaar en zijn atelier. Zo zijn in de laatste dertig jaar onder fresco's in Italië schetsen, 'sinopie', tevoorschijn gekomen. Uit de vergelijking tussen schetsen en fresco's kunnen conclusies getrokken worden over het ontstaansproces van fresco's en over de verhouding meester-medewerker¹⁶.

Pas sinds de ontwikkeling van de infrarood-fotografie en de reflectografie (zie in deze catalogus blz. 43) is het mogelijk geworden ook het ontstaansproces bij schilderijen na te gaan. Door de eigenschappen van infraroodlicht kan men door de verflagen heen de schets, ondertekening, zien op een reflectogram. Het zichtbaar worden van de schets betekent dat de ondertekening vergeleken kan worden met het uiteindelijk resultaat, het verfoppervlak. Hierdoor zijn de verschillende fasen in het ontstaansproces van een schilderij te herkennen. Wijzigingen in de compositie kunnen hierbij aan het licht komen. Deze wijzigingen hoeven lang niet altijd te betekenen dat er meer dan één kunstenaar aan het werk is geweest. Wanneer bekend is dat er wél een samenwerking tussen kunstenaars heeft plaatsgevonden - schriftelijke bronnen vermelden deze soms - dan is het mogelijk aan de hand van een vergelijking tussen reflectogrammen en het verfoppervlak conclusies te trekken. Deze gevolgtrekkingen kunnen een veel nauwkeuriger beeld geven over samenwerking dan vroeger mogelijk was. Toen berustten dergelijke beoordelingen uitsluitend op kwaliteitsnormen of op vermeldingen bij Van Mander.

Bij het onderzoek van de panelen van verschillende 15de en 16de eeuwse meesters uit de Noordelijke Nederlanden is de laatste tien jaar gebruik gemaakt van infraroodlicht. Een aantal publicaties behandelt de problemen van samenwerking in een atelier.

In 1973-1974 heeft een researchgroep de schilderijen en altaarstukken van Jan van Scorel en zijn atelier onderzocht. Aan dit project waren verbonden: dr J.R.J. van Asperen de Boer, die de infrarood-reflectografie ontwikkelde, G.J.A. Kooiman, fotograaf van het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap en ondergetekende, kunsthistorica. De resultaten van het onderzoek zijn gepubliceerd in het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1975.

Het is niet bekend uit bronnen of schilderijen dat Scorel vóór hij in 1527 naar Haarlem ging al een atelier had. Uit Van Mander kan opgemaakt worden dat hij tijdens zijn verblijf in Haarlem, 1527-1530, een huis huurt en leerlingen aanneemt. Hij schildert er bijbelse onderwerpen, zoals *De doop van Christus*, *De kruisiging* en *Madonna's*. Ook ontstaan voor het eerst in zijn loopbaan replieken, bijvoorbeeld *De kruisiging* (Haarlem, Frans Halsmuseum) en *Madonna met de wilde rozen* (Utrecht, Centraal Museum, afb. 3). Teruggekeerd in Utrecht in 1531 werkt Scorel misschien met een atelier, maar bewijzen hiervoor zijn er niet. De bewijzen voor een atelier omstreeks 1540 zijn er wel, namelijk de schilderijen zelf.

In één jaar, november 1540 - november 1541, wordt zowel de opdracht voor de altaarstukken van Marchiennes als voor het Bredase altaarstuk aan Scorel gegeven (cat. nrs 30, 32 en 46). Door deze opdrachten lijkt Scorel met zijn atelier een nieuwe fase in zijn loopbaan te beginnen.

De resultaten van het natuurwetenschappelijk onderzoek van de altaarstukken en de schilderijen uit het atelier van Scorel omstreeks 1540 verduidelijken in de eerste plaats de rol van de contractschets. De contractschets met de voorstelling van *De steniging van Stefanus* (cat. nr 31) voor het middenpaneel van het altaar voor Marchiennes is bewaard gebleven, evenals het geschilderde paneel (cat. nr 30h). Door infrarood-reflectografie kunnen we de ondertekening onder de verflaag zien, en deze vergelijken met de contractschets. We kunnen dan constateren, dat de contractschets als direct voorbeeld heeft gediend voor de ondertekening. Maar er is in de ondertekening zelf een subtiel verschuiven van de compositie-elementen te zien. Dit verschuiven had niet alleen een meer symmetrische ordening van de vormen tot doel, maar ook een grotere duidelijkheid van de voorstelling die van grote afstand herkenbaar moest zijn. Bij vergelijking tussen de ondertekening, zichtbaar in het reflectogram, en de bovenste verflaag is een wijziging in

de houding van de koppen zichtbaar. Deze veranderingen houden ook verband met de plaats van de toeschouwer.

Er is ook meer duidelijkheid gekomen in de verhouding meester-medewerker. De panelen van de Utrechtse *Kruisiging* (cat. nr 45) vertonen onderling een verschil in de stijl van ondertekening en uitvoering. Hetzelfde geldt voor het Bredase altaarstuk (cat. nr 46). Hier kunnen we constateren dat de altaarstukken zijn gemaakt door tenminste twee kunstenaars.



3. Jan van Scorel, *Madonna met de wilde rozen*, omstreeks 1529, Utrecht, Centraal Museum

Géén onderlinge stijlverschillen daarentegen zijn te zien in de ondertekening van de luiken van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk*. De lijnen zijn zo precies aangegeven dat de meester en de medewerker op dezelfde manier gemakkelijk de juiste kleur konden invullen. Een vergelijking van de ondertekening van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* (cat. nr 30) met die van *Het Ursula-altaarstuk* (cat. nr 32) levert daarentegen wél stijlverschil op. Tussen beide altaren is ook een verschil in schildertechniek. Hieruit blijkt dat tenminste twee personen de opdracht voor Marchiennes hebben uitgevoerd. Als we aannemen dat Scorel zelf het grote *Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* voor de middenkapel van de abdijkerk van Marchiennes uitvoerde, dan heeft zijn medewerker het kleinere *Ursula-altaarstuk* voor de zijkapel gemaakt. Tot nu toe is het niet mogelijk geweest deze medewerker met zekerheid te identificeren. Buchelius noemt Anthonie Mor de schilder van de altaarstukken van Marchiennes.

We moeten zeker in overweging nemen dat Mor medewerker was bij het schilderen van *Het Ursula-altaarstuk*. Er zijn stijlverwantschappen tussen het portret van Jacques Coene op de achterzijde van *Het Ursula-luik* (cat. nr 32) en het eerste gesigneerde en gedateerde

werk van Mor uit 1544, het portret van twee *Domheren* (afb. 4). De samenstelling van de verflagen van het *Ursula-paneel* komt overeen met die van *De vijf Utrechtse Jeruzalemvaarders* (cat. nr 50). De vergelijking tussen de drie schilderijen (de *Domheren* uit Berlijn, het *Ursula-paneel* uit Douai en de *Jeruzalemvaarders* uit Utrecht) zou een antwoord kunnen geven op de vraag of ze door één en dezelfde kunstenaar zijn gemaakt.



4. Anthonie Mor, *Twee Utrechtse Domheren*
1544, Berlijn, Staatliche Museen

Er zijn ook twee kunstenaars betrokken geweest bij het voorbereidende werk - de schetsen - voor de altaarstukken van Marchiennes. Er bestaat nog een tekening met de voorstelling van *De steniging van Stefanus* (cat. nr 44). De compositie van deze tekening sluit aan bij de ondertekening van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk*. De stijl echter van deze tekening verschilt zowel van die van Jan van Scorel als van de maker van *Het Ursula-paneel*, maar toch moet de kunstenaar gezocht worden in Scorels atelier. Naar een paneel uit 1537 in Amsterdam (cat. nr 41) wordt hij de Meester van de barmhartige Samaritaan genoemd. De maker van het schilderij met *De barmhartige Samaritaan* en die van de tekening met *De steniging* is dezelfde.

Een schilderij met de voorstelling van *David en Goliath* uit 1538 (cat. nr 42) en een tekening met *Het offer van Isaac* (cat. nr 43) worden aan deze Meester toegeschreven. De Meester van de barmhartige Samaritaan schilderde zijn versie van *David en Goliath* in de tijd waarin Scorel bezig was met hetzelfde onderwerp (afb. 5).

De medewerker, de Meester van de barmhartige Samaritaan schildert graag scherp weerkatsend licht, kleine bolle oppervlakken en een compacte ordening van vormen. De meester, Scorel, maakt de opbouw van de compositie losser, schept een atmosfeer, laat textuur zien en geeft een diepe ruimte weer. Hoewel het basismotief bij beide schilders hetzelfde is, kan men zich moeilijk twee meer tegengestelde stijlen voorstellen. Toch waren beide verenigbaar binnen Scorels atelier.

Scorels atelierproductie bestaat dus uit werken, die zowel in stijl als in compositie kunnen verschillen. Het natuurwetenschappelijk onderzoek, met name de reflectografie, maakt het mogelijk een beter inzicht te krijgen in de werkwijze van een atelier: het overbrengen van een compositie van het ene formaat naar het andere; het herhalen van de compositie door de meester zelf of door een van zijn medewerkers. Door deze ateliervariaties op één thema te volgen krijgen we meer inzicht in de stijlontwikkeling van Scorel.



5. Jan van Scorel, *David en Goliath*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Noten

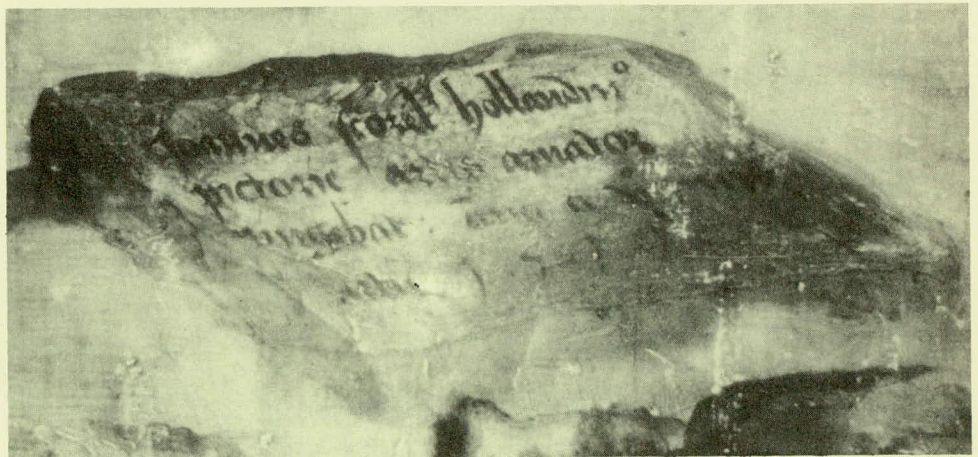
1. Voorlopig moet een door Longhi 1966, 86 gepubliceerd luik van deze lijst worden uitgesloten. Ik heb dit paneel niet gezien, maar uit de foto's blijkt geen directe stilistische overeenkomst met Scorels werk uit ca 1540 of ca 1550
2. Men dacht altijd dat dit drieluik uit 1520 dateerde, maar infrarood licht heeft de datum 1519 op het midden-paneel onthuld. Faries 1975, noot 30 met literatuur
3. Calkoen 1916-1917, 41-43
4. Cat. Birmingham 1960, 130-131
5. Muller 1880-1887, 14 noot 1
6. Een recente discussie over de medewerking tussen schilders: Veronee-Verhaegen 1973, 91. De auteur gaat in op de gildevoorschriften van leerlingen en medewerkers, de samenwerking tussen vader en zoon (i.e. Rogier van der Weyden, Dirc Bouts en Petrus Christus) en op enkele andere documenten over Albert Cornelis uit Brugge en Melchior Broederlam. Van Mander vermeldt een aantal gevallen van samenwerking, in de levens van Jacob Cornelisz van Oostsanen, Hendrick van Cleef, Martin van Cleeff, J. Kock, J. Beuckelaer, Frans Floris, Ryckaert, Pieter en Carel Vlerick. De samenwerking tussen schrijnwerker en schilder wordt ook aan de orde gesteld in een uitstekende studie van Huth (1923) 1967
7. In een contract uit 1543 wordt vermeld dat Scorel het ontwerp voor de timmerman Jan van Oey (cat. nr 3) verschaftte op drie vellen papier. Het tweede geval betreft het contract voor het altaar in Delft (cat. nr 6). Een apart

- contract werd met de timmerman gemaakt
8. Bangs 1974, 225-226
 9. Huth (1923) 1967, 36 e.v. behandelt in het bijzonder ontwerpschetsen voor Duitse in hout gesneden altaren. Vroom 1958-1959, 13: bijna alle 34 contracten die hij bestudeerde wijzen op een patroon
 10. Voor de geschiedenis van het atelier: Reallexikon 1937, cols 1170-1172, 1175 e.v. Zie ook: Cat. Parijs 1976 en Cat. Nijmegen 1964, noot 18
 11. Over de export van altaren zie Huth (1923) 1967, 64 en noot 117; voor het vershippen van de luiken van Broederlam: Veronee-Verhaegen 1973, 91; voor Jacob Cornelisz Bruyn 1966 nr 72; voor het altaar van Calcar: Gorissen 1973, 152-155; voor Heemskerck documenten: Chattingius en Romdahl 1953, 38, 40, 44 en Scheller 1972, 42-43
 12. Hoogewerff 1941-1942, 89
 13. Hoogewerff 1923, 81
 14. Vogelsang 1942, 119
 15. De Jonge 1940, 45
 16. Ateliersamenwerking in het bijzonder: Veronee-Verhaegen 1973, 90-92 en een bespreking daarvan: Bruyn 1975, 290-292, Gorissen 1973, 149-206

D.P. Snoep

Jan van Scorels activiteiten

Jan van Scorel heeft een uitzonderlijke plaats ingenomen in de ontwikkeling van de Noordnederlandse schilderkunst (zie hiervoor de bijdrage van J.G. van Gelder). Zijn veelzijdige kunstenaarspersoonlijkheid heeft een extra dimensie gekregen door zijn uiteenlopende werkzaamheden. Bovendien geven zijn veelvuldige contacten, die we kennen uit geschreven en gedrukte bronnen, met toonaangevende staatslieden, geestelijken en intellectuelen nog een heel andere ingang op zijn werk. Hij vertolkt het ideaal-beeld van de 'uomo universale' (de universele mens) van de Italiaanse renaissance. Niet voor niets is Scorels reis naar Italië beslissend geweest voor zijn ontwikkeling. Hij is dan 24 jaar oud. Via Karinthië reist Scorel naar Venetië en onderweg krijgt hij zijn eerste belangrijke opdracht: het altaar met *De heilige maagschap*, nu in de Pfarrkirche van Obervellach (afb. 2). Zelfbewust signeert hij het: 'Joannes Scorelius Hollandius pictorie artis amator pingebat anno a virginis partu 1519' (afb. 6).



6. Scorels signatuur op het altaar van *De heilige maagschap*. Detail van afb. 2

Na Scorels bezoek aan Venetië volgt een pelgrimsreis van drie maanden naar het Heilige Land. Daarna kiest hij een traditioneler reisdoel: Rome. Hij is er al in 1520². Twee jaar later wordt Adriaan Florisz. Boeyens uit Utrecht tot paus gekozen; hij benoemt Scorel tot conservator van de antiekenverzamelingen in het Belvédère en hij laat zich door hem enkele malen portretteren (afb. 7). Adriaan VI sterft in hetzelfde jaar en in 1524 stuurt Scorel vanuit Rome naar de Antwerpenaar Van Marselaer naar aanleiding van een portret van de paus een briefje, waarin onder andere gesproken wordt over de veranderde politieke omstandigheden. Hij ondertekent het: 'Jan van Scorel canonick t/Utrecht'³. Dit is de eerste vermelding van een van zijn belangrijkste nevenfuncties: kanunnik bij een van de Utrechtse kapittels. De kapittelgeestelijken vormden een min of meer gesloten religieuze gemeenschap, hoewel ze overigens geen kloostergelofte hadden afgelegd. Kanunniken verrichtten tegen bepaalde vergoedingen, prebenden geheten, diensten in de kerk waaraan zij verbonden waren. De werkzaamheden bestonden uit het zingen van het koorgebed en het regelen van de kerkelijke feesten, om maar eens een paar voorbeelden te noemen. De kanunniken, verbonden aan het kapittel van St Marie, hadden in tegenstelling tot dat van St Maarten ofwel het Domkapittel, geen bemoeienis met het bisschoppelijk bestuur of de bisschopskeuze. De prebenden werden gefinancierd uit de opbrengst van het rijke grondbezit van het kapittel. Het waren begerenswaardige en zekere bronnen van inkomst waarvoor betrekkelijk weinig uitgevoerd behoefde te worden. Hoewel Scorels canonicaat van St Marie pas in 1528 bevestigd wordt, schijnt paus Adriaan, die hiertoe het recht had, dit nog voor zijn dood aan hem toegekend te hebben⁴. Het feit dat hij een zo belangrijke kerkelijke en winstgevende positie kreeg, moet waarschijnlijk gezocht worden in Scorels afstamming. Enerzijds zal deze als een min of meer compromitterende lijn door zijn leven gelopen hebben, anderzijds schijnt deze hem ook geholpen te hebben bij zijn talrijke connecties met de 'hogere' bestuurlijke en kerkelijke kringen. Waarschijnlijk heeft hij protectie genoten van leden van de invloedrijke Egmondfamilie, die belangrijke bezittingen had in de omgeving van Schoorl in Noord-Holland, waar de kunstenaar is geboren. Als onwettige zoon van pastoor Andries Ouckeyn en Diewer Aerntsdochter⁵ wordt hij opgevoed ofwel door zijn vader of moeder, ofwel door zijn 'vrienden', waarover Van Mander steeds spreekt. Mogelijk is een van deze



7. Paus Adriaan VI, copie naar Jan van Scorel, Utrecht, Centraal Museum



8. Jan I van Egmond, detail van *De bewening van Christus* door Jan van Scorel (?), Utrecht, Centraal Museum

belangrijke beschermers Jan I van Egmond, stadhouder van Holland (afb. 8). Leden van de Egmondfamilie bekleden gedurende Scorels leven belangrijke bestuursfuncties in de Nederlanden. Verscheidene malen in zijn loopbaan heeft Scorel artistieke en/of diplomatieke contacten met hen (zie blz. 37 van deze catalogus). Is het mogelijk dat hij beschikt over introductiebrieven, die allerlei deuren voor hem opendoen?

Jan van Scorel in het kerkelijk ambt

In 1524 is Scorel terug in Utrecht: in september van dat jaar moet hij er de nieuwe orgelluiken voor de Oudmunsterkerk geschilderd hebben⁶. De deken van het kapittel van Oudmunster, Herman van Lochorst, gaf daartoe volgens Van Mander de opdracht. De mogelijkheid van een vicariaat in de kerk van St Marie wordt Scorel aangeboden. In de desbetreffende documenten heet Scorel 'Magister Johanni de Schoerle Presbytero Traiectensis diocesis'⁷. Bij de Utrechtse kapittels werden kanunniken, die in het bezit van een priester-prebende waren, in de kapitteldocumenten als presbyter aangeduid, ook al hadden zij de priesterwijding niet ontvangen. Het kanunnikschap, dat paus Adriaan hem enige jaren tevoren toezegde, hield kennelijk niet in dat Scorel dit ambt ook werkelijk direct al kon bekleden bij zijn terugkeer in Utrecht.

Het vicarisschap dat Scorel in 1528 tenslotte bij het kapittel van St Marie kreeg, hield een betaalde functie in voor het uitvoeren van de werkzaamheden van een kanunnik. Het kwam immers regelmatig voor dat kanunniken de voor hen verplichte kerkelijke arbeid door allerlei omstandigheden niet vervulden. Redenen hiervoor konden zijn: particuliere belangen, drukke ambtsbezigheden of gemakzucht. De vicaris kon het praktische werk van de kanunnik overnemen: het lezen van missen, het zingen van het koorgebed. Vicarissen staan op het tweede plan en hebben geen invloed op het bestuur. Het is overigens wel duidelijk dat Scorel deze plaats als opstapje voor het kanunnikschap beschouwde. Dankzij zijn invloedrijke relaties is hem dit gelukt.

Het Zadelaarsgilde

Jan van Scorel noemt zich 'meester', dat wil zeggen meester-schilder, maar in het Utrechtse Zadelaarsgilde, waaronder de schilders ressorteerden, laat hij zich niet opnemen. Wanneer dit gilde hem bij zijn terugkeer uit Rome verzoekt zich aan de voorwaarden te onderwerpen, is zijn woedend antwoord een regelrecht dreigement. Volgens Buchelius was de klacht van het gilde dat Scorel door zijn grote productie van schilderijen en zijn faam de inkomsten van het gilde zou doen verminderen. Dat lukte hem

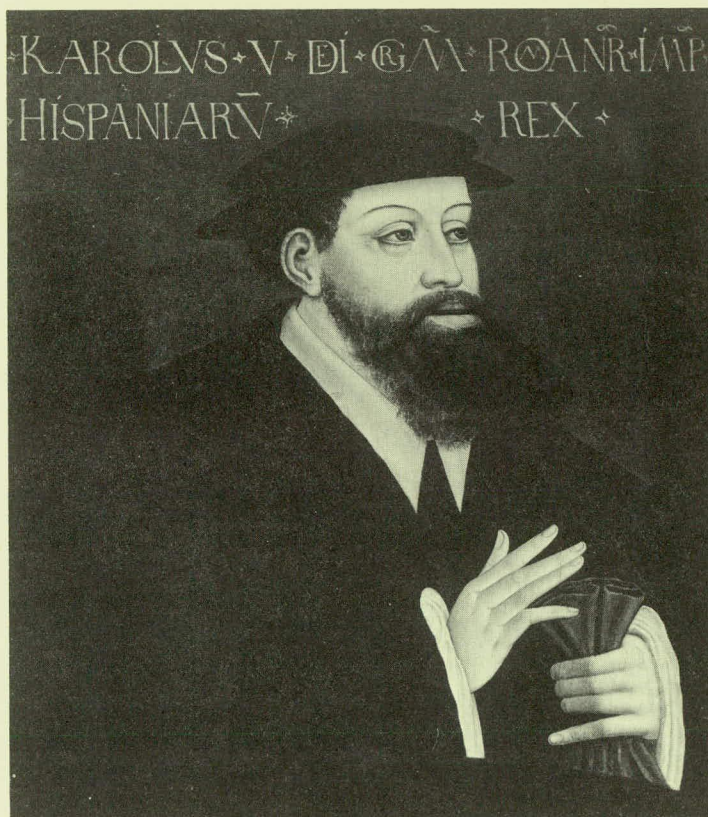
inderdaad, maar wel ten koste van de kwaliteit van zijn werk, zoals Buchelius, die dit incident vermeldt, puntig opmerkt⁹.

Scorel moet de eis van het Zadelaarsgilde als een ongehoorde inbreuk op zijn positie als geestelijke en kanunnik beschouwd hebben. In Utrecht kon toen een stedelijke instelling als een gilde geen enkele invloed op de handel en wandel van een kanunnik uit één der immuniteiten doen gelden. Dit werd wèl het geval toen onder dwang van Karel V, die de bisschoppelijke en wereldlijke macht in 1528 overnam, de gilden allerlei maatregelen werden opgelegd. Eén daarvan dwong geestelijken of kloosterlingen, die werkten op het gebied van een bepaald gilde, zich aan de nieuwe gildevoorwaarden te onderwerpen. Deze schijnbaar onbelangrijke maatregel is tekenend voor de situatie in Utrecht tegen het eind van de jaren twintig: een groeiend conflict tussen de stedelijke overheid en de bisschoppelijke machtssfeer, waarbinnen de kapittels zich bevonden.

De politieke situatie in Utrecht

Van 1527 tot 1530 is Scorel in Haarlem werkzaam⁹. Even keert hij daarvandaan terug om zijn benoeming tot kanunnik van St Marie te aanvaarden. Het is vrijwel zeker dat Scorel de troebelen, die zich in Utrecht afspeelden, ontweek. De politieke machtsstrijd in Utrecht is zowel voor Scorel als voor de stad zelf van grote betekenis geweest. Het is van belang hier op in te gaan, omdat het accent van de tentoonstelling valt op Scorels werken en werkzaamheden vanaf de jaren 1535. In de nieuwe politieke ontwikkelingen spelen zijn opdrachtgevers vaak een belangrijke rol.

Rond het begin van de 16de eeuw krijgen de Habsburgs-Bourgondische vorsten steeds meer belangen in noordwestelijk Europa. Bij de dood van Filips de Schone in 1506 worden de Habsburgs-Spaanse landen door Maximiliaan van Oostenrijk en Ferdinand van Aragon, de beide grootvaders van de dan nog minderjarige Karel V, geregeerd. Als regentes voor Karel V wordt in de Nederlanden de dochter van Maximiliaan, Margaretha, aangesteld. In de strijd om de macht in de Noordelijke Nederlanden is zij het middelpunt van de Bourgondische expansiepolitiek. Zij is zodiende een steen des aanstoets voor hertog Karel van Gelre, die met zijn grondgebied grotendeels klem zit tussen het bisschoppelijke Over- en Nedersticht. Niet voor niets is het de tactiek van de Bourgondiërs om hun aanhangers als zetbazen de bisschoppelijke waardigheid te laten aannemen. Karel van Gelre's verzet tegen de Bourgondische beheersing van zijn grondgebied loopt parallel aan het verzet van de vrijheidslievende burgerlijke gildenpartij in Utrecht, voor wie de bisschop de personificatie is van de dreiging vanuit Bourgondië en Holland. In 1515 wordt Karel V (afb. 9) als landsheer over de Noordelijke Nederlanden gehuldigd; in 1516 wordt hij koning



9. Karel V, oude copie, Utrecht, Centraal Museum



10. Restant van de waterpoort met de zuilen van Hercules en het devies van Karel V, afkomstig van kasteel Vredenburg, Utrecht, Centraal Museum

van Aragon en Castilië, en in 1519 Rooms koning. Het willen handhaven van de autonomie van de hertog van Gelre en van de kleine stedelijke gildenpartij in Utrecht is dan nog maar een fictie. In snel tempo volgen de maatregelen elkaar op. Bisschop Frederik van Baden wordt na zijn dood in 1517 door Filips van Bourgondië, oudoom van Karel V, opgevolgd. Als deze in 1524 sterft - Gosses noemt hem een montere oude heer die niet naar het onbereikbare streefde - staan de Gelderse en Habsburgse troepen al aan de grens van het Nedersticht¹⁰. Profiterend van een zeker machtsverwicht durven de Utrechtse kapittels nu zelfs een eigen kandidaat, Hendrik van Beieren, als bisschop voor te stellen. Bij voorgaande benoemingen waren ze pas achteraf over de keuze ingelicht. In een heen en weer golvende machtsstrijd tussen de Utrechtse gildenpartij en Gelre aan de ene kant en de adel en de geestelijkheid, de kapittels daarbij inbegrepen, aan de andere kant, delven beide het onderspit: de verdeel- en heerstechniek van Karel V overwon tenslotte. Wanneer Utrecht Gelderse ruiters binnen haar muren toelaat - Gelre is nog altijd te prefereren boven de erfvijand, het Bourgondische Holland - en de gildenpartij de bisschop verhindert de stad binnen te trekken, treedt de keizer op. Bisschop Van Beieren zoekt dan militaire steun bij de landvoogdes in Brussel. Ze zegt deze toe, mits de bisschop al zijn wereldlijke macht, 'alle die temporale goederen', overdraagt. In 1528 draagt hij de macht aan de Habsburgs-Bourgondische machthebbers over. De onafhankelijkheid van het Sticht, de stad Utrecht en Gelre is ten einde. De strijdende partijen binnen Utrecht worden door allerlei dwangmaatregelen in toom gehouden. Het fort Vredenburg wordt gebouwd aan de Hollandse kant van Utrecht. Karel V is weer een stap verder, 'Plus Ultra' (afb. 10), in de richting van een rijk dat alleen door een modern en efficiënt centraal gezag te besturen is. Karel is hertog van Brabant, graaf van Holland en Zeeland en heer van het Nedersticht. Hij heeft het recht het Utrechtse stadsbestuur te benoemen. In de nieuwe indeling van de bisdommen zal George van Egmond door de keizer tot bisschop van Utrecht voorgedragen worden.

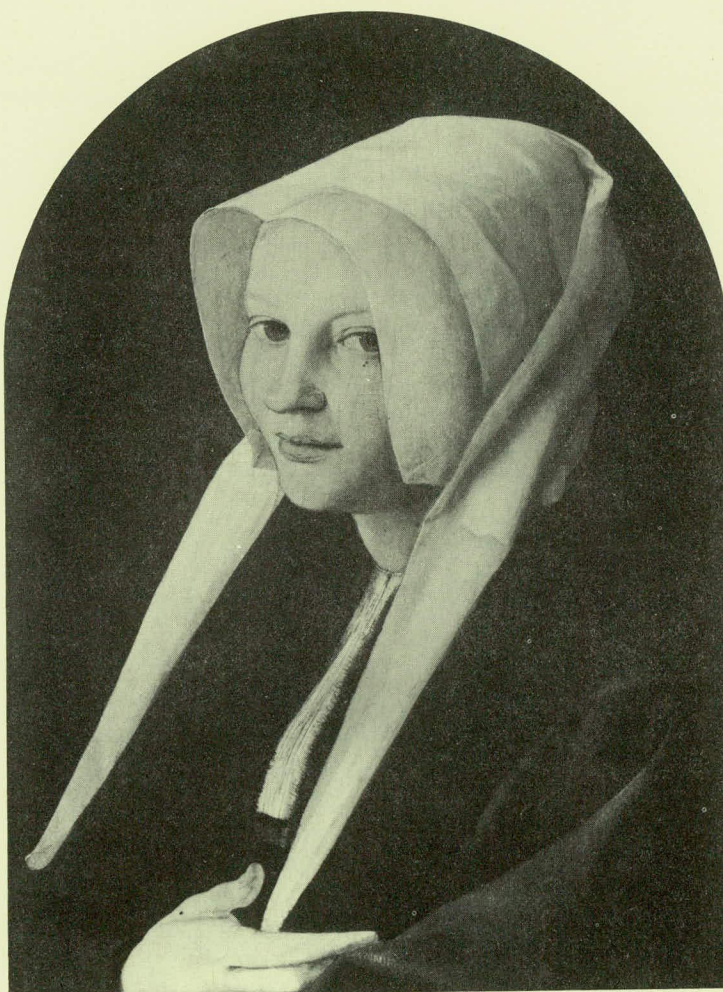
Wat hield Scorel aan deze nieuwe politieke constellatie over? Zijn latere opdrachtgevers maakten veelal deel uit van de bestuurlijke en kerkelijke kringen van het grote Habsburgse rijk nieuwe stijl. Ook zijn contacten met de intelligentia in de Noordelijke, én in de Zuidelijke Nederlanden, in steden als Breda, Leuven, Mechelen en Brussel zullen door de nieuwe eenheid gemakkelijker geworden zijn.

Volgens onze huidige normen zouden we geneigd zijn Scorel een opportunist te noemen: bij onlusten in een grotere stad onderduiken en later terugkomen als de politieke situatie geklaard is. Scorels opvattingen zullen gestrookt hebben met de nieuwe politieke situatie. Affiniteit met ideeën over zelfbestuur en onafhankelijkheid van een Utrechtse gildenpartij zal voor iemand in Scorels positie ondenkbaar geweest zijn. Zijn belangen waren die van de kanunnik, die deel uitmaakte van een klein groepje aristocratische geestelijken, dat uitgestrekte landerijen buiten het eigen immuniteitsgebied te beheren had.

Scorel schilder-kanunnik van St Marie

Ook al had Scorel in oktober 1528 zijn benoeming tot kanunnik van St Marie ontvangen, hij kon nog lang niet alle inkomsten uit deze functie trekken. Volgens de gangbare voorwaarden kon een kanunnik in de eerste vier jaren van zijn benoeming slechts over een deel van zijn prebende beschikken. Dit was een vast salaris afkomstig uit het inkomen van het kapittel. Hij moest zijn salaris delen met de erfgenamen van zijn voorganger; men werd kanunnik op een plaats die was vrijgekomen door het overlijden van een voorganger. Scorel probeert via zijn zaakwaarnemer, Willem van Lochorst, onder deze ongunstige regeling uit te komen¹¹. Een andere bindende voorwaarde voor de intrede in het kapittel was het bewonen van een der kapittelhuizen binnen het immuniteitsgebied voor de periode van een jaar. In 1530 huurt Scorel dan ook een kapittelwoning¹² (cat. nr 1).

Scorel trachtte dan wel te voldoen aan bovengenoemde voorwaarden, maar het blijft de vraag of hij ook werkelijk zijn functie als kanunnik uitoefende. Was Scorel dus priester? We weten dit niet. Maar eenmaal wordt hij als zodanig aangeduid, wanneer hem de mogelijkheid van een vicariaat bij de Mariakerk wordt voorgehouden (zie blz. 30 van deze catalogus). Was het priesterschap van een kanunnik geen dwingende eis, het celibaat was dat wel. Niettemin leefden veel kanunniken in hun aparte woonhuizen in het immuniteitsgebied rond de kerk in een huwelijkssituatie. Zo ook Scorel met Agatha van Schoonhoven, bij wie hij in 1537 vier kinderen had (cat. nr 2 en afb. 11). Er bleek nog een hindernis te zijn vòòr Scorel in de volledige rechten van het canonicaat kon treden: zijn onwettige geboorte. Hij was, zoals gezegd, een onwettig kind uit een verbintenis van de Schoorlse pastoor Ouckeyn. Alleen pauselijke dispensatie kon een oplossing voor de eisen van een wettige afstamming geven. Deze voorwaarde benadrukt de artistocratische opzet van het kapittel¹³. Bij het kapittel van St Marie konden verzachtende omstandigheden gelden wanneer de sollicitant studeerde of een academische graad had. Scorel maakt geen gebruik van deze mogelijkheden tot



11. *Agatha van Schoonhoven door Jan van Scorel, Rome, Palazzo Doria Pamphili*

dispensatie; hij tracht zijn doel te bereiken langs een andere weg. Aanbevelingsbrieven van Hendrik III van Nassau-Breda en van Floris van Egmond, stadhouder van Utrecht, openen de weg naar een volledige benoeming tot kanunnik 'ad vocem et iura capitularia', mei 1535¹⁴.

Vrij snel beginnen dan Scorels werkzaamheden naast de religieuze taken van een kanunnik. Hij gaat landgoederen in het bezit van het kapittel beheren, krijgt het toezicht op het onderhoud van de Mariakerk en regelt de aankoop van wijnen. Bij Hendrik III van Nassau doet Scorel moeite voor het herkrijgen van verloren kapittelgoederen in Gelderland. In 1545 is hij speciaal belast met de zorg voor Veluwe bezittingen, getuige zijn benaming 'Magister Velue'¹⁵. In 1541 bezoekt hij in verband hiermee Hendrik van Nassau's erfgenaam, René van Chalon (cat. nr 17), in Breda. Hij is er zes weken en het kapittel zendt hem een collega achterna om zijn verzoeken tot het herkrijgen van het grondgebied in Gelre, kracht bij te zetten¹⁶.

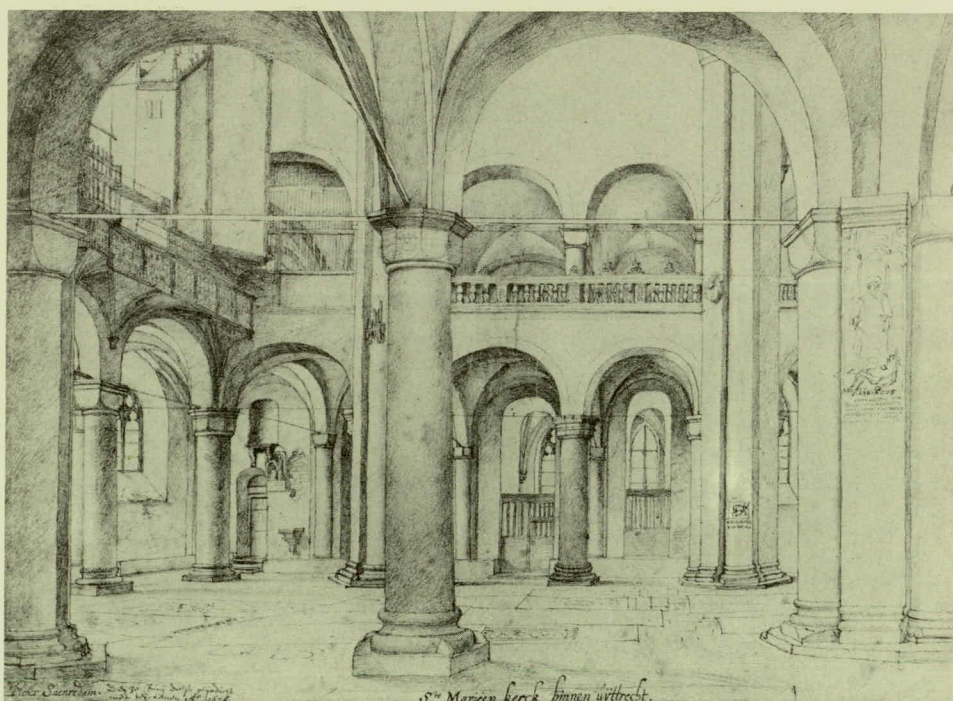
Bij een andere diplomatieke missie wordt Floris van Egmond, graaf van Buren, in IJsselstein bezocht. De deken van het kapittel van St Marie laat zich hierbij door Scorel vergezellen¹⁷. Soms resulteerden deze bezoeken in belangrijke opdrachten aan Scorel, zoals het altaar in de Bredase kerk van de Nassau's (cat. nr 46) of de drie altaren voor Jacques Coene in de abdijkerk te Marchiennes (cat. nr 30 en 32). Misschien kwam deze laatste bestelling tot stand toen Scorel in oktober 1540 in opdracht van het kapittel een dienstreis naar Frankrijk maakte voor het kopen van wijnen. Dat was niet zo onhandig bekeken; reis- en verblijfkosten werden toch door het kapittel vergoed. In 1543 wordt hij keldermeester¹⁸.

Het kapittel belastte Scorel in 1527 met het toezicht op de Mariakerk. Er wordt melding gemaakt van de talrijke diensten, die Scorel de Mariakerk bewees¹⁹. Regelmatig bezoekt hij de architect van de kerk; ze drinken wijn, inspecteren het dak van de kerk en kijken de rekeningen na²⁰.

Voor het schilderen van de vier vleugels van het in hout gesneden hoogaltaar van de Mariakerk wordt Scorel een beloning binnen het kapittel van St Marie toegezegd, zo

weet Van Mander te melden²¹. Mogelijk is Scorel al vóór zijn Haarlemse reis aan de altaarvleugels begonnen. Na zijn terugkeer in 1531 geeft het kapittel Scorel nog één jaar om bepaalde schilderwerkzaamheden af te maken²², een voorwaarde die duidelijk te maken heeft met zijn toetreden tot het kapittel.

Nog in 1545 werkte hij aan het grote altaar, kennelijk is toen pas het tweede stel luiken toegevoegd. Jacob Nobel, de schilder, heeft ze verguld²³. Scorels assistenten, zijn 'famuli' krijgen ook een bedrag uitbetaald (zie blz. 23 van deze catalogus). De langdurige werkzaamheden duiden ook wel op de omvang van het altaar, waarvan een vage beschrijving door Van Mander gegeven wordt. Op de buitenluiken in gesloten stand moeten de Heilige Familie en de geknielde keizers Koenraad en Hendrik IV, de stichters van de kerk, afgebeeld geweest zijn. Het tweede stel luiken schijnt aanvankelijk onvoltooid te zijn gebleven en in de plaats hiervan heeft Scorel provisorische schilderijen van waterverf op doek gemaakt (zie blz. 43 van deze catalogus). Eén hiervan was een voorstelling met het Offer van Abraham. Volgens Van Mander werd dit doek in 1549 door Filips aangekocht, bij zijn bezoek aan Utrecht, en mee naar Spanje genomen²⁴.



12. Interieur van de Mariakerk door Pieter Saenredam, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst

Het kapittel laat Scorel in 1543 een oksaal, een koorafsluiting (afb. 12), in de kerk ontwerpen (cat. nrs 3 en 4). Waarschijnlijk kwamen omstreeks dezelfde tijd de ontwerpen voor vensters in het noorder- en zuidertransept klaar in opdracht van kanunnik Hubert Edmond Buchelius, oom van Arnold (cat. nr 40). Arnold Buchelius, voorzag de tekeningen van een uitgebreide annotatie. Misschien dateert uit deze periode ook wel Scorels ontwerp voor de stier, die afgebeeld moet worden op een pijler in de Mariakerk. Volgens de overlevering hield deze stier verband met de fundering van de kerk op dierenhuiden (cat. nr 5). In 1560 brengt Scorel het tenslotte tot vice-deken van het kapittel²⁵.

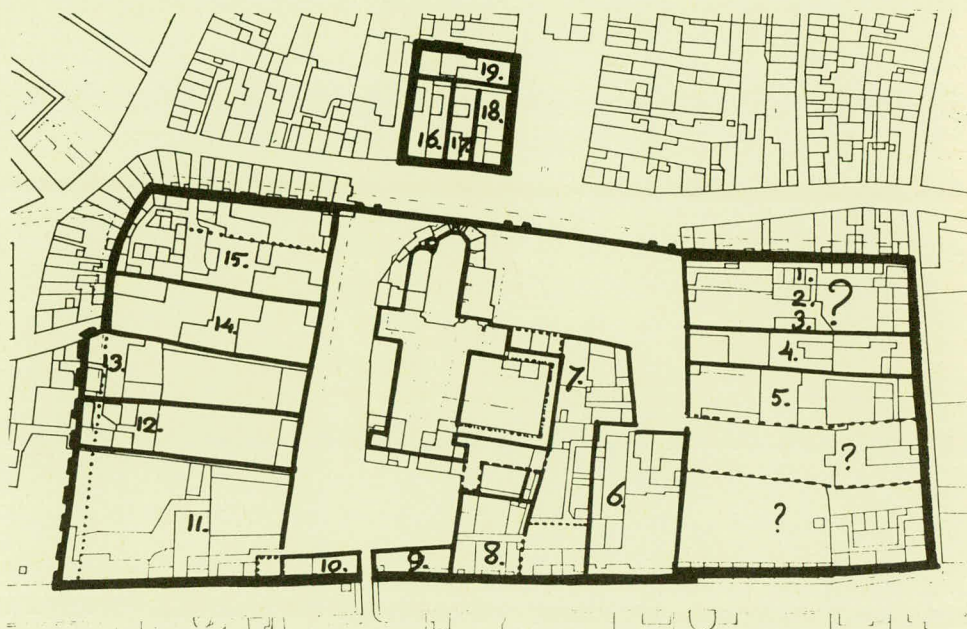
Verdwenen altaarstukken

In 1550 krijgt Scorel vanuit Delft de opdracht mee te werken aan een nog ambitieuzer project: de uitvoering van het hoogaltaar van de Delftse Nieuwe Kerk. Op verzoek van de kerkmeesters zendt hij de maten van het hoogaltaar uit de Utrechtse Domkerk aan de hand van uitgemeten touwtjes. Dit altaar was in 1497 voorzien van luiken, die door Ernst van Schaeyck met zeven taferelen uit het leven van Christus beschilderd waren. Mogelijk bestond het middengedeelte, evenals het altaar in de Mariakerk, uit houtsnijwerk. Het Delftse altaarstuk moest volgens de opdracht van de kerkmeesters 'in magnificentie het hoogh auterstuck van den aerchts-bisschoppelijcken dom tot Utrecht overtreffen'. Omdat het contract gepubliceerd werd in een beschrijving van de stad Delft uit 1667, weten we ook de maten van het Domaltaar: 2.40 m. hoog en 2.35 m. breed en die van het Delftse altaar $\pm$ 3.60 m. hoog en 3.00 m. breed²⁶ (cat. nr 6).

Scorels Utrechtse huizen

Behalve de werkzaamheden op het gebied van bestuur en beheer, die voortvloeien uit zijn kanunnikschap en het leiden van een grote en productieve schilderswerkplaats, was Scorel nog actief op veel meer terreinen. Hij ontplooit deze activiteiten voor een deel in zijn Utrechtse huizen. Scorel bezit zowel binnen als buiten het kapittelgebied een aantal woonhuizen. Uit hoofde van zijn functie woont hij binnen de immuniteit van St Marie. In oktober 1528 is hij als kanunnik geïnstalleerd. Het is bekend dat hij in 1530 een huis in Utrecht huurt en wel het huis claustraal bekend als nr 14, gelegen aan de noordkant van de Mariakerk, ter hoogte van de tegenwoordige herensociëteit (afb. 13). Hij betaalt zijn huur deels in natura: met een schilderij²⁷ (cat. nr 1). Een jaar later koopt hij na de dood van een mede-kanunnik diens claustraal huis nr 8, dat lag tegen de westwal van de stad achter de kloostergang van St Marie²⁸. Negen jaar later verruult hij dit voor het claustraal huis nr 13, nu aan de noordkant van de kerk, het tegenwoordige huis Achter Clarenburg 2²⁹. Tot aan zijn dood heeft hij daar gewoond.

De verkoop en huur van claustrale huizen was gebonden aan een aantal beperkingen. Ze



13. Plattegrond van de immuniteit van St Marie met claustrale huizen. Tekening door A.F.E. Kipp naar G.G. Calkoen

mochten eigenlijk alleen aan leden van het kapittel worden verhuurd of doorverkocht. De grond bleef eigendom van het kapittel. Deze ruime woonhuizen - hier en daar zijn nog restanten van de oorspronkelijke indeling bewaard gebleven, onder andere in Achter Clarenburg 2 - waren met enige luxe ingericht. Hiervan getuigen de bewaarde inventarissen. Ze waren geschikt voor het voeren van een uitgebreide huishouding en boden alle ruimte aan de gezinnen die de kanunniken erop nahielden. Scorel moet ook buiten het immuniteitsgebied een huis bezeten hebben, althans een deel daarvan. Het lag aan de Nieuwe Gracht bij het Servaasklooster in het zuiden van de stad en strekte zich met zijn erf uit tot aan de Lange Nieuwstraat³⁰. In 1551 verkocht hij het (cat. nr 7). Zouden hier de altaren voor Marchiennes geschilderd zijn?

Organisator van intochten

Misschien werden in het huis op de Nieuwe Gracht ook de voorbereidingen getroffen voor de feestelijke intochten in Utrecht van Karel V in 1540 en van diens zoon Filips in 1549. Deze intochten hadden, min of meer in navolging van de triomftochten in het antieke Rome, vooral een politieke betekenis. Ze gaven het stadsbestuur gelegenheid allerlei wensen aan het adres van de bezoekende vorst te richten. Bovendien was het mogelijk haar positie ten opzichte van de politieke ideeën van de vorst voor het volk te verduidelijken. De intocht had dus propagandistische aspecten. Deze werden duidelijk in politieke leuzen en wapenspreuken, tekstfragmenten of afbeeldingen, die op erepoorten en podia werden aangebracht. 'Sprekende' beelden - van papier maché - op straten en pleinen vertolkten de roem van de vorst. Op de podia voerden acteurs tafereelen op met een allegorische betekenis. Veel teksten waren in het Latijn. De lokale intelligentia kreeg zo alle kans haar kennis van klassieke literatuur en mythologie tentoon te spreiden³¹. Scorel, die veel contacten had met zijn intellectuele tijdgenoten, ontving de tekstfragmenten van zijn vrienden.

In correspondentie werd over de inhoud ervan van gedachten gewisseld³². Als bolwerk van de Habsburgse macht trok Utrecht, na alles wat er gebeurd was, meer dan men zou verwachten, al haar registers open om de nieuwe machthebber te huldigen. Van Scorels aandeel aan de intocht van 1540 weten we weinig, maar misschien is hij pas na de intocht naar Marchiennes afgereisd. De intocht vond half augustus plaats, Scorel reisde in oktober 1540 naar het zuiden. Van de Utrechtse feesten zijn enkele beschrijvingen bewaard in het Latijn en het Nederlands. Het zijn kleine boekjes, een soort feestwijzers, die onder het publiek verspreid werden en de ingewikkelde vertoningen en de verzen toelichten. Uit een latere beschrijving op rijm weten we wel iets van Scorels aandeel. Op het Janskerkhof, waarschijnlijk nabij het huis van de domdeken Van der Voort, waar de keizer logies had, was door Scorel een groot beeld van Invidia - de Afgunst - opgesteld (cat. nr 8). Bij de aankomst van de keizer op het plein ging het beeld in vlammen op: 'Zo verdwijnt menselijke afgunst als sneeuw voor de zon bij de komst van de grote keizer'. Voor de vier zijden van het voetstuk van het beeld had Cornelius Valerius een Latijns gedicht geschreven. Deze docent in het Latijn onderhield vriendschappelijke contacten met Scorel. Hij is een typische vertegenwoordiger van het humanistenmilieu, waarin Scorel zich thuis voelt.

Grote feesten zijn er in 1546, wanneer Karel V in Utrecht een bijeenkomst van de orde van het Gulden Vlies houdt. Valerius stuurt Scorel de dag na de optocht van de ridders naar de Domkerk een gedeelte van zijn welkomstdigtheid³³.

Het is goed mogelijk dat al deze manifestaties op touw gezet werden om de vijandelijke gevoelens van de Utrechters ten opzichte van de nieuwe landsheer af te zwakken.

In 1549 is Scorel weer betrokken bij de intocht van Filips, die door zijn vader Karel V als toekomstig landsheer in de Nederlanden gepresenteerd wordt. De reis was natuurlijk van politieke betekenis, want deze had tot doel de Bourgondische macht te bestendigen; de 'Pragmatieke Sanctie', gelijke erfopvolging in alle gewesten, was in hetzelfde jaar afgekondigd. Met een groot gevolg bezocht de kroonprins Antwerpen, waar een van de omvangrijkste intochten van de eeuw georganiseerd werd, en daarna alle belangrijke steden in de Nederlanden³⁴. In het Noorden haalde Utrecht het meeste uit. Jan van Scorel werd verzocht de organisatie en de ideeën voor de thema's op zich te nemen. Hij was het intellectuele brein achter de decoraties op straten en pleinen en waarschijnlijk ook van de tonelen, de tableaux vivants en de teksten, die werden gespeeld en uitgesproken. Scorel ontving van stadswege als beloning een aantal meters fluweel en een zilveren beker (cat. nr 9). Het raadslid Frans Boogaard (cat. nr 10) zorgde voor de financiële afwikkeling van de intocht; het totaal van de kosten was 2610 pond³⁵. Van deze intocht weten we veel, omdat alles werd vastgelegd en gepubliceerd door een reisgenoot van Filips, die als officieel kronieker was aangesteld. Deze schrijver, J. Calvette de Estrella, somt weliswaar allerlei facetten van het werk van Scorel op - hij was goed ingelicht -, maar hij rept vreemd genoeg met geen enkel woord over diens aandeel aan de intocht (cat. nr 11). Scorel heeft de medewerking gehad van de Utrechtse stadsarchitect Willem van Noort. Deze bouwt stellages in de stad en het bordes voor de kroonprins, waarop de huldigingseed wordt afgelegd. Van Noort vervult verder met Scorel een centrale rol in een aantal andere projecten, waardoor de laatste buiten het traditionele kader van de kunstgeschiedenis wordt geplaatst.

Waterbouwkundige projecten

In juni 1549 besluiten de stadsarchitect Van Noort en Scorel om samen een aantal waterbouwkundige projecten te ondernemen. Er volgen verzoeken aan de raad van Utrecht om financiële steun voor apparatuur en een baggerschip om de Vecht en de Rijn op niet nader aangeduide plekken beter bevaarbaar te maken (cat. nr 12). Dit baggerschip moet een ongeluksschip geworden zijn. Tussen de beide ondernemers breken conflicten uit over de bouw. Van Noort geeft altijd hetzelfde antwoord: 'laet my dair voir zorgen', maar hij doet niets. Scorel krijgt nooit het bestek te zien en heeft al allerlei reiskosten gemaakt voor er maar één nagel in het schip geslagen is. Als het vaartuig eindelijk zover is dat het voor de burgemeesters gedemonstreerd kan worden, breekt er een onmisbare bout. Een demonstratie in de 'Weerd' mislukt ook al. Scorel beklaagt zich dat Van Noort zich niet aan het geleverde model heeft gehouden en dat de baggerbakken te diep steken om te functioneren. Als Scorel tenslotte met Jan van Oey, opzichtertimmerman van de Mariakerk, op de werf verschijnt, geeft Van Noort niet thuis³⁶ (cat. nr 13). Scorel werkt tegelijkertijd met Van Noort aan een tweede project. Hierbij zijn ze overeengekomen om als partners de Zijpe in Noord-Holland te gaan bedijken en droog te maken. Een derde vennoot is Swaen, drossaard van de Utrechtse Vredenburg. In een overeenkomst geven de deelnemers al meteen het nieuw te winnen land een naam: Schoorland en Swaenoortsdijk³⁷. Zowel voor dit werk als voor de nieuwe baggermethoden heeft Scorel in 1551 een keizerlijk octrooi aangevraagd en gekregen op nog een

nieuwe vinding. Waarschijnlijk gaat het om een nieuw en goed hechtend bouw materiaal dat met ons huidige beton vergelijkbaar is. Volgens het octrooi is het een mengsel van stenen en cement dat niet alleen voor dijkwerken, maar ook voor havenhoofden, forten en bolwerken in of onder water te gebruiken is. Ook voor kelders, putten en waterreservoirs is dit materiaal toe te passen³⁸. Zou er verband liggen tussen de deelname van de drossaard van het Vredenburg aan de groep bedijkers en de toegepaste metselmethode in de splinternieuwe Vredenburg? Heeft Scorel gekeken naar het metselwerk van deze fraai afgewerkte 'bunker' of misschien zelfs zijn materiaal daar al eerder laten verwerken? Een aantal waterreservoirs en putten zijn, naar onlangs gebleken is, van buitengewoon fraai afgewerkt metselwerk voorzien. Om dit octrooi te verkrijgen moest Scorel een bouwswel, waarin dit materiaal verwerkt was, oprichten '... ter plaatse van de Zijpe bij 't Hontsbosch in Holland...'. Voorwaarde was dat dit bouwswel het moeilijke winterseizoen moest kunnen doorstaan³⁹. Ook dit project leverde Scorel financieel niet op wat hij er waarschijnlijk van verwachtte.

Al in de 14de en 15de eeuw waren er pogingen gedaan de doorbraak tussen Noord- en Zuiderzee in de kop van Noord-Holland met dijken te dichten⁴⁰. Het omringend grondgebied werd dagelijks overstroomd. Het water bleef zeer ondiep doordat het getij steeds zandlagen aanvoerde, vandaar dat het aantrekkelijk was om te proberen dit land aan te winnen⁴¹. Volgens het octrooi genoot Scorel grote vrijheid om te doen wat hij wilde, maar voor de kosten moest hij zelf opdraaien. Er werd overigens wel een speciale heffing opgelegd aan de bewoners, die in de buurt van het droog te maken gebied woonden. De aanleg van de nieuwe dijk begint in mei 1552; in januari '53 slaan delen bij een springvloed weg en grote reparaties zijn nodig. Dan arriveert een Brabantse bedijkingsexpert, Andreas Vierlingh. Aan hem danken we een boeiend en gedetailleerd verslag over de pogingen tot inpoldering - de bijlagen met de kaarten zijn helaas verloren gegaan (cat. nr 14). Nadat Van Noort zich uit het project teruggetrokken heeft, wordt Nicolaas Nicolai, broer van Janus Secundus (zie blz. 40 van deze catalogus), Scorels partner. Hij zal aan dit project failliet gaan. Na de droogmaking in 1553 volgen procedures over de verdeling van het land. Een nog bewaarde getekende plattegrond van dit gebied uit het midden van de 16de eeuw beeldt een reeks gegevens af, die Vierlingh in zijn tractaat naar voren brengt (cat. nr 15). Er is nog een tweede kaart waarop nog meer staat aangegeven: het verkavelde land. Het gebied om de geplande parochiekerken heet Nova Roma - genoemd naar de pelgrimskerken van Rome (cat. nr 16). Schoorland en Nova Roma; de 'Leonardo van het Noorden' had geen zinnvoller associatie met het vroegere arbeidsterrein uit zijn leertijd kunnen oproepen.

Scorels maecenassen: Nassau en Egmond

Met het leven van Leonardo da Vinci zijn aristocratische opdrachtgevers en geleerden verweven en evenzo is dit het geval bij Scorel. Bij Italiaanse renaissancekunstenaars zijn het figuren als Sforza, Borgia of Frans I van Frankrijk, bij de Utrechtse schilder-kanunnik zijn het de Bredase Nassau's en de Egmonds. Dit werd in het voorgaande al terloops vermeld. Leden van beide families bekleden belangrijke posten in het land: die van stadhouder, veldheer of bisschop.

Voorals Breda kan gelden als Noordnederlandse kern van de verspreiding van Italiaanse renaissance-vormen. Het prinselijk paleis - een Italiaanse architect Tomaso Vincidor da Bologna werd voor de bouw aangetrokken - en de monumentale graftombe in de Grote Kerk tonen dit aan. Het is duidelijk dat Scorels veelzijdigheid, waartoe een verblijf in Italië had bijgedragen, daar hoog werd aangeslagen⁴².

Scorel kreeg de opdracht voor het Bredase altaarstuk *De vinding van het ware kruis* (cat. nr 46) waarschijnlijk via zijn onderhandelingen over kapittelgronden in Gelre met René van Chalon (zie blz. 33). Deze erfgenaam van de bezittingen van zijn vader Hendrik III van Nassau-Breda (1483-1538) (cat. nr 17) en van zijn moeder, die het prinsdom Orange inbracht, werd kort na de onderhandelingen door keizer Karel tot stadhouder van Gelre benoemd. Een jaar later, in 1544, erft Willem van Nassau, prins Willem I van Oranje, bij de dood van zijn oom al diens bezittingen. Een aantal van de stadhoudersschappen wordt dan aan hem overgedragen. Over contacten tussen Scorel met de toen nog zeer gefortuneerde Willem van Oranje is overigens niets bekend.

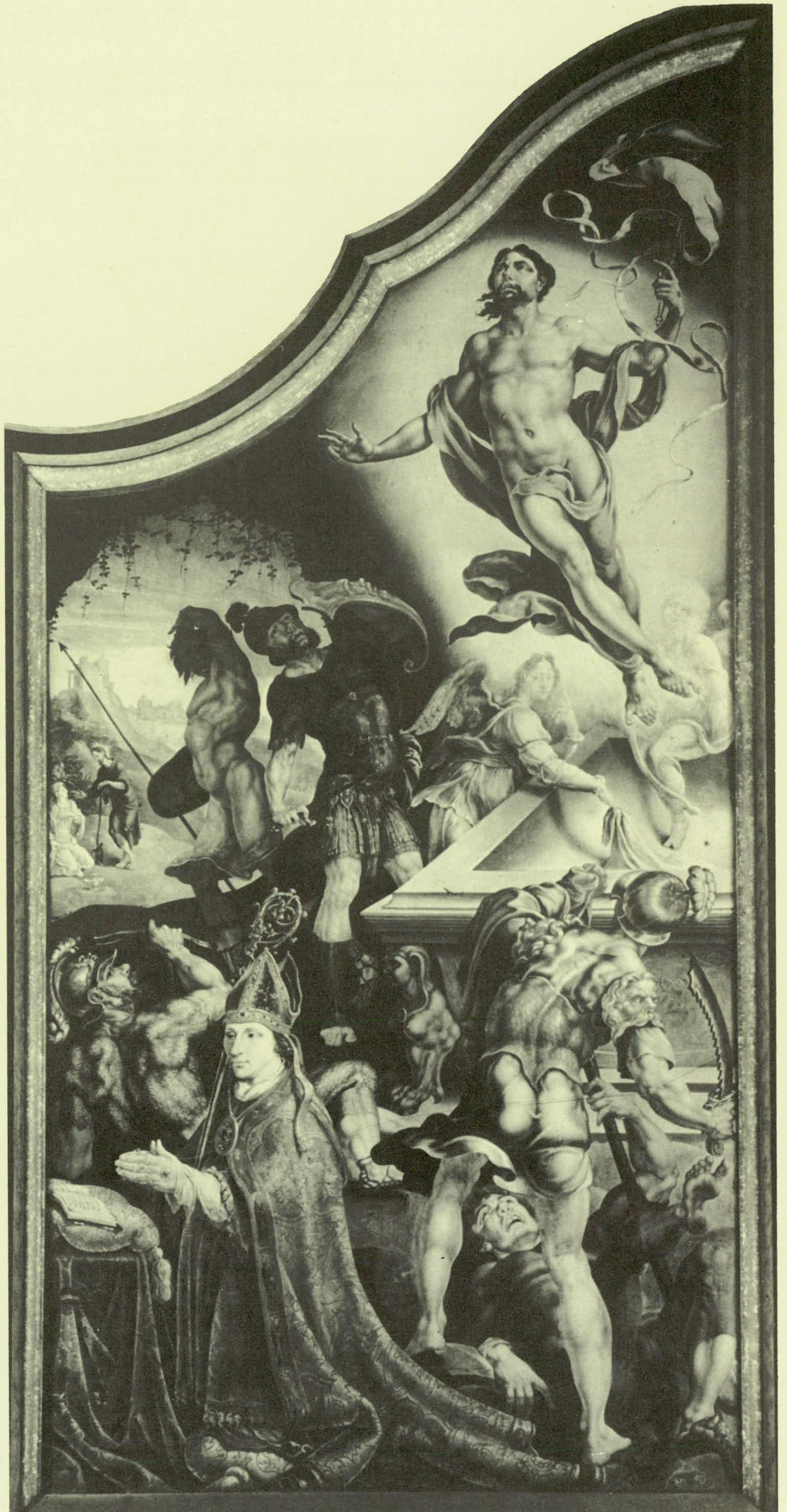
Leden van de Egmondfamilie, die Scorel al vanaf het begin van zijn loopbaan beschermden, hebben ook een bescheiden rol als maecenas gespeeld. Floris van Egmond introduceert Italiaanse kunstenaars in de Nederlanden. Architect Pasqualini voltooit de omwalling van Buren, de verblijfplaats van de stadhouder, en hij bouwt de kerktorens van IJsselstein en vermoedelijk ook die van Buren, beide waarschijnlijk in diens opdracht. In 1539 ontvangt Van Egmond Scorel, die als kanunnik een diplomatiek bezoek brengt aan Buren⁴³. Ook met de abt van Marchiennes onderhoudt deze Van Egmond contacten. Er bestaat correspondentie over het legeren van troepen, over een proces en over de schenking van edelstenen en een stuk van een narwaltand aan de abt van

Marchiennes⁴⁴. Het is best mogelijk dat Jan van Scorel door Floris van Egmond bij Jacques Coene, de abt van Marchiennes is aanbevolen. Het contact tussen Scorel en Coene kan de opdracht voor de altaarstukken (cat. nr 30) tot gevolg gehad hebben. Floris' bloedverwant, George (Joris) van Egmond (afb. 14), zoon van Jan I van Egmond



14. George van Egmond, detail van *De bewening van Christus* door Jan van Scorel (?), Utrecht, Centraal Museum

heeft waarschijnlijk mede door zijn positie als bisschop van Utrecht, in nauwe relatie tot Scorel gestaan. George is in 1504 in Egmond geboren, studeert zoals veel leden van de Noordnederlandse adel in Leuven en ontvangt er als protégé van Karel V een canonicaat. Later krijgt hij als abt de inkomsten van de abdij van St Amand bij Doornik⁴⁵. Toen Van Egmond dertig jaar oud was benoemde de keizer hem tot bisschop van Utrecht. Dit als 'gebaar' in de richting van de Noordnederlandse adel, die zich steeds ten opzichte van het Zuiden op het tweede plan gesteld voelde. De inkomsten van de Utrechtse bisschop waren sterk verminderd, omdat het wereldlijk gezag hem ontnomen was. De keizer stelde Van Egmond echter ruimschoots schadeloos. Ook als bisschop en abt kon hij zijn maecenaat toen nog uitoefenen. Er zijn schenkingen te vermelden van ramen aan de Utrechtse Palmtempel, de Goudse Janskerk, de Haarlemse Bavo en de Haagse Jacobskerk. Ook werd een opdracht voor een altaar in de Alkmaarse Grote Kerk aan Maerten van Heemskerck verstrekt. Het is nu te zien in Linköping (afb. 15). Het bisschoppelijk kasteel te Wijk bij Duurstede, schenkt de keizer in 1545 aan George van Egmond. Jan van Oey, verbonden aan de Mariakerk en Willem van Noort, de Utrechtse stadsarchitect, voeren de verbouwingen in opdracht van George van Egmond uit.



15. Het altaar voor de Grote kerk te Alkmaar door Maerten van Heemskerck, binnenzijde van het rechter luik, thans Linköping, Dom

Rekeningen voor een orgel en van gouden en zilveren vaatwerk voor de kapel van het kasteel, geven blijk van de prachtlievendheid van de bisschop⁴⁶. Jan van Scorel heeft al omstreeks 1535 een portret van hem gemaakt (cat. nr 18)⁴⁷.

George van Egmond en Janus Secundus

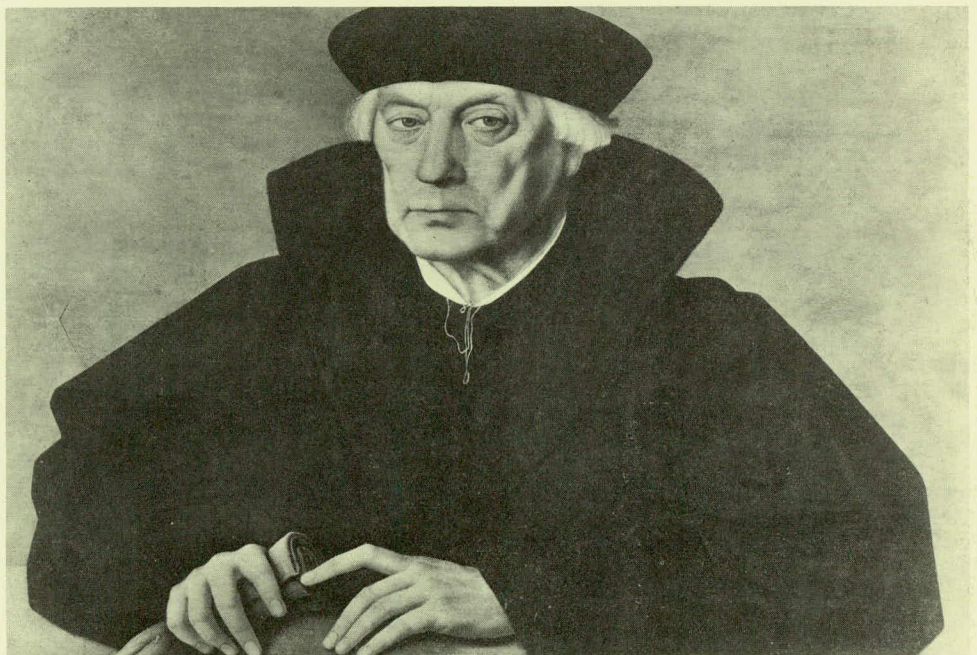
Uit de contacten van bisschop George met de renaissance-dichter Janus Secundus, auteur van de 'Basia' (de Kusjes), die op zijn beurt weer bevriend was met Scorel, blijkt dat we met één en dezelfde kleine intellectuele kring te maken hebben. Secundus, die vanaf 1534 in Spanje verblijft, is op verzoek van keizer Karel V mee naar Tunis getrokken. Door ziekte gedwongen reist hij terug. Bisschop George had hem aangeboden om zijn secretaris in Doornik te worden. Kort na zijn aankomst in 1536 sterft hij daar. Scorel schildert Secundus' postuum portret in opdracht van de bisschop, die het laat opnemen in een grafmonument in de abdij van St Amand⁴⁸ (cat. nr 19). In de Utrechtse Domkerk bevindt zich Georges cenotaaf (afb. 16). Het is een triomfboog, geïnspireerd op



16. Grafmonument van bisschop George van Egmond, Utrecht, Dom

het Romeinse type. Het tongewelf en het entablement steunen op pilasters, die met grotesken en arabesken gedecoreerd zijn.⁴⁹ Een schildje met het jaartal 1549 herinnert aan de Utrechtse intocht van Filips uit hetzelfde jaar, wanneer in Utrecht opeens typische renaissance-motieven opduiken en vandaar verder verspreid worden. De bisschop laat het monument van zijn eigen devies voorzien 'Pietatem Exerce', zoals hij dat ook bij zijn portret op penningen laat vermelden (cat. nr 22). Steven van Herwijck bijvoorbeeld, een van de belangrijke medailleurs uit de Noordelijke Nederlanden, heeft twee penningen met de beeldenaar van Van Egmond ontworpen (cat. nrs 21 en 22). Scorel en George van

Egmond hebben deze belangstelling voor numismatiek (penningkunde) trouwens gemeen. Als oudheidkundige correspondeert de kunstenaar met de bekende numismaten en penningsnijders van zijn tijd. Hij bezit ook een penningenkabinet, dat door zijn tijdgenoot Hubert Goltzius bezocht is⁵⁰. Zo zendt Janus Secundus, die een aantal fraaie plaquettes van beroemde tijdgenoten maakte, in 1533 een penning aan Scorel met het portret van Jean II Carondelet, aartsbisschop van Palermo (afb. 17). Scorel had deze prelaat al enige jaren tevoren geportretteerd en Secundus vraagt hem nu zijn oprecht oordeel over de plaquette. In dezelfde brief wordt Scorel zijn opinie over de penning met Julia, Secundus' geliefde, gevraagd. Deze penning is in Romeinse trant uitgevoerd⁵¹. In 1533 heeft Secundus, toen hij 22 jaar oud was, Scorel in Mechelen ontmoet (cat. nr 20). Uit de voor die tijd typerende spitsvondige correspondentie, alles in het Latijn natuurlijk, blijkt een hartelijke verstandhouding. Tweemaal heeft Scorel van de beroemde dichter-medailleur Secundus een portret gemaakt: bij zijn leven en na zijn dood in opdracht van George van Egmond. Een copie van dit laatste portret is bewaard gebleven (cat. nr 19).



17. Jean II Carondelet door Jan van Scorel, Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Het is overigens wel verhelderend dat Secundus in de hierboven genoemde brief Scorels voorspraak verzoekt bij Hendrik III van Nassau-Breda: 'Ik weet beroemde vriend dat ge vertrouwelijk omgaat met de Heer van Nassau'. Deze uitlating klopt ook zeer wel met Van Manders constatering dat Scorel 'seer ghemeensaem en aenghenaem was by alle groote Heeren van Nederlandt'.

Scorel archeoloog, restaurateur en dichter

Biografen schetsen nog meer facetten van Scorels brede belangstelling; ze zijn moeilijk te controleren op hun juistheid. We zouden kunnen noemen Scorels reis naar Brussel om aan het hof fragmenten van het fort Brittenburg te tonen⁵², dat in 1552 boven water kwam, en een bezoek in 1550 aan Gent, toen Scorel met Lancelot Blondeel aan de restauratie van Van Eycks *Lam Gods* begon. 'Met zoveel liefde hebben ze het veelluik gereinigd, 'dat zy dat constich werk in veel plaetsen ghecust hebben'. De kronikeur heeft kennelijk het verhaal van Scorel zelf gehoord. Bij Scorel thuis in Utrecht heeft hij uit de zilveren beker gedronken, die de schilder als beloning gekregen had voor de restauratie⁵³. Van Mander somt nog een aantal activiteiten op, die passen in het imago van de aristocratische kunstenaar-hoveling, want daaraan beantwoordt Scorel zeker. Hij musicceert, schrijft als dichter of rederijker aardige epigrammen, toneelstukjes en liederen. Hij schiet met de handboog en spreekt ook vloeiend Latijn, Italiaans, Frans en Duits. Al deze activiteiten hebben Scorel volgens het principe dat 'kunst adelt' op een hoger maatschappelijk niveau gebracht dan zijn onwettige geboorte ooit zou rechtvaardigen.

Het grafmonument in de Mariakerk

Scorel is een van de weinige 16de eeuwse kunstenaars in de Nederlanden geweest, die een eigen grafmonument kreeg, waarin zelfs zijn portret was opgenomen, geschilderd door Anthonie Mor, zijn beroemdste leerling (cat. nr 24). Deze cenotaaf werd geplaatst in

de Utrechtse Mariakerk. In Duitsland bijvoorbeeld heeft Dürer en in Italië hebben Titiaan en Michelangelo dit eerbewijs ontvangen.

Hoe het monument eruit zag, weten we door Arnold Buchelius: hij heeft het beschreven en getekend (cat. nr 23). Latijnse inscripties wijzen erop dat het verschil tussen de mensen in het aanschijn van de dood wegvalt.

Op ongelijkheid duidt misschien de prachtlievendheid van het monument; op gelijkheid duidt wel een droge vermelding in de rekeningen van de Dom van een betaling van zes stuivers voor het driemaal luiden van de klok van de kerk op 11 december 1562 voor Jan van Scorel⁵⁴.

Noten

1. Zie voor de signatuur, de datum en Scorels huismerk, Faries 1975, 205 noot 30
2. Meijer 1974, 62-68
3. Hoogewerff 1923, 38-39
4. Hoogewerff 1923, 42, 116-117
5. Van Gelder 1918, 178
6. Vente 1956, 154;
Faries 1970, document nr 1
7. Hoogewerff 1923, 41-42, 115-116
8. Buchelius 1928, 29-30
9. Faries 1972, document nr 6 en 10
10. Gosses 1974, 260
11. Faries 1970, 7, 13
12. Faries 1970, 5, 14
13. Faries 1970, 8
14. Faries 1970, 15-18
15. Faries 1970, 7, 21
16. Hoogewerff 1923, 81-82;
Faries 1970, 8-9, 19
17. Faries 1970, 18
18. Faries 1970, 7, 20
19. Hoogewerff 1923, 42
20. Faries 1970, 15
21. Van Mander 1604, fol. 236r
22. Hoogewerff 1923, 72;
Faries 1970, 14
23. Van Gelder 1966-1967, 27;
Faries 1970, document nr 1
24. Van Mander 1604, fol. 236r
25. Faries 1970, 23
26. Van Bleyswijck 1667, 247
27. Faries 1970, 14
28. Idem; zie ook de doctoraalscriptie van Kipp 1974
29. Faries 1970, 18
30. Faries 1975, 202, noot 11
31. Snoep 1975, 9-15
32. De Vocht 1957, 38-39
33. Idem
34. Snoep 1975, 18-21
35. Snoep 1975, 20
36. De tekst getranscribeerd bij Muller 1880-1881, 247-250
37. Muller 1880-1881, 250-252
38. Muller 1880-1881, 243;
Van Gelder 1918, 180
39. Faries 1972, document nr 62
40. Zie voor zeer uitvoerig beeld van de bedijkingswerkzaamheden bij de Zijpe, de verschillende contracten en octrooien en talrijke typografische bijzonderheden in het proefschrift van Faries 1972, Appendix III
41. Schoorl 1973, 140 e.v.
42. Van Luttervelt 1962, 55-104
43. Faries 1970, 9-18
44. Van Gelder 1966-1967, 27-28
45. Desilve 1906-1907, 515-544;
Van de Ven 1959, 87-99
46. Van Gelder 1917, 188-191
47. Wescher 1957, 259-265
48. Dekker 1970-1971, 342-354
49. Haslinghuis en Peeters 1965, 369-370
50. Faries 1975, 211 noot 66
51. Sterck 1921, 213-224;
Van Gelder 1938, 1-30;
Goossens 1970, 50;
Dekker 1970-1971, 342-354
52. Calvete de Estrella 1551, fol. 268v-269r
53. Hoogewerff 1923, 126
54. Faries 1970, 24

Techniek van de schilderkunst en natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen

Inleiding

Het onderzoek van schilderijen blijft meestal in hoofdzaak beperkt tot de voorstelling, de stijl en de historische achtergrond. Dat wil zeggen, de kennis van de materialen en de wijze waarop die gebruikt zijn, krijgen nog steeds weinig aandacht van de kunsthistoricus. Bij de studie van bouwkunst en kunstnijverheid is het onderzoek naar het verband tussen stijl en techniek al lang niets nieuws meer.

In geschreven en gedrukte bronnen, zoals archiefstukken, tractaten over schilder-technieken, kunstenaars-biografieën en literatuur uit die tijd, zijn allerlei gegevens over de technische kanten van de schilderkunst te vinden.

De oudste geschriften op dit gebied, van Vitruvius en Plinius, ontstonden in Rome rond het begin van onze jaartelling. Vanaf het eind van de 15de eeuw werden deze tractaten gedrukt en zij kregen grote bekendheid.

In de 10de en 11de eeuw volgden pas tractaten van Heraclius en Theophilus, die meer op de schilderkunst betrekking hebben. Verdere specialisatie zien we in de 14de en 15de eeuw bij Johannes Alcherius en bij Johannes Le Bègue.

In de Italiaanse Renaissance verschijnen de beroemde boeken van Cennino Cennini, Leone Battista Alberti en Leonardo da Vinci. Voor de 16de eeuw zijn vooral Albrecht Dürer, Giorgio Vasari, Lodovico Guicciardini, Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini van belang.

Bronnen over de werkwijze en technieken van Scorel

De systematische studie van het technische proces, waarin schilderijen van Jan van Scorel tot stand komen, is van recente datum. Een intensieve samenwerking tussen kunsthistoricus en fysicus, Molly Faries en J.R.J. van Asperen de Boer, heeft geleid tot resultaten die ons een betere, maar vooral objectievere kijk op het oeuvre van Scorel verschaffen¹.

Specifieke gegevens over de werkwijze en de technieken die Jan van Scorel bij het schilderen gebruikt, zijn niet gemakkelijk aanwijsbaar. Uit een contract dat Scorel in 1550 afsluit (cat. nr. 6) kunnen we opmaken dat hij een tekening op papier maakt met opgave van de maten. Ook de wijze van betalen en de voorstellingen worden hierin vastgelegd. Een schrijnwerker krijgt een aparte opdracht voor de omraming van het altaar. Deze besteedt een jaar aan de uitvoering hiervan, mogelijk omdat er geen tijdslimiet is vastgelegd².

In verband met de techniek zijn de gegevens die Carel van Mander vermeldt in zijn 'Schilder-Boeck' uit 1604 van belang voor het werk van Scorel. In de levensbeschrijving van Jan van Scorel schrijft hij onder meer:

'maeckte/in Nederlandt gecomen wesende/nae dit betreck een schoon Schilderije van *Olyverwe*' (fol. 235 v.)³;

't' Utrecht by een Deken van Oudemunster/geheeten Lochorst, een Hoofs Heer/en groot Constbeminder. Voor desen maeckte hy verscheyde stucken van *Water en Olyverwe*' (fol. 235 v.);

'D'ander twee deuren (= luiken voor het hoogaltaar van de Mariakerk te Utrecht) bleven eenen tijt van Jaren onder handen: middeler tijt schilderde hy eenen *doek* van *Water-verwe*/so groot als beyde deuren waren' (fol. 236) en

'Daer plagh oock te wesen een stuck van zijn werck t'Haerlem in de groote Houtpoort op *de muer*/doch is al vergaen' (fol. 236 v.).

Van schilderijen op de muur en op doek zijn geen voorbeelden.

In zijn biografie over Maerten van Heemskerck schrijft Van Mander:

'Dan alsoo doe ter tyt Ian Schoorel seer gheruchtich was/hebbende een *onghemeen schoonder nieuw manier van wercken uyt Italien* ghebracht . . .' (fol. 245).

Een verwante opmerking maakte Guicciardini al eerder, in 1567. In de Nederlandstalige uitgave van 1612 staat:

'Jan Schorle Canonick van Utrecht/een weerdick meester in 't aengheven van timmeringe/ende in 't *schilderen/die uyt Italien veel nieuws vonden ende manieren van schilderen heeft gebracht* . . .' (fol. 80)⁴.

Deze passage is bijna letterlijk overgenomen uit de 'Vite' van Vasari, die in 1550 al aandacht besteedt aan de Noordnederlandse kunstenaar.

Vrijwel zeker wordt met 'manier' de techniek van schilderen bedoeld⁵. Enerzijds dient het verschil in de 'manier' van werken aangetoond te worden in de schilderijen die ontstaan

zijn vóór en na Scorels reis naar Italië. Anderzijds moet gezocht worden naar de specifieke vernieuwende elementen die Scorel vanuit Italië heeft meegenomen, verwerkt en uitgedragen. Voor de kunsthistoricus ligt een belangrijke taak in het onderzoek van de bronnen en in het verbinden van die gegevens met de resultaten van het natuurwetenschappelijk onderzoek.

vernis
definitieve kleur
onderschildering
isolerende laag
ondertekening
plamuur
drager

Schema van de opbouw van een schilderij

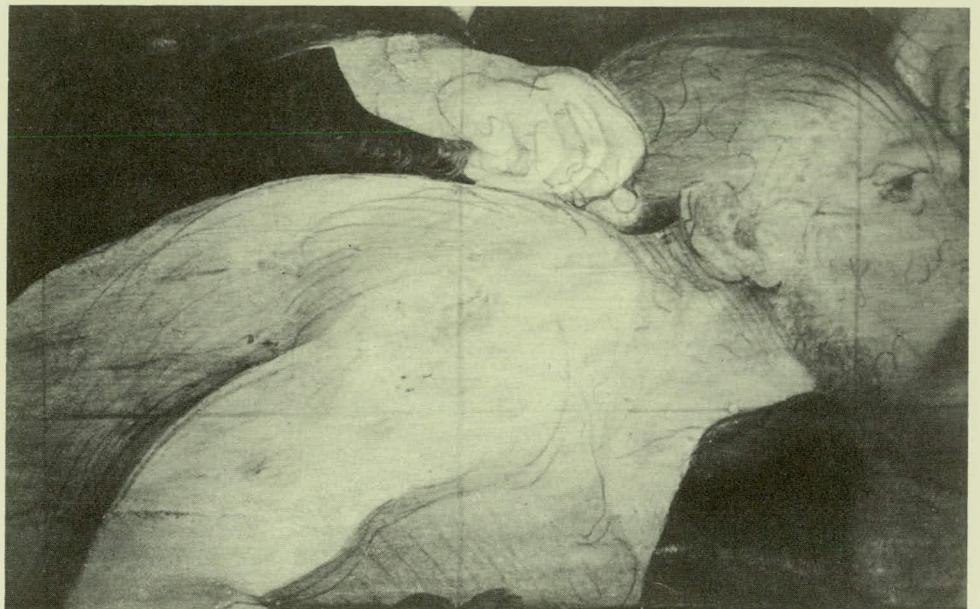
De opbouw van een schilderij

Een schilderij is opgebouwd uit meerdere lagen. De basis van het schilderij is de 'drager'. In de Nederlanden bestaat deze drager in de 16de eeuw voornamelijk uit eikehouten panelen. Grote panelen bestaan meestal uit meerdere aaneengelijmde planken. Aan de achterkant werd, voorzover deze niet beschilderd was, in de 16de eeuw niet veel zorg besteed. Merkwaardig is het feit dat het altaar *De heilige maagschap*, het zogenaamde triptiek van Obervellach (afb. 2), geen eikehouten drager heeft, maar een van inheems pijnhout⁶. Dit werk schilderde hij op weg naar Italië in 1519⁷. Scorel gebruikte later gewoonlijk eikehout.

Op de drager komt de 'plamuur', ook wel grond of grondering genoemd. Deze bestaat in hoofdzaak uit een verdunde oplossing van lijm, vermengd met een vloeibare stof, die samengesteld is uit krijt of gips, pijpaaarde en soms loodwit. Het gebruik van krijt of gips is geografisch bepaald: in de Noordelijke gebieden van Europa is krijt een veel voorkomende grondstof, in het Zuiden is dat gips. De plamuur wordt in verschillende lagen aangebracht en goed glad geschuurd. Zij dient om de oneffenheden van de drager weg te werken en de ondergrond onzichtbaar te maken. In de 16de eeuw werd in de Nederlanden de plamuur dikwijls aangebracht door 'premuurders', die al dan niet als leerlingen in het atelier van de kunstenaar werkzaam konden zijn.

Op de plamuurlaag komt de 'ondertekening'. Dit is een schets of voortekening, die in de regel met houtskool, roodaarde of krijt is aangebracht. Scorel maakt meestal gebruik van zwart krijt voor de ondertekening, behalve in zijn vroegste werken, waar hij met houtskool tekent. Hij brengt de ondertekening direct aan op het loodwit van de plamuurlaag; in de 16de eeuw is dit in de Noordelijke Nederlanden uitzonderlijk.

Scorel heeft in het altaar van Obervellach in de ondertekening van het midden- en de buitenzijde van het linkerluik een 'kwadratuur' aangebracht (afb. 18). Dit is een systeem van lijnen, waarbij op de losse schets een raster wordt getekend, zodat de voorstelling gemakkelijk op een groter formaat kan worden overgenomen. Op het schilderij wordt hetzelfde lijnenstelsel op grotere schaal aangebracht. De kwadratuur in het altaarstuk van



18. Kwadratuur in de ondertekening. Detail van *De heilige maagschap*, afb. 2

Obervellach is de vroegst bekende in het werk van een Noordnederlandse schilder⁸. Op de ondertekening komt een dunne 'isolerende laag'. Dit is een verflaag die de preparatielaag minder absorberend moet maken.

Op de isolerende laag volgt de 'onderschildering'. Eerst wordt witte verf dun met een kwast aangebracht. Gedeelten van de voorstelling, bijvoorbeeld de figuren, kunnen hierbij uitgespaard worden wanneer ze een onderschildering van een andere kleur moeten krijgen. Daarna kan in de uitgespaarde vlakken loodwit aangebracht worden. De lichtste partijen vereisen het meeste loodwit.

Is de onderschildering droog, dan wordt de definitieve kleur aangebracht, soms in meerdere dunne verlagen over elkaar.

Verf bestaat uit 'bindmiddel' en 'pigment'. Dit laatste is een droge kleurstof in poedervorm. Bindmiddel is een vloeistof waarmee pigment vermengd wordt. Het verbindt de pigmentdeeltjes tot een massa, die uitstrijkbaar is. Het bindmiddel heeft een drogende werking en verhardt de verf (zie verder in deze catalogus blz. 51).

Het mengen van de droge pigmenten en bindmiddel was veelal het werk van de leerlingen in het atelier.

De 'vernisl laag' die op de verflaag wordt aangebracht, heeft voornamelijk een beschermende functie.

Natuurwetenschappelijk onderzoek

De resultaten die verkregen worden uit het natuurwetenschappelijk onderzoek kunnen een belangrijke bijdrage leveren aan de kunstgeschiedenis. Zij kunnen gegevens verschaffen over de gebruikte techniek en nadere informatie verstrekken over plaats en tijd van ontstaan van het schilderij. Helaas worden in de regel schilderijen alleen maar natuurwetenschappelijk onderzocht om gegevens van de toestand van het schilderij te krijgen. De dan verkregen informatie wordt alleen gebruikt voor conservatie en restauratie - en zelden ten behoeve van een dieper 'kunsthistorisch' inzicht.

Natuurwetenschappelijk onderzoek van kunstwerken is geen uitvinding van de 20ste eeuw. Cochin schrijft al in 1757 in Parijs, weliswaar niet zonder ironie, over ene Truthlover die schilderijen onderzoekt door middel van scheikundige analyse⁹.

Twaalf jaar later, in 1769, verschijnt eveneens te Parijs het 'Essai sur la peinture' van F. Algarotti. In dit werk is een der eerste vermeldingen te vinden over het gebruik van optische instrumenten bij het onderzoek van schilderijen.

Tegen het einde van de 18de eeuw begint het natuurwetenschappelijk onderzoek van kunstwerken vorm te krijgen. In die periode wordt de basis gelegd voor het modern natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen. De eerste handboeken voor restaurateurs dateren uit die tijd. Een belangrijke rol hierbij speelt de natuurkundige Jules Charles die in de schilderijenverzameling in het Louvre de inwerking bestudeert van licht op de kleuren van schilderijen. In de loop van de 19de eeuw worden een aantal uitvindingen gedaan, die men ook gaat toepassen bij het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen: fotografie en perfectionering van de microscoop die mede leidt tot de microchemie.

Omstreeks 1895 ontdekt de Duitse natuurkundige Röntgen de X-stralen. Bij de experimenten die met radiografie in 1896 aan de Universiteit te München worden uitgevoerd, gebruikt men ook schilderijen.

Na zijn aanstelling op 1 december 1863 tot professor in de natuurwetenschappen aan de Ecole Nationale des Beaux-Arts te Parijs, ijvert Pasteur om deze wetenschappen in dienst te stellen van de kunst. Hij voorspelt deze methoden een grote toekomst.

Het eerste museum-laboratorium is in 1888 te Berlijn ingericht. Pas vanaf de dertiger jaren van onze eeuw ontstaan gespecialiseerde instituten te Parijs, Londen, Brussel, München en Rome. In Amsterdam wordt het Instituut voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst- en Wetenschap bij ministerieel besluit van 12 april 1960 opgericht. In de 20ste eeuw worden de verworvenheden van de 19de eeuw verder uitgediept en aangevuld.

De experimenten met ultraviolet en infrarood licht zijn het eerst toegepast door Kögel in Duitsland en door Bayle in Frankrijk in de krijgskunde en de criminologie.

Vanaf het tweede kwart van de 20ste eeuw worden deze experimenten geleidelijk ook gebruikt bij het onderzoek van kunstwerken.

De eerste belangrijke resultaten in verband met het onderzoek met infrarode stralen werden gepubliceerd door O. Helwich in 'Die Infrarotphotographie' in 1934.

Een stap verder was het onderzoek van J.R.J. van Asperen de Boer, die in 1966 de eerste resultaten van schilderijenonderzoek met behulp van reflectografie, publiceerde. In 1970 promoveerde hij op dit onderwerp.

De natuurwetenschappelijke onderzoeksmethoden¹⁰ kunnen worden ingedeeld in twee groepen: het 'punt-onderzoek' en het 'oppervlakte-onderzoek'.

In tegenstelling tot het punt-onderzoek dat op bladzijde 51 behandeld wordt, kan het oppervlakte-onderzoek in principe uitgevoerd worden zonder het schilderij aan te raken.

Oppervlakte onderzoek

Bij het oppervlakte onderzoek kan men gebruik maken van twee soorten licht, zichtbaar en onzichtbaar.

a. Onderzoek met behulp van zichtbaar licht.

Deze vorm van onderzoek vindt plaats bij natuurlijk of kunstmatig licht. Informatie kan al verkregen worden door het kijken met het 'blote oog' zonder hulpmiddelen. Bij de meeste schilderijen van Jan van Scorel en zijn atelier is het mogelijk om alleen al met het blote oog op diverse plaatsen een ondertekening te zien (afb. 19). Het is echter moeilijk om zich een redelijke voorstelling te maken van de teken-stijl die de schilder gebruikt heeft in de ondertekening. Lang niet alles van die ondertekening is met het blote oog te zien.



19. Ondertekening met het blote oog zichtbaar.
Detail van *Madonna met de wilde rozen*, afb. 3

Er zijn hulpmiddelen om een duidelijker beeld te krijgen. Het 'vergrootglas', waarmee een vergroting van 2 tot 15 $\times$ bereikbaar is, kan helpen bij het verduidelijken van details. De 'binoculaire stereomicroscoop' vergroot 5 tot 40 $\times$ en geeft daardoor nog meer informatie over oppervlak en verf.

Bij het onderzoek van een schilderij kan men gebruik maken van 'normale belichting', van 'schuine belichting' met gebundelde lichtstralen onder een hoek van 45° en van 'strijklicht'. Bij gebundeld, zijwaarts invallend licht zijn geringe niveau-verschillen en onregelmatigheden te zien aan de oppervlakte die bij normale belichting niet duidelijk zichtbaar zijn.

Het gebruik van deze belichtingstechnieken is vooral van belang voor het vaststellen van de conditie van het schilderij. Zo kan men beschadigingen, retouches, overschilderingen en bijwerkingen waarnemen.

Wat men met dergelijke belichtingen ziet, kan ook fotografisch worden vastgelegd.

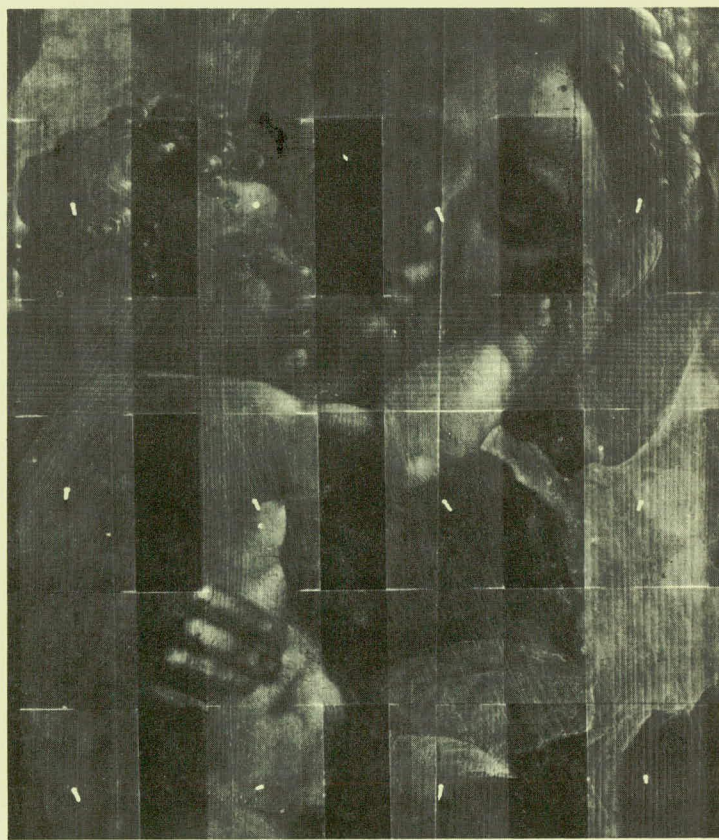
b. Onderzoek met behulp van onzichtbaar licht.

Het onderzoek met zichtbaar licht heeft beperkte mogelijkheden. Er bestaan ook onzichtbare stralen met een korte golflengte: ultraviolet- en röntgenstralen. Ze dringen door tot in dieper gelegen lagen van het schilderij. Bij het zogeheten radioscopisch onderzoek worden beide soorten stralen gebruikt.

Bepaalde stoffen hebben de eigenschap door 'ultraviolette stralen' zichtbaar te worden. Dit verschijnsel wordt fluorescentie genoemd (afb. 20). Hiermee worden overschilderingen en bijgewerkte delen zichtbaar gemaakt: ze verschijnen als donkere vlekken. De resultaten van dit onderzoek moeten echter, om tot een zo objectief mogelijke interpretatie te komen, vergeleken worden met gegevens van andere onderzoeksmethoden. 'Röntgenstralen'¹¹ dringen dóór de verflagen, preparatielaag, plamuur en drager van een



20. Ultraviolet-opname van *Madonna met de wilde rozen*, afb. 3



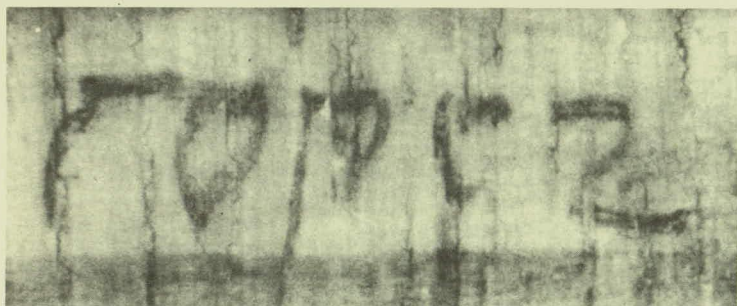
21. Röntgen-opname. Detail van *Madonna met de wilde rozen*, afb. 3

schilderij heen (afb. 21). Alles wat in die lagen van het schilderij weerstand biedt, wordt geregistreerd. In de verflagen is dat overwegend het loodwit. Röntgenopnamen verschaffen gegevens over de conditie en het ontstaansproces van het schilderij.

Een paneel dat aan beide zijden beschilderd is, zoals voorkomt bij altaarluiken, vertoont op een gewone röntgenopname beelden over elkaar heen. In dit geval kan gebruik gemaakt worden van 'stereo-X-radiografie', waarbij het mogelijk is de beelden te scheiden.

'Infrarode stralen'¹² kunnen door hun langere golflengte doordringen in donkere partijen van het schilderij. Daardoor is het mogelijk de ondertekening onder de verflagen zichtbaar te maken (afb. 22). Zo kunnen ook inscripties die onder de verflagen zitten, ontdekt worden. H. Aulmann¹³ vond tijdens zijn onderzoek van schilderijen van Konrad Witz, een Zwitserse voorloper van Jan van Scorel, inscripties die de figuren in de ondertekening benoemen. In het oeuvre van Scorel is slechts één voorbeeld aan te wijzen van zo'n inscriptie die mogelijk een benaming van de verfstof is. Op de buitenzijde van het linker luik van *De intocht in Jeruzalem* (cat. nr 28) komt in de linker benedenhoek in de ondertekening de vermelding 'coper' voor (afb. 23).

22. Infrarood-opname van Madonna met de wilde rozen, afb. 3



23. Infrarood-opname. Detail van *De intocht in Jeruzalem*, buitenzijde van het linkerluik, cat. nr 28

Ondertekeningen die gemaakt zijn met een materiaal, dat koolstofhoudende pigmenten bevat, kunnen het beste zichtbaar gemaakt worden met infrarood licht. De beste resultaten worden bereikt in de rode verfoppervlakken van het schilderij. Meestal is een gedeelte van de ondertekening daar ook al met het blote oog te zien. Goede resultaten krijgt men gewoonlijk in witte en dikwijls in bruine gedeelten. Volledig dekkende lagen, vooral groene en blauwe kleuren, leveren geen resultaten op, omdat de infrarode stralen hier niet geheel doorheen dringen. Met andere woorden de informatie die bij het onderzoek van ondertekeningen met infrarood licht verkregen wordt, is beperkt.

Voor het min of meer volledig zichtbaar maken van de ondertekening in schilderijen is een wezenlijke vooruitgang geboekt door de ontwikkeling van een nieuwe methode, die 'infrarood-reflectografie' wordt genoemd (afb. 24). Deze methode werd ontwikkeld door J.R.J. van Asperen de Boer¹⁴.

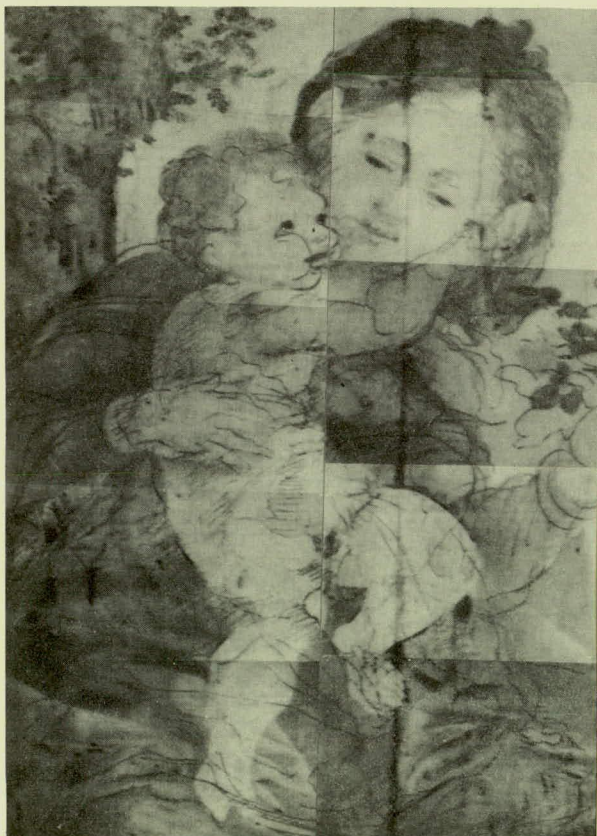
Een gewijzigde Barnes Infrarood Camera, voorzien van een loodsulfidedetector om de straling te registreren die van een schilderij wordt teruggekaatst, geeft de reflectieverschillen op een fotografische film weer. In plaats van deze gewijzigde Barnes Infrarood Camera kan men ook gebruik maken van een infrarood Vidicon Televisie. Datgene wat vastgelegd is op film en ook op het T.V.-scherm, wordt een 'reflectogram' genoemd. In beide gevallen zijn de beelden opgebouwd uit horizontale lijnen, vergelijkbaar met die van televisie-beeldscherm. Deze beelden worden vastgelegd op videotapes en kunnen gefotografeerd worden.

Het grote belang van de infrarood-reflectografie ligt in het feit dat de ondertekening niet alleen zichtbaar kan worden bij rode, witte en bruine verfoppervlakken, maar ook in

9. Cochin 1757, 121
10. De Wild 1928; Taubert 1956;
Hours-Miedan 1957;
Hermesdorf 1958, 40-47,
Guillenne 1964;
Marijnissen 1967; Wolters 1970, 69-91;
Kühn 1974, 149-162;
Van Asperen de Boer 1975
11. Wolters 1938; Houtzager 1967
12. Coremans 1938, 87-91; Clark 1946;
Wehlte 1955, 52-56;
Bridgman en Gibson 1963, 77-83;
Wagner 1965; Nicolaus 1976, 73-101
13. Aulmann 1958
14. Van Asperen de Boer 1966, 45-46;
idem 1968, 1711-1714,
idem 1969, 96-118, idem 1970;
idem, Madrid 1972;
idem 1972, 416-421
15. Filedt Kok 1972-1973, 133-162;
Van Asperen de Boer en Wheelock
1973, 61-94; Faries 1975

blauwe en groene delen. Zwarte lagen zijn meestal niet te reflectografie verschaft dus meer gegevens dan het onderwerp met als gevolg dat een nog completer beeld van de onderwerpen verkregen kan worden.

De interpretatie van reflectogrammen vereist een grondig onderzoek, steeds vergeleken worden met het schilderij zelf en met andere onderzoeksmethoden, zoals röntgenopnamen. Zo bijvoorbeeld kunnen gemakkelijk verward worden met de



24. Reflectogram van *Madonna met de wilde rozen*, afb. 3

verkeerd - geïnterpreteerd worden. Wanneer geen onderwerp reflectogram heeft dat nog niet direct te betekenen dat e

Om een volledig beeld van de ondertekening van het tot krijgen, is men gedwongen een montage te maken van, namelijk niet mogelijk in een keer een schilderij in zijn ge

De infrarood-reflectografie heeft nieuwe perspectieven historicus in staat het schilderij in zijn totaliteit beter te mogelijkheid het ontstaansproces van een schilderij te v ondertekening - tot het eind - het voltooide schilderij¹⁵.

Noten

- | | |
|-----------------------------------|----------|
| 1. Van Asperen de Boer 1975; | 5. Mey |
| Faries 1975 | Miec |
| 2. Faries 1975, 91 | 6. Eibn |
| 3. Cursivering J. de M. | 7. Cat. |
| 4. Guicciardini 1567, Nederlandse | 8. Farie |
| vertaling: Kiliaan 1612. fol. 80 | Nicc |

Natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen uit de groep Jan van Scorel*

Methoden van punt-onderzoek

Bij de hierboven besproken methoden kan het onderzoek worden uitgevoerd zonder het schilderij zelf aan te raken. Om nog beter inzicht te krijgen in de materiële aspecten van een schilderij, kan ook de materie zelf onderzocht worden.

Bij het punt-onderzoek worden minuscule brokjes verf, verfmonsters, ter grootte van een gedrukte punt uit het schilderij geprikt. Deze handeling wordt verricht terwijl men door een stereo-microscop kijkt. Er wordt een scherp, smal en hard instrument, bijvoorbeeld een lancet of een mesje, voor gebruikt. Men prikt meestal aan de randen van het schilderij of in een beschadiging; uiteraard moet dit gebeuren op plaatsen waar geen veranderingen in de verf, bijvoorbeeld door restauraties, zijn aangebracht. De verfmonsters worden daarna in een genummerd plastic buisje overgebracht. In het laboratorium wordt het monster, dat bestaat uit een of meer verfdeeltjes, onder een stereo-microscop bekeken bij vrij sterke vergroting. De vermoedelijk laagsgewijze opbouw van het verfdeeltje wordt genoteerd. Een geschikt brokje van dit monster wordt in een transparant synthetisch materiaal ingebed. Na het schuren en polijsten van het plastic blokje lijkt het alsof men in het horizontale vlak van het schilderij kijkt. De bestudering van de aldus verkregen verfdorsneden biedt een waardevolle mogelijkheid de techniek van de schilder beter te leren kennen. De dorsneden moeten worden bekeken met een ander type microscop, uitgerust voor waarneming in opvallend licht en met een vergrotingsfactor tot 500 maal. Een brokje verf kan ook ingebed worden in een minder hard synthetisch materiaal zodat het met een scheermes of, nog beter, met een microtoom in een aantal plakjes kan worden gesneden. Deze plakjes kunnen dan met bepaalde reagentia worden aangekleurd en op die manier kan een globale indruk worden verkregen van de bindmiddelen die voor de diverse verflagen zijn gebruikt¹. Dit is gebeurd met een aantal monsters van schilderijen van Jan van Scorel.

Het is mogelijk de pigmenten in de schilderijen van Jan van Scorel te identificeren door de bestudering van de optische eigenschappen daarvan en met behulp van microchemische analyse. In een verfdorsnede kan men met enige ervaring een aantal pigmenten al vrij aardig herkennen. Verdere bepaling kan geschieden door een beetje verf fijn te wrijven op een microscopglaasje en dit in een geschikt medium zoals Canadabalsem te bekijken onder een microscop in doervallend licht en ook wel in gepolariseerd licht. Bij vergrotingen van 100 - 500 $\times$ kunnen vele karakteristieken van een pigment worden herkend.

Heel kleine brokjes van een verfmonster - soms is een enkele pigmentkorrel voldoende - kunnen, wanneer uit de verfdorsnede de laagsgewijze opbouw bekend is, gebruikt worden voor microchemische analyse. Hierbij worden onder de microscop nogal specialistische handelingen verricht die kunnen leiden tot een identificatie van het pigment. Soms zijn hiervoor ook nog fysische analysemethoden vereist, zoals röntgendiffractieanalyse, bijvoorbeeld om de juiste structuur van sommige groene pigmenten te bepalen.

Het onderzoek van verfmonsters van de schilderijen van Scorel is nog niet afgerond. De gegevens zijn nog niet gepubliceerd, omdat gestreefd wordt naar onderzoek van nog meer belangrijke stukken, opdat een representatiever beeld kan worden verkregen. Toch is het nuttig in het kader van deze tentoonstelling reeds een kort overzicht te geven van de tot nu toe bereikte resultaten.

Opbouw van de Scorel-schilderijen

In de groep Scorel komen slechts houten dragers voor. De panelen zijn, voor zover kon worden nagegaan, steeds uit eiken planken samengesteld. Wanneer deze niet later zijn afgeschaafd voor het aanbrengen van een parketering is er sprake van aan de achterzijde grof met de guts bewerkte planken (*Batsheba*, Amsterdam, Rijksmuseum en *Doop van Christus*, Haarlem, Frans Halsmuseum. In één geval (*Lochorst-triptiek*, cat. nr 28) kon worden vastgesteld dat de vlakke voorzijde van het paneel is voorgelijmd. Het is mogelijk dat dit vaker het geval is geweest.

Het paneel werd daarna geplamuurd met een mengsel dat steeds bestaat uit krijt en dierlijke lijm. Deze witte plamuur werd daarna glad geschuurd. De plamuur is gewoonlijk niet dikker dan 150 micron (1 micron is 1/1000 mm); in één geval (*Lochorst*) blijkt de plamuur soms uitzonderlijk dun (15-18 micron).

Op de plamuur wordt bij de meeste onderzochte panelen een dunne laag loodwit (6-9 micron) aangetroffen in een olieachtig bindmiddel. Deze laag bevat steeds grote brokken loodwit en is nogal bobbelig. Deze isolerende laag dient zowel om de zuigende werking

van de plamuur op te heffen als om de witheid van de ondergrond waarop geschilderd werd te vergroten.

In de vroegere Nederlandse schilderkunst werd in het algemeen van licht naar donker geschilderd, waarbij de lichte ondergrond een belangrijke rol speelde. Scorel past de witte laag wel toe, maar schildert niet altijd van licht naar donker.

De witte isolerende laag komt niet voor - of is vleeskleurig of grijs - in een aantal schilderijen die ook op kunsthistorische gronden in de periferie van de groep van Scorel kunnen worden ondergebracht. Het is mogelijk hierin een aanwijzing te zien dat deze stukken niet meer onder verantwoordelijkheid van de meester tot stand kwamen. De ondertekening is aangebracht op de witte isolerende laag, niet met een penseel maar vermoedelijk met zwart krijt; de tekenstift 'hobbelt' vaak over de onregelmatige ondergrond. Ook uit de verfdoorsneden blijkt dat er geen sprake is van een continue laag die zou kunnen wijzen op een bindmiddel dat vloeit². Het gebruik van een hard teken-instrument wordt verder geïllustreerd door het feit dat de - met het blote oog al zichtbare - ondertekende lijnen in het witte kleed van de stichter op *De bewening van Christus* (cat. nr 49) rechtsonder een soort gootjes vormen. Kennelijk was de witte tussenlaag nog niet helemaal droog toen het tekenen begon; duidelijk is dat Scorel dus rechtsonder begon, d.w.z. bij de stichter.

Opbouw van de verflagen

Gewoonlijk bestaat de eigenlijke verf bij Scorel uit niet meer dan twee lagen. Vaak is er maar één laag verf. Soms zoals bij de boomblaadjes in *de Lochorst-triptiek* is de structuur gecompliceerder. De totale dikte overschrijdt zelden de 100 micron, maar is veelal dunner (50 micron).

Het bindmiddel is steeds olieachtig, maar bevat ook proteïnen, vermoedelijk lijm. Bij de met lood-tingeel geschilderde gedeelten is er mogelijk sprake van een emulsie van lijm in olie³.

Rose. Bij *De intocht in Jeruzalem* (cat. nr 28) wordt een lichtrose verkregen door drie lagen: een lichtrose onderschildering, een dun glacis (6-9 micron) en een rosewit hoogsel (max. 6 micron).

In *De bewening van Christus* (cat. nr 49) is er een middenrose onderschildering (max. 24 micron) waarop in de donkere gedeelten een kraplakachtig glacis en in de lichtere een witte laag waarop een dun glacis (9-12 micron). Vooral bij de altaarstukken uit Douai (cat. nr 30) is daarentegen sprake van een vereenvoudiging. In de door arcering in de ondertekening aangegeven schaduwen ligt het glacis direct op de witte tussenlaag. De middenrose laag wordt gebruikt voor de overgang naar de lichte gedeelten die bereikt worden door toevoeging van een dunne witrose laag (9-12 micron). In *de Madonna met de wilde rozen* (Utrecht, Centraal Museum, afb. 3) wordt de overgang van licht naar donker in de roodrose mantel bereikt door bijmenging van zwart pigment in één laag.

Rood. Helderrode passages zijn zeer zeldzaam in het onderzochte oeuvre van Scorel. Waar felrood voorkomt blijkt het te bestaan uit één laag vermiljoen met wat kraplakachtige deeltjes.

Roodbruin wordt verkregen door vermiljoen op een rose onderschildering (*De intocht in Jeruzalem*, cat. nr 28) of door superpositie van een rode laag op een groene onderschildering (*Het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk*, cat. nr 30).

Oranje wordt in het altaarstuk in Douai (cat. nr 30) bereikt door een gele laag over een rode laag die vermiljoen bevat, maar ook door een mengsel van geel met rode deeltjes.

Geel is bijna steeds één laag lood-tingeel - soms met een wit hoogsel - met lijmachtige inclusies die aan het oppervlak onder een stereo-microscop al goed zichtbaar zijn.

Blauw. Het lichtblauw van de lucht bestaat steeds uit loodwit met azuriet. Soms zijn er ook wat kraplakachtige deeltjes bijgemengd (*De bewening van Christus*, cat. nr 49 en *de Madonna met de wilde rozen* is een compacte laag azuriet met wat bruine deeltjes. De blauwe kazuifel van de stichter, links op de buitenzijde van het linker luik van *De intocht in Jeruzalem* (cat. nr 28), bestaat uit één dichtgepakte laag koperhoudend blauw pigment, wellicht 'blue verditer', een kunstmatig op azuriet lijkend pigment⁴. Een dergelijke dichtgepakte laag komt ook voor in het schild van de engel van *Het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk* (cat. nr 30a). Een tweelagige structuur van loodwit met azuriet komt voor in *De prediking van Stefanus* (cat. nr 30d) en in het paneel van *Ursula en de 11.000 maagden* (cat. nr 32).

In alle andere onderzochte monsters blauwe verf wordt ook rose en soms bruin pigment aangetroffen.



25. *De doop van Christus in de Jordaan* door Jan van Scorel, Haarlem, Frans Halsmuseum

De meest typische samenstelling is die in de blauwe mantel van Maria in de Utrechtse *Bewening* (cat. nr 49) en in de blauwe mantels en blauwpaarse bergen van *De doop van Christus in de Jordaan* (Haarlem, Frans Halsmuseum afb. 25). Hier blijkt een rose onderschildering - loodwit met een kraplakachtig pigment - (18-48 micron) aanwezig te zijn waarop een ongeveer even dikke laag (21-54 micron) natuurlijk ultramarijn in loodwit. Deze opbouw lijkt een Italiaanse invloed te verraden. Inderdaad zijn volgens de gangbare opvattingen deze panelen geschilderd nadat Scorel uit Italië was teruggekeerd. Zelfs voor het bereiken van een violet-paarse toon werd namelijk bij de tot nu toe onderzochte Vlaamse Primitieven bijna steeds gebruik gemaakt van een kraplak glacis op een blauwe onderschildering en niet omgekeerd. Daarentegen vond Joyce Plesters bij Botticelli ook de bovenvermelde structuur, terwijl de auteur deze aantrof bij Venetiaanse schilderijen van Mocetto (na 1476) en Fogolino (ca 1516) steeds voor de mantel van Maria.

Het ziet er echter naar uit dat Scorel deze verfopbouw veelvuldiger toepaste. Ook in de blauwe partijen die azuriet bevatten blijkt veelal een onderschildering aanwezig te zijn die kraplakachtig pigment bevat. Bij het bekijken van het schilderij vermoedt men zo een laag niet, omdat het blauw niet paarsig aandoet. Soms blijkt uit de verfddoorsneden dat de bovenste blauwe laag blijkbaar nat in nat op de onderste is geschilderd, die vele rose deeltjes bevat en meer of minder blauwe deeltjes. In andere gevallen is er bijmenging van kraplakachtig pigment in de blauwe verf.

We treffen deze opbouw aan bij de *Lochorst-triptiek*, de Utrechtse *Bewening* en de altaarstukken te Douai en Breda.

Smalt, een pigment van fijn gewreven blauw cobalthoudend glas, werd slechts geïdentificeerd in *De opwekking van Lazarus* (cat. nr 36), die gewoonlijk als een latere versie van het Genève-exemplaar wordt aangemerkt (cat. nr 35). Ook wordt dit pigment

gevonden in de verf op het aangezette bovenste gedeelte in de Haarlemse *Doop in de Jordaan*.

Groen. Groene kleding komt voornamelijk voor in *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* (cat. nr 30), in *De bewening van Christus* (cat. nr 49) en *De intocht in Jeruzalem* (cat. nr 28). Een groen glacié - nu aan de bovenkant bruin geworden - komt voor in de mantel van Hubertus op de buitenzijde van het rechter luik van *De vinding van het ware kruis* (cat. nr 46). Voorts komt groen voor in de bladeren van bomen en in de achtergrond van diverse panelen met de portretten van de *Jeruzalemvaarders* (cat. nr 50).

In alle gevallen is er sprake van koperhoudende groene pigmenten, soms gemengd met azuriet en loodwit. Een exacte identificatie levert echter nogal wat moeilijkheden op: de bestudering van optische eigenschappen van deze pigmenten behoeft het complement van röntgendiffractieanalyse en dit kon nog slechts in enkele gevallen geschieden. In de Haarlemse *Doop in de Jordaan* lijkt naast azuriet ook malachiet gebruikt te zijn voor de groene partijen. Ook 'green verditer'⁵ lijkt voor te komen met name in het *Lochorst-drieluik* (cat. nr 28). Verdigris werd niet aangetroffen, maar wel grote brokken doorzichtig en niet dubbelbrekend groen dat eventueel gewreven koperresinaat zou kunnen zijn⁶. In een drietal monsters uit de panelen te Douai, met name de groene gewaden (cat. nr 30d), die er ten onrechte uitzien alsof ze een glacié verloren hebben, is een tot nu toe zelden geïdentificeerd kopersulfaatpigment aangetroffen⁷. Het is vooralsnog niet duidelijk of het hier om een echt kunstmatig pigment gaat of dat er sprake is van een natuurlijke bron, wellicht geassocieerd met de vindplaatsen van malachiet en azuriet in de 15de en 16de eeuw⁸. Het is mogelijk dat het gebruik van dergelijke eventuele kunstmatige pigmenten bij nader toezien meer verbreid blijkt te zijn dan tot nog toe bekend is. Het zou kunnen duiden op een snellere en meer commerciële aanpak van Scorels latere atelier-opdrachten.

Conclusies

Bij de huidige stand van het onderzoek (oktober 1976) naar de techniek en de schilders-materialen in de schilderijen van de groep Scorel zijn in elk geval een aantal constante kenmerken vast te stellen. Deze zijn, ofschoon op zichzelf misschien niet typisch voor Scorel alléén, toch wel als vrij karakteristiek aan te merken en kunnen helpen een plaatsbepaling binnen de groep te definiëren.

Deze kenmerken in de onderzochte panelen van Scorel zijn:

1. een witte loodwitlaag op de plamuur met daarop een ondertekening, vermoedelijk uitgevoerd in zwart krijt;
2. het veelvuldig gebruik van een rose onderschildering bij blauwe gewaden - soms ook in het landschap - in enkele gevallen met gebruik van lapis lazuli als blauw pigment;
3. het gebruik van een vermoedelijk goedkope kopersulfaatpigment voor grote vlakken als gewaden en boompertijen;
4. het bereiken van kleurtonen, door het over elkaar aanbrengen van niet erg transparante verflagen: bruin door groen over rood, oranje door geel over rood, in het bijzonder in de altaarstukken uit Douai;
5. het kennelijk niet altijd optimaal gebruik maken van de witte ondergrond door soms donkerder onderschilderingen aan te brengen. Het is mogelijk dat we hier te doen hebben met een overgangsfase van een onderschildering in de toon van de uiteindelijke kleur - zoals bijvoorbeeld bij Van Eyck - naar een grijsbruinige ondermodellering - zoals bij Rubens wel is aangetroffen⁹.

Het zou interessant zijn na te gaan of het veelvuldig gebruik van een rose onderschildering bij blauwe gewaden inderdaad door Scorel uit Italië is meegebracht. Hiertoe zou natuurwetenschappelijk onderzoek van het altaarstuk te Obervellach, dat immers op weg naar het Zuiden werd gemaakt, zeer belangrijk zijn.

Noten

- * Door de zeer welwillende medewerking van de verschillende musea en bezitters zijn tot nu toe uitzonderlijk veel schilderijen uit de groep Scorel onderzocht met behulp van natuurwetenschappelijke methoden. Van de stukken die tot de groep kunnen worden gerekend zijn er 22 uitvoerig bekeken met een binoculaire stereomicroscop; 23 schilderijen waaronder de altaarstukken te Douai en Breda zijn onderzocht met behulp van infraroodreflectografie terwijl infraroodfoto's zijn vervaardigd van bepaalde gedeelten. Van 17 stukken zijn verfmonsters genomen.
1. Gay 1970, 8-24; Martin 1975, 57-60
 2. Alleen in De doop van Christus te Haarlem zijn er aanwijzingen gevonden in de onderzochte monsters dat hier sprake is van een wassing over de ondertekening in zwart krijt, die vermoedelijk bestaat uit zwart pigment in een bindmiddel
 3. Proteïnen werden ook gevonden in monsters van panelen van Dirk Bouts en Van Eyck door Kockaert 1973-1974, 133-139. Kockaert heeft het eerst aangetoond dat er bij gele hoogsels in vele vroeg Nederlandse schilderijen sprake is van een emulsie van lijn in olie
 4. Gettens en FitzHugh 1966, 54-61
 5. Gettens en FitzHugh 1974, 2-23
 6. Kühn 1970, 12-36
 7. Door de heer H.J. Hallebeek werd met behulp van röntgendiffractieanalyse aangetoond dat het hier gaat om ponsnjakiet ($3\text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot \text{CuSO}_4 \cdot 1,5\text{H}_2\text{O}$). Dit pigment werd door hem ook gevonden in een monster van een groene boom in de buitenzijde van het linker luik van het drieluik met de Kruisiging (car. nr 45). Bovendien werd het door Hallebeek aangetroffen in het Laatste Oordeel van Lucas van Leyden in de Lakenhal te Leiden. Richter en Härlin 1976, 18-24 vonden een dergelijk pigment bij speelkaarten uit de vijftiende eeuw; dit pigment vertoonde echter de structuur van brochantiet
 8. Dit werd het eerst gesuggereerd door F. Mairinger in een niet gepubliceerde voordracht te St. Wolfgang, Oostenrijk in september 1975. Tot nu toe is deze mogelijkheid nog niet verder onderzocht
 9. Coremans en Thissen 1962, 119-127

Catalogusnummers

I. Jan van Scorels activiteiten toegelicht door archiefstukken, schilderijen, tekeningen, prenten en penningen.

1 Huurovereenkomst van een huis van Jan van Scorel binnen de immuniteit van St Marie, 28 september 1530

Utrecht, Rijksarchief, Kapittel van St Marie, inv. nr 40 VIII, resolutie 28 september 1530, fol. 295 r.

'Et hoc loco picture cuiusdam tabule quam cum suo honore complebit et perficiet idem magister Johannes. In super pro eadem pictura Matheus Block remisit magistro Johanni octo R. et 4 st. . . .'

Het claustraal huis nr 14 (zie afb. 13) behoorde aan Mathaeus Block. Scorel moet de huur voor het eerste halve jaar met een schilderij betalen. Block moet aan Scorel nog 8 guldens en 4 stuivers betalen voor het drinken van de wijn tijdens het sluiten van de koop. Zie verder in deze catalogus blz. 32 en 35.

Lit. Faries 1970, 5 en 14 (document nr 12)

2 Testament van Jan van Scorel, 27 februari 1537

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, inv. nr 704, Minuten van transporten en plechten 1537

'Anno XVcXXXVII des Dynsdages den XXVIIen Februarii
Dat voir ons quam in 't gerechte Meyster Johan van Scoerll, canonick der kercken van Sunte Marien 't Utrecht, ende gaff ende maicte mit sijns gecoren voichs hant, dair hij mit recht ende mit oirdelle aen quam, Aecht Ysacksdochter van Schoenhoeven alls zijn goeden, ruerende ende onruerende, gelt, gout, sulver, gemunt en de ongemunt, die hij na sijne doot after hem laten sel boven zijn schult, doetschult, testament ende uutvairt . . .'

In dit testament vermaakt Scorel al zijn goederen, grondbezit, geld, goud en zilver gemunt en ongemunt, na betaling van schulden aan Agatha van Schoonhoven. Bij haar leven zal zij het vruchtgebruik houden. Na haar dood krijgen Scorels natuurlijke kinderen, die hij bij Agatha heeft, dit vermogen. Zie verder in deze catalogus blz. 32.
Scorel heeft zijn testament gemaakt in 1533, 1537 en 1544.

Lit. Hoogewerff 1923, 120-121

3 Contract van het kapittel van St Marie met Jan van Oey voor een oksaal in de Mariakerk, volgens ontwerp van Jan van Scorel, 1543

Utrecht, Rijksarchief, Kapittel van St Marie, inv. nr 255

'Op voirwairden hyernaes bescreven hebben deken ende Capittel 't Sinte Marien tUtrecht aenbestaet ende Jan van Oey, borger tUtrecht aengenomen te leveren een oxaell voir tchoor derselver kercken.

Inden ijersten, dat hij naevolgen sall tpatroon, dat Meijster Jan Schorell, canonick derselver kercken in drie bladen papiers dairvan ontworpen ende die notarius der selver kerck onderteijckent heeft . . .'

In april 1543 besluit het kapittel een speciaal fonds te gebruiken voor de bouw van een nieuwe koorafsluiting. Jan van Oey, opzichter-timmerman van de kerk, zal het werk uitvoeren. Vóór half augustus 1544 moet het oksaal klaar zijn. Van Oey zal er 300 Filipsdaalders voor ontvangen. Jan van Scorel, een van de opdrachtgevende kanunniken, betaalt 30 Rijnse guldens vooruit. Hij tekent op drie bladen papier het ontwerp: waarschijnlijk een plattegrond, een opstand en een doorsnede van het oksaal. Voorts geeft hij aanwijzingen voor de plaats van een altaar met luiken, dat in het oksaal opgenomen moet worden. Er moet ook een 'aern', een lezenaar in de vorm van een arend, komen.

Tot 1564 is er aan het oksaal gewerkt. Er zijn in de latere jaren beeldhouwde en

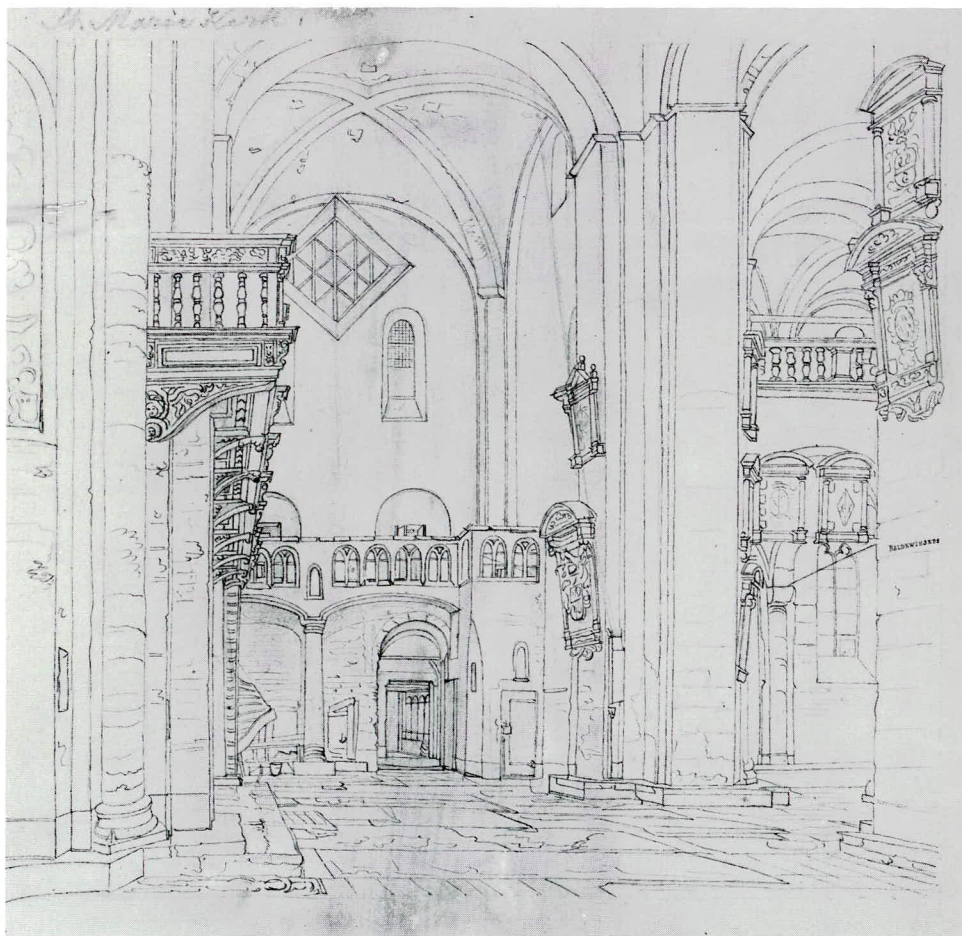
Lit. Van Hasselt 1882-1883, 331-333; Faries 1970, 19 (document nr 37); Faries 1972, 187 (document nr 55)

geschilderde engelen en putti toegevoegd, onder andere door de beeldsnijder Jacob de Nole. Tot dit stuk renaissance-architectuur behoorden niet alleen een altaar, maar ook een verguld kruis en een kandelaar en een serie wapenschilden, waaronder dat van Scorel. De rijke renaissance-ornamentiek zien we nog op de laat-18de eeuwse tekening door Van Hardenberg (cat. nr 4).
Zie verder in deze catalogus blz. 34.

4 Het zuidtransept van de Mariakerk. Tekening door Cornelis van Hardenberg (1755-1843), omstreeks 1790

pen en potlood; 258 × 262 mm
niet gesigneerd of gedateerd
opschrift bovenzijde: St Mariakerk, Utrecht

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, Top. Atlas Id 4.32



Afb. 26

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 121

Op de tekening is links het oksaal van Jan van Oey (cat. nr 3) te zien en in het midden het zuidraam (cat. nr 40), beide ontworpen door Jan van Scorel. Dit is de situatie omstreeks 1790.

5 Fragmenten van een zuil met de voorstelling van een stier, waarschijnlijk naar ontwerp van Jan van Scorel, 16de eeuw

zandsteen, gepolychromeerd; 89 × 67 cm
opschrift: MXCIX (1099) Accipe posteritas quod
per tua secula narres Taurinis cutibus fundo solidat
columna est

Utrecht, Centraal Museum, Cat. 1928, nr 1383

Deze fragmenten, afkomstig uit de Mariakerk, zijn omstreeks 1844 bij de totale afbraak van de kerk bewaard gebleven. De inscriptie met het jaartal 1099, het jaar van de dood van bisschop Koenraad, stichter van de Mariakerk, komt niet voor op een tekening van Saenredam uit 1636. Dit deel werd waarschijnlijk na die datum met het fragment met de stier gecombineerd.

De voorstelling houdt verband met de legende dat men bij de bouw van de kerk op een bron stuitte. Daarop kon men niet funderen, want alles zou in het water wegzakken. Op dierenhuiden kon men wel bouwen. Keizer Hendrik IV en bisschop Koenraad van Utrecht hadden in de 11de eeuw na de verwoesting van de Dom te Milaan een gelofte afgelegd om een gelijkwaardige kerk in Utrecht te bouwen. Tijdens de bouw ontstond het funderingsprobleem. Het werd opgelost door de bovengenoemde suggestie van een



Afb. 27

Fries, Pleberus geheten. Zijn prijs was hoog en de methode moest een geheim blijven. De bisschop kocht de zoon van Pleberus om, om hem het geheim te ontfutselen. De Friezen namen wraak en Koenraad werd doodgestoken.

De voorstelling lijkt duidelijk geïnspireerd op een Griekse munt. Door Buchelius wordt het ontwerp van de stier aan Scorel toegeschreven. De verzen zijn van later datum. In een 17de eeuwse beschrijving luiden ze: 'Nakomelingen neem aan, 't zij 't uwe tijd verteld: Op stiren-huyen staat de pijler vast gestelt.'

Lit. Schwartz 1966-1967, 69-93

6 Contract tussen de kerkmeesters van de Nieuwe Kerk te Delft en Jan van Scorel voor het maken van een hoogaltaar, 1550

Vermeld in: D.E. van Bléyswijck, Beschrijvinge der stad Delft, 1667, 247 e.v.

Utrecht, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit

'een nieuw hoogh autær-stuck, 't welck in magnificentie soude overtreffen het hoogh autær-stuck van den aerds-bisschoppelijcken dom tot Utrecht, waer van hij [Scorel] de mate met een toutje ende recht bescheyt in een brief oversendende . . .'

In het contract wordt verder melding gemaakt van de maten van het nieuwe altaar in de Delftse kerk. Het altaar krijgt dubbele openslaande luiken, zoals het Stefanus- en

Jacobus-altaarstuk in Marchiennes. Scorel moet de kerkmeesters 'een model ofte patroontje van papier gheplackt' overhandigen. Daar staan alle thema's in het Latijn op vermeld: Kruisiging, Intocht in Jeruzalem, Verrijzenis, Doop in de Jordaan, Johannes in de woestijn, Onthoofding van Johannes.

Omdat de heren het altaar met dubbele luiken tweemaal moeten kunnen openslaan, zal Scorel voor de buitenste luiken nog wat andere thema's bedenken opdat er zo achter elkaar 'drie verscheide historien' getoond kunnen worden. Boven op het altaarstuk moet nog een Offer van Abraham komen als prefiguratie van het offer van Christus. Op de achterzijde van het altaarstuk moet in tempera de 'historie van de elfduysent Maeghden' worden afgebeeld. De Nieuwe Kerk was gewijd aan Hippolytus en Ursula en bezat ook enige reliquieën van deze laatstgenoemde heilige. De grootte van de geschilderde figuren op de altaarluiken moet zodanig zijn, dat men ze van achter uit de kerk, staande onder het orgel, nog goed moet kunnen zien.

Als honorarium bedingt en krijgt Scorel 50 Carolus-guldens gedurende 25 jaar en verder nog een lijfrente op zijn zes kinderen.

Van Bleyswijck geeft ook fragmenten uit het contract met de timmerman, die 'een back van een hoogh autaer met sijn lijsten, paneelen, voet etc.' moet leveren.

Voor het tot stand komen van het contract heeft waarschijnlijk de pastoor van de Oude Kerk, Mr Lambert Willemsz van Varick, bemiddeld. Volgens Van Mander hebben Scorel en Van Varick Jeruzalem bezocht. De pastoor was een bekend theoloog en als proost aan een der kapittels in Namen verbonden. Hij bezat schilderijen van Scorel, die hij later aan zijn kerk legateerde.

Het Delftse hoogaltaar van Scorel ging volgens Van Mander tijdens de Beeldenstorm in 1566/67 verloren.

Zie verder in deze catalogus blz. 34.

Lit. Hoogewerff 1923, 99-100, 124-126; Lucas 1938, 123-150; Broer 1969, 15; Oosterbaan 1973, 80, 90, 142-145; Faries 1975, 91, 108, 207 noot 42

7 Acte van het huis van Jan van Scorel aan de Nieuwe Gracht, 17 januari 1551

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, inv. nr 704, Minuten van transporten en plechten 1551

'Anno xvc^{LI} den xvii^{en} januarij

Dat voor ons quam in 't gerechte mejster Johan van Schoerll, canonick t'Sunte - Mariën t'Utrecht, ende gaff over mit hande Dominicus Aertssoen van Honthorst, sijn gecooeren voecht in desen, daer hij mit recht ende mit oerdell aen quam, Willem Elbertssoen van Diemen die alinge huysinge ende hofstede, gelegen neffens Sunte-Servaesconvent over, mitten hoff ende erve, uitgaende in de Nyestraet, mitsgaders die stallinge daer after aen ende die cameren in de Nyestraet ende het erff ende getimmer daeraen . . .'

Het is mogelijk dat Scorel omstreeks 1540 dit huis of een deel ervan gekocht of gehuurd heeft van het kapittel van St Marie. Mogelijk diende het als werkplaats, waar die kunstwerken ontstonden, die buiten de kapittelopdrachten vielen. Een dergelijke verdeling is denkbaar, omdat na de verkoop van het huis geen grote opdrachten meer werden uitgevoerd. Scorels behuizing aan de Nieuwe Gracht was ruim opgezet. Er was een grote tuin, een hofstede en 'cameren', die langs de Lange Nieuwstraat lagen. Het woonhuis lag ter hoogte van de tegenwoordige panden 167/181-183.

Scorel breidde het huis uit met een houten aanbouw waarin zich 'beddecoetsen' (bedsteden) bevonden moeten hebben. Molly Faries kwam tot de conclusie dat het huis maar voor een deel in gebruik bij Scorel was. Dit zou kunnen betekenen dat de werkplaats zich hier niet bevond.

Het huis en erf werden aan Van Diemen verkocht, die het in 1558 weer overdeed aan een gevluchte kloostergemeenschap uit Arkel. Toen werd het in gebruik genomen als klooster. Dit Arkel- of Annaconvent werd uitgebreid met een kapel, die tegenwoordig nog ten dele zichtbaar is in het huis Nieuwe Gracht nr 165.

Zie verder in deze catalogus blz. 35.

Lit. Luykx 1968, 1-5; Faries 1975, 91, 202 noot 11

8 Beschrijving van het beeld de Afgunst, ontworpen door Jan van Scorel en opgericht op het Janskerkhof bij het bezoek van keizer Karel V aan Utrecht in 1540

Vermeld in: C. Valerius, *Brevis Narratio eorum quae nuper in adventum Caroli V . . . à senatu populoque Ultraiectino apparata sunt . . .*, Antwerpen 1566, 80

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, Bibliotheek over Utrecht nr 328

'Scorelius nobilis pictor Invidie statuam posuit incendendam' (De edele schilder Scorel heeft het beeld van de Afgunst opgesteld om het in brand te laten vliegen)

Op een van zijn talrijke rondreizen door de Nederlanden, bezocht Karel V ook zijn stad Utrecht. De stad ontving hem met eerbewijzen en organiseerde een triomfale intocht, zoals ook in andere steden gebruikelijk was. Dit soort intochten had grote politieke betekenis. Bij de aankomst van de keizer voor het huis van domdeken Van der Voort, waar hij logeerde, ging het beeld in vlammen op. Van de Utrechtse intocht van Karel V in 1540 zijn verscheidene beschrijvingen uit de tijd overgebleven; onder andere één in het Nederlands, het vroegst bekende programmaboekje van zo'n triomfale intocht in de Noordelijke Nederlanden, en één in het Latijn. Ze werden in juli en augustus door de Utrechtse drukkers Bernts en Van Borculo verspreid.

Vóór 1586 zijn geen afbeeldingen bekend van intochten in het Noorden. Zie verder in deze catalogus blz. 35 en 36.

Lit. Snoep, 1975, 15-18

9 Jan van Scorel ontvangt een beloning voor zijn organisatie van de intocht van Filips in 1549

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, inv. nr 13; Des Raads Dagelyks Boek Anno 1551, fol. 25 v.

'Des Donredaghs den IX Aprilis 1551. Die rayt op huyden vergadert wesende heeft belieft, dat men Mr Jan Schorel, canonick t'Sinte Marien t'Utrecht, scencken sal voir zijne diensten, moeyten ende arbeyt, die hij dese stadt gedaen heeft int ordineren, van de beelden, schilderijen, ende veersen, die gemaict sijn geweest tot eere ende triumphe van de Incompste van ons genereusten toecomenden erffheere die prince van Spaengne, etc., een silveren overdeckte cop met noch vier ellen leynen fluweel, beloopende te samen ter somme van vier ende tnegentich gulden, thien stuivers. Ende dat hier off rekening gedaen sal worden bij Frans Bogert, verlede cameraer ende gescicte totte triumphe voirs. in sijn rekeningh van dien'

In 1549 werd kroonprins Filips door Karel V voorgesteld en gehuldigd in de Nederlandse steden, tijdens een rondreis.

In februari 1551 werd de raad gemachtigd met Scorel overeen te komen welke honorering hij ontvangen moest 'aengaende zijne vacatien, diensten en de arbeyt . . . int ordineren ende dirigeren van personagien, beelden, scildrien ende veersen'. De beloning mocht een waarde hebben van 94 gulden.

Zie verder in deze catalogus blz. 36.

Lit. Hoogewerff 1923, 127; Snoep 1975, 18-20

10 Portret van Frans Bogert of Bogaard door J. van Atteveld, naar een schilderij door Jan van Scorel, omstreeks 1675

pen en penseel, grijs gewassen; 255 × 179 mm
gesigneerd: Atteveld f. Schorel p.
gedateerd: 1675

Frans Bogert (1502-1555) was verscheidene malen raad in de vroedschap van Utrecht en omstreeks 1550 als 'cameraar' belast met de financiën rond de intocht van 1549, die Scorel ontworpen en georganiseerd had. Bogert moet een vermogend lakenkoopman zijn geweest, die in 1535 een reis naar Jeruzalem maakte. De Jeruzalembroederschap telde hem, als ook Scorel, tot haar leden.

inscriptie:

Frans Bogairt bin ick wilt wel verstaen
Ic was te Ierusalem ter selverteyt
Als me vijftienhondert vijf en dertich dairen
Telde na Goods geboirt gebenedyt
Weder gecomen zijnde wiir Raad in de vroed-
schap der Stadt Utrecht.

Warnsveld, particuliere verzameling

Bogert stierf in 1555 en werd in de Buurkerk begraven. P.T.A. Swillens nam aan dat Van Atteveld deze tekening copieerde naar een verloren gegaan portret door Scorel. Het is waarschijnlijker dat deze tekening, die deel uitmaakt van een serie portrettekeningen met gelijke omlijstingen, met een kleine wijziging - de geportretteerde kreeg een volle baard en werd in driekwart afgebeeld - overgenomen is van de Jeruzalemvaarders (Cat. 1952, nr 259).



Afb. 28.

Waarschijnlijk maakte Van Atteveld deze serie tekeningen voor een opdrachtgever, die er een getekende familiegenealogie mee aanvulde. Er werd van bestaande portretten uitgegaan. Voorvader Frans Bogert kon ontleend worden aan Scorels paneel met de Jeruzalemvaarders.

Zie verder in deze catalogus blz. 36.

Lit. Swillens 1952

11 Beschrijving van de vijf sprekende Stichtse stedemaagden, die volgens ontwerp van Jan van Scorel bij de intocht van Filips op de Tolsteegpoort stonden in 1549

Vermeld in: J.C. Calvete de Estrella, El felicissimo viaje d'el . . . Principe Don Philippe. hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes, Antwerpen 1552, fol. 296 v. - 297 r.

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, Bibliotheek over Utrecht nr 327

Lit. Snoep 1975, 18-20

Calvete raakt niet uitgesproken over de mooie gekleurde gewaden, waarin deze beelden gehuld waren.

Misschien waren het, zoals soms ook wel gebruikelijk was, acteurs. Boven op de poort staande richtten ze toespraken tot de prins. Het zijn Rhenen, Amersfoort, Utrecht, Wijk bij Duurstede en Montfoort. Amersfoort zegt: 'Kijk ik Amersfoort, sluit rechts bij Utrecht aan en dag en nacht sta'k met mijn diensten klaar'. Utrecht spreekt: 'O prins uit avondland, zo dankerswaard in onze ogen, o prins, die in roem onovertroffen is, ik koningin schrijdt voor mijn steden uit . . .'. Het is ook mogelijk dat figuranten de teksten op borden toonden.

In vele bladzijden worden de feestversieringen en de vertoningen in de stad beschreven. Zie verder in deze catalogus blz. 36.

12 Jan van Scorel en Willem van Noort vragen het stadsbestuur de kosten van hout en ijzerwerk te betalen voor het baggerschip dat zij gaan maken om de Vecht en de Rijn uit te diepen, 10 juli 1549

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, inv. nr 13; Des Raads Dagelyks Boek Anno 1547-1550, fol. 111 r. - 111 v.

'Des Woensdaichs den X Julii 1549.

Op Huyden zyn gecompareert opten Raythuyse mr. Jan van Scorel, Canonick Sunte Marien tUtrecht, ende mr. Willem van Noirt, metselrie-meester der stadt van Utrecht, versueckende ende begerende opten Raydt de stadt voirsz., datse hemluyden opter stadt coste bestellen ende becostigen soude willen alle materiaelen van hout, yserwerck ende anders, ende mede werckluyden diemen behoeven sal int maicken vant instrument ende scip ende syn toebehoiren, dienende omme alle ryvieren mede te verdiepen . . .'

Zie verder in deze catalogus blz. 36 en 37.

Lit. Muller 1880-1881, 246

13 Jan van Scorel verdedigt zich tegen de aanklacht van Willem van Noort dat hij de bouw van het baggerschip getraineed zou hebben, 5 december 1551

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, Verzameling Booth nr 37, Band verschillende handschriften, fol. 33 v. - 34 r.

'Opten Vlle articule antwoirt Schorel voirsz. dat hij noyt tbesteck ghesien en heeft noch die timmerluyden oick nyet en kenden op die tyt, mair altyt als Schorel den voirscreven Willem vraechden, hoe ist mittet scip, gaff Willem altyt voir antwoirt, laet my dair voir zorgen, ende en heeft int maicken van tscip noyt zijn raets begheert, soe dat Schorel mit Swaen reijsende verteert hadde over hondert gulden eer dat Willem een naghel aen tscip hadde doen slaen'

Zie verder in deze catalogus blz. 36 en 37.

Lit. Muller 1880-1881, 248

14 Kritiek van de bedijkingsspecialist Andreas Vierlingh op Jan van Scorels werkzaamheden bij de droogmaking van de Zijpe omstreeks 1552-1553

Vermeld in: A. Vierlingh, Tractaet van Dyckagie, handschrift omstreeks 1576-1579

's-Gravenhage, Algemeen Rijksarchief, Archief Van de Spiegel, inv. nr 663, fol. 194 v. - 209 r.

'Hadde men een dijkagie mogen schilderen mette vruchten daerop wassende, Schoorle was daer den rechten man toe. Hij hadde begonst te maecken een plaesteringe [daar men] tHontbosch mede metsen ende onderhouden soude, daertoe ordonnerende ende raemende dat men alle die oude cabels ende touwen van de buijssen, hulcken ende andere groote schepen coopen zoude, daer hij netten aff gemaect zoude hebben aen malcanderen netgewijs gebonden omme tfondament in de zee aent Hontbosch te maecken daer hij op plaesteren zoude . . .'

Andreas Vierlingh (1507- omstreeks 1579) was rentmeester en dijkgraaf van een gebied in de buurt van Steenbergen in Brabant. Uit zijn 'Tractaet' blijkt dat hij zijn verworven kennis in druk wilde uitgeven. Zijn geestige kritiek op de gang van zaken bij de Zijpe is slechts een klein deel van zijn verhandeling, die van groot belang is voor de geschiedenis van de diverse droogmakingstechnieken. In zijn studie wordt een nieuw licht geworpen op de in zijn ogen amateuristische aanpak van Scorel en zijn compagnon Nicolaas Grudius. Vierlingh beschrijft zijn aankomst op het werkterrein: 'toen cost ick niet gelaeten deselve Schoorle te vragen oft wij verre van der dijkagie waeren, daerop hij mij antwoorde gaff dat wij op de dijkagie stonden'.

Vierlingh vond het onbegrijpelijk dat Scorel een zandvlakte wenste te bedijken. Een dergelijk gebied noemt Vierlingh de Dwazenpolder. Hij vertelt over een speciale zandkar, die snel kan laden en lossen, over financiële voorstellen die Scorel hem doet en over het opdagen van een charlatan met een nieuw systeem voor het aanleggen van dijken. 'Wat pottagie sij voorts daeraaf maecken en can ick u niet verder beschrijven'.

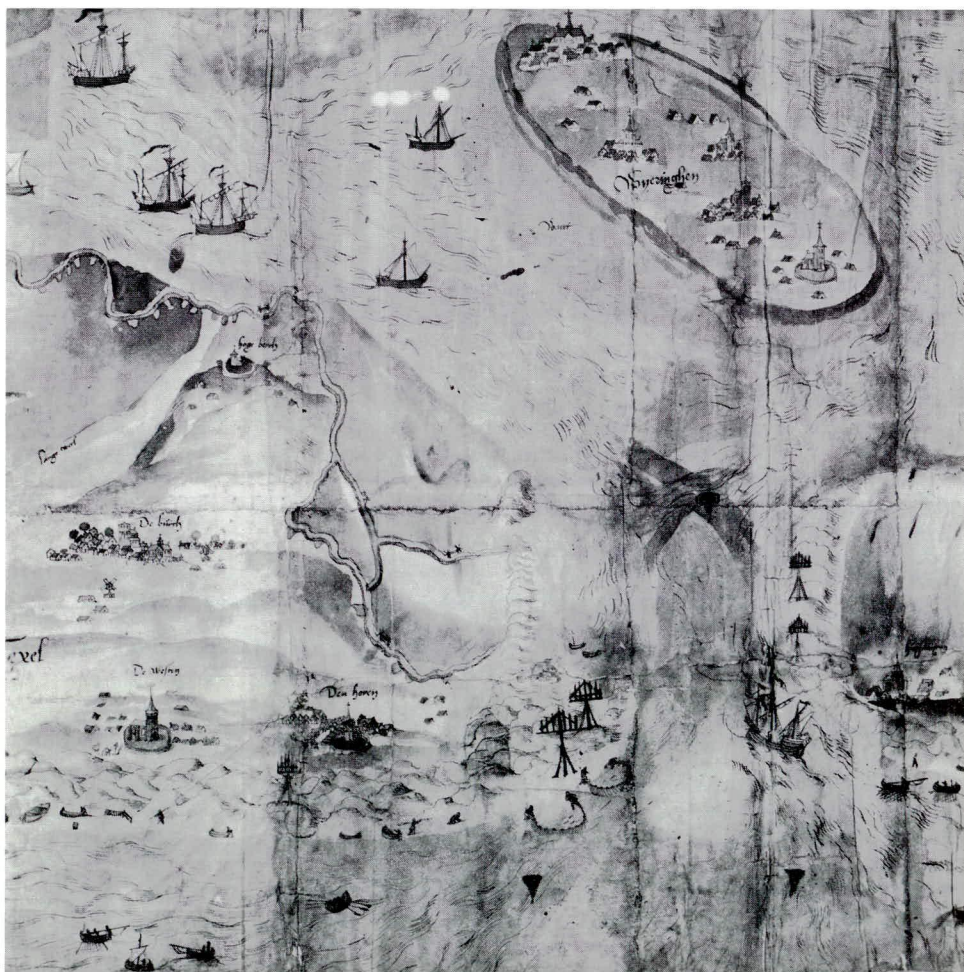
Ook de reis van Scorel naar de beurs van Antwerpen met houten tonnen, gevuld met klei, vindt in Vierlinghs ogen weinig genade. Of zijn kritiek rechtvaardig was, blijft een open vraag.

Lit. Vierlingh 1920, 305

15 Tekening met een concept van de 'Bedijkinge vande Zijpe over lange jaeren gedaen', omstreeks 1552-1553

pen en papier, aquarel op linnen; 790 × 2400 mm

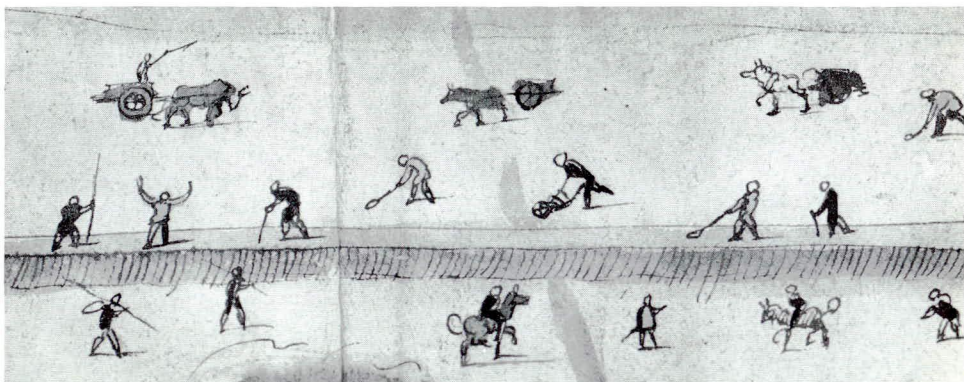
's-Gravenhage, Algemeen Rijksarchief, Hingman nr 2486



Afb. 29 (detail)

Lit. Faries 1972, 295

Deze kaart, waarop een tekenaar allerlei werkzaamheden bij een droogmakerij schetste, is op grond van topografische indicaties, genoemd in de tweede aanvraag voor een octrooi in het voorjaar 1553, ontstaan in de periode waarin Scorel zich met de droogmaking van de Zijpe heeft bezig gehouden. Een aantal elementen in de tekening komt ook voor in het 'Tractaet' van Vierlingh (zie cat. nr 14). Molly Faries suggereert daarom Scorel of iemand uit zijn omgeving als de maker van deze tekening. Zie verder in deze catalogus blz. 37.



Afb. 29 (detail)

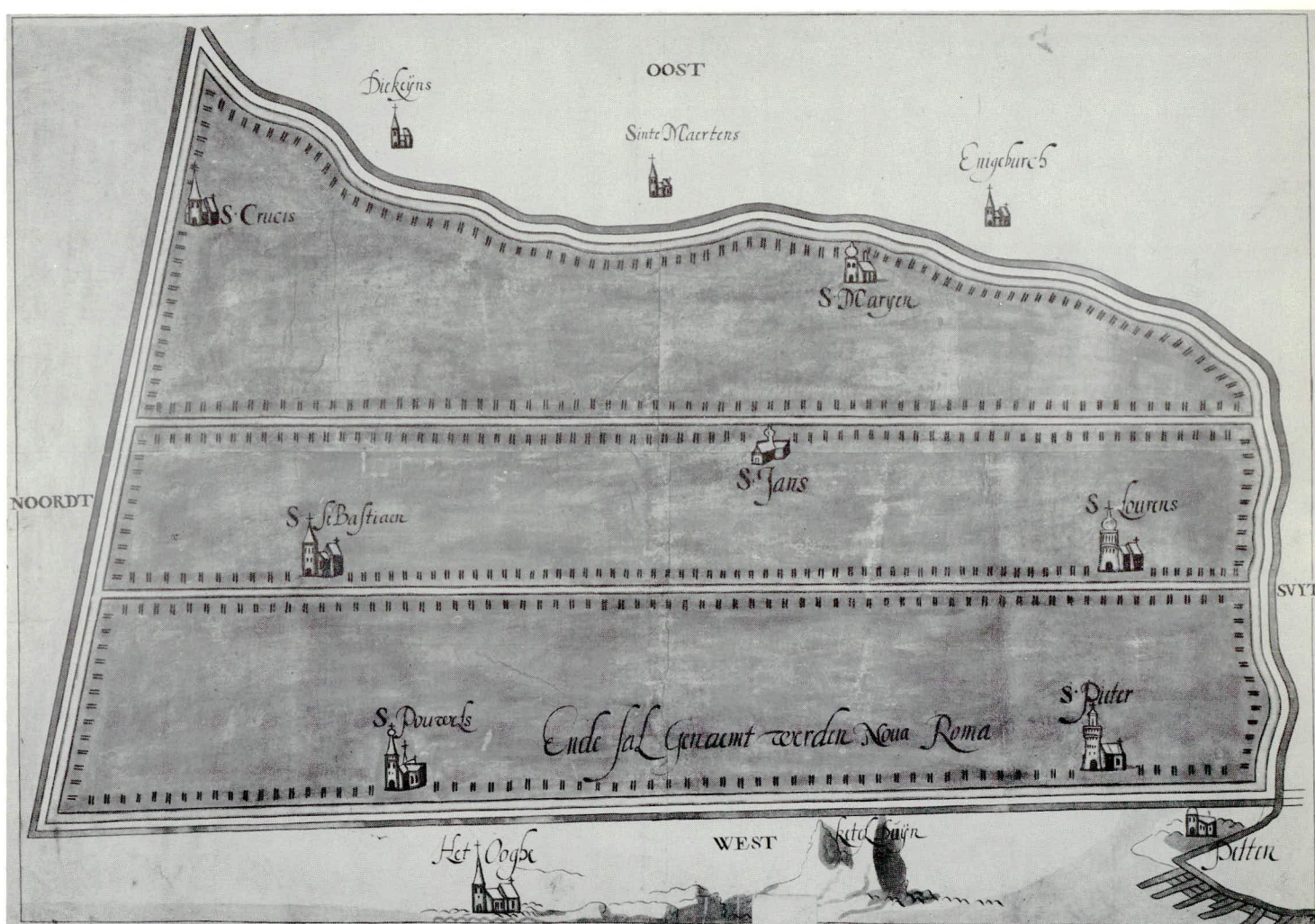
16 'Oude Caerte sonder date van de Zijpe', eind 16de eeuw

pen en papier, aquarel op linnen, 595 × 835 mm

's-Gravenhage, Algemeen Rijksarchief, Hingman nr 2473

Lit. Vierlingh 1920, 305

Het bijzondere van deze kaart is dat hierop het droog te leggen land van de Zijpe al in zeven dorpen met parochies verdeeld is. In Vierlinghs 'Tractaet' (fol. 209r) (zie cat. nr 14) wordt een dergelijke kaart vermeld: 'Ick hebbe eenen grooten bouck gesien daer hij [Scorel] alreede seven kercken inne gepatronneert hadde die in de Zijpe gestaan zoude hebben, deen was ront dander draijcantich, maer het was het vel vercocht eer den wolff gevangen was'.



Afb. 30

17 Portret van René van Chalon, door een onbekend meester, 16de eeuw

paneel; ø 15 cm
opschrift: RENE DE CHALON PRINCE
DORENGES. CONTE DE NASSOV. ec. AIGE DE
XXIII ANS. 1542

Amsterdam, Rijksmuseum, nr 146

René van Chalon (1519-1544) was een zoon uit het huwelijk van Hendrik van Nassau-Breda (1483-1538) en Claude van Chalon, die erfgename was van het prinsdom Orange. Haar echtgenoot Hendrik van Nassau-Dillenburg erfde van zijn oom al diens bezit in de Nederlanden, waaronder de baronie van Breda. Hij bekleedde het stadhouderschap van Holland en Zeeland. Hun zoon René kreeg in 1538 dit gehele bezit, als ook het stadhouderschap, in handen. Zowel hij als zijn vader hadden in Breda een rijk hofleven opgebouwd. Veel kunstenaars werden daar verzameld om opdrachten uit te voeren. Bij zijn dood was René een van de invloedrijke edelen in de Nederlanden. Zijn neef Willem van Nassau-Dillenburg, onze Willem van Oranje, ontving deze gehele erfenis in 1544.

Het is goed mogelijk dat het portret van René teruggaat op een door Scorel geschilderd origineel. Dit type medaillonportret met de voorgestelde 'en profil' gaat misschien terug op de beeldhouwde vorstenportretten in de medaillons, die in de gevel van de binnenhof van het Bredase paleis waren opgenomen.



Afb. 31

Lit. Mijnsen 1951, 75-94; Van Lutervelt 1962, 55-74 met afb.

Scorels belangstelling voor de penningkunst, die hij overigens deelde met Hendrik van Nassau en Thomas Vincidor de hofarchitect, kan ook debet geweest zijn aan de overeenkomst van dit portret met een penning. Zie verder in deze catalogus blz. 37.

18 Portret van George van Egmond door Jan van Scorel, omstreeks 1535 of later

paneel; 57 × 80 cm
niet gesigneerd of gedateerd
handschrift op lijst:
R' [everendissimus] AC ILL' [ustrissimus] D'
[ominus] GEORGIVS DE EGMONT EPISCOPVS
TRAIECTENSIS ETC'.

Particuliere verzameling

George van Egmond (1504-1559) is de zoon van graaf Jan I van Egmond, studeert in Leuven, ontvangt een canonicaat in Luik en wordt in 1525 abt van St Amand nabij Doornik. In 1534 ontvangt hij zijn benoeming tot bisschop van Utrecht, zijn wijding vindt een jaar later plaats. Hij is grootaalmoezenier van Karel V, lid van diens particuliere Raad en ridder van het Gulden Vlies. Hij sterft 26 september 1559. Zijn hart wordt in de Utrechtse Domkerk begraven.

Het portret, waarvan de lijst na 1535 ontstaan kan zijn, is gemaakt tijdens of kort na het verblijf van Scorel in Haarlem. Met het portret door Scorel van Jean II Carondelet, aartsbisschop van Palermo (afb. 17), vertoont het wat betreft het formaat verwantschap.



Afb. 32

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 35; Wescher 1957, 259-265; Van de Ven 1959, 87-99; Faries 1975, 110, 208 noot 51-52

Scorel en Egmond hebben waarschijnlijk al voor 1531 contact, getuige een gedicht van Cornelis Crocus op een door Scorel geschilderde Christus op de Koude Steen. Waarschijnlijk was dit schilderij in het bezit van George van Egmond, want het gedicht van Crocus werd aan Egmond opgedragen. Zie verder in deze catalogus blz. 38-41.

19 Portret van Janus Secundus, copie naar Jan van Scorel, 16de eeuw?

paneel; 52,5 × 39 cm
opschrift: IOHANNES SECVNDVS en op het boek:
CARMIN. Io. SECVN. LIB. x.

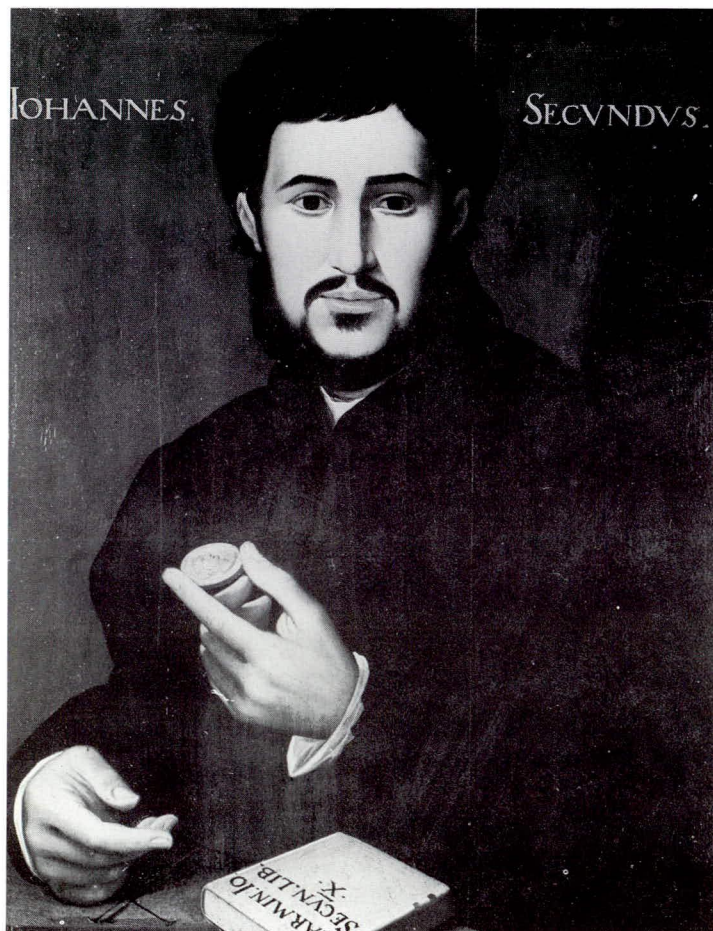
's-Gravenhage, Gemeentemuseum, inv. nr 40-ZJ
(oud nr 542)

Janus Secundus (1511-1536) is door Scorel tweemaal geportretteerd. De eerste maal gebeurde dit in maart 1533 toen Scorel de dan tweeëntwintigjarige geleerde - deze was juist van een studieverblijf in Bourges teruggekeerd - in Mechelen ontmoette. Secundus schrijft na afloop van het bezoek van Scorel als afscheidsgedicht het bekende 'Ad Ioannem Scorellium Pictorem Propempticon' (zie cat. nr 20), waarin hem een goede reis naar huis wordt toegewenst.

Het tweede portret kan door Scorel in opdracht van George van Egmond geschilderd zijn. Uit een Latijns gedicht, dat dit schilderij tot onderwerp heeft, blijkt dat het moest worden opgehangen bij het grafmonument van Secundus. George van Egmond had dit laten oprichten voor zijn jong gestorven secretaris in de abdijkerk te St Amand. Vertaald luidt de tekst van het epigram: 'Gij alwie bekend zijt met de gedichten van Janus Secundus of zijn met de stift gegraveerde penningen kent, aanschouw hier hemzelf, zoals hij er in levende lijve uitzag, en breng dan eer aan zijn gebeente en de gewijde grond, die dit gebeente dekt'. Beide portretten zijn verloren gegaan.

Het hier geëxposeerde schilderij is mogelijk een copie naar het posthume portret dat bij Secundus' graf in St Amand was opgehangen. Secundus is afgebeeld als dichter met zijn bundel uit 1541, in Utrecht gedrukt (zie cat. nr 20), met de penning van zijn geliefde Julia en twee graveerstiften. Zie verder in deze catalogus blz. 40-41.

Lit. Dekker 1970-1971, 342-354



Afb. 33

20

Afscheidsgedicht en brief aan Jan van Scorel door Janus Secundus, mei 1533

Vermeld in: Ioannis Secundi Hagiensis Opera. Nunc primum in lucem edita. Quorum catalogum proxima facies enumerabit, Utrecht 1541

Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

Lit. Dekker 1970-1971, 342-354

Deze beide documenten, zo tekenend voor Scorels contacten met de dichter Janus Secundus (zie ook cat. nr 19), werden door de Utrechtse drukker Herman van Borculo (zie cat. nr 29) uitgegeven. Ze komen voor in een bundel met werken van deze bekende humanist.

In het 'Propempticon', een afscheidsgedicht na Scorels verblijf in Mechelen, wenst Secundus Jan van Scorel een behouden thuiskomst in Utrecht zonder onheil onderweg. Secundus' berijmde brief 'Ad Ioannem Schorellium Pictorem eximium' prijst de kunstenaar, die Rome naar de Rijnstreek verplaatste. In dezelfde brief hoopt de dichter eens de stad Utrecht te mogen aanschouwen met zijn muren en kerken en bovenal de burcht, die keizer Karel ter bescherming van de bevolking bouwde en aan de vrede wijdde.

21 Penningplaat met het portret van George van Egmond, bisschop van Utrecht, door Steven van Herwijck, 1558

brons, gedreven; ø 14,1 cm
 gemerkt links onder: STE.H.FEC
 omschrift: D. GEORG. DEGMOND. EPS. TRAIECT.
 A°. 1558. AET. SVE. 54

Utrecht, Centraal Museum, Cat. 1928 nr 149



Afb. 34

De bisschop draagt een bonnet, een paltrok met een geplooid halskraag en een tabbaard. In de rechterhand houdt hij een paar handschoenen vast. Het verschil in uiterlijk van de geportretteerde is opvallend in vergelijking met de portretpenning uit hetzelfde jaar (cat. nr 22).

Steven van Herwijck (± 1530-± 1565-'67) is een van de belangrijke penningsnijders in de Noordelijke Nederlanden uit de 16de eeuw. Zijn fraaiste penningen dateren uit de periode 1558-1564, een aantal ervan kan in Utrecht zijn ontstaan. Uit de jaren vijftig dateren de penningen met de beeldenaren van de Utrechtse hoge geestelijken, Cornelis van Mierop, Wouter van Bijler, George van Egmond en de kunstenaar Anthonie van Blocklandt.

Lit. Van Loon 1732, 47; Cat. 's-Gravenhage 1903, nr 153-154; Muller 1922, 24-31; Tourneur 1922, 91-132

22 Penning met de beeldenaar van George van Egmond, bisschop van Utrecht, door Steven van Herwijck, 1558

brons, gegoten: ø 6,8 cm
 gemerkt keerzijde onder: STE.H.F.
 omschrift voorzijde: D. GEORG. DEGMOND. EPS.
 TRA. AET. S. 54. 1558.
 omschrift keerzijde: PIETATEM EXERCE.

's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en Gesneden Stenen, nr 152

Lit. Tourneur 1922, 91-132; Cat. 1928, nr 150

Op deze penning is Egmond in de kledij van zijn bisschoppelijke waardigheid uitgebeeld. Het verschil in ouderdom met de voorgaande penningplaat is opvallend, hoewel beide uit 1558 dateren. Op de keerzijde staat het devies van de bisschop 'Pietatem Exerce' (Beoefen de vroomheid). De spreuk wordt toegelicht door twee handen, die uit de hemel geldstukken strooien. Met andere woorden: vroomheid zal vergolden worden.



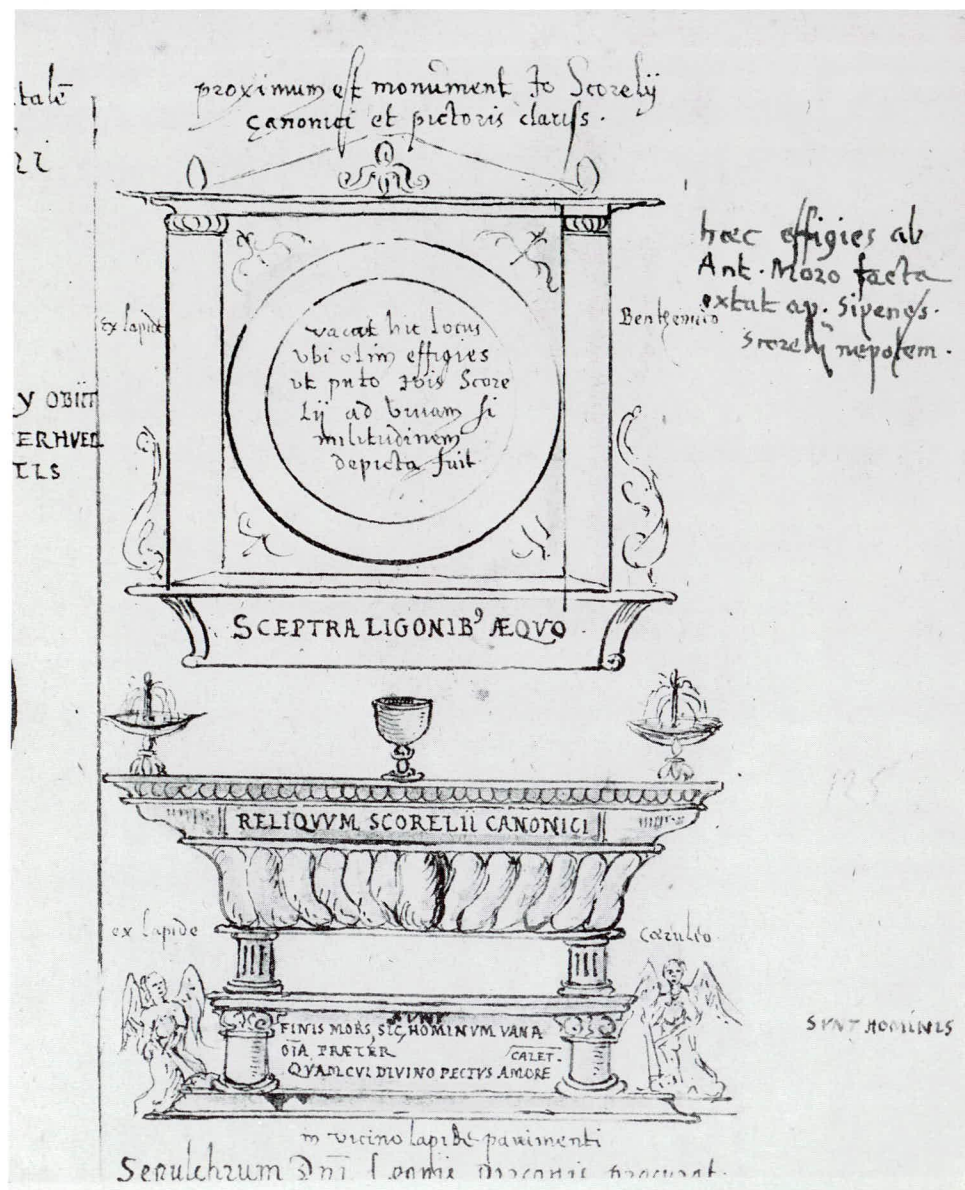
Afb. 35

23 Grafmonument van Jan van Scorel in de Utrechtse Mariakerk, tekening door Arnold Buchelius, 1592

Vermeld in: Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa, Utrecht 1592, fol. 66 r.

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, Bibliotheek over Utrecht, nr 1840*

In zijn beschrijving van de rondgang langs de monumenten in de Mariakerk vermeldt Buchelius (1565-1641): 'proximum est monument. Io Scorelii canonici pictoris clariss' (hierop volgt het grafmonument van de zeer beroemde schilder-kanunnik Scorel). Volgens Buchelius is het in Carrarisch marmer uitgevoerd. Twee geknielde putto's met gedoofde fakkels flankeren de basis, waarop de tekst: 'Finis mors, sic sunt hominum vana omnia, praeter- Quam cui divino pectus amore calet'. Vertaald luidt dit vers: De dood is het einde. Zo ook is alles voor de mens ijdel, uitgezonderd voor hem, wiens inborst van godsliefde gloeit. Op twee zuiltjes rust de tombe, die ook als altaartafel lijkt te worden beschouwd. 'Reliquum Scorelii canonici' (De overblijfselen van kanunnik Scorel) staat erop geschreven. Op de dekplaat tekende Buchelius twee 'levensbronnen' en een kelk. Mogelijk zijn dit in werkelijkheid evenals de twee putto's geschilderde toevoegingen geweest. Boven het altaar is de omlijsting van het portret te zien (cat. nr 24), een console en twee pilasters met een tympanon uit Bentheimer zandsteen. Het vermanende onderschrift luidt: 'Sceptra ligonibus aequo'. Vertaald luidt deze tekst: Ik, de dood, maak scepters aan houwelen gelijk. Met andere woorden de dood is voor koning en werkvolk



gelijk. Binnen de cirkel moet het portret geplaatst geweest zijn. Overigens niet meer toen Buchelius het monument tekende: 'Vacat hic locus ubi olim effigies ut puto Joannis Scorelii ad vivam similitudinem depicta fuit' (hier is de open plek waar vroeger naar ik meen de naar het leven geschilderde beeltenis van Scorel heeft gehangen). Buchelius' beschrijving van de stad Utrecht, door Muller gepubliceerd, laat zich in ongeveer dezelfde bewoordingen over het grafmonument uit. Hij geeft er iets meer informatie over en spreekt over gebeeldhouwde witte steen. Mogelijk betreft het de omlijsting van het portret. De inscripties zijn in afwijkende vorm weergegeven. Zie verder in deze catalogus blz. 41-42.

Lit. Hoogewerff 1923, 105-106; Muller 1906, 189

24 Portret van Jan van Scorel door Anthonie Mor, 1560

paneel; ø 56 cm

inscriptie: ANT. MORVS PHI. HISP. REGIS PICT.
IO. SCORELIO PICTORI S. A° M D LX

(Anthonie Mor schilder van Philips, koning van Spanje, heeft de schilder Jan van Scorel dit portret in het jaar 1560 gewijd)

Londen, Society of Antiquaries

Scorel is op het moment waarop hij door Anthonie Mor (1519-1575) wordt geportretteerd, 65 jaar oud. Hij is gekleed in een mantel met bontrand en heeft een baret op, hetgeen op een kerkelijk ambt duidt.

Algemeen wordt aangenomen dat dit portret deel uitmaakte van het grafmonument van Jan van Scorel in de Utrechtse Mariakerk. Volgens Buchelius' tekening van dit grafmonument (cat. nr 23) moet het portret opgenomen geweest zijn in een omlijsting van Bentheimer steen.

Hij schrijft op deze tekening onder andere: 'Haec effigies ab Ant. Moro facta, extat apud Sipeeness Scorellii nepotem' (Dit portret, door Anthonie Mor gemaakt, is bij Sijpenesse, kleinzoon van Scorelius).

Waarschijnlijk is dit Cornelis van Sijpenesse, wiens sterfdatum (20 november 1635) door Buchelius vermeld wordt in zijn 'Notae Quotidianae'. Deze Cornelis wordt ook door



Constantijn Huygens Scorels kleinzoon genoemd. In zijn biografie van Scorel vermeldt Van Mander dat Scorels leerling Mor 'hem [Scorel] altijd goede gunst droeg'. Hij schilderde twee jaar voor de dood van zijn leermeester diens portret. Onder dit portret zou het volgende gestaan hebben, zo meldt Van Mander:

'Addidit hic arti decus, huic ars ipsa decorem,
Quo moriente mori est, haec quoque visa sibi.'

Vertaald luidt deze tekst:

Deze man heeft roem verleend aan de kunst en de kunst op haar beurt aan hem;
Bij zijn dood meende de kunst ook zelf te sterven.'

Van Mander vervolgt zijn beschrijving van de Latijnse tekst op het schilderij in het Latijn. Hieronder volgt de vertaling:

'Anthonie Mor schilder van Filips, koning van Spanje, heeft voor de schilder Jan van Scorel (dit portret) gemaakt, in het jaar 1560.

Grafschrift - Aan de Almachtige God -

Voor Jan van Scorel, ongetwijfeld de belangrijkste schilder van zijn eeuw, die na zeer vele bewijzen van zijn kunst te hebben gegeven, in hoge ouderdom stierf, en een diep gevoel van gemis bij ons heeft achtergelaten.

Hij heeft geleefd 67 jaren, 4 maanden en 6 dagen.
Hij is gestorven op 6 december van het jaar 1562'

Het is opvallend dat Van Manders weergave van het opschrift op het schilderij voor een deel gelijk is aan de tekst op het portret door Mor. Met dien verstande dat het 'sacavit' (gewijd) op het laatstgenoemde portret, door Van Mander door 'fecit' (gemaakt) werd vervangen.

Het portret door Mor is dus later, enige tijd na 1562, Scorels sterfdatum, geschikt gemaakt voor het grafmonument van Scorel en van de toepasselijke opschriften (randschriften?) voorzien. Toen het in de collectie Sijpenesse was, heeft Van Mander misschien deze teksten overgenomen.

Over de latere lotgevallen van het portret is weinig bekend. Mogelijk werd het als nr 13 in Amsterdam op 22 maart 1700 geveild als 'Het Pourtrait van J. Schorel door Antony Moro'. In de 19de eeuw dook het op in de Engelse verzamelingen Lombe en Kernick, waarna het in 1828 aan de Londense Society of Antiquaries gelegateerd werd (deze laatste gegevens werden welwillend verstrekt door Pamela Tudor Craig).

Lit. Hoogewerff 1923, 106, afb. 65; De Jonge 1929, 275; Buchelius 1940, 58; Dekker 1970-1971, 354; Friedländer 1975, 63, pl. 180 nr 364

25 Portret van Jan van Scorel gegraveerd door Hieronymus Cock, ná 1560

kopergravure, 207 × 126 mm

onderschrift:

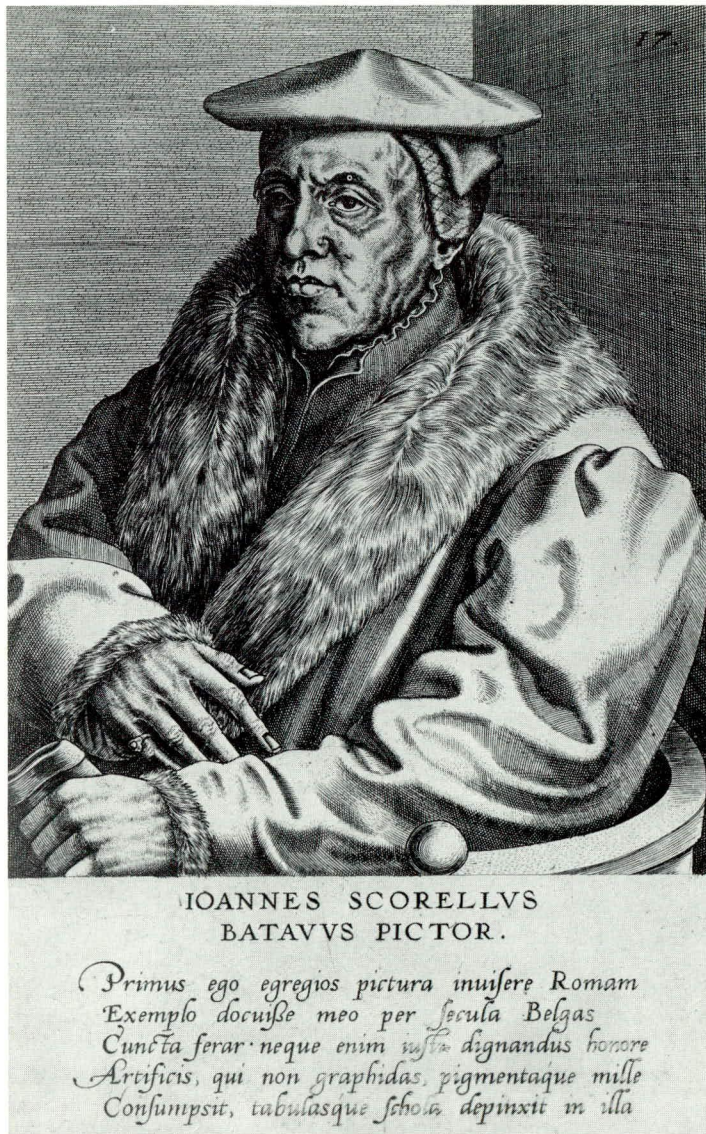
Primus ego egregios pictura inuisere Romam
Exemplo docuisse meo per secula Belgas
Cuncta ferar; neque enim iusti dignandus honore
Artificis, qui non graphidas, pigmentaque mille
Consumpsit, tabulasque schola depinxit in illa.

Utrecht, Centraal Museum, inv. nr 11303

Deze portretgravure is opgenomen in Dominicus Lampsonius' 'Pictorum aliquot celebrium, Germaniae Inferioris, effigies', Antwerpen 1572. Lampsonius is ook de auteur van het Latijnse vers onder het portret; Van Mander besluit Scorels biografie met een vertaling van Lampsonius' gedicht:

'Ick werdt altijd gheroemt den eersten, die bewesen
Den Nederlanders heb, dat wie wil Schilder wesen,
Moet Room besoecken gaen, en hebben door ghebracht
Pinceelen duysent, oock veel verwe, boven desen
In dese school ghemaelt veel stucken weert ghepresen,
Aleer hy eerlijck mach een Constnaer wezen gh'acht.'

De graveur heeft voor zijn prent waarschijnlijk van het portret door Mor gebruik gemaakt. Het feit dat de prent het spiegelbeeld is van het schilderij is een aanwijzing daarvoor. In de kleding zijn ook duidelijke overeenkomsten; de halskraag, de hoofdkap en de platte baret.



26 Levensbeschrijving van Jan van Scorel, 1604

Vermeld in: C. van Mander, Het Schilder-Boeck,
Haarlem 1604

Utrecht, Dr I.I.E. van Gelder-Jost

Afgezien van de archiefstukken, die veel materiaal geven over de activiteiten van Scorel, zijn er ook andere 'bronnen' over zijn leven.

Al in 1523 wordt Scorels aanwezigheid in Rome vermeld. Documentaire bronnen uit Scorels tijd vinden we bijvoorbeeld ook in de literatuur van humanistische intellectuelen en dichters uit zijn omgeving: Alardus van Amsterdam en Janus Secundus.

In beschrijvingen van de Nederlanden geven Calvete de Estrella (1552), Guicciardini (1567) en Van Vaernewijck (1568) allerlei details over Scorel; de Utrechtse geleerde Buchelius vermeldt hem in zijn manuscripten.

De Italiaan Vasari heeft in zijn levensbeschrijvingen van kunstenaars ook Jan van Scorel opgenomen. In de Nederlanden volgt Carel van Mander Vasari's voorbeeld; hij schrijft in 1604 kunstenaarsbiografieën, waarbij hij zich vaak op Vasari baseert.

In 'Het Schilder-Boeck' is het meest volledige overzicht te vinden van Scorels leven en werken. Tal van gegevens daaruit blijken juist te zijn en kunnen met archiefstukken gestaafd worden.

Vermeld in: J. Buzelinus, *Gallo-Flandria sacra et profana, in qua urbes, oppida . . . et pagi . . . galloflandrici tractus describuntur*, Douai 1625, fol. 221-223

's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek

Buzelinus is de vroegste bron - Van Mander vermeldt de altaren maar terloops - die een uitvoerige beschrijving van het altaar geeft. De vertaling uit het Latijn volgt hieronder. Pater Buzelin noemt de naam van de schilder weliswaar niet, maar vertelt wel veel over de opdrachtgever Jacques Coene en over de oorspronkelijke plaatsing van het altaar op een 'predella'.

De opschriften hierop en op zijn grafmonument worden uitvoerig beschreven:

'Abt Guillaume is opgevolgd door Jacques Coene van Brugge, een man van grote deugdzaamheid, doctor in het recht, die zich geheel heeft toegelegd op de uitbreiding en de verfraaiing van het kloostercomplex. Over zijn roemrijke daden heb ik in een handschrift te Marchiennes het volgende gevonden: Op 20 oktober 1542 is gestorven te Marchiennes Heer Jacques Coene, veertigste abt van deze plaats - en wel de eerste met het recht een mijter te mogen dragen -, die gedurende 41 jaren zijn ambt heeft bekleed, en dit gehele klooster met bijzondere en bewonderenswaardige gebouwen heeft vernieuwd en verfraaid: met vele en diverse soorten bogen en gewelven, met drijf- en beeldhouwwerk, met zilveren vaatwerk en glazen vensters, maar wat tot algemene verbazing aanleiding geeft, met zeer grote kosten, zodat hij een tweede Mozes of Salomon in de kerkbouw genoemd kan worden. En niet heeft hij het vermogen van de kerk met een verplichting bezwaard, maar eerder heeft hij het vermeerderd met meer dan 600 Vlaamse ponden per jaar. Tenslotte heeft hij Heer Jacques de Groot als coadjutor aangenomen tot groot nut van zichzelf als ook van het klooster.

Richt nu uw aandacht echter op het genoemde aantal abten, en verwondert u samen met mij erover dat Jacques de veertigste abt van het klooster te Marchiennes genoemd wordt. Want indien al diegenen als abt worden beschouwd die vermeld staan in de abtenlijst van deze plaats, dan zou Jacques de 41ste plaats innemen. Daarom nu vermoed ik dat hij die Jacques tot 40ste abt maakt, onder de archimandrieten niet heeft meegeteld Hugo, die van Reims kwam en slechts zeven dagen zijn ambt heeft uitgeoefend; (wij zien ook dat deze door de auteur die een levensbeschrijving aan de nagedachtenis van de zalige Hugo heeft gewijd, een onwettige bezitter van het ambt, en niet abt genoemd wordt). Of wel dat hij de telling niet bij Ionatus, maar bij Leduinus laat beginnen, zodat hij slechts diegenen meetelt die tot abt zijn gekozen na de uitwijzing van de nonnen [dus: sinds het klooster een mannenklooster is geworden]. Of wel tenslotte dat hij van mening was dat Ferricus geen abt genoemd kan worden, omdat deze, zoals wij hebben uiteengezet, alleen als commendatair abt werd beschouwd.

Om nu een voorstelling te krijgen van Jacques' bewonderenswaardige inspanning met betrekking tot het vergroten van de luister van het godshuis, weet dan, dat hij nooit enige kosten gespaard heeft om de meest uitgelezen meesters in welke kunst dan ook aan zich te verbinden, om met behulp van hun handen en talent de meest schone werken tot stand te brengen. Hetzij het ging om de versiering der glazen met verschillende voorstellingen, hetzij om het beeldhouwen in steen of polijsten van marmer, hetzij om het tot leven komen door smaakvolle kleuren of figuren van schilderstukken, hetzij om de versiering van vaatwerk en heiligenbeelden met goud en zilver, kostbare stenen en parelen. Geen dag ging voorbij waarop hij niet bij de kunstenaars stond en het werk dat nog in al zijn onderdelen voltooid moest worden, stimuleerde met innemende woorden en beloften. En als vroom herder besteedde hij zeker niet minder moeite aan zijn monniken, om de vrome tucht in oude luister te herstellen, en om hun aller aandacht te richten op de beoefening van de vroomheid van weleer en op het streven naar deugdzaamheid.

De kerk die op zijn kosten is versierd stelt vele teksten ten toon, die de lezer zijn vrome en prijzenswaardige werken voorhouden, en waarvan het niet zonder nut zal zijn ze hier ook te citeren. Ze staan hoofdzakelijk geschreven in een marmeren cartouche aan de wand.

Grafschriften

'Jacques Coene rust hier, geboortig van de stad Brugge, in het leven Abt, vroom in godsdienstige overtuiging, opvallend van levenswandel, beroemd door zijn bouwlust, zoals de aanwezige monumenten voldoende getuigen.

Acht lustra en twee maal vijf maanden had hij als abt doorlopen.

Zo bekroont hier met recht het einde het begonnen werk.'

Van dezelfde, gericht tot zijn medebroeders

'Leer, medebroeders, door mijn voorbeeld inspanningen te verdragen, / en ook het begonnen leven naar behoren te doorlopen. En leer ook / hieruit, hoewel het ijzeren lot mij niet heeft gespaard, het leven / gewillig onder dezelfde voorwaarde te voltooien.'

Op een marmeren tafel, geplaatst op zijn graf, staan de volgende verzen te lezen.

'De daden sieren de man; dit klooster vereert Jacques, / en prijst overal zijn vernieuwer, wiens leven van zo grote vroomheid / is geweest, dat hij onder zijn medebroeders de eerste in godsvrucht was / Hij heeft hier als abt veertig jaar de leiding gehad, voeg er tien maanden bij, / en het tijdstip van zijn dood zal daar zijn. Moge hij door een vroom einde / gekroond worden, die wenste dat op al zijn werken door de voltooiing ervan / een kroon aanwezig was.'

Lofdigticht geschilderd op het altaarstuk

Op het altaar van de HH. Jacobus en Stephanus vertoont de basis van het met fraaie kleuren geschilderde altaarstuk aan de lezer de volgende vier disticha:

'Hoewel de dood veel wegrukt, neemt hij niet alles weg. / Deugd sterft niet, en niet verdwijnen de weldaden. / Deze man wiens schitterende monumenten u ziet, reiziger, / een vernieuwde kerk, een prachtig klooster, / overwint, aan het einde gekomen van zijn leven, / door een vroom geloof, en zal door zijn voortreffelijke / daden gezegend zijn. Gelukkig hij aan wie het gegeven is / zijn goed begonnen werken voltooid te zien, waaronder als laatste / dit schitterende schilderstuk een gouden kroon zal zijn.'

Het feit dat u in deze verzen soms melding gemaakt ziet van 'eind' en 'kroon', moet in verband gebracht worden met zijn zinspreuk, die uit de volgende twee woorden bestond: *Finis coronat*. Met deze woorden, geschilderd op al zijn openlijke werken, spoorde hij zowel zichzelf als al de zijnen aan om datgene wat zij dankzij God begonnen waren, in gedachte aan een gelukkig einde, in ernst en volharding af te maken.

Overigens is hij in het begin van zijn ambtsperiode, toen hij voor enkele zaken naar Rome was vertrokken, zozeer bij Paus Julius II in de smaak gevallen, dat hij voor zich en zijn opvolgers de mijter en andere pauselijke onderscheidingstekenen heeft verkregen.

Na de dood van Jacques Coene is Jacques de Groot, die hij zich tot coadjutor had gekozen, met de waardigheid van de mijter bekleed;'

(Vertaald door A.H.M. Dekker)



afb. 39 Scorel, *Het Lochorst-drieluik, geopend*,
cat. nr 28



afb. 40 Scorel, *Het Lochorst-drieluik, gesloten*,
cat. nr 28





II. Het begin van de altaarproductie van Jan van Scorel in Utrecht

Na zijn terugkeer uit Italië in het najaar van 1524 vestigt Jan van Scorel zich te Utrecht. Hij geniet er de bescherming van Herman van Lochorst (gestorven 1527), deken van Oudmunster en kanunnik van de Dom. Om de onlusten in de strijd tussen bisschop en stad te ontlopen, verlaat Scorel Utrecht in het voorjaar van 1527 en vertrekt naar Haarlem. In de periode dat Scorel te Utrecht is, vervaardigt hij het zogenaamde Lochorst-drieluik: een altaar met als hoofdmotief *De intocht van Christus in Jeruzalem*. Dit werk is te beschouwen als het begin van de altaarproductie van Scorel te Utrecht.

28

Jan van Scorel

De intocht van Christus in Jeruzalem, omstreeks 1526-1527

eikehout;
middenpaneel 79 × 146,8 cm
linkerluik binnenzijde 81,4 × 65,2 cm
linkerluik buitenzijde 81,3 × 65,5 cm
rechterluik binnenzijde 81,5 × 65,6 cm
rechterluik buitenzijde 81,5 × 65,7 cm

opschrift linkerluik, buitenzijde te lezen als 4 disticha:

Qve lavis pedes tersisse vnxisse [ve] sacros
O mvlter, lachrimis crinibvs atq [ve] rosa
Diceris, officio redimens tva crimina pvlchro
Me [m] braq [ve] sic D [omi] ni contvmplanda
notans,
Decano Lochorst pete, femina s [an] c [t] a,
qvietem,

Sacr [m] qvi magno fv [n] dat amore tibi.
- Obijt Herman [n] vs VIII Idvs Avgvsti M CCCC
XXVIII -
Esset Wernervs svbita nisi morte peremptvs,
Tvtata hv [n] c virt [vs] imperiosa foret.
- Obijt III Cal. Octob. M CCCC I -

(O vrouw [Maria Magdalena], die, naar men zegt, de Heilige Voeten met Uw tranen, haarvlecht en rozenolie, waste, droogde en zalfde, - met deze schone dienst Uw zonden afwissend, en aldus de voor het graf bestemde ledematen van de Heer onderscheidend -, verkrijg, o heilige vrouw, de eeuwige rust voor deken van Lochorst, die in grote liefde voor U een altaar stichtte.
- Herman is op 6 augustus 1428 gestorven -

Indien Werner niet door een plotselinge dood was weggerukt, zou zijn machtige deugd hem beschermd hebben.
- Hij is gestorven op 29 september 1401 -

opschrift rechterluik, buitenzijde te lezen als een distichon; de overige tekst in proza:

Ghisbertvs Lochorst iaceo scholasticvs antro;
Si bene quid servi, nv [n] c bona messis erit.
- An [n] o Christi M CCCC LIII -

Herman [n] vs de Lochorst, Sacri Salvatoris templi Traiecten [sis] decanus atq [ve] nuper hvivs sacre summe edis / canonicvs, amoris ac pietatis studio erga agnatos in medio ecclesie sepultos statvam / pictvramq [ve] restavrvri cvravit an [n] o post virginevm partvm M D XXVI.

(Ik, scholaster Gijsbert van Lochorst, lig hier in mijn graf; als ik ooit iets goeds gedaan heb, zal de oogst nu goed zijn.

- In het jaar des Heren 1454 -

Herman van Lochorst, deken van de Utrechtse Sint

De geschiedenis van het altaarstuk

Uit het opschrift op de buitenzijde van het rechterluik blijkt dat Herman van Lochorst, deken van de St Salvator en kanunnik van de Dom te Utrecht, uit piëteit voor zijn bloedverwanten hun grafmonument in 1526 liet herstellen. Verder is te lezen dat het graf gebeeldhouwd en beschilderd was, in het midden van de kerk lag en dat Gysbert van Lochorst er begraven lag.

Het opschrift op de buitenzijde van het linkerluik toont aan dat Herman en Werner van Lochorst er begraven lagen; volgens de tekst stierf Werner in 1401 een plotselinge dood en was Herman de stichter van een heiligdom.

Een andere bron van informatie over het schilderij is Van Mander, 1604, fol. 235 v.:

'... des bleef hy 'tWtrecht by een Dekan van Oudemunster / geheeten Lochorst, een Hoofs Heer / en groot Constbeminder. Voor desen maeckte hy verscheide stucken van Water en Oly-verwe: onder ander / daer voor van verhaelt is / eenen Palmsondag / te weten / daer Christus op den Esel rijdt nae Jerusalem: hier was de Stadt in nae t'leven: daer waren kinderen en Joden / die boom-tacken en cleederen spreiden / en anderen omstandt. Dit was een stuck met deure / en was als een gedenck-tafel / van den Dekens vrienden ghestelt t'Wtrecht in de Dom-kerck.'

Van Mander vermeldt dat het schilderij door 'de vrienden' van Herman van Lochorst in de Dom werd geplaatst. Dit betekent dat het drieluik pas na zijn dood naar de Domkerk werd overgebracht.

In het testament van Scorels zoon Victor van 8 september 1617 (De Jonge 1929, 84) staat (vertaald uit het Latijn):

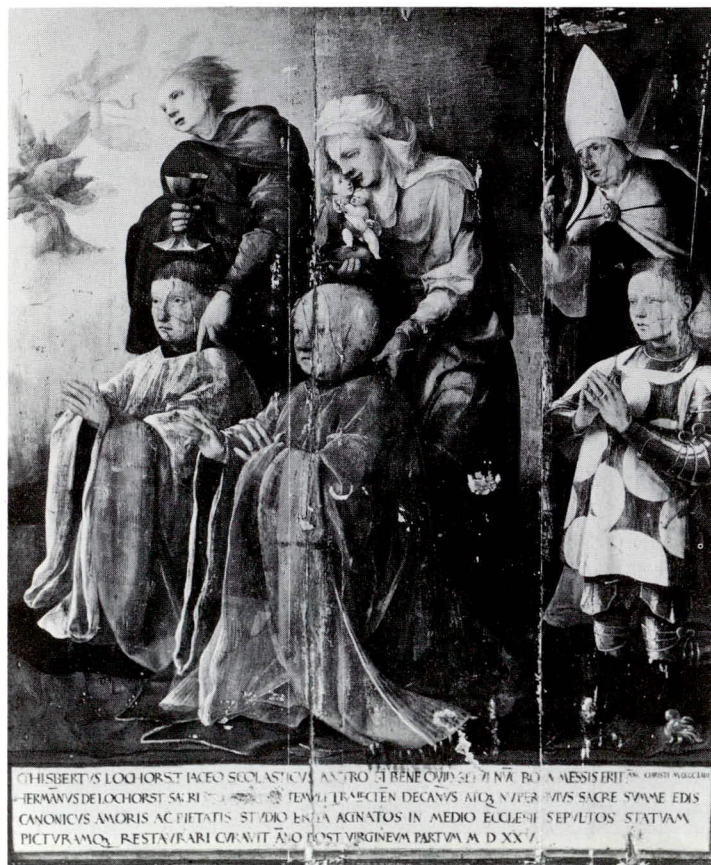
'Tevens is het mijn wens dat het geschilderde altaarstuk over Palmzondag met zijn luiken in de toestand zoals het is voltooid en geplaatst ter herinnering aan de Heren van Lochorst, kanunniken van de Utrechtse hoofdkerk, en eertijds is weggehaald uit de hoofdkerk, door mijn executeurs trouw wordt bewaard en niet wordt verkocht. Ik stem er echter in toe dat het genoemde schilderstuk door mijn executeurs in bewaring wordt gegeven aan de Heer en Vrouwe van Nijenrode en hun nakomelingen, als naaste verwanten van het huis of liever het geslacht Van Lochorst, ten einde het te zijner tijd ter gedachtenis aan de stichters aan de hoofdkerk kan worden teruggegeven.'

Het schilderij was dus in het bezit van Victor van Scorel, toen deze zijn testament maakte in 1617. Hoe hij het had gekregen staat niet vast. Bij het schoonmaken tijdens de restauratie eind 1928 bleken de koppen der geknielde figuren op de rechtervleugel door krassen beschadigd te zijn. In het onderschrift was het woord 'salvatoris' in de tweede regel weggeschrapt. Deze beschadigingen zijn zeker tijdens de beeldenstorm aangebracht. Wellicht heeft Scorels zoon het schilderij toen voor de veiligheid onder zijn hoede genomen. Zo kan verklaard worden dat Victor in zijn testament de executeurs opdracht geeft het schilderij zorgvuldig te bewaren, opdat het te zijner tijd ter nagedachtenis aan de schenkers teruggegeven kan worden aan de Dom. Het drieluik mag echter ook in bewaring gegeven worden aan de Heer en Vrouwe van Nijenrode en hun nakomelingen, omdat zij verwanten zijn van het geslacht Lochorst.

Dat dit laatste inderdaad gebeurd is, blijkt uit een inventaris van de verzameling

Salvatorkerk en eertijds kanunnik van deze hoofdkerk, heeft uit liefde en piëteit jegens zijn bloedverwanten, die in het midden van de kerk begraven liggen, hun gebeeldhouwd en geschilderd grafmonument laten herstellen in het jaar na de maagdelijke geboorte 1526.)

Utrecht, Centraal Museum, Cat. 1952, nr 256



afb. 41 Scorel, buitenzijde van het rechterluik.
Toestand tijdens de restauratie 1928, cat. nr 28

Wijtenhorst, bewaard in het kasteel Herdringen in Westfalen. In deze inventaris uit 1651 staat op fol. 28 (Friedländer 1905, 65-66):

'Noch een Stuck niet genumereert up het huys te Nienroide met twee deuren van binnen en buyten gescildert - het binnenste representerende een Palmsontag met de stadt Jerusalem naer het leeuen en veel cleyne beeldekes in het versciet en Christus up den eesel ende voorts alle andere personagien heel natuerlick afgemaelt, de eene deur siende naer het binnenste paneel een St. Stephanus met een St. Christoffel ende de andere St. . . . ende van buyten de eene sy een deel geestelicke ende de andere die van den huysse van Lockhorst met haer wapenrokken ende onder anderen oock diegenige, die het heeft laten maken, naer het leeuen affgeschildert seer curieus van Jan Schorell ende wort seer hoog geestimeert, gelyck Carel van Mander in syn Schilderboek fol. 130 verso mentie maekt, syn naem staet daerunder up ende hiet Herman van Lockhorst scholaster van Oudemunster, myn vrouw meede aengecomen by afsterven van haer man zelig, heer Bernaerd van den Bongaert, Heere van Nienroide etc. . . .'

In de glossen van deze tekst staat: 'is myn vrouw aengecomen van haer man zelig' en 'Is van Nienrode naer Utrecht gebrogt ende vandaer up Gansoyen'.

In 1617, het jaar waarin Victor van Scorel sterft, zijn Bernard van den Bongard en Maria van Lochorst heer en vrouwe van Nijenrode te Breukelen bij Utrecht. Zij sterft in 1624, hij in 1629. Hun zoon Bernard van den Bongard huwt in 1632 Wilhelmina van Bronchorst. Bernard sterft kinderloos in 1641. Zijn weduwe hertrouwt in 1646 met Willem Vincent van Wijtenhorst. Uit de aantekeningen in de marge van de inventaris uit 1651 blijkt dat het drieluik van het kasteel Nijenrode overgebracht is naar Utrecht. De maecenas Willem Vincent van Wijtenhorst woonde daar in een huis aan de Drift, thans nr 21, waar nu het Instituut voor Muziekwetenschappen is gevestigd. Van daaruit werd het schilderij naar kasteel Gansoyen gebracht.

In de 19de eeuw is het drieluik uit elkaar gehaald. Het middenpaneel met *De intocht in Jerusalem* gaat via de collectie van de schilder Kneip van Luisendorf over in handen van Clemens Freiherr von Fürstenberg, die op kasteel Hugenpoet bij Ketterig woonde. F.H. Fentener van Vlissingen kocht hier in 1928 het middenpaneel. Het rechterluik verscheen in 1904 en 1923 bij Christie's in Londen, respectievelijk als 'Mabuse' en 'German School', en komt in Oostenrijks bezit. Het paneel wordt dan overlangs doorgezaagd, zodat er twee afzonderlijke panelen ontstaan. Deze werden in 1938 op een veiling gekocht door F.H. Fentener van Vlissingen. Het linkerluik, eveneens in

twee panelen gescheiden, werd in 1928 en 1937 door Fentener van Vlissingen verworven. Alle panelen die oorspronkelijk tot het drieluik behoorden schonk de toenmalige eigenaar in 1941 aan het Centraal Museum, nadat ze eerder al in bruikleen waren afgestaan. In 1976 zijn de afzonderlijke panelen opnieuw als een drieluik gereconstrueerd.



afb. 42 Scorel, *De intocht in Jeruzalem*, detail, cat. nr 28

Het middenpaneel: De intocht in Jeruzalem

Christus rijdt op een ezel, omringd door zijn apostelen, de Olijfberg af. Bewoners van de stad komen hem tegemoet en leggen hun mantels op de weg. Rechts ligt achter de Cedron-vallei Jeruzalem, dat topografisch zeer nauwkeurig afgebeeld is. Dat is te controleren aan de hand van documenten uit die tijd.

Vooraan zien we de oostelijke stadsmuur met de Gouden Poort; achter de muur het grote Tempelplein met het hogere plateau, waarop de rotstempel staat. Rechts in de stadsmuur is de Stefanus-poort te zien. Aan de noordzijde ligt de Grafkapel met twee koepels en een vierkante klokketoren. Achter de stad rijst de citadel op. Aan de zuidzijde is de Aksa-moskee en links van de stad de berg Sion met kloostergebouwen.

afb. 43 Scorel, *paus Adriaan*, detail binnenzijde van het linkerluik, cat. nr 28



Het linkerluik, binnenzijde

Drie heiligen zijn voorgesteld: Agnes, Cornelius en Antonius.

Agnes is herkenbaar aan het lam (Latijn: agnus) en de palmtak.

Cornelius is afgebeeld als paus, met tiara en staf. Hij draagt een hoorn (Latijn: cornu). Jan van Scorel heeft hem de gelaatstreken gegeven van zijn vroegere beschermheer, paus Adriaan VI, die 14 september 1523 overleed; Cornelius stierf op 14 september 253.

Antonius was een kluizenaar, en hij is hier gekleed in een monnikspij. Deze heilige is herkenbaar aan zijn T-vormige staf, een bel en zijn onafscheidelijke varken.

Het rechterluik, binnenzijde

Hier staan Sebastiaan, Gertrudis en Christophorus (Christoffel) opgesteld.

Sebastiaan werd, omdat hij Christen was, in het amphitheater van Flavius met pijlen doorboord - nog bleef hij leven. Later werd hij doodgeknuppeld.

De tweede heilige is Gertrudis, hier door haar staf herkenbaar als abdis. In haar hand houdt ze een perkamenten rol, waarop muizen zijn getekend en de tekst 'Super Latrones Vicit' [zij overwint het ongedierte].

De laatste heilige is Christophorus (Grieks: drager van Christus). Volgens de legende was hij een reus die langs wonderbare wegen tot het Christendom kwam. Om zijn geloof werd hij doodgemarteld.

Het linkerluik, buitenzijde

Twee leden van de familie Lochorst zijn hier knielend voorgesteld met hun beschermheiligen.

Herman van Lochorst, gekleed in albe en kazuifel, was domdeken in Utrecht en kanunnik in Luik; hij stierf in 1438. Zijn jongere broer Werner, gekleed in superpellicium, en een almuis van bont over de schouders, was kanunnik van de Utrechtse Dom; hij stierf in 1401. Links staat Johannes de Doper in een kemelharen kleed. Hij houdt een kruisstaf vast en een banderol, waarop de tekst 'Ecce Agnus' (zie het lam) staat.

De tweede heilige is niet met zekerheid te identificeren (Thomas? Mattheus?). In de wolken is een voorstelling van de kroning van Maria afgebeeld.

Het rechterluik, buitenzijde

Hier knielen Gijsbert van Lochorst, Herman van Lochorst - genoemd naar zijn oudoom de Domdeken - en een derde lid van de familie Lochorst. Gijsbert was kanunnik van de Dom; hij draagt een superpellicium en een almuis. Hij is een broer van Herman, de Domdeken, en stierf in 1454. Zijn achterneef Herman was ook kanunnik van de Dom in Utrecht en deze draagt hier dan ook dezelfde kleding. De jongere Herman overleed in 1527. Of de figuur rechts in harnas en wapenrok de stamvader van het geslacht Lochorst, Jacob (overleden in 1385) of de stamhouder op dat ogenblik, Gerrit, voorstelt, is niet bekend.

De betekenis van de voorstellingen

De leden van de familie Lochorst die op de luiken staan afgebeeld, zijn geen van alle voor zover bekend naar Jeruzalem geweest. De verbinding tussen deze portretten en het hoofd motief, *De intocht in Jeruzalem*, is dan ook te vinden in de betekenis van de voorstelling. Het thema van de intocht kan beschouwd worden als het begin van Het lijden van Christus, dat eindigt met De triomf over de dood. Zo is dit onderwerp een passend motief voor een memorietafel, een schilderij ter nagedachtenis aan de overledene.

De heiligen op de binnenzijde van de zijluiken worden, met uitzondering van Agnes, vereerd als beschermheiligen tegen ernstige ziekten zoals epilepsie, epidemieën als pest, en tegen een plotselinge dood. Waarom Agnes hierbij staat afgebeeld, is niet geheel duidelijk. In ieder geval was ze in Utrecht een geliefde heilige. Als beschermheilige van maagden en kuisheid dient zij hier mogelijk als afweer tegen het onreine en besmettelijke. Deze heiligen zijn mogelijk geschilderd omdat toen in de Nederlanden en Duitsland een besmettelijke ziekte heerste, de 'anglicus sudor', in de volksmond 'sweetende sieckte' genoemd.

De ondertekening

De reflectogrammen laten een groot verschil zien tussen de ondertekening van het middenpaneel en die van de zijluiken. In het middenpaneel is deze zorgvuldig uitgevoerd met zones van parallelle arceringen in de figuren en diagonaalsgewijze kruis-arceringen voor de diepere schaduwen. De ondertekening in de zijpanelen blijft beperkt tot losse contouren.

Uit het verschil in de ondertekening tussen panelen mag men niet concluderen dat hier meerdere handen te onderscheiden zijn. Het verschil in functie van de panelen - de zijluiken waren minder belangrijk - kan de reden zijn van het verschil in de ondertekening.

Conclusie

Door het opschrift op de luiken en door documenten staat de eigenhandigheid van Jan van Scorel vast. In de ondertekening is zijn stijl uit de jaren 1526-1527 te zien: in het middenpaneel zorgvuldig uitgevoerd en met toepassing van arceringen, in de zijluiken slechts vlot getekende contourlijnen. De mate van uitgewerktheid van de ondertekening geeft al het belang aan van de panelen: het middenpaneel krijgt de meeste aandacht.

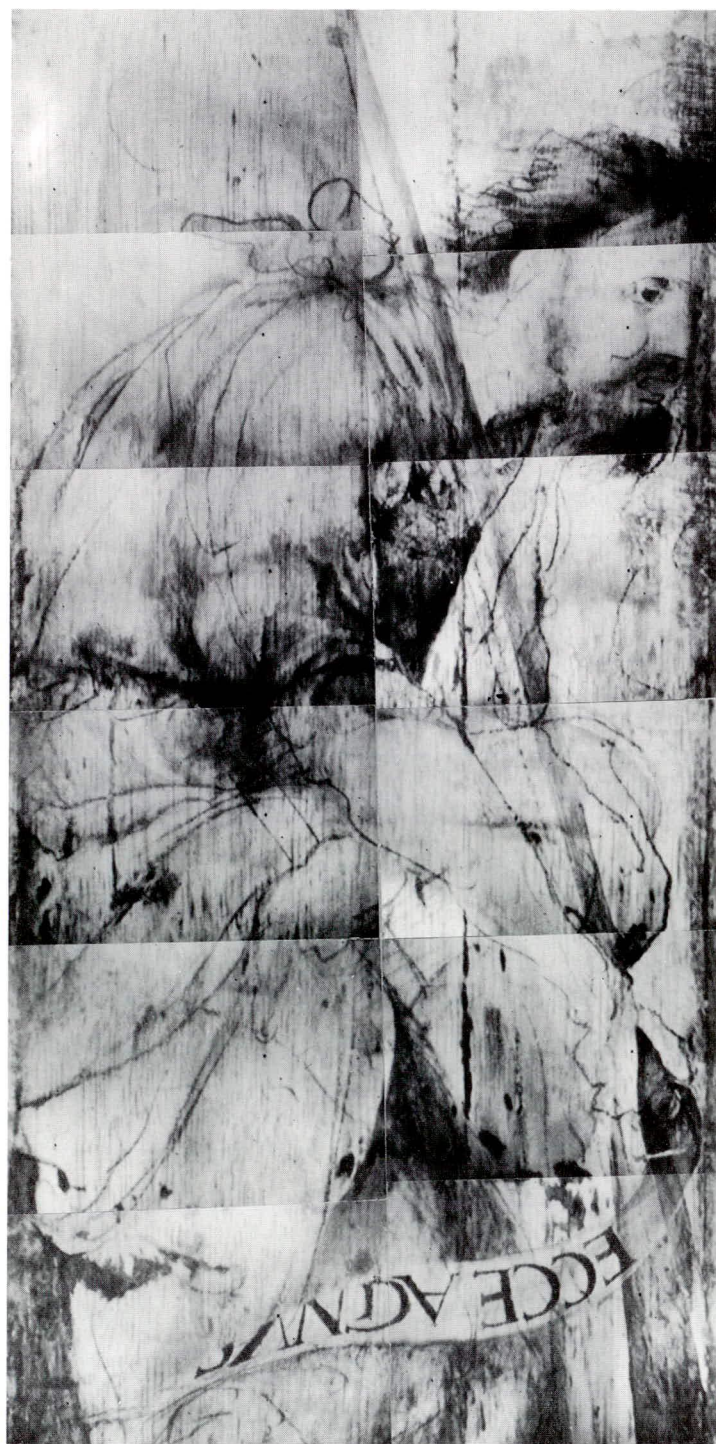
Lit.: Cat. Scorel 1955, nr 11; Bruyn 1955, 206; Dippel 1955, 253-256; Leymarie 1956, 54; Swillens 1957, 275-276; Zender 1959, 140, nr 880, afb. 10; Haslinghuis en Peeters 1965, 273, 386-387, 403; Friedländer 1975, 69-71, cat. K. 296, suppl. 416, noten nr 38, 101, pl. 158 en 159; Faries 1975, 99-101



afb. 44 Reflectogram van detail van *De intocht in Jeruzalem*, cat. nr 28



afb. 45 Reflectogram van detail van *De intocht in Jeruzalem*, cat. nr 28



afb. 46 Reflectogram van detail van de buitenzijde
cat. nr 28

houtsnede; 390 × 731 mm
 gesigneerd in het opschrift links boven: 'Gheprent
 Bij mij Harman van Borculo figuer snijder tot
 Wtrecht'.
 gedateerd rechts naast het wapen van Karel V
 midden boven, op de banderol: '1538'
 De volledige transcriptie van de teksten (onder
 andere een beschrijving van wat er op de prent te
 zien is) staat vermeld in de catalogus '125 jaar
 Centraal Museum Utrecht, 1964', nr 88

Utrecht, Centraal Museum, Cat. 1952, nr 801;
 inv. nr 6869

G. Braun vermeldt in zijn beroemde atlas 'Civitas orbis terrarum' uit 1574 dat hij voor de afbeelding van Jeruzalem gebruik heeft gemaakt van een tekening van Jan van Scorel en een prent van Herman Borculo. De topografisch juiste weergave van deze stad op de tekening en de prent was zeker de reden dat Braun deze keuze maakte voor zijn atlas. In 1584 beschreef Christianus Adrichomius Jeruzalem. Deze auteur vermeldt dat hij bij de Delftse kapelaan Joannes Bollius een tekening van Jeruzalem door Jan van Scorel zag. In de uitgave van Adrichomius' beschrijving uit 1597 is te lezen dat Herman van Borculo in 1538 een prent maakte van Jeruzalem en de heilige plaatsen.

Jan van Scorel heeft tussen 1520 en 1521 een reis naar het Heilig Land ondernomen en hij heeft schetsen gemaakt van de plaatsen die hij bezocht. Deze schetsen gebruikte hij onder andere voor *De intocht in Jeruzalem* (cat. nr 28).

Borculo moet óf het schilderij van Scorel óf de voorstudies ervoor gekend hebben. Op de voorgrond van de prent is zelfs een detail van Scorels werk te zien: Christus zit op een ezel en wordt omringd door zijn discipelen en bewoners van Jeruzalem.

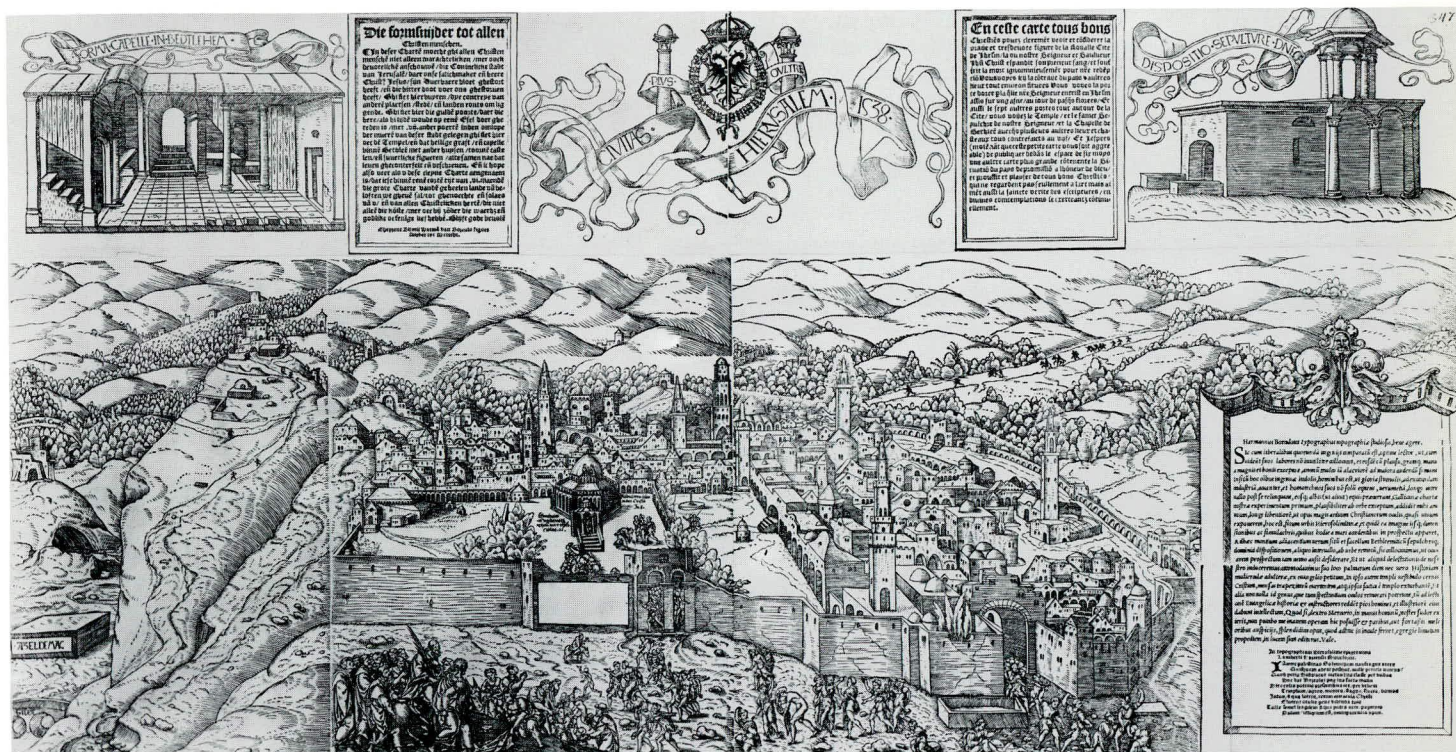
Het epigram op de houtsnede is van de hand van de humanist Lambertus Hortensius Montfortius. Deze was tussen 1527 en 1544 in Utrecht, de jaren waarin Borculo onder andere werken van Janus Secundus uitgaf.

Conclusie

De voorstelling op de prent komt tot in details overeen met die op het middenpaneel van *De intocht in Jeruzalem* door Jan van Scorel (cat. nr 28). De houtsnede moet gemaakt zijn naar dit schilderij of naar voorstudies door Scorel voor *De intocht*, aangezien Herman van Borculo zelf nooit in Jeruzalem geweest schijnt te zijn.

Lit.: Evers 1933, 19-21 en 93-94;
 Nijhoff en Henkel 1933-1939, 22, pl. 114-115;
 Van Campen 1935, 69, afb. t.o.p. 68;
 Hollstein III, 109;
 Dekker 1970-1971, 342-346

afb. 47 H. van Borculo, *Gezicht op Jeruzalem*,
 cat. nr 29



III. De altaarstukken voor de abdij van Marchiennes, omstreeks 1540

Carel van Mander schrijft in zijn biografie van Jan van Scorel in 'Het Schilder-Boeck', 1604, fol. 236:

'Tot Marchienen / een schoon Abdie in Artoys / zijn noch dry schoon stucken van hem ghedaen. Eerst / een Altaertafel / daer S. Laurens op den rooster light. Tweedst / een Tafel van de elf duysent Maeghdē / een seer uytnemende werck / met twee deuren. Derdst / een groot Altaer-tafel met ses deuren / t'binneste een S. Stevens steeninge.'

De geschiedenis van de altaren

De vroegste bron voor de altaarstukken van Marchiennes is het 'Cartularium' van Jacques Coene, abt van de abdij in die plaats. Dit register bevat notities over de bezittingen van de abdij en was vanaf de Franse Revolutie in bezit van de familie van de laatste abt van Marchiennes, Dom Lallart. Het is echter in de Eerste Wereldoorlog verdwenen. Gelukkig heeft Charles de Linas in 1856 een passage uit het document overgenomen in zijn boek 'Etude sur Dom Jacques Coëne, abbé de Marchiennes' (Amiens 1856):

'1541 - J. Coëne ayant rebâti trois chapelles derriere le choeur, l'évêque de Sélyvree (Pasquier suffragant de Cambrai) les bénit également le 29 Mars et consacra les autels: 1. - en l'honneur de Saint-Jacques le Majeur et de Saint-Etienne, premier martyr . . . 2. - en l'honneur de Saint-Laurent, martyr . . . 3. en l'honneur des onze mille vierges . . .'

Er zijn dus op 29 maart 1541 drie kapellen in de abdij gewijd: aan Jacobus de Meerdere, aan Laurentius en aan De elfduizend Maagden.

Op 15 februari 1561 was er een grote brand in de abdij van Marchiennes en vijf jaar later, op 25 augustus 1566, werd de abdij tijdens de beeldenstorm geplunderd. Toch moeten de altaarstukken er in 1584 nog gestaan hebben, want Arnoldus Buchelius heeft ze toen gezien. In zijn 'Diarium' van maart 1584 schrijft hij dat ze geschilderd zijn door Anthonie Mor uit Utrecht (zie VIII van deze catalogus).

De volgende bron waarin gesproken wordt over de altaarstukken van Marchiennes, is 'Het Schilder-Boeck' van Carel van Mander uit 1604 (zie hierboven).

In 1817 is de abdijkerk van Marchiennes geheel verwoest. De panelen hadden toen misschien al een andere bestemming gekregen. Tussen 1770 en 1776 werd een groot gedeelte van de abdij-gebouwen vernieuwd. Vermoedelijk is een gedeelte van de oude inboedel, waaronder de toen als ouderwets beschouwde altaarstukken, verhuisd naar parochiekerken, die onder de hoede van de abdij van Marchiennes vielen. In 1792 werd een inventaris opgemaakt van de kunstvoorwerpen, die afkomstig waren uit kerken en kloosters uit Douai en omgeving. Hierin staan gegevens over de maten en de voorstellingen van de werken. Alleen *Het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk* wordt hierin beschreven, maar de verblijfplaats wordt niet vermeld. Uit een beschrijving van Felix Brassart uit 1865 blijkt dat in de 19de eeuw de altaarstukken verspreid zijn. Hij treft altaarluiken uit de abdij van Marchiennes aan in de kerk van Courchelettes (Guillouet 1964, 90).

In 1918 identificeerde Grete Ring een paneel in het depot van het museum van Valenciennes als het linker zijluik van *De marteling van Laurentius*, een van de drie altaren die Van Mander noemt. Na de Eerste Wereldoorlog is dit paneel verdwenen - en nog niet teruggevonden.

Tot voor kort waren de meeste luiken van de drie altaren van Marchiennes spoorloos. J. Guillouet, conservator van het Musée de la Chartreuse in Douai, heeft echter vanaf 1957 een aantal panelen teruggevonden in de omgeving van Douai. Deze schilderijen bleken de 'verloren' panelen van de altaren voor de abdij van Marchiennes te zijn (zie verder in deze catalogus blz. 17).

De opdracht

Uit de bronnen blijkt dat Jacques Coene, geboren te Brugge in 1468 en abt van het klooster van Marchiennes vanaf 1501, tot zijn dood in 1542 een belangrijke mecenas was. Hij gaf opdrachten aan kunstenaars ter verfraaiing van zijn abdij. Kort voor 1540 liet hij onder andere het koor van zijn kerk uitbreiden met drie kapellen, waarvan de altaren op 29 maart 1541 gewijd werden.

Voor deze kapellen moet Scorel de drie altaarstukken geschilderd hebben. Het wapen en het devies van Coene 'Finis Coronat' zijn geschilderd op het luik met de engel van *Het Stefanus- en Jacobusaltaarstuk*. Ook op boekbanden en bouwfragmenten is zijn wapen en spreuk nog te vinden, een bewijs van zijn mecenaat.

Hoe kwam Scorel aan de opdracht voor het vervaardigen van de altaarstukken voor de kerk van de benedictijnerabdij te Marchiennes?

De schilder Jean Bellegambe, gebruikelijke 'leverancier' van beschilderde altaarstukken voor de abdijen in de Scarpevallei in Noord-Frankrijk - Flines, St Amand, Anchin, St Vaast en Marchiennes - was in 1536 overleden. Noodgedwongen moest men zoeken naar een andere kunstenaar. Ook voor Coene gold dit.

Tussen 1 oktober en 8 november 1540 maakte Jan van Scorel een reis naar Frankrijk. Officieel was dit een dienstreis voor het kapittel van St Marie om wijn te gaan kopen. Maar het is waarschijnlijk dat Scorel toen de abdij van Marchiennes bezocht met de bedoeling de opdracht voor de altaarstukken te krijgen. Een aanbeveling bij abt Coene door George van Egmond, bisschop van Utrecht, ligt voor de hand; tussen de abt en de schilder kanunnik kan ook bemiddeld zijn door Floris van Egmond, graaf van Buren. Leden van de familie van Egmond onderhielden contacten met Jacques Coene en omdat zij zich vaak hebben ingezet voor de belangen van Scorel, kan de opdracht aan de schilder resultaat zijn van hun bemoeienissen. De tijd die Scorel in Frankrijk was - vijf weken - is te kort voor het uitvoeren van de drie altaarstukken. Hij zal ze dus zeker niet in Marchiennes geschilderd hebben.

In maart 1541 werden de altaren, waarvoor de schilderijen waren bestemd, gewijd. Het is mogelijk dat de opdracht toen klaar was, maar het is voor de wijding niet noodzakelijk. De altaarstukken zijn waarschijnlijk uitgevoerd in Scorels woonplaats Utrecht.

30

Jan van Scorel Het Stefanus- en Jacobusaltaar, omstreeks 1540

Het altaar is samengesteld uit tien panelen; één ontbreekt nog.

eikehout;
de panelen in volgorde van geheel gesloten
toestand tot geheel geopende toestand:

- a. Engel met het wapen van Coene
234 × 73,5 cm
- b. Stefanus
grisaille; 234 × 73,5 cm
- c. Jacobus
grisaille; 234 × 73,5 cm
- d. De prediking van Jacobus
234 × 73,5 cm
- e. De veroordeling van Jacobus en de genezing
van een lamme
twee delen; elk: 234 × 83 cm
- f. Jacobus doopt Josias
234 × 73,5 cm
- g. De prediking van Stefanus
234 × 73,5 cm
- h. De steniging van Stefanus
219 × 151 cm
- i. De graflegging van Stefanus
234 × 73,5 cm

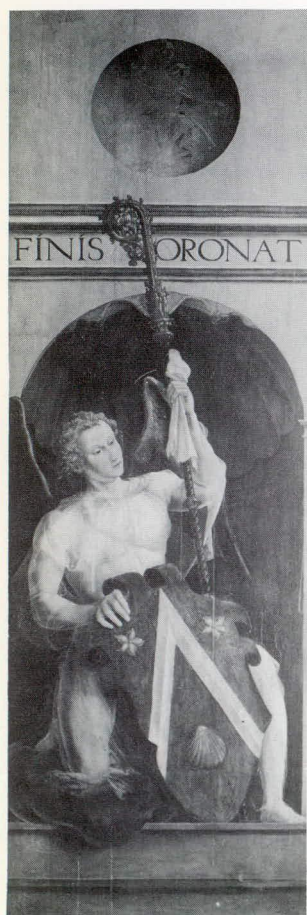
Douai, Musée de la Chartreuse

- a. inv. nr 2790; b. inv. nr 2775; c. inv. nr 2774;
d. inv. nr 2772; e. inv. nr 2771; f. inv. nr 2773;
g. inv. nr 2791; h. inv. nr Dépôt 1974/1;
i. inv. nr 2770

Reconstructie

Uit de beschrijving van Buzelinus (cat. nr 27) is bekend dat het altaarstuk nog een predella (een geschilderd onderstuk) had, maar die is verloren gegaan.

Jan van Scorel heeft, volgens de documenten, vaker altaarstukken met meerdere beweegbare luiken geschilderd (zie blz. 33 van deze catalogus). Ook Jean Bellegambe, die voor de kerken in Noord-Frankrijk werkte, had een veelluik geschilderd met meer luiken over elkaar voor de abdij van Anchin. Het is dus niet uitzonderlijk dat één altaarstuk verschillende luiken over elkaar heeft. Zowel het altaarstuk van Bellegambe als de panelen van Jan van Scorel zijn terecht gekomen in het Musée de la Chartreuse in Douai.



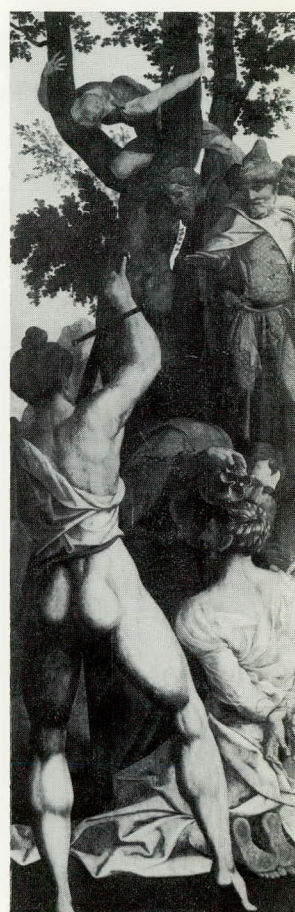
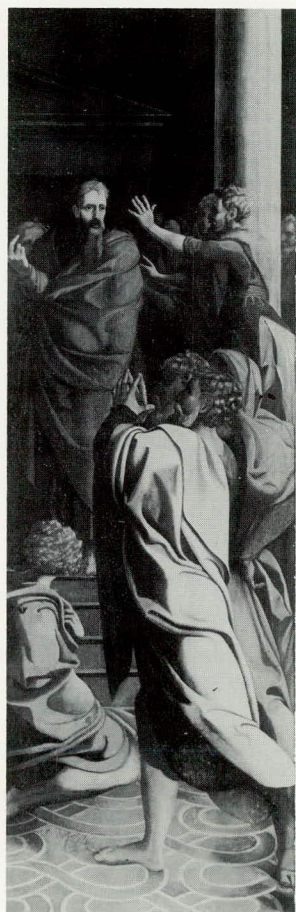
afb. 48 Scorel, *Het Stefanus- en Jacobus-
altaarstuk, geheel gesloten, cat. nr 30 a, b, c*

De beschrijving van het altaar: in geheel gesloten toestand

Als alle beweegbare vleugels gesloten zijn, is op het linkerluik een knielende engel met het wapen van abt Jacques Coene te zien. In zijn linkerhand heeft hij een kromstaf en amict. De engel is afgebeeld voor een schelpvormige nis waarboven in de architraaf Coene's devies staat: 'Finis Coronat'. Erboven is in een tondo het geraamte van de Dood met in zijn handen een kroon geschilderd: de gevisualiseerde spreuk.

Rechts van het paneel met de engel zien we twee luiken in grisaille: Stefanus links en Jacobus de Meerdere rechts. Beide heiligen zijn voorgesteld als beelden, die opgesteld staan op een monumentale tombe. Deze is geplaatst in een nis, waarheen een trap met drie treden leidt. Stefanus heeft in zijn schoot de stenen waarmee hij is gemarteld, Jacobus heeft het zwaard bij zich dat gebruikt werd bij zijn onthoofding.

Het uiterst rechtse paneel dat nog steeds ontbreekt moet eenzelfde opbouw gehad hebben als het uiterst linkse paneel met de engel, zodat een symmetrie ontstaat. Op dit rechter paneel was zeker Jacques Coene knielend afgebeeld: zijn mijter staat op een trede bij zijn naamheilige Jacobus; zijn wapen, abtsstaf en devies staan bij de engel.



afb. 49 Scorel, *Het Jacobus-altaarstuk*, cat. nr 30 d, e, f

Het Jacobusaltaar

Opent men de hierboven genoemde altaarluiken, met Stefanus en Jacobus, dan is een grote voorstelling in het midden te zien: De veroordeling van Jacobus en De genezing van een lamme (e), met op het linker luik De prediking van Jacobus (d) en op het rechter luik De doop van Josias door Jacobus (f).

De voorstelling met De veroordeling en de genezing is geschilderd op afzonderlijke luiken, die geopend kunnen worden.

Op deze luiken wordt het verhaal van Jacobus uitgebeeld van links naar rechts (als een stripverhaal) zoals dat verteld wordt in de 'Legenda Aurea' door Jacopo da Voragine. In Jeruzalem treedt de apostel Jacobus de Meerdere in discussie met Philetus, de zoon van een magiër, over het geloof (d). Het resultaat is Philetus' bekeering tot het christelijk geloof: Jacobus staat links boven aan een trap. Philetus heft biddend zijn handen op. In het midden van het altaar (e), wordt Jacobus om zijn geloof ter dood veroordeeld door Herodes Agrippa, de Romeinse procurator. Deze staat op een podium en wijst naar de apostel. Op de zijkant van de tribune is een reliëf afgebeeld met het Oordeel van Salomo. Deze voorstelling heeft betrekking op het vellen van een rechtvaardig oordeel. Jacobus, rechts, draait zich om naar een lamme, die op de grond zit en geneest hem. Naast de apostel staat een soldaat, Josias, die de ter dood veroordeelde Jacobus weg moet voeren. In het rechterluik (f) wordt Josias gedoopt door Jacobus. Ook Josias, die tot het Christendom bekeerd was bij het zien van de wonderbaarlijke genezing van de lamme, zal om zijn geloof gedood worden: zijn handen zijn samengebonden op de rug. De beul die beiden zal onthoofden, heeft het zwaard al opgeheven.



afb. 50 Scorel, *Het Stefanus-altaarstuk*, cat. nr 30 g, h, i

Het Stefanus-altaar

Na het openslaan van de vleugels met de voorstelling van De veroordeling van Jacobus en De genezing van de lamme krijgt men opnieuw een drieluik te zien.

Op deze panelen is het leven van Stefanus voorgesteld, eveneens ontleend aan Jacopo da Voragine.

Op het linkerpaneel (g) staat Stefanus, een volgeling van Christus, gekleed in dalmatiek, voor de hogepriester in de tempel van Jeruzalem. Hij is beschuldigd door valse getuigen, die beweren dat hij lasterlijke taal gesproken heeft over God, over Mozes, de tempel en de tabernakel.

Ook Stefanus wordt om zijn geloof veroordeeld: in het middenpaneel (h) wordt hij gestenigd buiten de stadsmuren van Jeruzalem. Tijdens deze marteling verschijnt de Drieëenheid in de wolken. In de linker benedenhoek is Saul half liggend voorgesteld; later heeft hij zich ook bekeerd tot het Christendom en wordt dan Paulus genoemd.

Op het rechterluik (i) wordt Stefanus in een graf gelegd door Gamaliël en diens neef Nicodemus. Volgens de *Legenda Aurea* had Gamaliël eerder in dit graf, dat bedoeld was voor zijn eigen lichaam, Christus begraven.

Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk was bedoeld als memorietafel ter nagedachtenis van abt Jacques Coene. Buzelinus beschrijft het altaar en vermeldt de opschriften op het altaar en het grafmonument van Coene (cat. nr 27).

Martène schrijft in 1724, 95-96, dat Coene's epitaaf in de abdijkerk van Marchiennes te vinden is in de Stefanus-kerk, waar de abt ook begraven ligt. Waarschijnlijk was de Stefanus-kerk de hoofdkerk van de kerk (zie blz. 25 van deze catalogus).

De ondertekening

In het algemeen geldt dat in de schilderijen van Scorel figuren, die niet langer zijn dan ongeveer 10 cm, geen ondertekening hebben. Figuren met een lengte tussen ongeveer 10 en 20 cm hebben slechts een summiere ondertekening, zeer schetsmatig aangegeven. De meest typerende verschillen tussen de ondertekening, die door de reflectogrammen zichtbaar wordt, en het schilderij, zijn te zien in de koppen. Tijdens het schilderen is de houding daarvan veranderd.

De ondertekening in dit altaar bestaat voornamelijk uit contouren; er is weinig arcering. De lijnen zijn lang en vloeiend (zie blz. 24 in deze catalogus). In het luik met de engel (a) heeft de voorgestelde architectonische omlijsting een volledige ondertekening. Het geraamte van de Dood in de tondo is niet in de ondertekening uitgewerkt. De hand van de engel is in het schilderij veranderd. In de ondertekening is de engel lang en slank; in verf uitgevoerd is hij korter en breder geworden.

De ondertekening is in alle luiken van *Het Jacobus-altaarstuk* zorgvuldig uitgevoerd.

De stijl van de ondertekening in *De prediking van Jacobus* (d) en *Jacobus doopt Josias* (f) is dezelfde als die van het middenpaneel (e). Er zijn echter verschillen: in de ondertekening van de zijluiken zijn wel arceringen aangebracht.

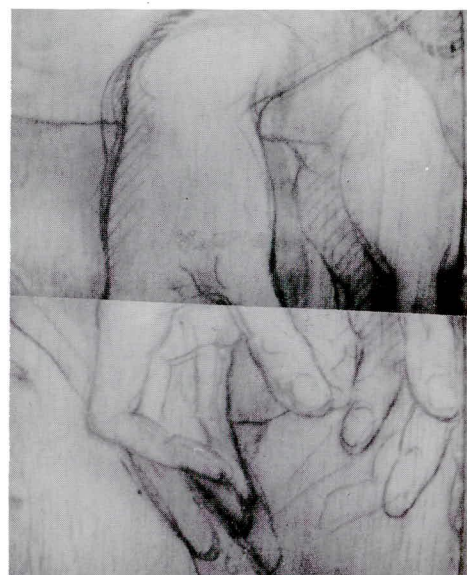
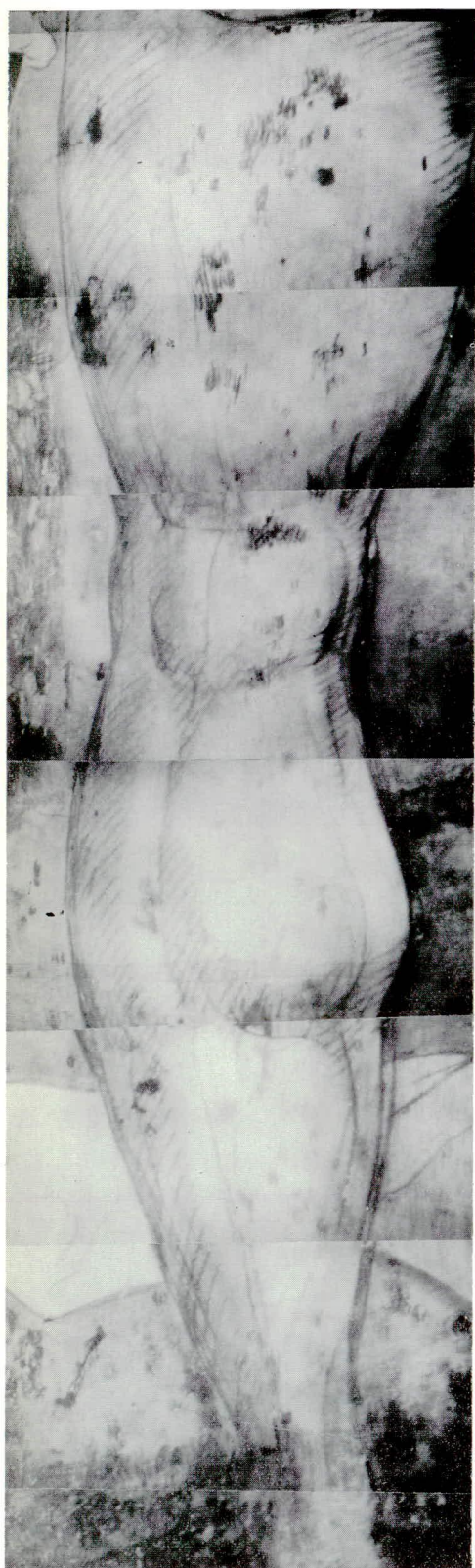
De ondertekening van *Het Stefanus-altaar* lijkt veel op die van *Het Jacobus-altaar*. Tijdens het schilderen van *Het Stefanus-altaar* is er echter meer in veranderd. De belangrijkste verandering in het linkerluik (g) is te zien in de treden en de vloer: in de ondertekening waren de traptreden oorspronkelijk hoger in het vlak geplaatst. Dit heeft tot gevolg dat sommige perspectieflijnen in de vloer een boogvormige indruk maken en dat de samenhang tussen vloer, treden en postament verward is.

In *De steniging van Stefanus* (h) is de ondertekening van figuren, architectonische en landschappelijke elementen, op de gebruikelijke zorgvuldige manier uitgevoerd. De enige opmerkelijke verandering is een diagonale arcering in het landschap op de achtergrond. Tussen de ondertekening en het schilderij zijn een aantal verschillen te zien, onder andere in de kleding van Stefanus en Saul. De patronen in de dalmatiek van Stefanus zijn toegevoegd in de verflaag. Dit is ook het geval bij kleding van de heilige in het linkerluik (g).

In *De graflegging van Stefanus* is er een groot verschil tussen de ondertekening en de schildering in de kleding van de figuur op de voorgrond en in de houding van verschillende koppen.



afb. 51 Reflectogram van detail van *De steniging van Stefanus*, cat. nr 30 h



afb. 52 Reflectogram van detail van Jacobus doopt Josias, cat. nr 30 f

afb. 53 Reflectogram van detail van De veroordeling van Jacobus, cat. nr 30 e

afb. 54 Reflectogram van detail van Jacobus doopt Josias, cat. nr 30 f

afb. 55 Infrarood-opname van detail van De prediking van Stefanus, cat. nr 30 g

Lit. Spriet 1898; Ring 1918-1919, 179-184; Buchelius 1928, 21; Guillouet 1964, 89-98; Van Gelder 1966-1967, 9-22; Guillouet 1970, 2-6; Faries 1970, 9; Guillouet 1973, 149-155; Faries 1975, 106-149

Conclusie

Uit de zorgvuldige stijl van de ondertekening met vloeiende contouren en de verschillen tussen de ondertekening en het schilderij blijkt dat het altaar door Jan van Scorel zelf is geschilderd (zie blz. 24 van deze catalogus).

31

Jan van Scorel

De steniging van Stefanus, omstreeks 1540

pentekening, bruine inkt, grijs gewassen;
299 × 204 mm
gesigneerd rechtsonder: Schorel Fecit

Parijs, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut
Néerlandais, inv. nr 4612

Het onderwerp en de compositie van de tekening komen overeen met het middenpaneel van *Het Stefanus-altaarstuk* (cat. nr 30g). De ondertekening van dit paneel, zichtbaar in een reflectogram, lijkt zelfs tot in details op de tekening. Hieruit kan men afleiden dat de



afb. 56 Scorel, *De steniging van Stefanus*, cat. nr 31

tekening gemaakt is als voorbereidende schets voor het schilderij, niet zozeer in de zin van een werktekening, maar veeleer als een ontwerptekening bestemd voor de opdrachtgever.

Er zijn nog enkele tekeningen bekend met de voorstelling van *De steniging van Stefanus* uit het atelier van Scorel (cat. nr 44).

In de tekening is op de achtergrond, rechts boven het hoofd van de rechter beul, een ronde koepel te zien. In de ondertekening van het schilderij is deze koepel schematisch aangegeven. Het schilderij zelf vertoont op die plaats echter een rechthoekig gebouw met vier pilasters en een pyramide-vormig dak in plaats van een koepel. Ook in de andere gebouwen op de achtergrond van het schilderij zijn dergelijke veranderingen ten opzichte van de tekening te zien.

Saul is in de linker benedenhoek voorgesteld. Hij kijkt naar Stefanus en in de tekening is zijn hoofd en profiel te zien, evenals in de ondertekening.

In het schilderij is Sauls hoofd driekwart afgebeeld, dus de verandering vond pas plaats in de verflaag.

Conclusie

De grote overeenkomsten tussen deze tekening en de ondertekening van *De steniging van Stefanus* (cat. nr 30h) maken het aannemelijk dat de tekening een ontwerp is voor het schilderij, door Jan van Scorel zelf.

Lit. Boon 1955, 210-222; Guillouet 1964, 89;
Van Gelder 1966-1967, 19-21;
Philippot 1970, afb. 202; Van Gelder 1973, 176;
Guillouet 1973, 149; Faries 1975, 142-146

32

Atelier van Scorel

Ursula en de elfduizend maagden, en Portret van Jacques Coene, 1539

eikehout;

193 × 77 cm

achterzijde: portret van Jacques Coene met op de benedenrand van de lijst de inscriptie:

AN[N]O DM M° CCCC XXXIX° [A]ETATIS S[UE]
LXX°

onderaan:

DIVAE VICTORINE VL [R] GINI S

daaronder op een geschilderd perkamenten blad:
[F]INIS [C]ORONAT

Douai, Musée de la Chartreuse, inv. nr 2856

Dit paneel moet een zijvleugel zijn van het drieluik met *Ursula en de elfduizend maagden*, het altaar dat Van Mander beschrijft. De voorstelling met Ursula behoort tot het hoofd-thema; die zijde van het luik was de binnenzijde. Het portret van de stichter was geschilderd op de buitenzijde van het luik.

Evenals bij *Het Stefanus- en Jacobus-altaar* (cat. nr 30) is op het rechterluik aan de binnenzijde de laatste scène uit het leven van de heilige afgebeeld. Ursula, een Britse prinses, die met 11.000 maagden naar Rome ging, werd op haar terugreis in Keulen vermoord. Ook haar gezellinnen werden door boogschutters om het leven gebracht. Deze legende wordt verteld door Jacopo da Voragine.

Op de buitenzijde van het luik is het portret van de opdrachtgever Jacques Coene geschilderd. Het lijkt alsof het portret, met een half-ronde bovenrand, is geplaatst op een gebeeldhouwde console in een marmeren nis.

Merkwaardig is dat aan de linkerhand van Coene slechts vier vingers te zien zijn.

De stijl van de ondertekening op beide zijden van het paneel verschilt van die in *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk*: in het luik van *Het Ursula-altaar* zijn contourlijnen onderbroken in plaats van doorlopend en vloeiend. De lijnen zijn minder krachtig getekend dan in *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk*.

Bij het punt-onderzoek werd duidelijk verschil geconstateerd in de opbouw van de



afb. 57 Scorel, *Ursula en de elfduizend maagden*, cat. nr 32

afb. 58 Scorel, *Portret van Jacques Coene*, cat. nr 32

afb. 59 Reflectogram van detail van *Ursula en de elfduizend maagden*, cat. nr 32



verflagen en de grootte van de pigment-deeltjes tussen *Het Ursula-paneel* en *Het Stefanus- en Jacobus-altaar*. Ook de kleuren in de beschildeerde oppervlakken van de altaarstukken verschillen.

Conclusie

Het verschil in stijl van de ondertekening, de indruk die de kleuren maken en de resultaten van het punt-onderzoek doen veronderstellen dat *Het Ursula-paneel* door een andere hand is uitgevoerd dan die van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk*. Dit paneel is dus waarschijnlijk niet door Jan van Scorel zelf geschilderd. Of dat ook geldt voor de andere, niet teruggevonden, panelen van *Het Ursula-altaarstuk* is mogelijk, maar kan niet met zekerheid worden gesteld (zie ook VIII).

33

Jan van Scorel (?)

Ursula en de elfduizend maagden, omstreeks 1540-1550

pentekening, bruine inkt en bruin gewassen;
269 × 365 mm
achterzijde: De triomf van Mordechai

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. nr 11:108

Dit is tot dusver de enige bekende tekening uit de omgeving van Jan van Scorel met de voorstelling van *Ursula en de elfduizend maagden*. Mogelijk is dit een voorstudie voor een gedeelte van Scorels altaarstuk voor de Nieuwe Kerk te Delft (zie cat. nr 6).

Deze tekening is waarschijnlijk geen voorstudie voor *Het altaarstuk met Ursula en de elfduizend maagden* van Marchiennes (cat. nr 32); vrijwel niets van de tekening is terug te vinden in het paneel.

In de tekening is links de koning der Hunnen afgebeeld met zijn aanvoerders, die opdracht gaven voor de moord. Deze zijn op het schilderij niet te zien. Op de voorgrond zijn de maagden getekend, die door hun beulen worden vermoord. Te oordelen naar de stijl is het niet zeker of deze tekening door Scorel zelf is gemaakt.

Conclusie

De tekening is vanwege de grote verschillen met het paneel van *Ursula met de elfduizend maagden* waarschijnlijk geen voorstudie daarvoor. Faries meent dat de stijl van de tekening meer overeenkomt met die van de Meester van de barmhartige Samaritaan.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 103; Boon 1955, 214-215;
Van Gelder 1966-1967, 22; Van Gelder 1973, 160;
Faries 1975, noot 115

afb. 60 Scorel, *Ursula en de elfduizend maagden*,
cat. nr 33



IV. Replieken en copieën in relatie met de altaarstukken van Marchiennes

Een repliek is de herhaling van een kunstwerk, gemaakt door de kunstenaar, die ook de eerste versie schilderde. Een copie is een herhaling die gemaakt is door een ander dan de oorspronkelijke kunstenaar. Er is een aantal werken - altaren, schilderijen, tekeningen, prenten - dat in verband gebracht kan worden met de altaarstukken van Marchiennes. Deze werken bieden de mogelijkheid een duidelijker beeld te krijgen van de verloren gegane schilderijen en tot een beter inzicht te komen in de werkmethode van Scorels atelier omstreeks 1540.

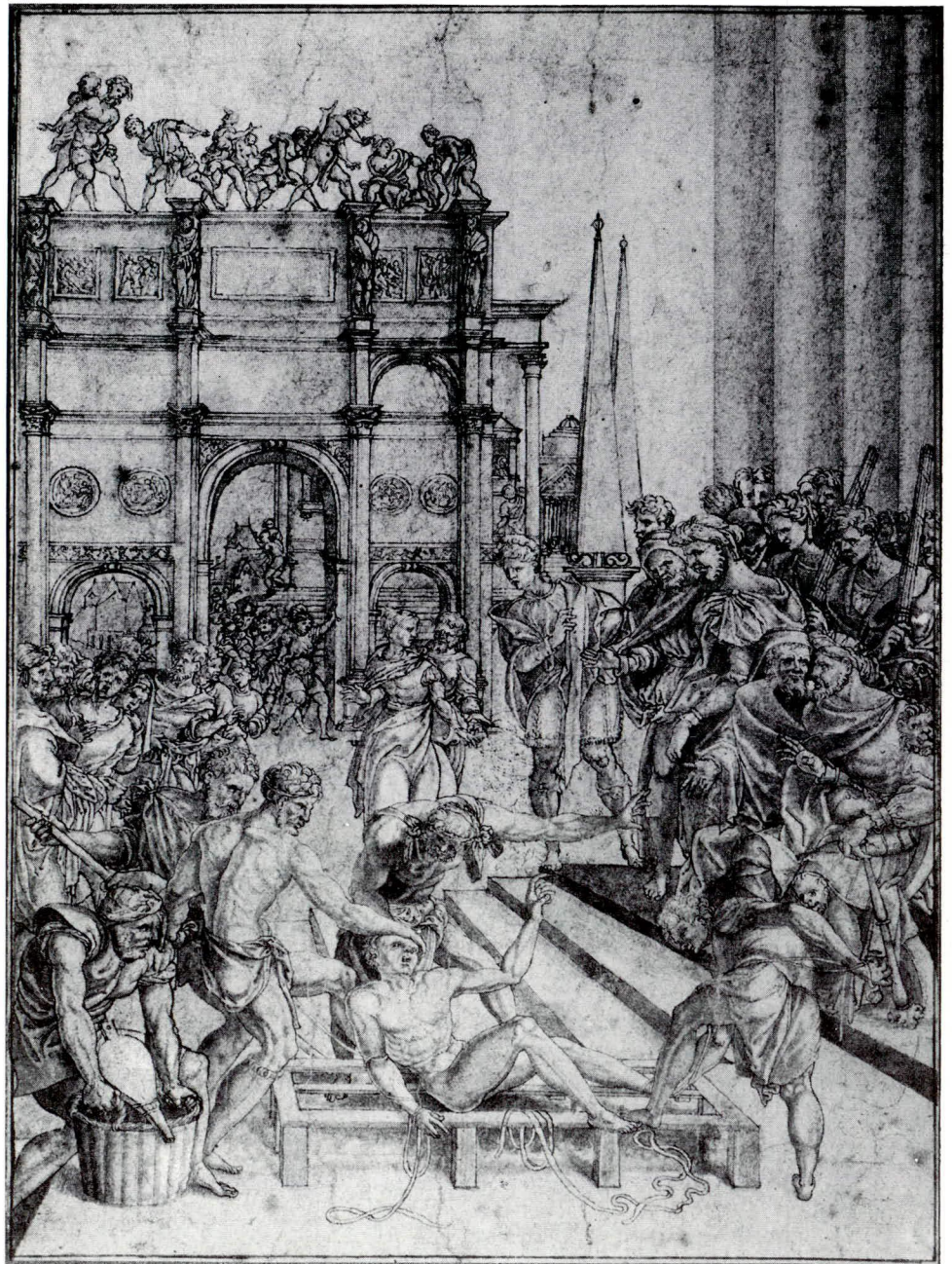
Het Laurentius-altaarstuk van Marchiennes is niet in origineel bekend. Vóór 1918 was het linkergedeelte bekend en werd het gepubliceerd; daarna is het verloren gegaan (afb. 61). Van dit altaarstuk bestaat een geschilderde copie (afb. 62). Twee tekeningen met dezelfde voorstelling kunnen met het altaarstuk in verband gebracht worden (afb. 63 en 64).

Over de wijze van werken in het atelier van Scorel geven twee schilderijen met dezelfde voorstelling, *De opwekking van Lazarus*, een beter inzicht. Zij kunnen getypeerd worden als 'atelier-productie' omstreeks 1540, de periode waarin de altaarstukken voor de abdij van Marchiennes ontstonden.



afb. 61 Scorel, *De marteling van Laurentius*, verloren gegaan. Vroeger Valenciennes, museum

afb. 62 Copie naar Scorel, *De marteling van Laurentius*, Poznan, Museum Narodowe



afb. 63 Scorel (?), *De marteling van Laurentius*,
Boston, *Museum of Fine Arts*

34

Copie naar Jan van Scorel
De marteling van Laurentius, omstreeks 1540

pentekening, gedoubleerd;
280 × 213 mm
opschrift op achterzijde (op doublure): Martyre de
St. Laurent / Ecole française du XVI^e S /
Probablement Lyon vers 1550 / Maniere de Jean
Cousin

Parijs, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut
Néerlandais, inv. nr 1971-T.33A

Het derde altaarstuk van Marchiennes dat Van Mander noemt is *De marteling van Laurentius*. Twee planken - samen 176 × 48 cm - met deze voorstelling bevonden zich in het museum te Valenciennes en zijn gepubliceerd door Ring 1918. Dit paneel was het linker gedeelte van het altaar van Marchiennes. Sinds de Eerste Wereldoorlog is het spoorloos (afb. 61). Van het originele schilderij zijn echter drie copieën bekend: een schilderij (Museum Narodowe, Poznan, inv. nr 138, 104 × 145 cm, afb. 62) en twee tekeningen (Museum of Fine Arts, Boston, afb. 63 en Fondation Custodia, Parijs, afb. 64).

De tekeningen hebben een staand formaat, het schilderij heeft een liggend formaat. Op de drie voorstellingen is Laurentius op de voorgrond afgebeeld, liggend op het rooster, waarop hij gemarteld werd. Laurentius was een Romeins diaken, die om zijn geloof veroordeeld werd. Dat de scène zich in Rome afspeelt, is duidelijk door de boog van



afb. 64 Scorel, *De marteling van Laurentius*, cat. nr 34

Constantijn op de achtergrond. Deze boog stond nog niet in Rome toen Laurentius leefde. Dat hij toch is afgebeeld kan wijzen naar het feit dat keizer Constantijn de Grote op het graf van Laurentius de San Lorenzo basiliek liet bouwen.

Wanneer men veronderstelt dat het verloren fragment (afb. 61) een deel is van het schilderij dat Scorel maakte voor Marchiennes, dan kan aangenomen worden dat het schilderij in Poznan een copie daarvan is met een enigszins gewijzigd formaat. De tekeningen kunnen copieën zijn, hetzij naar het (originele) schilderij, hetzij naar werktekeningen van Jan van Scorel. Het verloren paneel dat zich tot 1918 in Valenciennes bevond en waarvan een foto bewaard gebleven is, laat alleen het linker gedeelte van de voorstelling zien van het schilderij in Poznan en van de beide tekeningen.

De voorstelling en compositie van de tekeningen in Parijs en Boston zijn zeer verwant met die van het schilderij in Poznan. De tekening uit Boston volgt in de meeste details getrouwer het verloren fragment van het altaarstuk dan de Parijse tekening. De architectuur in de tekening uit Parijs is echter nauwkeuriger.

Conclusie

Door bronnen is bekend dat het derde altaarstuk in Marchiennes gewijd was aan Laurentius. Van dit altaarstuk is slechts een vóór 1918 gemaakte foto bekend. Men vermoedt dat de tekening uit Parijs een copie is naar het altaarstuk uit Marchiennes of gemaakt is naar een werktekening. Op grond van stijlkenmerken kan men de tekening toeschrijven aan de omgeving van Jan van Scorel.

35 Jan van Scorel (?)
De opwekking van Lazarus, omstreeks 1540



afb. 65 Scorel (?), *De opwekking van Lazarus*,
cat. nr 35

eikehout;
89 × 159 cm

Genève, particuliere verzameling



afb. 67 Infrarood-opname van detail van *De opwekking van Lazarus*, cat. nr 35

De voorstelling van de beide schilderijen is volkomen gelijk; het is de uitbeelding van Johannes 11: 1-46.

Christus laat van Lazarus' graf de steen, die de ingang tot een grot afsluit, wegnemen. Martha, de zuster van Lazarus, zegt dan: 'Heer, hij riekt al, want het is reeds de vierde dag.' Lazarus wordt met doeken omwonden gevonden en Christus zegt: 'Maakt hem los, en laat hem gaan.'

Op het schilderij staan Christus en een toeschouwer op de grafsteen. Hierop staat een inscriptie in Hebreeuwse letters, die echter geen betekenis heeft.

De architectuur op de achtergrond is een combinatie van de ruïnes van de tempel van Serapis met het 'Frontispizio de Nerone' en van de 'veteres aedes Columnensium', in Rome.

De ondertekening in het schilderij uit Genève staat stilistisch zeer dicht bij die van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* uit Marchiennes (cat. nr 30).

Typerend daarvan zijn de lange doorlopende contourlijnen. Ook de stijl van het schilderij in Genève is zeer verwant met het altaarstuk in Douai.

In de Utrechtse versie van *De opwekking van Lazarus* is geen ondertekening te zien in het reflectogram. Dit paneel is vermoedelijk direct geschilderd naar het schilderij uit Genève: tot in alle details is het een exacte weergave.

Er bestaat een prent met dezelfde voorstelling en een verwante compositie. Er zijn twee exemplaren bekend, in Londen, British Museum en in Wenen, Albertina. De prenten laten de voorstelling zien die het spiegelbeeld is van de schilderijen. Het is mogelijk dat deze anonieme prent is gemaakt naar een verloren tekening, die het model was voor het schilderij uit Genève. Het kan ook zijn dat de prent gemaakt is naar de schilderijen, maar de prent vertoont vrij veel verschillen in de details ten opzichte van de schilderijen. De ondertekening van het schilderij in Genève vertoont echter wel in enkele details overeenkomsten met de prent.

36 Copie naar Jan van Scorel
De opwekking van Lazarus, omstreeks 1540 (?)



afb. 66 Copie naar Scorel, *De opwekking van Lazarus*, cat. nr 36

eikehout
95 × 163 cm

Utrecht, Centraal Museum, Cat. 1952, nr 262,
inv. nr 7646



afb. 68 Anoniem, *De opwekking van Lazarus*,
Londen, British Museum

Conclusie

Waarschijnlijk zijn beide schilderijen naar eenzelfde model gemaakt: mogelijk een verloren gegane tekening van Scorel. Dat het Utrechtse paneel geen ondertekening heeft, kan verklaard worden uit het feit dat dit schilderij direct gemaakt is naar het origineel of naar het werk dat nu in Genève is. Toen was dat schilderij dus kennelijk nog in de werkplaats van Scorel.

V. Tekeningen van Jan van Scorel die met de ondertekening van de altaarstukken van Marchiennes in verband gebracht kunnen worden

Veel bewaard gebleven tekeningen uit de 16de eeuw zijn gemaakt als ontwerp of voorstudie voor een schilderij of een prent.

De tekeningen van Jan van Scorel kunnen in twee categorieën verdeeld worden: de schetsen die hij tijdens zijn reizen maakte en de atelier-schetsen, bedoeld als ontwerpen voor schilderijen. Slechts in een enkel geval is de schets en het schilderij waarvoor hij de schets maakte, bewaard gebleven, bijvoorbeeld bij *De steniging van Stefanus* (cat. nr 30g en 31).

Er zijn tekeningen van Jan van Scorel die in stijl overeenkomen met die van de ondertekening in de altaarstukken van Marchiennes. Deze moeten dan ook omstreeks 1540 gedateerd worden. De schilderijen en het glasraam waarvoor deze tekeningen als ontwerp gediend (kunnen) hebben, zijn niet bewaard gebleven.

37 Jan van Scorel Ignoto Deo, omstreeks 1540

pentekening, bruine inkt en grijs gewassen;
197 × 281 mm
opschrift rechts op het altaar:
IGNOTO / DEO (aan de onbekende God)
op de achterzijde, vermoedelijk in 17de eeuwse
handschrift:
sc Sorel. n° 4.; in ander handschrift: onleesbaar
opschrift; in handschrift van de verzamelaar Ploos
van Amstel: Gebooren A°. 1495. te Schoorl / bij
Alkmaar / leerling van Mabuse & van A Durer /
overleden A. ° 1562.

Parijs, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut
Néerlandais, inv. nr I 5674



afb. 69 Scorel, *Ignoto Deo*, cat. nr 37

In Handelingen 17:22 staat dat Paulus op de Areopagus in Athene sprak. Hij zegt in een tempel een altaar gezien te hebben met het opschrift 'Aan de onbekende god'.

De tekening toont Paulus, die de Atheners op een nis wijst, waarin alleen een altaar met het opschrift 'Ignoto Deo' staat zonder een beeld. In de twee andere nissen op de tekening staan beelden van Griekse goden. Het bovenste gedeelte van de nissen is schelpvormig. Eenzelfde soort nis heeft Jan van Scorel geschilderd op buitenluiken van Het *Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* (cat. nrs 30a, b en c).

De omtreklijnen in deze tekening hebben dezelfde kenmerken als de vlotte kronkelende lijnen in de ondertekening van *De Stefanus- en Jacobus-polyptiek* (cat. nr 30) en de

tekening van *De steniging van Stefanus* (cat. nr 31). Ook in details - koppen, haar, drapering - is zeer veel verwantschap in stijl te zien.

Conclusie

Op grond van stijlenmerken moet deze tekening als eigenhandig beschouwd worden. Vergelijking met de tekening én de ondertekening van *De steniging van Stefanus* wijst daarop.

De *Ignoto-Deo* is zeer waarschijnlijk een voorbereidende schets voor een schilderij. Een schilderij van Scorel met deze voorstelling is niet bekend.

Lit. Boon 1955, 213; Van Gelder 1966-1967, 18;
Puppi 1969, 169-171, afb. 200;
Faries 1975, 154

38

Jan van Scorel

Abraham en Melchisedech, omstreeks 1540

pentekening gewassen;
218 × 194 mm

Amsterdam, Stichting P. en N. de Boer, inv. nr 237

De ontmoeting van Abraham en Melchisedech is te vinden in het boek Genesis (14:11-24). Toen Abraham hoorde dat zijn broer Lot gevangen genomen was door de vijand, achtervolgde hij deze met zijn slaven en versloeg hen. Na zijn overwinning keert Abraham met zijn mannen terug en wordt verwelkomd door Melchisedech, koning en priester van Salem. Deze brengt brood en wijn en geeft de overwinnaar zijn zegen. Rechts op de tekening is Melchisedech te zien; in het midden knielt Abraham en neemt het brood aan.



afb. 70 Scorel, *Abraham en Melchisedech*, cat. nr 38

De stijl en de compositie van deze tekening komen overeen met die van de ondertekening en de tekening van *De steniging van Stefanus* (cat. nr 30g en 31). In *Abraham en Melchisedech* krijgen de figuren op de voorgrond nadruk door een donkere wassing. Dit is ook het geval bij *Ignoto Deo* (cat. nr 37).

Conclusie

Deze tekening met de voorstelling van Abraham en Melchisedech is mogelijk een voorbereidende schets door Jan van Scorel. Het schilderij waarvoor de schets gemaakt kan zijn, is niet bekend.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 101;
Faries 1975, 155-158

39

Jacob Matham (1571-1631) naar Jan van Scorel De transfiguratie, begin 17de eeuw

gravure;
265 × 415 mm

onderschrift:
ISchoorl.Inú [enit].
Ecce viam Coeli Christum portumque Salutis:
Christe Salus Mundi largire haec munera Nobis.
(Naar Jan van Scorel
Zie hier Christus, de weg des Hemels en haven van
het Heil:
Christus, Redding der Wereld, verleen ons deze
gaven)

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. nr OB 4322



afb. 71 J. Matham naar Scorel, *De transfiguratie*,
cat. nr 39

De transfiguratie is de gedaanteverandering van Christus, op verschillende plaatsen in de bijbel beschreven (Matth. 17:1-13; Marc. 9:2-13; Luc. 9:28-36). Volgens de traditie vond de transfiguratie plaats op de berg Tabor. Christus' goddelijke heerlijkheid werd daar geopenbaard aan drie van zijn volgelingen, Petrus, Jacobus en Johannes.

'Zijn aangezicht schitterde als de zon', en ze werden 'met schrik bevangen' toen zij ook nog de profeten Elia (rechts op de tekening) en Mozes (links op de tekening) in de wolken zagen verschijnen, en de stem van God de Vader hoorden.

De transfiguratie is de tegenhanger van het lijden van Christus en zijn vernederingen, waarvan dezelfde volgelingen eveneens getuigen waren.

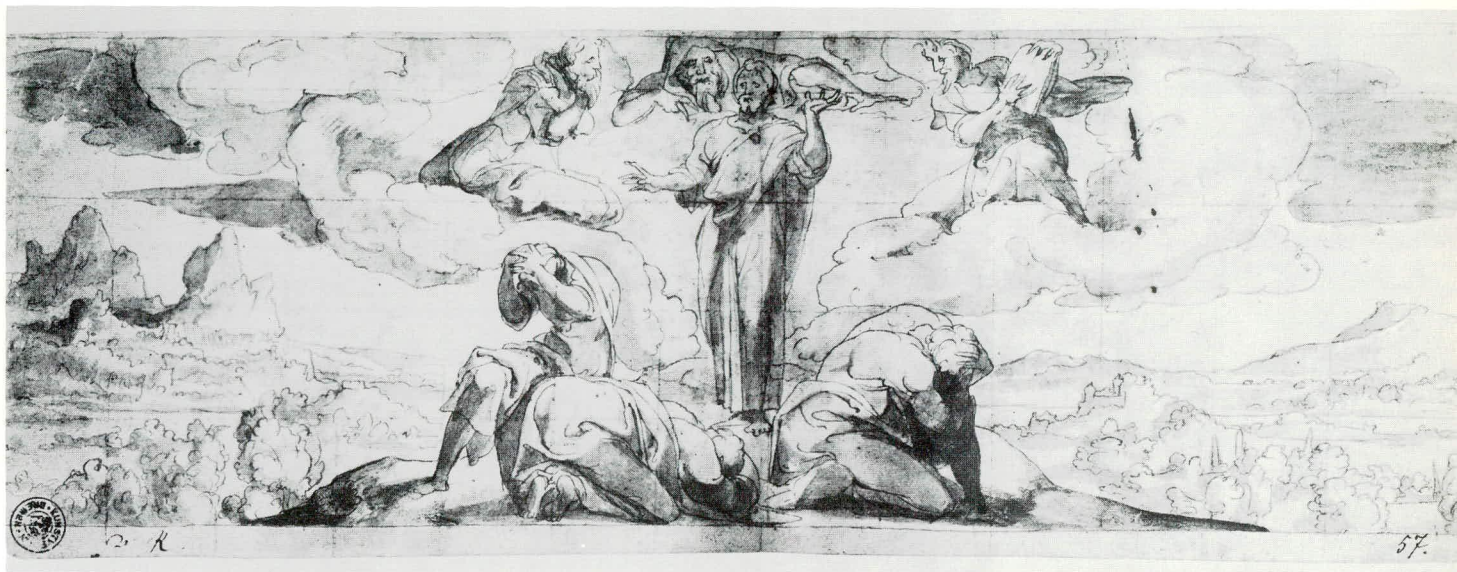
De tekening, waarnaar Matham zijn prent gegraveerd heeft, bevond zich in de Kunsthalle te Bremen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog is zij verloren gegaan, maar een foto ervan bleef bewaard (afb. 72).

De stijlkenmerken van de andere tekeningen van Scorel en van de ondertekening van zijn schilderijen uit de periode omstreeks 1540, zijn ook te zien in de tekening uit Bremen: vloeiende contourlijnen, uitgesproken bewegingen en gezichtsuitdrukkingen.

Conclusie

Het voorbeeld voor de prent van Matham is een tekening van Jan van Scorel geweest. Deze tekening (afb. 72) is verloren; zij is op stilistische gronden te beschouwen als een ontwerp-tekening. Er is geen schilderij bekend met een voorstelling van *De transfiguratie* door Jan van Scorel.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 124;
Van Gelder 1966-1967, 30;
Faries 1975, 159-160; Hollstein IX, 221, nr 89



afb. 72 Scorel, *De transfiguratie*, Bremen, Kunsthalle (in de oorlog verloren gegaan)

40

Jan van Scorel (?)

De aanbidding van de herders en de aanbidding van de koningen, omstreeks 1536

pentekening;
285 × 425 mm

opschriften:

BETHLEEM NON ES MINIMA IN PRINCIPIBUS
IVDA
PARVVLVS NATVS EST NOBIS ET FILIVS
DATVS EST
ET AMBVLAVNT REGES IN SPLENDORE
ORTVS
REGES THARSIS INSVLAE MVNERA OFFERENT
ETC

op achterzijde tekst van A. Buchelius:

Hoc vitrum olim in Mariano positum sumptibus D.
Huberti Buchelij ex delineatione ut ferunt Scorelij,
quod vidi; sed hodie amplius non extat sed repletus
est locus puro vitro absque ulla pictura
spectabaturque in cruce templi ad septentrionem.

(Bethlehem, je bent niet de geringste onder de
voornaamste plaatsen van Juda (*Matth.* 2.6; vgl.
Michaeas 5.2)

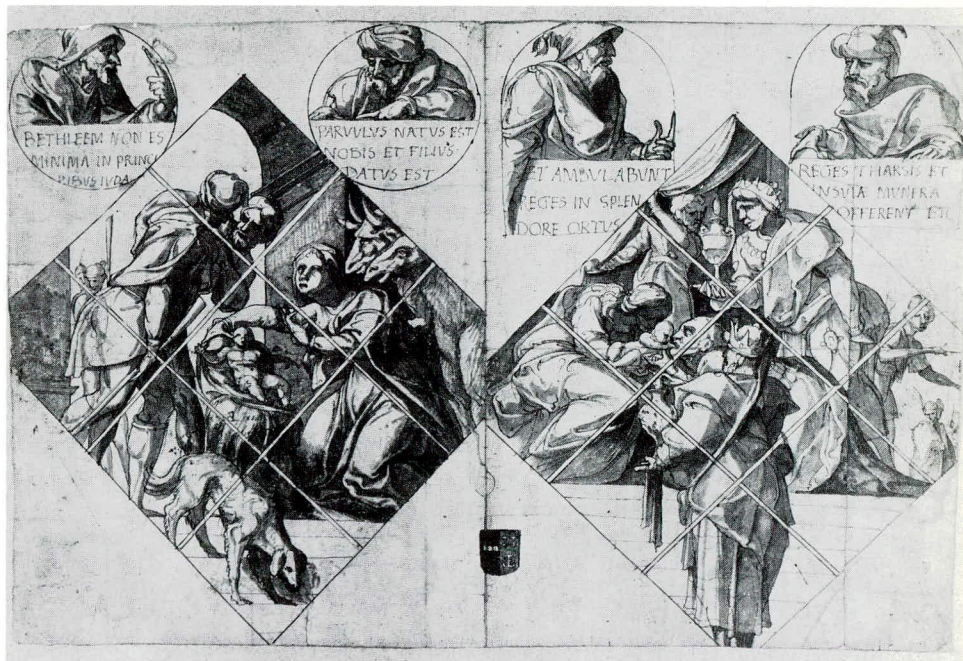
Een kind is ons geboren, een zoon is ons gegeven
(*Isaïas* 9.6)

En koningen zullen wandelen in de schittering van
de opgaande zon (*Isaïas* 60.3)

De koningen van Tharsis en de eilanden zullen
geschenken aanbieden (*Psalms* 71.10)

De tekst op de achterzijde geeft aan dat vensters met deze voorstellingen naar ontwerp van Scorel in de Mariakerk waren geplaatst. In de ruitvormige voorstellingen zijn *De aanbidding van de herders* (links) en *De aanbidding van de koningen* (rechts) getekend.

In de tondo's en nissen met de teksten eronder zijn profeten voorgesteld. Ze zijn te identificeren aan de hand van de teksten, van links naar rechts: Micha (5:2), Jesaja (9:6 en 60:3) en David (Psalmen 71:10)



afb. 73 Scorel (?), *De aanbidding van de herders en de aanbidding van de koningen*, cat. nr 40

Dit glasraam is eertijds op kosten van Heer Hubertus van Buchell in de Mariakerk geplaatst, naar een ontwerp van Scorel, zoals beweerd wordt. Ik heb het nog gezien; heden ten dage is het echter niet meer aanwezig, maar is de plaats dichtgemaakt met helder glas zonder enige beschildering. Het was te zien in het kruis van de kerk, aan de noordkant.)

Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, inv. nr Id 5,12

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 122;
Esmeijer 1955, 219-222; Faries 1975, 158-159

De glasramen werden aan de Mariakerk geschonken door Hubert Edmond van Buchell (1513-1599), evenals Scorel kanunnik van St Marie. Van Buchell werd in 1536 tot de volledige rechten van het canonicaat toegelaten.

Vóór hij kanunnik werd zal hij deze ramen vermoedelijk niet geschonken hebben - ze zijn dus vrijwel zeker na 1536 gemaakt.

Het familiewapen van Buchelius en dat van de familie van zijn moeder, Suylen van Blasenborgh, staat midden onder het ontwerp.

Het raam met *De aanbidding van de herders* was geplaatst in het noordelijk transept van de Mariakerk; *De aanbidding van de koningen* in het zuidelijk transept. Volgens Buchelius waren aan het einde van de 16de eeuw de ramen reeds verdwenen.

Conclusie

Deze tekening werd steeds beschouwd als een copie naar glasramen die Jan van Scorel ontworpen had voor de Utrechtse Mariakerk. Faries stelt dat deze tekening stilistisch verwant is met andere tekeningen van Scorel omstreeks 1540: dezelfde vloeiende contourlijnen, gebaren, repoussoirfiguren. De tekening kan een contract-schets zijn van de hand van Jan van Scorel.

VI. Een medewerker uit het atelier van Jan van Scorel: De Meester van de barmhartige Samaritaan

Het Rijksmuseum te Amsterdam bezit een paneel met de voorstelling van *De barmhartige Samaritaan*, gedateerd 1537 (cat. nr 41). De naam van de schilder is onbekend. Men heeft hem genoemd naar het paneel in Amsterdam: De Meester van de barmhartige Samaritaan. Aan dezelfde schilder wordt nog een paneel toegeschreven, een voorstelling van *David en Goliath*; het schilderij bevindt zich te Bonn en is gedateerd 1538 (cat. nr 42). Men neemt aan dat de schilder van deze panelen werkte in de omgeving van Jan van Scorel - maar hij is ook wel eens beschouwd als Jan van Scorel zelf. Een vergelijking tussen de ondertekening van de panelen uit Amsterdam en Bonn met de ondertekening van *De steniging van Stefanus* levert stilistische verschillen op. Twee tekeningen, *Het offer van Isaac* (cat. nr 43) en *De steniging van Stefanus* (cat. nr 44), kunnen in verband gebracht worden met het werk van de Meester van de barmhartige Samaritaan.

41 De Meester van de barmhartige Samaritaan De barmhartige Samaritaan, 1537

eikehout;
73 × 85 cm
opschrift op de steen op de voorgrond:
LVC.[AS]X.1537

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr 2197 A 1

Op het schilderij zelf wordt aangegeven welk bijbelverhaal is afgebeeld: de gelijkenis van de barmhartige Samaritaan (Lucas X, 25-37).

Een reiziger op weg van Jeruzalem naar Jericho valt in handen van rovers, die hem 'uitschudden', verwonden en half dood achterlaten. Een priester en een Leviet zien hem liggen, maar gaan verder zonder iets te doen. Een Samaritaan die voorbij komt, gaat naar de gewonde toe en verzorgt zijn wonden met olie en wijn.

Deze laatste scène is op het schilderij voorgesteld.

Links op de achtergrond zijn bouwwerken uit Rome te zien: de tempel van Saturnus, een obelisk, de zogenaamde naald van Caesar en de pyramide van Caius Sextus.



afb. 74 De Meester van de barmhartige Samaritaan, *De barmhartige Samaritaan*, cat. nr 41

De stijl van de ondertekening in *De barmhartige Samaritaan* wijkt opvallend af van die in de Marchiennes-panelen. De contouren van de Meester van de barmhartige Samaritaan zijn weifelend en gebroken in tegenstelling tot de vloeiende lijnen van Jan van Scorel. De ondertekening van de naakte figuur bestaat uit rechte lijnen, krullen, zig-zaglijnen en arceringen. De ondertekening van de koppen is sterker gemodelleerd en de schaduwpartijen bij kop en nek zijn met kruisarceringen aangegeven.

Conclusie

Hoewel het schilderij *De barmhartige Samaritaan* in stijl afwijkt van de werken van Jan van Scorel, zijn er toch overeenkomsten in de ondertekening.

De schilder moet dan ook gezocht worden in het atelier van Scorel in de jaren dat deze bezig was aan de opdracht voor Marchiennes.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 55;
Van Asperen de Boer 1972, 418-419;
Faries 1975, 161-164

afb. 75 Infrarood-opname van detail van *De barmhartige Samaritaan*, cat. nr 41



afb. 76 Reflectogram van detail van *De barmhartige Samaritaan*, cat. nr 41



42

De Meester van de barmhartige Samaritaan David en Goliath, 1538

eikehout;
52 × 38,5 cm
gedateerd links onder: 1538

Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. nr GK 256

De strijd tussen de reus Goliath en David, een Israëlitisch soldaat, wordt beschreven in 1 Sam. 17:1-54.

Nadat David met een steen de Filistijnse reus dodelijk heeft getroffen, grijpt hij het zwaard van Goliath en onthoofd hem. Na de dood van hun held slaat het leger van de Filistijnen op de vlucht; de Israëlieten zetten een achtervolging in.

De schilder heeft de onthoofding op de voorgrond geplaatst. Op de achtergrond is het vluchtende leger te zien en Romeinse bouwwerken.

Een schilderij met hetzelfde onderwerp wordt toegeschreven aan Jan van Scorel en bevindt zich in de Staatliche Kunstsammlungen in Dresden (afb. 78). Het belangrijkste motief, de onthoofding van Goliath door David, heeft de schilder van het paneel in Bonn daarvan overgenomen. Bij beide schilderijen is de compositie aangepast aan het formaat - in de breedte bij het stuk in Dresden, in de hoogte bij het schilderij in Bonn.



afb. 77 *De Meester van de barmhartige Samaritaan, David en Goliath, cat. nr 42*

Beide schilderijen hebben waarschijnlijk eenzelfde voorbeeld gehad, dat vermoedelijk in het atelier van Scorel gemaakt is.

De toeschrijving van het schilderij *David en Goliath* uit Bonn aan de Meester van de barmhartige Samaritaan wordt bevestigd door de ondertekening, die dezelfde stijlkenmerken heeft als het schilderij met *De barmhartige Samaritaan* te Amsterdam (cat. nr 41).

afb. 78 *Scorel, David en Goliath, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen*



Conclusie

Er is een schilderij bekend, toegeschreven aan Jan van Scorel, met een voorstelling van *David en Goliath* (Dresden). Dat schilderij is waarschijnlijk naar hetzelfde voorbeeld gemaakt als de *David en Goliath* van de Meester van de barmhartige Samaritaan - in het atelier van Scorel.

Vergelijking van de ondertekening wijst erop dat de schilder dezelfde is als die van het paneel met *De barmhartige Samaritaan* uit Amsterdam.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 75; Franz 1969, 64;
Van Gelder 1972, 500; Faries 1975, 165-171



afb. 79 Infrarood-opname van detail van *David en Goliath*, cat. nr 42

43

De Meester van de barmhartige Samaritaan Het offer van Isaac, omstreeks 1540 .

pentekening, bruine inkt, grijs gewassen;
215 × 298 mm

München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.
nr 6848

Abraham krijgt opdracht van God zijn zoon Isaac in plaats van een schaap te offeren op een bergtop (Genesis 22:1-14). Op de tekening is Abraham te zien op het ogenblik dat hij het offer wil uitvoeren. Een engel houdt Abrahams zwaard tegen en tussen de bomen verschijnt een ram om als offerdier te dienen. Links op de tekening staan de ezel en de twee knechten, waarmee Abraham de reis naar de berg ondernam.

Carel van Mander vermeldt in 1604, fol. 236, dat op een van de luiken van het altaar in de Mariakerk 'een Abrahams offerande met achter een seer aerdigh Landtschap' stond. Uit documenten is bekend dat Scorel geholpen werd bij de uitvoering van de luiken voor de

Mariakerk in 1545-1546. Of de Meester van de barmhartige Samaritaan een van deze helpers was, blijft een open vraag.

Ook het altaarstuk voor de Nieuwe Kerk te Delft had, volgens de beschrijving van Van Bleyswijk (cat. nr 6), op een der luiken een voorstelling van *Het offer van Isaac*.

De stijlkenmerken van de tekening *Het offer van Isaac* zijn dezelfde als die van de tekening *De steniging van Stefanus* (cat. nr 44).



afb. 80 De Meester van de Barmhartige Samaritaan, *Het offer van Isaac*, cat. nr 43

Conclusie

De tekenstijl wijst op de Meester van de barmhartige Samaritaan. Hetzelfde onderwerp heeft Scorel geschilderd op luiken van het altaarstuk in de Mariakerk in Utrecht en op een luik van het altaarstuk in Delft, die beiden verloren zijn. De relatie tussen de tekening van de Meester van de barmhartige Samaritaan en de verloren altaarstukken voor Utrecht en Delft, is niet duidelijk.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 115;
Cat. München 1973, 26-27; Faries 1975, 171-174

44

De Meester van de barmhartige Samaritaan De steniging van Stefanus, omstreeks 1540

pentekening, bruine inkt en grijs gewassen,
kwadraat in rood;
235 × 370 mm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. nr 1960: 81

De voorstelling van deze tekening lijkt op die van het middenpaneel van *Het Stefanus-altaarstuk* uit Marchiennes (cat. nr 30g) en van de tekening te Parijs (cat. nr 31). Het verschil is dat de laatstgenoemde voorstellingen een staand formaat hebben, terwijl de tekening uit Amsterdam een liggend formaat heeft.

In deze tekening zijn eenzelfde soort breedgeschouderde figuren en kleine handjes met propergerige vingertjes te zien als in de tekening van *Het offer van Isaac* (cat. nr 43). In beide tekeningen vallen contrastrijke licht-donker partijen op. De tekeningen van de Meester van de barmhartige Samaritaan zijn veel preciezer

uitgevoerd dan die van Jan van Scorel. Dat is duidelijk als bijvoorbeeld deze tekening vergeleken wordt met *Ignoto Deo* (cat. nr 37), die door Jan van Scorel op een veel vlottere manier is getekend.

Conclusie

Hoewel de Meester van de Barmhartige Samaritaan een eigen stijl bezit en het thema *De Steniging van Stefanus* op een eigen wijze heeft verwerkt, is het duidelijk dat deze kunstenaar *De steniging van Stefanus* van Scorel kende, of als ontwerpschets of als ondertekening. Het ligt dan ook voor de hand aan te nemen dat de Meester van de barmhartige Samaritaan werkzaam was in het atelier van Scorel toen deze bezig was aan de opdracht voor Marchiennes, dus omstreeks 1540.

Lit. Van Gelder 1966-1967, 19-21;
Faries 1975, 173-176



afb. 81 De Meester van de barmhartige Samaritaan, *De steniging van Stefanus*, cat. nr 44

VII. Werken uit het atelier van Jan van Scorel

Twee grote altaarstukken, *De kruisiging* te Utrecht (cat. nr 45) en *De vinding van het ware kruis* te Breda (cat. nr 46), kunnen niet beschouwd worden als geheel eigenhandige werken van Jan van Scorel. Bij de uitvoering moet Scorel de hulp van medewerkers gehad hebben.

Naast deze altaarstukken zijn nog enkele panelen aan te wijzen, die als 'atelier-werken' beschouwd moeten worden (cat. nr 48) uit dezelfde tijd, omstreeks 1540.

45 Jan van Scorel en zijn atelier De kruisiging, omstreeks 1540

drieluik
eikehout;
middenpaneel: 130 × 116 cm
zijluiken elk: 130 × 48 cm

Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent,
inv. nr 8331 F

Carel van Mander, 1604, fol. 236 noemt drie schilderijen met de voorstelling van de kruisiging, twee voor Amsterdam en één voor Atrecht:

'... te Haarlem / alwaer hy schilderde eenighe groote Tafelen: onder ander / het hoogh Altaer-tafel voor d' oude Kerck t'Amsterdam / wesende een Crucifix / een werck dat seer ghepresen was: en daer is noch een Tafel van de self inventie hier van t'Amsterdam.

T'Atrecht in d'Abdie van S. Vaes, in de Omgang / achter t'Choor in een Capelle / staet eē Altaer-tafel / een Crucifix / met twee deurē wezende.'

In het contract dat in 1550 tussen Scorel en de kerkmeesters van Delft wordt afgesloten wordt eveneens melding gemaakt van een *Kruisiging* (zie cat. nr 6).

Uit de bronnen is dus bekend dat Scorel vier *Kruisigingen* schilderde. Enkele panelen met een voorstelling van de kruisiging worden toegeschreven aan Jan van Scorel en zijn atelier. Het is niet zeker of de bewaard gebleven panelen dezelfde zijn als de schilderijen die in de bronnen genoemd worden.



afb. 82 Scorel en zijn atelier, drieluik met *De kruisiging, geopend*, cat. nr 45



Een van de kruisigingen is afkomstig uit de Vituskerk in Hilversum en bevindt zich nu in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent in Utrecht.

Als de luiken gesloten zijn is op het linkerluik *Christus in de hof van Gethsemane* te zien. Naast de slapende apostelen knielen twee Karthuizer monniken. Hieruit kan opgemaakt worden dat deze kruisiging bestemd was voor een Karthuizer klooster. Op het rechter luik is *De geseling van Christus* afgebeeld. Als de luiken geopend zijn, ziet men van links naar rechts *De kruisdraging*, de hoofdvoorstelling met *De kruisiging* en *De opstanding* afgebeeld.

Er zijn een aantal verschillen tussen het middenpaneel en de luiken: het middenpaneel heeft felle kleuren, de luiken zachte tinten; puntonderzoek bevestigde het verschil in verfstructuur; er is een verschil in stijl van de ondertekening.

De ondertekening

De ondertekening van *De kruisiging* verschilt in sterke mate van die in *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* uit Marchiennes (cat. nr 30). Vooral de contourlijnen van de figuren aan het kruis, missen de kracht van de lijnen van Scorels altaarstuk uit Marchiennes. De ondertekening van deze *Kruisiging* staat dicht bij die van *Het Ursula-luik* (cat. nr 32), maar is minder vloeiend.

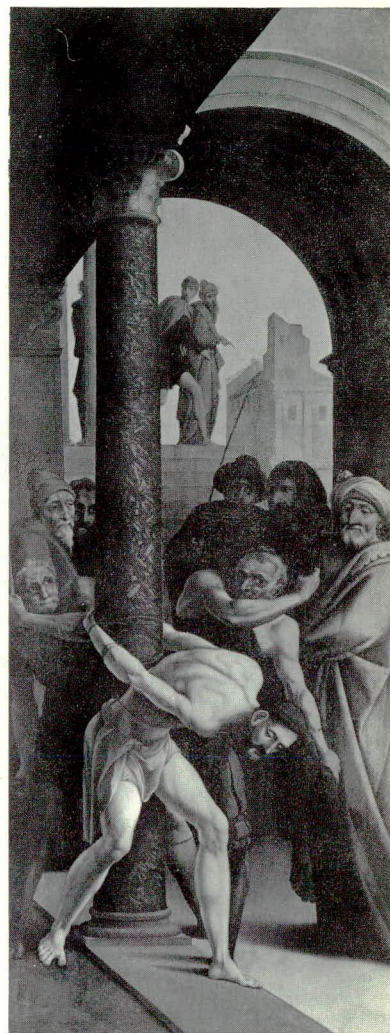
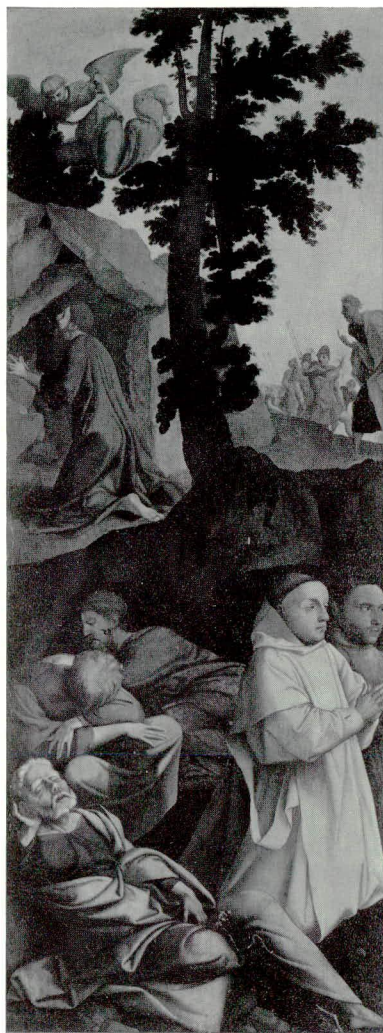
In de ondertekening zijn twee verschillende stijlen te zien; aan elkaar verwant zijn *De kruisiging* en *De verrijzenis* enerzijds en *De hof van Gethsemane*, *De geseling* en *De kruisdraging* anderszijds. De ondertekening van de buitenzijden van de luiken wordt gekenmerkt door een vrije, schetsmatige opzet. Arceringen komen vooral voor in de boompertijen, maar ook in de figuren.

Conclusie

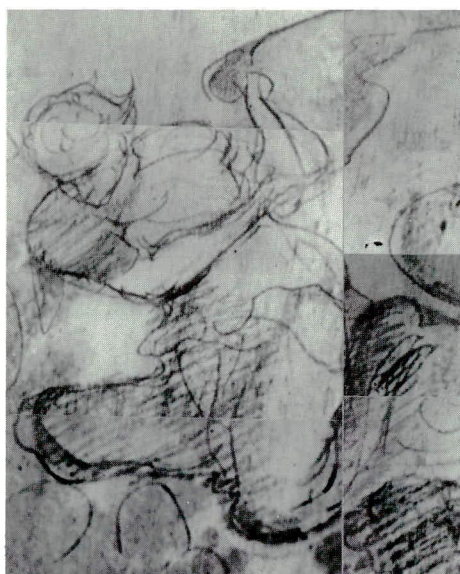
De hof van Gethsemane, *De geseling* en *De kruisdraging* komen in stijl overeen met *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* (cat. nr 30) wat betreft de ondertekening. Deze panelen



afb. 83 Scorel en zijn atelier, drieluik met *De kruisiging, gesloten*, cat. nr 45



kunnen dus van Jan van Scorel zelf zijn. De overige panelen zijn van een andere hand. Het middenpaneel kan een kleinere reproductie van omstreeks 1540 zijn die teruggaat op een origineel van Scorel. Dat is dan *De kruisiging* voor de Oude Kerk te Amsterdam, ontstaan tijdens zijn verblijf in Haarlem (1527-1530).



afb. 84 Reflectogram van detail van het linkerluik buitenzijde, cat. nr 45



afb. 85 Infrarood-opname van detail van het linkerluik buitenzijde, cat. nr 45



afb. 86 Scorel en zijn atelier, drieluik met *De vinding van het ware kruis*, geopend, cat. nr 46



46

Jan van Scorel en zijn atelier
De vinding van het ware kruis, omstreeks 1540

drieluik
eikehout;
middenpaneel: 232 × 262,5 cm
zijluiken elk: 232 × 125 cm

Breda, Hervormde Gemeente

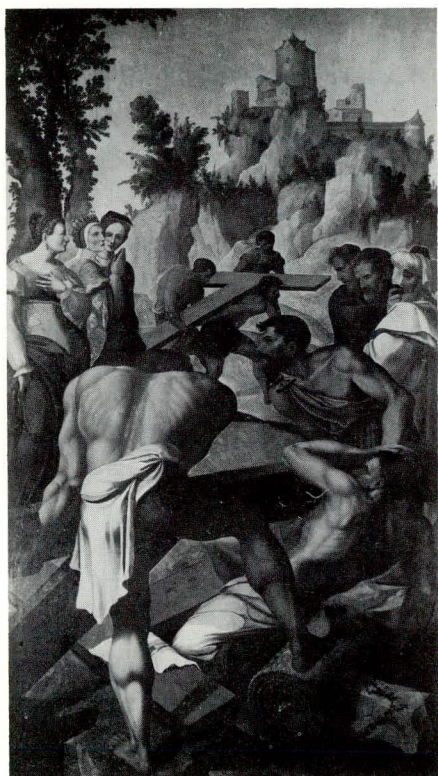
Carel van Mander schrijft in 1604, fol. 236: 'Op t'huys te Breda / voor Graef Hendrick van Nassouwe / en Rene de Chalon, Prins van Orangiē / heeft hij eenige werckē oock gemaect.'

De werken die Jan van Scorel voor Hendrik III van Nassau-Breda (1483-1538) en diens zoon René van Chalon (1518-1544), heeft gemaakt, zijn niet met name bekend. Zeer waarschijnlijk was het drieluik *De vinding van het ware kruis* een opdracht van René van Chalon voor de Kruiskapel - een familiekapel van de Nassaus - in de Grote Kerk te Breda. De verering van het heilig kruis had te maken met de relieken die in de kerk werden bewaard. Drie altaren in de Grote Kerk waren gewijd aan het heilig kruis. Eén daarvan was in 1405 gesticht door Engelbert II van Nassau in de zogenaamde 'Princekapel' of 'choor der heeren van Breda'. *De vinding van het ware kruis* kan hiervoor bestemd geweest zijn. Mogelijk heeft Scorel de opdracht voor een altaarstuk gekregen toen hij in Breda was tussen 14 oktober 1541 en 29 januari 1542 (zie blz. 33 van deze catalogus).

De legende van De vinding van het ware kruis is beschreven door Jacopo da Voragine, in de 'Legenda Aurea'.

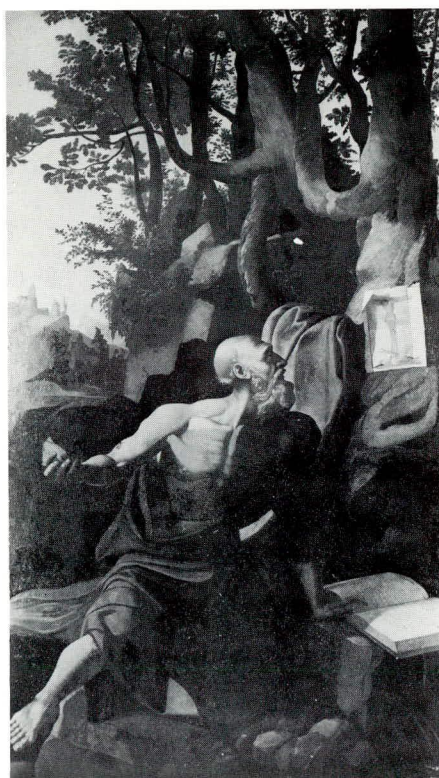
Helena, de dochter van eenvoudige ouders, trouwde met keizer Constantijn Chlorus. Zij is de moeder van de latere keizer Constantijn de Grote en door hem is zij tot het christendom bekeerd. Zij bezocht omstreeks 330 de heilige plaatsen in Palestina en liet op verschillende plaatsen kerken bouwen. Volgens de legende vond Helena op wonderbaarlijke wijze in Jeruzalem het kruis van Christus en de daarbij behorende nagels. *Het vinden van de drie kruisen*, dat van Christus en die van de twee misdadigers, is voorgesteld op het midden-paneel.

Op de rechtervleugel is *De herkenning van het ware kruis* te zien. Van de drie gevonden kruisen kon het ware kruis, waaraan Christus stierf, herkend worden door een wonder: toen een dode in aanraking kwam met een van de kruisen, werd hij weer levend. Dát kruis moest het ware kruis zijn.



Op de linkervleugel is *De overwinning van keizer Constantijn op Maxentius bij de Ponte Milvio*, de brug over de Tiber bij Rome, geschilderd. Boven het krijgsgewoel uit wappert de banier van het Heilige Roomse Rijk. Behalve het verband dat gelegd kan worden tussen Constantijn en zijn moeder Helena, kan ook een relatie gezocht worden met het hoofdthema, namelijk het kruis als teken van goddelijke overwinning.

De buitenzijden van de luiken laten twee heiligen zien, die knielen voor het kruis. Links knielt *Hieronymus*, die een steen vasthoudt om zich te kastijden voor de afbeelding van het kruis. Rechts *Hubertus*, aan wie een hert verscheen met een lichtend kruis op zijn kop.

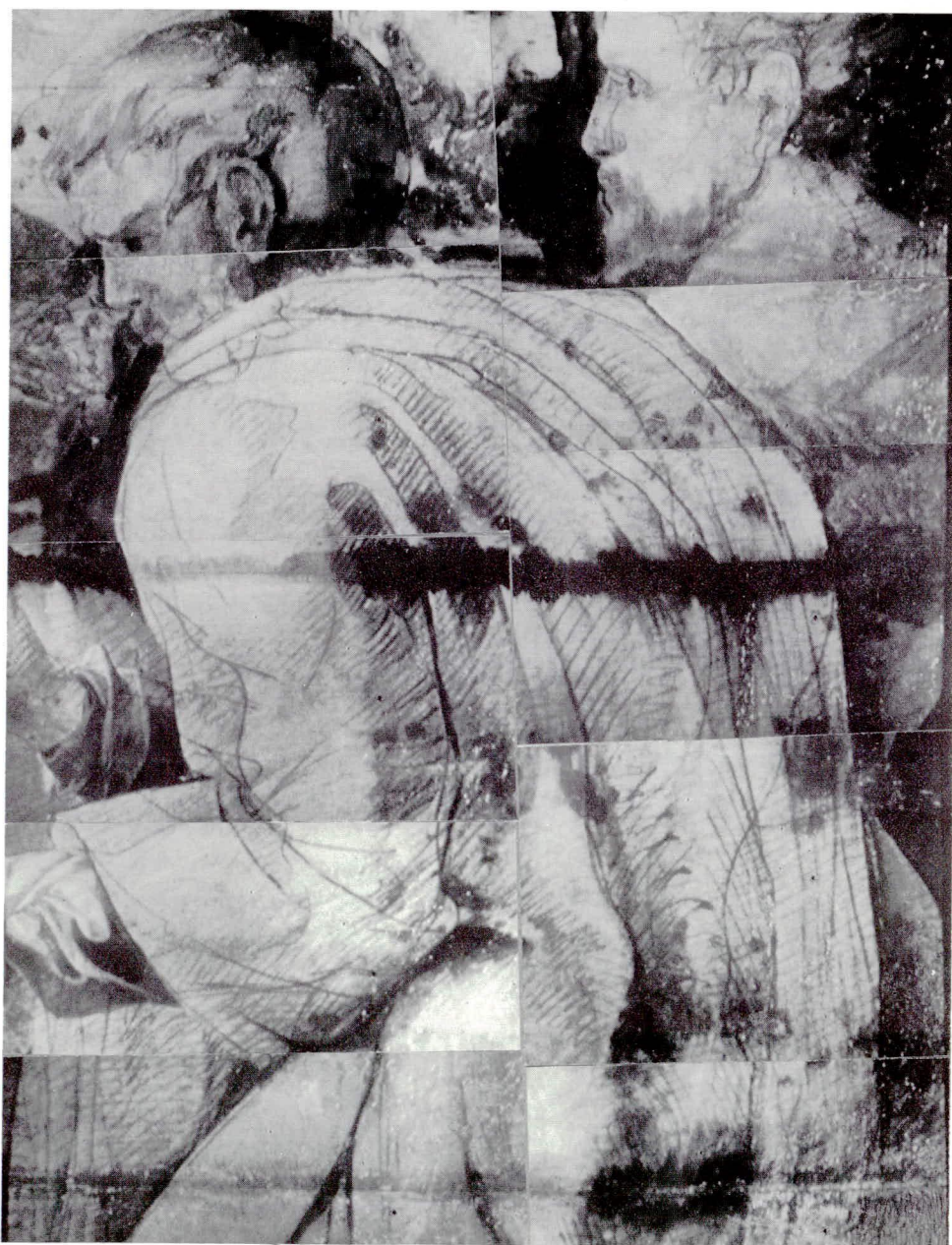


afb. 87 Scorel en zijn atelier, drieluik met *De vinding van het ware kruis, gesloten*, cat. nr 46

afb. 88 Reflectogram van detail van het middenpaneel, cat. nr 46



afb. 89 Reflectogram van detail van het middenpaneel, cat. nr 46



De ondertekening

De ondertekening van de figuren in het middenpaneel vertoont een combinatie van golvende contouren en zones met parallelle arceringen. Opvallend is een lans die alleen in de ondertekening van het middenpaneel voorkomt bij een figuur in het midden. Deze lans is in het schilderij niet overgenomen.

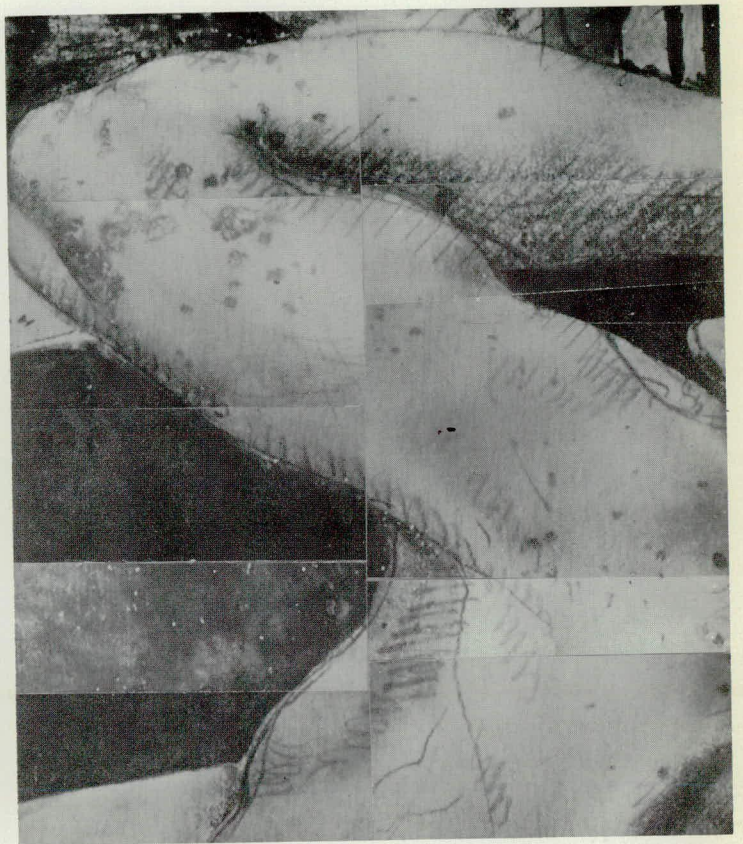
De stijl van de ondertekening is niet in alle panelen dezelfde; er kunnen twee manieren worden onderscheiden. Op elkaar lijken *De vinding van de kruisen* en *De herkenning van het ware kruis*. Deze stijl van ondertekening staat dicht bij de stijl van ondertekening van de Meester van de barmhartige Samaritaan.

De ondertekening in *De slag op de Ponte Milvio* en de beide heiligen op de buitenluiken, lijken ook op elkaar. Deze stijl van ondertekening is verwant met die van *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* van Jan van Scorel zelf.

Het drieluk uit Breda werd in de twintigste eeuw zodanig gerestaureerd dat een interpretatie van de ondertekening, zoals te zien is op de reflectogrammen, zeer moeilijk is.



afb. 90 Infrarood-opname van detail van het linkerluik binnenzijde, cat. nr 46



afb. 91 Reflectogram van detail van het rechterluik binnenzijde, cat. nr 46



afb. 92 Reflectogram van detail van het rechterluik buitenzijde, cat. nr 46



afb. 93 B. Peruzzi, *De vinding van het ware kruis*, Londen, British Museum

Een tekening toegeschreven aan Baldassare Peruzzi (1481-1536) met een voorstelling van *De vinding van het ware kruis* vertoont verwantschap met het altaar in Breda. Vooral in de architectuur op de achtergrond en in de groep vrouwen rond Helena zijn overeenkomsten te zien.

De soldaat links op de tekening houdt een lans vast, zoals in de ondertekening van het middenpaneel van Breda te zien is.

Conclusie

In het drieluik zijn twee stijlen in de ondertekening te herkennen, die van Jan van Scorel zelf en een stijl die lijkt op die van de Meester van de barmhartige Samaritaan. Door de verwantschap van ondertekening met *Het Stefanus- en Jacobus-altaarstuk* moet dit triptiek omstreeks 1540 gemaakt zijn in het atelier van Jan van Scorel.

Lit.: Cat. Scorel 1955, nr 60;
Friedländer 1956, 127; Van Luttervelt 1962, 64-65;
Faries 1970, 8-9; Faries 1975, 182-194;
Friedländer 1975, 77

47

Jan van Scorel

De vinding van het ware kruis, omstreeks 1540

pentekening, bruine inkt, grijs gewassen;
216 × 302 mm

Amsterdam, Coll. Prof. Dr. J.Q. van Regteren
Altena

Deze tekening heeft voor een deel hetzelfde onderwerp als het drieluik uit Breda (cat. nr 46). De tekening laat echter meer scènes in één voorstelling zien. Op de tekening staat *Het vinden van het ware kruis* links, de *Ponte Milvio* linksboven *De herkenning van het ware kruis* rechtsonder en rechtsboven Heraclius, die het ware kruis terugbrengt naar Jeruzalem. Deze laatste scène ontbreekt op het schilderij.

Conclusie

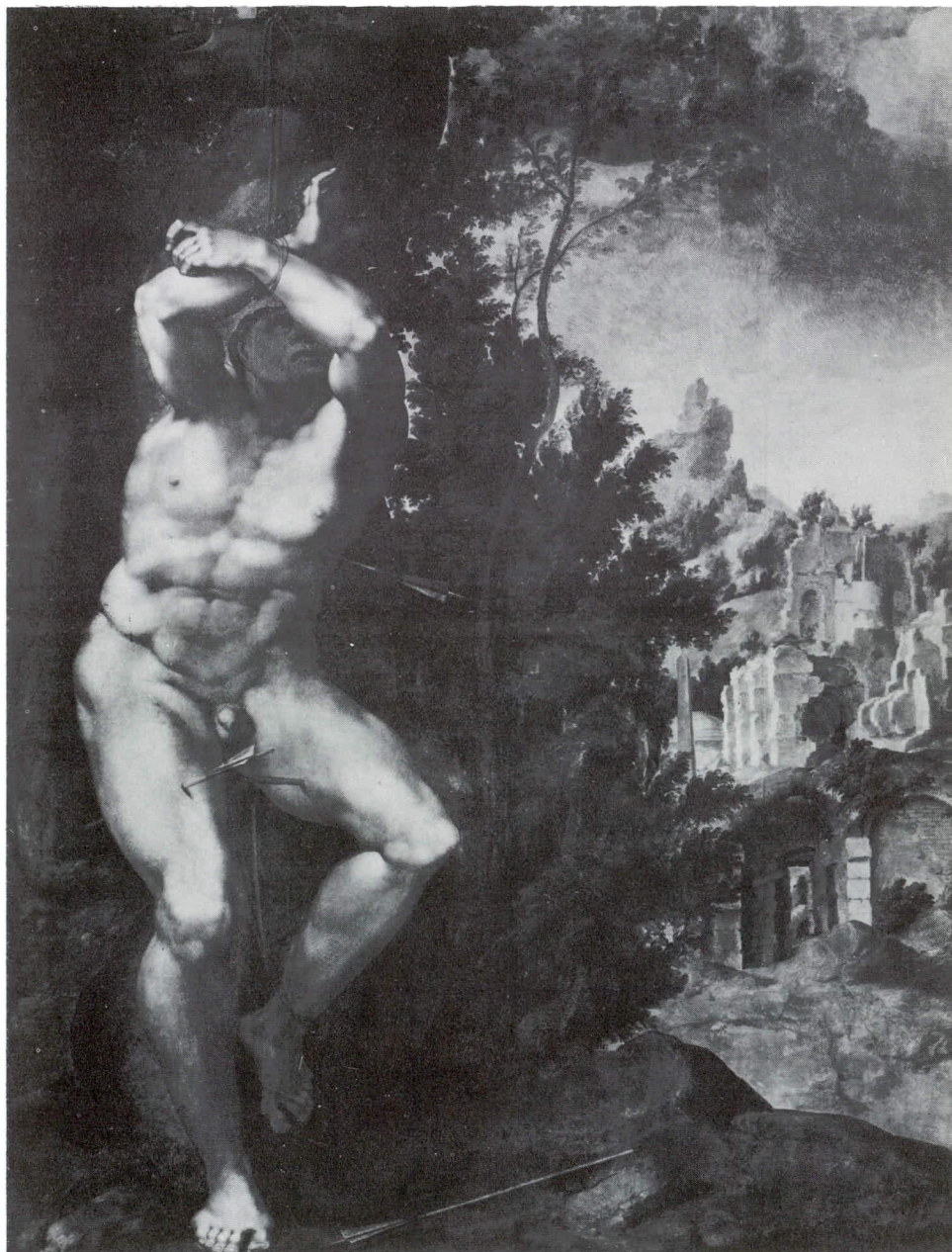
De tekening, die stilistisch aansluit bij de groep ontwerpschetsen van Jan van Scorel (cat. nrs 31, 37, 38 en 39), is vermoedelijk het ontwerp in een vroeg stadium voor het altaarstuk uit Breda (cat. nr 46).

Lit.: Cat. Scorel 1955, nr 99;
Van Gelder 1966-1967, 30; Faries 1975, 160 en 185



afb. 94 Scorel, *De vinding van het ware kruis*, cat. nr 47

48 Atelier van Jan van Scorel
Sebastiaan, 1542



afb. 95 Atelier van Scorel, *Sebastiaan*, cat. nr 48

eikehout;
155 × 115 cm
gedateerd midden onder: 1542

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen,
inv. nr 2342

Op het schilderij uit Rotterdam is een Sebastiaan te zien, doorboord met pijlen. Zijn handen zijn gebonden.

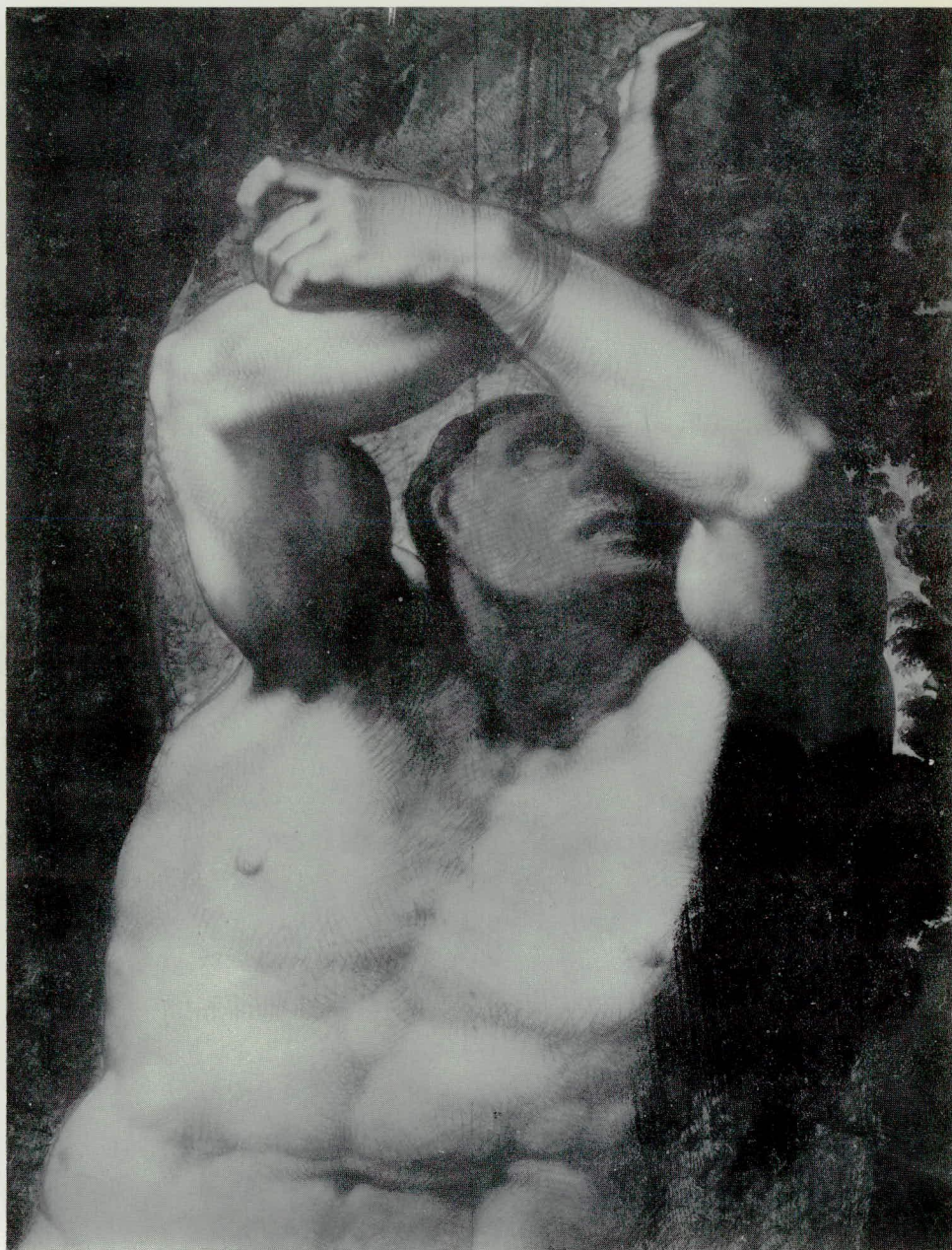
De houding van Sebastiaan is geïnspireerd op een van de verdoemden in het fresco met het Laatste Oordeel van Michelangelo, voltooid in 1541, uit de Sixtijnse kapel te Rome. Zeer waarschijnlijk is een tekening of prent van het Laatste Oordeel het model geweest voor de *Sebastiaan*.

Door Buchelius is bekend dat Scorel zelf een *Sebastiaan* schilderde. Hij vermeldt in 'Res pictoriae', geschreven tussen 1583 en 1639, dat Scorel geen levend model daarvoor gebruikte.

In grote trekken komt de stijl van de ondertekening in dit paneel overeen met die in het middenpaneel en het rechterluik, binnenzijde van *De vinding van het ware kruis* (cat. nr 46). De ondertekening in de *Sebastiaan* is echter uitvoeriger en zorgvuldiger. Deze ondertekening bestaat uit een dichte kruis-arcering.



afb. 96 Michelangelo, detail van Het Laatste Oordeel, Rome, Sixtijnse Kapel



afb. 97 Infrarood-opname van detail van Sebastiaan, cat. nr 48

Conclusie

Het is mogelijk dat dit paneel door een medewerker gemaakt is naar een origineel van Scorel; de stijl wijkt teveel af van Scorel om van de meester zelf te zijn. Ook is er, ondanks overeenkomsten, teveel verschil met de Meester van de barmhartige Samaritaan om de *Sebastiaan* aan hem toe te schrijven.

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 62;
Revel 1960, 81, afb. 14; Franz 1969, 64;
Von der Osten en Vey 1969, 184;
Faries 1975, 194-199

49

Jan van Scorel

De bewening van Christus, omstreeks 1540

eikehout;
168 × 137 cm

Utrecht, Centraal Museum, Cat. 1952, nr 261;
inv. nr 6450



afb. 98 Scorel, *De bewening van Christus*, cat.
nr 49

Van Oudenhoven vermeldt in 1664 bij de beschrijving van de St Janskerk te 's-Hertogenbosch: 'Op S. Pieter ende Paulus Altaer een Schilderije geschildert door den vermaerden Schilder Adrianum Scholerum, canonick tot Utrecht ende was een vertooninghe daer de Heer Jesus Christus vanden Kruyce wierdt ghenomen.

Gramaye geeft in 1708 een verwante beschrijving van dit altaar. Kramm schrijft in 1861 dat het schilderij in 's-Hertogenbosch verloren is gegaan.

Het is niet zeker dat *De bewening van Christus* in het Centraal Museum het altaarstuk uit Den Bosch is.

Op de voorgrond van het schilderij ligt de dode Christus, van het kruis afgenomen, op de schoot van Maria. Johannes ondersteunt haar. Rechts is Maria Magdalena afgebeeld. In de rechter benedenhoek knielt een kanunnik. Het is niet bekend wie hij is. Achter de groep om Christus staan de twee andere Maria's, Jozef van Arimathea en Nicodemus. De scène speelt zich af in een rotsachtig landschap met Romeinse bouwwerken.

De ondertekening is, in vergelijking met andere werken van Jan van Scorel en zijn atelier op een bijzonder vrije manier geschetst. Er zijn veel parallelle arceringen en meer naast en door elkaar lopende contouren dan gebruikelijk. Tussen de ondertekening en het schilderij zijn vele verschillen te zien. Er zijn meer veranderingen in compositie in dit schilderij dan in andere werken van Scorel of zijn atelier.



afb. 99 Detail van *De bewening van Christus*, cat. nr 49



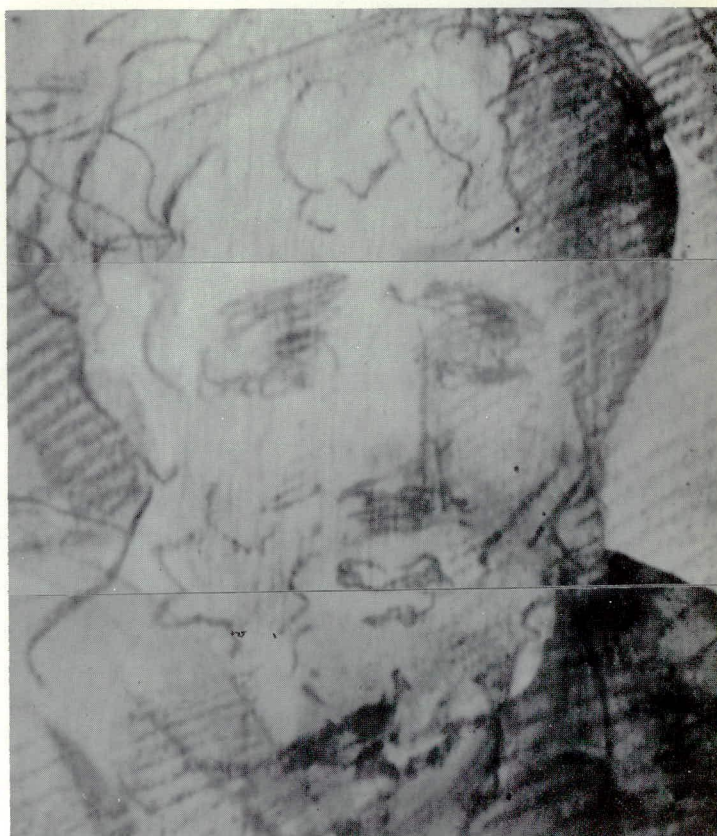
afb. 100 Reflectogram van detail van *De bewening van Christus*, cat. nr 49

Conclusie

Ondanks de verschillen tussen de ondertekening in *De bewening* en de ondertekening in andere werken van Scorel is het toch mogelijk een aantal typische kenmerken in de ondertekening aan te wijzen. Daardoor kan men het schilderij in de Scorel-groep plaatsen.



afb. 101 Detail van *De bewening van Christus*, cat. nr 49



afb. 102 Reflectogram van detail van *De bewening van Christus*, cat. nr 49

Lit. Cat. Scorel 1955, nr 52; Levie 1955, 246-255; Swillens 1957, 273-275; Panofsky 1964, 510; Faries 1975, 199; Friedländer 1975, 76

VIII. Een open vraag: Anthonie Mor



afb. 103 Mor (?), Portret van Jacques Coene, cat. nr 32

Anthonie Mor was tussen ca 1538 en 1544 een der belangrijkste leerlingen van Jan van Scorel. Geen enkel werk uit deze periode kan echter met zekerheid aan Mor worden toegeschreven.

Arnoldus Buchelius schrijft in zijn 'Diarium' in maart 1584, dat er te Marchiennes uitstekende schilderijen - 'images' - van Mor te zien waren. Dat een van de panelen van 'Marchiennes' mogelijk van de hand van Mor is, blijkt uit de ondertekening en het punt-onderzoek (zie cat. nr 32).

Recente resultaten van infrarood-reflectografie en punt-onderzoek hebben aangetoond dat het paneel met de *Portretten van twee Utrechtse domheren* in Berlijn (afb. 104) zeer verwant is met het *Ursula-paneel* uit Douai (cat. nr 32).

Het auteurschap van Jan van Scorel voor het schilderij van de *Portretten van vijf Jeruzalemvaarders* in Utrecht (cat. nr 50) werd meerdere malen in twijfel getrokken. Muller noemde reeds in 1880 Mor de schilder van dit paneel. Deze toeschrijving werd later overgenomen door Justi, Hymans en Hoogewerff. Deze laatste schrijft het weer later toe aan J. Vermeyen. Schneider plaatst het schilderij weer op naam van Jan van Scorel, en wordt hierin gevolgd door Friedländer, Vogelsang en C.H. de Jonge.

Het onderzoek naar het mogelijke auteurschap van Mor voor de *Jeruzalemvaarders* in Utrecht is nog niet afgesloten. Belangrijk bij dit onderzoek is de vergelijking met het door Mor gesigneerde en 1544 gedateerde schilderij uit Berlijn, voorstellende *De portretten van twee domheren* (afb. 104).

Het vergelijkend onderzoek tussen beide schilderijen kan mogelijk leiden tot de oplossing.



afb. 104 Mor, Portret van twee Utrechtse Domheren, Berlijn, Staatliche Museen



afb. 105 Mor (?), Portretten van vijf Jeruzalembroeders, cat. nr 50

eikehout;
79 × 164 cm

Utrecht, Centraal Museum, cat. 1952, nr 260

Opschriften bij de voorgestelde personen, van links naar rechts:

Heer Ian van dam vicarius then dom(m)e
hierusalem sach ic na mijn begere(n)
dusent vijfhondert eenenveertich alom(m)e
screefmen, na die geboort ons heeren.

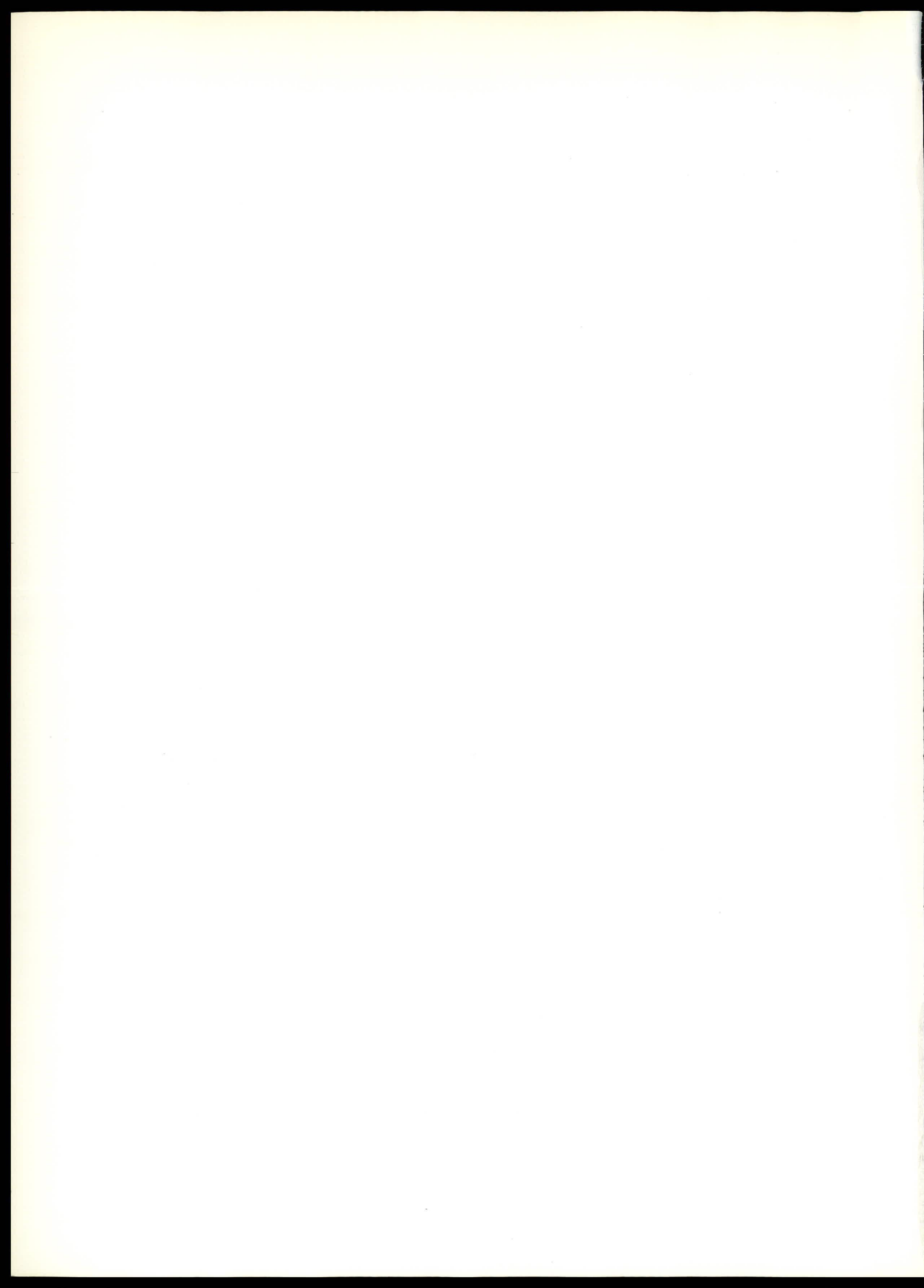
Gijsbert robberts^o van wijck te duerstede
was te ierusalem theilich graf visiteren
vijftienhondert screefmen seve(n)veertich* mede
god wil hem namaels in vreden logeren.

Steu(n) die wit was te hierusalem bin(n)en
alsmen dusent vijfhondert eene(n)veertich telde
na goods geboort, om deucht te win(n)en
twair goet dat hem ijgelick tot betere(n) stelde.

Van aemstel, va(n) mijnde(n), heer tot ruweel.
bin ic Cornelis ionc van iaren
te ierusalem was ic gods hebs deel
int iair eene(n)veertich bi wairheits verclare(n).

Ian damen was oock ten heiligen lande
int iair eene(n)veertich om clair vermonden
god wil ons bewaren voir scade voir scande
ende namaels vergeue(n) ons al onse sonden.

* overschildering voor 'eenenveertich'



Bibliografie

van Asperen de Boer 1966

J.R.J. van Asperen de Boer, 'Infrared reflectograms of panel painting', *Studies in conservation* 1966, 45-46

van Asperen de Boer 1968

J.R.J. van Asperen de Boer, 'Infrared reflectography: a method for the examination of paintings', *Applied optics* 1968, 1711-1714

van Asperen de Boer 1969

J.R.J. van Asperen de Boer, 'Reflectography of paintings using an Infrared Vidicon Television System', *Studies in conservation* 1969, 96-118

van Asperen de Boer 1970

J.R.J. van Asperen de Boer, *Infrared reflectography*, [dissertatie], Amsterdam 1970

van Asperen de Boer, Madrid 1972

J.R.J. van Asperen de Boer, 'Recent developments in infrared reflectography of paintings and its application in art history', [rapport I.C.O.M.-congres], Madrid 1972

van Asperen de Boer 1972

J.R.J. van Asperen de Boer, 'Infrarood-reflectografie van schilderijen', *Spiegel historisch* 1972, 416-421

van Asperen de Boer 1975

J.R.J. van Asperen de Boer, 'A technical examination of the frame of Engebrectsz's 'Crucifixion' and some other 16th century frames', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 1975, 73-88

van Asperen de Boer en Wheelock 1973

J.R.J. van Asperen de Boer en A.K. Wheelock Jr, 'Underdrawings in some paintings by Cornelis Engebrectsz', *Oud Holland* 1973, 61-94

Aulmann 1958

H. Aulmann, *Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett-, und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz*, Basel 1958

van Balen 1903

C.L. van Balen, *De Blijde inkomst der renaissance in de Nederlanden*, Leiden 1903 (herdruk 1930)

Bangs 1974

J.P. Bangs, 'Het zestiende eeuwse orgel van de Pieterskerk, Leiden', *Oud Holland* 1974, 225-226

Bartsch 1870

A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, XVI, Leipzig 1870

Binder 1908

M.J. Binder, *Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers Jan van Scorel*, [dissertatie Tübingen], Mainz 1908

van Bleyswijck 1667

D.E. van Bleyswijck, *Beschrijvinge der stad Delft*, Delft 1667

Boon 1955

K.G. Boon, 'Tekeningen van en naar Scorel', *Oud Holland* 1955, 207-218

Bridgman en Gibson 1963

C.F. Bridgman en H.L. Gibson, 'Infrared luminiscence in the photographic examination of paintings and other art objects', *Studies in conservation* 1963, 77-83

Broer 1969

A.L. Broer, *Delft vroeger en nu*, Bussum 1969

Bruyn 1955

J. Bruyn, 'Enige gegevens over de chronologie van het werk van Jan van Scorel', *Oud Holland* 1955, 194-207

Bruyn 1966

J. Bruyn, 'De abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in het begin van de zestiende eeuw', *Oud Holland* 1966, 145-172 en 197-227

Bruyn 1975

J. Bruyn, 'Boekbespreking Veronee-Verhaegen 1973', *Oud Holland* 1975, 290-292

Buchelius 1928

A. Buchelius, 'Res Pictoriae'. Aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken, ed. G.J. Hoogewerff en J.Q. van Regteren Altena, 's-Gravenhage 1928

Buchelius 1940

A. van Buchel, *Notae Quotidianae*, ed. J.W.C. van Campen, Utrecht 1940

Burmans 1738

C. Burmannus, *Trajectum eruditum virorum doctrina inlustrum* . . . , Utrecht 1738

Bijtelaar 1963

B. Bijtelaar, 'Het hoge koor van de Oude Kerk te Amsterdam', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 1963, 33-41

Calkoen 1916-1917

G.G. Calkoen, *De Kapittelkerk van St. Marie*, [handschrift], Utrecht 1916-1917. Gemeentelijke Archiefdienst, Utrecht

Calvete de Estrella 1552

J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje d'el . . . principe Don Philippe, hijo d'el emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España á sus tierras dela Baxa Alamaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Antwerpen 1552

van Campen 1935

J.W.C. van Campen, 'De Utrechtse Jerusalembroederschap', *Jaarboekje van Oud Utrecht* 1935, 52-89

Cat. 1928

Catalogus van het Historisch Museum der Stad, Utrecht 1928

Cat. 1952

Catalogus der schilderijen, Centraal Museum, Utrecht 1952

Cat. Birmingham 1960

J. Woodward, Catalogue of paintings, City Museum and Art Gallery Birmingham, Londen en Birmingham 1960

Cat. 's-Gravenhage 1903

Catalogus der Nederlandsche en op Nederland betrekking hebbende gedenkpenningen, I, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en Gesneden Stenen, 's-Gravenhage 1903

Cat. München 1973

W. Wegner, Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Die niederländischen Handzeichnungen 15-18. Jahrhunderts, Berlin 1973

Cat. Nijmegen 1964

Catalogus tentoonstelling 'Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800', De Waag, Nijmegen 1964

Cat. Parijs 1976

J. Baticle, P. Georgel en N. Willk-Brocard, Technique de la peinture. L'atelier, Musée du Louvre, Parijs 1976

Cat. Scorel 1955

Catalogus tentoonstelling 'Jan van Scorel', Centraal Museum, Utrecht 1955

Clark 1946

W. Clark, Photography by infra-red, New York 1946

Cnatingius en Romdahl 1953

B. Cnatingius en A.L. Romdahl, Maerten Heemskercks Laurentiusaltare; Linköpings Domkyrka, Stockholm 1953

Cochin 1757

C.N. Cochin, Recueil de quelques pièces concernant les arts, Parijs 1757

Coremans 1938

P. Coremans, 'Les rayons infra-rouge', Bulletin Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel 1938, 87-91

Coremans en Thissen 1962

P. Coremans en J. Thissen, 'La descente de croix de Rubens. Etude préalable au traitement. Composition et structure des couches originales', Bulletin Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel 1962 119-127

Dekker 1970-1971

A.M.M. Dekker, 'Portretten van humanisten - I. Secundiana', Hermeneus. Tijdschrift voor de antieke cultuur 1970-1971, 342-354

Desilve 1906-1907

J. Desilve, George d'Egmond, 71e abbé de Saint-Amand', Revue de Lille 1906-1907, 515-544

Dippel 1955

R.M. Dippel, 'Kanttekeningen bij Jan van Scorel's Lochorst-triptiek', Oud Holland 1955, 253-256

Eibner 1928

A. Eibner, Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei, München 1928

Esmeijer 1955

A.C. Esmeijer, 'Een raam in de Utrechtse Mariakerk naar ontwerp van Scorel', Oud Holland 1955, 219-222

Evers 1933

G.A. Evers, 'Herman van Borculo', Maandblad van Oud Utrecht 1933, 19-21 en 93-94

Faries 1970

M.A. Faries, 'Jan van Scorel. Additional documents from the church records of Utrecht', Oud Holland 1970, 2-24

Faries 1972

M.A. Faries, Jan van Scorel. His style and its historical context, [ongepubliceerde dissertatie], Bryn Mawr 1972

Faries 1975

M. Faries, 'Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography', Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1975, 89-228

Filedt Kok 1972-1973

J.P. Filedt Kok, 'Underdrawing and drawing in the work of Hieronymus Bosch: a provisional survey in connection with the paintings by him in Rotterdam', Simiolus 1972-1973, 133-162

Franz 1969

H.G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969

Friedländer 1905

M.J. Friedländer, 'Das Inventar der Sammlung Wyttenhorst', Oud Holland 1905, 63-68

Friedländer 1935

M.J. Friedländer, 'Pieter Coeck. Jan van Scorel', Die altniederländische Malerei, XII, Leiden 1935

Friedländer 1956

M.J. Friedländer, Early Netherlandish painting. From van Eyck to Bruegel, Londen 1956

Friedländer 1975

M.J. Friedländer, 'Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst' en 'Antonis Mor and his contemporaries', Early Netherlandish painting XII en XIII, Leiden 1975

Gay 1970

M.C. Gay, 'Essais d'identification et de localisation des liants picturaux par des colorations spécifiques sur coupes minces', Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France 1970, 8-24

van Gelder 1917

H.E. van Gelder, 'Kunstenaars werkende voor bisschop George van Egmond', Oud Holland 1917, 188-191

van Gelder 1918

H.E. van Gelder, 'Nieuws over Jan van Scorel', Oud Holland 1918, 177-182

van Gelder 1938

H.E. van Gelder, 'Twee zestiende eeuwse Haagsche kunstenaars. (Corneille de la Haye - Janus Secundus)', Die Haghe Jaarboek 1938, 1-30

van Gelder 1966-1967

J.G. van Gelder, 'Jan van Scorel in Frankrijk en Vlaanderen', Simiolus 1966-1967, 5-36

van Gelder 1972

J.G. van Gelder, 'European landscape painting from 1550 to 1650, in Eastern Europe', Burlington magazine 1972, 499-503

van Gelder 1973

J.G. van Gelder, 'Scorel, Mor, Bellegambe und Orley in Marchiennes', Oud Holland 1973, 156-176

Gettens en FitzHugh 1966

R.J. Gettens en E.W. FitzHugh, 'Azurite and blue verditer', Studies in conservation 1966, 54-61

Gettens en FitzHugh 1974

R.J. Gettens en E.W. FitzHugh, 'Malachite and green verditer', Studies in conservation 1974, 2-23

Goossens 1970

K. Goossens, 'Janus Secundus als medailleur', Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1970, 29-84

Gorissen 1973

F. Gorissen, 'Meister Matheus und die Flügel des Kalkarer Hochaltars, ein Schlüsselproblem der niederrheinlandischen Malerei', Wallraf-Richartz Jahrbuch 1973, 152-155

Gosses 1974

I.H. Gosses, Handboek tot de staatkunde der Nederlanden, I, 's-Gravenhage 1974

Gramaye 1708

J.B. Gramaye, Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae, II, Leuven-Brussel 1708

Guicciardini 1567

L. Guicciardini, Descrittione di tutti Paesi Bassi, Antwerpen 1567. Nederlandse vertaling: Kiliaan, Amsterdam 1612

Guillerme 1964

J. Guillerme, L'atelier du temps, Parijs 1964

Guillouet 1964

J. Guillouet, 'Un polyptique de Jan van Scorel peint pour l'abbaye de Marchiennes', Oud Holland 1964, 89-98

Guillouet 1970

J. Guillouet, 'Un polyptique de l'abbaye de Marchiennes peint par Jan van Scorel', Bulletin de la Commission Historique du Département du Nord, Lille 1970, 2-6

Guillouet 1972

J. Guillouet, 'Un volet retrouvé du triptyque des 'Onze mille vierges', peint par Jan van Scorel', La revue du Louvre 1972, 79-84

Guillouet 1973

J. Guillouet, 'La lapidation de Saint Etienne par Jan van Scorel', Oud Holland 1973, 149-155

Haslinghuis en Peeters 1965

E.J. Haslinghuis en C.J.A. Peeters, De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst. De Dom van Utrecht, 's-Gravenhage 1965

van Hasselt 1882-1883

L. van Hasselt, 'Contract van het kapittel van St. Marie te Utrecht en Jan van Oen, over het maken van het oxaal in de kerk', Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis door F.D.O. Obreen 1882-1883, 331-333

Hermesdorf 1958

P.F.J.M. Hermesdorf, 'Natuurwetenschappelijk onderzoek', Winkler Prins van de kunst, I, Amsterdam-Brussel 1958, 40-47

Hollstein III

F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, III, Amsterdam z.j.

Hollstein IX

F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, IX, Amsterdam z.j.

Hoogewerff 1915

G.J. Hoogewerff, 'Jan van Scorel, zijn leven en persoonlijkheid', Onze eeuw 1915, 209-243 en 394-432

Hoogewerff 1923

G.J. Hoogewerff, Jan van Scorel, peintre de la renaissance hollandaise, 's-Gravenhage 1923

Hoogewerff 1941-1942

G.J. Hoogewerff, De Noord-Nederlandsche schilderkunst, IV, 's-Gravenhage 1941-1942

Hours-Miedan 1957

M. Hours-Miedan, A la découverte de la peinture par les méthodes physiques, Parijs 1957

Houtzager 1967

M.E. Houtzager e.a., Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht, Utrecht 1967

Huth (1923) 1967

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, (Augsburg 1923), herziene editie: Darmstadt 1967

de Jonge 1929

C.H. de Jonge, 'Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven', Oud Holland 1929, 267-278

de Jonge 1940

C.H. de Jonge, Jan van Scorel, 's-Gravenhage [1940]

Kipp 1974

A.F.E. Kipp, De immuniteit van St. Marie te Utrecht. De evolutie van een stadsbeeld, [ongepubliceerde doctoraalscriptie], Utrecht 1974

Kockaert 1973-1974

L. Kockaert, 'Note sur les émulsions des Primitifs Flamands', Bulletin Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel 1973-1974, 133-139

Kramm 1861

Chr. Kramm, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onze tijd, V, Amsterdam 1861

Kühn 1970

H. Kühn, 'Verdigris and copper resinate', Studies in conservation 1970, 12-36

Kühn 1974

H. Kühn, 'Möglichkeiten und Grenzen der Untersuchung von Gemälden mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Methoden', Maltechnik 1974, 149-162

Levie 1955

S.H. Levie, 'De copie van een bewening', Oud Holland 1955, 246-255

Leymarie 1956

J. Leymarie, La peinture hollandaise, Genève 1956

Longhi 1966

R. Longhi, 'I resti di un trittico di Jan van Scorel', Paragone, nr 193/13 1966, 86

van Loon 1732

G. van Loon, Hedendaagsche penningkunde, I, 's-Gravenhage 1732

Lucas 1938

J.J.A. Lucas, 'Rond Jan van Scorel', Historisch tijdschrift 1938, 123-150

van Lutternvelt 1962

R. van Lutternvelt, 'Renaissancekunst in Breda. Vijf studies', Nederlands kunst-historisch jaarboek 1962, 55-104

van Lutternvelt 1963

R. van Lutternvelt, 'Renaissancekunst in Breda. Vijf studies', Nederlands kunst-historisch jaarboek 1963, 31-60

Luykx 1968

P.J.B. Luykx, 'Het huis Nieuwe Gracht 165, een overblijfsel van het voormalige Arkelklooster', Maandblad van Oud Utrecht 1968, 1-5

van Mander 1604

C. van Mander, Het schilder-boeck, Haarlem 1604

Martène 1724

E. Martène, Voyage littéraire de deux religieux bénédictins, Parijs 1724

Martin 1974

E. Martin, 'Note sur l'identification des protéines dans les liants de peinture', Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France 1974, 57-60

Marijnissen 1967

R.H. Marijnissen, Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art, Brussel 1967

Meyer 1955

E.R. Meyer, 'Jan van Scorel "Nieuwe Manier"', Oud Holland 1955, 189-193

Meijer 1974

B.W. Meijer, 'An unknown landscape drawing by Polidoro da Caravaggio and a note on Jan van Scorel's stay in Italy', Paragone nr 291, 1974, 62-68

Miedema 1973

H. Miedema, Karel van Mander. Den grondt der edel vrij schilder-const, Utrecht 1973

Muller 1880-1881

S. Muller, 'Jan van Scorel als ingenieur', Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis door F.D.O. Obreen 1880-1881, 243-254

Muller 1880-1887

S. Muller, Schilders-vereenigingen te Utrecht, Utrecht 1880-1887

Muller 1904

S. Muller, Oud-Utrechtsche vertellingen, Utrecht 1904

Muller 1906

S. Muller, 'Arnoldus Buchelius, Traiecti Batavorum Descriptio', Bijdragen en meedeelingen van het Historisch Genootschap 1906, 131-268

Muller 1922

S. Muller, 'De medaille St. van Herwijck te Utrecht', Oud Holland 1922, 24-31

Mijnssen 1951

P.C.J. Mijnssen, 'René van Chalon', Jaarboek de Oranjeboom, 1951, 75-94

Nicolaus 1976

K. Nicolaus, 'Infrarotuntersuchung von Gemälden', Maltechnik 1976, 73-101

Nijhoff en Henkel 1933-1939

W. Nijhoff en M.D. Henkel, Nederlandsche houtseden 1500-1550, 's-Gravenhage 1933-1939

Oosterbaan 1973

D.P. Oosterbaan, De Oude Kerk te Delft gedurende de middeleeuwen, 's-Gravenhage 1973

von der Osten en Vey

G. von der Osten en H. Vey, Painting and sculpture in Germany and the Netherlands 1500-1600, Harmondsworth 1969

Oud Holland 1955

Oud Holland, [Nummer met artikelen over Jan van Scorel], 1955, 189-258

van Oudenhoven 1664

J. van Oudenhoven, Beschrijvinge der stad ende Meyerije van Hertogenbossche, Amsterdam 1664

Panofsky 1964

E. Panofsky, Early Netherlandish painting, I, Cambridge Mass. 1964

Philippot 1970

P. Philippot, Pittura fiamminga e rinascimento italiano, Turijn 1970

Puppi 1969

L. Puppi, 'Ignoto Deo', Arte Veneta 1969, 169-171

Reallexikon 1937

H. Döllgast, 'Atelier', en K.K. Eberleik, 'Atelierbildnis', Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, cols 1170-1172, 1175 e.v.

Revel 1960

J.F. Revel, 'Gossaert ou l'appel du moderne en 1500', Connaissance des arts, maart 1960, 72-81

Ring 1918-1919

G. Ring, 'Nachtrag zu Jan van Scorel', Kunstchronik 1918-1919, 179-184

Richter en Härlin 1976

E.L. Richter en H. Härlin, 'The "Stuttgarter Kartenspiel" — Scientific examination of the pigments and paint layers of medieval playing cards', Studies in conservation 1976, 18-24

Scheller 1972

R.W. Scheller, 'Nieuwe gegevens over het St. Lukasgilde te Delft in de zestiende eeuw', Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1972, 41-48

Schoorl 1973

H. Schoorl, Zeshonderd jaar water en land. Bijdrage tot de historische geo- en hydrografie van de kop van Noord-Holland in de periode $\pm$ 1150-1750, Groningen 1973

Schopenhauer 1822

J. Schopenhauer, Johann van Eyck und seine Nachfolger, II, Frankfurt am Main 1822

Schwartz 1966-1967

G. Schwartz, 'Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull', Simiolus 1966-1967, 69-93

Snoep 1975

D.P. Snoep, Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw, Alphen aan de Rijn 1975

Spriet 1898

L. Spriet, Marchiennes. Son abbaye, Orchies 1898

Sterck 1921

J.F.M. Sterck, 'Joannes Scorel en Joannes Secundus', Het Boek 1921, 213-224

Sterck 1934

J.F.M. Sterck, Onder Amsterdamsche humanisten, Hilversum/Amsterdam 1934

Sterk 1974

J.J.B.M.M. Sterk, 'Johannes de Witt Stevenszoon', Jaarboek Oud Utrecht 1974, 108-162

Stopp 1953

H.W. Stopp, Kritische Beiträge zum Werk des Jan van Scorel, [ongepubliceerde dissertatie], Keulen 1953

Struick 1968

J.E.A.L. Struick, Utrecht door de eeuwen heen, Utrecht 1968

Swillens 1952

P.T.A. Swillens, 'De blijde incomste in Utrecht. Jan van Scorel ontwierp de stadsversiering. Een onbekend portret', De Tijd 3 mei 1952

Swillens 1957

P.T.A. Swillens, 'Carel van Manders kritiek op de schilderijen van Scorel en diens tijdgenoten', Miscellanea prof. dr. D. Roggen, Antwerpen 1957, 267-277

Taubert 1956

J. Taubert, Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen, [dissertatie], Marburg 1956

Tourneur 1922

V. Tourneur, 'Steven van Herwijck; médaille anverso (1557-65)', The numismatic chronicle 1922, 91-132

van de Ven 1959

A.J. van de Ven, 'De zestien kwartieren van George van Egmond, bisschop van Utrecht', Jaarboekje van Oud Utrecht 1959, 87-99

Vente 1956

M.A. Vente, 'Proeve van een repertorium van de archivalia betrekking hebbende op het Nederlandse orgel en zijn makers tot omstreeks 1630', Mémoires de la Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts 1956

Veronee-Verhaegen 1973

N. Veronee-Verhaegen, L'Hotel-Dieu de Beaune (Les Primitifs Flamands I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle), Brussel 1973

Vierlingh 1920

A. Vierlingh, Tractaet van Dyckagie, 's-Gravenhage 1920

de Vocht 1957

H. de Vocht, Cornelii Valerii ab Auwater Epistulae et Carmina, Leuven 1957

Vogelsang 1942

W. Vogelsang, 'Jan van Scorel en de Utrechtse kunst', Jaarboekje van Oud Utrecht 1942, 110-125

Vroom 1958-1959

W.H. Vroom, Het kunstenaarscontract
in de 15de en 16de eeuw in de
Nederlanden, [doctoraalscriptie],
Amsterdam 1958-1959

Wagner 1965

G. Wagner, Infrarot Fotografie,
Stuttgart 1965

Wehlte 1955

G. Wehlte, 'Gemäldeuntersuchung im
Infrarot', Maltechnik 1955, 52-56

Wescher 1957

P. Wescher, 'The portraits of George of
Egmond', The art quarterly 1957,
259-265

de Wild 1928

A.M. de Wild, Het
natuurwetenschappelijk onderzoek van
schilderijen, 's-Gravenhage 1928

Wolters 1938

C. Wolters, Die Bedeutung der
Gemäldedurchleuchtung mit
Röntgenstrahlen für die
Kunstgeschichte, Frankfurt 1938

Wolters 1970

C. Wolters, 'Naturwissenschaftliche
Methoden in der Kunstwissenschaft',
Enzyklopädie der Geisteswissen-
schaftlichen Arbeitsmethoden,
München-Wenen 1970, 69-91

von Wurzbach 1883

A. von Wurzbach, 'Zur Rehabilitierung
Jan Schoreels', Zeitschrift für bildende
Kunst 1883, 46-59

von Wurzbach 1910

A. von Wurzbach, Niederländisches
Künstler-Lexikon, II, Wenen/Leipzig
1910, 597-610

Zender 1959

M. Zender, Räume und Schichten
mittelalterlicher Heiligenverehrung in
ihrer Bedeutung für die Volkskunde,
Düsseldorf 1959

Verklarende woordenlijst

Altaar

In de rooms-katholieke kerk heeft het altaar meestal de vorm van een stenen tafel. Hierop wordt het misoffer opgedragen. In de schilderkunst wordt deze term vaak gebruikt met de betekenis van *altaarstuk*.

altaarstuk

Geschilderde religieuze voorstelling die geplaatst is op het altaar. Vaak heeft een altaarstuk de vorm van een *vleugelaltaar*.

Atelier

Het geheel van leerlingen en medewerkers in de werkplaats van een kunstenaar. Het begrip atelier is te onderscheiden van *werkplaats*, die door de kunstenaar als werkruimte wordt gebruikt.

Copie

Zie *repliek*

Contractschets

Zie *schets*

Drieluik

Zie *vleugelaltaar*

Middenpaneel

Zie *vleugelaltaar*

Modellering

Het aangeven van reliëf, verhogingen en verdiepingen door middel van lichte en donkere tinten.

Ondertekening

De *schets* of voortekening wordt met houtskool, krijt of een ander materiaal op de plamuurlaag van het schilderij aangebracht, als richtlijn voor de definitieve verflaag. Met ondertekening wordt niet signatuur bedoeld.

Ontwerp-schets

Zie *schets*

Paneel

Houten ondergrond (drager) waarop geschilderd wordt. Ook gebruikelijke term voor schilderijen op hout.

Patroon

Zie *schets*

Polyptiek

Zie *vleugelaltaar*

Repliek

Een door de kunstenaar eigenhandige herhaling van een kunstwerk. Een *copie* is een herhaling van een kunstwerk door een andere kunstenaar dan degenen die het oorspronkelijke werk maakte.

Schets

In een schets worden slechts de hoofdzaken van een voorstelling getekend. De schets kan, al dan niet op schaal, gemaakt zijn om uitgevoerd te worden in een ander materiaal. In dat geval noemt men deze *ontwerp-schets*. Een *contract-schets*, ook wel *patroon-*

schets genoemd, heeft als doel de opdrachtgever een inzicht te geven hoe de kunstenaar zich in grote lijnen de opdracht voorstelt op papier, soms tot in details getekend. Een door de opdrachtgever goedgekeurd ontwerp heet ook wel *vidimus*

Triptiek

Zie *vleugelaltaar*

Veelluik

Zie *vleugelaltaar*

Vidimus

Zie *schets*

Vleugelaltaar

Een vleugelaltaar is een altaarstuk, waarvan het *middenpaneel* door twee of meer scharnieren daaraan verbonden *zijluiken*, gesloten kan worden. Zowel de binnen- als buitenzijde van de zijluiken kunnen beschilderd zijn. Heeft het middenpaneel twee zijluiken dan spreekt men van een *drieluik* of *triptiek*; zijn er meerdere zijluiken dan spreekt men van een *veelluik* of *polyptiek*.

Werkplaats

Zie *atelier*

Zijluik

Zie *vleugelaltaar*

Herkomst van de foto's

Amsterdam	J.R.J. van Asperen de Boer: 24, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 76, 84, 88, 89, 91, 92, 100, 102
Amsterdam	Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap (G.J.A. Kooiman): 20, 21, 22, 23, 48, 49, 50, 54, 55, 57, 58, 59, 75, 85, 86, 87, 90, 97, 103
Amsterdam	Rijksmuseum: 31, 60, 71, 74, 81
Berlijn	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: 4, 104
Bloomington (USA)	Molly Faries: 6, 18, 49, 67, 79
Bonn	Rheinisches Landesmuseum: 77
Boston	Courtesy Museum of Fine Arts, Francis Bartlett Fund: 63
Bremen	Kunsthalle (Kriegsverlust): 72
Brussel	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: 17
Dresden	Staatliche Kunstsammlungen: 5, 78
Genève	Atelier Grivel: 65
's-Gravenhage	Algemeen Rijksarchief: 29, 30
's-Gravenhage	Gemeentemuseum: 33
's-Gravenhage	Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en Gesneden Stenen: 35
London	British Museum: 15, 68, 93
London	Society of Antiquaries: 1, 37
München	Staatliche Graphische Sammlung: 80
Parijs	Fondation Custodia (coll. F. Lugt)
Poznan	Institut Néerlandais: 56, 64, 69
Rotterdam	Muzeum Narodowe w Poznani: 62
Utrecht	Museum Boymans-van Beuningen: 94, 95
	Centraal Museum: 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 66, 70, 96, 98, 99, 101, 105
Utrecht	Gemeentelijke Archiefdienst: 12, 13, 16, 26, 36, 73
Utrecht	Rijksmuseum Het Catharijneconvent: 82, 83

