

• een
schilderij
• centraal



• centraal
museum
• utrecht



Een schilderij centraal

De Jeruzalemvaarders van Jan van Scorel

Tweede tentoonstelling in een reeks van zes in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut Rijksuniversiteit Utrecht.

Ten geleide

In de laatste jaren is er een duidelijke accentverschuiving binnen het takenpakket van een museum opgetreden. Lag tot kort na de laatste wereldoorlog de nadruk op het wetenschappelijke onderzoek en de daarbij horende wetenschappelijke publicaties, sinds enkele decennia zijn de musea zich duidelijk meer gaan richten op de functie die zij ten opzichte van het publiek hebben. Dit komt onder andere in veelvuldig wisselende tentoonstellingen, educatieve projecten en uitgebreide publieksbegeleiding tot uiting. Het is duidelijk dat hierdoor het wetenschappelijk onderzoek binnen het museum in het gedrang komt.

Het is daarom verheugend wanneer er een samenwerking ontstaat tussen de Universiteit – in dit geval het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht – en het museum, waarbij enerzijds de studenten de mogelijkheid geboden wordt in de praktijk het opzetten en organiseren van een tentoonstelling mee te maken en anderzijds het museum de gelegenheid krijgt kennis te nemen van de resultaten van het wetenschappelijk onderzoek van een aantal stukken uit de verzameling.

De serie van zes tentoonstellingen die rond een belangrijk schilderij uit de collectie van het Centraal Museum wordt gemaakt is het resultaat van een dergelijke samenwerking. Gedurende een jaar zal telkens in een periode van twee maanden, een schilderij vanaf de 15de tot en met de 20ste eeuw, centraal staan, waarbij verschillende aspecten, zoals toeschrijving, stilistische en iconografische problemen etc. belicht worden.

Het idee voor een dergelijke opzet is afkomstig van professor E. de Jongh, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Voor de uitwerking van dit idee werd een werkgroep geformeerd bestaande uit studenten onder leiding van professor De Jongh, in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator van de afdeling schilderijen van het Centraal Museum.

Met deze opzet wordt tevens getracht het publiek een beter inzicht te geven in de wijze waarop een breed kunsthistorisch onderzoek tot stand komt.

Adeline M. Janssens

Voorwoord

Een schilderij centraal is de titel van een reeks van zes kleine tentoonstellingen, waarin steeds één schilderij een centrale plaats inneemt. De schilderijen, die deel uitmaken van de verzameling van het Centraal Museum, dateren uit zes achtereenvolgende eeuwen en zijn alle geschilderd door Utrechtse kunstenaars.

Bij iedere tentoonstelling behoort een tekst (volgend op dit voorwoord), die meer een op zichzelf staand artikel is over het desbetreffende schilderij, dan een catalogus in de gebruikelijke zin. De teksten werden geschreven of voorbereid door studenten in de kunstgeschiedenis, ter voltooiing van hun studie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. De meesten van hen debutteren er mee als onderzoeker en kunsthistorisch auteur.

Elk van de zes gekozen werken wierp zijn eigen problematiek op en stelde, vanzelfsprekend, zijn eigen eisen met betrekking tot de tentoonstelling die er omheen moest worden gebouwd. Elke keer valt het accent dan ook anders. Een uitgangspunt bij alle tentoonstellingen was de voor de hand liggende gedachte dat kunstwerken iets te maken kunnen hebben met andere cultuurfenomenen. Daarbij is wel enige reserve in acht genomen. Niet aangehangen werd bijvoorbeeld de stelling dat kunst een weerspiegeling is van zoiets als "de geest van de tijd", of van "de geest van de maatschappij" waaruit die kunst is voortgesprongen. Deze in de 19de eeuw ontwikkelde, in sommige kringen nog steeds gerespecteerde en zelfs populaire visie, heeft een zo alles omvattende pretentie, dat er tegelijk alles en niets mee wordt beweerd.

De aanvechtbaarheid van dit gezichtspunt tekent zich des te scherper af, als we ons realiseren dat de verhouding tussen kunst en samenleving in wezen uiteenvalt in talloze verhoudingen van zeer uiteenlopende aard. Zoals er allerlei gebeurtenissen plaatsvinden op eenzelfde moment, maar geheel onafhankelijk van elkaar, zo komen er vele kunstwerken tot stand, die met vele gelijktijdig geldende ideeën en zich gelijktijdig voordoende maatschappelijke verschijnselen geen enkel verband blijken te houden.

Dat wil niet zeggen dat kunstwerken ooit in een luchtledig zouden ontstaan: met sommige ideeën, maatschappelijke verschijnselen en gebeurtenissen zijn er wel degelijk relaties. Want hoe persoonlijk de maker van een kunstwerk zich ook mag uitdrukken,

zich geheel onttrekken aan zijn omgeving kan hij nooit, evenmin als hij meestal onaangeroerd blijft door de ontwikkelingen binnen zijn vakgebied. Met andere woorden: het kunstwerk ontstaat in een zekere culturele bedding, een bedding van beperkte, zij het niet duidelijk te onderscheiden afmetingen. Dáárvan kan het in verschillende opzichten sporen dragen, hetgeen iets anders is dan het weerspiegelen van zulke abstracte grootheden als de geest van de tijd of de geest van de maatschappij.

De objecten op de tentoonstellingen (kunstwerken en documenten), die gezamenlijk steeds een context vormen rondom het centrale schilderij, hebben de bedoeling toelichtingen op dat kernstuk te geven. Zo'n context kan gemakkelijk een verkeerde suggestie wekken, bijvoorbeeld dat de schilder van het centrale schilderij alle hier geëxposeerde voorwerpen binnen zijn bereik heeft gehad.

Het verschil tussen de "natuurlijke context", zoals we de culturele bedding waarin de kunstenaar zijn schilderij maakte eveneens kunnen noemen, en de context die voor deze gelegenheid in elkaar werd gezet, moet steeds in het oog worden gehouden. De geconstrueerde context dient te worden beschouwd als een kader van oriëntatie, als niet veel meer dan een richtingaanwijzer.

Problematisch was steeds het bepalen van de omvang van deze context. In wezen valt hij niet precies te begrenzen. De ontworpen samenhangen hadden uitgebreider kunnen zijn of juist beperkter en al of niet voorzien van andere accenten. In elk geval heeft een geconstrueerde context het nadeel afhankelijk te zijn van de inzichten, de kennis en de vondsten van de constructeur.

In de toelichting op het centrale schilderij tenslotte ligt de nadruk voor een belangrijk deel op de betekenis ervan. Ook het begrip "betekenis" is problematisch, onder andere omdat een kunstwerk in principe net zoveel betekenissen kan krijgen als er zich kijkers naar dat kunstwerk aandienen. Hier gaat het er echter in de eerste plaats om zoveel mogelijk te achterhalen van de betekenis die de kunstenaar, of zijn eventuele opdrachtgever, aan het werk in kwestie heeft toegekend. Daartoe bood het ene schilderij meer gelegenheid dan het andere.

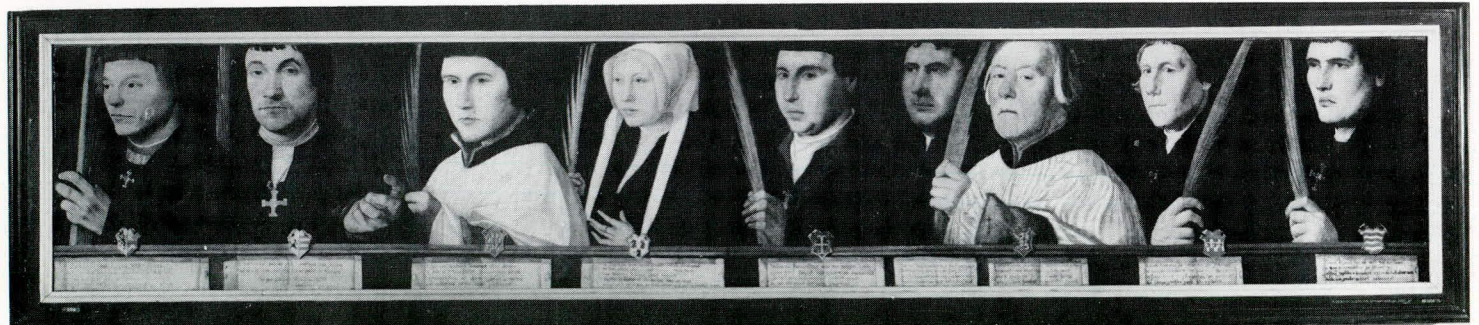
E. de Jongh
Kunsthistorisch Instituut
Utrecht



1
Jan van Scorel, *Portretten van twaalf leden der Utrechtse Jeruzalem-broederschap*, 1525-1527.
Utrecht, Centraal Museum



2
Jan van Scorel, *Portretten van twaalf leden der Utrechtse Jeruzalem-broederschap*, 1525-1527.
Utrecht, Centraal Museum



3
Jan van Scorel, *Portretten van negen leden der Utrechtse Jeruzalem-broederschap*, ca 1535.
Utrecht, Centraal Museum

Drie schilderijen centraal

Eeuwenlang heeft Jeruzalem gegolden als een belangrijke, zo niet de belangrijkste, bedevaartplaats ter wereld. Vooral in de late middeleeuwen genoot Jeruzalem deze reputatie. Wie in die tijd op eerzame wijze naar het Heilige Land was gereisd, kon bij thuiskomst meestal rekenen op bewondering en respect. Wie er voor straf heen was gestuurd – destijds een andere mogelijkheid om de wereld te zien –, werd verondersteld te zijn gelouterd.¹

Teruggekeerde pelgrims deelden uiteraard een aantal ervaringen en inzichten met elkaar. De band die dit schonk leidde tot bepaalde groepsvorming en daaraan werd uiteindelijk officieel status gegeven door de oprichting van zogenaamde Jeruzalembroedersschappen. In verschillende Nederlandse steden gebeurde dit in de loop van de 15de eeuw. Mensen die de lange tocht hadden volbracht, behoudens in het algemeen gewezen delinquenten, konden in principe als lid tot deze verenigingen toetreden. De Utrechtse Jeruzalembroederschap werd al aan het einde van de 14de eeuw opgericht en was daarmee waarschijnlijk de oudste in het land.²

Aan het begin van de 16de eeuw ontstond er onder Jeruzalembroeders de kennelijke behoefte zich in groepsverband te laten uitbeelden. Dat was ook zo in Utrecht. De Utrechtse vereniging van voormalige pelgrims telde onder haar leden een vicaris, een geestelijke, die tevens het beroep van schilder uitoefende. Het was deze man, Jan van Scorel (1495-1562) die een aantal malen zijn mede-broeders in collectief heeft geportretteerd.³ Twee panelen, met elk twaalf figuren in borstbeeld, schilderde hij tussen 1525 en 1527, een derde paneel, met negen personen, omstreeks 1535 (afb. 1, 2 en 3). Gezien de buitengewoon nauwe samenhang tussen deze drie Utrechtse portretten moet de titel "Een schilderij centraal" in dit geval worden gelezen als "Drie schilderijen centraal". Een soortgelijk schilderij maakte Scorel overigens voor de broederschap van den Heiligen Lande te Haarlem, toen hij, tussen 1527 en 1530, in deze stad woonde (afb. 4). De Haarlemse figuren, opnieuw twaalf, zijn bijna ten halven lijve uitgebeeld.⁴

Op het Haarlemse stuk en op één van de twee vroegste Utrechtse werken heeft Jan van Scorel zichzelf geportretteerd (afb. 5). Dit wijst op zijn lidmaatschap van beide broedersschappen, het betekent niet dat hij de reis naar Jeruzalem ondernomen heeft in gezelschap van degenen die naast hem zijn afgebeeld. In dit opzicht werken de schilderijen met de Jeruzalemvaarders misschien misleidend, dat ze gemakkelijk de indruk wekken portretten te zijn van vaste groepen personen. Wie de titel kent maar verder niet op de hoogte is, zou kunnen menen dat deze groepen als zodanig naar Jeruzalem zijn getogen. Dat was dus niet het geval.

Uit de berijmde onderschriften, aangebracht op het beschilderde beschot onder de portretten, blijkt wel dat een enkele figuur de tocht naar het Heilige Land samen met een andere pelgrim heeft gemaakt, met

wie hij later zou worden uitgebeeld. De onderschriften leren ons ook dat er op zeer verschillende tijdstippen is gereisd. De jaartallen variëren van 1463 tot 1535. Dit houdt in dat sommigen al overleden waren toen hun portret door Scorel werd geschilderd. De meeste afgebeelde pelgrims zijn in de jaren twintig en dertig naar Jeruzalem gegaan.⁵

5 Jan van Scorel, *Portretten van twaalf leden der Utrechtse Jeruzalembroederschap*, (zie afb. 1), detail, zelfportret



De "Lanteeren-drager"

Jan van Scorel was een veelzijdig man. Hij was niet alleen schilder en vicaris (later kanunnik), maar hij werkte ook als restaurator en als waterbouwkundige. Bovendien moet hij hebben gemusiceerd en de dichtkunst beoefend en beheerste hij verschillende talen, waaronder het Latijn.⁶

Vanwege zijn uiteenlopende activiteiten en vaardigheden benaderde Scorel het ideale menstype van de Renaissance, dat wel met de term "uomo universale" wordt aangeduid. Karakteristiek is dat hij zijn eerste bekende werk, een drieluik uit 1519, niet signeerde met het gangbare "me fecit", maar met de woorden "Ioannes Scorelius Hollandus Pictorie Artis Amator", liefhebber van de schilderkunst (afb. 6).⁷ Door deze afstandelijke formulering identificeerde hij zich met de kunstkenner of verzamelaar, die een hogere klasse vertegenwoordigde dan de destijds maatschappelijk niet zo hoog aangeslagen kunstenaar.

De kunstenaarsbiograaf Carel van Mander noemt Scorel, in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604, de "Lanteeren-drager en Straet-maker onser Consten", waarmee hij te kennen geeft dat de Utrechtse schilder een baanbreker is geweest voor de ontwikkeling van de kunst in de Noordelijke Nederlanden.⁸ Jan van Scorel was volgens Van Mander degenen die in Italië de beste wijze van schilderen had geleerd en deze

4 Jan van Scorel, *Portretten van twaalf leden der Ridderlijke Broederschap van den Heiligen Lande te Haarlem*, 1528-1529. Haarlem, Frans Halsmuseum





6 Jan van Scorel, *Heilige Maagschap* (middenpaneel van Frangipani-drieluik), 1519. Obervelach, Pfarrkirche

7 Jan van Scorel (naar), *Portret van paus Adriaan VI*, 17de eeuwse copie naar origineel van 1523. Utrecht, Centraal Museum



schildertrant, ten voordele van zijn Hollandse vakgenoten, in eigen land had geïntroduceerd.

Van Mander licht ons vrij gedetailleerd in over de reizen die Scorel heeft gemaakt.⁹ In 1519, op 24-jarige leeftijd, trok hij via Keulen, Spiers, Straatsburg, Basel en Neurenberg (waar hij, volgens Van Mander, bij Dürer in de leer was) en via Karintië (waar hij bovengenoemd drieluik schilderde), naar Venetië. Van daaruit reisde hij als pelgrim naar het Heilige Land, een tocht waarover opnieuw Van Mander enige bijzonderheden vermeldt. Daarop zal hieronder nader worden ingegaan.

In het voorjaar van 1521, maar misschien al eerder, was Scorel uit Palestina in Venetië teruggekeerd, om zich na enige tijd naar Rome te begeven.¹⁰ Daar bestudeerde hij uitgebreid de Antieken en de werken van Rafael, Michelangelo en andere Italiaanse meesters, zoals Van Mander meedeelt.¹¹ Een deel van Scorels werk getuigt trouwens van deze studies.

In Rome, in 1523, viel Scorel de eer te beurt door de in Utrecht geboren paus Adriaan VI (afb. 7) benoemd te worden tot conservator van de Vaticaanse kunstverzamelingen, een functie die tot kort daarvoor door niemand minder dan Rafael was ingenomen. Dit achtenswaardige ambt heeft Scorel echter niet lang bekleed. Adriaan VI stierf in september 1523 en dit betekende tevens het einde van Scorels conservatorschap. In mei van het jaar 1524 bevond Scorel zich overigens nog in Rome, blijkens een brief van zijn hand waarin hij zich "canonick t'Utrecht" noemt, maar in september daaropvolgend blijkt hij teruggekeerd in de Nederlanden, waar hij Utrecht tot vaste woonplaats kiest.¹²

Van 1527 tot 1530, toen er zich politieke ongeregelheden in Utrecht voordeden, woonde en werkte Scorel in Haarlem. Maar tussentijds, in 1528, wordt hij te Utrecht vermeld. Hij werd er benoemd tot kanunnik van het kapittel van St Marie, een titel die hij reeds in de zojuist genoemde brief gebruikte. De daaruit voortvloeiende prebende (rente uit kerkelijke goederen als vergoeding voor bepaalde diensten) was hem vermoedelijk al door paus Adriaan toegezegd.¹³

In Utrecht moet Scorel comfortabel hebben kunnen leven, dankzij het vrij royale inkomen dat zijn kerkelijke positie hem verschaftte. Bovendien bracht zijn status als geestelijke met zich mee dat hij geen lid behoefde te zijn van het schildersgilde, wat het voordeel bood dat hij niet door beperkende gildovoorschriften werd getroffen.¹⁴

Dankzij talrijke relaties heeft het Scorel ook later nooit aan belangrijke opdrachten ontbroken. Hij heeft er verscheidene reizen voor moeten maken, onder andere naar Breda, Vlaanderen en Noord-Frankrijk. Voor de abdij van Marchiennes schilderde hij omstreeks 1540 drie zeer grote altaarstukken en in dezelfde periode leverde hij, volgens Van Mander, enige werken aan Hendrik III van Nassau-Breda en diens zoon, René van Chalon.¹⁵ In 1549 werd Scorel belast met de decoratie van de feestelijke intocht van Philips II in Utrecht. In de laatste jaren van zijn leven hield hij zich vooral bezig met waterbouwkundige werken, maar daarmee was hij minder gelukkig dan met andere ondernemingen.¹⁶

Scorel stierf op 6 december 1562 in Utrecht en werd begraven in de Mariakerk. Het aanzien dat hij tijdens zijn leven had genoten blijkt ook uit het feit dat er een indrukwekkend grafmonument voor hem is opgericht. Zijn beeltenis, geschilderd door Anthonie Mor, zijn meest vooraanstaande leerling, was daarin opgenomen.¹⁷ Scorel behoort tot de weinige kunstenaars in de Nederlanden aan wie een dergelijke posthume eer te beurt is gevallen.

Portretschilderkunst

In de tijd dat Scorel de portretten van de leden der Utrechtse Jeruzalembroederschap schilderde, stond de portretschilderkunst in de Noordelijke Nederlanden nog grotendeels in de kinderschoenen. Dat blijkt des te meer wanneer we de bewaard gebleven voorbeelden vergelijken met die uit de Zuidelijke Nederlanden. De portretschilderkunst in Holland ontwikkelde zich minder opzienbarend, zoals trouwens de gehele artistieke ontwikkeling achterbleef ten opzichte van Vlaanderen. Al een eeuw vóór Scorel hadden kunstenaars als Jan van Eyck en Rogier van der Weyden de kunst daar tot grote hoogte gevoerd.

Het portret was in de late middeleeuwen overigens bepaald geen nieuw verschijnsel.¹⁸ Portretten, in de betekenis van artistieke weergaven van personen, kwamen reeds veelvuldig in de Oudheid voor. Niet altijd zijn de voorgestelden op realistische manier weergegeven. In de laat-antieke kunst kwam een sterke tendens naar stilering op. Individuele fysionomie en organische details werden geabstraheerd ten bate van het algemene en het ideale. Dit reduceren van persoonlijke trekken is, weliswaar steeds op een andere manier, tot vrij laat in de middeleeuwen toegepast. In het representatieve portret, en daar ging het toen om, ambieerde men niet zozeer de persoon, dan wel het type en de bij dat type passende ideologie en waardigheid uit te drukken. Houding en gelaat werden ten behoeve daarvan onderworpen aan min of meer vastliggende expressie-codes.

Vanaf de 14de, maar vooral vanaf de 15de eeuw trad in dit principe van portretteren verandering op. De aandacht werd geleidelijk aan verlegd naar de lichamelijke en fysionomische gelijkheid van de subjecten, wat te maken had met een nieuwe opvatting van imitatie maar stellig ook samenhang met de door het humanisme bevorderde waardestijging van het individu.

Tot in de 16de eeuw zouden we de portretkunst ruwweg in twee sociale categorieën kunnen indelen, enerzijds bestaande uit portretten van heersers en anderzijds uit portretten van burgers en lagere geestelijken. Heersers, zowel wereldlijke als geestelijke, zijn soms ten voeten uit weergegeven maar vaker in wat in de 16de eeuw genoemd werd: "tronies", portretten in borstbeeld. "Tronies" van gezagsdragers dienden wel als geschenk of als propagandamateriaal. Zo schilderde Jan van Scorel enkele portretten van Adriaan VI voor relaties van deze paus (afb. 7).

Als zelfstandige portretten van burgers (en lagere geestelijken) komen tot in de 16de eeuw praktisch uitsluitend "tronies" voor. Een goed voorbeeld hiervan leverde Scorel in 1529 met de uitbeelding van zijn levensgezellin, Agatha van Schoonhoven (afb. 8).¹⁹ Burgers ten voeten uit geschilderd treffen we in feite alleen aan als stichters in, of terzijde van religieuze taferelen, en al of niet begeleid door patroon- of andere heiligen. In de regel lieten ze zich geknield uitbeelden.

Scorels leermeester, Jacob Cornelisz. van Amsterdam, of iemand uit diens omgeving, schilderde aan het begin van de 16de eeuw zo'n groep knielende opdrachtgevers, zonder heiligen (afb. 9).²⁰ Wél van heiligen vergezeld is bijvoorbeeld een aantal familieleden van Herman van Lochorst die, samen met deze deken van de Utrechtse Salvatorkerk, door Scorel geschilderd zijn op de buitenzijden van de luiken van een triptiek, korte tijd na de eerste twee portretten der Jeruzalemvaarders (afb. 10, 11 en 26).²¹

De *Jeruzalemvaarders* zijn, om het eenvoudig uit te drukken, zeer Hollands van karakter. Van het Italiaanse idioom dat Scorel in Holland zou propageren en waarvoor Van Mander hem lof toezwaaide, valt hier nog niets te bespeuren. In zoverre zouden we deze schilderijen als traditioneel kunnen bestempen. Daar staat tegenover dat ze het begin vormen van wat zou uitgroeien tot een bloeiende categorie in de Nederlandse kunst, het burgerlijke groepsportret. Scorel lijkt hier het spits te hebben afgebeten en aan de serie *Jeruzalemvaarders* wordt in de kunstgeschiedschrijving dan ook terecht een markante plaats toegekend.²²

Vanzelfsprekend is gezocht naar de wortels van deze



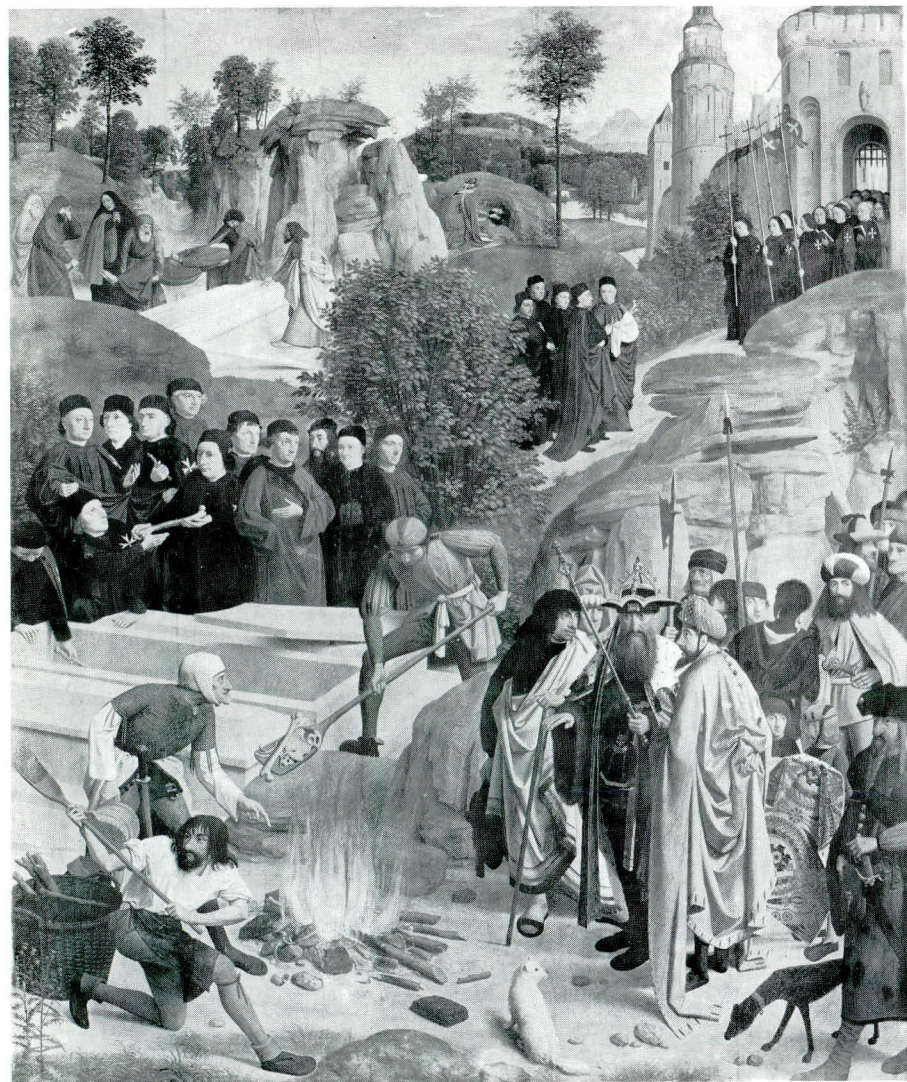
8 Jan van Scorel, *Portret van Agatha van Schoonhoven*, 1529. Rome, Galleria Doria Pamphilj



9 Jacob Cornelisz. van Amsterdam (?), *Portretten van Korsgen Elbertsz en zijn beide zoons en schoonzoon* (fragment van een altaarstuk), ca 1500. Amsterdam, Historisch Museum



noviteit, een bezigheid die gehinderd werd doordat er in de loop der geschiedenis nogal wat kunstwerken verdwenen zijn. Alois Riegl, de Oostenrijkse kunsthistoricus die (in 1902) als eerste uitvoerig aandacht aan het Noordnederlandse groepsportret zou besteden, noemt als enige voorloper van de *Jeruzalemvaarders* een schilderij van de laat 15de eeuwse Haarlemse meester, Geertgen tot Sint Jans.²³ Het gaat hier om *De verbranding van het gebeente van Johannes de Doper* (fragment van een altaarstuk), ca 1484. Wenen, Kunsthistorisches Museum



(dat oorspronkelijk als rechtervleugel deel uitmaakte van een drieluik), en *groupe* midden in de desbetreffende scene geplaatst. Zij zijn er organisch in opgenomen en dus is er van een zelfstandig groepsportret nog geen sprake. Wel brak de schilder met de gewoonte de opdrachtgevers te laten knielen. Het maken van deze inbreuk werd vergemakkelijkt doordat de Johanniters in feite een dubbelrol vervullen: enerzijds zijn ze zichzelf, anderzijds nemen ze als figuranten deel aan de weergegeven gebeurtenis.

Geertgens drieluik was in Scorels dagen geplaatst op het hoofdaltaar van de Johanniter kapel in Haarlem. Scorel zal het ongetwijfeld hebben gekend want hij onderhield goede contacten met de Haarlemse Johanniterorde, en voerde voor de commandeur, Symon Saen, verschillende opdrachten uit.²⁴ De orde had minstens zes werken van Scorel in haar bezit.

Er kan overigens nog een voorloper van de *Jeruzalemvaarders* aangewezen worden, namelijk het middenpaneel van Scorels vroegst bekende werk, de triptiek die hij in 1519 in Karintië schilderde (afb. 6).²⁵ Het is – om dit ongelukkige woord te herhalen – een voorloper, in zoverre dit schilderij een uitbeelding van een groep te zien geeft. Die groep bestaat opnieuw uit de opdrachtgevers, of beter: uit de familieleden van de opdrachtgever. Scorel beeldde ze ook, zoals Geertgen, staande uit, maar gesitueerd op het centrale paneel. Daar zijn ze, in plaats van slechts betrokken bij een religieuze voorstelling, zelf de dragers van zo'n voorstelling, in dit geval de Heilige Maagschap, dat wil zeggen, de Heilige Anna met haar legendarische drie echtgenoten en nakomelingen.

Zijn de Johanniters als portretgroep geïntegreerd in een groter, religieus verband en vallen in Scorels vroege drieluik portretgroep en religieuze voorstelling met elkaar samen, in Scorels *Jeruzalemvaarders* – een profaan onderwerp met een devote inslag – heeft het groepsportret een autonoom karakter gekregen.

Individu en collectiviteit

Het schilderen van een groepsportret stelt vanzelfsprekend andere eisen dan het schilderen van het portret van een enkele persoon.²⁶ De kunstenaar moet ook regisseur zijn en de betrekkingen tussen de af te beelden figuren op adequate wijze regelen. De individualisering van de personen en de onvermijdelijke relativering daarvan door het collectieve karakter van het groepsportret, vragen om een subtiel afstemming op elkaar.

Wij kunnen zeggen dat Scorel aan deze eis heeft voldaan, zij het dat hij in het Haarlemse stuk de collectiviteit meer nadruk heeft gegeven dan in de drie



12a
Geertgen tot Sint Jans, *De verbranding van het
gebeente van Johannes de Doper* (zie afb. 12),
detail

Utrechtse werken (afb. 4).²⁷ Van de Haarlemse Jeruzalemvaarders wordt uitdrukkelijk gesuggereerd dat ze zich in processie voortbewegen. De mannen lopen in gelid, twee aan twee. Hun marsorde wordt versterkt door de gedisciplineerde manier waarop ze hun palmtakken dragen – parallel aan elkaar en op de schouder, zoals soldaten hun geweer. Daarbij is het persoonlijke element gewaarborgd door de grote zorg die de schilder aan ieders fysionomie heeft besteed.

Dat heeft hij eveneens gedaan bij zijn Utrechtse portretten, maar de eenheid die hij daarin heeft nagestreefd, is onmiskenbaar minder streng (afb. 1, 2 en 3). Weinig zal de kijker hier aan exercitie herinneren. De Utrechtse houden hun palmtakken op diverse manieren vast, hun handen (handen zijn in het andere stuk minder uitgebuit) vormen gezamenlijk een onregelmatige accentuering, en de hoeken die de personen met het beeldvlak maken, vertonen meer variatie dan op het Haarlemse schilderij. Een figuur (de tweede man van links in de groep van negen) is zelfs frontaal neergezet.

Riegl wilde ten aanzien van de Utrechtse werken niet van een processie spreken.²⁸ Hij stelde vast dat de handeling als middel om uniformiteit te bewerkstelligen, onderdrukt was ten bate van het individuele portret. Een vraag die eigenlijk voortvloeit uit zijn constatering, werd door Riegl niet opgeworpen, namelijk of het dan Scorels bedoeling was te suggereren dat de Utrechtse Jeruzalembroeders stilstaan dan wel knielen, zoals we bijvoorbeeld de Amsterdamse broeders zien doen op een 18de eeuwse gravure (afb. 13).²⁹

Deze laatste mogelijkheden menen wij overigens te mogen verwerpen, aannemende dat ook de Utrechtse voorstellingen, ondanks hun "slordige" arrangement, opgevat moeten worden als uitbeeldingen van een processie.³⁰ Bij nader toezien valt moeilijk te ontkennen dat er richting en beweging in de composities wordt gesuggereerd en tevens dat de figuren zich twee aan twee bewegen (hoewel dit laatste stellig minder geldt voor het schilderij uit 1535). Als een niet op waarneming berustend argument valt hieraan nog toe te voegen dat het weergeven van Utrechtse Jeruzalemvaarders-in-processie juist een zeer toepasselijke vorm van ikonografie is. Verderop zal blijken waarom.

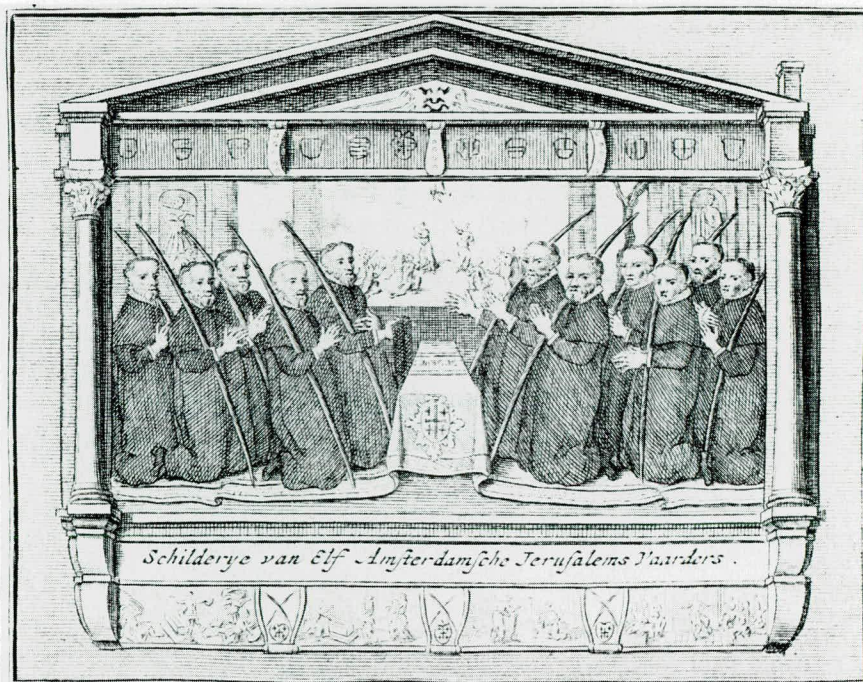
Wat formaat betreft bevestigd het Haarlems stuk meer dan de gedrongen Utrechtse composities met hun koppen die als het ware geschalpeerd zijn.³¹ De verhouding tussen lengten en breedten van de Utrechtse panelen is wel heel uitzonderlijk. Het ligt voor de hand te denken dat de formaten iets te maken gehad kunnen hebben met de plaatsen waar de schilderijen oorspronkelijk hebben gehangen.³²

Het principe om figuren tegen een vlakke achtergrond te situeren en hun hoofden op één horizontale lijn te zetten, treffen we overigens ook bij andere kunstenaars aan. Van een directe navolging is sprake bij Scorels leerling, Anthonie Mor. In een portret van vijf Utrechtse Jeruzalemvaarders, omstreeks 1541 geschilderd (afb. 14), wijkt Mor ternauwernood af van het procédé van zijn leermeester.³³

Of Scorel ook andere, niet-Utrechtse kunstenaars met zijn portretikonografie heeft beïnvloed, valt moeilijk te bewijzen. Er bestond ook zoiets als een algemeen concept van het groepsportret. Hoe dat zij, in 1529 schilderde de Amsterdamse kunstenaar Dirck Jacobsz., ooit medeleerling van Scorel, een groepsportret dat zeker met Scorels opvattingen in verband kan worden gebracht (afb. 15).³⁴ Dit portret is opgebouwd uit twee rijen boven elkaar. De figuren zijn ook hier tegen een vlakke wand gezet en ten behoeve van de bovenste rij koppen is weer angstvallig één hoogte aangehouden. Wat dat aangaat is de overeenkomst met Scorel treffend. Anders dan bij Scorel echter wordt hier niet de suggestie van voortbewegen gedaan en zijn de personen gegroepeerd om een denkbeeldig middelpunt.

De eenvormige manier van portretteren, waarbij

¹³ Anoniem, *Portretten van elf leden der Amsterdamse Jeruzalem-broederschap*, gravure uit Isaak le Long, *Historische Beschryvinge van de Reformatie der stad Amsterdam*, Amsterdam 1729, Utrecht, Universiteitsbibliotheek





diepte ontbreekt en alle hoofden ongeveer op gelijke hoogte zijn geplaatst, zou nog enkele decennia worden voortgezet, tot in de tweede helft van de 16de eeuw.³⁵ De artistieke monotonie was hardnekkig. Helemaal "los" en ongedwongen wordt het groepsportret eigenlijk pas aan het begin van de 17de eeuw, met het optreden van Frans Hals.

Als tegenhanger van deze sobere vormgeving fungeert het coloriet, of beter: het vrijwel ontbreken van kleur. De dichte achtergronden zijn groen en verder zien we slechts het wit en het zwart of donkerbruin van de kleding van de Jeruzalemvaarders (met enkele ondergeschikte rode accenten). De leken onder hen zijn allen gekleed in donkere gewaden, terwijl de priesters daar nog een wit superpellicium overheen dragen. Alle figuren zijn voorzien van een familiewapen, in het Haarlemse stuk bovenaan, in de Utrechtse stukken onderaan geplaatst.³⁶ Over andere kentekenen zal nog worden gesproken. De broeders in de Utrechtse schilderijen komen niet allen even voordelig uit. Het valt daarbij op dat de kunstenaar-vicaris voor zichzelf bepaald niet de minste hoeveelheid ruimte heeft gereserveerd (afb. 1 en 5). Bovendien heeft hij de volgorde zo uitgekend dat hij, als achterste van de vijf priesters, in het midden van de compositie terecht kwam. In het bijbehorende onderschrift stelt hij zich voor:³⁷

Heer Ian van Scorel wt Hollant scildere
vicarius tsint ians was ten heilige graue
MCCCCC ende XX stildere

screefme(n) god geef hem der glorien have.

Op het Haarlemse schilderij vinden we Scorel, inmiddels tot kanunnik bevorderd, als derde figuur van rechts (afb. 4). Hier heeft hij zijn plaats subtiel geaccentueerd door het papier waarop het berijmde onderschrift is geschilderd, aan de linkerbovenhoek om te vouwen. De tekst luidt als volgt:³⁸

Johan van Scorel bin ick, scildere,
Canonick t'Utrecht tot Sinte Marien.
Dit scincke ic mijnen broeders uyt jonste mildere;
Was ter plaetse, daer ons bedildere
Jesus Christus starf om ons verblieën
Doe men screef vijftienhondert tot dier tiën
Ende twintich na die gebuert ons Heren.
Bid dat ic in deughden mach procederen.

In beide rijmen wordt geboekstaafd dat Scorel Jeruzalem heeft bezocht. Van elke door hem uitgebeelde pelgrim wordt dit trouwens in de opschriften bevestigd, hetzij met de naam van de stad, hetzij in andere termen, als Heilig Land, Heilig Graf, "het land daer Christus leed", of de plaats waar Christus stierf.³⁹ Dit was ook de voornaamste functie van de portretten der Jeruzalemvaarders: de tijdgenoot en het nageslacht een visueel bewijs verschaffen, dat deze burgers de meest respectabele pelgrimstocht met succes hadden volbracht.



Pelgrimstochten

Toen de door Scorel geschilderde Utrechtse en Haarlemmers hun reizen ondernamen – sommigen aan het einde van de 15de eeuw, de meesten in de eerste decennia van de 16de eeuw –, gold de bedevaart naar Palestina reeds als een gevestigd instituut, met een lange traditie. Van pelgrimages naar het Heilige Land zijn al getuigenissen bekend uit de vroegchristelijke tijd, zoals een als gids bedoeld reisverslag van een inwoner van Bordeaux, die in 333 Palestina bezocht.⁴⁰

Gedurende een vrij lange periode, veel later, werden de beruchte kruistochten tegen de Saracenen opgevat als een bijzonder soort bedevaarten. De deelnemers aan de strijd tegen de Mohammedanen werden ook *peregrini* (pelgrims) genoemd en eerst sinds het begin van de 13de eeuw begon men onderscheid te maken tussen krijgslieden enerzijds en meer vreedzame reizigers anderzijds.⁴¹ Intussen staat wel vast dat de kruistochten, waarvan de eerste in 1096 werd gehouden, voor de "gewone" bedevaarten een stimulans zijn geweest.

Van de overeenkomsten tussen beide ondernemingen was het dolgedraaide aflaatstelsel zeker niet de onbelangrijkste. Zowel kruisvaarders als pelgrims werden in staat gesteld met hun reis een aanzienlijke hoeveelheid aflaten te verwerven. "Het werd bijna letterlijk zo", aldus J. van Herwaarden, de historicus van het pelgrimswezen, "dat de pelgrim naar Jeruzalem de hemel op aarde kon verdienen".⁴²

Nu was het bepaald niet iedereen te doen om het verzamelen van zoveel mogelijk aflaten. Er waren ook andere motieven om naar het Midden-Oosten te trekken, twijfelachtige motieven als winstbejag en zucht naar avontuur, of nieuwsgierigheid naar het onbekende. De ware gelovige ging uiteraard om andere redenen – om een gedane gelofte na te komen, uit geloofsijver en pure devotie. In het Heilige Land kon hij Christus' voetstappen drukken, bidden op de plaats waar Christus geboren heette te zijn (afb. 24) en neerknielen op de plaats waar Christus heette te zijn gestorven.

Nergens, zo dachten talrijke pelgrims, was de mens nader tot God en de hemel gevorderd dan juist in het Heilige Land. Een verblijf in het aardse Jeruzalem bracht het hemelse Jeruzalem als het ware dichterbij. Vandaar dat de pelgrimstocht ook wel als *Via Dei*, de weg Gods, werd aangeduid.⁴³ Enkele van de bijschriften op Scorels pelgrimsporettren spreken van de zegeningen die een gang naar Jeruzalem zou kunnen afwerpen: "Ic lambert Geritz sach theilige landt (. . .) god geve dattet mi tot salicheit stiere". En: "Heer Ian Verhueil Canonick then doeme/ic was te Hierusalem (. . .) bidt dattet mi ewelic moet profiteren".⁴⁴

De houding van de Kerk was ambivalent. Weliswaar verschaft zij aflaten ter beloning van pelgrimages maar dit betekende niet dat de Kerk, laat staan elke individuele geestelijke, het verschijnsel van de pelgrimstocht onverdeeld gunstig beoordeelde. Met name het wijd verbreide idee dat God op bepaalde plaatsen meer aanwezig was dan op andere plaatsen, druiste in tegen het fundamentele denkbeeld van Gods alomtegenwoordigheid. Ook de wonderen die in bedevaarten werden gesitueerd, de behoefte aan uiterlijke kentekenen als bewijzen van Gods nabijheid, hebben door de eeuwen heen kritiek uitgelokt bij het meer rationele deel van de clerus.⁴⁵

In de tijd dat Scorel zijn Jeruzalemvaarders schilderde, was het vooral de op de voorgrond tredende Erasmus die zich hekkelend over bedevaarten heeft uitgelaten, om niet te spreken van het afgrijzen dat reformatoren als Luther en Calvijn aan de dag legden.⁴⁶ Erasmus heeft het bijvoorbeeld over "de bijgelovige en schaamteloze voorliefde van sommige lieden die in de veronderstelling verkeren dat het bezoeken van Jeruzalem de hoogste vorm van heiligheid is". Met deze uitlating borduurde hij overigens voort op bezwaren die door vroegere critici al tegen pelgrimstochten waren geopperd.⁴⁷

Van het begin af hebben kerkelijke auteurs en hoogwaardigheidsbekleders ook gewezen op de morele gevaren waaraan de pelgrim zich onderweg blootstelde: de route werd als vol bedreigingen voor 's

mensen zieleheil beschouwd.⁴⁸ Een schilderij, gemaakt door een tijdgenoot van Scorel, waarin een pelgrim door Satan die eveneens als pelgrim is uitgedost, wordt misleid, past geheel in de traditie van deze zienswijze (afb. 16).⁴⁹

In brandende zorg voor kuisheid en moraal is er met grote regelmaat geageerd tegen het pelgrimeren van monniken en vrouwen ("Reist een vrouw in bedevaart, ze krijgt allicht een kwade aard").⁵⁰ Maar ook deze bedenkingen lijken weinig effect te hebben gesorteerd. Dat geestelijken en vrouwen zich er niet door lieten afschrikken, blijkt uit diverse bronnen en tevens uit de schilderijen van Scorel, waarop immers een vrouw en verscheidene kanunniken, onder wie Scorel zelf, staan afgebeeld. Heyltgen Dirck Evertsdochter, de vrouw die door Scorel werd geportretteerd, bezocht Jeruzalem samen met haar man (afb. 3). Ook in Haarlem, Dordrecht en Kampen kwamen "Jeruzalemse vrouwen" voor.⁵¹

De tweeslachtige houding van het kerkelijk gezag ten opzichte van pelgrims en pelgrimstochten uitte zich soms in afkeuring, maar nooit in officiële veroordeling, en soms juist in positieve reacties. Pelgrimages werden eveneens gewaardeerd als "goed werk" en daarmee hing samen de onderscheiding die teruggekeerde pelgrims vaak genoten, zeker als het doel zo ver en zo heilig als Jeruzalem was geweest.

Wel was het zo, dat men toestemming van de geestelijkheid nodig had om naar dit sanctuarium te reizen, formeel van de paus, maar in de praktijk werden de vergunningen door de lagere geestelijkheid verleend.⁵² Wie zonder geëigend papier op tocht ging, liep kans geëxcommuniceerd te worden, maar de kerkelijke bureaucratie had ook nog de mogelijkheid verschaft om dit weer ongedaan te maken: de gardiaan van het Heilige Graf, dat was de kloosterverste van de Minderbroeders, was bevoegd de overtreders absolutie te geven.⁵³

16
Cornelis Cornelisz. Kunst (?), *De pelgrim door Satan misleid*, ca 1525. Leiden, Stedelijk Museum "De Lakenhal"



Confessione om tot heringalich te trecken

Nos consules magistratus ac Senatus oppidi Gorcomani, comitalis
 Hollandie iurisdictionis iudicissimus Carolus quinquies Impulatore iur.
 anno augusti. Nos facimus singulis et communis personis iuris
 suo sigillo dicti oppidi munus quod Corvelling filius Eluich
 puerum tutor ac regere solus sit nosse cum de p'dicto oppido
 omnibus ac apud nos ab infantia nutritus de honoribus
 probis et iudicatus sit. Nos paribus legitime p'cedens
 p'atra videlicet Amario l'eben honore ac p'prie cum
 matre v'ro Bartha d'urkardi filia honore videlicet matrona
 et p'prie quoz d'urkardi videlicet apud nos honore videlicet
 ac labore et arte brachetoma. Nos p'prie in cognita causa
 simulqz aliis quibuscumqz honore p'prie sibi in iura conge
 ac probis suis iura comparasse. Nos v'ro aliquo
 communis aut iusticia fama laborasse comaculandis fuisse
 nos a nobis ob aliquod facinus seu ob aliquam causam
 alia d'urkardi et p'prie profectus esse p'prie et
 Efforogolmanum fricam sanctam atqz alia lora sacra ac sancta
 Religione. Nos p'prie ut alio die p'prie moness
 hominem (ut apud d'urkardi) iudicasset. Et quia p'prie
 v'ro (ut v'ro p'prie) d'urkardi tenetur p'prie Regem
 Consulem d'urkardi. Nos p'prie et p'prie lora
 concedi ac dare. Nos p'prie obnox et v'ro v'ro
 tangit honore probis ac bonis nos p'prie d'urkardi
 v'ro h'urkardi p'prie ac p'prie. D'urkardi p'prie
 oppido Gorcomani sub sigillo p'dicti oppidi p'prie et
 consensu. Anno h'urkardi nato. (Milleimo p'prie)

Ende Bartholomäus Day Warme d.

Sendende wraude den ghewen in alle omtrent
in veldanicht den dinsten tusschen den 20 en alle
mest mogh. Enscriptie aen den ghele

My Schadingspruonose /

My friends & family in New York
I hope you are all well.

zwaarte van een misdrijf kon worden uitgedrukt in de duur van de *peregrinatio*, alsmede in de af te leggen afstand tussen eigen woonplaats en het te bereiken doel. Aan de boetedoening konden bovendien allerlei extra verplichtingen worden verbonden. Zo zijn er in de middeleeuwen wel mensen veroordeeld om ten eerste naar het Heilige Land te trekken, ten einde daar vervolgens twee jaar tegen de "ongelovigen" te strijden.⁵⁸

Tegenover dit alles stond dat een opgelegde bedevaart in sommige gevallen kon worden afgekocht.⁵⁹ Met de Hervorming nam de gerechtelijke bedevaart trouwens in frequentie af, zoals de pelgrimstocht toen in het algemeen minder geestdrift begon te wekken.

Het valt niet aan te nemen dat mensen die een onvrijwillige bedevaart hadden gemaakt, dan wel een opgelegde bedevaart hadden afgekocht, bijzonder welkom waren in de gelederen van het Jeruzalembroederschap, hetzij in Utrecht, hetzij elders. De naar buiten uitgedragen ethiek zal dit niet hebben toegetaen.

De Utrechtse Jeruzalemvvaarders lijken voor het merendeel afkomstig te zijn geweest uit de middenklasse en de hogere lagen van de bevolking. Aan financiële middelen zal het hen niet hebben ontbroken en die omstandigheid moet hun tocht naar Palestina zeker hebben vergemakkelijkt. Welgestelde pelgrims konden zich, behalve per schip, verplaatsen met gehuurde rijdieren. Zij konden overal waar ze kwamen dienstbaarheid kopen. Voor de gewone man lag dat anders. Voor hem moet een tocht naar het Midden-Oosten financieel zeer bezwaarlijk zijn geweest, tenzij hij zich in het gevolg van een rijke heer als knecht kon aansluiten. Had zo iemand een gezin, dan betekende dit meestal ook derving van inkomsten, daar de kostwinner vijf of zes maanden, soms veel langer, van huis was.⁶⁰

Sommige pelgrims waren wel verplicht, wilden zij zich financieel kunnen bedruipen, om leningen te sluiten, bezit te verpanden of handel te drijven. Dit laatste wekte het ongenoegen van de kerkelijke autoriteiten, die van mening waren dat handel drijven afbreuk deed aan de spirituele kwaliteit die een pelgrimagediende te bezitten.⁶¹

Tegenover de ongemakken die vooral de arme pelgrim troffen, stonden ook enkele faciliteiten. Zo genoten pelgrims sedert de 11de eeuw de zogenaamde godsvrede, *Pax Dei*, hetgeen formeel inhield dat zij beschermd waren tegen geweld.⁶² Op aantasting van hun persoon stonden zware straffen. Overbodig op te merken dat deze instelling geen luxe was: oorlog, allerlei veten op kleinere schaal, alsmede rooftochten en aanrandingen waren aan de orde van de dag, wat het reizen tot een onveilige activiteit maakte. Daarom verplaatste men zich bij voorkeur in gezelschap van anderen. Een aantal van de door Scorel geportretteerde pelgrims deed dit ook, zoals uit de opschriften valt af te leiden.⁶³

Naast het instituut van de *Pax Dei* bestond er de aanbevelingsbrief die de pelgrim vóór zijn vertrek kon vragen aan zijn bisschop of pastoor en soms aan de stedelijke overheid en waarmee hij gratis logies kon krijgen in kloosters of gasthuizen, die speciaal daartoe waren opgericht of die tot opvangen van pelgrims verplicht waren.⁶⁴ Dankzij deze geleidebrief ontving de pelgrim daarenboven vrijstelling van het betalen van tol of andere belastingen. Helaas kennen wij geen geleidebrief, geschreven ten behoeve van Utrechtse bedevaartgangers. Wel rest ons een "certificatie om tot Iherusalem te trekken", uit een 16de eeuws modellenboek, uit Gorinchem (afb. 17). Die in het Latijn gestelde brief diende wellicht als voorbeeld, hij kan ook een afschrift zijn van een brief die ooit werkelijk is gebruikt. De vroedschap van de stad gaf er een bewijs van goed gedrag mee af: van een met name genoemde Gormcuse bierbrouwer wordt getuigd dat hij uit eerzame ouders was geboren, dat er op zijn levenswandel niets viel aan te merken en dat zijn beweegredenen om naar het Heilige Land te reizen zeer respectabel waren.⁶⁵

17
"Certificatie om tot Iherusalem te trekken",
16de eeuw. Gorinchem, Gemeentelijke Ar-
chiefdienst

Opgelegde bedevaarten

Lang niet alle bedevaarten – het is in het begin al even aangestipt – werden ondernomen uit vrije keus. Er bestond een duidelijk onderscheid tussen vrijwillige en onvrijwillige bedevaarten.⁵⁴ De laatsten konden om diverse redenen worden opgelegd, zowel door kerkelijke als door burgerlijke autoriteiten en zowel aan leken als aan geestelijken. Dit overigens in weerwil van de bezwaren die sommigen opperden tegen het verschijnsel van geestelijken *en route*. De praktijk was internationaal en dateert reeds uit de vroege middeleeuwen. Van het begin van de 14de tot halverwege de 16de eeuw kwam zij veelvuldig in de Nederlanden voor. Het waren hier vooral de stedelijke overheden die hun toevlucht in de bedevaart als middel tot repercurssie zochten.⁵⁵

Een bedevaart werd ook wel eens opgelegd met het doel mensen tot inkeer te brengen, maar meestal ging het om straf voor een begane misdaad. Vaste criteria bestonden niet. Om zeer uiteenlopende vergrijpen zijn in de loop der eeuwen mensen naar Jeruzalem gezonden: onbehoorlijk gedrag jegens de stad, verraad, agressie tegen het gezag, ketterij, enzovoort. In 1532 werd een vrouw uit Gouda veroordeeld tot een strafreis naar Jeruzalem omdat zij "veele ende diverse woorden tot enige gesproken heeft tiens die ordonnantie van der heyliger kerck ende onsen kersten geloeve".⁵⁶

In de vonnissen werd niet zelden bedongen dat de veroordeelde een schriftelijk bewijs uit het aange-
wezen bedevaartsoord moest meebrengen. Een aan-
tal van zulke bewijzen is bewaard gebleven.⁵⁷ De



18 Erhard van Reeuijck, *Gezicht op Venetië*, houtsnede uit Bernhard von Breydenbach, *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz 1486

Naar Jeruzalem

Sedert het einde van de middeleeuwen fungeerde de bloeiende handelstad Venetië (afb. 18) als verzamelplaats voor bedevaartgangers uit alle delen van Europa, die naar Jeruzalem wilden reizen.⁶⁶ Venetië had zich daarop ingesteld. Venetiaanse reders zorgden voor een "all in"-reis per zeilschip. Na een legitimatiebewijs van de geestelijke overheid te hebben ontvangen kon de pelgrim bij speciale logementen een plaats boeken. Het vervoer, fooien in het Heilige Land, giften aan kerken, alles werd contractueel geregeld. De Jeruzalemvaarder moest echter zelf zorgen voor proviand en geneesmiddelen. Ook kon hij zich wissels verschaffen voor Palestina, die veiliger waren mee te dragen dan baar geld.

De reisleader was meestal een Venetiaan of iemand van elders in dienst van een Venetiaan. Zo'n figuur was bijvoorbeeld Claes van der Dusen, een Haarlemmer, die in opdracht van een Venetiaanse scheepseigenaar tussen 1476 en 1495 elf bedevaarten naar Jeruzalem organiseerde, vijf vanuit Holland en zes vanuit Venetië.⁶⁷ Frequent gevaren werd er niet. Uit Venetië vertrokken de schepen slechts één of twee maal per jaar, meestal tussen maart of mei en september. De reis duurde in de regel vier tot zes weken en voerde rond de Peloponnesus naar Constantinopel, Kreta, Rhodos (afb. 19) en Cyprus. Vooral Cyprus was een vaste pleisterplaats waar verse proviand werd ingeslagen. Uiteindelijk landde men in een der havensteden aan de kust van Syrië, Libanon of Palestina (Jaffa) en vervolgde men de route, afhankelijk van de financiële mogelijkheden, te voet of per lastdier.⁶⁸

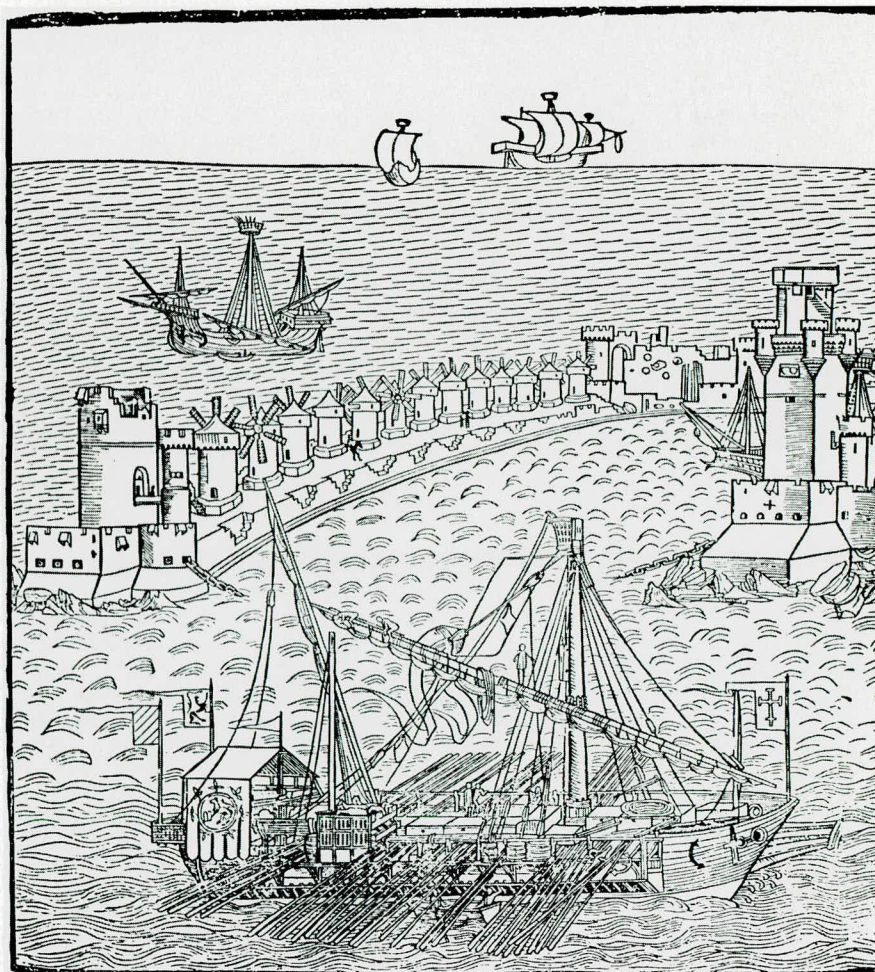
Hoe het toeging bij pelgrimages in de tijd van Scorsels bedevaartgangers vernemen we uit diverse geschriften, waarvan *Peregrinatio in terram sanctam* van de Mainzer domheer Bernhard von Breydenbach waarschijnlijk het meest bekend is geworden.⁶⁹ Uitgegeven in het Latijn in 1486 en vervolgens vertaald in het Duits, Nederlands, Frans en Spaans (tussen 1486 en 1523 verschenen er twaalf edities), is dit boek het eerste verslag van een reis naar en door Palestina en Egypte, dat geïllustreerd werd met prenten van bezienswaardigheden en steden, van Venetië tot en met Cairo. De desbetreffende houtsneden zijn gemaakt naar tekeningen van de Utrechtse kunstenaar Erhard van Reeuijck, die zelf aan de reis van Breydenbach en zijn gezelschap in 1483-84 had deelgenomen. Mogelijk voerde Van Reeuijck ook eigenhandig de houtsneden uit.

In feite is de *Peregrinatio*, of *Bevaerden tot dat Heilige Grafft*, zoals de titel van de Nederlandse editie uit 1488 luidt, meer dan een reisverslag. Het boek wilde tevens een gids zijn. De toenmalige lezer kreeg een korte beschrijving van de heilige plaatsen

en werd ingelicht over de uiteenlopende bevolkingsgroepen in Palestina – Saracenen, Joden en Christenen. Breydenbach had duidelijke opinies. Hij heeft het niet alleen over de zeden en gewoonten, maar ook over de "dwalinghen der gheenre die dat heilige lant bewoenen". De Joden in Jeruzalem hielden er volgens hem een verwerpelijk geloof op na en de Arabieren, die leefden "naar de vervloekte wet van Mohammed", verdienden evenmin veel waardering. Desondanks vond de auteur het kennelijk nuttig voor zijn lezers een lijst met Arabische woorden en hun vertaling af te drukken.⁷⁰

Belangwekkend in dit verband zijn ook twee geschriften van latere datum, beide in het Nederlands.

19 Erhard van Reeuijck, *Gezicht op Rhodos*, houtsnede (detail) uit Bernhard von Breydenbach, *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz 1486





Du seurs pelgrims aloyent vne fois en yherusalem

20
Vlaams Meester, *Schipbreuk tijdens een reis naar Jeruzalem*, miniatuur, eerste helft 15de eeuw, Oxford, Bodleian Library

Het eerste, *Jerusalem Reyse*, halverwege de 16de eeuw gedrukt, is van de hand van een priester uit Kampen, Geert Kuynretorff.⁷¹ Het tweede bestaat alleen in manuscript en behelst het verslag van de reis die de Delftse barbier Mr Arent Willemsz. in 1525, vijf jaar na Scorel, naar Jeruzalem maakte.⁷² Dit verslag van "die alre hoechste ende alre heilichste pellegrummaetgie van die alre heilichste stat van Iherusalem" onderscheidt zich vooral door een buitengewoon grote gedetailleerdheid, zodat de tocht van dag tot dag te volgen is. Zoals de schrijver zelf zegt: "van stede tot stede van mile tot mile".⁷³ Beide geschriften kunnen uitstekend als hulpbronnen dienen, wanneer wij verder proberen enig inzicht te krijgen in het soort bedevaart dat door Scorel werd ondernomen. Want de gegevens over zijn reis zijn wel zeer summier, nog afgezien van het feit dat ze van lange tijd daarna dateren. Behoudens één informatie. Scorel zelf deelt immers mee, in het opschrift op het Utrechtse groepsportret, dat hij in 1520 "was ten heilige graue" (afb. 5). De eerstvolgende gegevens treffen we pas aan in een in 1584 te Keulen verschenen boek, *Jerusalem sicut Christi tempore floruit . . . descriptio*. De auteur, de Delftse priester Christiaan van Adrichem, laat Scorels reis overigens in 1521 plaatsvinden.⁷⁴

In 1604 komt de pelgrimstocht van Scorel dan ter sprake in het reeds genoemde *Schilder-Boeck* van Carel van Mander. Van Mander is weliswaar uitvoeriger dan Van Adrichem, maar over de duur en de manier van reizen rept hij met geen woord. Evenmin merkt hij op dat de tocht voor een schilder toen vrij uitzonderlijk was. Tot op dat moment waren er, voor zover bekend, nog maar weinig kunstenaars naar het Midden-Oosten gereisd. Erhard van Reeuwijk en de Venetiaan Gentile Bellini behoorden tot de weinigen die Scorel waren voorgegaan.⁷⁵ Scorel sloot zich, aldus Van Mander, in Venetië bij een groep bedevaartgangers aan, vooral op aansporing van een begijnenpater uit Gouda, die een "seer geschickt Man" was en een "groot liefhebber van de schilderije". Dat zal dus in 1519 of 1520 zijn geweest. Bij de reisgenoten, zo weten we weer uit Van Adrichems verslag, was ook een schepen uit Delft en een pastoor uit deze stad. Deze laatste blijkt dezelfde te zijn als de man die door Van Mander als begijnenpater wordt aangeduid.⁷⁶

De tocht naar Jeruzalem werd in het algemeen als de gevaarlijkste bedevaart van alle beschouwd en de zeereis moet aanmerkelijk minder comfortabel zijn geweest dan een hedendaagse cruise. Met slechte verzorging, ongedierte, moeilijk te bestrijden ziekten en het risico door zeerovers overvallen te worden, diende men tijdens de vier of zes weken dat de overtocht duurde, zeker rekening te houden.⁷⁷

Ook – de boten waren vaak van slechte kwaliteit – met schipbreuk. In een Vlaamse miniatuur uit de 15de eeuw is uitgebeeld hoe dit Jeruzalemvaarders overkwam (afb. 20). En de tekst die een van Scorels voormalige pelgrims onder zijn portret liet zetten – "Doen reysdic wt lieffden met groot besueren [ontberingen] Ten heiligen grave . . ." – zal mede betrekking hebben op het traject door de Middellandse Zee.⁷⁸

Verveling aan boord was een ander euvel. Maar Scorel zal daar vermoedelijk weinig last van hebben gehad. Van Mander vertelt dat hij zijn schildersgerei had meegenomen en zich onledig hield met het schilderen van portretten en het maken van tekeningen – "teyckenende in een boeckken zyn dach vaerden", een boekje dat helaas niet bewaard is gebleven. De biograaf preciseert voorts dat Scorel landschappen, vergezichten, steden en kastelen "nae 't leven, seer aerdigh om [te] sien" tekende, onder andere in Iraklion (Candia) op het eiland Kreta en op Cyprus.⁷⁹

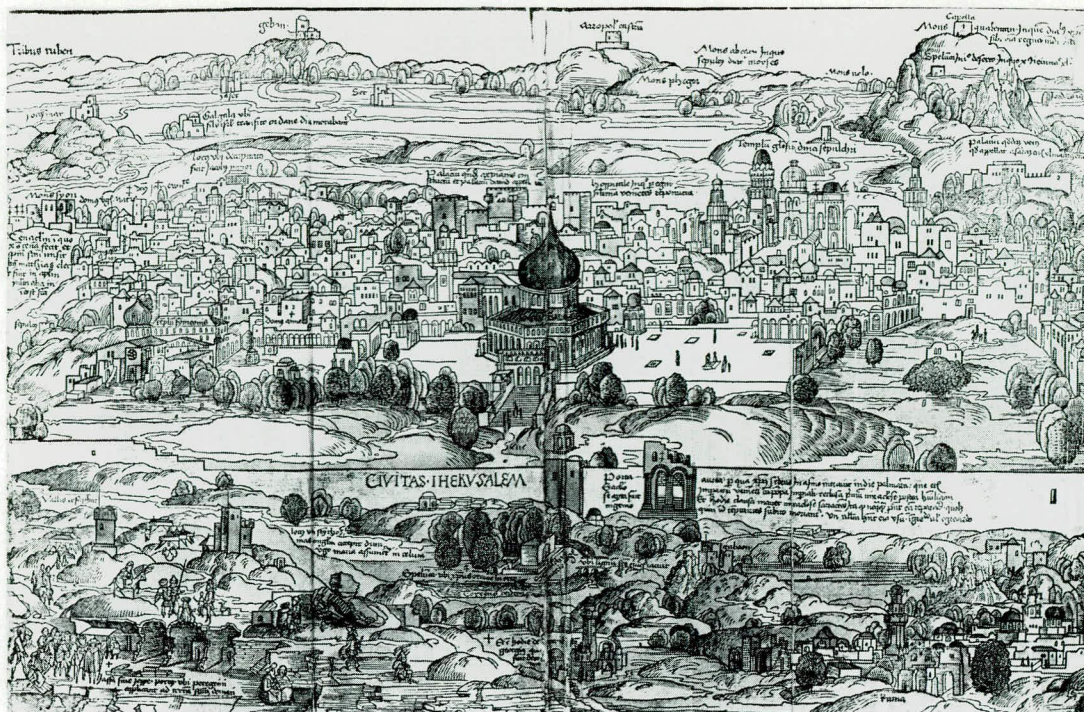
Waar het gezelschap uiteindelijk voet aan wal zette, wordt door Van Mander niet vermeld (mogelijk was het in Jaffa), maar we kunnen er van uitgaan dat Scorel en zijn reisgenoten bij aankomst in het Heilige Land gestuit zijn, zoals elke pelgrim, op de Arabische bureaucratie.⁸⁰ Soms was de ontvangst door de machthebbers niet erg bemoedigend. Meester Arent Willemsz., de Delftse barbier, gewaagt er in zijn reisverslag van hoe hij en zijn groep zestien dagen bij Jaffa voor anker hadden gelegen omdat de autoriteiten aanvankelijk weigerden toestemming te verlenen om aan land te gaan.⁸¹ Nadat die toestemming tenslotte was verkregen, was de ellende nog niet geheel achter de rug. De eerste dag werden de pelgrims gedwongen onder de grond door te brengen: ". . . ende als wij an lant quamen Soe worden onse alder namen elcks bij sonder inghescreven ende [wij] gheleyt in een kelder ende daer staeter drie an malkanderen [zijn er drie achter elkaar] daermen die pellegrums in jaecht (. . .) ende aldaer laghen wij den helen dach en inder nacht musten wij op onse ezelen voorts rijden . . ."

Inmiddels had de reder of zijn plaatsvervanger een geldheffing betaald, een soort entreeprijs voor elke deelnemer aan de reis. Dikwijls werden de reizigers nog ondervraagd voordat ze verlof kregen om het land in te trekken. Bovendien werden ze geconfronteerd met een lange lijst met verbodsbepalingen welke zij tijdens hun verblijf nauwgezet dienden te eerbiedigen. Zo was het pelgrims verboden over graven van Turken te lopen, stukken van het Heilige Graf af te breken, namen te schrijven op muren, luidruchtig te zijn, wijn te drinken in het openbaar, Turken aan te spreken en vooral vrouwen in het ge-laai te zien. De pelgrims werden ook geacht bij elkaar te blijven en zich niet van hun gezelschap af te zonderen.⁸²

Merkwaardig genoeg werden de afstanden naar de heilige plaatsen processiegewijs afgelegd. Dat was min of meer een eis: pelgrims dienden in gesloten gelid te blijven, zo luidde een der bepalingen, terwijl er in een andere bepaling op werd gewezen dat het streng verboden was "zonder behoorlijke orde in de processie mee te lopen".⁸³ Arent Willemsz. spreekt ook steeds expliciet over "onse processie", met name in de titels van zijn hoofdstukken, ook als er op ezels gereden werd: "Hier navolghet onse seste processie alsoe wij reden vanden berch Syon tot die alre heilichste stede van Bethleem".⁸⁴

"Conterfeytende met der pen"

Van Mander vertelt dat Scorel in Jeruzalem (afb. 21) kennismaakte met de overste van het Franciscaner-klooster Sion, "die aldaer by den Joden en Turcken in grooten aensien" stond.⁸⁵ Met deze gardiaan reisde de schilder "door al dat onligghende Landt, oock op de Jordaen, conterfeytende met der pen na 't leven 't Landschap . . ." Verder vernemen we dat Scorel het Heilige Graf heeft afgebeeld, alsook de stad Jeruzalem, "die hy somtijds in zyn wercken heeft te pas ghebracht".⁸⁶ Andere bijzonderheden over de afgelegde route ontbreken, maar het lijkt niet gewaagd te veronderstellen dat Scorel en zijn gezelschap de voornaamste bezienswaardigheden

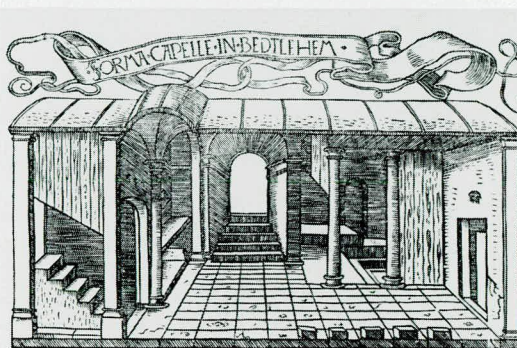


21 Erhard van Recuwijk, *Gezicht op Jeruzalem*, houtsnede uit Bernhard von Breydenbach, *Bevaerden tot dat Heilige Gracft*, Mainz 1488

van het land hebben bezocht. De gangbare excursie langs deze heilige plaatsen nam in de regel tien tot twaalf dagen in beslag.⁸⁷

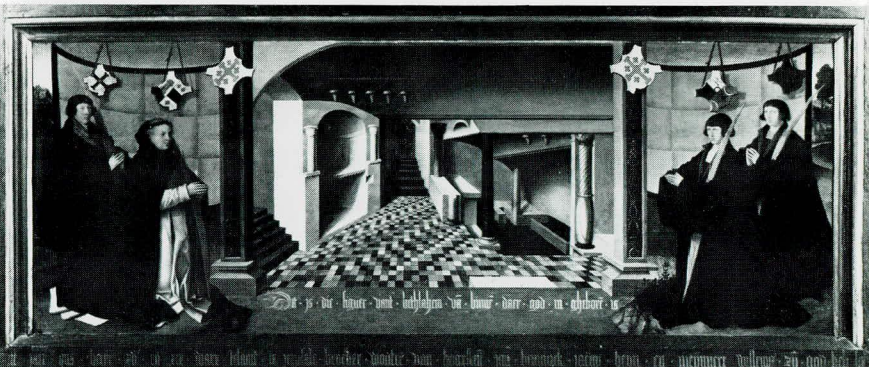
Normaliter bezocht men behalve Jeruzalem met alle trekleisters, zoals Gethsemane, de wijver van Betesda, de tempel van Salomon en de woningen van Veronica, Herodes en Pilatus, of wat daarvoor door moest gaan (afb. 22), eveneens de Olijfberg, Bethanië en Jericho, de oevers van de Jordaan en Bethlehem.⁸⁸ In laatstgenoemde plaats bestond de gelegenheid de beroemde grot te bezichtigen waarvan men aannam dat Christus erin geboren was (afb. 23). Het is deze grot, in sterk gestileerde vorm, die als object van verering centraal is gesteld in het schilderij met de vier knielende Jeruzalemvaarders, gemaakt door een anonieme Amsterdamse meester rond het jaar 1520 (afb. 24).⁸⁹ Dat Scorel in Bethlehem is geweest, mag blijken uit een bewaard gebleven pentekening van zijn hand (afb. 25).⁹⁰

De gardiaan van het klooster Sion, zo schrijft Van Mander, zou Scorel nog graag een jaar in Jeruzalem hebben gehouden, maar Scorels reisgenoot, de Goudse begijnenpater, ontraadde hem dit te doen.⁹¹ Scorel ging in elk geval niet op het voorstel van de gardiaan in, maar beloofde bij zijn vertrek dat hij op



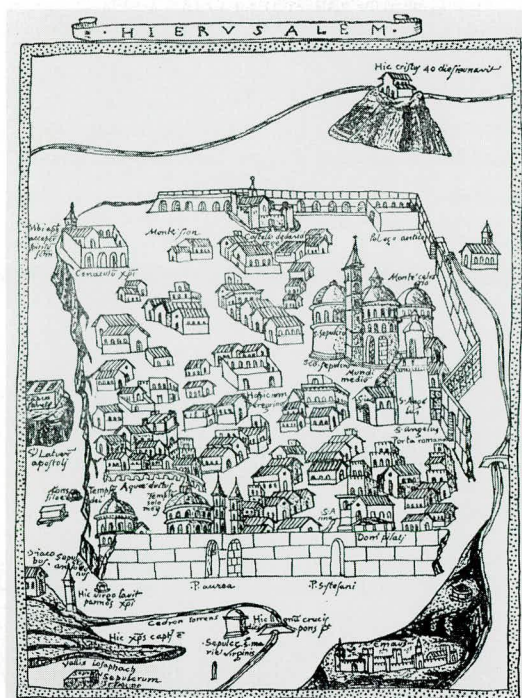
23 Herman Beerntz van Borculo, *Gezicht op Jeruzalem, Krypt en H. Graf* (zie afb. 27), detail

24 Amsterdams Meester, *De krypt te Bethlehem*, ca 1520, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent



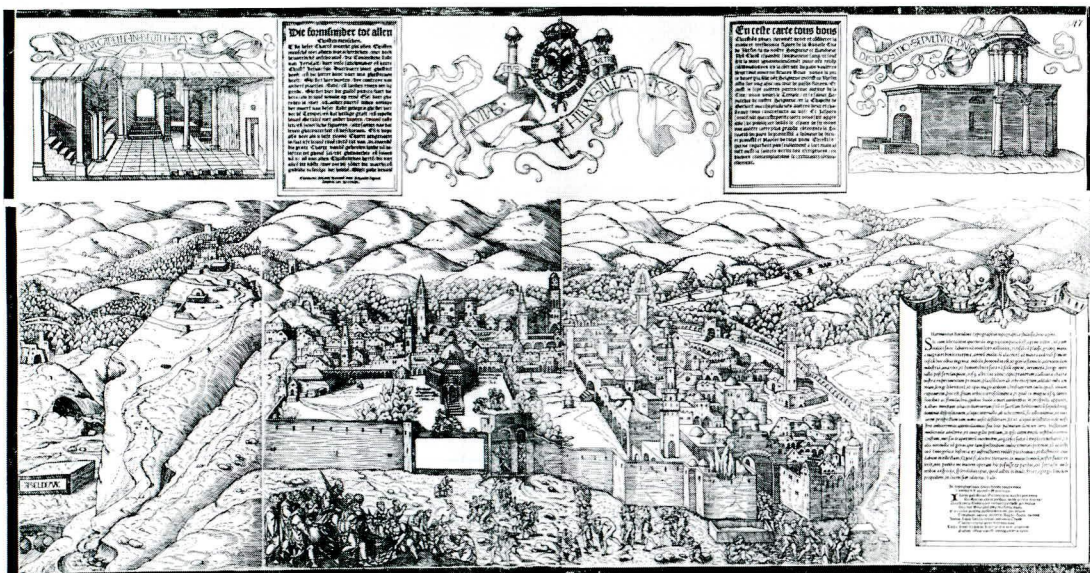
22 Anoniem, *Gezicht op Jeruzalem*, tekening, eerste helft 16de eeuw, Parijs, Bibliothèque Nationale

25 Jan van Scorel, *Gezicht op Bethlehem*, pentekening, 1520-1521, Londen, British Museum





26
Jan van Scorel, *De intocht in Jeruzalem* (mid-
denpaneel), 1526-1527. Utrecht, Centraal Mu-
seum



27
Herman Beertsz van Borculo, *Gezicht op Jeru-
zalem, Krypt en H. Graf*, houtsnede, 1538.
Utrecht, Centraal Museum

de terugweg, aan boord, een schilderij zou maken en dit naar Jeruzalem zou opzenden. Het werk, een uitbeelding van de ongelovige Thomas, is volgens Van Mander inderdaad vanuit Venetië getransporteerd. In Van Manders dagen zou het "noch . . . ter selver plaetse/daer onsen Salichmaker geboren was" hebben gehangen.⁹²

Scorel is via Rhodos, waar hij nog enige tijd verbleef, naar Venetië teruggekeerd, mogelijk in het voorjaar van 1521. Het kan ook eerder zijn geweest. Precies vast te stellen is het niet, aangezien de beschikbare gegevens elkaar op het punt van jaartallen tegenspreken.⁹³ Vanuit Venetië vertrok Scorel, zoals bekend, naar Rome en daar zou hij tot halverwege 1524 blijven.

Bij Van Mander lezen we dat sommige schetsen die Scorel gedurende zijn reis in het Heilige Land maakte, door hem later in schilderijen zijn verwerkt, "te pas ghebracht". Dit is bijvoorbeeld het geval met een tekening van de stad Jeruzalem. Deze moet als model hebben gediend (en er zijn er vermoedelijk meer geweest) voor de achtergrond van het middenpaneel van de Lochorst-triptiek uit 1526-27 (afb. 26).⁹⁴ We zien hier hoe Christus op een ezel van de Olijfberg naar Jeruzalem rijdt, beneden in de vlakte. De stad is topografisch opmerkelijk juist weergegeven. Aan de noordzijde ligt de voor pelgrims zo belangrijke kerk van het Heilige Graf met haar twee koepels en vierkante klokketoren. Links, aan de westzijde van de stad, is de berg Sion met de kloostergebouwen te onderscheiden, waar de Jeruzalemvvaarders wel onderdak genoten. De *Intocht van Christus in Jeruzalem* (een thema dat, zoals hieronder nog zal blijken, een rol speelde

in de gebruiken van de Utrechtse Jeruzalemvvaarders) heeft niet nagelaten indruk te maken in de 16de eeuw. Daarvan getuigt bijvoorbeeld de houtsnede met een gezicht op Jeruzalem, die de Utrechtse kunstenaar Herman van Borculo in 1538 vervaardigde (afb. 27), onmiskenbaar na bestudering van Scorels paneel of van voorstudies voor de *Intocht*.⁹⁵ In elk geval stemt de prent in vele details overeen met het stadsgezicht in het schilderij van Scorel (afb. 28).

Interessant is verder ook dat de befaamde stedenatlas van Braun en Hogenberg uit 1574, Scorel en Van Borculo als eersten vermeldt in een opsomming van kunstenaars en cartografen die vóór dat jaar de stad Jeruzalem hadden getekend.⁹⁶

Onderscheidingstekens

Wie op pelgrimstocht ging placht dit doorgaans in kleding en attributen uit te drukken. Men droeg een hoed met brede rand en bijvoorbeeld een mouwloze pelerine en was uitgerust met een rozenkrans, een platte veldfles, een staf met een al of niet dubbele knop en soms een ransel.⁹⁷ Pelgrims die het beoogde doel hadden bereikt konden daarvan bij thuiskomst getuigen door het tonen van een bewijsbrief, geschreven door de geestelijke autoriteit van het bedevaartsoord, en door het opspelden van bepaalde distinctieven die dat oord symboliseerden.⁹⁸ Met beide zaken werd geknoeid. Brieven konden worden vervalst en een pelgrimsinsigne dat typerend was voor een specifieke plaats, kon dikwijls ook elders worden gekocht, zodat het dragen ervan geen doorslaggevend bewijs vormde van een volbrachte tocht.⁹⁹ Sommige lokale pelgrimstekens ontwikkelden zich in de loop der tijd tot algemeen attribuut, zoals de Jacobsschelp, oorspronkelijk afkomstig uit Santiago de Compostella in Spanje, en de Christuskop op de zweetdoek van Veronica, oorspronkelijk verbonden aan Rome (afb. 29 en 30). De Christuskop op de zweetdoek, maar vooral de schelp, behoorden tot de vaste accessoires van de pelgrim, direct al aan



28
Jan van Scorel, *De intocht in Jeruzalem* (zie afb. 26), detail



31 Lucas van Leyden, *Pelgrims*, gravure, ca 1508. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

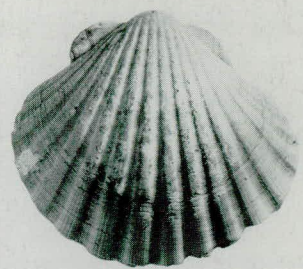
het begin van zijn onderneming. Beide insignes zien we bijvoorbeeld op de hoeden van de man en vrouw in een gravure van Lucas van Leyden uit omstreeks 1508 (afb. 31).¹⁰⁰

Afgaande op de insignes die de tijd hebben getrotseerd, kan gezegd worden dat de variatie van onderwerpen betrekkelijk groot was (afb. 32 en 33).¹⁰¹ In verschillende landen bestond een omvangrijke industrie in pelgrimsinsignes. Einsiedeln, de belangrijkste Zwitserse bedevaartplaats, had er in de late middeleeuwen blijkbaar een speciale dienst voor. In 1466 zouden in deze stad binnen twee weken honderdendertigduizend insignes zijn verkocht (afb. 34).¹⁰² Nergens zullen ze bijzonder prijzig zijn geweest, daar de meeste van deze voorwerpen van goedkoop materiaal als tin en lood waren vervaardigd. Koper kwam ook wel voor en een enkele maal zelfs goud en zilver.¹⁰³ En daarnaast werd gebruik gemaakt van natuurlijk materiaal, zoals de schelpen die aan het Noord-Spaanse strand te vinden waren. Jeruzalemvaarders onderscheidden zich in de regel door het dragen van een "Jeruzalemsveer" of "palm van Jericho", ofschoon ook dit attribuut wel als een algemeen pelgrimsteken werd gebruikt. Behalve een palmtak werd soms ook nog een tinnen model van de Heilige Grafkapel uit Palestina meegebracht, meer als souvenir overigens dan als insigne.¹⁰⁴

De palmtakken, afkomstig uit de vlakte tussen Jericho en de Jordaan, zag men als een symbool van nieuw leven en van de overwinning van het geloof op de zonde. Reeds de soldaten van de eerste kruis-

tocht trokken in grote aantallen naar de Jordaan om zichzelf daar te dopen en om palmtakken te plukken.¹⁰⁵ Later, zeker in de tijd van Scorel, waren deze takken overal in de stad Jeruzalem te koop, als onderdeel van de op pelgrims georiënteerde commercie. Scorels geportretteerden houden, zoals reeds opgemerkt, vrijwel allen een palmtak vast. Eén van hen laat, door middel van het opschrift, zelfs expliciet weten waar hij zijn attribuut verkregen had: "Ick . . . sach oock het land van Canaan [ten westen van de Jordaan] . . . dus bracht ick dese veer daer van."¹⁰⁶

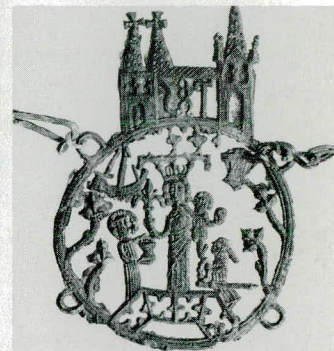
Er is nog een teken waarmee de door Scorel weergegeven Utrechtse zich doen kennen als Jeruzalemvaarders, namelijk de kruizen die zij dragen, althans de meesten van hen, hetzij in goud aan een ketting, hetzij in rood op de kleding geborduurd. De kruizen verschillen niet alleen wat kleur en materiaal betreft, ze verschillen eveneens qua vorm. Gedragen wordt zowel een Grieks kruikenkruis zonder meer, als een Grieks kruikenkruis gecombineerd met vier kleine kruizen die precies in de vierkante velden passen. Het is deze laatste vorm die Jeruzalemskruis wordt genoemd.¹⁰⁷ De vijf leden van de Utrechtse Jeruzalembroederschap die in 1541, alsmede de twee leden die in 1544 door Anthonie Mor zijn geportretteerd (afb. 14 en 35), worden allen gekenmerkt door het Jeruzalemskruis. Bij de



29 Pelgrimsteken, schelp, eind 15de eeuw. Amsterdam, Historisch Museum



30 Pelgrimsteken met gelaat van Christus (zweetdoek van Veronica), 15de eeuw. Amsterdam, Historisch Museum



32 Pelgrimsteken met voorstelling van Maria met Kind, ca 1400. Amersfoort, Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek



33 Pelgrimsteken met voorstelling van het Lam Gods, 15de eeuw (?). Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen



34 Pelgrimsteken met uitbeelding van de wonderbaarlijke wijding van de kapel te Einsiedeln, 15de eeuw. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen



twee kanunniken uit 1544 is dit teken tussen de bijbehorende opschriften gezet.

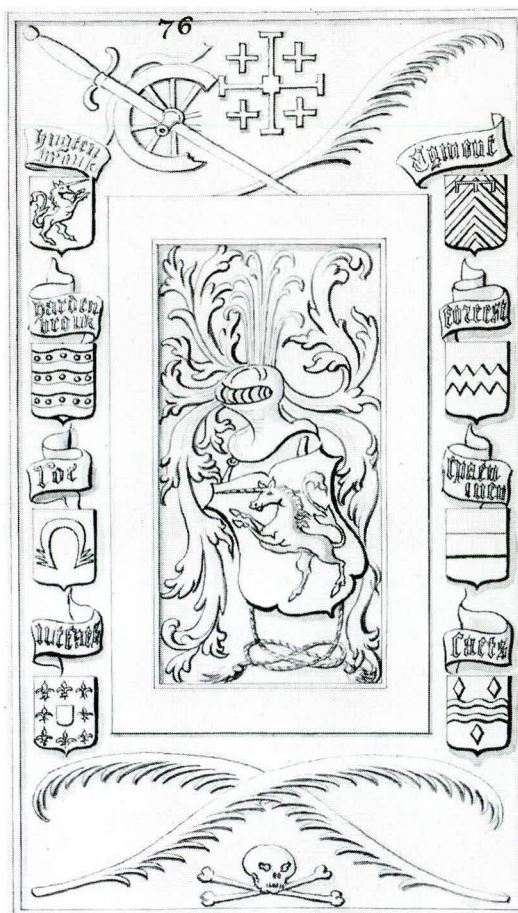
Voor het verschil tussen de beide soorten kruizen die door de pelgrims van Scorel worden gedragen, is overigens geen bevredigende verklaring te vinden. De voor de hand liggende gedachte dat het verband houdt met een verschil in stand tussen de ene en de andere figuur, vindt geen steun in de gegevens die ons ter beschikking staan. Ian van Huchtenbroec, de man links van Scorel, over wie in het opschrift valt te lezen dat hij ridder was, van edele afkomst en in Jeruzalem "geciert met gulden sporen", draagt een krukkenkruis, terwijl men van zo iemand zeker zou verwachten dat hij zich met het Jeruzalemskruis zou hebben getooid (afb. 5). Want daarmee was hij, behalve met de "gulden sporen", begiftigd toen hij in Jeruzalem tot ridder van het Heilige Graf was geslagen.¹⁰⁸

De ridderschap van het Heilige Graf (die oorspronkelijk uitsluitend voor adellijke pelgrims openstond, maar aan deze norm werd lang niet altijd de hand gehouden) kende aan het begin van de 16de eeuw echter nog geen vaste regels voor het dragen van het ordeteken. Evenmin had het Jeruzalemskruis toen al een vaste vorm.¹⁰⁹ In elk geval, zo dwingen Scorels portretten ons te constateren, konden zowel ridders als burgers zowel het krukkenkruis als het Jeruzalemskruis dragen.

Wat deze ingewikkelde kwestie nog eens extra compliceert is dat het kruis dat op Huchtenbroecs grafzerk in de Utrechtse Buurkerk werd aangebracht, weer wel een echt Jeruzalemskruis was. Huchtenbroecs nu verdwenen graf, waarvan de ikonografie bekend is uit een 18de eeuwse tekening (afb. 36), was bovendien versierd met twee gekruiste palmtakken en met het rad en zwaard van de Heilige Catharina (attributen verwijzend naar haar martelaarschap). Dit doet vermoeden dat Huchtenbroec ook nog ridder van St Catharina was, een waardigheid die hem verleend kan zijn in Bethleem of in het Catharinaklooster op de berg Sinai.¹¹⁰

Het ridderschap van het Heilige Graf moet deze Utrechter van adellijke afkomst ontvangen hebben van de gardiaan van het Franciscaner klooster, want aan deze was sinds 1500 de bevoegdheid toegekend pelgrims tot ridder te verheffen.¹¹¹ Het ceremonieel waarmee dit gepaard ging bestond behalve uit het voorlezen van het eedsformulier, uit het omgorden van het zwaard, het aanbrengen van de gulden sporen en de eigenlijke ridderslag, waarna dan tot slot de gelukkige het Jeruzalemskruis kreeg omgehan-

gen.¹¹² Aan de plechtigheid voor Huchtenbroec blijkt een Utrechtse reisgenoot actief te hebben deelgenomen. Dat lezen we althans in de tekst bij het portret van Ian Aertszoon van Buesecom, ondergebracht in Scorels andere groep van twaalf Jeruzalemsvaarders: "ic omgorde huchtenbroec tridderlic swairt int heilich graf als broeder minnelick." Als bewijs van de ridderslag bij het Heilige Graf kon de Jeruzalemvaarder een zogenaamde ridderbrief krijgen, ondertekend en van een zegel voorzien door de bewuste gardiaan. Van zo'n stuk zijn helaas geen Utrechtse exemplaren overgebleven.¹¹³



36 J. van Hiltrop, *Grafzerk van Jan van Huchtenbroec in de Buurkerk te Utrecht*, pentekening, 1784. Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst

Broederschap

De Utrechtse Jeruzalembroederschap is een van de vele godsdienstige verenigingen die in het middel-eeuwse Europa hebben gebloeid. De leden waren meestal leken, maar soms maakten ook geestelijken er deel van uit, zoals dit het geval was met de Jeruzalembroeders in Utrecht en Haarlem.¹¹⁴ Scorels portretten laten door middel van de kleding van de desbetreffende personen duidelijk zien dat deze gezelschappen een "gemengd" karakter droegen.

Een broederschap vormde een besloten groep waarvan de leden in de regel aan een eed of gelofte gebonden waren. Onderlinge hulp, het verrichten van zekere diensten aan een eigen altaar en het doen lezen van zielemissen voor overleden broeders, behoorden tot de voornaamste doeleinden van een dergelijke vereniging. De Utrechtse fraterniteit was bovendien actief bij bepaalde kerkelijke en openbare plechtigheden.¹¹⁵

Behalve in Utrecht en Haarlem bestonden er Jeruzalembroeders in Amsterdam (afb. 13), Leiden en Den Haag, in Dordrecht, Kampen en Gouda, die alle ongeveer eendere oogmerken hadden.¹¹⁶ Sommige mensen traden toe tot meer dan één broederschap. Zo waren de Utrechtse Jeruzalemvaarders Ariaen Sael, de kanunnik die rechts naast Scorel is afgebeeld (afb. 5) en Jan Verhueil, eveneens kanunnik, weergegeven op het schilderij uit 1535, tegelijk lid van de Utrechtse priesterbroederschap. De reeds ter sprake gekomen Jan Aertszoon van Buesecom was behalve Jeruzalembroeder, ook procurator van de Zielbroederschap. En Scorel zelf was dus zowel lid van de Utrechtse als van de Haarlemse Jeruzalembroederschap.¹¹⁷

Zoals gezegd was de Utrechtse Jeruzalembroederschap vermoedelijk de oudste van Nederland; de stichtingsakte dateert uit 1394.¹¹⁸ De oprichting vond trouwens plaats op een bijzondere dag in dat jaar, namelijk op de tweede Passiezondag, dat is de zondag vóór Pasen, ook wel Palmzondag of Palmpasen geheten. Op die dag wordt herdacht dat Christus op een ezel Jeruzalem binnentrok, komende vanaf de Olijfberg, waarbij hij door het toestroomde volk met palmtakken begroet werd, een gebeurtenis die door Scorel dus "naverteld" is op het middenpaneel van zijn Lochorst-triptiek (afb. 26).¹¹⁹

Het uitgekozen moment van de stichting van de Utrechtse Jeruzalembroederschap was als het ware verplichtend. Het bracht met zich mee dat de leden elk jaar een bijzondere functie vervulden bij de ter gelegenheid van Palmpasen georganiseerde plechtigheden. In de stichtingsoorkonde is de medewerking aan de ceremoniën met enige nauwkeurigheid vastgelegd.¹²⁰ De gegevens over de Utrechtse herdenking van Christus' intocht in Jeruzalem dateren weliswaar van vóór Scorels tijd, maar we mogen aannemen dat de meeste gebruiken aan het begin van de 16de eeuw nog in ere werden gehouden.

De plechtigheden omvatten onder meer een palmwijding en een palmprocessie waarbij, als verwijzing naar het rijdier waarvan Christus zich had bediend, een zogenaamde palmezel werd meegevoerd (afb. 37 en 38), en uiteraard werd er een heilige mis opgedragen. Stond de mis in het kader van het lijden van Christus, de palmprocessie gold als voorafbeelding van het komende Paasfeest, waarop Christus' overwinning op de dood en zonde werd gevierd. De processie was bedoeld als een volkshulde aan Koning Christus: priesters en gelovigen huldigden Christus als Verlosser in feestelijke beurtzangen.¹²¹

Niet bij iedereen viel een dergelijke manifestatie in goede aarde, zeker bij iemand als Erasmus niet. "[De pelgrims] die in Jeruzalem zijn geweest", hoonde Erasmus, "worden tot ridder geslagen en spreken elkaar met 'broeder' aan. Op Palmzondag gedragen ze zich belachelijk en zeulen een ezel aan een touw mee, terwijl er tussen hen en die houten ezel niet veel verschil bestaat".¹²²

Als ze de grote humanist al lazten, de Utrechtse processiegangers zullen er geen stap minder om hebben gezet. Voor de Jeruzalembroederschap was het lopen in processie daarenboven gelieerd aan de wijze waarop de broeders zich in Palestina hadden voort-



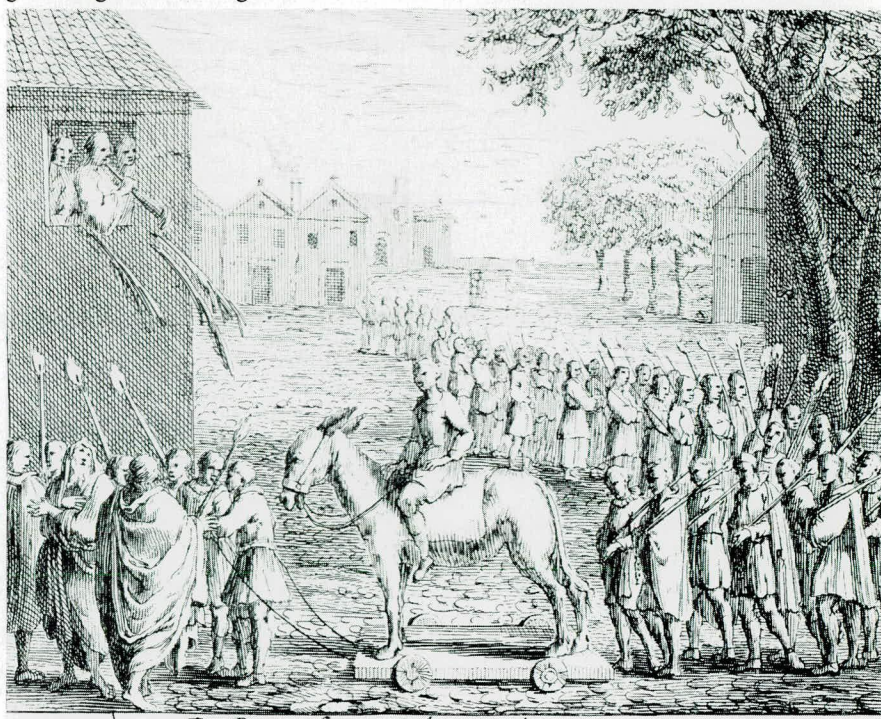
bewogen, bij het bezoeken van de heilige plaatsen.

De groepsportretten van Scorel verwijzen, op symbolische manier, zowel naar de processies in het Heilige Land, als naar de Utrechtse optocht die jaarlijks op Palmzondag werd georganiseerd.¹²³

Deze vrome optocht had zijn beginpunt in de Pieterskerk.¹²⁴ Daar kwamen de Jeruzalembroeders, "die tot Jherusalem geweest hebben met palmen van Jhericho" bijeen om deze palmtakken te laten wijden. Ook alle kanunniken van de stad waren, vanuit de Dom, naar de Pieterskerk getrokken. Met deze vergadering werd het bijeenkomen op de Olijfberg verzinnebeeld. De leden van de Jeruzalemfraterniteit, de kanunniken en de andere aanwezige gelovigen spraken in de kerk bepaalde gebeden uit en baden met name tot het kruis.

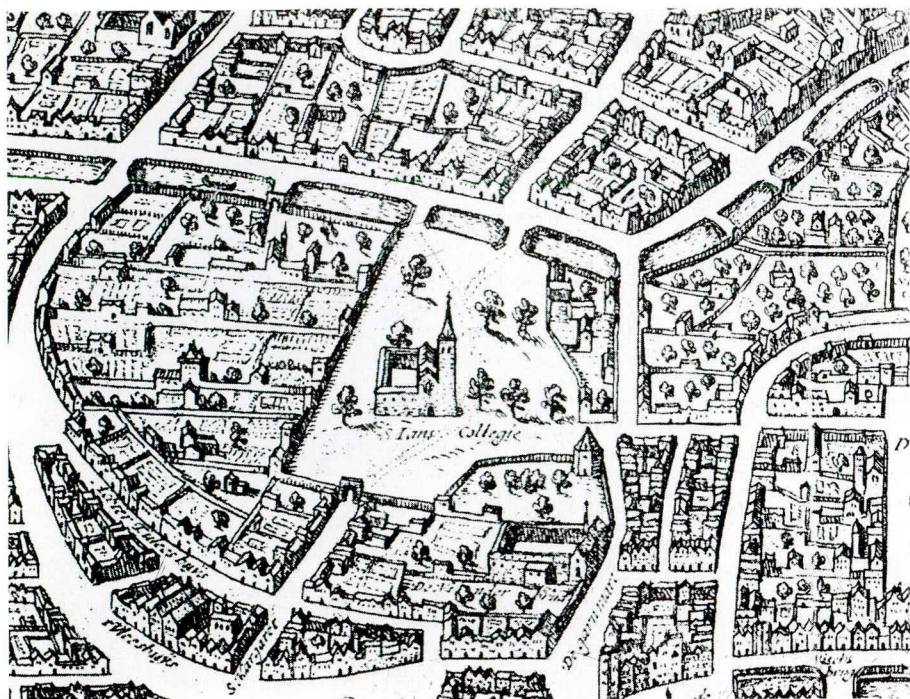
Onder het zingen van psalmen trok de stoet vervolgens van de Pieterskerk in processie naar de Dom, een gang die beschouwd werd als overeenstemmend met de weg die Christus van de Olijfberg naar Jeruzalem had afgelegd. De aan het hoofd gaande broederschap was de eer voorbehouden de door Erasmus gewraakte palmezel met het Christusbeeld voort te trekken: "... dat de pellerims van Jherusalem ons Heeren beeld metten ezel trecken zellen, ende die ander broeders, die tot Jherusalem niet geweest en hebben, zellen manierlick den voors. pelgrims na gaan ende volgen".¹²⁵

37
Anoniem, *Palmezel*, 14de eeuw. Enschede, Rijksmuseum Twenthe



De Procesie op Palm Sondag.

38
Anoniem, *Palmezel tijdens de processie op Palmzondag*, gravure uit Isaac le Long, *Historische Beschryvinge van de Reformatie der stad Amsterdam*, Amsterdam 1729. Utrecht, Universiteitsbibliotheek



Georg Braun en Frans Hogenberg, *Plattegrond van Utrecht*, gravure (detail) uit *Civitates orbis terrarum*, Keulen 1572. Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst

Tussen de Pieterskerk en de Dom werd tweemaal stilgestaan. De eerste keer in de steeg die later verbreed werd tot wat thans de Voetiusstraat heet. Daar werd de stoet door een jongenskoor toegezongen. De tweede maal werd het voortgaan onderbroken in het aanzien van de deuren van de Dom (te vergelijken met het wachten voor de stadspoort van Jeruzalem). Daar hief de groep een speciale lofzang aan.¹²⁶

De processie werd in de Dom beëindigd. Nadat de broeders hun palmezel tot voor het koor hadden gereden, begon hier, in de hoofdkerk, de Heilige Mis van Palmzondag. Merkwaardigerwijs woonden de Jeruzalemvaarders deze mis niet bij. In plaats daarvan begaven zij zich gewoontegetroou naar hun eigen kapel: "Item zellen wi dan rechtevoort van den Doem in onse capellen gaen, ende daer te samen misse hooren . . .", aldus het voorschrift in de stichtingsakte.¹²⁷

Palmitentempel

Met "onse capellen" werd aanvankelijk een "Jeruzalem" geheten kapel bedoeld die buiten de stad, in de Nieuwe Weerd, stond. Later kreeg de Jeruzalembroederschap een kapel op het Janskerkhof. Om precies te zijn: op de hoek van het Janskerkhof en de Minderbroederstraat, ten westen begrensd door het koor van het Minderbroederklooster. Ten oosten bevond zich de doorgang van het plein naar de

tegenwoordige Korte Jansstraat (afb. 39). De kapel — die naderhand Palmitentempel (tempel van de palmdragers) werd genoemd en die in de 14de eeuw al bestond — lag binnen de immuniteit, het eigen gebied, van de kerk van St Jan.¹²⁸

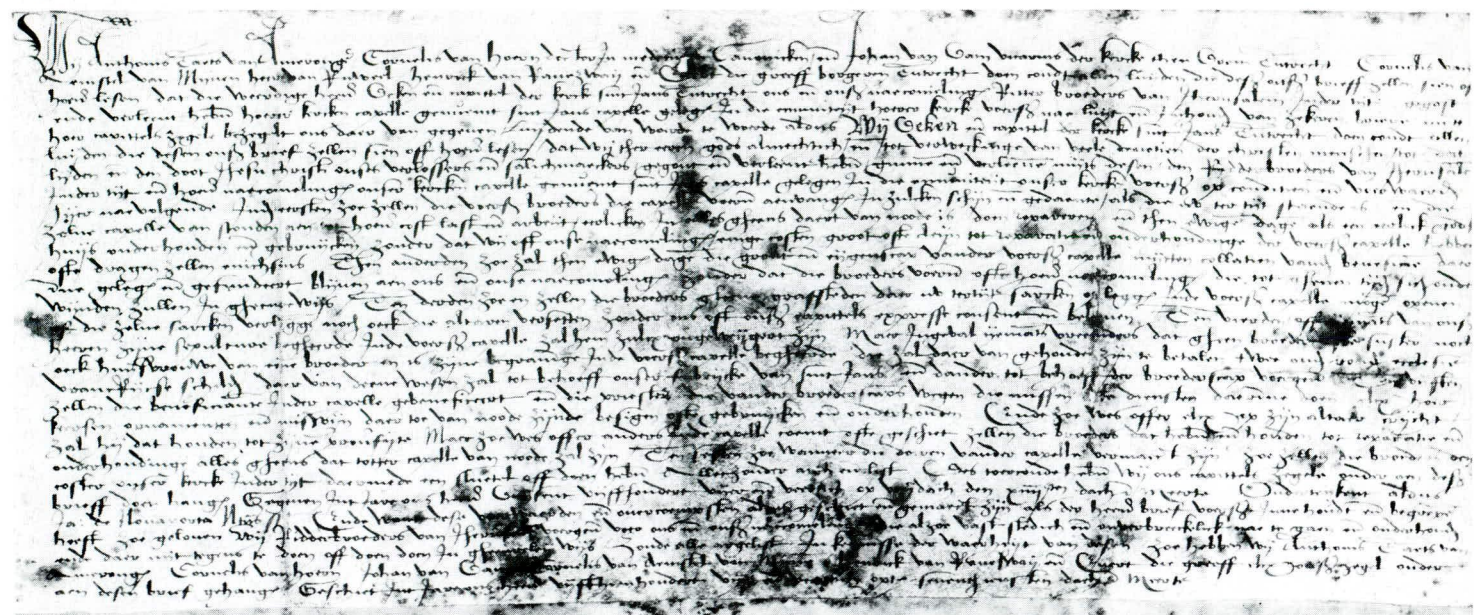
Het was in dit gebouw, zo wordt algemeen aangenomen, dat de Jeruzalembroeders hun door Scorel geschilderde portretten hebben opgehangen. Op welk moment dat moet zijn gebeurd, staat niet vast. Uit een oorkonde blijkt dat het kapittel van St Jan het gebruik van de kapel (die zelf eigendom van het kapittel bleef) eerst op 14 maart 1544 aan de "Ridderbroeders van Jherusalem" heeft afgestaan; geruime tijd dus na het ontstaan van de schilderijen. Op 17 maart 1544 werd de bewuste oorkonde van de kant der broederschap bezegeld door een zestal leden (afb. 40), die ons allen van gezicht bekend zijn: Hendrik van Ravenswaaij en Evert die Greeff, uit de beeltenissen van Scorel (1525-27 en 1535), Johan van Dam en Cornelis van Aemstel van Mijnen, uit het portret dat Mor in 1541 van vijf Jeruzalembroeders maakte, en tenslotte Anthonis Taets van Amerongen en Cornelis van Hoorn, die getweeën in 1544, eveneens door Mor zijn uitgebeeld.¹²⁹ Wellicht werd voor dit laatste portret (afb. 35) opdracht gegeven ter gelegenheid van de officiële verwerving van de Palmitentempel in hetzelfde jaar.

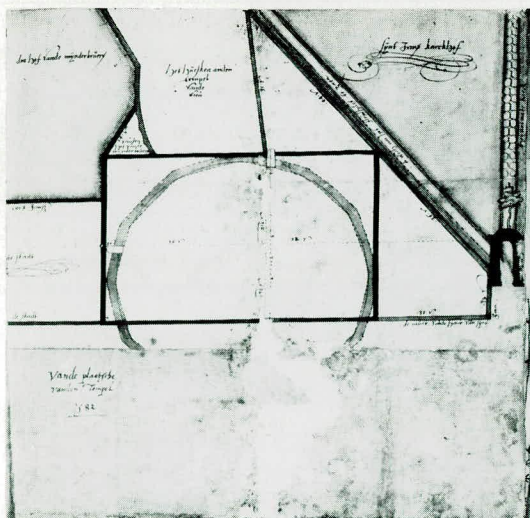
De mogelijkheid bestaat dat de Jeruzalembroeders reeds eerder — officieus — onderkomen in de kapel genoten en dat de portretten van Scorel daar al vóór 1544 hingen. Hierop komen we nog terug. Het kan echter ook zijn dat ze nog een plaats hebben gehad in de oude kapel in de Nieuwe Weerd.¹³⁰

Ongelukkigerwijs laten de op de fraterniteit betrekking hebbende archivalia ons vijftig jaar in de steek: het document over de Jeruzalembroeders dat direct aan dat van 1544 voorafgaat, dateert uit 1494. Toen al ondernamen de broeders pogingen om in plaats van hun kapel in de Nieuwe Weerd, die in vervallen toestand verkeerde, een bedehuis in de stad te vinden. Die pogingen zijn evenwel mislukt.¹³¹ Hoe de geschiedenis van de Utrechtse Jeruzalembroederschap tussen 1494 en 1544 verliep, blijft vooralsnog duister. De enige blijken van bestaan van de fraterniteit in deze periode zijn de schilderijen van Scorel en Mor.

In documenten van na 1544 wordt de kapel vermeld als onder andere "Templum Hierosolymitanum", "Tempel van de Jeruzalemriders", of "Tempel" zonder meer. De naam "Palmitentempel" schijnt niet eerder voor te komen dan in de 17de eeuw. Interessant is de in de 16de eeuw gebruikte benaming "Templum Sepulchri Dominici", nog toegelicht met de aanvulling (in het Latijn): "die vroeger buiten de stadsmuren tussen de St Catharina- en de Weerdpoort lag".¹³² In dit verband is eveneens het feit van belang dat de kapel tussen 1530 en 1581 ook nog verscheidene malen wordt aangeduid als "capella rotunda", en dat in een rijmpje uit de eerste helft van de 16de eeuw wordt gezegd: "Den tempel. St.

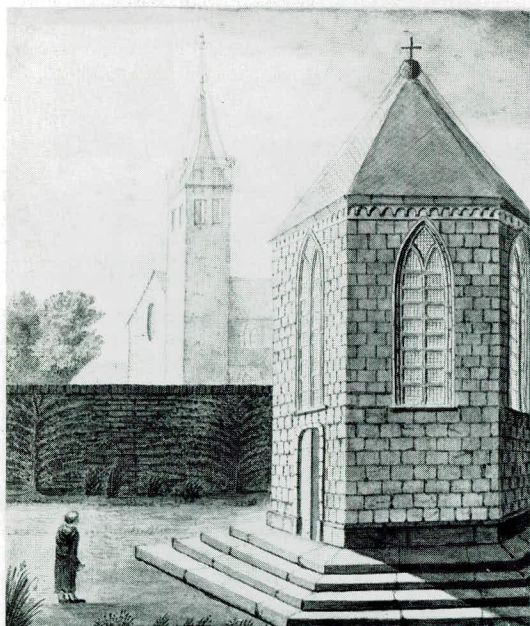
40
Acte van 17 maart 1544 waarin het Kapittel van St Jan te Utrecht een kapel afstaat aan de Jeruzalembroederschap. Utrecht, Rijksarchief





Ians Capel is al ront".¹³³ Nu klopt deze omschrijving in zoverre niet, dat de kapel in werkelijkheid, zoals valt af te leiden uit een plattegrond van 1582, niet rond was maar twaalfhoekig (afb. 41).¹³⁴ In het spraakgebruik van die tijd werd een veelhoek echter dikwijls rond genoemd.¹³⁵ (De 19de eeuwse reconstructie van de Palmitentempel, kennelijk gebaseerd op het schetsmatige detail op de kaart van Braun en Hogenberg (afb. 42), is zeer misleidend, omdat het gebouwtje hier een zeshoekige plattegrond heeft gekregen).

Voor al op grond van de aanduidingen "Templum Sepulchri Dominici" en "capella rotunda" (Tempel van het Graf des Heren en -ronde kapel) heeft men ondersteld dat de Jeruzalembroeders hun kapel hebben verbouwd en daarbij, volgens oude traditie, of de ronde Kerk van het Heilige Graf in Jeruzalem (afb. 43), ofwel de vrijstaande kapel in deze kerk, waarin zich volgens overlevering het eigenlijke graf van Christus bevond, tot voorbeeld hebben genomen (afb. 44).¹³⁶ Scorel beeldde deze grafkapel af op het portret van de groep Haarlemse Jeruzalemvvaarders: terwijl de mannen in processie optrekken, houdt een bode demonstratief een paneel met "de figuer van tgraf ons heren" omhoog (afb. 45).

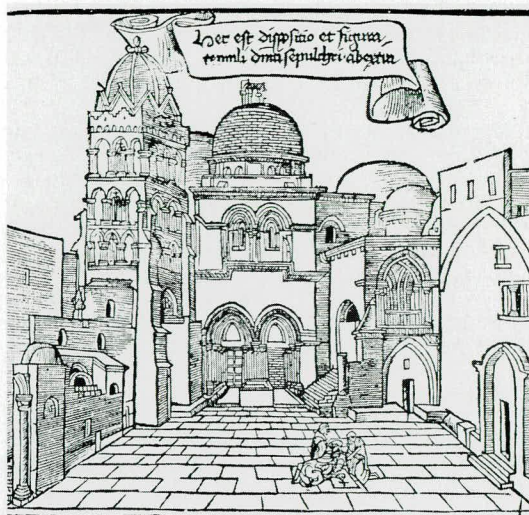


Dit paneel zou een op zichzelf staand schilderijtje geweest kunnen zijn, door Scorel in Jeruzalem geschilderd, of later in Holland geschilderd naar een in Jeruzalem gemaakte voorstudie. We wisten al van Van Mander dat Scorel daar ter plaatse "oock conterfeytte . . . het heyligh graf".¹³⁷ Op de reeds besproken houtsnede van Herman van Borculo zien we de grafkapel als inzet, rechtsbovenaan, opnieuw afgebeeld (afb. 46).

De navolgingen van de Heilige Grafkerk en van de kapel in die kerk te Jeruzalem, die in feite globale navolgingen waren, vormen in het algemeen een in-

gewikkeld probleem, temeer daar soms ook een combinatie van beide mogelijkheden aannemelijk is.¹³⁸ Twee op het eerste gezicht nogal onlogisch aandoende, in het Latijn gestelde, beschrijvingen, die de Utrechtse chroniqueur Aernout van Buchell in respectievelijk 1587 en 1592 van de (dan inmiddels afgebroken) Palmitentempel gaf, lijken bij nader inzien op deze mogelijkheden betrekking te hebben.¹³⁹ "De kapel of het heilighdom van de Jeruzalembroeders", aldus Van Buchell in 1587, "gebouwd naar gelijkenis van de Grafkerk te Jeruzalem, vertoonde, naar men zei, precies de vorm van het graf des Heren . . ." En vijf jaar later schreef hij: "ik zag ook de ronde tempel van de Jeruzalemridders en veer-dragende vaderen; hij heette het evenbeeld te zijn van de tempel van Jeruzalem [Grafkerk], of tenminste van het Heilige Graf. De portretten van die ridders kon men daar zien hangen. . .".

De wijze waarop de Kerk en de kapel van het Heilige Graf werden geïmiteerd, was niet alleen globaal, het was ook selectief. Meestal werden één of twee prominente kenmerken overgenomen, bovenal de ronde of veelhoekige vorm.¹⁴⁰ Waar het de kopiïsten om ging, was niet zozeer het letterlijk weergeven van het Jeruzalemse model, het ging ze om een symbolische nabootsing ervan, *typice* en *figuraliter*, zoals een middeleeuwse auteur het uitdrukte. Dit was zeker aanvankelijk zo. Vanaf de 15de eeuw evenwel bestond de neiging om het verre voorbeeld qua vorm wat meer te respecteren. En al veel eerder, sedert de 11de eeuw, verrichtte men opmetingen in Jeruzalem.¹⁴¹ De exactheid die zulk een onderne-

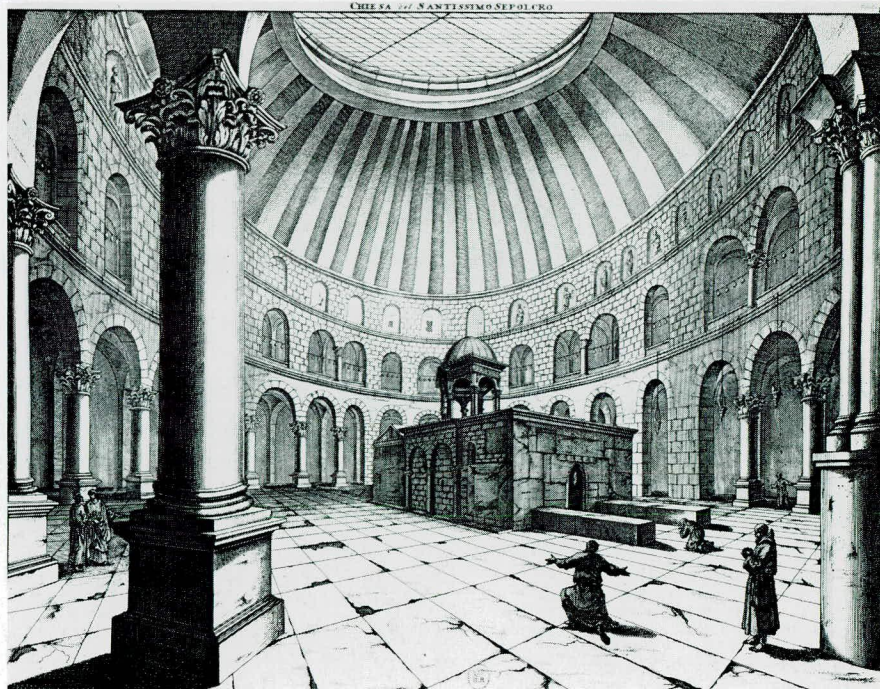


41
Plattegrond uit Kaartboek van het Kapittel van St Jan, met projectie van de kapel van de Jeruzalem-broederschap te Utrecht, 1582. Utrecht, Rijksarchief

43
Erhard van Reeuwijk, *Gezicht op de H. Grafkerk te Jeruzalem*, houtsnede uit Bernhard von Breydenbach, *Reise ins Heilige Land*, Speier ca 1505

42
M.L.M. d'Yvoy, *Gezicht op de Palmitentempel te Utrecht*, aquarel, 19de eeuwse reconstructie gebaseerd op de gravure van Braun en Hogenberg (zie afb. 39). Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst

44
Anoniem, *Interieur van de H. Grafkerk te Jeruzalem*, gravure, einde 17de eeuw. Parijs, Bibliothèque Nationale





45 Jan van Scorel, Portretten van twaalf leden der Ridderlijke Broederschap van den Heiligen Lande te Haarlem (zie afb. 4), detail

46 Herman Beerntz van Borculo, Gezicht op Jeruzalem, Krypt en H. Graf (zie afb. 27), detail

47 Anoniem (naar C. Booth), Plattegrond van de kerk der Minderbroeders en de Palmitentempel te Utrecht, pentekening, 19de eeuw. Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst

ming pretendeert, vond niet in alle gevallen haar neerslag in de op het Heilige Graf geïnspireerde bouwwerken, welke men naderhand in eigen land ontwierp. Ook dit hing samen met de eigenaardige verhouding die destijds in het algemeen bestond tussen kopie en origineel in de architectuur.

Het is overigens niet onmogelijk dat ook een van Scorels Jeruzalemvaarders opmetingen in Jeruzalem heeft gedaan. Het opschrift van het portret van de kanunnik Dirck Taets, die in 1524 het Heilige Land bezocht, gewaagt van "Te ierusalem heb ic te

stede gemeten". De vraag is alleen of het werkwoord "meten" hier in de zin van "opmeten" moet worden begrepen. In de 16de eeuw had het woord ook andere betekenissen, waaronder "beoordelen" en "onderzoeken".

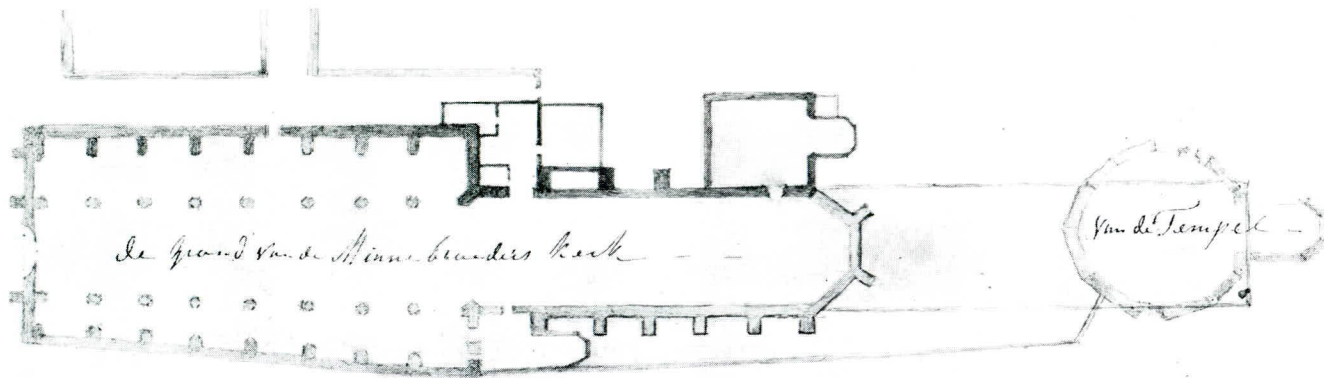
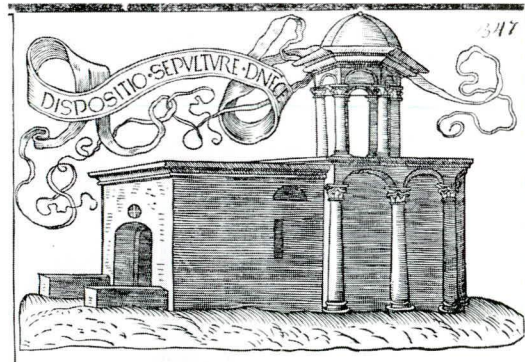
Onzekerheden

Hierboven is gezegd dat de Palmitentempel al in 1530 als "capella rotunda" werd aangeduid. Aanvaarden we de veronderstelling dat deze term betrekking heeft op een nieuw aanzien van de kapel, dan volgt daaruit dat de verbouwing in of vóór dat jaar heeft plaatsgevonden. Dit zou betekenen dat de broederschap de kapel in deze periode reeds officieus in gebruik had en dat de schilderijen van Scorel er sinds, of kort na hun ontstaan hebben gehangen. In elk geval geldt dit dan voor het portret van de negen leden van de broederschap, uit omstreeks 1535.

In hoeverre de kunstenaar bij het concipiëren van zijn portretten rekening heeft gehouden, of heeft kunnen houden, met hun plaats van bestemming, laat zich moeilijk raden. Het ongewone formaat van Scorels portretten zou met die plaats in verband kunnen staan. Aannemelijk is dat de werken in de twaalfhoekige kapel onder de ramen hebben gehangen en wel op ooghoogte, zodat de teksten zich goed lieten lezen.¹⁴² Hoe groot het gedeelte van de muren was dat door de schilderijen van Scorel, met hun breedten, variërend van 247,5 tot 276,5 centimeter, werd beslagen, valt helaas niet vast te stellen. Het enige beschikbare document in dit verband, de plattegrond uit 1582 (afb. 41), stelt ons niet in staat de lengte van de muren te berekenen.

Ofschoon op deze kaart maten in (Stichtse?) voeten staan aangegeven, blijken de verhoudingen van de delen onderling volstrekt niet te kloppen. Ook de projectie van de kapel zelf is onnauwkeurig. De getekende lengten van de zijden verschillen bijna steeds van elkaar. Nu is dit niet zo verbazingwekkend als we inzien dat het de cartograaf niet te doen was om de exacte plattegrond van de een jaar tevoren afgebroken Palmitentempel in kaart te brengen, maar dat het hem ging om het grondbezit van het kapittel van St Jan.¹⁴³

Kunnen we de muurlengten van de kapel dus niet achterhalen, redelijkerwijs moet worden veronder-



Was lank met het choor 300 buet

steld dat de muren niet zoveel langer geweest zullen zijn dan de breedte van Scorels portretten uit 1525-27, dus niet veel meer dan 276 centimeter. Immers, een twaalfhoekige kapel met beduidend langere muren zou een al te grote omvang hebben gehad.

Speculaties

Er resten tot slot nog enkele kwesties, waarover we eveneens in onzekerheid blijven. Ten eerste dringt zich de vraag op of de twee reeds besproken schilderijen van Jeruzalembroeders, van Mor, uit 1541 en 1544, eveneens in de Palmitentempel hebben gehangen. De traditie beantwoordt deze vraag positief maar veel grond heeft dat antwoord niet.¹⁴⁴ De formaten van Mors portretten verschillen in elk geval van die van de portretten van Scorel. Ze zijn beide hoger en minder breed.

Verder rijst de vraag of de portretten — welke er dan ook hingen — in een bepaalde richting waren gesitueerd, en zoja, waarop ze dan gericht waren. Ook hier kunnen we alleen maar weer speculeren. De speculatie houdt in dat de geportretteerde figuren in de kapel zó waren geplaatst, dat ze óf in de richting keken van het altaar in het uitgebouwde koor (afb. 47), óf naar een model van het Heilige Graf, als dit tenminste aanwezig was.

Behalve het vrije imiteren van de Kerk en de kapel van het Heilige Graf, was het ook gangbaar een model van het Graf tentoon te stellen, zeker in kapellen van Jeruzalemvaarders.¹⁴⁵ Het staat wel vast dat in de oude kapel van de broederschap, in de Nieuwe Weerd, een dergelijk model stond opgesteld.¹⁴⁶ Of dit eveneens het geval was in de kapel op het Janskerkhof, blijft helaas onduidelijk. Van Buchell rept er niet van, ofschoon hij dat volgens de vroegere Utrechtse archivariissen Muller en Van Campen wél doet, namelijk in zijn (hierboven geciteerde) mededeling uit 1587.¹⁴⁷ Deze bewering berust echter op een verkeerde interpretatie van de Latijnse tekst van Van Buchell. De kennis die Muller en Van Campen bezaten over de gewoonte, modellen van het Heilige Graf in kerken en kapellen onder te brengen, en de voor deze auteurs daaruit voortvloeiende verwachting, hebben een correcte vertaling van Van Buchell kennelijk in de weg gestaan.

Ondanks Van Buchells zwijgen op dit punt mag de mogelijkheid, dat er toch een model van het Heilige Graf in de Palmitentempel te zien was, niet geheel worden uitgesloten. In het geval dit inderdaad zo was, is het denkbaar dat Scorels schilderijen dusdanig waren opgehangen, dat het leek alsof de "processie" van de ex-pelgrims voortschreed naar de "kapel van het Heilige Graf".¹⁴⁸ De beide werken die tussen 1525 en 1527 zijn geschilderd (afb. 1 en 2) zullen dan, gezien hun verschillende gerichtheid (op het ene portret zijn de figuren naar rechts, op het andere naar links gewend), waarschijnlijk tegenover elkaar hebben gehangen. Het omstreeks 1535 ontstane schilderij (afb. 3) zal op de muur, rechts van de muur met de naar links gekeerde personen, gesitueerd zijn, zodat de groep van negen als het ware bij de groep van twaalf aansloot.

Misschien moeten we de portretten van Mor er ook nog bij denken. In elk geval vormde dit alles een treffende memoria, zij het niet voor de eeuwigheid. Lang hebben de portretten niet in de Palmitentempel gehangen. In 1581 — "met de verandering van godsdienst", zoals Van Buchell zegt — werd de kapel afgebroken en in 1615 werd de broederschap door de magistraat tot opheffing gedwongen.¹⁴⁹ De ondergang was compleet toen, pas veel later, de bezittingen van de Jeruzalembroeders (en van alle fraterniteiten), voor zover nog bijeen, ten bate van de stad werden verkocht.

Veel moet verloren zijn gegaan, waaronder alle papieren van de Jeruzalembroederschap en mogelijk ook schilderijen. Want er kunnen er meer zijn geweest dan de drie van Scorel en de twee van Mor, die het verleden voor ons heeft bewaard.

Noten

1. Jan van Herwaarden, *Pelgrimstochten*, Bussum 1974, 33-47. Idem, *Opgelegde bedevaarten*, Assen-Amsterdam 1978, s.v. "Jeruzalem". Van beide publicaties is hier uitvoerig gebruik gemaakt.
2. J.W.C. van Campen, "De Utrechtse Jeruzalem-broederschap", *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* 1935, 52-89.
3. Voor Scorel in het algemeen: G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*, Den Haag 1923, en idem, *De Noord-Nederlandse Schilderkunst IV*, Den Haag 1941-42, 23-191. Molly Ann Faries, *Jan van Scorel. His Style and its Historical Context*, Bryn Mawr College 1972 (niet gepubliceerde dissertatie), en de daarin opgegeven literatuur. Voorts: Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting XII*, Leiden-Brussel 1975, en cat. tent. *Jan van Scorel in Utrecht*, Centraal Museum, Utrecht 1977.
4. De kunsthistorische literatuur over Scorels *Jeruzalemvaarders* is beperkt. Belangrijk is nog steeds Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wenen 1931², 25-35 (voor het eerst verschenen in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902)). Zie ook cat. tent. *Jan van Scorel*, Centraal Museum, Utrecht 1955, nrs. 14, 15, 16 en 45. In deze laatste publicatie wordt onder nr 14 enige aandacht besteed aan de toestand van de serie *Jeruzalemvaarders*. Deze is niet onverdeeld goed. Een aantal restauraties — in 1667 door Isaac Willaerts, in 1837 door Chr. Kramm, in 1899-1902 door Hauser te Berlijn en in 1954 door J.C. Traas — heeft veranderingen teweeg gebracht. De eerste drie restauraties waren ingrijpend. Sommige gedeelten zijn bij die gelegenheden verdwenen, andere bijgewerkt en overgeschilderd. Wat er in de loop der tijd precies is gebeurd met de *Jeruzalemvaarders*, valt moeilijk vast te stellen. Zoveel is zeker dat bijvoorbeeld in het paneel met Scorels zelfportret niet alleen deze kop (vijfde van rechts), maar ook de tweede en derde van links ten dele overgeschilderd zijn. Het schilderij met de Haarlemse *Jeruzalemvaarders* moet, gezien het feit dat Scorel zichzelf daarin presenteert als "Canonic t'Utrecht", van ná 16 oktober 1528 dateren. Zie noot 6.
5. Zie noot 63. Onderschriften en beschrijvingen in S. Muller Fz., *De schilderijen van Jan van Scorel in het museum Kunstliefde*, Utrecht 1880, 20-37. Zie voorts *Catalogus der schilderijen*, Centraal Museum, Utrecht 1952, nrs 257-259.
6. Vicaris (van St Jan, zoals het onderschrift op zijn zelfportret aangeeft) zal Scorel in 1524-25 zijn geworden. Kanunnik, van St Marie, werd hij op 16 oktober 1528. Zie Hoogewerff, a.w. (noot 3), 42, 116-117. Tevens D.P. Snoep, "Jan van Scorels activiteiten", cat. tent. *Jan van Scorel in Utrecht*, a.w. (noot 3), 29-42.
7. Faries, a.w. (noot 3), 1.
8. Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, ed. Amsterdam 1618, 154v.
9. Ibidem, 155r. en 155v.
10. Over het jaartal en over andere tijdstippen van Scorels reis bestaat enige onzekerheid. Zie Faries, a.w. (noot 3), 49, noot 32, en idem, "Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel — A study with infrared reflectography", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 26 (1975), 89-228, i.h.b. 205, noot 30.
11. Van Mander, a.w. (noot 8), 155v.
12. Zie voor de brief, Faries, a.w. (noot 3), 156.
13. Zie noot 6 en Faries, a.w. (noot 3), 160.
14. Wrijvingen met het gilde bleven niet uit; zie hiervoor G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947, 29-30, en Snoep, a.w. (noot 6), 30-31.
15. J.G. van Gelder, "Jan van Scorel in Frankrijk en Vlaanderen", *Simiolus* 1 (1966-67), 5-36. Van Mander, a.w. (noot 8), 156r.
16. Snoep, a.w. (noot 6), 35-37, en Faries a.w. (noot 3), 277-296.
17. Het grafmonument is verloren gegaan. Een tekening ervan werd gemaakt door Aernout van Buchell, in 1592. Zie cat. tent. *Jan van Scorel in Utrecht*, a.w. (noot 3), nr 23.
18. Vgl. het hoofdstuk "Portraiture" in *Encyclopedia of World Art*, New York, etc. 1966, 480-487. Voorts: Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
19. Cat. tent. *Jan van Scorel*, a.w. (noot 4), nr. 37.
20. Zie Pieter J.J. van Thiel e.a., *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam-Maarssen 1976, 177.
21. Zie noot 94.
22. Riegl, a.w. (noot 4), 25-34.
23. Ibidem, 8-13.
24. Van Mander, a.w. (noot 8), 155v.
25. Zie cat. tent. *Jan van Scorel*, a.w. (noot 4), nr 1. Faries, a.w. (noot 10), 205, noot 30.
26. Waetzoldt, a.w. (noot 18), 255-271.
27. Riegl, a.w. (noot 4), 27-29.
28. Ibidem, 29.
29. Isaak le Long, *Historische Beschryvinge van de Reformatie der stad Amsterdam*, Amsterdam 1729, t.o. 490. In dit verband is het ook relevant te wijzen op de portretten van leden van de Duitse Orde, de "Balijsers", die oorspronkelijk als serie in de eetzaal hingen van het huis van de Balije aan de Springweg te Utrecht (nu in het huis van de Orde in de Hofpoort achter de Nieuwe Gracht). Alle ridders zijn geknield voor een bidbankje voorgesteld. De portretten dateren uit verschillende eeuwen, de oudste van vóór Scorel. Zie R. van Luttervelt, "De portretten der landcommandeurs van de Balije van Utrecht", *Oudheidkundig Jaarboek* 13 (1946), 33-40, waar overigens aan dateringen voorbij wordt gegaan.
30. Bovendien laten knielende figuren, uitgerust met een palmtak, dit attriboot altijd op hun schouder rusten. De Utrechtse *Jeruzalemvaarders* houden hun takken soms geheel anders vast.
31. Onderzoek toonde aan dat we met de oorspronkelijke maten te doen hebben; de panelen zijn dus niet afgesneden. Cat. tent. *Jan van Scorel*, a.w. (noot 4), nr 14.
32. Zie blz. 20.
33. Cat. tent. *Jan van Scorel in Utrecht*, a.w. (noot 3), nr 50.
34. Vgl. B. Haak, "Het portret van Pompejus Occo door Dirck Jacobsz.", *Bulletin van het Rijksmuseum* 6 (1958), 27-37, i.h. b, 33.

35. Zie bijv. Riegl, a.w. (noot 4), Tafelband 13, 14, 18, 24.
36. Voor de familiewapens, Muller, a.w. (noot 5), volgend op 42.
37. Regel 3: "stildere" = onduidelijk.
38. Regel 3: "Dit schonk ik mijn broeders uit goedgunstigheid"; regel 4: "bedildere" = onduidelijk (bestierder?); regel 5: "verbliën" = verblijden; regel 6: "doe" = toen; "tiën" = tijden; regel 7: "gebuert" = geboorte; regel 8: "procederen" = handelen.
39. Onderschriften van Utrechtse portretten compleet in Muller, a.w. (noot 5), 20-37, en *Catalogus der schilderijen*, a.w. (noot 5), nrs 257-259.
40. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 33.
41. Ibidem, 88-97. Jonathan Sumption, *Pilgrimage. An Image of Mediaeval Religion*, Londen 1975, 137-145.
42. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 43.
43. Ibidem, 35-36. "Via Dei": Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* . . . VIII, Niort 1887, 302-303 ("Expeditio vel peregrinatio Hierosolymitana . . .").
44. *Catalogus der schilderijen*, a.w. (noot 5), nrs 258-259.
45. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 143-158. Sumption, a.w. (noot 41), 54-72.
46. Erasmus spuide zijn kritiek in verscheidene van zijn geschriften. De aangehaalde passage is afkomstig uit zijn *Colloquia*, met name uit de appendix, getiteld "Het nut van de samenspraken", die in 1526 aan het boek werd toegevoegd. Zie *The Colloquies of Erasmus*, ed. Craig R. Thompson, Chicago en Londen 1965, 625.
47. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 143-158.
48. Ibidem.
49. J.G. van Gelder, "Some unpublished works by Jan Wellens de Cock", *The Burlington Magazine* LI (1927), 68-79.
50. Van Campen, a.w. (noot 2), 78. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 146, 152 en 154. Sumption, a.w. (noot 41), 261-263.
51. Willibrord Lampen O.F.M., "Hollandse Jerusalemvaarders in vroeger eeuwen", *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem* 45 (1928), 285. Muller, a.w. (noot 5), 35, noot 1.
52. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 45.
53. Ibidem.
54. Van Herwaarden, 1978, a.w. (noot 1), 14-18 en passim.
55. Idem, 1974, a.w. (noot 1), 140.
56. Idem, 1978, a.w. (noot 1), 306, 316, 340, 387.
57. Ibidem, s.v. "bewijsbrieven".
58. Ibidem, 54.
59. Ibidem, s.v. "afkoopbaarheid".
60. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 45.
61. Ibidem.
62. Ibidem, 41, 110.
63. Samen in Jeruzalem waren de kanunnik Dirck Taets en de vicaris Ian van Gorcom (1523); de kanunniken Jacob Crol en Ariaen Sael (1524); Ian Aertsz. van Buesecom en Ian van Huchtenbroec (1524). Zie *Catalogus der schilderijen*, a.w. (noot 5), nrs 257 en 258.
64. Van Herwaarden, 1978, a.w. (noot 1), 15.
65. H. van Hoogdale, "De Broederschap der Romeinen en Jeruzalems Heren", *Oud Gorcum Varia* 1961, 11-22, i.h.b. 16-17.
66. H.F.M. Prescott, *Jerusalem Journey. Pilgrimage to the Holy Land in the Fifteenth Century*, Londen 1954, 80-90. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 45.
67. Ibidem, 46. Zie ook Lampen, a.w. (noot 51), 285.
68. Prescott, a.w. (noot 66), 90-100. Van Herwaarden, 1974, a.w. (noot 1), 45.
69. Hugh Wm. Davies, *Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land 1483-84. A Bibliography*, Londen 1911.
70. Ibidem, x en 17. Tevens: Bernhard von Breydenbach, *Die Reise ins Heilige Land*, ed. Elisabeth Geck, Wiesbaden 1961, 24, 43-44.
71. Het boek, uitgegeven bij Pieter Warners te Kampen, vermeldt geen jaar van verschijning. Faries, a.w. (noot 3), 49, noot 32.
72. Het manuscript, dat eigendom is van het Begijnhof te Amsterdam, werd aan het einde van de 19de eeuw toegelicht en uitgegeven door C.J. Gonnet: "Bedevaart naar Jerusalem, volbracht en beschreven in het jaar 1525, door Meester Arent Willemsz., barbier tot Delft in Holland", *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem* 11 (1884), 1-182.
73. Ibidem, 1.
74. Zie noot 10.
75. Faries, a.w. (noot 3), 49, noot 31.
76. Van Mander, a.w. (noot 8), 155r. Christianus Adrichomius, *Jerusalem . . . descriptio*, Keulen 1584, 224. Zie voor de pastoor, Lambert Willemsz. van Varick, die eerst pater was in het Delftse St Catharinaklooster, D.P. Oosterbaan, *De Oude Kerk te Delft gedurende de Middeleeuwen*, Den Haag 1973, 141-146. Varick zou jaren later een stimulerende rol spelen bij het verstreken van opdrachten aan Scorel in Delft.
77. Sumption, a.w. (noot 41), 182, 185-187.
78. *Catalogus der schilderijen*, a.w. (noot 5), nr 258 (Evert Geerlofz.).
79. Sumption, a.w. (noot 41), 186. Van Mander, a.w. (noot 8), 155r.
80. C.J. Gonnet, "De bedevaarten in den ouden tijd", *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem* 11 (1884), i-lxxxvii, i.h.b. lviii e.v.
81. Willemsz., a.w. (noot 72), 62-66. Vgl. Prescott, a.w. (noot 66), 103-107.
82. Gonnet, a.w. (noot 80), lx, lxi.
83. Ibidem, lx en lxiv.
84. Willemsz., a.w. (noot 72), 119. Prescott, a.w. (noot 66), 143-148.

85. Van Mander, a.w. (noot 8), 155r.
86. Ibidem, 155v.
87. Gonnet, a.w. (noot 80), lxii-lxiii.
88. W. Moll, *Kerkgeschiedenis van Nederland vóór de Hervorming II*, Utrecht 1869, 35.
89. Zie *Catalogus schilderijen*, Aartsbischoppelijk Museum, Utrecht 1948, 115-116.
90. A.E. Popham, *Old Master Drawings*, 3 (March 1929), 65-66, pl. 56.
91. Van Mander, a.w. (noot 8), 155v.
92. Ibidem.
93. Zie noot 10.
94. Uitvoerig over de Lochorst-triptiek: Faries, a.w. (noot 3), 68-81.
95. Cat. tent. *Jan van Scorel in Utrecht*, a.w. (noot 3), nr 29.
96. Ibidem. Onjuist is, zoals hier wordt vermeld, dat Braun voor een afbeelding van Jeruzalem in zijn *Civitates Orbis Terrarum* "gebruik heeft gemaakt van een tekening van Jan van Scorel en een prent van Herman van Borculo". Vgl. *Liber Urbium praecipuarum totius mundi*, IV, Brussel 1574, 58: "Confecerunt antea quidem multi tabulas, quibus urbem exprimerent Hierosolymam. Delineavit eam etenim ex Canonicis Ultraiectensibus quidam Ioannes Schorel nomine, anno 1542. Hermannus Burcloo anno 1528 . . ." (de door Braun vermelde jaartallen zijn fout).
97. Sumption, a.w. (noot 41), 171-175.
98. Ibidem, 173-174.
99. *Opgravingen in Amsterdam. 20 jaar stadskernonderzoek*, Amsterdam 1977, 388.
100. Ibidem, 391 en 396. [J.P. Filedt Kok], *Lucas van Leyden — grafiek*, cat. tent. Rijksprentenkabinet, Amsterdam 1978, 71.
101. A.J.G. Verster, *Tin door de eeuwen*, Amsterdam 1954, 42-43 en afb. 105. *Opgravingen in Amsterdam*, a.w. (noot 99), 386-399. Zie ook H. Sarfatij, "Dordrecht. Opgravingen in Hollands oudste stad 2", *Spiegel Historiael* 7 (1972), 659-667, i.h.b. 662.
102. *Opgravingen in Amsterdam*, a.w. (noot 99), 388.
103. Ibidem, 387.
104. I.Q. van Regteren Altena, "Hidden Records of the Holy Sepulchre", in: Douglas Fraser, Howard Hibbard and Milton J. Lewine (ed.), *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londen 1967, 17-21.
105. Sumption, a.w. (noot 41), 173.
106. *Catalogus der schilderijen*, a.w. (noot 5), nr 258 (Hieronymus van Ravenswaay, de meest rechtse figuur).
107. Valmar Cramer, *Der Ritterorden vom Hl. Grabe von den Kreuzzügen bis zur Gegenwart*, Keulen 1952, 33, 34, 54-57. Het Jeruzalemskruis is eveneens afgebeeld op het schilderij met de Amsterdamse Jeruzalemvaarders (afb. 24), en op de Vlaamse miniatuur met de schipbreuk (afb. 20). Het zeil van het schip is met een Jeruzalemskruis versierd.
108. Zie over deze figuren, Muller, a.w. (noot 5), 22-24.
109. Cramer, a.w. (noot 107), 55-56.
110. Een soortgelijke grafzerk kreeg een der figuren op het portret van de negen leden der broederschap, de kanunnik Iohan van Bovinia, in de Dom; zie Muller, a.w. (noot 5), 36.
111. Cramer, a.w. (noot 107), 38-43.
112. Ibidem, 51-54.
113. Ibidem, 58-59. Het vroegst bekende voorbeeld dateert uit 1506.
114. C.I. Kruisheer, *De Onze Lieve Vrouwe-broederschap te Doesburg ca 1397-1580*, Ellecom 1976, 6.
115. Muller, a.w. (noot 5), 10. Ook pelgrims die naar andere bedevaartplaatsen waren geweest, verenigden zich in broedersschappen. Zo kende men in Utrecht sedert 1450 de St Jakobsbroederschap wier leden Santiago de Compostela in Noord-Spanje hadden bezocht. De Jakobsbroeders hadden een eigen kapel in de Jakobskerk. In de Buurkerk te Utrecht was de broederschap "der Romeynen" ("die Roemse broederschap") gevestigd, een vereniging van mensen die als pelgrim naar Rome waren getrokken.
116. Muller, a.w. (noot 5), 10.
117. Ibidem, 25, 34.
118. Van Campen, a.w. (noot 2), 55-56.
119. Zie noot 94.
120. Van Campen, a.w. (noot 2), 63.
121. Ibidem, 59, 62-63, 88 en 89 (over de in Utrecht gebruikte palmezel). Tevens: C.C. van de Graft, "Over de Palmzondag-processie en den Utrechtschen palmezel", *Maandblad van 'Oud-Utrecht'* 1926, 9-11.
122. Erasmus, a.w. (noot 46), 631.
123. Zie blz. 12.
124. Van Campen, a.w. (noot 2), 60-61.
125. Ibidem, 65.
126. Ibidem, 60-61.
127. Ibidem, 66.
128. Muller, a.w. (noot 5).
129. Van Campen, a.w. (noot 2), 80.
130. Ibidem, 79.
131. Ibidem, 74-75.
132. Muller, a.w. (noot 5), 13, noot 6, 15.
133. Ibidem, 13. G.G. Calkoen, *Het Sint Janskerkhof en de St Janskerk*, Utrecht 1902 (in handschrift op het Gemeentearchief), 111 en 113.
134. Rijksarchief, Kapittel van Sint Jan, inv. nr 328, fol. 9. De kaart maakt deel uit van een kaartboek van landerijen, toebehorend aan het kapittel van St Jan (ca 120 kaarten).
135. Zie Richard Krautheimer, "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), 1-33, i.h.b. 5.

136. Ibidem, 4-20. De Heilige Grafkerk is op uiteenlopende manieren nagevolgd, op grond van in de middeleeuwen vigerende ideeën omtrent imitatie. De ronde vorm is bij Van Reeuwijck (afb. 43) opmerkelijk hoekig geworden. Zie ook Fra Bernardino Amico, *Plans of the sacred edifices of the Holy Land*, translated from the Italian by Theophilus Bellorini O.F.M. and Eugene Hoade O.F.M. . . ., Jeruzalem 1953, 88-111. Dit oorspronkelijk Italiaanse tractaat uit 1609 omvat plattegronden, opstanden en toelichtingen. Tenslotte: Michel Join-Lambert, *Jérusalem Israélite, Chrétienne, Musulmane*, Parijs 1956, 83, 130-131.
137. Van Mander, a.w. (noot 8), 155v.
138. Krautheimer, a.w. (noot 135), 4-20.
139. Arend van Buchell, *Diarium*, ed. G. Brom en L.A. van Langeraad, Amsterdam 1907, 154: "... sacella ceu oratoria Jerusalemitanorum fratrum, quod ad similitudinem templi Sepulchralis Jerusalemitani conditum dicebatur exacte formam Sepulcri Dominici praeferre . . ." (1587). Arnoldus Buchelius, *Traiecti Batavorum Descriptio*, ed. S. Muller Fz., in: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 27 (1906), 131-268, i.h.b. 220: "Vidi quoque rotundum templum Equitum Hierosolymitanorum, Cannigerorumque patrum; hic simulacrum esse ferebatur templi Hierosolymitani, aut saltem Santi sepulcri. Effigies horum equitum cum titulis ibi suspensi videbantur . . ." (1592). Zie, in verband met dit laatste citaat: Muller a.w. (noot 5), 27, noot 1.
140. Krautheimer, a.w. (noot 135), 13 en 15.
141. Ibidem, 12, 13, 17, 19, 20.
142. Muller, a.w. (noot 5), 15.
143. Zie noot 134.
144. Muller, a.w. (noot 5), 27. Cat. tent. *Jan van Scorel*, a.w. (noot 4), nr 61.
145. Muller, a.w. (noot 5), 14, noot 2.
146. Van Campen, a.w. (noot 2), 66.
147. Muller, a.w. (noot 5), 14. Van Campen, a.w. (noot 2), 82.
148. In zekere zin gebeurt dit op het schilderij van de Haarlemse Jeruzalembroeders: de broeders lopen daar immers naar of langs een uitbeelding van de Heilige Grafkapel. De vraag kan nog worden gesteld of de twaalf personen op het Haarlemse stuk en de twaalf op elk van de twee grootste Utrechtse schilderijen, een toespeling inhouden op de twaalf apostelen. Dergelijke getallensymboliek kwam veel voor, ook in de architectuur, bijvoorbeeld ten aanzien van een twaalfhoekige kapel (Krautheimer, a.w. (noot 135), 11), waarvan de Palmitentempel een voorbeeld is. Muller, a.w. (noot 5), 33, spreekt echter over een dertiende figuur die ooit op een van de twee grote Utrechtse stukken (afb. 2) zou zijn afgebeeld, maar later werd overgeschilderd. Of deze figuur oorspronkelijk door Scorel geschilderd was, staat te bezien.
149. Buchelius, *Traiecti Batavorum Descriptio*, a.w. (noot 139), 220. Van Campen, a.w. (noot 2), 83. Zie voor de verdere geschiedenis van Scorels *Jeruzalemvaarders*, van de Palmitentempel tot en met het Museum Kunstliefde, Muller, a.w. (noot 5), 27-28.

Colofon

Deze publicatie is de tweede uit een serie, uitgegeven naar aanleiding van zes aaneensluitende tentoonstellingen in het Centraal Museum, onder de verzameltitel *Een schilderij centraal*. De zes "centrale schilderijen" zijn: het Kruisigingsdrieluik van een anonieme Utrechtse meester uit de 15de eeuw, de Jeruzalemvaarders van Jan van Scorel, de Slapende Mars van Hendrick ter Brugghen, een Stadsgezicht van Pieter Jan van Liender, de Steenbakkerij Ruimzicht van Anthon van Rappard en het Zelfportret met Zwarte Band van Pyke Koch.

De tentoonstellingen zijn voorbereid en de teksten van de bijbehorende publicaties zijn geschreven door leden van een werkgroep – kandidaten in de kunstgeschiedenis – van het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht, onder leiding van prof. E. de Jongh en in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator aan het Centraal Museum.

De tekst over de *Jeruzalemvaarders* van Jan van Scorel vormt een uitzondering. Deze werd geschreven door E. de Jongh met medewerking van J.A.L. de Meyere. Voorbereidende werkzaamheden t.b.v. catalogus en tentoonstelling werden verricht door Mia Asselbergs-Van Ophem.

De leden van de werkgroep waren: Mia Asselbergs-Van Ophem, Korine Hazelzet-Van der Linden, Erik de Jong, Annemieke Ouwerkerk, Hans Schopping, Ludger Smit, Louis van Tilborgh en Anet West-Braams.

Foto's

Archeologische Dienst Amsterdam 29, 30. Bibliothèque Nationale Parijs 44. Bodleian Library Oxford 20. British Museum Londen 25. Centraal Museum Utrecht 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11, 14, 23, 26, 27, 28, 46. Fotografie Dick Wolters Ovezande 33, 34. Frans Halsmuseum Haarlem 4, 45. Galleria Doria Pamphilj Rome 8. Gemeentelijke Archiefdienst Gorinchem 17. Gemeentelijke Archiefdienst Utrecht 36, 39, 42, 47. Kunsthistorisch Instituut Utrecht 18, 19, 21, 22, 43. Kunsthistorisches Museum Wenen 12, 12a. Rijksarchief Utrecht 40, 41. Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek Amersfoort 32. Rijksmuseum Amsterdam 9, 15, 31. Rijksmuseum Het Catharijneconvent Utrecht 24. Rijksmuseum Twenthe Enschede 37. Staatliche Museen Berlijn 35. Stedelijk Museum "De Lakenhal" Leiden 16. Universiteitsbibliotheek Utrecht 13, 38.

Vormgeving: Daan Out
Druk: Drukkerij Elinkwijk

